
Stanowiska

Klimat odwilży. Obrazy Marka Oberländera

Piotr Słodkowski

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 3, S. 267–284

DOI: 10.18318/td.2022.3.15 | ORCID: 0000-0003-0515-2399

Wciskam się siłą tam, gdzie najbardziej mglisto, tam pozostały już tylko malutkie, najmniejsze, ledwie dostrzegalne obszary pamięci.

Marek Oberländer¹

Marek Oberländer to polski Żyd i malarz, znany głównie historykom sztuki jako autor obrazu *Napiętnowani* i współorganizator Arsenалу (1955)², wystawy otwierającej polską odwilż w plastyce. Artykuł ten stanowi natomiast głos upominający się o Oberländera jako twórcę innych świadectw wizualnych, które nie tylko są typowe, choć zarazem kluczowe dla całej jego praktyki artystycznej, lecz także wzbogacają międzyobszarowe studia nad Zagładą i pozagładową egzystencją Żydów w PRL.

Piotr Słodkowski

– historyk sztuki, adiunkt w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Autor książki *Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng / Marek Włodarski a historia sztuki* (2019). Finalista Nagrody Naukowej POLITYKI 2019 i laureat w Konkursie im. Majera Bałabana (2020). Stypendysta Fundacji Lanckorońskich (2021). Interesuje się polską sztuką XX wieku w perspektywie współczesnej myśli humanistycznej.

1 Notatka z 2.06.1962 r., przechowywana w Archiwum Emigracji w Toruniu (dalej: AE), sygn. teczeki: AE/MO/I/4, s. 15.

2 Zob. ważne teksty dotyczące Arsenалу i Oberländera: I. Kowalczyk *Powrót do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa 2011, s. 117–123; M. Lachowski *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945-1960*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013, zwł. s. 220-238.

Analizując *Portret filozofa*, *Głowę ze wspomnień* i cykl *Figury*³ w relacji do rozważań Mirandy Fricker o epistemologii świadectwa, szukam odpowiedzi na pytanie, jak prace te odstają od klimatu epistemologicznego odwilży i jak stymulują odwilż pamięci o Zagładzie Żydów. Odnoszę je do centralnej tradycji epoki w sztukach wizualnych, informelu i malarstwa materii, oraz do licznych zapisków malarza (częstokroć niedostrzeganych), aby tym lepiej przyjrzeć się przekraczaniu horyzontów konserwatywnej nowoczesności. Wynika stąd bowiem kluczowa obserwacja, że kategorie estetyczno-artystyczne: portret, materia, faktura, radykalnie odkształcają swoje znaczenia w biografii malarza i jemu współczesnych, ściśle przylegając do jego autorskiej kategorii etycznej: instynktu sprawiedliwości. Ten w epoce nie został zaspokojony, bo obrazy i komentarze napotkały niesprawiedliwość epistemiczną. A skoro tak, należy się zastanowić także nad tym, jak – poświęcając im obecnie należną uwagę – sondujemy i zmieniamy klimat epistemologiczny samej historii sztuki.

Klimat odwilży

Sformułowanie „klimat odwilży” to metafora meteorologiczna, która łączy dwa porządki wiedzy i pozwala otworzyć myślenie o sztuce drugiej połowy lat 50., tak by ta wspierała refleksję o ówczesnej pamięci wojny i Zagłady Żydów. Odwilż (Ilja Erenburg) przywołuje logikę „odmrażania”, czyli złagodzenie represji w bloku wschodnim po „przymrozku” stalinizmu. Liberalizacja polityki kulturalnej, która w PRL rozpoczęła się najwcześniej spośród państw satelickich i pozostała trwała, w sztukach wizualnych przyniosła dominację informelu (lub malarstwa materii) i tradycyjnie była rozumiana jako triumfalna „eksplozja nowoczesności”⁴ na zgliszczach socrealizmu.

Tak rozumiany triumf nowoczesności dekonstruowano jednak w ważnych studiach⁵, a kontynuując te krytyczne rewizje, chcę postawić problem „klimatu

3 *Figury* były przedmiotem dwóch dużych wystaw Oberländera w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (zob. katalogi: Marek Oberländer. *Malarstwo, grafika, rysunek*, Muzeum Narodowe, Wrocław 1980; M. Szafkowska *Marek Oberländer i Jan Lebenstein. Totemiczny znak figury ludzkiej*, Muzeum Narodowe, Wrocław 2020) oraz niepublikowanej pracy magisterskiej D. Jareckiej *Figura* (Uniwersytet Warszawski, 1989).

4 Zob. A. Wojciechowski *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Ossolineum, Wrocław 1983, s. 68-72.

5 P. Piotrowski *Odwilż*, w: *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.*, red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe, Poznań 1996, s. 9-35; P. Juszkiewicz *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. *Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005; A. Markowska *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012, zwł. s. 57-112.

epistemologicznego” odwilży konkretnie w relacji do sztuk wizualnych. Przywołuję tu użyteczną kategorię zaczerpniętą z rozważań Mirandy Fricker na temat epistemologii świadectwa oraz władzy i etyki tworzenia i dzielenia wiedzy⁶. Fricker podejmuje problem niesprawiedliwego podważenia wiarygodności świadectwa (*testimonial injustice*), argumentując, że w wymianie informacji między aktorami społecznymi nieusprawiedliwione odmówienie zdolności zaświadczenia nierozzerwalnie wiąże się z rasowym, genderowym, klasowym lub inaczej ulokowanym uprzedzeniem tożsamościowym (*identity prejudice*), które jest na ogół systematyczne i kolektywne. Zrozumiałe zatem, że niesprawiedliwość epistemiczna dotyka nie tylko jednostki, lecz także całe wspólnoty, prowadząc do luki epistemologicznej, która wynika z braku powszechnie przyjętych w społeczeństwie zasobów interpretacyjnych, pozwalających zrozumieć świadectwo. To zaś stawia mniejszości w jawnie niekorzystnym położeniu i prowadzi do centralnej formy niesprawiedliwości, już w punkcie wyjścia uniemożliwiającej otwarcie na symetryczny dialog – niesprawiedliwości hermeneutycznej (*hermeneutical injustice*).

Metafora (epistemologicznego) klimatu odwilży pozwala bardzo precyzyjnie postawić bazowe pytanie o to, w jakim stopniu i na jakich zasadach odrażanie schematów w kulturze i sztuce korespondowało z kreowanym równoległe obrazem wojny. Innymi słowy: na ile zaświadczenie Holocaustu mogło zyskiwać widzialność w malarstwie odwilży, a na ile wprost przeciwnie – odwilż kultury nie przekładała się na odwilż pamięci o Zagładzie.

Odwilż sztuki i zamazanie pamięci

Twierdzę, że ważnym przewartościowaniem w historii sztuki dotyczącej odwilży powinna być korekta obrazu tej epoki poprzez odniesienie do bogatych studiów socjohistorycznych na temat polityki wobec mniejszości żydowskiej w PRL. Dla sztuk wizualnych śmierć Stalina przyspieszyła wieloetapowy proces wychodzenia z socrealizmu, który miał kumulację w roku 1955 (wystawa w Arsenale) lub, alternatywnie, 1957 (II Wystawa Sztuki Nowoczesnej jako ekspozycja polskiego informelu). Tymczasem tych dat i wydarzeń nie należy

6 M. Fricker *Epistemic Injustice. Power & The Ethics of Knowing*, Oxford University Press, Oxford 2007. Por. E. Domańska *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie” 2017 nr 1, s. 41-59; też *Problem sprawiedliwości epistemicznej i dekolonizacja postkolonializmu (casus Europy Środkowo-Wschodniej)*, w: *Perspektywy postkolonializmu w Polsce, Polska w perspektywie postkolonialnej*, red. J. Kieniewicz, Wydział „Artes Liberales”, Warszawa 2016, s. 39-53.

absolutyzować, gdyż – zmieniając perspektywę – szybko okazuje się, że dla pozycji Żydów rok 1953 nie stanowił istotnej cezury, a nawet przyniósł pogorszenie i tak złej sytuacji. Stalinizm wspierał politykę asymilacji, nie zaś tożsamościowej odrębności mniejszości etnicznych i religijnych. O ile jednak, jak dowodzi Grzegorz Berendt, u schyłku lat 40. antysemityzm zniknął z oficjalnego dyskursu publicznego, o tyle wiosną 1956 roku w atmosferze rozliczeniowej wewnątrz partii „kwestia żydowska” powróciła „w jej antysemickim wariacie”⁷. Dochodziło do oskarżeń, rozliczeń i „regulacji kadr”, a drugą połowę roku cechował wzrost nastrojów antysemickich. Rząd, który aż do wzmocnienia pozycji Gomułki nie zajmował jasnego stanowiska w tej sprawie, pozwolił na masową emigrację. Szacuje się, że w roku 1956, uchodzącym za początek dużego exodusu, PRL opuściło 51 tys. Żydów⁸. Przyjęcie tej optyki prowadzi do ważnej konkluzji. Historia sztuki, chcąc zyskać pełniejszy obraz pola sztuki odwilży, musi rozbudzić wrażliwość na fakt, że okres rozkwitu polskiej plastyki był równocześnie czasem zaniku kultury jidysz i, szerzej, kultury żydowskiej – procesu, który przyspieszył właśnie w roku 1956 i domknął się w Marcu '68⁹.

Paradoksalnie, odwilż sztuki pokrywała się w czasie z niezmiennym zamrażaniem pamięci o Zagładzie. Począwszy od przemówienia Bolesława Bieruta na otwarciu radiostacji wrocławskiej (1947) lub od likwidacji pawilonu żydowskiego na Wystawie Ziemi Odzyskanych (1948), Holokaust poddawano rosnącej tabuizacji. Ustabilizowanie stalinizmu przyniosło niesprawiedliwą ekspozycję bliskiej przeszłości, a proces ten nie uległ przewartościowaniu w latach 50. i 60. Tabu lokowano więc na płaszczyźnie narodowej (ofiara monolitycznego narodu polskiego), a dodatkowo także ideologicznej (ofiara z rąk nazistów, nie zaś komunistów)¹⁰. Zawłaszczenia te wielokrotnie wybrzmiały

-
- 7 G. Berendt *Wpływ liberalizacji politycznej roku 1956 na sytuację Żydów*, w: *Następstwa zagłady Żydów. Polska 1944-2010*, red. F. Tych, M. Adamczyk-Garbowska, Wydawnictwo UMCS, ŻIH, Warszawa 2011, s. 363.
 - 8 Problemy poruszone w tym akapicie rozwija Grzegorz Berendt – tamże, zwł. s. 372 i 383.
 - 9 J. Nalewajko-Kulikov, M. Ruta *Kultura jidysz po II wojnie światowej*, w: *Następstwa zagłady Żydów*, s. 297.
 - 10 P. Forecki *Od „Shoah” do „Strachu”. Zbiorowe zapominanie Zagłady w PRL*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, zwł. s. 13-114. Por. D. Krawczyńska, G. Wołowicz *Fazy i sposoby pisania o Zagładzie w literaturze polskiej*, w: *Literatura polska wobec Zagłady (1939-1968)*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, Fundacja Akademia Humanistyczna, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2000, s. 11-27; M.C. Steinlauf *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*, przeł. A. Tomaszewska, Cyklady, Warszawa 2001; Z. Wóycicka *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944-1950*, Trio, Warszawa 2009.

przy okazji rocznic powstania w getcie warszawskim. Jacek Leociak precyzyjnie pokazał, że obchodom nadawano charakter uniwersalny i w zależności od koniunktury politycznej oscylowano między dwoma biegunami: polonizacją lub internalizacją powstania, łącząc tę drugą narrację z dyskursem antyfaszystowskim¹¹. W obu przypadkach żydowski wymiar tego wydarzenia pozostawał nieczytelny. Zagładzie odebrano wyjątkowość i stworzono wrażenie, że w istocie była ona tragedią, która spotkała Polaków¹².

Studia nad polityką pamięci w PRL zgodnie podkreślają zatem nierówne hermeneutyczne uczestnictwo rozproszonych mniejszości żydowskich w kolektywnym kształtowaniu społecznego wizerunku wojny. Jeżeli jednak odnoszę te konkluzje do historii sztuki, to dlatego, by wskazać, że właśnie w polu sztuki lokują się wyjątkowe świadectwa wizualne, które przekraczają oficjalne formy upamiętniania i z tego powodu powinny zyskać widzialność jako istotne dopełnienie zastanych badań socjohistorycznych. Są to obrazy Marka Oberländera, ale nie tylko one. Mimo że skupiam się na jednostkowych świadectwach i jednostkowej biografii, drugoplanowo chcę także zasygnalizować, iż Oberländer należał do generacyjnie, formacyjnie i kulturowo zróżnicowanej wspólnoty artystów polskich (żydowskich i nieżydowskich), pochodzących z rodzin bardziej ortodoksyjnych i bardziej spolonizowanych), którzy zarówno w latach 40., przed zlodowaceniem stalinizmu, jak i w latach 50., w klimacie odwilży, sytuowali się wobec tych samych problemów. Wśród wielu innych byli to: Marian Bogusz, Izaak Celnikier, Felicjan Szczęsny Kowarski, Jan Lebenstein, Erna Rosenstein, Jonasz Stern, Henryk Streng / Marek Włodarski, Andrzej Wróblewski czy Władysław Strzemiński. Niemal każdy/a z tych twórców i twórczyń łączył/a horyzonty sztuki nowoczesnej i bardzo różnie sfunkcjonalizowaną figurację z pracą świadectwa, która miała raz centralne, a raz podskórne miejsce w praktyce artystycznej, niekiedy wręcz ją fundując, kiedy indziej zaś dochodząc do głosu znacznie później.

Marek Oberländer: Żyd, repatriant, migrant

Oberländer w historii sztuki został zapamiętany jako współtwórca Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki, zwanej Arsenalem (1955), oraz komisarz salonów wystawowych stołecznych pism „Po Prostu” (1956-1957), „Nowa

11 J. Leociak *Zraniona pamięć. (Rocznice powstania w getcie warszawskim w prasie polskiej: 1944-1989)*, w: *Literatura polska wobec Zagłady*, s. 37.

12 P. Forecki *Od „Shoah” do „Strachu”*, s. 73 i 113, gdzie autor przywołuje rozważania M. Ziółkowskiego.

Kultura” (1957-1959) i „Współczesność” (1960-1961). Chcę jednak przekroczyć tę optykę i zrekonstruować biografię malarza z naciskiem na jej zaplecze kulturowe, tożsamość polsko-żydowską i konsekwencje doświadczeń wojennych.

Oberländer (ur. 1922) dorastał w miejscowości Szczerzec k. Lwowa. Pochodził z niezamożnej rodziny i miał czworo rodzeństwa. Wychowywał się w kręgu tradycyjnej religijnej społeczności żydowskiej. Po śmierci ojca Jakuba pomagał matce Racheli (z domu Schreiber) w drobnych pracach przy piekarni. Nie miał dostępu do sztuki wysokiej, lecz do żydowskiej kultury ludowej (z dzieciństwa zapamiętał m.in. trupę wędrownych muzykantów).

Symboliczny początek wojny stanowiło dlań wejście Rosjan do miasta. Oberländer nie był naocznym świadkiem Holokaustu. Nie zamknięto go w getcie ani nie uwięziono w nazistowskim obozie pracy przymusowej czy obozie koncentracyjnym. Jego dalsze losy wojenne można rekonstruować na podstawie licznych życiorysów i szczątkowych dokumentów, ale w szczególności pozostają one niespójne¹³. To, co pozwala ustalić się z całą pewnością, to fakt, że Oberländer pracował fizycznie do czasu wcielenia do Armii Czerwonej, co nastąpiło 25 czerwca 1941 roku, a z wojska został zdemobilizowany na skutek donosu (oskarżenie o dezercję) 20 kwietnia 1943 roku. Przynajmniej od 14 czerwca 1943 roku był zatrudniony jako ładownik w kopalni węgla Osinikowskaja w Kuzbasie. Ponownie wcielony do Armii w sierpniu 1944 roku, stacjonował w Omsku jako strzelec. Rok później z pewnością przebywał w Nowosybirsku, a ponownie i ostatecznie zdemobilizowano go w marcu 1946 roku.

W kraju usiłował odnaleźć rodzinę przez Czerwony Krzyż i lwowskich urzędników, ale ostatecznie ustalił, że z wyjątkiem męża siostry, Józefa Karnioły, nikt z bliskich nie przeżył wojny. Osiadł w Warszawie, gdzie studiował w Akademii Sztuk Pięknych (1948-1953), gdyż – jak pisał po latach, „świadoma potrzeba sztuki zjawiała się w pierwszym tragicznym momencie mojego życia, w 1943 r.”¹⁴. Około 1948 roku nawiązał kontakt z Żydowskim Towarzystwem Krzewienia Sztuk Pięknych, a w 1953 roku zaangażował się w prace nad wystawą upamiętniającą 10. rocznicę powstania w getcie warszawskim, którą planowano pokazać w Nowym Jorku (jako jej komisarz zamierzał ze-stawić obrazy oraz fotografie dokumentujące zbrodnie nazistów¹⁵).

13 Zob. zbiór notatek, życiorysów i oficjalnych dokumentów przechowywany w AE, sygn. teczki: AE/MO/V.

14 Niedatowana notatka, zob. AE, sygn. teczki: AE/MO/1/3.

15 P. Rogacz *Marek Oberländer (1922-1978). Życie i twórczość* (praca licencjacka, Instytut Historii Sztuki UW, Warszawa 2013), s. 9.

W PRL żył przez 18 lat (1946-1963), choć rozważał emigrację. Krótko po wojnie dużo lepiej posługiwał się jidysz (i rosyjskim) niż językiem polskim¹⁶. Zaraz po powrocie do kraju nawiązał kontakt z wujem i kuzynką z USA, Benem Schreiberem i Doris Schreiber, z którą długo korespondował. Z 1948 roku zachowały się kwestionariusz paszportowy na wyjazd „do rodziny” do USA¹⁷ oraz deklaracja wsparcia wypełniona przez Bena Schreibera w związku ze staraniami malarza o wizę dla imigranta¹⁸. Najprawdopodobniej z czasu studiów pochodzi też niedatowany szkic podania Oberländlera o wyjazd do Izraela¹⁹. Ostatecznie w 1963 roku malarz opuścił Polskę. Emigrował do Francji i osiadł w Nicei. W licznych notatkach, najczęściej z tego okresu, można odnaleźć krytykę PRL i wyznania o stałym poczuciu zagrożenia. „Jakie źródło?”, pyta sam siebie. „Pochodzenie, młodość w Rosji, dyktatura stalinowska, nieustanny lęk, lęk słowa, lęk myśli, lęk ścian, lęk sąsiadów, polska dyktatura przez 17 lat”²⁰.

Głowa ze wspomnień i Portret filozofa z małego żydowskiego miasteczka

Głowa ze wspomnień (1955) ukazuje zbliżenie płaskiej sylwetki głowy wspartej na smukłej szyi i odcinającej się od czarnego tła. Lekko przechylona w prawo twarz jest zamazana. Zamiast rysów widać jedynie mocne pociągnięcia pędzla. Te opisują owal twarzy, linię nosa i ust czy oczodół, wszystko jest jednak ledwie zaznaczone przez gradację mdłych ugrów. *Portret filozofa z małego żydowskiego miasteczka* (1957) przedstawia z kolei siedzącą, lekko pochyloną sylwetkę w czarnym stroju na tle swobodnie malowanych błękitów. Między ugiętymi kolanami mieści się ręka z dłonią zaciśniętą na pomarańczowo-czerwonej lasce. Drugim atrybutem mężczyzny o nieokreślonym wieku jest czarny kapelusz nałożony na głowę. Uwagę skupia jednak przede wszystkim twarz osadzona na opak: z pociągłym nosem i zasznurowanymi ustami u góry oraz intensywnie patrzącymi na widza oczami u dołu. Wizerunek okalają w okolicach uszu dwa puste miejsca, oznaczone jasnym błękitem trójkąty niczym ślady po wygolonych pejsach. Podobnie jak odwrócona twarz (symbol zaburzenia *status quo*), także skóra po pasmach włosów to znaczący wizualny

16 Rozmowa PS z Haliną Oberländler, Dziekanów Polski, styczeń 2020.

17 Zob. AE, sygn. teczki: AE/MO/V/4.

18 Tamże.

19 Zob. AE, sygn. teczki: AE/MO/V/2.

20 Notatka z dn. 22.09.1969 r., AE, sygn. teczki: AE/MO/II/4, s. 18.

konkret. Pejсы wskazują, że portretowany był ortodoksyjnym Żydem, a ich ścieżce sugeruje nie tylko kres, lecz także maskowanie dawnej tożsamości.

Jeżeli fotografie włączone w cykl Władysława Strzemińskiego *Pamięci przyjaciół–Żydów* stanowią unikalne portrety z Zagłady²¹, to z całą pewnością *Głową* i *Portret filozofa* Marka Oberländera należy wydobyć z niepamięci historii sztuki i dowartościować je jako niezmiernie istotne portrety pozagładowej egzystencji Żydów polskich w PRL. Siła obrazów leży w ich złożonym statusie, gdyż wymiar głęboko osobisty spotyka się w nim z wymiarem społecznym.

Oberländer był malarzem uporczywie notującym swoje myśli. Wspomnienie dzieciństwa przywołuje rodzinny Szczerzec jako „mikrokosmos polski”, gdzie sąsiadują ze sobą cztery narodowości: Polacy, Ukraińcy, Niemcy, Żydzi, a także trzy wyznania: „W miasteczku jest kościół, cerkiew i bóżnica. Jest ksiądz, pop i rabin”²². Widmowe miejsce należy do przeszłości, gdyż wracając do Polski w 1946 roku, Oberländer nie mógł zastać ani tej społeczności, ani własnej rodziny. W jego zapiskach wielokrotnie powraca halucynacyjne przypomnienie rodziców.

Ojciec, który zmarł już w 1933 roku, jest postacią oddaloną, obecną we mgle: „Nie pamiętam nawet (to b. jest mgliste) dobrze jak wyglądał: to zn. pamiętam najbardziej twarz i głowę ojca, sylwetkę prawie zupełnie nie. Ale we śnie dzisiejszym mimo że nie spotkałem go (nie rozmawiałem z nim) widziałem z daleka, szedł drogą [...]”²³. Żona malarza, Halina Oberländer, podkreśla przede wszystkim niepamięć matki. „Marek... jego bardzo to smuciło, że nie może sobie przypomnieć twarzy matki. Nie miał ani jednego zdjęcia”²⁴. W snach powraca jedynie ulotny epizod o wizycie na cmentarzu, na grobie babci. „Rozpaczliwie szukam rysów mojej matki – widzę tylko tę jej sylwetkę w migoczącej gęstwinie cmentarza”²⁵.

Oberländer zapamiętał dźwięki i zapachy: płacz przy grobie i intensywną woń dzikich fiołków, ale nie wizualną formę: twarz. W tym sensie *Głowa* ze *wspomnień* jest świadectwem *par excellence* wizualnym. Doskonale przylega

21 L. Nader *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, Pamięci przyjaciół–Żydów*, Wydawnictwo IBL PAN, ASP, Muzeum Sztuki w Łodzi, Warszawa 2018, s. 342–352.

22 Marek Oberländer. *Malarstwo, grafika, rysunek*, s. 9.

23 Notatka z 25.04.1964 r., AE, sygn. teczki: AE/MO/1/2. Por. M. Oberländer *Notatki ze szpitala*, w: Marek Oberländer. *Wystawa malarstwa 27 X 1997–20 II 1998*, Galeria In Spe, Warszawa 1997, s. 16–17.

24 Rozmowa PS z Haliną Oberländer.

25 M. Oberländer *Notatki ze szpitala*, s. 17, 19.

do wspomnień, ale nie pozwala się do nich zredukować. Dukt pędzla, ekspozycja farby, rozmazana plama beżu oddają bezforemność halucynacyjnego wizerunku, który przykuwa wzrok, bo zdaje sprawę z aporii widzialności. Malarski naddatek reprezentacji uwidacznia jej fiasko, obrazując graniczne doświadczenie niewidzenia tego, co – ostatecznie – nie może stanąć przed oczami. Bezforemne (*informel*) odsyła zatem do znaczeń innych niż te nadawane w tym samym czasie polskiemu malarstwu materii (do czego powrócę przy okazji *Figur*).

Portret filozofa rozwija problem wizerunku, ale nadaje trajektorii biograficznej Oberländera szerszy wymiar kulturowy. Sens obrazu i jego tytułu, w którym każdy człon jest znaczący, bierze się z odniesienia go do trzech aspektów powojennej egzystencji w PRL.

Po pierwsze – małe żydowskie miasteczko. Wspomnienie Szczerca koresponduje z obrazem galicyjskich wspólnot żydowskich lat 20. i 30., gdzie antysemityzm był wprawdzie obecny, ale dochodziło też do wymiany transkulturowej²⁶. To domknięta już przeszłość, a retrospektywna wymowa *Portretu filozofa* i zakotwiczenie go we wspomnieniu malarza sprawia, że ten przylega do innego ważnego świadectwa z epoki. Jest nim relacja Mordechaja Canina *Przez ruiny i zgłiszczca*, reportażowy zapis podróży po polskich miastach i miasteczkach z lat 1946-1947²⁷. Canin po wielokroć opisuje formacyjne dla pokolenia Oberländera doświadczenie powrotu na rodzinne ziemie, każdorazowo fundując tekst na kontraście między mozaikowością przedwojennej kultury żydowskiej a powojenną pustką, naznaczoną rabunkami synagog, rujną cmentarzy, profanacją macew, używanych do budowy stajni lub brukowania ulicy czy rynku²⁸.

Po drugie – filozof. Ta identyfikacja ma wielkie znaczenie tożsamościowe. Jeżeli w pejzażu społecznym międzywojnia żydowscy chasydzi, rabini, egzegeci Tory spotykali się z drobnymi rzemieślnikami, a chalucowie i lewica syjonistyczna z komunistami, robotnikami i członkami Bundu, to po 1945 roku tę różnorodność wypierało ujednoczenie odmienności etnicznych i spłaszczenie struktur zawodowych. Oba cele wcielała idea produktywizacji. „Polityka jak najszerzego i trwałego zatrudnienia Żydów w Polsce stała

26 Zob. E. Prokop-Janiec *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2013, s. 10 i 34.

27 M. Canin *Przez ruiny i zgłiszczca. Podróż po stu zgładzonych gminach żydowskich w Polsce*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, Nisza, ŻIH, Warszawa 2018.

28 Tamże, s. 125, 333, 336.

się twardym jądrem programu komunistycznego wobec ocalałych”²⁹. Usiłowano w ten sposób wzmocnić asymilację i przełamywać kulturę sztetlu. Przyjmowano w administracji państwowej i przede wszystkim w przemyśle, gdyż wielkoprzemysłowi robotnicy jako najbardziej świadomi klasowo mieli odbudować i industrializować kraj³⁰. W tym świetle strategicznie istotna okazała się grupa repatriantów ze Związku Radzieckiego, do której należał Oberländer. A w praktyce, jak diagnozuje Alina Skibińska, dla repatriantów produktywizacja oznaczała często ich degradację zawodową³¹.

Po trzecie – p o r t r e t. Ale jaki jest status portretowanego? Przedstawienie daje bardzo uproszczony, niemal zesencjalizowany majak małomiasteczkowego (ortodoksyjnego?) Żyda, wskazując zarazem na jego aktualną kondycję. Oto duże czarne oczy, czarny kapelusz, jasna twarz, która – co obraz uporczywie unaocznia – dawniej była okolona pejsami, teraz zaś jest gładka i pozbawiona nawet brody. Spoista identyfikacja kulturowa spotyka się z koniecznością jej maskowania, negocjacji, częściowej lub całkowitej redefinicji. W szerszej perspektywie wyborów autoidentyfikacji drobny malarski detal na twarzy filozofa: wygolone pejsy, zyskuje kolosalne znaczenie, gdyż dyskretnie dotyka kluczowego pytania stawianego przez tych, którzy nie emigrowali: jak być Żydem po Zagładzie? Przyjmując tę optykę, *Portret filozofa* stanowi niezwykle cenne świadectwo centralnego doświadczenia Żydów polskich, a jego niewidoczność w dyskursie historii sztuki dowodzi, że temat tożsamości zagładowej nie mieści(ł) się w granicach możliwości dyscypliny. W istocie jednak kondycja portretowanego odpowiadała kondycji bardzo licznych ocalałych na „aryjskich papierach” (fałszywych dokumentach)³², a wśród nich artystów, których Oberländer znał osobiście³³.

Portret filozofa oglądałoby się jak nostalgiczny obraz kogoś z przeszłości, gdyby nie odwrócenie twarzy, które działa niczym wytrącające z równowagi

29 Zob. P. Kendziorek *Program i praktyka produktywizacji Żydów polskich w działalność CKŻP, ŻIH*, Warszawa 2016, s. 88.

30 Tamże, s. 90-91.

31 A. Skibińska *Powroty ocalałych i stosunek do nich społeczeństwa polskiego*, w: *Następstwa zagłady Żydów. Polska 1944-2010*, red. F. Tych, M. Adamczyk-Garbowska, Wydawnictwo UMCS, ŻIH, Warszawa 2011, s. 48-49.

32 Zob. gruntowne studium M. Melchior *Zagłada a tożsamość. Polscy Żydzi ocaleni „na aryjskich papierach”. Analiza doświadczenia biograficznego*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2004.

33 Jednym z nich był profesor w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, Henryk Streng, który po wojnie pozostał przy zagładowej tożsamości Marek Włodarski.

punctum. A trzy płaszczyzny egzystencjalne, związane z miejscem, zawodem i tożsamością, pozwalają nadać pełniejszą treść obserwacji, że odwrócona głowa jest lapidarnym, lecz przenikliwym świadectwem wielorakiego odwrócenia dawnego porządku społecznego. „Bo nasze życie było z odwróconą głową”³⁴, mówiła Halina Oberländer.

Figury i przekraczanie nowoczesności: materia, forma i pamięć

Odwrócenie wizerunku powraca w cyklu *Figury* (ok. 1958–1965 i później)³⁵. Podstawę niemal wszystkich prac stanowi bardzo uproszczony wizerunek stojącej sylwetki ludzkiej usytuowanej frontalnie, symetrycznie, zawsze na nieokreślonym tle. Sylweta traci cechy indywidualne i przypomina ekspresywne zdjęcie rentgenowskie lub prosty rysunek anatomiczny. Głowa sprowadzona jest często do łupiny, na której jedyną pozostałością twarzy są oczy (lub oko) osadzone u dołu, tak że zdekompletowane oblicza postaci korespondują z *Portretem filozofa*. W dużej części przedstawień korpus wypełniają płuca, żebra, kręgosłup. Narządy i części szkieletu niekiedy są wręcz absolutyzowane, tak jak w rysunkach, w których cały tułów ogranicza się do odcinków kręgowych lub do olbrzymich płatów płucnych.

Figury pozwalają na dwa wzajemnie się wspierające modusy lektury. Z jednej strony obrazy i rysunki tuszem zbudowane są na spiętrzeniu barw, walorów i faktur. Dzięki obfitemu lawowaniu we wnętrzu korpusów rozlewają się plamy o szerokości pędzla, a ten bogaty wachlarz środków formalnych sprawia, że *Figury* można wpisać w idiom malarstwa materii i abstrakcji lirycznej, najważniejszego nurtu odwilżowej „nowoczesności”. Z drugiej jednak strony za pomocą tych środków Oberländer tylko uwypukla tematykę cyklu. Bogata tkanka malarska i walorowa potęguje wrażenie oglądania skamielin, bezforemnych szczątków, śladów, odcisków bezimiennych postaci, a w tym sensie nie są one odległe od reprezentacji nagich ciał i amorficznych, masowo ekshumowanych zwłok. *Figury* sprowadzają człowieka do tego, co rudymentarne: splotu tkanek, szczątkowego unerwienia, gałek ocznych, płuc, kręgosłupa. Podobny charakter mają fotografie dokumentujące wyzwalenie obozów: na wielu z nich skóra oblekająca doszczętnie wychudzone ciała ofiar

34 Rozmowa PS z Haliną Oberländer.

35 Duży zbiór prac z tego cyklu przechowują: Muzeum Narodowe we Wrocławiu i Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu.

i Ocalonych uwypukła ich anatomię, podkreślając zwłaszcza zapadnięte klatki piersiowe i mocno widoczne żebra³⁶.

Według Haliny Oberländer *Figury* organicznie wiążą się z wcześniejszą twórczością malarza i są „formą jego dramatu”³⁷. Twierdzą jednak, że cykl pozwala także przyrzeć się krytycznie polskiej odwilży *sensu largo*, bo adaptuje i przekracza konserwatywną tradycję polskiej „nowoczesności”. Ta w PRL ufundowana była na idei precyzyjnie komponowanego obrazu abstrakcyjnego, który tworzy kulturę wysoką i poddaje się lirycznej zadumie, oraz na dziedzictwie Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948/1949), głoszącej, że „horyzonty nowoczesnej sztuki, nauki i techniki są wspólne”. Nowoczesność, jak charakteryzowała ją Anna Markowska, wiązała się z wiarą w naukę, postęp, przeżycie estetyczne i inwencyjność twórcy-mistrza³⁸.

Z tego dobrze przyswojonego kręgu znaczeń wytrąca bardzo znaczący detal. Podczas Wystawy Sztuki Nowoczesnej prezentowano powiększone fotografie, które miały obrazować „współczesną rzeczywistość naukową, techniczną, socjalną w jej aspekcie plastycznym”³⁹. Jedna z nich przedstawiała monumentalne płuca i żebra, a komentarz Andrzeja Wróblewskiego mówił: „Widzicie zdjęcie rentgenowskie klatki piersiowej – broń w walce z chorobą. Czujecie [...] jak intensywnej pracy potrzeba, żeby ją opanować i zmusić do służenia dobru ludzkości”⁴⁰. Wróblewski uwypuklał wizję progresywnej cywilizacji socjalistycznej, natomiast dekadę później, sięgając po ten sam motyw płuc i żeber, Oberländer kładł nacisk na cień modernizacji i nowoczesności – po Baumanowsku splecioną z nimi Zagładę. Wróblewski legitymizował sztukę nowoczesną, która fundowała odwilż, Oberländer zaś przeciwnie – w polu sztuki nowoczesnej szukał przestrzeni dla widoczności świadectwa Zagłady. W 1962 roku zapisywał: „Marzę o pięknych fakturach, ale takich, które by nie stały się problemem wyłącznie estetycznym. M o j a p o s t a ć [...] zaczyna kształtować się bardziej konsekwentnie i jednoznacznie”, a w innym miejscu podkreślał z naciskiem: „Walka ze środkami, walka,

36 Zob. *Zagłada Żydostwa polskiego. Album zdjęć*, Centralna Żydowska Komisja Historyczna w Polsce, Łódź 1945; *Męczeństwo, walka, Zagłada Żydów w Polsce, 1939-1945*, Wydawnictwo MON, Warszawa 1960.

37 Rozmowa PS z Haliną Oberländer.

38 A. Markowska *Dwa przełomy*, s. 57–112.

39 Zob. *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, red. J. Chrobak, M. Świca, Fundacja Nowosielskich, Starmach Gallery, Kraków 1998.

40 Tamże, s. 111.

aby NIE dać opanować się przez materię, jako główny czynnik, jako cel”⁴¹. Nawiązania do malarstwa materii służyły nade wszystko powinnościom moralnym i były podporządkowane nadrzędnej instancji: sumieniu artysty.

Figury powstawały w niestabilnym momencie dla formowania refleksji o Zagładzie. W latach 60. wiedza o niej zaczęła dopiero docierać na Zachód, a na Wschodzie była ideologicznie zuniwersalizowana⁴². Oberländer aktywnie działał na rzecz wyeksponowania tego wymiaru wojny. W 1961 roku był komisarzem wystawy upamiętniającej getto warszawskie, pokazanej w Amsterdamie, Sztokholmie, Kopenhadze i Aalborgu⁴³, a w 1963 roku współorganizował w stolicy Polski podobny pokaz, Wystawę Plastyki poświęconą XX rocznicy powstania w getcie warszawskim⁴⁴. Dawid Sfarad podkreślał we wstępie do katalogu, że „zanurzyć się w tę otchłań” może „tylko sztuka, zgodnie z jej istotą osobistego przeżywania i identyfikacji, z jej siłą wizualnego przedstawiania oraz intelektualnego i jednocześnie obrazowego uogólniania”⁴⁵.

Wystawa zatem upominała się o żydowskie doświadczenie wojenne, ale w słowach Sfarada wspierała się retoryką uniwersalizacji. Krytyka artystyczna w latach 60. i później na *Figury* Oberländera patrzyła analogicznie⁴⁶. Pytanie, które wobec tego tym bardziej trzeba postawić, brzmi: jak w zastanym klimacie *Figury* krążą między uniwersalnym a partykularnym i między kolektywnym a prywatnym? Wszystko to, co nie przystawało do zideologizowanej pamięci wojny, wpadało w lukę epistemologiczną, stąd narzucający się tryb rozumienia cyklu to „obrazowe uogólnienie” ofiar epoki pieców: jedną z inspiracji formy postaci był znaleziony w lesie krąg z kręgosłupa psa⁴⁷, który mógł stanowić dosadny malarski ekwiwalent odczłowieczonych anonimowych ciał w obozach i gettach.

Odbiór świadectwa pozwala się jednak pogłębić. Uchyłając uprzedzenie tożsamościowe, które ciążyło na nim w epoce, można zaryzykować

41 Notatka z 4.04.1962 r. i niedatowana notatka [1964?], AE, sygn. teczeki: AE/MO/II/4.

42 Z. Wóycicka *Przerwana żałoba*, s. 160.

43 P. Rogacz *Marek Oberländer (1922-1978)*, s. 27.

44 *Wystawa plastyki poświęcona XX rocznicy powstania w getcie warszawskim*, Warszawa 1963.

45 Tamże.

46 W. Rustecki *O Marku Oberländerze bez martyrologii*, „Współczesność” 1960 nr 21; S.P. *Rysunki Marka Oberländera*, „Tygodnik Powszechny” 1962 nr 39; por. M. Hermansdorfer *Oberländer – przemiany twórczości*, „Kultura” z dn. 3.02.1980 r.

47 Niedatowana notatka [1964?], AE, sygn. teczeki: AE/MO/II/4.

przypuszczenie, że jest to ofiara zakorzeniona w konkretnym repertuarze kultur i tradycji. Mimo syntetyczności *Figur* fragmenty twarzy, głowy, czaszki są konsekwentnie odwrócone i tym samym znajdują nić łączącą je z *Portretem filozofa*, pracującym niczym „pieczęć autobiograficzna”, jak pisała Eugenia Prokop-Janiec o kulturze polsko-żydowskiej⁴⁸; niczym znak przynależności do świata o koherentnej autoidentyfikacji. Ponadto dla Oberländera, który był wrażliwy na ciągłość pokoleń i odczuwał „instynkt generacyjny”⁴⁹, ta płaszczyzna kulturowa bardzo łatwo spotyka się z osobistą. Deklarował, że w malarstwie zajmuje się tym, co najważniejsze i zarazem najbliższe⁵⁰. „Nie miałem innego powodu, aby malować obrazy niż ten, aby wyrzucić z siebie ten koszmar [...], który powoduje, że umieram codziennie (z tymi których straciłem)”, pisał, a dalej, nawiązując do stałego motywu *Figur*, dodawał: „Poszukiwanie tej jedynej i ostatecznej formy[,] przez którą wypowiem to[,] co przeżywam. Chcę rozedrzeć żebra, dotrzeć do wnętrza, odnaleźć to[,] co nie istnieje. Gdzie jest granica?”⁵¹. Szukanie malarskiej formy przeżyć jest tak samo uporczywe jak odnajdywanie majaków rodziny w strzępkach pamięci. Być może zatem należy dopuścić możliwość, że syntetyczność i uogólnienie figur, sylwet, postaci koresponduje nie tylko z uniwersalizacją ofiar wojny, lecz także z nieostrością widzenia bliskich. Twierdzę, że obie opcje nie muszą się wykluczać, ale ta druga jest istotna w perspektywie rozszerzenia epistemologii świadectwa, bo zamiast podtrzymywać płaską ideologię pamięci oficjalnej, rozwarstwia odbiór cyklu, godząc w nim to, co kolektywne i głęboko intymne.

Klimat historii sztuki: mgła, nieostrość widzenia, instynkt sprawiedliwości

Pierwotny sens odwilży to ocieplenie, które wiąże się z odsłonięciem: rozmarzanie wody odkrywa to, co wcześniej ukryte było pod grubą warstwą lodu. Tak samo można rozumieć pracę Oberländera. W klimacie epistemologicznym epoki szukał wylomów dla przywrócenia pamięci Zagłady, którą

48 E. Prokop-Janiec *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Universitas, Kraków 1992, s. 171.

49 Zob. trzy niedatowane notatki, w których malarz pisze o instynkcie generacyjnym, AE, sygn. teczki: AE/MO/I/3.

50 Tamże.

51 Niedatowana notatka [1964], AE, sygn. teczki: AE/MO/II/4.

Żydzi usiłowali uwidocznić w kolektywnej pamięci społecznej powojnia, a która została zakryta pod zlodowaceniem stalinizmu i socrealizmu.

Ta metafora meteorologiczna znajduje łączność z innymi metaforami, wywiedzionymi z nieznanymi notatek malarza. Ich rewelatorska wartość dla przemyślenia kondycji historii sztuki leży w tym, że fundują się one na fenomenach czysto wizualnych, wprowadzając zarazem wyraźną perspektywę etyczną.

Oberländer rozumiał świat przez wsłuchanie się w siebie i swoją trudną, lecz typową dla jego pokolenia trajektorię biograficzną. W tym sensie los jednostkowy naturalnie spotykał się z losem zbiorowym. Kompulsywne powroty do przeszłości, zwłaszcza widoki ojca oraz siostry i matki, organizuje przy tym stale obecny motyw: duży wysiłek, by przełamać nieostrość widzenia. „Męczy mnie ta mglistość. Mam potrzebę konkretności. Muszę się przebić przez tę mgłę”, notuje, silnie skupiając wzrok na matce stykającej się z niebem⁵². „Niby widzę, ale czuję, że coś przeszkadza mi”, pisze o ojcu⁵³.

Istota jego praktyki artystycznej organicznie wręcz wiązała się z tym sta-
nem. Malarstwo pomagało „rozjaśnić własne ciemności”⁵⁴, a więc wciskać się w najintymniejsze obszary pamięci prywatnej i zarazem oddać sprawiedliwość pamięci zbiorowej, w czym nie było sprzeczności. W wielu miejscach Oberländer precyzował przekonanie, że obraz jest zaangażowaniem moralnym wobec świata⁵⁵. Cała jego wartość leży w sile, intensywnej transmisji przekazu, a ta domaga się głębokich pokładów wrażliwości odbiorcy. Wrażliwości nie estetycznej, lecz etycznej, która pozwalałaby rezonować pracy świadectwa. Przekraczając klimat epistemologiczny epoki, Oberländer powoływał w tym kontekście kategorię możliwą do pełnego przyswojenia w refleksji nad sztuką dopiero *post factum*: instynkt sprawiedliwości. „Wydawało mi się, że należy się po prostu powołać na najprostsze, dobre, uczciwe instynkty ludzki[e], na sprawiedliwość. Na tej bazie realizowałem swoje pierwsze prace, mając nadzieję że dotrą one [...] do instynktu sprawiedliwości, który każdy człowiek w sobie nosi (lub powinien nosić)”⁵⁶.

52 Notatka z 2.06.1964 r., AE, sygn. teczeki: AE/MO/1/3.

53 Tamże.

54 Niedatowana notatka, AE, sygn. teczeki: AE/MO/1/3.

55 Tamże.

56 Notatki z 8.07.1977 r., tamże.

Miranda Fricker poddaje pod rozwagę przekonanie, że nie wolno winić tych, którzy posługiwali się rutynową dla swej epoki oceną moralną, można jednakże być rozczarowanym automatyzmem ich myślenia⁵⁷. Idąc za jej intuicją, pokonywanie mgły i nieostrości widzenia na płaszczyźnie osobistej (wspomnienia zmarłych) i zbiorowej (społeczna pamięć Zagłady) koresponduje także z płaszczyzną dyscyplinarną: wyostreniem wzroku na świadectwa wizualne w historii sztuki, która w ten sposób koryguje swoje procedury badawcze. Tak się składa, że odwilżowa nowoczesność ufundowała nie tylko estetykę malarstwa materii, lecz także konserwatywny dyskurs historyczno-artystyczny (stawiający w centrum autonomię dzieła, wirtuozerię warsztatu, nowatorstwo, kompatybilność ze sztuką Zachodu). Tymczasem powstałe w tej samej epoce obrazy Oberländera zwracają uwagę na inny porządek wiedzy. Prą do zmiany epistemologicznej, gdyż interpelują współczesnych i przyszłych odbiorców, odwołując się do ich najbardziej etycznych instynktów: w nawoływaniu do instynktu sprawiedliwości mieści się apel o uważność, empatię, odwagę intelektualną i osobiste pokłady oporu wobec uprzedzeń hermeneutycznych. Dlatego *Portret filozofa*, *Głowa ze wspomnień* i *Figury* dają także impuls do postawienia pytania o ogromnym ciężarze gatunkowym: co ostanie się z historii sztuki, kiedy uchylimy formacyjne dla niej paradygmaty awangardy, modernizmu, nowoczesności?⁵⁸

Oddając sprawiedliwość obrazom Oberländera, przywraca się im wiarygodność świadectwa, a to ma konsekwencje poznawcze. Oznacza bowiem nie tylko rewizję pytań badawczych wobec obiektu, traktując go jako potężne medium ekspozycji ważnych prawd, stanowisk, doświadczeń egzystencjalnych. Oddać sprawiedliwość oznacza także oświetlić luki hermeneutyczne, mgłę, nieostrość widzenia, które wynikają z braku przyjętych społecznie zasobów interpretacyjnych. Innymi słowy, uwrażliwić się na historyczne klimaty epistemologiczne wraz z ich ograniczeniami i przesłonami. Rewersem takiej archeologii nie/czytelności, cyrkulacji, możliwości odbioru obrazów jako zmaterializowanych zasobów wiedzy i formuł zaświadczenia jest także namysł nad aktualizacją ich znaczeń. W tym sensie instynkt sprawiedliwości, pojęcie wywiedzione z myśli Oberländera, ma potencjał kategorii

57 M. Fricker, *Epistemic Injustice*, s. 105.

58 To pytanie postawiliśmy wraz z Luizą Nader w numerze tematycznym rocznika „Miejsce”. Zob. L. Nader, P. Słodkowski *The History of Art in Poland and Holocaust. Introduction*, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku”, numer tematyczny: „The History of Art in Poland and the Holocaust” 2020 r. 6, s. 5522.

badawczej, na którą można reorientować historię sztuki wyrwaną z kręgu nowoczesności.

Zakończenie

Obrazy Oberländera można dostrzec z należą im ostrością tylko w perspektywie transdyscyplinarnej: tak oglądane świadectwo wymaga odniesień poza historyczno-artystycznym porządkiem wiedzy, ale malarski obraz w swym wymiarze epistemologicznym może być zarazem obiektem wartościowym dla badaczy pamięci o trudnej przeszłości: historyków, socjologów, antropologów. Oberländer z wyjątkową siłą pokazuje bowiem, że twórcy nie tylko wpisywali się (lub nie) w tradycje, programy, debaty obecne w polu sztuki, lecz także należeli do wspólnot scementowanych na zupełnie innych zasadach: kulturowych, tożsamościowych, osobistych – i że niekiedy ta autoidentyfikacja była daleko bardziej istotna. Jaką formę jej nadawano? Skłaniam się do wniosku, że zwłaszcza w tym punkcie historia sztuki zyskuje znaczenie jako składowa wielodzinowych badań nad Zagładą i dlatego powinna użyć swych unikalnych kompetencji do wsparcia refleksji nad tym, jak bogata tkanka malarska: materia, faktura, forma nie/ostrej reprezentacji wizualnej poszerza modusy świadczenia o sensotwórcze przekazy niedyskursywne.

Abstract

Piotr Słodkowski

ACADEMY OF FINE ARTS IN WARSAW

The Climate of Polish October

Posing the problem of the epistemological climate of the Polish October, Słodkowski asks to what extent testifying to the Holocaust could gain popularity in paintings of the Polish October period and to what extent the culture of that time did not translate into a rekindling of Holocaust memory. I relate this problem to fragments of work by the Polish-Jewish painter Marek Oberländer (1922–1978), analyzing them through the prism of Oberländer's comments, which have not been used in research before. The article aims to revise the image of the Polish October period and consider the era in terms of top-down and bottom-up opportunities to testify to the Second World War. Moreover, the text stems from the conviction that a reflection on how Oberländer's visual testimonies fit into established rituals of commemoration can enrich the abundant sociohistorical studies of wartime memory in communist Poland and support the project of art history as part of the interdisciplinary study of the cultural consequences of the Holocaust.

Keywords

Holocaust, visual testimony, Polish October in visual arts, epistemic justice, art history, Marek Oberländer