

Zagłada Żydów. Studia i Materiały
Holocaust Studies and Materials

VOL. 12 (2016)

ISSN: 1895-247X
eISSN: 2657-3571
DOI: 10.32927
WWW: www.zagladazydow.pl

Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN
Polish Center for Holocaust Research

Magdalena Tarnowska, Artyści żydowscy w Warszawie 1939–1945; Ocalałe/Salvaged. Kolekcja malarstwa, rysunku i rzeźby ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego

Nawojka Cieślińska-Lobkowicz

nawojka.lobkowicz@t-online.de
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8646-285X

DOI: https://doi.org/10.32927/ZZSiM.441
Strony/Pages: 575-580

CC BY

OPEN ACCESS

Magdalena Tarnowska, *Artyści żydowscy w Warszawie 1939–1945*, Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2015, 304 s.

***Ocalałe/Salvaged. Kolekcja malarstwa, rysunku i rzeźby ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego. A collection of paintings, drawings and sculpture from the holdings of the Jewish Historical Institute*, Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, 2014 [katalog wystawy], 99 s.**

Źle się stało, że książka Magdaleny Tarnowskiej ukazała się bez reprodukcji omawianych w niej prac artystów żydowskich. Tym samym integralna część publikacji, czyli liczący 170 pozycji katalog utworów plastycznych zidentyfikowanych przez autorkę jako powstałe w getcie warszawskim, pojawiła się jedynie w formie katalogowego zapisu obiektów. Monografistka, rozumiejąc szkodę wyrządzoną książce i jej czytelnikom, czuła się zmuszona poprzedzić ów ślepy katalog bezradnym komentarzem:

> Ze względu na brak zgody na publikację zdjęć Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie – właściciela większości prezentowanych tu obiektów, *Katalog* nie zawiera ilustracji. Są one dostępne na podanych w tekście stronach internetowych i w publikacjach.
>
> Układ *Katalogu* jest chronologiczny, zgodny z kolejnością rozdziałów książki. W notach katalogowych, które tego wymagały, umieściłam krótkie opisy treści dzieł (s. 241).

Przerywanie lektury w celu znalezienia online reprodukcji analizowanych obiektów lub sięgnięcia do wskazanych wydawnictw, w których zresztą niekoniecznie natrafi się na poszukiwane ilustracje, to zajęcie mogące odstraszyć nawet wnikliwych czytelników. Co prawda podjęcie tego trudu zostanie nagrodzone wyszukaniem w internecie zawieszonego w 2015 r. pliku z reprodukcjami do *Katalogu* Tarnowskiej[1], nie zmienia to faktu, że książka pozbawiona materiału ikonograficznego, którego identyfikacja i prezentacja stanowiła jeden z zasadniczych celów badań autorki, jest brutalnie okaleczona. Na pytanie, czy w tej sytuacji w ogóle miało sens ją publikować, Wydawnictwo DiG odpowiedziało pozytywnie, choć odmowa ŻIH wymusiła zmianę koncepcji tomu (nota na s. 15). Skądinąd szkoda, że DiG nie wykorzystał okresu kilkuletnich bezowocnych negocjacji z instytutem (2011–2015) na staranną redakcję i korektę wydawniczą książki opartej wiernie na dysertacji doktorskiej jej autorki.

[1] Zob. http://www.world-art.pl/pliki/KATALOG_ARTYSCI_W_WARSZAWIE_1939_-_1945_M_TARNOWSKA.pdf.

Niewątpliwie jednak dobrze się stało, że praca Tarnowskiej ujrzała światło dzienne, mimo że zawarte w niej opisy, analizy i oceny poszczególnych dzieł plastycznych czyta się na wiarę. Bezsprzecznie broni się bowiem zebrany przez badaczkę obszerny materiał faktograficzny dotyczący warszawskiego środowiska żydowskich artystów plastyków w okresie okupacji. Umożliwił on charakterystykę tego środowiska i przedstawienie jego specyfiki na szerszym tle życia żydowskiego, w szczególności innych jego kulturotwórczych elit: literatów i dziennikarzy, muzyków i aktorów. Monografistka analizuje ten temat, począwszy od okresu bezpośrednio poprzedzającego wybuch wojny 1939 r. Następnie opisuje exodus na wschodnie tereny Rzeczypospolitej wielu członków tej grupy zawodowej wespół z innymi przedstawicielami żydowskiej elity stolicy oraz przybliża sytuację artystów i ich jednostkowe losy pod okupacją najpierw sowiecką, a potem hitlerowską w Białymstoku, Lwowie i Wilnie. Kwestie te, wcześniej rzadko całościowo przedstawiane, składają się na bardzo cenny rozdział książki. Niemniej jej zasadniczym przedmiotem jest grupa przedwojennych plastyków, którzy trafili do warszawskiego getta. Tarnowska postawiła sobie za cel zbadanie jej „składu (potwierdzonego materiałami archiwalnymi), losów, strategii przetrwania, organizacji, udziału w życiu społecznym, kulturalnym, walce podziemnej [oraz] instytucji i grup samopomocy" (s. 14), a następnie prezentację powstałej w getcie twórczości plastycznej. Ten pierwszy cel zrealizowała znakomicie.

Okazuje się, że dotychczasowa wiedza o tej grupie twórców w getcie warszawskim – mimo notowanego od kilkunastu lat znacznego wzrostu naukowego zainteresowania artystami żydowskimi w Polsce i tzw. sztuką Holokaustu, nie mówiąc o *stricte* historycznych badaniach gettowych – była nie tylko fragmentaryczna, co nieuniknione, lecz bardzo rozproszona. Nadto opierała się w poważnym stopniu na cennych, ale niezweryfikowanych krytycznie ustaleniach pierwszego wczesnopowojennego monografisty tej tematyki Józefa Sandla, który odwoływał się często do własnych doświadczeń: przedwojennych warszawskich i wileńsko-lwowskich z okresu pierwszej sowieckiej okupacji. W odniesieniu do getta warszawskiego wiedzę czerpał jednak z powojennych relacji i opinii osób trzecich, m.in. tak ważnych świadków, jak współpracowniczka Emanuela Ringelbluma, dziennikarka i pisarka Rachela Auerbach czy aktor i przewodniczący powstałej w końcu 1940 r. przy Żydowskiej Samopomocy Społecznej Centralnej Komisji Imprezowej Jonas Turkow.

Zasadnicza zasługa autorki omawianej publikacji polega więc nie tylko na zebraniu, lecz także weryfikacji dotychczasowego stanu wiedzy o badanym przez nią środowisku oraz jej poszerzeniu na podstawie znacznej i wnikliwej kwerendy archiwalnej. W kraju objęła ona zasób Archiwum Ringelbluma oraz inne materiały przechowywane także w ŻIH, wśród nich zespoły ŻSS, Jointu, Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych, gettowe dzienniki i relacje ocalałych; w Izraelu dokumentację jerozolimskiego Instytutu Yad Vashem. Świadectwa i ślady działalności swoich bohaterów badaczka tropiła również

w prasie polskiej i żydowskiej, w opublikowanych dziennikach i wspomnieniach z getta oraz w opracowaniach historyków i historyków sztuki. Dotarła też do kilku rodzin gettowych artystów.

Rzecz jasna prowadzona indywidualnie kwerenda archiwalna nie mogła być kompletna. Na przykład ani we wstępie, ani na liście materiałów źródłowych eksplorowanych przez autorkę nie znajdujemy informacji o archiwum Beit Lochamej ha-Getaot (kibuc Bojowników Gett) i o zasobach United States Holocaust Memorial Museum. Nie wiemy też, jak dalece analizowała ona dokumenty i publikacje w jidysz, nie wspominając o tych dostępnych po hebrajsku; sądząc po załączonej bibliografii – w ograniczonym stopniu. Wspominam o tym nie w celu zdyskredytowania książki Tarnowskiej, lecz w przekonaniu, że stanowi ona gruntowną podstawę i bodziec do dalszych badań archiwalnych i materiałowych. A że mogą być one obiecujące, przekonuje „Zestawienie rysunków pozostałych po śp. Romanie Kramsztyku (sporządzone w dniu śmierci 6 VIII 1942)". Ten czterostronicowy, spisany po polsku dokument, wymieniający 143 prace artysty, znajduje się w spuściźnie Adolfa-Abrahama Bermana w archiwum Beit Lochamej ha-Getaot, a nawet jest dostępny na tamtejszej stronie internetowej.

Szczęśliwie podstawowe dla tematu zbiory muzealne ŻIH i ich dokumentację Tarnowska zna wyśmienicie, jako że była przez kilka lat pracowniczką działu muzealnego instytutu i kuratorką jego wystaw, w tym pierwszej wystawy Geli Seksztajn, oraz autorką i współautorką kilku wydanych przez ŻIH katalogów. Na podkreślenie zasługuje wreszcie jej rozległa wiedza dotycząca życia żydowskiego i getta warszawskiego, czego dowody znajdujemy nie tylko w głównym tekście książki, lecz i w bogatych przypisach. Dzięki niej opis środowiska plastyków jest przekonująco osadzony w szerszym kontekście funkcjonowania dzielnicy zamkniętej.

Środowisko to liczyło według ustaleń monografistki czterdzieści kilka osób. Było więc znacznie mniej liczne niż środowiska muzyków, aktorów czy ludzi pióra. Jednocześnie zależność malarzy, rzeźbiarzy i grafików od medium twórczości, w tym od jej *stricte* materiałowych podstaw, a także ustanie popytu na ich artystyczną produkcję czyniły sytuację plastyków jeszcze trudniejszą niż pozostałych artystów, którzy podejmowali się organizowania koncertów, kabaretów, spotkań teatralnych i literackich. Rozdział poświęcony temu, jak się w tej sytuacji znajdywali i z nią zmagali – poczynając od korzystania z pomocy charytatywnej, przez Gospodę Artystów przy Orlej 6, Ogród Artystów i szop produkcji osełek oraz proszku do bagnetów na Mylnej 9a/11, po kurs grafiki użytkowej i rysunku maszynowo-technicznego przy Siennej 16 – dowodzi, że w obliczu tragedii i mimo kolosalnych trudności w uprawianiu twórczości nie ulegli jako grupa zawodowa paraliżowi ani dezintegracji.

W dalszej części książki Tarnowska podejmuje próbę charakterystyki sztuki powstającej w getcie, przedstawia okoliczności jej tworzenia i manifestowane w niej przez artystów postawy wobec rzeczywistości, w jakiej się znaleźli. Tym samym podejmuje zagadnienia specyficzne dla historii sztuki. Pieczołowity opis

zespołowej realizacji zamówienia Adama Czerniakowa na wystrój plastyczny siedziby Judenratu, podobnie jak zrelacjonowanie stylu pracy Romana Kramsztyka albo Geli Seksztajn mają wysoką wartość poznawczą. Za to zaproponowana klasyfikacja gettowej twórczości plastycznej (na: oficjalną, dla podziemia, z potrzeby własnej, mieszaną; lub w innym miejscu na: zaangażowaną i terapeutyczną) razi automatyzmem, a interpretacja prac poszczególnych autorów przesadnie wysoką oceną ich wartości artystycznej. Przesada ta jest bez wątpienia pochodną empatii i szacunku dla hartu artystów, którzy w sytuacji granicznej upatrywali w twórczości – a raczej w tęsknocie za nią – remedium na okrucieństwo getta, jednocześnie pragnąc w kreślonych wizerunkach i szkicach sytuacyjnych zostawić świadectwo jego stężałego okrucieństwa: nędzy, głodu, strachu, śmierci. Tyle że brak emocjonalnego dystansu autorki mści się na wnikliwości zaproponowanych interpretacji.

Wydaje się, że ich słabość ma jeszcze dodatkowe źródło. Tkwi ono w aksjomacie badawczym, podzielanym przez Magdalenę Tarnowską z wieloma autorami opracowań o powstałej w cieniu Szoa twórczości plastycznej. Aksjomat ów zakłada traktowanie jej wytworów łącznie: jako sztuki i jako świadectwa. Tymczasem niewykluczone, że owocniejsze mogłoby okazać się – przynajmniej w procesie analizy – rozłączenie tych dwóch aspektów interpretacyjnych.

Zachowaną spuściznę plastyczną dzielnicy zamkniętej wolno przecież badać jako rodzaj źródła historycznego; jako skromniejszy odpowiednik – z racji stanu zachowania, jak też specyficznie ograniczonych środków wyrazu – rozpowszechnionych w getcie dzienników i innych zapisów dziejącej się w nim tragedii. To zrozumiałe, że owe artefakty powielają znane, nieraz wręcz banalne konwencje przedstawieniowe, wzorce ikonograficzne i kompozycyjne. Niemniej ich analityczna dekonstrukcja prowadzi do odmiennych rozważań w zależności od tego, czy pytamy o walor zawartego w nich świadectwa, czy o ich artystyczny sens i wartość.

Wnikliwości zabrakło też niejednokrotnie komentarzom Tarnowskiej dotyczącym poglądów na rolę sztuki i artysty krążących w środowisku plastyków w getcie, które autorka pieczołowicie zebrała. Wystarczy przywołać kuriozalną analogię dostrzeżoną przez nią między postawą artystyczną żarliwej portrecistki dzieci żydowskich Geli Seksztajn a tą, którą wobec wojennej rzeczywistości w swojej ówczesnej twórczości demonstrował Tadeusz Kantor (s. 157). A jednocześnie interpretacyjnie fascynujący przypadek Romana Kramsztyka, jedynego bezspornie wybitnego i w pełni dojrzałego malarza wśród gettowych twórców, ostał się bez pogłębionej refleksji, i to mimo że badaczka przedstawiła sugestywnie – częściowo na podstawie niepublikowanych materiałów – nie tylko jego życie w getcie, lecz także metody pracy twórczej i dokonywaną przezeń ocenę powstałych wówczas własnych utworów. Kramsztyk, głoszący imperatyw świadczenia przez sztukę o tragedii getta i z okien kawiarni szkicujący sceny uliczne, wybierał głodujące dzieci jako modele do kilkugodzinnych sesji i rozważał, czy osiągnął już jakość rysunku bliską Rafaela. Tarnowska poprzestaje na konstata-

cji tych faktów, ale uchyla się od przemyślenia niepokojącej ambiwalencji między tymi dwoma porządkami rzeczywistości. Nie dostrzega też regresu gettowej twórczości portretowej Kramsztyka w porównaniu z okresem przedwojennym. Był on wyraźny, chociaż kilka zachowanych ostatnich prac malarza – w szczególności rzeczywiście świetne studium portretowe Adama Czerniakowa – zdradza nowe u tego artysty skupienie na sile psychologicznego wyrazu modela.

Te krytyczne uwagi zakończę polemiką z programową decyzją badaczki, by apriorycznie wyłączyć z pola obserwacji i porównań zasymilowanych artystów plastyków z Warszawy, którzy w czasie okupacji żyli i tworzyli po aryjskiej stronie (s. 25, przypis 46). Należeli do nich przykładowo Jan Gotard, Henryk Kuna i Helena Głogowska. Uniknęli oni getta, ale nie zmienia to faktu, że na mocy ustaw norymberskich, przepisów okupacyjnych, a bardzo często także w oczach nieżydowskich polskich sąsiadów byli Żydami. Tym samym musieli ukrywać swoje pochodzenie, a ich funkcjonowanie po aryjskiej stronie muru stale groziło dekonspiracją i narażeniem życia. Toteż pytanie, czy i jak w ich ówczesnych poglądach i twórczości pojawiły się temat żydowski i tragedia getta – nawet w wypadku odpowiedzi negatywnej – stanowi ogniwo, którego w publikacji *Artyści żydowscy w Warszawie 1939–1945*, tj. również po zagładzie dzielnicy zamkniętej, nie powinno było zabraknąć.

Wymienione niedostatki nie zmieniają mojej opinii o bezspornej wartości książki Magdaleny Tarnowskiej jako starannie udokumentowanej monografii historycznej poświęconej przede wszystkim losom artystów plastyków w getcie warszawskim, którą zamyka przejmujący opis ich śmierci.

Aby przekonać się, że ocena ta jest zasłużona, wystarczy porównać publikację Tarnowskiej z katalogiem wystawy *OCALAŁE. Kolekcja malarstwa, rysunku i rzeźby ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego*, otwartej w ŻIH jesienią 2014 r. Poza wstępem dyrektora instytutu Pawła Śpiewaka składają się nań dwa krótkie okolicznościowe artykuły: kuratorki wystawy Teresy Śmiechowskiej, zatytułowany *Kierunek zwiedzania*, oraz poświęcony historii powstania kolekcji ŻIH autorstwa Jerzego Malinowskiego, notabene promotora pracy doktorskiej Magdaleny Tarnowskiej. Po nich następują reprodukcje wybranych prac zaprezentowanych na wystawie, podzielone jak na niej na dwie grupy zależnie od daty powstania: pierwsza to prace z lat 1939–1944 (19 ilustracji, s. 20–33), druga obejmuje lata 1890–1939 (46 ilustracji, s. 36–81). Całość katalogu zamyka spis zamieszczonych prac i biogramy ich autorów.

Wystawa „Ocalałe", czynna przez niemal rok, stanowiła drugą w historii ŻIH zbiorową prezentację obrazów, studiów i szkiców uratowanych z Zagłady. Pierwsza, zatytułowana „Wystawa dzieł żydowskich artystów plastyków męczenników niemieckiej okupacji 1939–1944", została zorganizowana w piątą rocznicę powstania w getcie warszawskim w kwietniu/maju 1948 r. Udało się na niej zebrać 105 prac autorstwa 58 twórców. Wystawie towarzyszył maleńki katalog, będący skromnym drukiem okolicznościowym, co zrozumiałe, zważywszy na czas jego powstania, powojenną biedę i stan poligrafii.

Czym jednak wyjaśnić, że niemal siedemdziesiąt lat później ŻIH nie był w stanie przygotować katalogu z prawdziwego zdarzenia do tej wyjątkowej wystawy, prezentującej wielokrotnie wzbogacone w kolejnych latach po tej pierwszej i unikatowe w charakterze zbiory sztuki żydowskich artystów? I to mimo że ich gromadzenie, a także opracowywanie od początku istnienia instytutu należało do statutowych celów jego działalności.

Już brak w tym *ersatz*-katalogu opartego na literaturze przedmiotu wprowadzenia do historycznej problematyki wystawy stanowi poważne uchybienie wobec widzów i czytelników (polsko- i angielskojęzycznych). Z kolei rezygnacja z podania wszystkich utworów plastycznych zaprezentowanych na wystawie, z których część pokazano po raz pierwszy, jest zaprzeczeniem idei katalogu jako druku towarzyszącego ekspozycji i ją dokumentującego. Natomiast za kompromitujące jego autorów i wydawcę uznać trzeba umieszczenie spisu ilustracji (s. 82–85) zamiast profesjonalnego opisu katalogowego, który w wydawnictwach typu muzealnego winien być standardem, a w odniesieniu do dzieł uratowanych z Zagłady imperatywem. Poprzestanie na wskazaniu autora, tytułu, techniki i wymiarów oraz (rzadko) datowania obiektu z pominięciem jego numeru inwentarzowego, daty i okoliczności pozyskania do zbiorów ŻIH, a także referencji bibliograficznych świadczy nie tylko o żenującej amatorszczyźnie, lecz o braku szacunku – co z tego, że niezamierzonym – dla głęboko symbolicznej historii przechowywanych w Instytucie im. Emanuela Ringelbluma prac żydowskich artystów.

Szkoda, że Żydowski Instytut Historyczny, odbierając *Artystom żydowskim w Warszawie 1939–1945* Magdaleny Tarnowskiej prawa reprodukcji i wymuszając tym samym druk „ślepego" katalogu prac powstałych w getcie warszawskim, nie skorzystał z opisów katalogowych sporządzonych przez autorkę jako wzoru do naśladowania w publikacji towarzyszącej jego własnej wystawie *Ocalałych* dzieł. Wykazał się zresztą w całej sprawie zdumiewającą ślepotą, bo przecież praca Tarnowskiej wyręczyła instytut w naukowym opracowaniu wielu obiektów z jego zbiorów, wyprowadzając je z muzealnego niebytu w krąg historycznej wiedzy o Zagładzie.

Nawojka Cieślińska-Lobkowicz