

Patrząc na to, co się tutaj dzieło (sztuka „ludowa” i dynamika polskiej pamięci o Zagładzie)

Roma Sendencyka

TEKSTY DRUGIE 2020, NR 3, S. 95–109

DOI: 10.18318/td.2020.3.6 | ORCID: 0000-0001-7647-2002

Sztuka „ludowa”¹ jest zasobem niezwykle rzadko wykorzystywanym, by „odsłaniać dynamikę polskiej pamięci o Zagładzie”². Dane, które przedstawiam poniżej, pochodzą z zespołowego (Roma Sendencyka, Erica Lehrer,

- 1 O sztuce „ludowej” w kontekście zagłady zob. E. Lehrer *Na szczęście to Żyd. Polskie figurki Żydów/ Lucky Jews: Poland's Jewish figurines*, Korporacja Ha!art, Kraków 2014; R. Sendencyka *Drewno i afekt. O krzyku z Harmęzów. Współczesny widok na Zagładę*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015; K. Grzybowska *Sposoby ukazywania obozów nazistowskich w sztuce zwanej naiwną*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23. Konieczne jest ponadto krytyczne użycie terminu „ludowa” (stąd występuje on w niniejszym artykule w cudzysłowie). Zob. E. Klekot *The Seventh Life of Polish Folk Art and Craft*, „Etnološka Tribina” 2010, nr 33. Zob. też *Polska – kraj folkloru?*, red. J. Kordjak, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016; P. Korduba *Ludowość na sprzedaż*, Bęc Zmiana, Warszawa 2013.
- 2 D. Głowacka, *Współ-pamięć, pamięć „negatywna” i dylematy przekładu w „wycinkach” z Shoah Claude’a Lanzmanna*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6, s. 302.

Praca ta jest finansowana ze środków (NCN-DFG, Beethoven Classic) projektu badawczego nr 2018/31/G/HS2/02447 zatytułowanego *Polska „sztuka ludowa” i Holokaust: polsko-niemieckie negocjacje pamięci sprawców, ofiar i świadków*.

Roma Sendencyka – dr hab., prof. UJ, pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych WP UJ, prowadzi Ośrodek Badań nad Kulturami Pamięci, działa w Kolektywie Kuratorskim. Zajmuje się teoriami badań literackich i kulturowych, w tym zwłaszcza badaniami nad kulturą wizualną i kulturami pamięci. Autorka książek *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku* (Kraków 2006), *Od kultury ja do kultury siebie* (Kraków 2015), współredaktorka kilku tomów na temat badań nad pamięcią. W 2011 uczyła na University of Chicago.

Magdalena Zych, Wojciech Wilczyk) projektu *Awkward Objects of Genocide*³, którego celem było zbadanie zasobów polskich kolekcji etnograficznych, publicznych i prywatnych w poszukiwaniu obiektów artystycznych odnoszących się do Zagłady. Zakładaliśmy, że ten zbiór dokumentów wizualnych przyniesie nowe obserwacje, które być może pozwolą na przesłedzenie intensywnie ostatnio dyskutowanego doświadczania pamiętania Zagłady na polskiej prowincji. Wszystkie prace, do których udało się dotrzeć, zostały udokumentowane fotograficznie: Wojciech Wilczyk wykonał ponad trzy tysiące zdjęć, sfotografował czterysta dwadzieścia cztery dzieła ilustrujące przemoc wojenną, około sześćdziesięciu⁴ prac zawierało bezpośrednie nawiązania do Zagłady. Prace prowadziliśmy przy założeniu, że oddolne praktyki reprezentacyjne, w znacznej mierze pomijane w dyskusji o reprezentacjach Zagłady, mogą być bogatym zasobem danych dotyczących pamięci o Zagładzie i form składania świadectwa. Poniżej przedstawię trzy strategie, które dostrzegam w zidentyfikowanym materiale empirycznym. Przykłady obiektów artystycznych posłużą mi – ułożone zgodnie w porządku historycznym – do zilustrowania procesu przekształcania pamięci indywidualnej w kulturową.

-
- 3 Prowadzonego w ramach konsorcjum badawczego *Transmitting Contentious Cultural Heritages with the Arts: From Intervention to Co-Production* (Horyzont 2020, grant Komisji Europejskiej, numer 693857, kier. Klaus Schönberger, zob. www.traces.polimi.it/). O badaniach zob. też *Anthropology News*, February 27, 2017, *Traces*, September 2016, vol. 1, no. 1, s. 6-7 (www.traces.polimi.it/index.html?p=1623.html,04.02.2020), ogólna prezentacja wniosków: E. Lehrer, R. Sendyka *Arts of Witness or Awkward Objects? Vernacular Art as a Source Base for 'Bystander' Holocaust Memory in Poland*, „Holocaust Studies” 2019, t. 25, nr 3, s. 300-328, doi.org/10.1080/17504902.2019.1567667. Materiały zebrane podczas badań zostały zaprezentowane na wystawie *Widok zza bliska. Inne obrazy Zagłady*, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli, Kraków, 1.12.2018-31.03.2019. Częścią prezentacji był cykl *Powiększenia*, wykonany przez Wojciecha Wilczyka. Wystawę dokumentuje strona internetowa www.widokzabliiska.eu. Prezentowane w artykule poglądy pochodzą wyłącznie od uczestników projektu badawczego. Dziękuję Erice Lehrer, Magdalenie Zych i Wojciechowi Wilczykowi za współmyślenie oraz inspirujące prezentowane tu spostrzeżenia. W przygotowaniu jest publikacja zbiorowa, w ramach której powstał niniejszy artykuł.
- 4 Liczba tu podawana zależy od przyjętych kryteriów wyboru, które były długo przez nas dyskutowane. Założyliśmy, że włączamy do zbioru prac „wobec Zagłady” (wedle określenia Luizy Nader) obiekt, jeśli: wyraźnie w obrębie ikonografii pracy pojawia się odniesienie do ludności żydowskiej; artysta pozostawił informację co do swojej intencji w sytuacji, gdy dany wizerunek nie jest jednoznaczny; lub gdy prace prezentowały wydarzenia dotyczące tylko osób pochodzenia żydowskiego – np. pracę *Sonderkommando* w obozach (tu nie zawsze zamysł twórcy był znany, lecz przyjmowaliśmy, że niezależnie od możliwej polonizacji doświadczania obozowego, w ten sposób – mimo wszystko – upublicznia się fragment żydowskiej historii czytelnicy dla części odbiorców).

1. Widoki Zagłady (spojrzenie dokumentalne)



Il. 1. Sławomir Kosiniak *Bez tytułu*, 1948, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli, Kraków, fot. Wojciech Wilczyk.

Sławomir Kosiniak, pochodzący z rodziny znanych malarek z Zalipia⁵, w szkicu wykonanym najprawdopodobniej w 1948 roku⁶ farbami wodnymi na szarym papierze (połowa standardowego arkusza szarego papieru pakunkowego) przedstawia scenę aresztowania: pod zagrodę podjechali czterej Niemcy⁷. Ta intensywna, dynamiczna scena ma co najmniej cztery „ośrodki dramatyczne” – skomponowana jest jak symultaniczna sekwencja ze średniowiecznych misterii. Ewidentne są wysiłki młodego autora, by możliwie dokładnie

5 Kosiniak był synem i bratem znanych twórczyni z Zalipia, Felicji Kosiniak i Leokadii Kosiniak-Rycerz. Nie udało nam się ustalić dokładniejszych danych biograficznych autora. Zob. <https://etnomuzeum.eu/zbiory/sceny-zajmujace-malowanka-z-zalipia>.

6 MEK, Kraków, nr inw. 85992. Praca odnaleziona w archiwum muzeum wiosną 2018 roku przez Barbarę Kożuch. Obszerne sprawozdanie z odnalezienia pracy przedstawiła Magdalena Zych, która również wykonała badania dotyczące biografii obiektu i autora – zob. *Sceny zajmujące – malowanka z Zalipia*, <http://etnomuzeum.eu/zbiory/sceny-zajmujace-malowanka-z-zalipia> (2.06.2019).

7 Kolor mundurów wskazuje raczej na Schutzpolizei niż granatowych policjantów, choć barwy mogły się zmienić – obiekt nie był konserwowany.

zrelacjonować zdarzenie: gesty i czynności postaci są uszczegółowione, bohaterowie zindywidualizowani (wyraźniej dotyczy to ofiar niż sprawców), ramowo określony jest czas akcji (wiosna). Wiele wskazuje na to, że mamy tu do czynienia z trybem dokumentalnym. Malunek Kosiniaka można traktować jako ikoniczne zeznanie, które mogłoby zostać użyte jako wiarygodny i przejrzysty szkic sytuacyjny podczas rozprawy sądowej. Natężenie wydarzeń, chęć „powiedzenia wszystkiego”, kondensacja tego oświadczenia pozwalają wnioskować o zaangażowaniu autora: być może zresztą to siebie samego sportretował w prawym dolnym rogu (ta postać jest odmienna od pozostałych cywilów, może reprezentować ludność nieżydowską).

Badania w polskich archiwach etnograficznych pozwalają stwierdzić, że poetyka historycznego konkrety w wizualnej twórczości ludowej opowiadającej o Holokauście pojawia się bardzo rzadko. Poza malowaniami z Żalipia zidentyfikowaliśmy zaledwie kilka prac: *Żydzi do roboty*⁸ i *Wygnanie Żydów z Pierzchnicy*⁹ Adama Czarneckiego oraz *Śmierć dentysty* Józefa Firmantego¹⁰. Łączy je realistyczny idiom, konkrety i szczegół – podawane są lokalizacje zbrodni (Pierzchnica, Raków), dokładne daty – nawet dni (25 czerwca 1943 u Czarneckiego), Firmanty zanotował wypowiedź ofiary. We wszystkich tych przypadkach postaci są indywidualnie portretowane, ich konkretne czynności, ubiór, usytuowanie i gesty są pochodną osobistego wspomnienia (bezpośredniego lub z drugiej ręki). I choć pojawiają się też elementy symboliczne czy wyobrażone (np. niemal baśniowy krajobraz w tle u Firmantego), werystyczna intencja jest niewątpliwa. Prace te powstają dość wcześnie – w latach 40. lub 50., a jeśli datowanie jest późniejsze (*Żydzi...* Czarneckiego z 1965 roku), zachowała się wypowiedź artysty, potwierdzająca związek sceny z prywatnym przeżyciem¹¹.

Wspomniane powyżej prace łączą rodzaj wizualnej nadmierności: symultaniczność scen i ich dynamizm sprawiają, że obrazy intensywnie apelują

8 Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, obecnie: Muzeum Narodowe w Kielcach, nr inw. E 3258. Praca z lat 1965–67.

9 Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, obecnie: Muzeum Narodowe w Kielcach, nr inw. E 673, praca z roku 1959.

10 Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli, Kraków, nr. inw. 58434. Praca z ok. 1979 roku.

11 „Wziąłem i namalowałem. Taką pamiątkę mam. Ten pierwszy obraz to malowałem go w czterdziestym siódmym roku. Nie miałem farb, ale chciałem tak właśnie naturalnie namalować ten obraz. I skąd ja takich farb wezmę? Sam zrobiłem ich z tego popiołu...”. Wypowiedź Adama Czarneckiego w filmie *Ślady* [1982] w reż. Andrzeja Brzozowskiego, czerwiec 1967.

o empatię i uwagę obserwatora. Sprawozdawczość, wyraźny dokumentalny zapal przeksztalca te zapamiętane widoki w synkretyczne zeznania. Przypadek Kosiniaka jest być może najbardziej symptomatyczny: praca powstaje wbrew poetyce i gatunkom, z którymi artysta miał na co dzień z Zalipiu do czynienia. Malujący szukał sposobu wyrazu i formy dla opowieści w momencie i w przestrzeni, w których nie było gotowych wzorców dla wizualnego świadectwa zbrodni: oryginalne gesty łączył ze strategiami znanymi z rozmaitych tradycji (rysunek dziecięcy, symultaniczne sceny sztuki kościelnej, lokalne motywy zdobnicze). Intuicyjna formuła wizualnego sprawozdania jednak się nie przyjmie, choć jej ślady będą pojawiać się aż do lat 80.¹²

Prace te dowodzą jednak czegoś istotnego: po wojnie zdarzały się oddolne, pozaelitarne, „nieprofesjonalne” próby konkretnego obrazowania dostrzeżonej traumatycznej sceny, datowania obiektów pojawiających się w kolejnych dekadach wskazują na ich nieustępujący charakter. Ta rodząca się możliwość wytworzenia swoistego, lokalnego, swojskiego i tutejszego, wernakularnego trybu dokumentalnego zeznania za pośrednictwem wizerunków została jednak niezrealizowana, zaprzepaszczona lub stłumiona: budowana po omacku poetyka, zanim się w pełni wykształciła i zyskała zdolność ujmowania przeszłego przeżycia oraz prawo udziału w formowaniu uogólnionej, społecznej pamięci wizualnej – zanikła, zastąpiona pewniejszym, mniej kontrowersyjnym przedstawianiem, niemającym wiele wspólnego z osobistym, pamiętającym, dokumentującym spojrzeniem.

2. Ikony zagłady (spojrzenie ekwiwalentyzujące)

Cykl pięciu płaskorzeźb Zygmunta Skrętowicza powstał w 1962 roku, dwadzieścia lat po wydarzeniach przedstawianych w pracach wspomnianych powyżej. Zachowuje charakterystyczną dla trybu dokumentalnego symultaniczność, ale nawet pobieżny rzut oka na przedstawione sceny pozwala zauważyć zasadniczą odmienność tej pracy od omówionych wcześniej. Trudno przypuszczać, żeby akty rozstrzeliwania, wypędzania, wieszania, a zwłaszcza gazowania i kremowania zwłok w obozie były częścią indywidualnego doświadczenia jednej osoby – w dodatku postronnego. Z pewnością nie mogą

12 Zob. pracę Romana Lipy z Wielopola Skrzyńskiego: *Rozstrzelanie 42 osób żydowskich w Wielopolu Skrzyńskim w dniu 30/VI 1942 roku*, namalowaną w 1984 roku. Obecnie własność rodziny Teitelbaumów. O pracy można przeczytać w numerze „Kontekstów” o Kantorowskim Wielopolu: „Konteksty” 2015, nr 1/2.

stanowić fragmentu życiorysu artysty, który przeżył wojnę na Wołyniu i który, jeśli był świadkiem mordów (jego wieś, Kuropatniki, została spalona, zginęło w niej 38 osób)¹³, to nie przedstawił ich w pracy. Skrętowicz raczej podał katalog niemieckich zbrodni, wizualizując główne formy eksterminacji.



Il. 2. Zygmunt Skrętowicz, cykl *Oświęcim*, 1962, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, prezentacja na wystawie *Widok z za bliska. Inne obrazy Zagłady*, fot. Wojciech Wilczyk. Pod obrazem wyeksponowano albumy, z których najprawdopodobniej korzystał twórca.

A jednak to historycznie określone zdarzenia, tyle że zobaczone przez kogoś innego: panel numerowany jako pierwszy w cyklu¹⁴ przedstawia scenę, której kompozycja zdaje się znajoma. Rozpoznajemy tę figurację, ponieważ pochodzi ze słynnego dziś zdjęcia z Iwangorodu na Ukrainie z 1942 roku, przejętego przez polski ruch oporu z niemieckiej korespondencji prywatnej¹⁵, upowszechnionej w dokładnie takiej, jak przedstawił artysta, edycji

¹³ Zob. wspomnienie Stanisława Osieckiego, publikacja: <https://btx.home.pl/kresyinfo/index.php/16-kresy/wspomnienia-/71-wspomnienia-kresowiakow-osiecki-stanislaw> (30.08.2018). Biogram Skrętowicza rekonstruowała w naszym projekcie Katarzyna Grzybowska.

¹⁴ Numery inw. prac: *Oświęcim I* (26739 – *Nowy transport*); *Oświęcim II* (26735 – *Krematorium*); *Oświęcim III* (26736 – *Wieszanie*); *Oświęcim IV* (26737 – *Gazowanie*); *Oświęcim V* (26738 – *Gazowanie*).

¹⁵ Spostrzeżenie, że Skrętowicz kopiuje historyczne zdjęcie, zawdzięcza Wojciechowi Wilczykowi.

(w oryginale zdjęcie notuje obecność jeszcze co najmniej siedmiu innych postaci).

Odkrycie ikonicznego wzorca górnej płaskorzeźby panelu pierwszego natychmiast pociąga za sobą dwa pytania: dotyczące zakresu piktorialnego powtórzenia i skali samodzielności wyboru oryginałów podlegających kopiowaniu. Innymi słowy: jeśli artysta raz posłużył się obrazem będącym w obiegu, to być może pozostałe sceny również są wtórnymi odwzorowaniami i mają swe fotograficzne pierwowzory? Jeśli rzeźbiarz cytuje widoki zarchiwizowane przez innych, to jak głęboko sięga w wizualne archiwum wojny? Czy wybiera znane, słynne obrazy, powtarzając istniejący już, uwspólniony, społecznie zaakceptowany „wojenny wzornik”, czy przyczynia się dopiero do jego wytworzenia, akcentując kilka spośród tysięcy dostępnych wojennych fotografii?

Poszukiwanie odpowiedzi wymaga ustalenia historii przekształcenia zdjęcia z 1942 roku w jedną z najbardziej rozpoznawalnych wojennych ikon. Janina Struk w pracy *Private Pictures: Soldiers' Inside View of War* (2010) zrekonstruowała historię przejęcia i przechowania odbitki przez Jerzego Tomaszewskiego (znanego przede wszystkim jako dokumentalista powstania warszawskiego) oraz redukcji kadru do przedstawienia żołnierza i matki z dzieckiem, konstatając współczesną, globalną karierę tego obrazu jako „symbolu barbarzyństwa nazistowskiego reżimu, morderstwa sześciu milionów europejskich Żydów”¹⁶.

Struk prześledziła też okoliczności pierwszej publikacji fotografii, która wedle jej ustaleń pojawiła się w wielojęzycznym wydawnictwie, przygotowanym przez Jerzego Tomaszewskiego na zlecenie polskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych na dwudziestą rocznicę inwazji na Polskę, w geście sprzeciwu wobec „odradzającego [się] na Zachodzie faszyzmu”¹⁷. Praca datowana na 1959 rok nosiła tytuł *1939-1945 We have not forgotten/My ne zabyli/Nous n'avons pas oublié!*. Jeśli krytyczka ma rację, zdjęcie w 1962 roku, gdy kopiował je Skrętowicz, było w obiegu stosunkowo od niedawna. Wedle jej rozeznania zostało zauważone najpierw w Niemczech, w wyniku kontrowersyjnej dyskusji na temat jego autentyczności, zainicjowanej przez niemiecką „Deutsche

16 J. Struk *Private Pictures: Soldiers' Inside View of War*, I.B. Tauris, London–New York 2011, s. 77. Pierwsze wydanie – 2010.

17 Tamże, s. 85. Trzystustronicowa publikacja była wznawiana w 1960 i 1961 roku. Faktycznie była pod redakcją zbiorową (Stanisław Wrzos-Glinka, Tadeusz Mazur, Jerzy Tomaszewski), układ graficzny przygotowali Stanisław Kopf i Stanisław Miedza-Tomaszewski. W publikacji nie podano pod zdjęciami archiwalnymi adresów bibliograficznych ani nie wyjaśniono ich pochodzenia. Na s. 2 podano ogólną informację o wykorzystanych archiwach i kilka nazwisk twórców. Zdjęcie w tej publikacji, a także w wersji międzynarodowej (s. 64–65) nie jest wykadrowane.

Soldaten Zeitung” w 1962 roku¹⁸. Jeśli więc obraz ten funkcjonował publicznie w sposób autonomiczny – to jego obecność była przede wszystkim międzynarodowa. Jak zatem znalazł się w polu uwagi twórcy ludowego spod Szczecina?

Struk nie ustaliła jednak wszystkich miejsc publikacji zdjęcia z Iwangorodu. W 1960 roku przycięta fotografia znalazła się na 282. stronie „materiałów do szkolenia politycznego” wydanych przez Główny Zarząd Polityczny Wojska Polskiego pod tytułem *Z Dziejów Wojny Wyzwoleńczej Narodu Polskiego 1939-1945*¹⁹. W tej obszernej historii wojskowości dominują jednak zdjęcia „czynu żołnierskiego” – zapewne nie tu Skrętowicz znalazł swoje źródło ikonograficzne. Być może zobaczył je na krążących po Polsce wystawach ilustrujących niemieckie zbrodnie²⁰. Okazuje się jednak, że wielojęzyczne wydania „eksportowe” *1939-1945 We have not forgotten... miały polski pierwowzór: wydaną przez ZBOWiD najwcześniejszą z przywoływanych publikacji, z 1958 roku*²¹. W tomie *1939-1945. Cierpienie i walka narodu polskiego. Zdjęcia i dokumenty* scena z Iwangorodu pojawia się na stronach 118-119, bez kadrowania, z podpisem *Hitlerowcy mordując ludność, rozstrzelali matki z dziećmi na rękach*. Lewa strona tej rozkładówki obejmuje dokładnie tę scenę, która później usamodzielnii się jako wizualna ikona.

Skrętowicz bez wątpienia korzystał z polskiego wydania albumu²². Płaskorzeźba *Krematorium* powtarza niemal bez zmiany dwa zdjęcia ze strony 79.

18 J. Struk, *Private Pictures...*, s. 86.

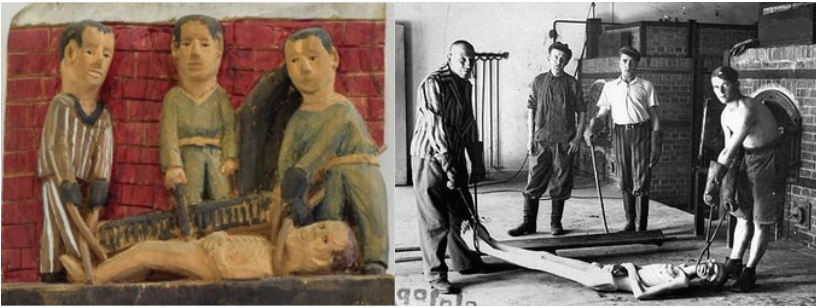
19 Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, red. płk. dypl. S. Szulczyński, Warszawa 1960.

20 Opis takiej podróżującej wystawy znaleźć można jako powracający motyw w *Krótkiej historii pewnego żartu* (S. Chwin, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999). Zob. np. s. 122 o wystawie w Strzelnicy św. Jerzego.

21 Podano miejsce wydania: Warszawa, wydawca: Zarząd Główny Związku Bojowników o Wolność i Demokrację. Wersja międzynarodowa wychodziła w latach 1959-1962 w językach: angielskim, rosyjskim, francuskim (1959), niemieckim, hiszpańskim i portugalskim (1960). Format był mniejszy, także objętość była o około połowę mniejsza (160 stron), zmieniono opracowanie graficzne (zaproszono do współpracy nagradzanego projektanta i plakacistę Wojciecha Zamecznika, który przetworzył „album poglądowy” w ekspresyjne dzieło graficzne).

22 Co – zważywszy na tytuł *Cierpienie i walka narodu polskiego* – otwiera dyskusję, czy trafnie umieszczamy ten cykl w kontekście Zagłady. Praca z 1958 roku z jednej strony włącza w polską martyrologię cierpienia nie tylko polskich Żydów, ale wszystkich ofiar obozów koncentracyjnych. Z drugiej strony jednak zaskakująco precyzyjnie informuje o Holokauście: na s. 38-39 zostały objaśnione formy eksterminacji Żydów, dział III *Zagłada Żydów* zawiera wiele informacji usuniętych później z obiegu: m.in. mowa jest o powstaniu w getcie w Warszawie i w Białymstoku, o buntach w Treblince i Sobiborze. W dziale II (*Terror okupanta*) jasno wy-

(dział *Krematorium*, podpis: *W ten sposób spalano ciała pomordowanych więźniów (obóz w Dachau)*²³. Scena deportacji jest pochodną zdjęcia ze strony 30. (Jedną z form terroru okupanta niemieckiego było wysiedlanie ludności polskiej ze wsi i miast), kompozycja z nagimi kobietami opiera się na równie dziś słynnym zdjęciu z 1944 roku prezentowanym na stronie 74. [*Kobiety w drodze do komory gazowej. Zdjęcie wykonał konspiracyjnie więzień Dawid Szmulewski, członek ruchu oporu (Oświęcim)*]²⁴. Najtrudniej ustalić pierwowzór sceny wieszania – w *Cierpieniu i walce...* zamieszczono podobne zdjęcia w kilku działach (dotyczących pierwszych represji, następnie egzekucji w obozach, w końcu w sekcji dotyczącej likwidowania partyzantów).



Il. 3-4. Fragment rzeźby: Zygmunt Skrętowicz z cyklu *Oświęcim*, 1962, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, fot. Wojciech Wilczyk; ilustracja historyczna z publikacji *Cierpienie i walka narodu polskiego...*, s. 79.

odrębniono obozy w Chełmnie, Bełżcu, Sobiborze i Treblince jako obozy śmierci wyłącznie Żydów. Z drugiej strony obóz w Oświęcimiu-Brzezince opisano jako międzynarodowy, bez wspomnienia ofiar żydowskich, zdjęcia dotyczące doświadczenia Żydów (np. to z Iwango-rodu) nie zostały zidentyfikowane jako takie. Ponieważ kształt paneli Skrętowicza przypomina macewy, a artysta wykorzystuje żydowskie symbole cmentarne (zob. M. Krajewska *Symbolika płaskorzeźb na cmentarzach żydowskich w Polsce*, „PSL” 1989, nr 1/2, s. 48), można z całą pewnością powiedzieć, że artysta świadomie opowiada o Zagładzie, przynajmniej w podwójnym panelu gazowania. Do obronienia jest też hipoteza, że całość przedstawienia dotyczy Żydów (zdjęcia dokumentujące obozy są wyraźnie częścią „żydowskiej sekcji” w albumie). Skrętowicz jest też autorem cyklu *Bełżec* – będącego częścią kolekcji Ludwika Zimmerera, obecnie zaginionego.

- 23 Chodzi o zdjęcia oswobodzonego obozu w Dachau wykonane przez byłych więźniów z Jugosławii. Zob. <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1034592>, zdjęcie nr 15028 (15.02.2020).
- 24 Zob. G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008. Zob. <http://auschwitz.org/galeria/zdjecia-i-dokumenty-historyczne/zaglada,12.html> (15.02.2020).

Skřętowicz pracuje zatem odmiennie niż artyści nurtu dokumentalnego. Nie mogąc opowiedzieć o koszmarze wojny, używając własnych wspomnień z Wołynia, kopiuje obrazy wyselekcjonowane, opisane i włączone uprzednio we wspólny obieg wizualny. To obrazy ocalone, zestawione i dane do widzenia społeczeństwu przez jego elity (polityczne i artystyczne). Wizerunki te pochodzą z oficjalnego, scentralizowanego archiwum, usankcjonowane przez władze (ZBOWiD, Ministerstwo Obrony Narodowej...). Nie ma już tu przestrzeni na dowolne upublicznianie osobistej pamięci: w to miejsce trafia seria zaimportowanych obrazów - substytutów, przy czym ekwiwalentyzacja widoczna w porządku obrazów nie przekreśla emocjonalnej intensywności przekazu i jego intencji świadczenia

Proponuję rozwinąć ten indywidualny przypadek o szerszą hipotezę: osobisty obraz-zeznanie w ok. 1960 roku w Polsce jest już skutecznie tłumiony, wyciszany i wypierany, a w jego miejsce wprowadzone zostają oficjalne obrazy zastępcze. Proces ten jest efektem działań odgórných: politycznych, akademickich, artystycznych i wydawniczych. Urzeczywistnia się dzięki coraz bardziej masowemu obiegowi mediów i wielkim nakładom publikacji propagandowych. Indywidualna pamięć obrazowa zostaje poddana kontroli, w jej miejsce trafia przygotowany przez specjalistów „prawidłowy” i zawsze „gotowy do użycia” wzornik, zestaw prefabrykatów do montażu: wizualny substytut wstawiany w miejsce obrazu potencjalnie deformującego wypracowaną, uzgodnioną, podzielaną i kojącą narrację. Ze względu na udział mediów uzasadnione jest przyglądanie się tym procesom w relacji do tego, co nazwano protetyzacją pamięci (Landsberg)²⁵ lub jej implantowaniem (Golka)²⁶.

Wyparcie obrazów pochodzących z osobistego doświadczenia i zastąpienie ich kolektywnie usankcjonowanymi ikonami bez wątplenia musiało mieć wpływ na wyjałowienie społecznej pamięci wizualnej o Zagładzie. W procesie standaryzacji wojennego pamiętania pozbyto się traumatyzującego efektu zindywidualizowanych powidoków, zwłaszcza takich, które mogły dotyczyć zdarzeń powstrzymywanych przed upublicznieniem we wspólnotowym *imaginarium*. Zysk z tego ruchu polegałby na zwiększeniu kontroli nad wspomnieniami potencjalnie urazowymi lub destabilizującymi *status*

25 Zob. A. Landsberg *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York 2004.

26 M. Golka *Pamięć społeczna i jej implanty*, Scholar, Warszawa 2009, zob. też Ł. Skoczylas, D. Gortych *Implanty pamięci społecznej: teoria i przykłady*, Wydawnictwo Rys, Dąbrowka 2017.

quo polityki historycznej. Interes w tym procesie podmian miały zarówno instytucje władzy dążące do sanacji „porażonego wojną” społeczeństwa, jak i jednostki, niegotowe do dźwignięcia własnej historii w obrazach. Proces ten jest więc zarówno osobisty, jak i społeczny, polityczny, jak i psychologiczny. Ma też wymiar moralny: usunięto bowiem z widoku nie tylko to, co wiąże się z lękiem, ale i to, co połączone zostało z innymi negatywnymi afektami: winą i wstydem, uniemożliwiając tym samym odpowiedzialną i trwale leczącą pracę ze społeczną przeszłością.

3. Symbole zagłady (spojrzenie przemieszczone)



Il. 5-6 – przód i tył pracy Jana Kowalczyka, *Jedwabne*, 2017, własność Louisa i Christy Galinskich, Berlin, fot. Wojciech Wilczyk.

W 2017 roku działający w Koszalinie artysta Jan Kowalczyk na prośbę-zlecenie niemieckiego kolekcjonera wyrzeźbił kompozycję figuralną zatytułowaną *Jedwabne*. Artysta przedstawił dramatyczną scenę, w której stłoczone postacie kobiet i mężczyzn, dzieci i starców za chwilę dosięgnie płomień. Ludzie modlą się, mdleją i krzyczą, niektórzy wystawiają dłonie przez otwory

w drewnianej pułapce, w której się znaleźli. Dla sceny tej nie istnieje prawzorzec ikonograficzny, który mógłby zostać skopiowany. Kowalczyk – urodzony po wojnie – nie mógł zastosować więc ani trybu dokumentalnego, ani ekwiwalentyzującego. Rzeźba jest pochodną pracy wyobraźni, komunikowanej za pośrednictwem symboli i metafor. To kolejna strategia wernakularnego wizualizowania Zagłady, najdalsza od trybu opisywanego na początku tego artykułu.

Twórca *Jedwabnego* podejmuje tryb przenośni (typowej dla wyobraźni ludowej, gdzie źródłem złego jest ostatecznie szatan), umożliwiającą pominięcie kwestii sprawstwa, a więc konstruuje spojrzenie niewidzące historii, patrzące ponad nią w czas wieczny. Estetyczny efekt staje się dwuznaczny: gdyby nie tytuł, to kompozycja i tropy wizualne tej rzeźby sugerowałyby opowieść o karanych w piekle niewiernych, pilnowanych przez diabła. Dodam, że przenośnia nie jest charakterystyczna dla tego twórcy, który często realizuje tematy historyczne. Kowalczyk decyduje się na strategię ahistoryczną tuż po okresie intensywnego debatowania wydarzeń z 10 lipca 1941 roku²⁷. Jego praktyka zdaje się wiele mówić o pracy z trudnymi powidokami wojny w drugim pokoleniu po wojnie. Użycie metafory, gestu kreacyjnego, sięgnięcie po dostępne symbole modyfikuje znaczenia, ale i wprowadza intensywnie zabarwienie emocjonalne: wydaje się, że dramatyczna ekspresja tej pracy jest proponowana jako kompensata za usunięcie odniesień historycznych.

Jedwabne to przykład szerszej tendencji, którą dostrzegliśmy w materiale archiwalnym zgromadzonym w trakcie projektu. Częstotliwość tego zabiegu: montażu symboli, alegorii, metafor, pozwala posunąć jeszcze krok dalej rozwijaną w niniejszym tekście hipotezę dotyczącą polskiej postpamięci wizualnej. Zagubione, prowincjonalne, prywatne historyczne „sceny zajmujące”, konkretne „widoki”, obrazy-świadectwa, wizerunki-zeznania, zanim w pełni je dostrzeżono i uznano, zostały przesłonięte i stłumione: nie wzięły udziału w wytwarzaniu wizualnej pamięci publicznej. O jej kształcie przesądziła odgórna ingerencja, zarówno polityczna (dostarczone treści), jak i klasowa (elitarna estetyka), centralna (zarządzana z ośrodków kulturalnych i przez tamtejszych ekspertów) i umiędzynarodowiona (polski „wzornik powszechny” zawiera, jak się okazuje, obrazy z terenów Niemiec lub Ukrainy,

27 Artysta w wywiadzie udzielonym Zespołowi potwierdził, że zapoznawał się z historycznymi narracjami dotyczącymi *Jedwabnego*. Ani razu jednak nie wskazał w rozmowie jednoznacznie na Polaków jako sprawców. Jednocześnie z ogromnym współczuciem odnosił się do losu Żydów.

zanotowane przez amerykańskich fotografów lub niemieckich żołnierzy, prezentujące ofiary najprawdopodobniej różnych etniczności i wyznań). Jednym z efektów działania tego najwyraźniej dobrze utrwalonego wizualnego kopiału jest współczesna niezdolność do włączenia w imaginarium Zagłady i szerzej – przemocy wojny – scen niezaliczonych z wczesnego zestawu referencyjnego: pogromów, rozstrzeliwań na prowincji, aktów denuncjacji, szabru, prostytutce, pracy niewolniczej Polaków w Niemczech, codziennego terroru, konfliktów etnicznych... Ponowna lektura wizualna wczesnych reprezentacji (fotografii, filmów) z pierwszych dekad po wojnie pozwala dostrzec oczywistą obecność (nielicznych wprawdzie i szybko usuniętych z obiegu) widoków tego rodzaju, ujawniając jednocześnie skuteczność od-ruchów wyuczanej ślepoty²⁸.

Dostrzeżoną tendencję można by uogólnić w następujący, prowokujący do dalszych dyskusji, sposób: polska pamięć o wojnie została – jak wynika ze zgromadzonych w badaniach danych – upaństwowiona, a trauma – schrystianizowana²⁹. Dziś zapewne do odzyskania zostają jedynie strzępki lokalnego, wernakularnego zasobu osobistych powidoków przemocy. Być może w pomijanych dotąd w dyskusjach o doświadczeniu wojny zespołach archiwalnych dokumentów, jakich przykładem są zbiory sztuki „ludowej”, znajdziemy kolejne zdjęcia, szkice, rysunki i pośpieszne notatki z przemocy z okresu wojny i lat powojennych, poczynione przez jej uczestników mieszkających poza centrami, uczestniczących w pozaelitarnym życiu społecznym: a więc przez najliczniejszą grupę wewnątrz polskiego społeczeństwa. Nieopracowane i nieujawnione obrazy nie zostały przecież całkowicie usunięte: to podstawowa konsekwencja represji, której działanie trudno w tej sytuacji zignorować.

Jako jedna z najmocniej i najdłużej doświadczonych przez przemoc II wojny światowej zbiorowości („w Polsce społeczeństwo jest w zasadzie w całości posttraumatyczne”³⁰ – pisała Maria Orwid, należąca do pionierskiego

28 Zob. wnikliwą analizę tego procesu w: T. Żukowski *Wielki retusz: jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*, Wielka Litera, Warszawa 2018.

29 Jak widać ze zgromadzonego w trakcie badań materiału, w wyniku upowszechniania biografii ojca Maksymiliana Kolbego (między rokiem 1971, w którym odbyła się jego beatyfikacja, a 1982 – kanonizacją) wizualizacje zakonnika zaczęły być wzorowane na postaciach muzułmanów. W ten sposób najbardziej niepokojący obraz – twarz wyniszczonego pobytem w obozie umierającego muzułmana – został zdezaktywowany kojącym efektem chrześcijańskiej narracji o męczeństwie i świętości. Zjawisko to wymaga szerszego opracowania.

30 M. Orwid *Trauma*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 129.

zespołu badającego od lat 50. „syndrom oświęcimski”) osiągnęliśmy – jak wskazują badania, z których powyżej korzystałam – sprawność w unikaniu bolesnych obrazów i potrafimy je zastępować innymi, pozornie równoważnymi w treści, a jednak pozbawionymi funkcji urazowej o tyle, że ich emocjonalny komunikat poddawany jest wtórnemu kulturowemu opracowaniu. Jeśli implanty się zużywają, na pomoc przychodzi adokumentalna praktyka kreatywna: metonimię zastępuje wzniosła, często religijnie motywowana metafora. Przesłania ona konkretny, historyczny wizerunek doświadczonego osobiście widoku i tylko w wyjątkowych okolicznościach pozwala na dostrzeżenie ewentualnego ładunku emocji, który artysta skrył za „bezpiecznym obrazem”. Prace, które zbadaliśmy, potwierdzają możliwość ponownego ujawniania się tego źródłowego spojrzenia z czasu wojny, ale jeszcze dobitniej dowodzą tego, że wytworzone po wojnie systemowe metody łagodzenia stresu pourazowego okazywały się wydajne i bardzo skuteczne. Efekt ich działania można by właściwie uznać za pożądane osiągnięcie stanu auto-sanacji w społeczeństwie po konflikcie, gdyby nie cena, którą przychodzi zapłacić za ulgę: osobiste powidoki przemocy uległy zniszczeniu, przesłonięciu lub zneutralizowaniu, zanim zostały przepracowane i „przeżalowane”. Oddaliliśmy się tym samym od świadomej i empatycznej odpowiedzi na bardzo trudną przeszłość.

Abstract

Roma Sendyka

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

"Looking at What Was Happening Here": "Folk Art" and the Dynamics of Polish Memory of the Holocaust

Sendyka presents the results of her research on Holocaust-related postwar Polish "folk art" as presented in the exhibition *Widok zza bliska: Inne obrazy Zagłady* [View From Behind the Scenes: Other Images of the Shoah] in 2018-19. Sendyka treats this material as a source of testimonies that suggest how memory of war was (trans)formed beyond high culture. Works by Sławomir Kosiniak, Zygmunt Skrętowicz and Jan Kowalczyk use the documentary, metaphor and metonymy as strategies of referring to a difficult past. The application of metaphor and metonymy in particular involves the use of socially acceptable and widely available images rather than material more deeply rooted in personal experience. The practices identifiable in the works of "folk" artists shed light on ways of working with a difficult heritage and reactions to external norms in the visual discourse on the Shoah.

Keywords

Holocaust, folk art, vernacular art, bystander, testimony