

Marek Sołtysik

Światło Pamięci

Palestra 49/1-2(553-554), 273-281

2004

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MEMORI CUSTODIRE

Marek Sołtysik

ŚWIATŁO PAMIĘCI

*Piękna kreacja okrutnej jawy
Światło pamięci
ułaskawiony ogień wiecznie trwa*
ZBIGNIEW HERBERT

Młody malarz Aleksander Sochaczewski walczył w Powstaniu Styczniowym, podobnie jak wielu jego kolegów artystów. Po upadku powstania podzielił los zesłańców i katorżników. Uniknął śmierci na Syberii, potem prawie przez trzydzieści lat utrzymywał się w Monachium jako portrecista, członek zwyczajny Kunstvereinu, następne ćwierćwiecze spędził w kraju. Przeżył osiemdziesiątkę, zmarł w 1923 – już w wolnej Polsce. Poza dobrymi obrazami postawił także coś, co nie pretenduje do arcydzieła, lecz jest dla widza poważnym dotknięciem rzeczywistości – malarzkie notatki z „nie ludzkiej ziemi”. O tym za chwilę.

Malarz Adam Chmielowski, późniejszy Brat Albert, dziś święty, zdołał uniknąć Sybiru; jako osiemnastoletni powstaniec, adiutant Zygmunta Chmielińskiego, z zasadzki wzięty przez Moskali w kleszcze kanonady w lesie między między Mełchorem a Trojaczyną, ranny, dostał się do niewoli; po amputacji zmiażdżonej wybuchem pocisku, już zgangrenowanej nogi, z pomocą przyjaciół wy dostał się z lazaretu... w trumnie wywożonej furmanką na cmentarz. Dla Chmielowskiego powstanie nie było tematem, który by go porywał jako artystę. Usposobiony lirycznie, malował nokturny, cmentarze włoskie, *Ogród miłości*; zniszczył jako zbyt naturalistyczny *Pogrzeb samobójcy*, pozostawił *Ecce homo*, jeden z najpiękniejszych obrazów o tematyce religijnej. On to, już z zainstalowaną w Paryżu protezą (m.in. dzięki składkom Komitetu Francusko-Polskiego), wskazał drogę koledze w depresji, Maksymilianowi Gierymskiemu. W pracowni na strychu warszawskiego Hotelu Europejskiego, służącej kilkunastu malarzom, gdzie sam koczował i sypiał owinięty w brunatne papiery rysunkowe, Chmielowski zasugerował Gierymskiemu, synowi *blagonadźnego* intendenta szpitala ujazdowskiego, rezygnację z malowania świetlistych pejzaży leśnych z rokokowym sztafażem polowań i namówił go do tworzenia scen powstańczych. Maksymilian uczestniczył w Powstaniu Styczniowym i miał po nim

pamiętkę, chorobę płuc; delikatny organizm nie wytrzymał trudów obozowania pod gołym niebem. Zanim w wieku dwudziestu ośmiu lat zmarł w kuracyjnym Reichenhall, od czasów powstania nękany skutkami pleurozy, namalował wspaniałe *Patrole powstańcze*, *Alarm w obozie powstańczym*, *Na czatach*, *Obozy w lesie*. Czują na pejzaż, oddawał sugestywnie nastrój. Nie malował scen bitewnych, potyczek. Raczej chwile przed i po zgiełku.

Oto wielopokoleniowa rodzina: wszyscy stanęli *Nad mogiłą powstańca*. Twórca tego realistycznego obrazu, Ludomir Benedyktowicz, w czasie potyczki w 1863 pocięty kozackimi szablami, stracił dłoń prawej i przedramię lewej ręki. Miał wtedy dziewiętnaście lat. Po wyleczeniu ran studiował rysunek i malarstwo, najpierw w Warszawie, potem – jako stypendysta warszawskiej Zachęty – w Monachium: malował posługując się przyrządem, który on sam wymyślił, a z kunsztem wykonał ślusarz; to był rodzaj protezy, przytwierdzonej do kikuta tylko do pracy. Po latach młody Stefan Żeromski przebywał czas jakiś w Krakowie wynajmując pokój właśnie w mieszkaniu Benedyktowicza. Odwiedzał go w pracowni, słuchał wspomnień weterana powstania, inwalidy i w jednej osobie artysty. *Rozdziobią nas kruki, wrony – Obrazy z ziemi mogił i krzyżów* nie mogły się wziąć wyłącznie z fantazji pisarza. Ani Róża.

Wracam do Sochaczewskiego. Dwudziestojednoletni zesłaniec wziął w ciężką drogę kasetkę guzikowych akwarel mieszczącą się w kieszeni, ołówkę, ze dwa pędzle, cienki i gruby. Blok rysunkowy schował pewnie pod kurtkę. Obdarzony spostrzegawczością i szybki (wprawy mógł nabrać na kursach rysunku u Józefa Simmlera w Warszawie, gdzie, jak w każdej porządnej Akademii, rysowało się m.in. modeli w szybko zmieniających się pozach), ołówkiem i farbą wodną rejestrował sceny rozgrywane na etapach. Teka Sochaczewskiego to bezcenny dokument tamtych wydarzeń – to szara rzeczywistość tego, co bardziej znamy z romantycznych utworów wieszczów, *Etiudy rewolucyjnej* Chopina, z kartonów Grottgera...

Artur Grottger prochu nie wahał – chyba że na polowaniu z magnatem bawarskim, Aleksandrem Pappenheimem zachwyconym jego talentem, przyjacielem i mecenasem. A jednak ten w Wiedniu pędzący najpiękniejsze dni i noce młodości lwowianin stworzył pełne realizmu kompozycje, które są wykładnią patriotyzmu i... siłą wyrazu stwarzają sugestię, że autor tam był. Że był w zgiełku i pyle bitewnym (*Bój*), w lesie (*Kucie kos*), w Warszawie podczas *Pogrzebu pięciu poległych*, gdzie w manifestacyjnym kondukcje szli obok siebie magnat, chłop, ksiądz i rabin, że wreszcie był świadkiem zastrzelenia *Pierwszej ofiary*. Że widział wymordowane polskie rodziny szlacheckie, od niemowlęcia po pradziada, leżące pokotem po „wizycie” w 1863 Rosjan, że był na poboju, gdzie chłopci ściągają z trupów odzież i wysokie buty (*Ludzie czy szakale?*). Podobnie jak jego kolega Jan Matejko, który na zakup broni dla powstańców nie pożałował oszczędności, Grottger pomagał im w zakupie broni, a emigrantom wskazywał odpowiednie kwatery. Fizycznie nie był w powstaniu, kochał się w młodziuteńkiej Wandzie Monné, może to uczucie nałożyło się niezwykłą siłą na twórczą potencję i podniosło talent Grottgera.

Jego rysunkowa narracja o Polsce, Polakach, o zrywie patriotycznym, o wojnie i rzezi, warta jest więcej niż tysiące wykładów, jeżeli chodzi o wiedzę o aurze tamtych czasów.

Grottgerowskie cykle kartonów – modelowanych czarną i białą kredką na tle *chamois*, zawsze charakterystycznie górą zwieńczonych – oglądane od dziecka w podręcznikach, właśnie takie wydają się kwintesencją patriotyzmu. Te zwieńczenia to jednak nie wynalazek Grottgera, lecz idący z Niemiec ślad gustu epoki – taki kształt ram czy *passe-partout* odpowiadał plutokracji, pasował do przytulnych wnętrz. Po prostu moda. Ciekawe, Grottger, zawsze modny, we wstrząsających cyklach *Wojna, Polonia, Lithuania, Warszawa I i Warszawa II* zawarł najbardziej niepodległościowe treści w drobnomieszczańskich ramkach!

„Było to w roku 1865 albo szóstym. Tu w Warszawie, do pracowni mojego ojca (Juliusza Kossaka, najlepszego polskiego akwarelisty) wszedł młody p o w s t a n i e c, bo takim go w moich oczach dziecka, które ich tyłu widziało, pojąłem. Smukły, żywy, z piękną głową o profilu drapieżnego ptaka, a pięknych, łagodnych oczach czarnych, w burce i świtce powstańczej wszedł jak wcielenie młodości dziarskiej i bitnej”.

Już było po wszystkim – w dwa lata po upadku powstania. Trupy, zesłania, kobiety w czarnych sukienkach. Wojciech Kossak, który to w swoich *Wspomnieniach* (Warszawa 1912) opisuje jako mężczyzna dojrzały, miał wtedy pięć albo sześć lat i nie mógł wiedzieć, że Grottger (który umrze w roku 1867 jako trzydziestolatek) o bitwę nawet się nie otarł, już nie mówiąc o belgijskim karabinku. Broń służyła jako rekwizyt artyście; on sam sobie służył za model – i dlatego do dziś siłą rzeczy utożsamia się wizerunek powstańca z jego osobą. Sam Grottger wpadł pewnie na chwilę do Warszawy po definitywnym opuszczeniu Wiednia, gdzie po dziesięciu latach *prosperity* pozostawił pękate teki szkiców, studiów i wykończonych rysunków... na spląty dla wierzyteli. Wdał się bowiem w kłopoty z policją wiedeńską, obarczony odpowiedzialnością po krachu finansowym wydawanego aż do upadku Powstania Styczniowego emigracyjnego czasopisma „Postęp”; mógł znaleźć pomoc u Pappenheima, ale właśnie w tym czasie z nim zerwał!

„Bezpośrednio po wejściu – wspomina Kossak – zobaczyłem tego gościa w ramionach mojego ojca (...) tych dwóch kochanych ludzi. Jak fizycznie przedstawiali obaj pyszne okazy naszej rasy, tak i polskimi były ich serca. Taka radość była w oczach mojego ojca, a takie przywiązanie i głęboka czułość w zachowaniu się powstańca, że to już wystarczyło, żeby ta wizyta utrwaliła się w mojej pamięci na zawsze”.

Chłopiec, podpatrujący ojca-malarza i sam próbujący sił w malowaniu, nagle widzi Grottgera, twórcę takiego oto wstrząsającego kartonu: „Ksiądz zamykający drzwi skasowanego przez Moskali kościoła polskiego ma tonsurę obandażowaną, bo był kapelanem w oddziale albo Bosaka (Hauke-Bosaka), albo Kruka jakiego (Kruka Heidenreicha). A ruch ręki obracającej ogromnym kluczem ma tyle wściekłości i mocy, jak gdyby go wkręcał w gardziel carską”.

Tak swoich bohaterów będzie malował Wojciech Kossak. *Raszyn i Olszynka Gro-*

chowska, płótna, gdzie widać siłę, energię – i gdzie jest realizm połączony z romantyzmem. To wszczepił w malarza Artur Grottger – ujrany przez pryzmat dzieł i w najbliższym miejscu, w domu. Dziecko odbiera wrażenia, ale nie zbiera informacji o przedmiocie fascynacji. Jeśli wrażliwe – siła wyobrażeń potęguje jego wrażenia. Takie dziecko po latach, czyli Wojciech Kossak dojrzały, powie: „Grottger będzie w *sacro sanctum*, gdzie królowie ducha polskiego, tam gdzie Mickiewicz, Chopin, Słowacki (...) bo Grottger to symbol energii narodu i mocy wobec katów i gnębieli. Nie skarży się z *dymem pożarów*, nie błaga płacząco Pana Boga o zmiłowanie. Jest *buntowszczykiem* pięści wprawdzie bezbronnej, ale potężnej”.

Grottger od 1863 r. aż do przedwczesnej śmierci kilkakrotnie komponował także sceny *Pochodu na Sybir*. Jan Matejko, jego prawie rówieśnik, kruchy cieleśnie, mocny duchem, na marginesie tworzonego *Rejtana* namalował wtedy jeden z najmądrzej skonstruowanych obrazów – *Polonię 1863*, płótno alegoryczne, utrzymane w poważnej, brunatnoczarnej tonacji – acz nie monochromatyczne! Polska jako młoda kobieta zakuwana w kajdany nosi znamiona szkicowości. Nic dziwnego, Matejko nie widział szans na wystawienie tego obrazu, a poza tym odpowiedzialny za powiększającą się rodzinę nie chciał dopuścić do represji i na gruncie prywatnym, dość że może sam tak się przeraził siłą sugestii *Polonii 1863*, że duże płótno ściągnął z blejtramu, zwinął je w rulon i przez kilkanaście lat trzymał za piecem. Latem 1866 u Matejki był Grottger, pokazywał mu *Lithuanie*. „Piękne to rzeczy, nawet bardzo piękne – pisał Matejko do żony – ale nie porywają mnie, jakem się spodziewał (...), czasem o teatralność trąca, a co najgorzej, że sam autor nie wierzył i nie wierzy w to, co chciał objawić. Nie sąd to mój własny tylko, ale twierdzenie jego samego”.

Ale do widza przecież nie docierają intencje twórcy – dociera efekt. Tak to już jest. Po to ludzie utalentowani uczą się malarskiego rzemiosła, żeby móc tworzyć sztukę, lub żeby robić sztuczki. Ale sposób to sprawa artysty. Nie byłoby wykwintnych potraw ani zorganizowanej gastronomii, gdyby goście podpatrywali kucharza przy pracy, ile to razy się podrapał po plecach, ile razy zaklął, ile razy rękawem wytarł nos. Kucharz kucharza może podpatrywać, on wie, że sam zachowuje się podobnie, może nawet częściej oblizuje łyżkę, ale we własnym interesie nie widzi powodu rozgłaszać sekretów kuchni. Ktoś, kto jest, owszem, czyściutki, grzeczny i przyzwoity, nie ucieszy niczyjego podniebienia, jeżeli nie ma wrodzonego poczucia smaku. Między jedną a drugą autorską awanturą alkoholową Ignacy Gierdziejewski malował romantyczne kompozycje wielofiguralne, często z postaciami świętych. Koszmarny raptus Xawery Dunikowski rzeźbił pełne słodyczy *Madonny* i natchnione *Kobiety brzemiennie*.

Jacek Malczewski, uczeń m.in. Matejki, namalował najpełniej przemawiający do widza obraz o tematyce sybirackiej, choć sam, broń Boże, na zsyłce nie był. Współczuł do tego stopnia, że – współodczuwał. Możliwe, że widział akwarele Sochaczewskiego, a może innego malarza-świadka – co w związku z realiami bardzo mu mogło pomóc – ale, ciekawe, natchnieniem dlań był *Anhelli* Juliusza Słowackiego, utwór choć pełny błędów rzeczowych, to przecież porywający. Dziejący się w wyimaginowanej, fantazyjnej niejako scenerii Sybiru *Anhelli* to poemat o narodzie wygnańców,

a jednocześnie metafora skłóconej emigracji. To także poetycka polemika z postawą i polityką Adama Mickiewicza. Ale podteksty – jakie one miały znaczenie dla czytelników? I jakie miało znaczenie, że poeta niezbyt starannie korzystał ze źródeł pamiętnikarzy? Ważne było, że stworzył poetycką wizję, utwór, o którym sam powiedział, że lektura wymaga od czytelnika „popracowania imaginacją własną nad każdym fraze-sem”. Jego, jak się wyraził w prywatnym liście „idealizowany Sybir (...) jest następcem kilku obrazków dla malarza, jeśliby się taki zjawił w Polsce”.

Interesujące: Słowacki wziął jako temat potworne cierpienie narodu, cierpienie tysięcy ludzkich istnień – i z tego tematu wyciągnął wyidealizowaną przypowieść skierowaną przeciwko tym, którzy inaczej sobie wyobrażają zbawienie ojczyzny, głównie przeciwko Mickiewiczowi. Po co pytać o pobudki Juliusza Słowackiego? Wszak znaleźli się upragnieni przez wieszcz malarze – ci nadwrażliwi mężczyźni o giętkich, celnych palcach, których w poemacie Słowackiego porwał głównie wątek przyjaźni i miłości Ellenai, dziewczyny upadłej, pokutującej zbrodniarki, i Anhellego, szlachetnego patrioty – zakończony śmiercią tej, którą na Syberii pokochał i pojął za żonę. Wątek melodramatyczny? Tak. Doskonale wkomponowany w poemat i, rzecz jasna, podbarwiony patriotycznie.

U Malczewskiego leżąca na barłogu Ellenai i siedzący na tymże Anhellego są przedstawieni jako piękni ludzie. Wokół – realistycznie potraktowany obraz nędzy. Ale i rogoża, i obraz z Matką Boską, i wiązka słomy, stare futro, i włosy umarłej przesłizniane mieniające się w blasku słońca, wszystko to pachnie malowniczością. Po Malczewskim temat *Śmierci Ellenai* podjął Witold Pruszkowski. U Pruszkowskiego realia zesańcze wniknęły w głąb obrazu; najistotniejsza jest gra światła, tego krótkiego a intensywnego blasku słońca pośród długiej nocy „w ziemi sybirskiej”, które oświetla różę na martwiejącej piersi Ellenai i wskazuje na Anhellego pogrążonego w ciężkim smutku. Tu już nie ma Sybiru – jest sybir rozpaczy.

„Jam się przywiązała do ciebie jak siostra i jak matka twoja, i więcej jeszcze... Ale grobowiec wszystko kończy. (...)

Reny wyciągają mech spod mojej pościeli i skubią łożo śmierci jedząc... Biedne reny moje, żegnam was.

A teraz podniosę oczy do Królowy Niebieskiej i będę się modliła do niej.

Zaczęła więc tu umierająca mówić litanie do Matki Chrystusowej i właśnie wymówiwszy: «Różo złota!» – skończyła.

I na znak cudu upadła róża żywa na białe piersi umarłej, i leżała na nich, a w jamie rozeszła się od niej woń różana i mocna.

Nie śmiał więc Anhellego ruszyć ciała umarłej, ani złożyć rąk, które były wyciągnięte, lecz usiadłszy na końcu łoża płakał.

A oto jakoby o północy stał się wielki szelest (...)

To słowa z *Anhellego*, którego zaczytany egzemplarz można było od połowy XIX wieku ujrzeć w większości mansard stanowiących pracownię polskich malarzy w

kraju, w Monachium, w Paryżu, w Wiedniu, w Rzymie. Leżał w miejscu przeznaczonym na odpoczynek i pisanie listów, w nyży obok *Pisma świętego*, lichtarza, gazety, kawalka bułki i jakiejś niekiedy butelczyny. Wytchnienie i natchnienie.

Malczewskiemu nie dość było tamtej wersji *Śmierci Ellenai*. Temat, odsłonięty piórkiem Słowackiego, malarz podejmował do końca życia. W związku z elektryzującymi cały świat wypadkami rewolucji 1905 przez dwa następne lata namalował kilka płócien, a na każdym z nich nadnaturalnej wielkości umierająca Ellenai (wygnanka, sybiraczka) widoczna jest w niesamowitym, jak *Martwy Chrystus* mistrza Mantegni, skrócie perspektywicznym. Na pierwszym planie jej stopy na drewnianej podłodze, stopy całowane przez Anhellego; stare wyblakłe łachy, szmaty, skóry, rozwartą księgą, obraz z Matką Boską. W późniejszej *Wigilii na Syberii* nie ma już żadnych symboli, jest powaga mężczyzn łamiących się opłatkami. W 1918 stary i ślepnący Malczewski namalował *Anhellego* – wygnańca, który doszedł wprawdzie do domu, lecz u jego bram runął martwy. Czy jest wymarzoną ojczyzną miejsce, gdzie nikt na ciebie nie czeka?

Rejestracja a kreacja. Rzecz jasna, nie można ściśle oddzielić tych gatunków w obrębie dzieła sztuki. Obraz z założenia dokumentalny, czy wręcz powstały w warunkach, które go do tego predestynują, dzięki mistrzowskim środkom plastycznym może mieć siłę wyrazu ustawiającą go wyżej. Z kolei dzieło z założenia i gwoli warunków kreacyjne, dzięki odtworzeniu realiów z potężną siłą sugestii może tak zapisać w świadomość wielu pokoleń, że potem nikt nawet nie będzie chciał słyszeć, że autora nie było przy tym, co zobrazował!

Pamięć w znaczeniu faktograficznym – jako zespół odnalezionych i wciąż odnajdywanych elementów rzeczywistości w postaci przedmiotów towarzyszących tym, co odeszli – oraz pamięć w znaczeniu metaforycznym (ta twórcza, o której Herbert w przesłaniu *Pana Cogito* mówi: „bądź wierny i idź”). Te dwie pamięci się wspomagają. Pamięć. Jej kamieniami milowymi bywają tablice pamiątkowe, kantaty, przemówienia. Ale dla zachowania pamięci nie wystarczą uroczyste tony. Muszą im towarzyszyć, i nie powinny zniknąć, utwory wydobywające z niepamięci ludzi, którzy stali się ofiarami łagrów, pogromów czy obozów zagłady. Malarza Jonasza Sterna widziałem po raz ostatni w 1988, w jego krakowskiej pracowni, kiedy jako już bardzo chory starzec z twarzą proroka pozwolił się zaprowadzić do bezpiecznego łóżka. Wiedzieliśmy, że musi znosić nieustający ból. Zapytany przez Artura Sandauera, czy bardzo cierpi, Stern odparł zwyczajnie, że nie. Że kiedy, jak zawsze od czterdziestu lat, budzi się o czwartej nad ranem i kiedy zdaje sobie sprawę z tego, że za chwilę nie będzie poszturchiwany i łżony, i że wcale nie musi wstawać, żeby iść, jak co dzień, w grupie innych ludzi z getta, do pracy w kamieniołomach, to wie, że teraz nie bardzo cierpi. Jonasz Stern, znakomity artysta, to ten sam człowiek, którego Kornel Filipowicz opisał w opowiadaniu *Krajobraz, który przeżył śmierć*.

Jonasz Stern opowiadał o 1 czerwca 1943 roku – o likwidacji lwowskiego getta, gdy naziści wypędzili pięć tysięcy ludzi i wywieźli ich do obozu zagłady: – Na placu

w obozie była selekcja. Kazali się rozebrać – i za druty. Stamtąd już nago – naprzód. Wszedłem tam, Niemiec drągiem napędzał mnie, żeby pójść wyżej, bo była góra trupów – i Niemcy chcieli, żeby się wyrównało. W pewnym momencie dałem nura do rowu – tak z boku upadłem – a za mną wbiegła reszta z naszej dziesiątki. Oni się poprzewracali. Strzelano. W tym dole było sporo ludzi, którzy jeszcze żyli. Leżałem twarzą do ziemi na trupach – i na mnie też leżeli... Czekałem na chwilę, kiedy i mnie wpakują kulę do głowy – już tak indywidualnie. Leżę tak, leżę – muszę udawać trupa... Koło północy wstałem, zabrałem drąg, którym Niemiec nas pędził – i zacząłem powolutku się pchać wzdłuż jaru...

W dwadzieścia jeden lat po tym wydarzeniu, zakończonym wprost surrealistyczną sceną udzielenia schronienia nagiemu mężczyźnie – o świcie pod wiejskim domem wyglądającym jak widmo – Stern stworzył finezyjną a mroczną, pełną dynamiki kompozycję *Dół* – wyłącznie estetyzującą i jakoś tam symboliczną dla widza, który nie musi wiedzieć o osobistych wątkach, ani formy nie musi kojarzyć z martyrologią holokaustu. Jonasz Stern nigdy nie namalował realistycznego obrazu przedstawiającego siebie samego, który nagi wydostaje się spod zwalów martwych ludzkich ciał. Gehenna, Apokalipsa, co kto chce – ale to nie jest rzecz do zarejestrowania przez, nazwijmy to, właściciela przeżycia. To przeżycie musiało być tak straszliwe, że aż bezcenne. Trzeba je było schować najgłębiej. Stern wybrał metaforę. Malował wstrząsające, ale w najwyższym stopniu estetyczne, porozdzierane, płonące, nikomu już niepotrzebne tałesy – tak ocalając od zapomnienia Kałusz jego dzieciństwa – i tworzył wysmakowane kompozycje z kośćmi ptaków i czaszkami ryb; między nim a obrazem wytwarzały się takie emocje, których nic nie rozproszy i one do tej pory promieniują na widza.

Całe serie realistycznych, drobiazgowo komponowanych obrazów przedstawiających po kolei dzieje obozu koncentracyjnego Auschwitz pozostawił artysta malarz Władysław Siwek, były więzień tego obozu. Malowidła, których ponury nastrój potęguje technika – są one bowiem malowane głównie monochromatycznie, *en grisaille* – na pierwszy rzut oka przypominają fotografie; ale chełpiąca się obiektywizmem fotografia nie jest w stanie dokonać tego prawie cudu, jaki jest udziałem dobrego artysty podczas aktu twórczego: świadek nad świadkami nie odda nastroju grozy tak jak go odda dobry aktor, który nawet nie widział miejsca zdarzenia. W przypadku obrazów Władysława Siwka mamy w jednej osobie świadka i autora. Artystę. Zdziwiona konsekwencja, z jaką Siwek – poza tym świetny akwarelista, sprawny rysownik polskiej fauny – po pobycie w obozie poświęcił się odtwarzaniu czasu okrutnego, który stał się także jego udziałem. Tylko dla pamięci? Czy może również w konieczności odepchnięcia koszmarnych snów? Minimalne dawki trucizny – żeby pokonać syndrom poobozowy?

Obrazy Władysława Siwka są wystawiane w Muzeum w Oświęcimiu.

Czyż nie szydercza to zbieżność nazwisk? Ostatnio media obiegrała informacja, że młoda polska, powiedzmy, artystka, Dorota Siwek, w sklepie-galerii w Amsterdamie handluje projektowanymi przez siebie gadżetami, torbami na zakupy oraz fi-

kuśną bielizną i odzieżą z napisami *Auschwitz*, *Oświęcim*, z symbolami męczeństwa i przemocy. Hm!... Najrozmaitsze mogą być, jak widać, formy utrwalania pamięci. Autorka proszona o wyjaśnienie wydaje się nie mieć pojęcia o niestosowności oferty. W okienku telewizora pojawiła się uśmiechnięta. Powiedziała, że cieszy ją olbrzymi popyt na te oświęcimskie produkty, a klienci chętnie potem się z nimi obnoszą. Przepraszam w tym miejscu, ale wyobraźnia podsuwa mi osobę w figach, na których zreprodukowano *Pierwszą ofiarę* Grottgera – i robi mi się słabo.

Wspomniany tu z innego powodu wielki rzeźbiarz Xawery Dunikowski, więzień Oświęcimia w latach 1940–1945, po wyzwoleniu obozu musiał na długo iść do szpitala. Później – w latach 1949–1955 – malował i rysował rzeczywistość, przeżycia i wizje związane z *Oświęcimiem*, tak bowiem nazwał wystawę stanowiącą m.in. cykl dużych, na dwa metry wysokich płócien, wśród nich rdzawoioletowy pejzaż z elementami złotych światła, na pierwszy rzut oka modernistyczny. Potem wzrok sam się odwraca, bo obraz pt. *Boże Narodzenie w Oświęcimiu 1944*, przedstawia dokładnie to, o czym sam Dunikowski napisał: „Ostatnim wyczynem oberstuführeha Beera było powieszenie w czasie Bożego Narodzenia na tle oświeconej choinki pięciu więźniów za próbę uciezki”.

Dunikowski w 1955 cykl oświęcimski definitywnie zamknął – żył do 1964, lecz więcej do tematu nie wracał. Trudno porównywalnymi kategoriami oceniać życie i twórczość, dość jednak powiedzieć, że jeden człowiek po przebyciu ciężkiej i przewlekłej choroby resztę życia poświęcił rozpamiętywaniu cierpienia, wypatrywaniu niepokojących objawów oraz profilaktyce, drugi – po podobnych przejściach – wrócił do intensywnego życia. Malarz Roman Kramsztyk, jeden z najlepszych portrecistów swojej epoki, 6 sierpnia 1942 zginął w warszawskim getcie – ale nie zamęczony. Został rozstrzelany po walce z umundurowanym nazistą; nie dał sobą pomiatać. Od ukończenia studiów (w Krakowie, Warszawie, w Monachium i w Berlinie) Kramsztyk wiódł życie w Paryżu, ale zawsze na wakacje przyjeżdżał do Polski, do matki. Tu zastał go wybuch II wojny światowej. Zamknięty w getcie, podzielił los większości zasymilowanych Żydów, którzy czuli się przede wszystkim Polakami. Pozostawił świadectwo czasu i miejsca w postaci wstrząsających, znakomicie zrobionych rysunków sangwiną: szkiców z getta. Gdy się je raz zobaczyło, raczej się nie zapomni wyrazu twarzy dzieci i starych ludzi, którym na ziemi przyszło zstąpić do piekieł. Nie twórca, lecz wzięty ginekolog, profesor doktor Henryk Beck, zresztą odznaczony medalami za walkę w obronie Lwowa i na froncie 1920 – wraz z młodą żoną, do niedawna jego studentką, uczestnik Powstania Warszawskiego – wykonał 46 akwarel i rysunków będących pod każdym względem (realia, nastrój, przeczucia, wspomnienia, symbole) kroniką 110 dni ukrywania się małżeństwa Becków w trzydziestopięciosobowej grupie dotychczas nieznanym sobie osób w piwnicach w ruinach Warszawy do 19 stycznia 1945. Malowana w tym bunkrze kronika grozy – to konkretny ślad życia Henryka Becka. Nieco ponad rok po wyjściu ze schronu, już na nowej placówce we Wrocławiu, pięćdziesięcioletni doktor umarł nagle na zawał serca. Odbyły się dwa pogrzeby, ponieważ żona, Ja-

dwiga z Trepków, w dniu śmierci męża na odludziu wśród ruin w rozpaczysty zastygła na zawsze, oparta o drzewo.

Świetny rzeźbiarz animalista, baron Ludwik Puget, obywatel świata, jeden z współtwórców kabaretu Zielony Balonik, został rozstrzelany w obozie Auschwitz. Artysta plastyk i reżyser Józef Szajna po wszystkim wydobyl zdjęcie Ludwika Pugeta z kartotek obozowych, powiększył je i wkomponował w swój asamblaż oświecimski. Mądre, spokojne oczy rzeźbiarza z wielu miejsc patrzą na widza, a pasiak i czapka obozowa ani na jotę nie odbierają godności tej szlachetnej twarzy. Oto wyższa kultura pamięci.

Józef Szajna pozostawił dla potomnych także *Ścianę butów*, złożoną z pięciu części monumentalną kompozycję, która z jednej strony jest skrótowym przedstawieniem istoty rzeczy, metaforą, niemalże znakiem, z drugiej – poraża środkami, których dla ich stworzenia użył artysta. Buty zdjęte przez dzieci, buty zdjęte przez matki, przez siostry, żony, umiłowane, narzeczone, przez ojców, przez czcigodnych starców – buty, które widać, żyły się ze stopami ludzi, teraz tkwią wmontowane w ściany kształtu popiersi. Na pierwszym planie – rury, przez które w Auschwitz wydobycywał się dym z krematorium. Tu trudno dyskutować o estetyce. Wyobraźnia widza idzie w jednym kierunku.

Nieco inaczej jest podczas lektury książki adwokata Stanisława Mikke *«ŚPIJ, MĘŻNY» w Katyniu, Charkowie i Miednoje* (Warszawa 1998), w której autor, świadek i uczestnik wielu ekshumacji, dokonuje szczegółowych i bez zbędnych ozdobników opisów zawartości mogił zamordowanych przez Rosjan polskich oficerów. Skłaniają one do wyjścia poza martyrologię – wprost na teren życia. Strzępki listów, klucze do domu, fotografie, kwity bankowe, arcyważne, zdawało się niegdyś, monety, kwity zastawne, dowody tożsamości małżonki, może zabrane z domu w jakimś bardzo ważnym, życiowym celu przed wyjściem na miasto, przed niespodziewanym aresztowaniem, „(...) lusterka, pędzle, miseczki i maszynki do golenia, scyzoryki, spinki do mankietów, polskie monety, zegarek na rękę, kubek porcelanowy z napisem «PW Ćmielów» i skorodowane odznaki wojskowe. Jest też ręcznie, z niezwykłą starannością, narysowana mapa Europy. Przekalkowana czy też odtworzona z pamięci? (...) Kolejny dzień. Chłodny poranek. Cały dzień trwają intensywne prace w zachodniej części grobu (...) Duże ilości oficerskich butów. Jedna z par złączona, zeszytniała wraz z kością i przemienionym ciałem nóg w pozycji, w jakiej znalazła się w grobie. Jest para oficerek na prawidłach, jak się wydaje początkowo. Dopiero podczas konserwacji okaże się, że to bardzo dobrej roboty... protezy obu nóg”.

Ludzie podstępnie zabici powracają do życia – dla czytelnika tej książki i tylko na chwilę. A jednak w ten sposób ich groby trwale przestają być nieme. Wypełniają się opustoszałe miejsca w historii.