



Magdalena Maciudzińska-Kamczycka

(Toruń)

SZTUKA KATASTROFY

Jürgen Kaumkötter, *Śmierć nie ma ostatniego słowa. Sztuka w tragicznych latach 1933-1945*, tłum. B. Baran, MOC AK, Kraków 2015, 368 s.

Nakładem wydawnictwa Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie (MOC AK), jako uzupełnienie wystawy „Polska – Izrael – Niemcy. Doświadczenie Auschwitz” otwartej w połowie 2015 r., ukazał się polski przekład książki Jürgena Kaumköttera „Śmierć nie ma ostatniego słowa. Sztuka w tragicznych latach 1933-1945”. Publikacja ta, wzbogacona o ponad 300 kolorowych reprodukcji, stanowi przegląd twórczości artystów działających w gettach, kryjówkach i obozach koncentracyjnych, a także twórców reprezentujących tzw. drugie i trzecie pokolenie, dla których Holokaust, znany jedynie z przekazów pośrednich, jest ważnym tematem krytycznego namysłu.

Krakowska inicjatywa zbiegła się z 70. rocznicą wyzwolenia Auschwitz. Z tej okazji 27 stycznia otwarto w Bundestagu wystawę „Śmierć nie ma ostatniego słowa”, którą przygotował wraz z pierwowzorem prezentowanej tu publikacji Jürgen Kaumkötter. Autor książki jest historykiem sztuki, kuratorem wystaw, badaczem twórczości emigracyjnej i sztuki Holokaustu. Jego wysiłki koncentrują się przede wszystkim na odkrywaniu twórczości wyrzuconej poza margines kanonu historii sztuki, artystów, którzy wciąż czekają na rehabilitację.

Książkę Kaumköttera otwiera autobiograficzny esej, w którym autor dokonuje rozrachunku z historią swojej rodziny i szuka jednostkowej odpowiedzialności za tragiczne wydarzenia z czasów wojny. W Osnabrück, podobnie jak w wielu innych miastach Rzeszy, produkowano towary na potrzeby armii, wykorzystując infrastrukturę i umiejętności lokalnych przedsiębiorców. Jednym z nich był dziadek autora, który w swojej kuźni wytwarzał celowniki dla Wehrmachtu z pomocą przymusowych robotników z Polski i Francji. Jednak wykorzystywane przy produkcji maszyny i zaciągnięty na rozwój warsztatu kredyt pochodziły od Żyda, który po wojnie nie wrócił już do miasta.

Prywatne dochodzenie w sprawie wojennej historii rodziny Kaumköttera rozpoczyna się od podjętych w Osnabrück studiów z zakresu historii sztuki i pracy w Kulturgeschichtliches Museum nad dorobkiem Felixa Nussbauma. To zetknięcie młodego studenta ze sztuką czasów wojny zaowocowało wyprawą do archiwów i muzeów w dawnych obozach Zagłady i odkryciem prac, które wcześniej nie były publikowane ani eksponowane. Tak ścieżka zawodowa Kaumköttera zesłała się z zatartą historią Nussbaumów i jego własnej rodziny.

W 1900 r. otwarto w Osnabrück firmę pod nazwą Productenhandlung Goswells und Nussbaum, która w kolejnych latach rozszerzyła swoją działalność o hurtownię żelaza i metali. Jednak jeszcze przed wybuchem II wojny rodzina właścicieli wyemigrowała do Amsterdamu, pozostawiając część majątku swoim niemieckim współpracownikom. W 1944 r. rodzina Nussbaumów została deportowana do Auschwitz i tam zamordowana. Podobny los spotkał młodszego syna Felixa, malarza, który do 1944 r. ukrywał się w swojej kryjówce w Brukseli. Majątek został rozparcelowany między lokalną społeczność niemiecką, w tym – jak domyśla się autor książki – także rodzinę Kaumkötterów.

Refleksja nad odpowiedzialnością cywilną każdego Niemca za mord na europejskich Żydach stanowi dla autora siłą napędową do dalszej pracy nad spuścizną artystów działających w gettach, obozach i kryjówkach. Kaumkötter poprzez swoją pracę naukową i kuratorską bierze odpowiedzialność za pamięć o tych wszystkich, którzy nie poddali się sytuacji absurdu i groteski, pokonali lęk i poprzez swoją twórczość dali wyraz emocjom i realiom świata katastrofy.

Rozważania Kaumköttera nad sztuką Holokaustu poprzedza szkic biograficzny Felixa Nussbauma. Urodzony w Osnabrück w 1904 r., syn żydowskiego kupca, studia artystyczne odbył w Berlinie i we Włoszech, od 1936 do 1944 r. pozostał na emigracji w Brukseli. To z tego właśnie okresu pochodzą kluczowe dzieła, które, wraz z ponownym odkryciem artysty w latach 90. XX w., stały się ikonami sztuki Holokaustu. Praca, która nie pozostawia żadnego odbiorcy obojętnym, to najczęściej reprodukowany z *oeuvre* artysty „Autoportret z żydowskim paszportem” z sierpnia 1943 r. Nussbaum stoi pod szarym murem, w kapeluszu, z podniesionym kołnierzem beżowego płaszcza, na piersi można dostrzec żółtą gwiazdę, w rękę żydowski paszport ze zdjęciem artysty, jego danymi osobowymi i wlepioną czerwoną pieczętką JUIF-JOOD. Architekt Daniel Libeskind, który zaprojektował w Osnabrück oddział muzealny poświęcony twórczości Nussbauma, stwierdził, że jego obrazy są „czymś więcej niż tylko obrazami” i stanowią „wiecznotrwały materiał dowodowy” na prześladowania i mord Żydów. Taka recepcja prac z czasów Zagłady, zdaniem Kaumköttera, prowadzi jednak do zre-

dukowania ich indywidualnej wartości i czyni z nich sztukę ofiar, nietykalną, religijnie i historycznie wywyższoną.

Przykład sposobu traktowania obrazów Nussbauma wskazuje na główny problem, z jakim musi się zmierzyć historyk i krytyk sztuki w ocenie jakości formy artystycznej i treści. Dlatego autor w swej książce świadomie unika terminu „świadectwo”, które w jego opinii odbiera prezentowanym pracom status dzieła sztuki (s. 27). Zalegające w archiwach i magazynach Auschwitz, Theresienstadt, muzeum w Zielonej Górze czy Centrum Sztuki Prześladowanych w Solingen dzieła wciąż oczekują na zainteresowanie ze strony wyspecjalizowanych badaczy i krytyków. Trudno bowiem porzucić powszechnie obowiązujący dogmat wypracowanych standardów artystycznych i wziąć na warsztat sztukę czasów katastrofy.

Termin „sztuka katastrofy”, który pojawia się w książce, obejmuje prace powstałe na obszarze bezpośredniego i pośredniego wpływu terroru nazistowskiego w Rzeszy Niemieckiej lub na terenach okupowanych przez niemieckie wojska. Jest to sztuka pozbawiona wzniosłych idei, innowacyjnych sposobów obrazowania, awangardowych formuł, estetyki reprezentującej utarte już kanony tradycji artystycznych. Prezentowane w książce obrazy, rysunki, szkice nie występują w powszechnym obiegu rynku sztuki, nie są eksponowane w galeriach muzealnych, pojawiają się jedynie w ramach historycznych prezentacji jako dokument minionej wojny. Prace te istnieją na marginesie różnych dyscyplin naukowych, pozostając niemy dowodem na istnienie.

O zawartości książki „Śmierć nie ma ostatniego słowa” najlepiej pisze sam autor:

Wobec obfitości materiału przedstawione tu odkrycia z archiwów muszą pozostać prowizoryczne. Nie pretendują do zupełności. Ta książka nie jest encyklopedią. Rozumiem ją jako pierwszy krok w stronę, miejmy nadzieję, bardziej obiektywnej oceny wartości dokonań tych artystów, a moje obserwacje prowadzą do jednej podstawowej tezy: twórcy z dziedziny sztuk wizualnych stoją zrazu niemi wobec ludobójstwa i wszechniszczącej wojny. To, co przeżyli, pozostaje niewyraźne. Dopiero gdy znaleźli jakby przekład, przeszli od estetyki produkcji do estetyki recepcji następnego pokolenia, wróciła im mowa. Nie przedstawiają nieprzedstawianego, lecz przekład przeżytego na formę dla nas zrozumiałą i do zniesienia (s. 16).

W podtytule książki „Sztuka w tragicznych latach 1933-1945” pojawiają się daty, które mają ułatwić czytelnikowi określenie ram dla omawianych tu dzieł sztuki. Wskazane lata 1933-1945 to czasy III Rzeszy, ale także zorganizowanej działalności obozów i podobozów kierowanych przez SA, a później SS, policję i Wehrmacht na terytorium własnym oraz na ziemiach państw okupowanych.

Daty te tylko częściowo odnajdują przełożenie w zawartości tomu, bowiem sam autor wskazuje jako „chronologiczne jądro” prezentowanej tu książki lata 1937-1947 (s. 30).

19 lipca 1937 r. w Monachium otwarto słynną wystawę „Entartete Kunst”, której zadaniem była prezentacja około 600 prac wspólnie określonych mianem „sztuki zdegenerowanej”¹. Na ekspozycji pojawiły się dzieła niemieckich ekspresjonistów z „Die Brücke” i „Der Blaue Reiter”, obrazy Chagalla, Mondriana, Ernsta Ludwiga Kirchnera, Karla Schmidta-Rottluffa, Maxa Pechsteina, Emila Noldego, Oskara Muellera i wielu innych. Była to najsłynniejsza propagandowa wystawa XX w., w pełni zorganizowana i koordynowana przez organ państwowy – Reichskammer der bildenden Künste. Wystawa miała wywołać awersję do tego, co inne, nowoczesne, zdeformowane, ale i wyrafinowane intelektualnie – była częścią głoszonej przez nazistów ideologii wyrzucania poza nawias społeczeństwa tych jednostek, które reprezentują i propagują ducha obcego narodowi niemieckiemu. Natomiast w 1947 r. miała miejsce pierwsza wystawa artystyczna w Auschwitz. Znaczenie i oddziaływanie na publiczność obu tych wystaw okazało się przewrotne. Wystawa monachijska stała się ostatnią przedwojenną wielką ekspozycją europejskiego modernizmu. W 1991 r. dokonano nawet jej rekonstrukcji w Los Angeles County Museum of Art. Temat tej wystawy jest szeroko znany, do tej pory powstało wiele opracowań także o charakterze popularnonaukowym. Natomiast inauguracyjna wystawa w Auschwitz miała przede wszystkim gloryfikować zwycięstwo człowieczeństwa nad nazizmem, ideą przewodnią był jej humanizm i przywołanie sylwetek artystów, którzy stawiali opór nazizmowi poprzez swoje twórcze działania. W rzeczywistości jednak prezentowane tam prace okazały się przytłaczające, ich dokumentacyjny wydźwięk i stosowana symbolika przygnębiały, odbiorcy widzieli tylko grozę, niemoc i śmierć.

Zdaniem Kaumköttera dzieła pochodzące z obozów, gett i kryjówek były pozbawione swojego symbolicznego języka, stały się bezpośrednio, wręcz nachalnie odarte z jakiegokolwiek metafizyki. Prace powstałe po wyzwoleniu, a odnoszące się do horroru wojny, były budowane wyłącznie z symboli i metafor, które w swej wymowie były jednak zbyt dobitne, przerysowane i groteskowe. Jako przykład autor podaje dwa cykle prac byłych więźniów powstałe na wspomnianą już wystawę inaugurującą otwarcie muzeum w Auschwitz. Na pierwszy z nich składają się monumentalne obrazy olejne Władysława Siwka, m.in. reprodukowana w książce „Wigilia 1940”, utrzymana w aurze wieczornej, teatralnej tonacji

¹ Zob. S. Barron (red.), *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York 1991; P. Krakowski, *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, Kraków 1994.

z rozświetloną choinką i apelem, podczas którego katowani są więźniowie. Drugi cykl to „Zapomniana ziemia” Jerzego Brandhubera, składająca się z wielkoformatowych rysunków węglem ukazujących życie i umieranie w obozie. Oba cykle nie pozostawiają żadnych złudzeń – jako widzowie stajemy twarzą w twarz z podłością esesmanów, bitych na śmierć więźniów, uczestniczymy w egzekucji Polaków powieszonych za kontakt z ludnością cywilną i pomoc w ucieczce. Prace zostały zakupione do zbiorów muzeum.

Te nasycone grozą życia obozowego prace, podobnie jak inne dzieła powstające w czasie wojny, istnieją tylko na marginesie bogatej literatury i opracowań naukowych. Jak pisała Nelly Troll, jedna z pierwszych badaczek sztuki Holokaustu:

(...) ta bardzo specyficzna twórczość mówi o dramacie, godności i odwadze ofiar. Przecistawiając się nazistom na papierze, artyści Holokaustu odzwierciedlali duchowy opór milionów i przekraczali grozę swojego życia. W świecie najbardziej groteskowej rzeczywistości te dzieła artystyczne nie potrzebują upiększania².

Czym jest sztuka Holokaustu? Jak ją definiować? Na to pytanie starały się odpowiedzieć inne amerykańskie i izraelskie badaczki, m.in. Janet Blatter i Sibyle Milton, a także Ziva Amishai-Maisels³. Autor omawianej książki raczej pozostaje ostrożny w ferowaniu definicji, zaznacza jednak, że do tej pory interpretowano tę sztukę z perspektywy sprawców, kiedy

podstawą badawczą czyni się sytuację prześladowania i odczłowieczenia przez aparat terroru, a suwerenność artysty poddaje się w wątpliwość i sprowadza jego dzieła do sztuki ofiar, nawet jeśli powstały one w zupełnie innych warunkach i w innym celu (s. 34).

W książce Kaumköttera znajdziemy historie wybranych artystów, opisy prac, kontekstu ich powstania, sytuacji, w jakiej znaleźli się artyści po zatrzymaniu czy deportacji, sposobów pozyskiwania materiałów do tworzenia obrazów i rysunków, systemów złożonego przekupstwa i wynagradzania, a także informacje o działalności obozowego muzeum utworzonego jesienią 1941 r. z inicjatywy polskiego więźnia Franciszka Targosza.

W książce pojawia się wiele nazwisk i prac. Obok wspomnianego już Felixa Nussbauma są to m.in.: Marian Ruzamski, uczeń Jacka Malczewskiego na krakowskiej ASP, którego twórczość obozowa obejmuje przede wszystkim portrety współwięźniów powstałe w brudzie, chorobie i śmierci, szczególne wrażenie robi

² N. Troll, *Without Surrender: Art of the Holocaust*, Philadelphia 1978, s. 18.

³ J. Blatter, S. Milton, *Art of the Holocaust*, New York 1981; Z. Amishai-Maisels, *Depictions and Interpretations: The Influence of the Holocaust on the Visual Art*, New York 1993.

tw. teczka oświęcimska określana jako „polska Guernica” z wizerunkiem m.in. Xawerego Dunikowskiego i Mieczysława Kiety (zamieszczonym na okładce); Pieter Kien, urodzony w Czechosłowacji niemiecki Żyd, studiował u Williego Nowaka w Berlinie, jego liczne rysunki z Theresienstadt przedstawiają doskonałej jakości portrety, karykatury, akty oraz obrazy zabudowy getta; Peter Weiss przeżył wojnę, był autorem licznych obrazów olejnych i temperowych ukazujących apokaliptyczny zmierzch świata, zagubienie i samotność jednostki, wojnę i jej mroczne konsekwencje; Otto Pankok był artystą i pacyfistą, autorem monumentalnej „Pasji” o twarzach zaprzyjaźnionych Żydów i Sinti, po wojnie zaangażowany na rzecz mniejszości narodowych; Max Beckmann to członek Berlińskiej Secesji, po wystawie „sztuki zdegenerowanej” opuścił Niemcy i tworzył na emigracji, autor licznych dzieł o tematyce religijnej i mitologicznej; czy wreszcie jedyna wymieniona w książce artystka – Dinah Gottliebova, która jako czeska Żydówka najpierw została wysłana do getta w Theresienstadt, później znalazła się w Auschwitz, gdzie na zlecenie obozowych lekarzy SS Franza Lucasa i Josefa Mengelego wykonała około 11 portretów „Cyganów” i chorych na raka. Rysunki te miały wzbogacić publikacje dotyczące tzw. badań nad rasą. Historia Gottliebovej została na początku XXI w. opowiedziana w formie komiksu, którego autorami są Neal Adams, autor Supermana i Batmana, Stan Lee, twórca Spidermana, oraz Joe Kubert. Oświęcimskie portrety Gottliebovej również znalazły się w amerykańskim komiksie!

Proponowany przez Kaumköttera wybór twórców działających w czasie wojny wzbudza jednak pewien sprzeciw⁴. Spośród dziesiątek nazwisk i prac pada tylko jedno nazwisko kobiety/artystki. I tu rodzi się pytanie o sztukę kobiet w czasach Holokaustu, o kobiecą perspektywę przeżywania traumy obozu i ich „sztukę” przetrwania. Te pytania i wątpliwości często próbowano rozwiązać krótką konstatacją, że transporty kobiet, kobiet w ciąży, matek z dziećmi najczęściej kończyły się w krematorium. Jest to jednak odpowiedź wymijająca, ponieważ znana jest twórczość wielu europejskich artystek, także żydowskiego pochodzenia, która została zebrana wysiłkiem Miriam Novitch, pomysłodawczyni i pierwszej kuratorki kolekcji sztuki Holokaustu w Beit Lohamei Haghetat (Muzeum Bojowników Getta) w Izraelu (pierwszego muzeum Holokaustu na świecie). Malva Schaleck, Amalia Seckbach, Esther Lurie, Charlotte Buresova – to tylko

⁴ Książka Kaumköttera stanowi rozwinięcie jego wcześniejszego eseju „Wąska ścieżka”, który ukazał się w katalogu wystawy „Sztuka w Auschwitz 1940-1945” otwartej w maju 2005 r. nakładem fundacji Neue Synagoge – Centrum Judaicum w Berlinie przy znaczącym współudziale Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu. Obie publikacje pozbawione są niejako kobiecego pierwiastka w sztuce, która powstawała w obozach i gettach.

kilka nazwisk artystek działających w obozach i gettach. Niemniej temat kobiecej sztuki czasów Holocaustu w Polsce pozostaje zagadnieniem wciąż mało znanym.

Reasumując, książka Kaumköttera jest ważnym przyczynkiem do spopularyzowania artystów działających w tragicznych latach 1933-1945 (właściwie 1937-1947), bowiem sztuka Holocaustu to nadal sztuka z pogranicza. W Izraelu, ale i w krajach europejskich, była przez długie lata spychana na margines. Publiczność, ale i naukowcy nie chcieli często uznać jej za dowód i źródło prawdy historycznej – dla nich liczyła się literatura faktu. Natomiast w środowiskach twórczych obozowym pracom odmawiano artystycznego splendoru. Realizm, dosłowność, schematyzm, naiwność – to epitety, które sytuowały sztukę Holocaustu na bocznych torach. Dlatego znamienny wydaje się fakt, że w ostatnich latach prace artystów/tek Holocaustu są prezentowane na wystawach, publikowane w katalogach i albumach, ponieważ mogą być postrzegane w kategoriach dowodu, przy uwzględnieniu także ich jakości artystycznej. Tym bardziej należy docenić wartość książki i działania kuratorskie autora, który swe rozważania zamyka opisem pokolenia młodych artystów, dla których Holocaust i świadomość tych tragicznych wydarzeń stały się zasadniczym punktem odniesienia w ich sztuce – są to m.in. instalacje Sigalit Landau, współczesnej, niezwykle cenionej izraelskiej artystki z kręgu sztuki krytycznej; czy komiksy belgijskiego rysownika Michela Kichki, który w swojej rysunkowej powieści zatytułowanej „Deuxième génération. Ce que je n'ai pas dit à mon père” z 2012 r. przedstawia m.in. swoje relacje z ojcem, byłym więźniem obozu koncentracyjnego w Auschwitz.

Na koniec warto zaznaczyć, że wydawnictwo Mocaku dołożyło wszelkich starań, by ta publikacja zyskała rzetelną oprawę edytorską wzbogaconą doskonałej jakości ilustracjami. Ciekawym uzupełnieniem książki jest przedruk „Małego Przewodnika po byłym obozie koncentracyjnym Oświęcim-Brzezinka i po salach wystawowych Państw. Muzeum w Oświęcimiu” z 1947 r.