

Monika Tarajko (Lublin)

Wątki żydowskie w powojennej twórczości artystów wizualnych związanych z Lublinem i regionem lubelskim w kontekście dyskursu ogólnopolskiego

Lublin poniósł znaczące straty materialne i osobowe w wyniku II wojny światowej. Zniszczona została niemal cała zabudowa dawnej dzielnicy żydowskiej, a miasto przez ponad rok zasnuwały dymy z krematoriów obozu koncentracyjnego na Majdanku. Siedzibę miała tu również kwatery główna Akcji Reinhardt, z której wydawano rozkazy systematycznej eksterminacji ludności żydowskiej na terenie Generalnego Gubernatorstwa. Lubelscy Żydzi, żyjący w mieście od kilku stuleci i stanowiący przed wojną 1/3 ogółu mieszkańców — jako jedni z pierwszych stali się ofiarami totalnej Zagłady.

Niniejszy artykuł jest próbą poszukiwania odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób artyści wizualni związani z Lublinem i regionem lubelskim odnosili się do tematyki Żydów i Holocaustu. Czy włączyli się w ogólnopolski etyczno-estetyczny dialog przeciwdziałający wyparciu lub zbyt powierzchownemu oswajaniu traumy historii? Czy potrafili znaleźć język, by wypowiedzieć „to, co niewypowiedziane”¹, a jeśli tak, to jakie środki wyrazu artystycznego były według nich najbardziej adekwatne? Czy lubelska przestrzeń, nasycona tragedią tysięcy istnień, prowokowała bardziej do krzyku, skromnego gestu, wymownego milczenia, nostalgii czy jedynie do zwykłej obojętności?

Nie sposób oczywiście w krótkiej formie przeanalizować w tym kontekście wszystkich przejawów powojennego życia artystycznego miasta. W artykule skoncentruję się więc na wybranych przykładach, ukazujących różne podejścia artystów sztuk wizualnych, z pominięciem rzeźby, czy architektury. W sposób marginalny potraktuję także fotografię. Dobór ponadto zawężony został do osób urodzonych w regionie lubelskim lub związanych z nim w ramach własnej działalności artystycznej. Szczególną uwagę zwracam także na lokalnych twórców pochodzenia żydowskiego, którzy

¹ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, Warszawa 1994, s. 61.

przetrwali Zagładę lub wyjechali za granicę jeszcze przed wojną i po niej kontynuowali swą drogę twórczą. W analizach interesują mnie środki wyrazu artystycznego stosowane przez poszczególnych artystów oraz właściwa dziełom kategoria „nowego”, w której — według Theodora W. Adorno „estetycznie wiąże się węzeł indywidualium i społeczeństwa”². Dla uzyskania właściwego obrazu twórczości lubelskiej niezbędne jest jednak wcześniejsze zarysowanie ram szerszego dyskursu artystycznego, toczącego się w skali kraju. Wskazanie kanonicznych polskich dzieł odnoszących się do tematyki żydowskiej, pozwoli zarysować kontekst, w którym możliwe będzie określenie specyfiki podejścia lubelskiego.

Analizując chronologię pojawiania się kluczowych prac artystycznych poświęconych Żydom w powojennej Polsce, zauważyć można zarówno ewolucję punktów ciężkości w podejmowanym dyskursie, jak też stopniową sublimację i unowocześnianie środków ekspresji twórczej. Dominującym tematem podejmowanym przez artystów była Zagłada. Pierwsze prace powstawały już w czasie wojny. W 1941 r. przebywający w Łodzi Władysław Strzemiński stworzył cykl rysunków pt. *Deportacje*, dotyczący przesiedleń i masowych wywózek ludności, a następnie, do końca 1944 r. kolejne, podobne stylistycznie serie: *Wojna domom*, *Twarze* oraz *Tanie jak błoto*, ukazujące w abstrakcyjny sposób grozę codzienności i „zniekształcone, wykreślone jednym konturem morficznej linii formy upodobnione do ludzkich”³. Charakterystyczna giętka linia sąsiadująca ze zdjęciami z gett i obozów, znalazła swój wyraz także w cyklu *Moim przyjaciółom Żydom* z 1945 r. Kolaże te, złożone z realistycznych ujęć i awangardowej, wykonanej tuszem linii, poświęcone zostały pamięci ludzi, którzy zginęli w Szoah. Anonimowość i masowość ofiar były również przedmiotem rozważań artystycznych Józefa Szajny. Najbardziej znana w tym nurcie praca *Nasze życiorysy* (1944–1945) charakteryzuje się „syntetycznym ujęciem, symboliką, prostotą. [...] Przedstawia rzędy naszkicowanych pionowych kresek tworzących szeregi sylwet ludzkich. Zamiast głów zaznaczone są tylko odcisnięte linie papilarne”⁴.

Wspomniane dzieła mają za zadanie przede wszystkim **opłakiwanie i upamiętnienie** ofiar. Tuż po wojnie artyści intuicyjnie stronią od epatowania drastycznością scen, wykorzystując raczej symbolizm i dobitność wyrazu artystycznego detalu, poszukując minimalistycznych, a zarazem ekspresyjnych form uniwersalizacji indywidualnego cierpienia. Podążając za słowami Theodora Adorno i Pawła Śpiewaka, dobierają język i wyważone formy poetyki, stroniące od patosu, tragizowania czy łagodzenia cierpienia przez jego estetyzację: „Można rzec, że do Szoa stosuje się ten

² Tamże, s. 40.

³ E. Jedlińska, *Władysław Strzemiński: seria kolaży Moim przyjaciółom Żydom – doświadczenia wojny, żal i smutek* [w:] *też: Kształty pamięci. Wybrane zagadnienia sztuki współczesnej*, Łódź 2019, s. 46.

⁴ D. Sergiej, *Doświadczenie krzywdy w życiu i twórczości Józefa Szajny*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia”, sec. L, 2018, t. 16, nr 1-2, s. 190.

sam biblijny zakaz, który obowiązuje wobec wszelkich przedstawień Boga. Wiemy czy czujemy, że są takie wydarzenia, takie doświadczenia, do których ze względu na ich przerażający charakter nie możemy się zanadto zbliżyć. Otoczone są czymś, co nazwać można świętym strachem, czy raczej grozą. Każda próba ucieczki od tego zakazu pachnie w religii bałwochwalstwem, a w przypadku sztuki — kiczem, kłamstwem, fałszem, grafomanią⁵. Artyści uwypuklają w ten sposób rodzaj napięcia „między nakazem świętego milczenia przed ofiarą a nakazem dawania świadectwa”⁶, obecnego w większości artystycznych przedstawień Zagłady.

Kolejnym wątkiem pojawiającym się w dyskursie o Zagładzie w sztuce są **odniesienia do materialnych zniszczeń** i reprezentacje artystycznych wizji miasta po wojennym kataklizmie. Sztandarowym przykładem ekspresyjnej wypowiedzi w tym obszarze był cykl *Kamienie krzyczą* (1946–1956) z najbardziej znanym obrazem — *El Mole Rachmim*. „Wizja ruin stolicy ukazana została przez [Bronisława] Linkego w specyficznych kształtach kamienic uformowanych na kształt ludzkich postaci, o wręcz monstrualnych rozmiarach, pozbawionych realizmu”⁷. Stanowią one tęsknotę za utraconym ładem, połączoną z lamentem i hołdem oddanym poległym. Częstotliwość dalszego wykorzystywania w/w dzieła w ilustrowaniu tematyki Zagłady spowodowała, że obecnie, mimo niezaprzeczalnych wartości artystycznych, zaczyna się je określać mianem „holokaustowego kiczu”. Emocje i symboliczne znaczenia odczytywane pierwotnie z dzieła sztuki spowszedniały i straciły moc. Przywołuje to skojarzenie z adornowską teorią zagubienia estetycznej prawdy w przemyśle kulturalnym, z postępującą utratą subiektywności samych dzieł na rzecz ogólności: „sztuka, nawet ta najbardziej w danym momencie awangardowa, zawiera w sobie tendencję do uspołecznienia, do swej ze społeczeństwem integracji. Tylko że ta integracja nie przynosi jej [...] błogosławieństwa sprawiedliwości w postaci uznania *a posteriori*. Najczęściej recepcja wygładza kandydaturę tego, w czym była ona określona negacją społeczeństwa”⁸. Odbiór trudnych prawd ukrytych w sztuce trywializuje się więc poprzez ich ujednoznacznienie.

Po serii powyższych prac i zorganizowanej w 1945 r. w warszawskim Muzeum Narodowym ogólnopolskiej wystawie pt. *Lata wojny w obrazie i rysunku*, trzeba było czekać kilka lat, by w sprawach wojny zabrało głos następne pokolenie, które odwołując się do zmienionego języka sztuki, dało »nowe rzeczy słowo«. Powstały wówczas wstrząsające dzieła Andrzeja Wróblewskiego (seria *Rozstrzelań*) i Aliny Szapocznikow,

⁵ P. Śpiewak, *Przedstawienie nieprzedstawialnego* [w:] *Sztuka polska wobec Holokaustu*, red. M. Budkowska, Warszawa 2013, s. 9.

⁶ Tamże, s. 10

⁷ R. Gozdecka, *Obrazy wojny i holokaustu w muzyce i sztuce. Szkic do edukacji interdyscyplinarnej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin — Polonia”, sec. L, 2014, t. 12, nr 2, s. 110–111.

⁸ Adorno, s. 414.

zwracającej się w całej swej twórczości do problemów funkcjonowania ciała. Nowatorska twórczość tych dwojga, odnosząca się do osobistego, bolesnego doświadczenia spowodowała dramat wojenny do poziomu **prywatnego, egzystencjalnego przeżycia**⁹. Minimalistyczna rzeźba Szapocznikow *Ekshumowany* (1955) przedstawiająca niekompletny, jakby zalany lawą korpus ludzki, sugestywnie wyraża cierpienia jednostki, doświadczonej piekłem gett i obozów, stając się uniwersalnym symbolem znaczenia, a zarazem nietrwałości materii; podobnie jak błękit w obrazach Wróblewskiego nabierający cech technicznej i symbolicznej, najprostszej z możliwych — metafory śmierci. Próbę poszukiwania języka dla wyrażenia doświadczeń Zagłady podjął również Izaak Celnikier, ilustrując rozmiar tragedii ekspresyjną kreską, nagromadzeniem postaci i splątanych linii. W kilka lat później do własnych przeżyć oraz powszechnego poczucia **rozpadu i śmierci** nawiązywać też będą kolaże ocalałego z transportu do Bełżca Jonasza Sterna (np. *Dół* z 1964 r. czy *Cień nocy* z 1967 r.), komponowane na płótnie z kawałków szmat, drobnych kości i cząstek organicznych. Potrzeba znalezienia własnego wyrazu i ujawnienia doświadczeń są w tym przypadku bodaj najgłębszym i najtrudniejszym przejawem imperatywu przerwania ciszy i pozostawienia świadectwa dla potomnych. Są także indywidualną koniecznością, próbą auto-ekshumacji, zmagania się z własnym ocaleniem przed śmiercią.

W 1955 r. ożywione dyskusje wśród publiczności a zarazem milczenie jury wywołało dzieło Marka Oberländera — *Napiętnowani*, prezentowane podczas Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki *Przeciw wojnie — Przeciw faszyzmowi* w warszawskim Arsenale. Obraz przedstawia trzech mężczyzn z wyciętymi na czołach krwawymi ranami w kształcie gwiazdy Dawida. W podobnym stylu artysta stworzył też kolejne poświęcone martyrologii narodu żydowskiego litografie z cykli *Nigdy więcej getta* i *Reportaż spod szubienicy*. „Stylistykę tych dzieł [...] określano jako »realizm ekspresyjny«. Charakteryzował je nieomal brutalny ascetyzm środków, uproszczony modelunek zdegradowanych, upodlonych postaci i zdegradowanych, brzydkich przedmiotów, oszczędność kolorystyczna. Świadomy, ostentacyjny, »barbarzyński« antyestetyzm, zdeterminowany wyborem motywu, wymierzony jednocześnie w estetykę koloryzmu, podnosił siłę wyrazu kompozycji”¹⁰. Był to już nie tyle akt odregulowania wojennych traum, ile przejaw **buntu wobec terroru i upodlenia**, ale też wobec obojętności. Wykorzystanie brzydoty nie miało na celu szokowania odbiorców, a raczej, jak pisał Adorno — „denuncjację świata”¹¹, który leżał u podłoża sztuki.

⁹ A. Rotenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2020, s. 9.

¹⁰ M. Kitowska-Lysiak, *Marek Oberlaender*, 2001; biogram na portalu culture.pl, <http://culture.pl/pl/tworca/marek-oberlaender> [dostęp: 08.08.2020]

¹¹ Por. Adorno, s. 90.

Tematyka żydowska nigdy nie była w Polsce obojętna; wywoływała silne reakcje społeczne i była upolityczniona. Czasy PRL-u, a zwłaszcza rządy Gomułki i Gierka nie były jej — łagodnie mówiąc — przychylnie, co przejawiało się także w braku odgórnej aprobaty dla poruszania tych zagadnień w sztuce. Jako jedynie słuszny dominował socrealizm, gloryfikujący kult pracy i zwycięstwo człowieka nad naturą. Lata 60–80. XX w. ubogie są więc w dzieła poświęcone tradycji żydowskiej, z pominięciem oczywiście odważnej intelektualnie działalności Tadeusza Kantora i Józefa Szajny oraz kolaży tworzonych dalej przez Jonasza Sterna czy prac Władysława Hasiora.

Kolejne istotne wątki w artystycznym namyśle nad Żydami i Zagładą pojawiły się dopiero w końcu lat 80. XX w. Zadebiutował wtedy m.in. Mirosław Bałka, u którego temat getta, obozu i śmierci jest jednym z lejtymotywów twórczości. Jego prace są dyskretnie, sytuacyjne, wyrażone nie wprost, jak choćby rzeźby *Pasterka* i *Rzeka* z lat 1988–1989, instalacje *Mydlany korytarz* (1993) czy późniejsze wideo *Staw*, *Bambi 1*, *Bambi 2*, *BlueGasEyes*, *B* czy *Audi HBE F144*. Pozwalają one odbiorcom „doświadczyć sensorycznie, dzięki zmysłom wzroku, słuchu i węchu, jak silnie postrzeganie współczesne jest naznaczone pamięcią o wojnie”¹². Doświadczenie to nie ma jednak nic wspólnego z *katharsis*, a stanowi raczej motywację do „nie zapominania”, do **etycznego namysłu nad przeszłością**, zagadnieniem winy, obojętności, roli świadków i wreszcie problematyki samej pamięci. Jako twórca drugiego pokolenia, Bałka nie traktuje sztuki jako terapii, dostrzega jednak jej funkcję mnemotechniczną, pozwalającą na utrwalanie w pamięci tego, co chcemy lub powinniśmy zapamiętać.

Lata 90. XX w. przyniosły również namysł nad redefinicją potocznych słów ważnych także we współczesności. Odwołanie do kostek mydła w *Epitafium Żydom polskim* (1993) u Hasiora każe zastanowić się także współcześnie nad relacją ciało — surowiec, a słynna praca Zbigniewa Libery, *Lego. Obóz koncentracyjny* (1996) podejmuje problem urynkowania tragedii (w tym wypadku: Holokaustu) i uczynienia z niego „źródła rozrywki”. Apelem o **redefinicję znaczeń** jest również instalacja *Naziści* Piotra Uklańskiego prezentująca przystojnych aktorów, grających w filmach o SS, którą można zinterpretować jako „egzemplifikację rozdzielenia piękna i dobra”¹³, nadal istotną przy rozważaniu obecnego dziś prymatu atrakcyjności nad etycznością. Prace tych artystów, mimo iż dotyczą przeszłości, stają się ważnymi głosami w dialogu o aktualnym życiu.

Głosem w **rozważaniach nad konsekwencjami wyparcia i niepamięci** oraz nad efektami społecznymi, które generuje przewaga interesów prywatnych nad przyzwoitością są również prace Rafała Jakubowicza — *Pływalnia* czy *Pedagogika* wstępu, obrazujące powojenne wykorzystanie dziedzictwa żydowskiego wykreślające

¹² M. Lorenc, *Dzisiejsze wczoraj. Pamięć o wojnie w polskiej sztuce współczesnej*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2015, t. 14, s. 226.

¹³ Tamże.

z przestrzeni jego historii. Praca *Arbeitsdisziplin* ukazuje ukrywane obecnie oblicze znanej firmy Volkswagen, sprzyjającej nazistom w czasie wojny, uwypuklając tym samym mechanizmy funkcjonowania pieniądza i władzy oraz ich wpływu na kształtowanie rzeczywistości. Echa niechlubnej roli przemysłu odnaleźć można też w konceptualnej pracy *Miejsce nieparzyste* Elżbiety Janickiej, wykorzystującej negatywy koncernu AGFA, współpracującego w czasie wojny z nazistowskim rządem. W pracy *Niewinne oko nie istnieje* Wojciech Wilczyk ukazuje pustkę po sąsiadach, dokumentując ponad 50 dawnych polskich synagog i domów modlitwy, które zostały przebudowane bądź zaadaptowane na nowe cele.

Ogólnopolski, powojenny dyskurs dotyczący Żydów przebył długą drogę od oplakiwania zmarłych przyjaciół, poprzez grozę ogromu zniszczeń miast, siłę Ocalałych, którzy znaleźli język, by dać świadectwo i odwagę intelektualistów, tworzących niezależnie od politycznych okoliczności, by nie pozwolić pogrzebać w milczeniu prawdy historii. Dyskurs ten nadal jest niewyczerpany. Prowadzony jest niby wspólnie, a jednocześnie indywidualnie; uwypukla antytetyczności, a zarazem w różnicach odsłania nowe znaczenia i konteksty. Jest bliski adornowskiej dialektyce negatywnej, która odrzuca element syntezy z klasycznej, heglowskiej triady teza – antyteza – synteza. Sztuka w ujmowaniu tematyki żydowskiej nie dąży bowiem do unifikacji. Stara się ująć różnorodność właśnie w jej wielości, a poprzez nacisk na indywidualizm i niepowtarzalność oddać godność i szacunek ofiarom.

W środowisku lubelskim trudno jest znaleźć twórcę, dla którego temat żydowski byłby tematem wiodącym, mimo iż działalność artystyczna kwitła tu zarówno przed, w trakcie, jak i po wojnie. Związek Artystów Plastyków w Lublinie reaktywował się już 2 sierpnia 1944 r., dwa tygodnie po wyzwoleniu miasta. Pierwszy Zarząd tworzyli działający wcześniej w Lublinie artyści: Marian Tomaszewski, Zenon Kononowicz, Wanda Arlitewicz-Młodożeńcowa, Teofil Kosioriewicz i Władysław Filipiak. Do grudnia grupa powiększyła się do prawie 100 osób¹⁴. Pierwsza wystawa otwarta została już 8 października 1944 r. We wnętrzach Muzeum Lubelskiego przedstawiono jednak wykonywane w różnych technikach i stylach pejzaże, martwe natury, portrety i scenki rodzajowe, nie nawiązujące do tematyki żydowskiej. Lubelskie środowisko reprezentowały obrazy Bohdana Krauze (pejzaż, autoportret) i Ryszarda Kulma (martwa natura)¹⁵. Poza ekspozycją ujętą w katalogu, wystawie towarzyszyły prace: *Szare kwiaty* lubelskiego malarza i poety Adama Nowińskiego, który w 1941 r. zginął w Oświęcimiu, ekslibrisy Zenona Waśniewskiego — żyjącego jeszcze wtedy, związanego z Chełmem więźnia obozu w Bergen Belsen oraz obraz

¹⁴ I. J. Kamiński, *O sztuce w Lublinie* [w:] *Lublin w dziejach i kulturze Polski*, red. T. Radzik, A. A. Witusik Lublin 1997, s. 324.

¹⁵ Katalog: *Wystawa artystów plastyków*, Lublin 1944, <https://docplayer.pl/47591147-Artystow-plastykow-lublin.html> [dostęp: 08.08.2020]

Zygmunta Gąsiorowskiego, więzionego w Oranienburgu¹⁶. Stanowiły one jedyne i dalekie nawiązanie do wojny, podczas gdy reszta dzieł oscylowała raczej ku jej pomijaniu, ukazując tęsknotę za normalnością, czasem spokoju i radości. Temat Holokaustu, zniszczenia dzielnicy żydowskiej, czy „zniknięcia” ponad 1/3 mieszkańców miasta wydawał się najprawdopodobniej zbyt ciężki.

Wykonana w Lublinie praca poświęcona tragedii okupacji po raz pierwszy wyeksponowana została na kolejnej wystawie, pt. *Polonia*, zorganizowanej w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w grudniu 1944 r. Wśród 24 artystów, pochodzących głównie z Warszawy i okolic, Lublin na tej wystawie reprezentowali Juliusz Kurzątkowski oraz Marian Tomaszewski. Ten ostatni, oprócz akwareli *Projekt na mozaikę*, zdecydował się na ekspozycję jednego z rysunków tuszem, pt. *Gruzy Lublina* (z 1943 r.)¹⁷. Tomaszewski okres wojny spędził w Lublinie. Tutaj powstały jego cztery cykle gwaszy i rysunków poświęconych II wojnie światowej, w tym co najmniej jeden prezentujący losy żydowskie, pt. *Tragedia Getta*. Brak jest informacji, by pokazywany był on w Lublinie, choć podczas okupacji artysta wystawiał swoje obrazy na tzw. tajnych salonach i wtedy (być może) praca poświęcona lubelskim Żydom została pokazana wśród innych obrazów na jednodniowej ekspozycji¹⁸, która miała miejsce 17 października 1943 r. w Zakładzie Wychowawczym św. Stanisława. Twórczość Tomaszewskiego w warstwie formalnej cechowała zwartość kompozycji, prostota, symboliczność, a zarazem ekspresyjność i swoista dekoracyjność, ciężące w kolejnych latach w stronę kubizmu. W warstwie znaczeniowej *Gruzy Lublina* korespondowały z cyklem *Kamienie krzyczą* Bronisława Linkego, na pierwszy plan wysuwając zniszczoną materię i przestrzeń miasta. W 1945 r. Tomaszewski wyjechał do Szczecina. Jego cykl wojennych akwarel (18 prac) pokazywany był na Pierwszej Wystawie Plastyków zainaugurowanej 9 grudnia 1945 r. w siedzibie Urzędu Informacji i Propagandy. Budynek ten kilka dni później spłonął w wyniku podpalenia. Wraz z nim zniszczone zostały prace artysty¹⁹.

Od połowy 1945 r., gdy wraz z przenoszeniem struktur administracyjnych w głąb kraju, Lublin opuszczać zaczęli również artyści. Mimo iż lokalni twórcy wzięli jeszcze udział w warszawskiej wystawie *Lata wojny w obrazie i rysunku*, najlepiej czuli się już w pejzażu i portrecie oraz w ilustrowaniu codzienności w ramach rozwijającego się nurtu realizmu socjalistycznego²⁰. Dziesięć lat później, w słynnej Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki *Przeciw wojnie — Przeciw faszyzmowi* (1955) zorganizowanej w warszawskim Arsenale, twórcy lubelscy byli nieobecni.

¹⁶ T. Mroczek, *Życie artystyczne Lublina w latach 1939–1960*, „Roczniki Humanistyczne” 1976, t. 24, nr 5, s. 8.

¹⁷ Por. katalog: *Wystawa Polonia*, Lublin 1944, <https://docplayer.pl/47591147-Artystow-plastykow-lublin.html> [dostęp: 08.08.2020]

¹⁸ Por. Kamiński, s. 321.

¹⁹ J. Najdowa, *Tomaszewski Marian* [w:] *Encyklopedia Szczecina, t. II P-Ż*, red. T. Białecki, Szczecin 2000.

²⁰ Kamiński, *O sztuce w Lublinie*, s. 329–331.

Tematy związane z wojną odnaleźć można było w tym czasie jedynie na ekspozycji na Majdanku, gdzie już w 1945 r. otwarto pierwszą wystawę stałą opracowaną według koncepcji Antoniego Ferskiego. Miała ona charakter „swoistego *locus horridus* [...] [i za cel stawiała sobie, by] w formie jak najbardziej realistycznej przybliżyć publiczności życie obozowe i — co istotne — być dowodem w akcie oskarżenia”²¹. Wykorzystane oryginalne obozowe przedmioty oraz naturalnych rozmiarów, ubrane w pasiaki, wychudzone manekiny z pewnością były „niezbitym dowodem”, jednak przede wszystkim budziły grozę swą dosłownością, tym bardziej gdy reklamowane były plakatami z fotografią stosu czaszek wydobytych podczas ekshumacji ciał ofiar²². **Bezpośredniość tej wizualizacji** stała w opozycji do omawianego wcześniej subtelnego podejścia do Zagłady, reprezentowanego m.in. przez Strzebińskiego, Wróblewskiego, Sterna czy Szapocznikow. Epatując okrucieństwem, twórcy ekspozycji milczeniem pominęli także inne, mniej dosłowne a jakże symboliczne obiekty, znajdujące się w pobliżu obozowych baraków, tj. zbudowane rękami więźniów w 1943 r. pomniki. Pierwszy z nich w zamyśle okupantów był formą uczczenia święta pracy. Niemcy nie zorientowali się jednak, że budujący go więźniowie umieścili w kapitulu urnę z prochami z krematorium, nadając kolumnie cechy symbolicznego upamiętnienia ofiar oraz nadziei na zwycięstwo nad złem. Konstrukcja autorstwa Stanisława Zeleny (idea) i Albina Marii Bonieckiego (wykonanie) stała się pierwszym w Polsce pomnikiem martyrologii kilkudziesięciu narodów. Monument ten spodobał się nieznanym jego prawdziwego znaczenia Niemcom, którzy rozkazali Bonieckiemu kontynuować prace. W ten sposób powstał jeszcze żółw, posadowiony na postumencie ze zniszczonych żydowskich macew, traktowany przez więźniów jako symbol-zachęta do opóźniania pracy²³. Wymowa tych upamiętnień wyeksponowana została jednak dopiero wiele lat później i jest obecna nadal w aktualnej ekspozycji.

W następnych latach Muzeum na Majdanku kontynuowało działalność wystawienniczą. Było to w zasadzie jedyne miejsce, gdzie choćby w zawołowany sposób zetknąć się można było z tematyką żydowską lub odniesieniami do judaizmu w rodzimej twórczości wizualnej. W 1954 r., na 10-lecie Polski Ludowej, na Majdanku przygotowana została nowa, bardziej stonowana w wyrazie ekspozycja stała. Pięć lat później zorganizowano także objazdową wystawę monograficzną pn. *Majdanek oskarża i ostrzega*, prezentowaną w różnych miastach, także w ZSRR. Od początku lat 60. XX w. Muzeum zaczęło gromadzić dzieła sztuki dotyczące **tematyki martyrologicznej i antywojennej** (do chwili obecnej zgromadziło ich ponad 6,5 tysiąca). W 1962 r. Biuro Wystaw Artystycznych otworzyło w Lublinie ogólnopolską wystawę

²¹ A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin 2011, s. 163-164.

²² J. Kielboń, E. Balawajder, *Państwowe Muzeum na Majdanku w latach 1944-1947*, Lublin 2004, s. 23.

²³ Por. Jerzy Kwiatkowski, *485 dni na Majdanku*, Lublin 2018.

pn. *Martyrologia i Walka Narodu Polskiego 1939–1945*. W kolejnych latach wydarzenie przeniesione zostało na teren obozu, który stał się w ten sposób na ponad trzydzieści lat głównym miejscem ekspozycji prac o tematyce antywojennej. W 1985 r. wystawa zawężona została tylko do grafiki i rysunku i przybrała formułę *Międzynarodowego Triennale Sztuki „Przeciw Wojnie” – Majdanek*, odbywającego się pod patronatem polskiego ministerstwa kultury i UNESCO. Nadsyłane z całego świata i dostarczane przez artystów lubelskich prace w pierwszych dwóch edycjach (1985, 1991) eksplorowały przede wszystkim ujęte ekspresjonistycznie tematy oscylujące wokół postaci ludzkiej, jej deformacji i okaleczeń ciała, a także bardziej aluzyjne prace, m.in. z wykorzystaniem fotografii. Trzecia edycja wniosła więcej abstrakcji oraz dzieł o surrealistycznym i metaforycznym stylu²⁴. Po tej odsłonie organizatorzy zrezygnowali z pojawiającego się w tytule dopowiedzenia „Przeciw Wojnie” i do 2004 r. (ostatnia edycja) kontynuowali kolejne wystawy w bardziej uniwersalnym stylu.

W późniejszych latach na terenie obozu powstały także dwie kolejne stałe instalacje poświęcone ofiarom wojny, w tym Żydom. Pierwszą z nich jest otwarta w 1999 r. w baraku numer 47 instalacja *Shrine* autorstwa Tadeusza Mysłowskiego. W symboliczny sposób wydobywa ona z „pola śmierci” „źródła pamięci” w formie szeptanych wspomnień i modlitw, zmaterializowanych za pomocą wykonanych z drutu kolczastego kulistych brył z zamkniętym w nich źródłem światła. Kule są metaforą kruchości życia. Te zawieszane u sufitu symbolizują 52 narodowości więźniów Majdanka. Natężenie dźwięków rośnie w miarę zbliżania się do symbolicznego ołtarza, na który składa się cykl 12 rysunków artysty (*Czarna otchłań*). Co jakiś czas przy ołtarzu z chóru hebrajskich, starocerkiewnych i polskich modlitw, wyłania się pojedynczy głos-wspomnienie. Instalacja ma wymiar religijny i jest formą oddania **hołdu bezimiennym ofiarom**.

W 2003 r. w baraku nr 53 powstała druga wystawa — *Elementarz* autorstwa Tomasza Pietrasiewicza. Składa się ona z dwóch części, ukazujących dramatyczny rozdźwięk pomiędzy dzieciństwem normalnym, z czasów pokoju, a tym wojennym. W sferze narracji jest to opowieść o losach czwórki dzieci (w tym dwojga żydowskich), których codzienny elementarz składa się z zupełnie innych słów (transport, głód, selekcja, krematorium), definiujących rzeczywistość. Poprzez system rozmieszczonych skrzynek, szuflad, kart inwentarzowych, kołysanek odgrywanych z pozytywki, szkieletu wagonu czy wypalonych glinianych tablic z urywkami wspomnień, widz ma szansę w nieszablonowy sposób dostrzec realia obozowego świata i tragizm Zagłady. Twórca nie daje tu gotowej interpretacji, szuka odpowiedzi na pytanie „Jak spowodować, żeby to kogoś dotknęło?”²⁵ Świadomie „nie użył żadnego oryginalnego

²⁴ Por. L. Lameński, *Co nam pozostało po Międzynarodowym Triennale Sztuki na Majdanku?*, Lublin 2015, s. 8–15.

²⁵ T. Pietrasiewicz, *Relacja* [w:] Z. Mitrega, *Trudna historia – trudna droga do jej zrozumienia – przykład wystawy „Elementarz” na Majdanku*, <https://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/doccontent?id=43323> [dostęp: 17.11.2021]

przedmiotu z zasobów muzeum, obawiając się wywołania łatwych emocji [...] fotografie uznał za zbyt drastyczne i przekraczające granicę intymności i prywatności ofiar”²⁶. Konstrukcję wystawy oparł **na słowach świadków** „w obawie, że zbyt wielki nacisk na artefakty pochodzące z przeszłości odciągnie uwagę widza od tego, co stanowi istotę problemu, czyli autentyczności opowieści i głębokiej refleksji. [...] Kluczowe [bowiem] jest wydarzenie — a nie rzeczy”²⁷. Koncepcja Pietrasiewicza wpisuje się w nurt prac opartych na redefinicji znaczeń i nawoływania do etycznego namysłu nad przeszłością. Teatralizując przestrzeń sprawia, że przeszłość i współczesność zyskują płaszczyznę porównania, w której to widz wchodzi w rolę, w wymaginowane, nierzeczywiste „buciki” — swojego i czyjegoś dzieciństwa.

Warstwa symboliczna tej ekspozycji jest jednym z silniejszych akcentów na mapie twórczości wizualnej realizowanej do początków XXI w. przez lubelskich artystów i poświęconej Żydom. Wśród innych wymienić jeszcze należy Jana Ryszarda Lisa, z jego monumentalnym dyptykiem *Requiem* (1979) z tysiącem wypisanych farbą nazwisk więźniów obozu na Majdanku. Pozostali twórcy raczej nie podejmowali tego tematu, bądź śladowo nawiązywali do Zagłady Żydów lub mistyki judaizmu, jak choćby Stanisław Bałdyga w linorycie *Ślady II* (1989) czy Grzegorz Mazurek, w utrzymanym w konwencji nokturnu cyklu *Kabała* (1991–1994).

Chcąc zestawić ze sobą artystyczne procesy zachodzące w tym czasie w Lublinie i w całym kraju, stwierdzić należy duże dysproporcje zarówno w liczbie podejmowanych prób artystycznych jak i w różnorodności sposobów podejścia do tematu. Podczas gdy w kraju dyskurs rozwarstwiał się na wiele ścieżek — dawanie świadectwa, oplakiwanie przyjaciół, tworzenie wizji miast po kataklizmie, wzywanie do buntu wobec terroru i upodlenia czy wreszcie przestrzeganie przed konsekwencjami wyparcia i manipulacji pamięcią — w Lublinie dominującą odpowiedzią było... **milczenie**. Być może wynikało ono ze słynnej adornowskiej tezy o niemożność kontynuowania sztuki po Holokauście, wydaje się jednak, że bliższe jest raczej cycerońskiej maksymie, iż „nic nie jest trudniejsze, jak rozpoznać to, co przystoi [...] Gdy brak nam o tym wiedzy, błądzimy nie tylko w życiu, ale także bardzo często w poezji i wymowie”²⁸. Pojęcie stosowności, potrzeba właściwego, godnego zachowania się, zwłaszcza w mieście zasnutym w przeszłości dymem z obozowych pieców, wydawać się może jakimś wyborem. Obarczone jest jednak niebezpieczeństwem otarcia się o zarzut obojętności i braku pamięci. Oczywiście nie każdy artysta powinien w swojej twórczości odnosić się do tematyki żydowskiej, ale niemal zupełny brak takich twórców na przestrzeni ponad 60 lat jest zastanawiający.

²⁶ A. Ziębińska-Witek, s. 206.

²⁷ Tamże, s. 208.

²⁸ M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 50–51.

Szczególnie widoczne jest to w kontekście aktywności ocalałych z wojny artystów żydowskiego pochodzenia, wywodzących się z Lublina i regionu lubelskiego. W wielu ich pracach, mimo iż funkcjonują obecnie zagranicą, znajdują się wyraźne nawiązania do idyllicznego krajobrazu dzieciństwa — do przedwojennych wielokulturowych sztetli lub tematyki Zagłady. Twórcy ci, niezależnie od preferowanych przez siebie kierunków i stosowanych technik malarskich, odczuwali potrzebę odniesienia się do przeszłości. Ich prace, często mitologizujące dawny świat, stanowią rodzaj osobistego świadectwa, formę utrwalenia pamięci, niekoniecznie wierną (dobrze zapamiętaną przeszłość) lecz zawsze wiarygodną. W wielu tych dziełach rzetelność odwzorowywania w szczegółach rodzinnego miasta ustępuje przed koniecznością zatrzymania go pamięci. A nawet „odnosi się wrażenie, że obrazy, rysunki i grafiki mówią o wiele więcej, niż np. fotografie, właśnie przez owo przemilczenie szczegółu. Dlatego, że choć nieczęsto dostrzec można na nich powszechną w sztetlach skrajną biedę, ciężką pracę, pogromy i ograniczenia wynikające z zamknięcia w getcie, to brak ów zastępowany był wyobraźnią. W miejsce wypartej w szczegółach pamięci malowali budynki synagog, piękne twarze, codzienne krzątanie się, ciepło znajomych związków, radość świętowania oraz żarliwe studiowanie Tory. Rzeczy ważne”²⁹.

Przykładem takiego twórcy jest znany i ceniony przed wojną malarz i rysownik, Henryk Zvi Lewensztadt, urodzony w 1893 r. w Lublinie. W młodzięcym okresie specjalizował się on w geometryzujących, inspirowanych kubizmem, pastelowych pejzażach Lublina i Kazimierza Dolnego oraz w szkicach lubelskiej dzielnicy żydowskiej. Stworzył m.in. tekę, cykl rysunków pt. *Stary Lublin*, znaną dzięki entuzjastycznym recenzjom w prasie. Pod ekspresyjną linią, rysowaną kredką lub węglem, przebijała mistrzowska technika. Po 1930 r. „obok rysunków malował obrazy olejne o dość mocnym i głębokim tonie i lekko ekspresjonistycznej formie. Korzystając z doświadczeń kapistów, wprowadzał czasem bardziej zgaszoną paletę, używając oliwkowej zieleni, brunatnych brązów i ciepłych czerwieni”³⁰. Ten styl prac zachował także w okresie powojennym. Wśród jego rysunków odnaleźć można również te inspirowane polską architekturą i krajobrazem. Lewensztadt wojnę przetrwał dzięki ucieczce na wschód. Po powrocie do kraju w 1946 r., w obliczu utraty całej rodziny, zdecydował się na emigrację do Izraela. Polskę odwiedził tylko raz, w 1960 r., jednak realizm i swoista wewnętrzna nostalgia bijąca z jego powojennych prac wiele mówią o poczuciu utraty i próbie ochrony wspomnień z czasów dzieciństwa.

Odmienne podejście i misja przywracania pamięci o minionej epoce cechuje twórczość Chaima Goldberga. Urodzony w Kazimierzu Dolnym malarz, rzeźbiarz

²⁹ A. Szmiechel, *Życie sztetla w sztuce Żydów polskich w XX w.*, Toruń 2016, <https://kulturawzasiegu.pl/wydarzenia/zycie-sztetla-w-sztuce-zydow-polskich-w-xx-w> [dostęp: 08.08.2021]

³⁰ R. Bartnik, *Zapomniani artyści*, „Na przykład” 1997, nr 45, s. 2.

i grawer do końca życia przenosił na płótna barwną atmosferę codzienności żydowskiego życia oraz odtwarzał zwyczaje i rytuały, które z fotograficzną precyzją zapamiętał z czasów dzieciństwa. Na jego dorobek składa się niemal 3,5 tysiąca prac — akwareli, olei, grafik, rytów, fresków i rzeźb. „Gdy powrócił do kraju, wewnętrzny głos, który słyszał jeszcze przed wyjazdem, zamienił się w donośne wołanie — nakazywał mu on, aby uwiecznić życie, które wojna zmiotła z powierzchni ziemi. I nigdzie to wołanie nie było silniejsze, niż gdy artysta przebywał w Kazimierzu Dolnym, w którym jego wspomnienia o ukochanym sztetl nadal przenikały rzeczywistość”³¹ — pisał syn artysty Shalom Goldberg we wstępie do albumu towarzyszącego kazimierskiej wystawie prac ojca. W jego pracach „realizm szczegółu, pietyzm wobec tradycji łączą się z wyobraźnią i symboliką. Wibrujące poezją i muzyką, przesycone mistycyzmem obrazy są lirycznym zapisem strumienia pamięci, w którym rzeczywistość i fikcja przeplatają się ze sobą, utrwalając jednocześnie prawdę i legendę tego, co w tragiczny sposób odeszło bezpowrotnie. Z każdego ujęcia przebija nostalgia nie tylko za utraczonymi obrazami dzieciństwa i młodości, ale i za zaginionym światem”³². Goldberg nie omijał również tematów trudnych i na początku lat 60. XX w. stworzył cykl sześciu obrazów: *Ostatnia droga*, *Babi Jar*, *Czarne słońce*, *Nadzieja*, *Nie zapomnij!*, *Sześć świec*, ukazujących różne oblicza tragedii Holokaustu. Prace te, przedstawiające Zagładę na symbolicznym tle kazimierskich uliczek, stały się nie tylko świadectwem, ale również kołem zamachowym uruchamiającym — podobnie jak książki Jana Tomasa Grossa — skrywane traumy dotyczące roli Polaków w procesie Zagłady. Podczas kazimierskiej wystawy prac artysty w 2013 r., w publicznym dyskursie, pojawiły się oskarżenia o manipulację i antypolonizm oraz wezwania do usunięcia z ekspozycji kontrowersyjnych dzieł. Organizator wystawy — Muzeum Nadwiślańskie, przeciwstawiło się temu odnajdując kompromisowe rozwiązanie w organizacji kuratorskich prowadzących umożliwiających prezentację poglądów obydwu stron.

Z Kazimierza Dolnego pochodził także Israel Szmul Wodnicki, szewc, który technik malarskich uczył się od przybywających do miasta artystów. W 1934 r. wraz z rodziną wyemigrował do Izraela. Do końca życia tworzył i wystawiał akwarele, prace olejne i rysunki ukazujące pejzaże i codzienne życie rodzinnego miasteczka. Podobnie jak Goldberg, nawiązywał do żydowskich tradycji i świąt, akcentując rolę pobożności w codziennym życiu mieszkańców sztetl. Jego prace odznaczają się realizmem, stonowaną kolorystyką i subtelnym światłocieniem.

Kolejną postacią związaną z regionem lubelskim jest urodzony w Chełmie Szymon Mondszajn — malarz i przedstawiciel tzw. *École de Paris*. Droga artystyczna

³¹ Za: A. E. Soria, *Trudny powrót po latach*, 2013, portal KazimierzDolny.pl <https://www.kazimierzdolny.pl/news/trudny-powrot-po-latach/18091.html> [dostęp: 08.08.2020]

³² K. Robak, *Kuzmir Chaima Goldberga*, „Spotkania z Zabytkami” 2008, nr 3 (253), s. 12–13.

zawiodła go przez Warszawę i Kraków do Francji. W swojej twórczości pozostawał kolejno pod wpływami postimpresjonizmu, fowizmu, kubizmu i malarstwa włoskiego quattrocenta, nawiązując — zwłaszcza w pejzażach — do krajobrazów znanych z dzieciństwa. Charakterystyczne dla jego sztuki były również portrety i kompozycje figuralne oraz sceny rodzajowe z motywami arabskimi, obrazy o precyzyjnym rysunku, żywym kolorycie i dekoracyjnym ujęciu. Mondsztajn utrzymywał pośrednie relacje z krajem ojczystym angażując się — zwłaszcza w okresie przedwojennym — w działania francusko-polskiego środowiska artystycznego oraz w wystawy sztuki polskiej w Paryżu, Pittsburghu czy Nowym Jorku.

Julii Pirotte, pochodzącej z Końskowoli fotografece, sławę przyniosły prace wykonane w Marsylii podczas II wojny światowej dokumentujące francuski ruch oporu oraz dokumentacja skutków pogromu kieleckiego w 1946 r. Specjalizowała się w portretach i fotografii reportażowej, utrwalając na kliszy m.in. wojenne zniszczenia i odbudowę Warszawy. W 1948 r. wzięła udział w Światowym Kongresie Intelktualistów w Obronie Pokoju we Wrocławiu, wykonując serię przejmujących portretów m.in. Pabla Picassa czy Irène Joliot-Curie. Po wydarzeniach marcowych niemal wycofała się z życia publicznego, choć do końca życia pozostała w Polsce. Do Końskowoli wróciła tylko raz, nie mając jednak odwagi, by wejść do wnętrza dawnego domu rodzinnego. O jej losach i tej wizycie opowiada film Marii Wiśnickiej i Andrzej Wyrozębskiego z 1996 r. Duża, retrospektywna wystawa jej twórczości pt. *Twarze i dłonie* odbyła się w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie w 2012 r. Dopiero w 2019 r. część zdjęć oraz film zaprezentowane zostały w rodzinnym mieście fotografki.

Samuel Tepler urodził się w Hrubieszowie w 1918 r. Po studiach w Wilnie i we Włoszech na stałe osiadł w Izraelu. Inspirowany m.in. twórczością Henriego Matisse'a tworzył kompozycje pełne barw i dynamicznej harmonii, w powrotach do przeszłości inspirując się jednak bardziej wileńskim niż hrubieszowskim okresem młodości. W 1991 r. jego prace prezentowane były w warszawskiej Galerii Zachęta w ramach wystawy *Jesteśmy*, obejmującej twórczość polskich artystów tworzących na emigracji. Wątki żydowskie pojawiały się także w twórczości Adolfa Abrama Milicha, urodzonego w Tyszowcach na początku XX w., jednak miały one większy związek z podróżami artysty do Izraela, niż ze wspomnieniami z dzieciństwa. Jego malarstwo było pełne barw i stonowanych kolorów, oparte na własnym stylu, inspirowanym włoską kulturą klasyczną i śródziemnomorskim krajobrazem. Lubelskie korzenie miała też Resia Schor, która wyemigrowała do USA w 1941 r. Zajmowała się metaloplastyką, tworzyła biżuterię artystyczną i instalacje multimedialne. W pracach wykorzystywała ornamentykę i przedmioty charakterystyczne dla judaizmu, tworząc na ich bazie abstrakcyjne, lecz harmonijne i odważne kolorystycznie kompozycje w stylu modernistycznym. Jest ona jednym z niewielu przykładów lubelskich twórców żydowskich,

u których dzieciństwo i wspomnienia z przeszłości nie były bezpośrednim motywem pracy.

Niezwykłą opowieść o przetrwaniu stworzyła z kolei Esther Nisenthal Krinitz urodzona w Mniszku k. Annapola. Jako krawcowa, nie będąc artystką, za pomocą igły, nitki i różnych materiałów przygotowała serię 36 kolaży, ukazujących jej wojenne losy i historię ukrywania się pod zmienioną tożsamością Polki i katoliczki. Prace przygotowywała, by przekazać bliskim swoje wspomnienia, jednak z czasem — jako niezwykle świadectwo — trafiły one też na wystawy i do muzeów. Autorka odwiedziła rodzinne strony w 1999 r. spotykając się z dawnymi sąsiadami. Jej kompozycje, w duchu naiwnego realizmu, wiernie odtwarzały atmosferę z przeszłości, zarówno co do urody miasta, jak i tragizmu wojny: „choć jej kolorowe obrazy na pierwszy rzut oka wydają się niemal radosne, ich bliższa analiza ujawnia uderzający kontrast pomiędzy sielskimi krajobrazami a przemocą, przerażeniem i zdradą, które je wypełniają”³³. Opowieść Esther stała się kanwą powstania dla książki i filmu dokumentalnego.

Większość z powyższych prac nigdy nie była eksponowana w Lublinie. Żadna typowo wystawiennicza placówka nie zdecydowała się na organizację zbiorczej bądź indywidualnej wystawy³⁴. Pamięć o „żydowskim mieście” i jego wizerunku w sztuce pozostaje więc nadal daleko poza nim. Jak pisze prof. Teresa Pękala, „pamięć poprzez sztukę pozostawia odbiorcy swobodę wyboru, co zatrzymać i ocalić, nie niszczyć śladów pozostawionych dla innych”³⁵. Cieszyć się więc należy, że prace te znane są przynajmniej na świecie.

W samym Lublinie od początku XXI w. obserwowany jest także wzrost zainteresowania tematyką żydowską, inspirowany m.in. coraz szerszą aktywnością edukacyjno-artystyczną Ośrodka „Brama Grodzka — Teatr NN” (zbyt wykraczającą jednak poza zakres sztuk wizualnych, by ją tu opisywać), działalnością twórczą absolwentów Wydziału Artystycznego Instytutu Sztuk Pięknych UMCS oraz organizacją w mieście wydarzeń z udziałem artystów wizualnych z Polski i zagranicy. Z grona absolwentów warto zwrócić uwagę na grafikę *Reifikacja I* Andrzeja Mosio (2011), dyplom licencjacki Szymona Popielca (Kazimierz Dolny 2013) oraz lubelską twórczość Roberta Kuśmirowskiego i Mariusza Tarkawiana. Prace te nie odnoszą się do wątków żydowskich wprost, sygnalizują je raczej w tle, co świadczy jednak o pewnym zainteresowaniu i „oswojeniu tematu”. We wszystkich przypadkach odnoszą się też do

³³ A. Adamska, *Wernisaz wystawy: Obrazy przetrwania. Opowieść Esther Nisenthal Krinitz*, Lublin 2015, <https://umcs.pl/pl/kalendarz-wydarzen,1492,wernisaz-wystawy-obrazy-przetrwania-opowiec-esther-nisenthal-krinitz,28865.htm> [dostęp: 08.08.2021]

³⁴ W 2015 r. ekspozycję prac Esther Nisenthal Krinitz *Obrazy przetrwania* zorganizował w gmachu gmach Biblioteki Głównej UMCS.

³⁵ T. Pękala, *Estetyzacja historii i artystyczne reprezentacje przeszłości w kulturze ponowoczesnej* [w:] *Zrozumieć nowoczesność. Księga Jubileuszowa Zygmunta Baumana*, oprac. A. Chrzanowski, W. Godzic, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2010, s. 195.

Zagłady. W grafice *Reifikacja I* Andrzej Mosio wykorzystuje wizerunki szkieletów ubranych w pasiaki i nawiązuje do uprzedmiotawiania jednostki ludzkiej³⁶. Praca Szymona Popielca — *Burning Man* bazuje na gotowych figurkach żołnierzy, które artysta przemaalowuje i na nowo grupuje nadając im (mimo trzymanej przez nie broni) niemilitarne konteksty³⁷.

Pierwsza wystawa indywidualna Roberta Kuśmierowskiego miała miejsce w lubelskiej Galerii Białej w 2002 r. — artysta przedstawił na niej replikę wagonu kolejowego. Praca ta w Lublinie nie była początkowo odczytywana w kontekstach żydowskich. Dopiero późniejsze (w 2006 r.) przedstawienie jej podczas biennale w Berlinie, w sali dawnej żydowskiej szkoły dla dziewcząt, nadało jej ten kontekst, odwołujący się do skojarzeń widzów. Wykonany z karton-gipsu „obiekt ujawnił swój traumatyczny potencjał, po umieszczeniu go na dworcu [na kolejnej wystawie w 2009 r. w Hamburger Bahnhof] związek z Zagładą nie przestał być zauważalny, uległ jednak złagodzeniu³⁸. W kolejnych latach Kuśmierowski ponownie wykorzystał charakterystyczną dla siebie metodę imitacji i w przestrzeni miejskiej Lublina umieścił rekonstrukcję przeskalowanego ładunku wybuchowego (prace: *Stalkammer*, 2014 oraz *Stalker II*, 2018) materializującego ludzkie lęki i wspomnienia wojenne.

Ostatni z opisywanych wyżej performance'ów Kuśmierowskiego miał miejsce podczas Festiwalu *Open City*, od 2010 r. prezentującego prace polskich i zagranicznych artystów, w tym także (oprócz innych tematów) poświęcone historii i tematyce żydowskiej. Festiwal jest jedną z ciekawszych prezentacji sztuki współczesnej w Polsce i największą tego typu wystawą na wschodzie kraju. W jej ramach, w 2010 r. angielski artysta Peter Russel w akcji „Archaeologica Lubelska” poruszył temat szkód jakie generuje dla ciągłości kulturowej i ekonomicznej miasta usunięcie z niego 1/3 ludności³⁹. Izraelski artysta Ronen Eidelman nawoływał do poszukiwania korzeni i żydowskiego *coming outu* ukazując plakaty z wizerunkami Żydów — biznesmenów czy działaczy społecznych, a lubelski twórca — Jarosław Koziara analizował topografię miasta tworząc „Oko cadyka” — instalację nawiązującą do postaci Jakuba Jicchaka Horowica — „Widzącego z Lublina”.

W 2011 r. Mariusz Tarkawian (absolwent UMCS) wykonał w Lublinie wielkoformatowy mural z wykorzystaniem zapisanych w jidysz słów piosenki *Gdzie jest ta uliczka? Gdzie jest ten dom?*, przypominającej o przedwojennych sąsiadach. W edycji z 2012 r. udział wzięła m.in. Ewa Zarzycka (związana z Wrocławiem i Lublinem

³⁶ *Najlepsze dyplomy Instytutu Sztuk Pięknych UMCS w Lublinie 2010–2013* [katalog wystawy], red. I. Nawrot-Trzczińska, P. Lech, K. Szymanowicz, S. Toman, P. Majewski, S. Plewko, Lublin 2014, s. 54–55.

³⁷ Tamże, s. 62–63.

³⁸ I. Kurz, *Wagon* [w:] *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Warszawa 2017, s. 445.

³⁹ Informacje opracowane na podstawie katalogów i dokumentacji fotograficznej z poszczególnych edycji Festiwalu.

konceptualistka i performerka od 2006 r. eksplorująca także temat żydowskiego Drohobycza i jego rynku, gdzie nieobecności są tak samo ważne jak obecności) oraz Paweł Althamer z instalacją *Promień słońca*. W 2013 r. publiczność miała okazję oglądać *Złoty autobus* tego samego autora oraz instalację Mirosława Bałki — *Tabu*. W 2017 r. w ramach Festiwalu Dominika Skutnik przygotowała projekt *Samech*, wiążący tę literę alfabetu z przestrzenią miasta, a Elżbieta Jabłońska, bazując na relacji świadkini historii — Teresy Buk-Szmigielskiej, eksplorowała temat rzeczy pozostałych po „znikających” ludziach. W 2018 r. na terenie dawnej dzielnicy żydowskiej pojawiła się instalacja Magdaleny Franczak (*Krawiecka 31*) będąca artystyczną rekonstrukcją łażni nawiązującej do zlokalizowanej tu niegdyś żydowskiej mykwy. Rok później, Rafał Jakubowicz umieścił w Bramie Grodzkiej neon — instalację *שׁוֹשׁ [She'ein]* nawiązującą do kabalistycznej myśli sabbataisty Natana z Gazy; Dorota Nieznalska w pracy *Judenfrei (Stos I)* analizowała sąsiedzkie pogromy Żydów, Izabella Gustowska pozwałała posłuchać hipotetycznej rozmowy dwójki lubelskich poetów Franciszki Arnsztajnowej i Józefa Czechowicza, a Dorit Cypis i Louise Steinman przygotowały instalację *Welcome the Stranger* inspirowaną nieczynną dziś studzienką z dawnej dzielnicy żydowskiej. W 2020 r. kontrowersje wywołał neon o treści „Chominowa” wykonany przez Adama Rzepeckiego, przypominający postać gospodyni, która zadenuncjowała w czasie okupacji Niemcom Zuzannę Ginczanekę.

Dzięki odwiedzającym miasto artystom, zdecydowanie wzrosło napięcie oraz różnorodność stosowanych form stylistycznych i perspektyw ujmowania tematyki żydowskiej w prezentowanych w Lublinie pracach wizualnych. Zarówno w fazie dominującego wcześniej milczenia (XX wiek), jak i po obserwowanym od początków obecnego stulecia ożywieniu, podobnie jak w całym kraju, prymat w twórczości wiodą wątki dotyczące Zagłady. Zagadnienia pamięci i niepamięci, różne formy hołdu składanego ofiarom oraz konstatowanie przepaści pomiędzy tożsamą z istnieniem społeczności przeszłością a jej obecną, niemal zupełną anihilacją — najsilniej poruszają wyobraźnię artystów. Odwołania do przedwojennego życia i żydowskiej tradycji religijnej kontynuowane są w zasadzie jedynie przez samych Żydów, prowadzących działalność artystyczną za granicą. W mieście silniejszy akcent położony jest na świadectwa. Relacje świadków traktowane są niczym artefakty, tworząc kanwę dla artystycznych wypowiedzi. Rolę podobnego „bodźca” pełnią także relikty architektoniczne — materialne pozostałości dziedzictwa wyzwalające chęć „rekonstrukcji” lub traktowane jako nośny symbol nieobecności. Słowo „żydowskie” zostało więc w jakimś sensie oswojone, choć — sądząc po powyższych kontekstach — odnosi się już raczej tylko do przeszłości.

Jewish motifs in the postwar art of visual artists
connected with Lublin and the Lublin region
in the context of the discourse in Poland

The article is an attempt to answer the question of how the post-war visual artists connected with Lublin and its region referred to the subject of Jews and the Holocaust. The scale of interest in the subject in Lublin and the choice of artistic means have been related to a broader, national context and to canonical works created in the country from the 1940s to the present day. The author analyzes the work of Lublin artists in the first years after the Second World War, examines the development of the exhibition activity of the State Museum at Majdanek and reviews works devoted to Jews presented in Lublin in the years 2000–2020. She also juxtaposes the activity of local communities with the work of artists of Jewish origin who continued their activity after the Holocaust abroad.