

Künstlerstube

Wstęp

Jan Białostocki (1921–1988) był w powojennych dziejach warszawskiego Muzeum Narodowego *spiritus movens* jego nowoczesnego formatu naukowego i muzealniczego. Badania prowadzone przez tego światowej rangi uczonego oraz opracowane przezeń wystawy i galerie stałe do dziś tworzą mit założycielski Muzeum, w którym w latach 1956–1988 pełnił on funkcję kuratora¹.

Przedstawiany poniżej tekst, napisany w latach 1987–1988, publikowany w *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*², jak deklaruje autor, „nie ma charakteru rozprawy naukowej. Nie jest rekonstrukcją badawczą wydarzeń z przeszłości, lecz relacją o własnych przeżyciach”. Ale czy naprawdę? Czy jest to tylko przyjacielskie *cadeau* w konwencji zdawkowego trybutu w „festschriftowej” księdze pamiątkowej, zwykły wspominkowy esej, gest okazania szacunku i przyjaźni dla jubilata? Nie. To coś więcej³.

¹ W Muzeum Narodowym Jan Białostocki podjął pracę jesienią 1945, początkowo wykonywał prace zlecone, potem zatrudniony był na stałym etacie, jako asystent Michała Walickiego, od 1955 był kustoszem, a od 1956 – kuratorem Galerii Sztuki Obcej; od 1961 redaktorem naczelnym i naukowym *Bulletin du Musée National de Varsovie*. Funkcję kuratorską w muzeum piastował do śmierci w 1988 – zob. Antoni Ziemia, *Jan Białostocki*, „Rocznik Historii Sztuki” 2011, t. 36, s. 157–171. Dokonania naukowe Jana Białostockiego na różnych polach i w różnych dziedzinach historii sztuki (teorii, historii teorii, ikonografii, ikonologii, muzealnictwa, monograficznego badania artystów i dzieł etc.) omawiają: Piotr Skubiszewski, Sergiusz Michalski i Bożena Steinborn w: *Ars longa. Prace dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego* (Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1998), red. Maria Poprzęcka, Warszawa 1999; a także: Juliusz A. Chrościcki, *Jan Białostocki 1921–1988*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1989, t. 51, nr 2, s. 208–215; idem, *In memoriam Jan Białostocki 1921–1988*, „Artibus et Historiae” 1989, t. 10, nr 20, s. 9–14; Franco Bernabei, *Jan Białostocki. Formalism and Iconology*, „Artibus et Historiae” 1990, 12, s. 9–23; Lech Kalinowski, *Jan Białostocki jako historyk sztuki*, „Folia Historiae Atrium” 1992, 25, s. 5–11. Zob. też: „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1991, t. 10 (poświęcony pamięci Jana Białostockiego; autorzy tekstów: Janina Michałkowska, Stanisław Lorenz, Andrzej Vincenz, Irena Jakimowicz, Juliusz A. Chrościcki, Tadeusz Chrzanowski, Anna Dobrzycka, Paulina Ratkowska, Marek Rostworowski, Andrzej Rottermund, Jacek Woźniakowski, André Chastel, Justyna Guze, Jirina Hořejší, Jarmila Vacková, Rüdiger Klessmann, Jerzy Z. Łoziński, Sergiusz Michalski, Maria Poprzęcka, Mieczysław Porębski, Willibald Sauerländer, Piotr Skubiszewski, Lyckle de Vries, Wilfried Wiegand). Krytyczną analizę poglądów i postaw Białostockiego zawierają teksty w tomie *Białostocki. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Jan Białostocki – między tradycją a innowacją*, Nieborów 23–25 października 2008, red. Magdalena Wróblewska, Warszawa 2009 (autorzy tekstów: Ryszard Kasperowicz, Michał Haake, Maria Poprzęcka, Ingrid Ciulisová, Ján Bakoš, Wojciech Bałus, Mateusz Salwa, Gabriela Świtek, Stanisław Czekalski, Joanna Kilian, Agnieszka Rosales Rodríguez, Grażyna Bastek). Krytycznie o konserwatywnej roli Białostockiego wobec rodzącej się *new art history* (polemicznej historii sztuki) w jej poznańskim odprysku – zob. Mariusz Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, s. 16–21, 199–200 i *passim*. Bibliografie prac Białostockiego zestawione są w: *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki Sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 757–768 oraz w „Roczniku Muzeum Narodowego” 1991, 35, s. 311–318.

² *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Nawojka Cieślińska-Lobkowicz, Piotr Rudziński, Warszawa 1990.

³ Moje rozumienie eseju Białostockiego oparte jest po części na obserwacjach jego postawy (także wobec Woźniakowskiego) i na zasłyszanych wypowiedziach o nauce i uczonech, które mogłem poznać jako jego asystent na Uniwersytecie Warszawskim w latach 1984–1988.

Tekst ten w całej naukowej i pisarskiej twórczości Jana Białostockiego ma charakter zupełnie unikatowy. Białostocki – uosobienie skromności, podbudowanej však świadomością własnej wartości jako uczonego, której nie trzeba okazywać (ot, jak to się kiedyś mawiało: „uczony olimpijski”, przebywający na Olimpie nauki światowej) – nigdy nie mówił ani nie pisał o sobie, o swych osobistych losach i przeżyciach⁴. To jedyne takie prywatne wyznanie Białostockiego; wyłom w murze dystansu wobec siebie i własnej historii, obiektywizmu koniecznego, jak uważał, do zachowania neokantowskiego (i Popperowskiego) paradygmatu nauki rozumianej jako badanie zewnętrznego świata i jego Historii, historii uniwersalnej.

Jest w tym eseju jawna, choć niewyrażona explicite, aluzja do osoby jubilata – Jacka Woźniakowskiego (1920–2012), historyka sztuki, pisarza, eseisty, wydawcy, tłumacza literatury pięknej, profesora Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, działacza opozycji w czasach PRL-u. Woźniakowski – spadkobierca szlachecko-arystokratycznego etosu rycerskiego i kawaleryjskiego – walczył jako ułan w kampanii wrześniowej. Odniósł wtedy poważną ranę, po której pozostała legendarna szrama na policzku, osłaniana starannie przyciętą brodą, a dodająca mu szlachetnej powagi i aury tajemniczości, przez co był on obiektem westchnień pań, zakochanych w przystojnym mężczyźnie. Podczas okupacji Woźniakowski włączył się w działalność konspiracyjną. Pracował w tajnej organizacji „Uprawa”, nazwanej potem „Tarczą”, został adiutantem komendanta obwodu AK w okręgu mieleckim. „Tarcza” była podziemnym stowarzyszeniem ziemian i arystokratów (tworzonym m.in. przez Karola Hilarego Tarnowskiego); Woźniakowski – spokrewniony i skoligacony z Tarnowskimi, Platerami, Czapskimi, Stadnickimi – przynależał do tej elity. Członkowie „Tarczy”, utrzymując kontakt ze strukturami państwa podziemnego, gromadzili fundusze na jego działalność, zbierali informacje w terenie, przechowywali żołnierzy AK, organizowali zakup i transport broni, dostarczali środków do wykupu więźniów gestapo, zajmowali się szkoleniem sanitarnym i zaopatrzeniem w sprzęt medyczny. Tadeusz Bór-Komorowski napisał po wojnie tak: „Gdyby nie »Uprawa-Tarcza«, Armia Krajowa nie mogłaby była spełnić wielu swoich zasadniczych zadań [...] opieka »Tarczy« uchroniła od głodu, demoralizacji i rabunku wiele oddziałów partyzanckich powstających jak grzyby po deszczu po 1943 roku”⁵. Podkreślmy fragment tej oceny: „uchroniła od głodu, demoralizacji [...]”, ocaliła ludzi podziemia od wyniszczenia fizycznego i duchowego. Słowa „uchronić”, „ocalić” są tu kluczowe.

Swym tekstem o *Künstlerstube* w niemieckim obozie koncentracyjnym Białostocki zestawia niejako wojenne losy Woźniakowskiego z własnymi traumatycznymi doświadczeniami. Czyni to, by – poniekąd – odpowiedzieć na pytanie Woźniakowskiego, wyłożone w tytule książki: *Czy kultura jest do zbawienia konieczna?* (Kraków 1988), o której wiedział, że właśnie powstaje, a tytułowy esej zapewne znał z pierwszej wersji z 1980 roku.

Na pytanie to Białostocki odpowiada z całą mocą: tak, jest potrzebna! Już nie tylko do zbawienia, ale wręcz do egzystencjalnego przetrwania, zachowania życia, ocalenia. Ocalenia bytu fizycznego, ale też duchowego; ocalenia wartości humanistycznych, kulturowych. Kultura ratuje życie w sytuacji ekstremalnego zagrożenia i w świecie eksterminacji życia. W świecie „nagiego bytu”, obnażonej cielesności, nagiej fizyczności, opresyjnie pozbawionej jakichkolwiek wartości ducha, jakiejkolwiek humanistycznej tożsamości ofiary⁶. Píše

⁴ Wyjątkowa jest jego prywatna rozmowa z października 1973 wspomniana przez Piotra Skubiszewskiego – zob. Jan Białostocki. *Fragmenty wspomnień*, „Zeszyty Literackie” 2016, R. 34, nr 4 (136), s. 192–200, zwł. s. 199.

⁵ Zob. <[https://pl.wikipedia.org/wiki/Uprawa_\(organizacja_konspiracyjna\)#cite_ref-2](https://pl.wikipedia.org/wiki/Uprawa_(organizacja_konspiracyjna)#cite_ref-2)>, [dostęp: 15.10.2019].

⁶ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. Mateusz Salwa, Warszawa 2008.

Białostocki w słowach niby to chłodnych, lecz przejmujących dreszczem: „[...] pewnego jesiennoego dnia zostałem [...] zabrany do łaźni, obdarzony świeżym pasiakiem i przeniesiony do Bloku nr 12, w którym znajdował się warsztat artystyczny [...] *Künstlerstube*. [...] Po raz pierwszy w życiu odczułem wtedy dobrodziejstwa wynikające ze związku ze sztuką. [...] W tej dolinie nędzy, nieszczęścia, poniewierki i zdziczenia, jaką był obóz koncentracyjny, znalazłem się [...] w oazie wydzielonej kaprysem władzy. Pod hasłem sztuki”⁷.

Za tekstem (bo nie w nim samym) stoją fundamentalne tradycyjne formuły dyskursu historyczno-filozoficznego i polityczno-historycznego w dziedzinie historii sztuki i obrazowania. Obrona sensu sztuki wbrew otoczeniu, wbrew „nędzy, nieszczęściu, poniewierce i zdziczeniu”, panujących w owym świecie na opak („esesmani, choć mieli nad artystami, jak nad wszystkimi *häftlingami*, władzę życia i śmierci, byli zarazem klientami. Musieli uznać kompetencję *häftlingów-artystów* [...]”) – to wyraz bezwzględnej wiary w zbawczą moc sztuki (topos potęgi piękna, śledzony przez Białostockiego w pismach Albertiego⁸) i zbawczą moc kultury humanistycznej, pozwalającą w opresji utrzymać człowieczeństwo. Esej Białostockiego ma korzenie w paradygmacie (a może tylko micie) ocalenia człowieka przez kulturę w czasach zagłady ludzi i kultury. Tak Białostocki pojmował osobę i twórczość Erwina Panofsky’ego, który „wygnany w 1933 roku z Niemiec [...], [gdy] na rok przed śmiercią zdecydował się po trzydziestu trzech latach odwiedzić ojczyznę, która go niegdyś wygnała i której się wyrzekł [...] przyznawał się z dumą do tradycji wielkiej nauki niemieckiej, [a] odznętnywał się od [...] pozostałości retrogresywnego niemieckiego patriotyzmu”⁹. Można rzec, że tak jak Panofsky, tak i Białostocki (którego losu tamten, wyemigrowawszy do Stanów Zjednoczonych, uniknął), kontynuując Wielką Teorię kultury humanistycznej, głosili w istocie – zwłaszcza w ich studiach nad Dürerem – obronę tej tradycji, także w jej niemieckim wydaniu, przed *abususem* – deformacją, degeneracją norm, wykorzenieniem, zdziczeniem dokonywanym przez to, co barbarzyńskie, wrogie rozumnemu logosowi, czego skrajnym przejawem stał się nazistowski nacjonalizm. Nazizm obozów koncentracyjnych, który dotknął Białostockiego, uczynił *abususem* – co paradoksalne i tym bardziej okrutne – nie tyle *anomią*, zawieszeniem norm i wartości, co właśnie normą, *nomosem*, legalizacją „niehumanistycznego”, programowym uprawomocnieniem antyhumanizmu.

Keith Moxey w swych przełomowych książkach *The Practice of Theory* (1994) i *The Practice of Persuasion* (2001)¹⁰ przeprowadził błyskotliwą rewizję myśli i postawy światopoglądowej Panofsky’ego, potwierdzając w zasadzie wcześniejsze rozpoznania Białostockiego. Podjęte w ramach metody ikonologicznej usilne wpisywanie fenomenów historycznych w ciąg dziejów jako źródła nowożytnej i nowoczesnej cywilizacji humanistycznej, wynikało niewątpliwie z sytuacji życiowej uczonoego. W całym swym piśmiennictwie prowadził on ukrytą dyskusję

⁷ O podobnych do *Künstlerstube* Białostockiego i jego towarzyszy w Konzentrationslager Linz III „instytucjach” obozowych, np. o Lagermuseum w Auschwitz – zob. Agnieszka Sieradzka, *Twarzą w twarz. Sztuka w Auschwitz. W 70. rocznicę utworzenia Muzeum na terenie byłego niemieckiego nazistowskiego obozu koncentracyjnego i zagłady / Face to face. Art in Auschwitz. On the 70th anniversary of creating the Museum on the site of the former German Nazi concentration and extermination camp*, przeł. Teresa Bałuk-Ulewiczowa, William Brandt, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, 2017, Kraków 2017.

⁸ Jan Białostocki, *Potęga piękna. O utopijnej idei L.B. Albertiego*, „Estetyka” 1963, 4, s. 127–137. Zob. też przedruk artykułu [w:] idem, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966, s. 53–58.

⁹ Idem, *Erwin Panofsky (1892–1968), myśliciel, historyk, człowiek [w:] Erwin Panofsky, Studia z historii sztuki*, oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1971, s. 387–417, cyt. s. 388.

¹⁰ Keith Moxey, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, New York 1994; idem, *The Practice of Persuasion. Paradoxes and Power in Art History*, New York 2001.

z niemiecką tradycją filozofii idealistycznej – od dawnego humanizmu, przez Hegla i Kanta, po Cassirera i jego przeciwnika Heideggera oraz z wielką tradycją pisania o sztuce i jej historii – od renesansowej teorii sztuki Dürera, przez Heinricha Wölfflina i Aloisa Riegla, po Aby'ego Warburga. Panofsky został przez historię z tej tradycji wykluczony – wygnany przez nazizm z Niemiec, zmuszony do wyrzeczenia się i odrzucenia niemieckości – a zarazem tradycję tę uznawał podświadomie za tożsamościowo własną i usilnie ją pielęgnował, traktując jako gwarancję „zbawienia” i „odkupienia” kultury europejskiej od grzechu hitleryzmu. Jak pokazał Moxey, analizując w jednym z rozdziałów *The Practice of Theory* teorię historiograficzną Panofsky'ego¹¹, tej jego „zbawczej” koncepcji kultury humanistycznej służyła konstrukcja osobowości i twórczości Dürera, wyłożona w artykułach i monografii *The Life and Art of Albrecht Dürer* (1943), w których, pisząc z perspektywy uniwersyteckiego uczonego amerykańskiego, wykreował on artystę na geniusza, działającego w kontakcie z humanistami niemieckimi i przyswajającego renesans włoski mieszczańsko-cechowej kulturze północnej.

Podobnie Białostocki w licznych swych pracach kreował wizerunek Dürera jako człowieka północnoeuropejskiego świata artystów rzemieślników, wytwórców cechowych, aspirującego jednak do statusu włoskiego artysty – badacza antyku, uczonego humanisty, wyrafinowanego *gentiluomo* – włączającego się w uniwersalną wspólnotę europejskiej tradycji humanistycznej¹². Pokazywał też późniejszy mit Dürera, w którym idee uniwersalnego humanizmu i oświeceniowego racjonalizmu zderzały się z niebezpieczną ideą niemieckiego nacjonalizmu i teutońskiego pangermanizmu (Dürer jako germański Rafael)¹³.

I to właśnie przekonanie o ocalającej, zbawczej mocy sztuki i kultury, niesłabnącej nawet w epoce rozpadu cywilizacji i człowieczeństwa, jest domyślnym kluczem koniecznym do zrozumienia poruszającego wyznania uczynionego Jackowi Woźniakowskiemu. Publikujemy je tu ponownie po polsku i po raz pierwszy po angielsku. Ufamy, że przypomni ono postawę i pozycję uczonego w szeregu obrońców wielkiej tradycji humanistycznej: Riegla, Cassirera, Warburga, Panofsky'ego i jego – Białostockiego, ów szereg nieodwołalnie (?) zamykającego.

Antoni Ziemia

¹¹ Keith Moxey, *Panofsky's Melancholia* [w:] idem, *The Practice of Theory...*, op. cit., s. 65–78.

¹² Jan Białostocki, *Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki*, Warszawa 1956; idem, *O teorii sztuki Albrechta Dürera* [w:] idem, *Pięć wieków myśli o sztuce*, wyd. 2, Warszawa 1976, s. 32–73; idem, *Opus quinque dierum. Obraz Dürera Chrystus wśród mędrców żydowskich i jego źródła* [w:] idem, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 81–104; idem, *Dürer i Reformacja* [w:] idem, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 234–267; idem, *Mit i alegoria w miedziorytach i akwafortach Dürera* [w:] *Symbole i obrazy...*, op. cit., s. 141–148; idem, *Dürer i humaniści* [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987, s. 112–126.

¹³ Jan Białostocki, *Dürer and His Critics, 1500–1971. Chapters in the History of Ideas, Including a Collection of Texts*, Baden-Baden 1986.

MAŁO ZNANĄ FORMĄ „mecenatu artystycznego” było posługiwanie się artystami przez kierownictwo niemieckich obozów koncentracyjnych. Zjawisko to ma niewątpliwie charakter marginalny, nie jest jednak pozbawione znaczenia dla socjologii sztuki, ponieważ dają się w nim zaobserwować pewne mechanizmy o ogólniejszym znaczeniu. Nawet w nieludzkim świecie koncentracyjnym sztuka znajdowała swe miejsce, choć rozmaicie można oceniać jej wartość.

Poszczególne komendanci obozów koncentracyjnych mieli zapewne swobodę wyboru w wykorzystaniu ewentualnych talentów więźniów. W jakim stopniu to czynili i z jakimi skutkami, zależało oczywiście od wielu okoliczności. Nie mam żadnego rozeznania co do statystycznej strony zjawiska. Poniższe obserwacje oparte są na jednym tylko przykładzie, za to znanym mi z bezpośredniego doświadczenia. Sądzę przeto, że warto podzielić się tym, co zachowało się w mej pamięci po przeszło czterdziestu latach, ponieważ może to stanowić materiał do ewentualnych uogólnień, bądź sprowokować ujawnienie analogicznych obserwacji.

To, co ofiaruję drogiemu Jubilatowi, nie ma charakteru rozprawy naukowej. Nie jest rekonstrukcją badawczą wydarzeń przeszłości, lecz relacją o własnych przeżyciach.

Gdy w początku września 1944 roku po upadku Starego Miasta w Warszawie wraz z setkami tysięcy mieszkańców stolicy wywieziony w głąb ówczesnych Niemiec znalazłem się w obozie koncentracyjnym Gross-Rosen (dziś Rogoźnica na Dolnym Śląsku), zapytany o zawód w momencie rejestracji podałem jedyny, do jakiego mogłem się wówczas przyznać: *Kunstgraphiker*. W okresie okupacji podjąłem studia filozoficzne pod kierunkiem Władysława Tatarkiewicza i Tadeusza Kotarbińskiego, a po zdaniu większości egzaminów gotowałem się do podjęcia pracy nad rozprawą magisterską. Nie wydawało mi się jednak rozsądne podawać niemieckiemu kanceliście, że byłem „studentem”, a jeszcze mniej – „filozofem”. Ponieważ jednak już przed wybuchem wojny sporadycznie zarabiałem pracami graficznymi lub reklamową papieroplastyką, a od 1942 roku równolegle do studiów naukowych zająłem się grafiką artystyczną (w latach 1943–1944 byłem uczniem Tadeusza Cieślewskiego syna w zakresie rytownictwa na drzewie) i uzyskałem biegłość w operowaniu drzeworytniczym rylcem, uznałem, że podanie zawodu artystycznego nie będzie sprzeczne z prawdą, a może się okazać korzystne.

Podczas krótkiego pobytu w Gross-Rosen nie miało to dla mnie żadnych konsekwencji. Po dwóch tygodniach sformowano w Gross-Rosen nowe transporty i w wyniku następnej podróży, z której pozostał mi w pamięci daleki – z okratowanego okna – widok regensburskiej katedry, znalazłem się w położonym w Górnej Austrii obozie koncentracyjnym w Mauthausen. I tam przebywałem niedługo (dość jednak długo, by na zawsze zapamiętać dantejski lej tamtejszego kamieniołomu i wstępujący po jego niekończących się schodach korowód niosących kamienie więźniów) i po następnych dwóch tygodniach odesłano mnie do stanowiącego jedną z wielu filii mauthausenowskiej centrali obozu koncentracyjnego Linz III. Linz I został uprzednio zmieciony przez alianckie bombardowanie, Linz II był obozem niedużym, natomiast Linz III, położony na równinie między Dunajem a rzeką Enns, został rozbudowany jako koncentracja siły roboczej, potrzebnej ogromnemu zakładowi przemysłu zbrojeniowego Hermann Göring Werke, produkującemu czołgi typu Tygrys. Takiemu położeniu obóz zawdzięczał codzienne wielokrotne alarmy lotnicze i niemal codzienne bądź conočne bombardowania.

Warto przypomnieć, że struktura obozów koncentracyjnych polegała na teoretycznej autonomii, nadzorowanej przez grupę oficerów i podoficerów SS oraz zespół pilnujących żołnierzy tej samej formacji. Więźniowie podzieleni byli na bloki, z których każdy miał swojego „starszego” (*Blockältester*) i swojego sekretarza (*Blockschreiber*), odpowiedzialnych za stan, administrację i porządek bloku. Każdy blok miał swoją kancelarię (*Blockschreibstube*).

Na czele całego obozu stał „starszy obozu” (*Lagerältester*). Wszystkie te funkcje pochodziły z mianowania przez władzę SS. Administracja całego obozu i problemy zatrudnienia i współpracy z zakładami przemysłowymi skoncentrowane były w kancelarii obozu (*Lagerschreibstube*), w której pracowało kilku więźniów mających tytuł *Lagerschreiber*, odpowiedzialnych za stan osobowy całego obozu, skład i właściwą liczbę zespołów (*Kommando*), pracujących i wykonujących różne zadania (pod kierunkiem stojących na ich czele kapo).

Rychło po przybyciu do obozu w Linzu zostałem wezwany do owej *Lagerschreibstube*. Jeden z centralnych sekretarzy obozu, zainteresowany sprawami artystycznymi, zauważywszy podany w mojej karcie zawód kazał sprowadzić mnie do siebie i wypytywał o doświadczenie i umiejętności. Nazywał się Herbert Jentzen, był – o ile pamiętam – krytykiem teatralnym, w obozie znalazł się z powodów ani politycznych, ani kryminalnych¹⁴. Jemu też zawdzięczałem dalszy, stosunkowo korzystny los w świecie koncentracyjnym. Początkowo pracowałem w doraźnych grupach roboczych – jak *Kommando Zaunbau*, czy *Kommando Fachdecker* (nauczyłem się wtedy, kładąc dachówki na wysokim dachu centrum zaopatrzenia obozu, chodzić w drewniakach po stromym dachu) – raz czy dwa spędziłem dzień pracy na terenie wspomnianej fabryki czołgów, co dało mi przedsmak tego, czego oszczędzić mi miał mój artystyczny zawód. Po kilku tygodniach działania Jentzena przyniosły rezultat i pewnego jesienno dnia zostałem zabrany z Bloku nr 2, do którego należałem, zaprowadzony do łaźni, obdarzony świeżym pasiakiem i przeniesiony do Bloku nr 12, w którym znajdował się warsztat artystyczny – właściwy temat niniejszego szkicu: *Künstlerstube*.

Po raz pierwszy w życiu odczułem wtedy dobrodziejstwa wynikające ze związku ze sztuką. Wkroczyłem w inny, lepszy świat. W tej dolinie nędzy, nieszczęścia, poniewierki i zdziczenia, jaką był obóz koncentracyjny, znalazłem się w najlepszym możliwym miejscu, w oazie wydzielonej kaprysem władzy. Pod hasłem sztuki.

Gdy przybyłem do tego koncentracyjnego przybytku sztuki, zastałem tam trzech artystów plastyków i dwóch muzyków. Jeden z nich, skrzypek Henryk Splewiński z Sosnowca, niesamowitym zrządzeniem losu właśnie w *Künstlerstube* uchronił się przed zagładą. Do końca nosił na piersi gwiazdę Dawida i dożył szczęśliwie wyzwolenia. Drugi, nazwiskiem Brauner, był starszym człowiekiem; zatarł mi się w pamięci. Także portrecista Eugeniusz Zajdner był pochodzenia żydowskiego i również pochodził z Polski, z Górnego Śląska. Dwóch pozostałych: Aleksiej Remiga i Alosza, którego nazwiska zapomniałem, było Rosjanami. Cała trójka zajmowała się rysowaniem i malowaniem – Zajdner prawie wyłącznie portretów. Remiga wykonywał akwarele: pejzaże bądź kwiaty. Postać bardzo młodego Aloszy zatarła mi się w pamięci; chyba nie przez cały czas mego pobytu znajdował się w grupie.

Nie chodzi mi jednak o wspomnienia dotyczące mnie samego czy innych konkretnych osób, lecz o krótką charakterystykę zjawiska – jak dalece odosobnionego, nie wiem. Wiadomo, że orkiestry znajdowały się i funkcjonowały w wielu obozach koncentracyjnych: scena z *Pasazerki* Munka, w której orkiestra obozowa i obozowy solista wobec audytorium oprawców z SS wykonują drugą część koncertu skrzypcowego E-dur Bacha, zapadła na pewno w pamięć wielu widzom tego filmu. Splewiński taką właśnie orkiestrę prowadził, choć mniej ambitną i o programie raczej popularnym. W *Künstlerstube* odbywały się jej próby; wtedy właśnie miałem zbłądną okazję nauczenia się na pamięć uwertury do *Lekkiej kawalerii* Franza von Suppé. Ta muzyczna strona przedsięwzięcia nie wydaje mi się jednak szczególnie zasługiwać

¹⁴ Herbert Jentzen prowadził po wyzwoleniu przez kilka lat teatr w Linzu.

na uwagę. Nie wiem natomiast, jak często można było odnotować w obozach koncentracyjnych istnienie pracowni artystycznych – malarskich czy graficznych.

Do trzech malarzy zatrudnionych w linckiej *Künstlerstube* w mojej osobie doszedł grafik. Oczywiście nie było mowy o grafice warsztatowej. Moja działalność koncentrowała się przede wszystkim na grafice użytkowej. Klientami byli zarówno oficerowie SS, jak i obozowa arystokracja: blokowi, sekretarze, czasem jakiś kapo, pracownicy głównej kancelarii. Jentzen, który miał pod swoją opieką *Künstlerstube*, odwiedzał ją niemal codziennie. Działał oczywiście za zezwoleniem komendanta obozu Oberscharführera SS o nazwisku Schepperle ze Stuttgartu, który w cywilu jakoby miał być dyrektorem szkoły rzemiosła artystycznego. W każdym razie interesował się pracą w *Künstlerstube*, czasem do niej zachodził. Kto pierwszy zobaczył wchodzącego esesmana, winien był zawołać: „Achtung!” Wszyscy zrywali się z miejsc, przerywając pracę. Pod tym względem *Künstlerstube* nie różniła się od reszty obozu. Ale przychodzący esesmani, choć mieli nad artystami, jak nad wszystkimi *häftlingami*, władzę życia i śmierci, byli zarazem klientami. Musieli uznać kompetencję *häftlingów-artystów*, a także ich talent, pozwalający za pomocą ołówka i karty papieru stworzyć sugestywną podobiznę człowieka. Jedni chcieli posłać do domu portret z nowymi dystynkcjami, inni – życzenia noworoczne, jeszcze inni – coraz liczniejsze w tym czasie kondolencje. Te ostatnie zadania przypadały mnie. Tak się złożyło, w *Künstlerstube* nikt oprócz mnie nie miał doświadczenia ani rutyny w zakresie liternictwa czy układów graficznych. Byłem więc praktycznie bez konkurencji.

Gdy zbliżał się Nowy Rok 1945, mój jednoosobowy warsztat był beznadziejnie przeciążony. Niemal każdy z dwunastu blokowych pragnął przesłać swoje życzenia kolegom z innych bloków, do tego dochodzili sekretarze, kapo i wreszcie klienci *hors concours*, esesmani, których zamówienia musiały być oczywiście wykonywane poza wszelką kolejnością. Niezliczone razy kaligrafowałem: *Herzliche Teilnahme*, widząc w tym symptom klęsk frontowych i dowód bombardowań niemieckich miast.

Niekiedy zadania były szczególne, nawet trudne, wówczas na przykład, gdy któryś z mecenasów z trupa główką na czapce zapragnął, abym wykonał kopię obrazu Hansa Thoma *Taunustal*. Nie miałem żadnego doświadczenia w tym zakresie, ale musiałem – posługując się dużą reprodukcją – wytworzyć znośne powtórzenie tego, zresztą ładnego, krajobrazu z rozległą, otwierającą się w dal doliną.

Prace dla personelu SS były naszym obowiązkiem. To, co robiliśmy dla innych więźniów, nawet tak zwanych prominentów, blokowych, czy kapo, było płatne. Jak wiadomo, walutę obozową stanowiły papierosy. Ponieważ nie paliłem, rychło stałem się człowiekiem dość, jak na warunki obozowe, zamożnym, choć zacząłem od zera. Na poszczególnych zamówieniach zarabiałem od kilku do kilkunastu papierosów, co w okresie świątecznego szczytu dawało całkiem pokaźne zarobki (dla porównania buty w dobrym stanie, dobrej warszawskiej firmy, można było kupić za czterdzieści papierosów). Związek ze sztuką, wydobywszy mnie z dna nieszczęścia, zagrożenia i nędzy, dawał mi możliwość zyskania pewnego względnego obozowego dobrobytu, a także udzielania pomocy innym, z którymi miałem takie czy inne kontakty.

Istniały oczywiście problemy technicznego zaopatrzenia w materiały i narzędzia. Nie były one jednak zbyt trudne do pokonania. Zajdner, który był kierownikiem zespołu, rozwijał swe talenty organizacyjne w tym zakresie. Po przekazaniu odpowiedniego zapotrzebowania zjawiał się odkomenderowany esesman, pod którego strażą Zajdner (ze swoją gwiazdą Dawida na pasiaku) udawał się do miasta i w sklepie w Linzu nabywał wszystko to, co było potrzebne do pracy w *Künstlerstube* (a co – na kilka miesięcy przed zakończeniem wojny – bez większych problemów można było w tym sklepie otrzymać). I w ten sposób pracownia działała przez jesień i zimę 1944 oraz wiosnę 1945.

Ludzie sztuki mają nieraz kontakt z czołówką władzy i świata pieniądza. Potwierdziło się to również w skali obozu koncentracyjnego. Ale kontakty nasze w *Künstlerstube* dotyczyły także tych, którzy w ukryciu stanowili tajny mózg obozu, zgromadzeni głównie w jego Kancelarii. Mieli oni powiązania z tajnymi organizacjami innych obozów systemu Mauthausen, mieli wiadomości, odważali się nawet słuchać w ukryciu zagranicznego radia – rzecz w obozie niebywała. Gdy zbliżały się fronty, a Linz znajdował się w ich środku i nie było wiadomo, z jakiej strony nadejdzie armia, która obóz wyzwoli, na krótko przed końcem, w ostatnich dniach kwietnia uciekł rosyjski major zatrudniony w *Lagerschreibstube*. Podniesiono wielki alarm, lecz zbieg, który dzięki swym kontaktom z fabryką mógł się ukryć w prywatnym mieszkaniu jednego z cywilnych pracowników, przetrwał w kryjówce aż do uwolnienia. Na jego miejsce awansował najmłodszy w kancelarii obozowej, Eugeniusz Zalewski¹⁵. Na miejsce Zalewskiego, dzięki jego inicjatywie i dzięki głównemu sekretarzowi obozu, Vaclavikowi, powołano mnie. Tak więc sztuka sprawiła, że dostałem się do najwyższej elity obozowej, nie czyniąc w tym kierunku żadnych zabiegów, a nawet się tego obawiając. To wejście w świat prawie mi obcy ode-rwało mnie od *Künstlerstube*, ale była to już kwestia dni. Wyzwolenie obozu przez VIII Armię Amerykańską oglądałem 5 maja 1945 roku już z innej perspektywy – może zresztą ciekawszej.

Choć ze światem sztuki pozostałem związany na zawsze, owo wczesne doświadczenie w warunkach tak niezwykłych wydaje mi się – w perspektywie minionych lat – szczególnie cenne. Ujawniły się w nim bowiem niektóre mechanizmy tego świata, które pozostały niezmienne nawet w nieludzkich okolicznościach lat wojny.

¹⁵ Eugeniusz Zalewski, z którym po wyzwoleniu organizowaliśmy Polski Ośrodek w Linzu, zajmował się m.in. organizacją powrotu do kraju tysięcy Polaków wywiezionych do Górnej Austrii; obecnie jest profesorem ekonomii w Paryżu.