

Agnieszka Dulęba

2/11

# „Przy świetle księżycy, na przełaj”

## Relacje z ocalenia Jonasza Sterna w kontekście odbudowy polskiego życia artystycznego w drugiej połowie lat 40.

Dramat wojenny Jonasza Sterna jest znany szerszej publiczności głównie z przejmującej twórczości z okresu od lat 60. do śmierci artysty. O Zagładzie zaczął otwarcie mówić w wywiadach w latach 80.<sup>1</sup>, jednak relacje o jego wojennych losach są niepełne i nie zawsze spójne. Przejmujące kompozycje z kości tworzone od lat 60. stały się symbolem Zagłady i dramatu ocalenia, wokół którego budowana była narracja o Sternie<sup>2</sup>. Ostatnio ta tendencja została przełamana wystawą *Zaraz po wojnie* w warszawskiej Zachęcie, która ukazała artystę w kontekście powojennego odradzania się sztuki polskiej wobec z jednej strony doświadczenia II wojny światowej, z drugiej zaś – nadchodzącego socrealizmu. Burzliwe lata 1944/1945–1949/1950 wyznaczają granice „osobnego politycznego pięciolecia”, jak pisał Wojciech Włodarczyk<sup>3</sup>. Linoryty z cyklu *Getto lwowskie*,

---

1 Zob. m.in. Z. Otąłęga, *Portrety. Jonasz Stern. Wszyscy jesteśmy kani-balami*, „Gazeta Krakowska” 1982, nr 173, s. 4–5; *Taki ładny, eteryczny krajobraz...*, rozmowa Stanisława Wiśniewskiego z Jonaszem Sternem, „Magazyn Kulturalny” 1989, nr 4, s. 15–18; wywiad Anny Potockiej z Jonaszem Sternem, „Odra” 1988, nr 11, s. 30–41; wywiad Elżbiety Dzikowskiej, „Radar” 1986, przedruk w: E. Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Rosikon, Warszawa 2011, s. 210–219.

2 Przykładem tego mogą być wystawy *Ocaleni z Holocaustu – Erna Rosenstein, Artur Nacht-Samborski, Jonasz Stern* (Fabryka Schindlera, Kraków, 2012–2013) i *Sztuka Polska wobec Holocaustu* (Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa, 2013).

3 W. Włodarczyk, *Pięć lat*, w: *Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak, A. Szewczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015, s. 32.

na wystawie wpisane w okres błyskawicznie postępującej odbudowy życia społecznego, artystycznego i politycznego, pokazały, z jakim ciężarem Jonasz Stern włączył się w pracę nad reaktywacją przedwojennego życia artystycznego w Polsce<sup>4</sup>. Celem tego artykułu jest próba nakreślenia narracji i postawy artysty w latach zaraz po wojnie. Źródłem do rozważań są relacje Sterna o Zagładzie ze Zbioru relacji Żydów ocalałych z Zagłady<sup>5</sup> złożone przez artystę w 1945 i 1948 roku, a także prace i wystawy artysty z drugiej połowy lat 40. Relacje i twórczość Sterna pozwalają odtworzyć początki budowania własnego języka o doświadczeniu Zagłady. Katarzyna Bojarska zauważyła, że Stern był jednym z tych artystów, „których bezpośrednio doświadczenie Zagłady obarczyło koniecznością nieskończonego powracania do niej”<sup>6</sup>, co jest trafnym spostrzeżeniem w kontekście całej jego twórczości. Dzięki relacjom z Żydowskiego Instytutu Historycznego oraz pracom, które były pierwszymi po wojnie wypowiedziami artysty na temat własnego doświadczenia, można stanąć obok niego na początku długoletniej drogi będącej dramatycznym artystycznym i osobistym poszukiwaniem sposobu wyrażenia doświadczenia granicznego, jakim była II wojna światowa i przeżycie własnej egzekucji w 1943 roku.

### **Środowisko artystyczne Krakowa 1945–1946**

„Gdy wróciłem po wojnie do Krakowa nie miałem z czego żyć”<sup>7</sup>, wspominał Jonasz Stern w wywiadzie w „Zdaniu” z 1982 roku. O szczegółach powrotu malarza z Węgier w 1945 roku nie wiadomo wiele, za to o jego artystycznej działalności w powojennym Krakowie informacji jest znacznie więcej. W numerze trzecim „Twórczości” z 1945 roku pojawiło się sprawozdanie Heleny Wielowieyskiej z pierwszych dziesięciu miesięcy odradzającego się krakowskiego życia kulturalnego. Wśród najważniejszych wydarzeń Wielowieyska wymieniła wystawę Związku Plastyków w Pałacu Sztuki, w której oprócz Eugeniusza Eibischa brali udział Adam Marczyński i Jonasz Stern<sup>8</sup>. Recenzentka była wobec członków przedwojennej Grupy Krakowskiej krytyczna: „Tak jak w poezji, w malarstwie

---

4 Pokazane linoryty to *Poranek w obozie* (1945) i *Wywózka dzieci* (1946).

5 Relacje zgromadzone w zespole 301 przechowywanym w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie.

6 K. Bojarska, *Władysław Strzemiński i jego artystyczny dokument Zagłady*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna, Łódź 2011, s. 706.

7 „Zdanie” 1982, nr 3, s. 26.

8 „Twórczość” 1945, nr 3, s. 154.

zauważyć się daje odwrót od »awangardy«. Dawni przedstawiciele formalnie skrajnych kierunków, członkowie byłej Grupy Krakowskiej Adam Marczyński i Jonasz Stern należą do tych artystów, w których dziełach »ostrze awangardy stępiało«. U Marczyńskiego na przykład znać jeszcze w kompozycji obrazu pewne filiacje z formizmem. Zasadą ich jest jednak, jak u Cybisowej, wyłącznie odważne i wyrafinowane zestawianie kolorów, mocnych, nasyconych. U Sterna nie znać wcale jego nowatorskiej, burzycielskiej przeszłości. Dwa wystawione przez niego subtelne pejzaże to jak gdyby powrót do pierwszej epoki nieśmiałego impresjonizmu”<sup>9</sup>.

Na tej wystawie Stern pokazał trzy prace: dwa obrazy olejne – *Pejzaż z Matraufured*, *Pejzaż z Matraufured II* i akwarelę *Pejzaż z Csillaghegy*. Wszystkie powstały ok. 1943 roku, w czasie kiedy malarz ukrywał się na Węgrzech po ucieczce z egzekucji w Obozie Janowskim we Lwowie. Wielowieyska zauważa odejście Sterna od estetyki awangardy i banalność prac – w klasycznych ujęciach węgierskich pejzaży brakuje przedwojennych ideowych i formalnych poszukiwań artysty. Jednak recenzentka nie wzięła pod uwagę momentu ani kontekstu powstania zaprezentowanych na wystawie obrazów. Sam Stern w 1985 roku w wywiadzie udzielonym Adamowi Ziemianinowi w „Echu Krakowa” skomentował opinię Wielowieyskiej, przyznając, że brak nowatorstwa w pracach z czasów wojny był mechanizmem obronnym, by „nie myśleć o tym piekle”<sup>10</sup>. Podobnie interpretowała je Maria Zientara, widząc w pracach węgierskich rodzaj „artystycznej autoterapii” malarza<sup>11</sup>. Zarówno kalendarium życia i twórczości Jonasza Sterna autorstwa Józefa Chrobaka, jak i kwerendy prasy z 1945 roku wskazują, że wystawa w Pałacu Sztuki była pierwszą po wojnie, w której wziął udział artysta<sup>12</sup>. Zaprezentował na niej obrazy, które nie powstały po powrocie do Krakowa, a były relacją z dramatycznego okresu tuż po ucieczce z miejsca egzekucji, zapisem próby stworzenia alternatywy dla rzeczywistości. Maria Zientara w książce *Krakowscy artyści i ich szuka 1939–1945* określiła obrazy węgierskie jako „monetowskie”<sup>13</sup>. Jedyna monografistka Sterna, Helena Blum, także zauważyła, że niektórzy

---

9 Ibidem, s. 155.

10 „Echo Krakowa”, 21 stycznia 1985, s. 2.

11 M. Zientara, *Krakowscy artyści i ich szuka 1939–1945*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2013, s. 231.

12 J. Chrobak, [Wstęp], w: *Jonasz Stern, wystawa jubileuszowa, styczeń–luty 1985*, PS DESA Oddział w Krakowie, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1985, s. 14.

13 M. Zientara, op. cit., s. 231.

krytycy widzą w jego pracach z tego okresu „swoisty impresjonizm”<sup>14</sup>, ale do tego zdania dodała znak zapytania<sup>15</sup>. Warto zwrócić uwagę, że w latach 40. pejzaże zajmowały zaskakująco dużo miejsca w twórczości artysty przecież awangardowego. Temat ten pojawiał się także w pracach powojennych – przykładem może być znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie *Pejzaż z Wrocławia* z 1947 roku. Podobnie jak prace węgierskie, także i ta nie jest świadectwem zaawansowanych poszukiwań formalnych i treściowych, chociaż Helena Blum w monografii artysty wspomina, że „w nielicznych obrazach pojawiają się ujęcia jakby socrealistyczne (np. w martwych naturach, w pejzażach z Węgier i Wrocławia”<sup>16</sup>). Trudno odnaleźć jednoznaczne inspiracje formalne w tych pracach. Wielowieyska jednak bezkompromisowo oczekiwała od przedwojennych buntowników awangardy kontynuowania ich niezłomnej postawy. Mogła nie znać szczegółów doświadczeń Sterna, ale trudno sobie wyobrazić, że nie zdawała sobie sprawy z dramatycznych przeżyć wojennych, jakie dotknęły większość artystów. Ton jej recenzji, odwoływanie się do rzeczywistości przedwojennej, mógł wynikać z braku nowego języka sztuki lat 40., z poszukiwania punktu odniesienia dla aktualnej twórczości w latach 30. Jak pisze Wojciech Włodarczyk, w okresie tużpowojennym widać kontynuację działań artystycznych z lat 30., co wskazuje na wyjątkowość realiów lat 1944/1945–1949/1950<sup>17</sup>. Trudno jednak uznać, że Stern ograniczył się do kontynuowania przedwojennych poszukiwań – miesiąc po wystawie w Pałacu Sztuki, w listopadzie 1945 roku na wystawie *Polonia* zaprezentował dwa drzeworyty z cyklu *Getto lwowskie*<sup>18</sup>, wprowadzając tym samym do swojej twórczości temat Zagłady.

- 
- 14 Trudno wyrokować o konkretnych inspiracjach artysty. Fragment listu, który malarz wysłał Marii Jaremiczce po wizycie w Luwrze w 1948 roku, może świadczyć o wpływie impresjonizmu: „Byłem u impresjonistów i pożegnałem się z nimi, a przyznam, że szedłem tam z pewnym lękiem”. Zob. list z archiwum rodziny artystki w katalogu wystawy *Nowocześni a socrealizm*, red. J. Chrobak, Starmach Gallery, Fundacja Nowosielskich, Kraków 2000, s. 264.
- 15 H. Blum, *Jonasz Stern*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 21. Warto zwrócić uwagę, że jedyna powstała dotychczas monografia Jonasza Sterna jest miejscami raczej relacją o środowisku krakowskim, spisana przez znajomą artysty, niż rozprawą o jego twórczości. Niewątpliwie to nieocenione źródło informacji o artyście, ale należy traktować je z pewną ostrożnością.
- 16 Ibidem.
- 17 W. Włodarczyk, *Pięć lat*, w: *Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak, A. Szewczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015, s. 32.
- 18 J. Chrobak, op. cit., s. 14.

Odwoływanie się do rzeczywistości przedwojennej w próbach odnalezienia się w tej powojennej ma jeszcze jedną konsekwencję. Minęło ponad sześć lat, w których mogło wykształcić się kolejne pokolenie artystów. Ze względu na wyrwę, którą w życiu, kulturalnym i artystycznym spowodowała II wojna światowa, artyści tacy jak Jonasz Stern, Maria Jarema czy Tadeusz Kantor dalej byli zaliczani do „młodego pokolenia”, sami zresztą założyli Grupę Młodych Plastyków. W obszernej recenzji z warszawskiego Salonu Wiosennego z 1946 roku Jerzy Malina wymienił Sterna jako artystę wyróżniającego się spośród pozostałych 27 malarzy biorących udział w wystawie<sup>19</sup>. Recenzent skupił się głównie na Marii Jaremiance i Tadeuszu Kantorze i określił ich jako najbardziej wyróżniających się i indywidualnych artystów młodego pokolenia<sup>20</sup>. Podobnego sformułowania użyła Helena Blum w sprawozdaniu z tego samego Salonu<sup>21</sup>. Wobec „młodego Krakowa” oczekiwania środowiska były duże – Jerzy Malina zwrócił uwagę na brak nowej propozycji sztuki współczesnej na Salonie Wiosennym<sup>22</sup>, a w rok późniejszej recenzji z Salonu Zimowego złośliwie skomentował brak wyraźnych zmian i postulatów artystycznych: „Zapowiadana rewolucja kończy się przysłowiową burzą w szklance wody”<sup>23</sup>. Niewątpliwie członkowie przedwojennej Grupy Krakowskiej byli widocznymi w środowisku artystycznym w latach 1945–1946, chociaż w recenzjach prasowych i artykułach na pierwszy plan wysuwali się Kantor i Jaremianka. Przedwojenna legenda Grupy była silna, do jej ideałów odwoływał się Mieczysław Porębski, który chciał widzieć w niej cechy szkoły malarskiej rozumianej jako „wspólność dyscypliny wypracowanej równoległe u wszystkich na drodze samouctwa i koleżeńskej współpracy”<sup>24</sup>. W sytuacji powojennego chaosu poszukiwanie wzoru, do którego można się odwołać i który można kontynuować, wydaje się naturalne. Niektórzy z członków Grupy Krakowskiej spełnili te oczekiwania – Kantor i Porębski w numerze dziewiątym „Twórczości” z 1946 roku opublikowali manifest Grupy Młodych Plastyków, w którym odwołali się do ideowej przeszłości ugrupowania i jego członków<sup>25</sup>. Trudno stwierdzić, jaki był udział Sterna w pracach

---

19 „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 6, s. 3.

20 Ibidem.

21 Helena Blum pisała o „młodym Krakowie”; eadem, *Sprawozdanie z warszawskiego Salonu Wiosennego 1946*, „Twórczość” 1946, nr 9, s. 262.

22 „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 6, s. 3.

23 „Przegląd Artystyczny” 1947, nr 3, s. 2.

24 „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 11/12, s. 16.

25 „Twórczość” 1946, nr 9, s. 83.

nad manifestem i w samej Grupie Młodych Plastyków. Andrzej Osęka uznał go nawet za współautora manifestu<sup>26</sup>, kalendarium Józefa Chrobaka podaje, że Stern na pewno uczestniczył w spotkaniach Grupy<sup>27</sup>, z kolei dzięki Helenie Blum wiadomo także, że brał udział w wystawach ugrupowania<sup>28</sup>. Nie był jednak *spiritus movens* ugrupowania – tę rolę odgrywał Tadeusz Kantor. Stern pozostał jednak ważną postacią polskiej awangardy, o czym świadczy chociażby korespondencja z Markiem Włodarskim z 1946 roku. Włodarski zwraca się do Sterna z prośbą, aby ten „pilnował grupy” i „załatwił sprawę z Kantorem”<sup>29</sup>, żeby członkowie środowiska krakowskiego przygotowali prace na jesienną wystawę Ogólnopolskiej Grupy Malarzy Modernistów. Włodarski nalegał na solidarność i spójność środowiskową oraz na podtrzymywanie więzi, swój list do Sterna z lipca 1946 roku kończy słowami: „Napisz, co u was, albo napiszcie razem, bo trzeba być w kontakcie”<sup>30</sup>.

Potrzeba istnienia bohaterów w nowej rzeczywistości była realizowana w uwypuklaniu zasług i dokonań artystycznych Jaremiarki i Kantora, chociaż w większości wystaw, w których brali udział, swoje prace prezentował także Jonasz Stern. Jego działalność artystyczna była w tym okresie stosunkowo intensywna. Oprócz krytykowanych przez Wielowiejską pejzaży węgierskich i wspomnianego cyklu rycin Jonasz Stern w latach 1945–1946 malował obrazy świadczące o poszukiwaniach formalnych. Blumówna podkreślała, że wszystkie prezentowane w tym czasie na wystawach obrazy artysty były nieprzedstawiające<sup>31</sup>. Zatem te reprodukowane w prasie w 1946 roku, chociażby *Kompozycja I* i *Kompozycja IV*<sup>32</sup>, są reprezentatywne dla jego ówczesnej twórczości. Autorka monografii, która artystę znała nie tylko z kręgów profesjonalnych, ale i prywatnych, nie opisała szeroko prac z lat powojennych. Jej analizę okresu 1945-1949 można podsumować cytatem: „Twórczość powojenną Jonasza należy przypisać jego moralnemu i fizycznemu odrodzeniu”<sup>33</sup>.

---

26 A. Osęka, *Poddanie Arsenatu. O plastyce polskiej 1955–1970*, Arkady, Warszawa 1971, s. 85.

27 J. Chrobak, op. cit., s. 14.

28 H. Blum, *Jonasz Stern*, op. cit., s. 22–23.

29 List Marka Włodarskiego do Jonasza Sterna, w: *W kręgu lat czterdziestych. Rysunki, grafiki, akwarele i formy przestrzenne*, red. J. Chrobak, Galeria Krzysztofora, Kraków 1990, cz. IV, s. 75.

30 List Marka Włodarskiego do Jonasza Sterna, op. cit., s. 75.

31 H. Blum, *Jonasz Stern*, op. cit., s. 23.

32 Zob. „Przegląd Artystyczny” 1948, nr 3, s. 5–6; 1949, nr 1, s. 6.

33 H. Blum, *Jonasz Stern*, op. cit., s. 21.

Wraz z upływem czasu powojenna twórczość Jonasza Sterna stała się przedmiotem zainteresowania badaczy i interpretatorów. W publikacji z 2013 roku Marcin Lachowski zauważył trudności związane z klasyfikacją powojennej sztuki artysty i wskazał na dużą różnorodność stosowanych przezeń technik i poetyk<sup>34</sup>. Rzeczywiście, spoglądając na twórczość Sterna jako na zamkniętą całość, można w niej zauważyć linię rozwojową – po wojnie malował pejzaże, żeby powoli – według Marii Zientary dzięki współpracy z Grupą Młodych Plastyków – zacząć eksperymentować coraz śmielej w obrębie sztuki nieprzedstawieniowej i, jak pisze Blumówna, abstrakcjonizmu geometrycznego, a pod koniec lat 40. także surrealistycznego<sup>35</sup>. Równoległe do tych poszukiwań tworzył cykl *Getto lwowskie*, rozpoczynając tym samym długoletnią pracę artystyczną, w której będzie można znaleźć zarówno dzieła skupione na przerażających doświadczeniach wojennych, jak i utrzymane w nurcie czysto abstrakcyjnym. Zmieniają się jednak proporcje – od lat 60. przejmujące kompozycje z kości i skór zwierząt będą zajmowały w jego dorobku miejsce centralne.

W prasie powojennej twórczość Sterna, która odnosiła się do przeżyć wojennych, w zasadzie się nie pojawiała. Jednak w serii wzmianek o artyście w recenzjach i reprodukcji jego abstrakcyjnych prac, tworzących iluzję kontynuacji rzeczywistości przedwojennej, gwałtownie wdarł się głos odrębny. W październiku 1946 roku w „Twórczości” Kornel Filipowicz opublikował dedykowane Jonaszowi Sternowi opowiadanie *Krajobraz, który przeżył śmierć*<sup>36</sup>. Wtedy po raz pierwszy wojenne losy malarza zostały publicznie opowiedziane. Narracja Filipowicza jest dramatyczna, opisał w niej moment rozstrzelania i przeżycia przez Sterna egzekucji. Tytułowy „krajobraz” u Filipowicza jest symboliczny w kontekście przeżyć Sterna. Jest to bowiem krajobraz po przejściach, albo, jak pisze Martin Pollack, „krajobraz skażony”<sup>37</sup>. „Krajobraz” nie budzi złych skojarzeń, Pollack pisze o samych pozytywnych skojarzeniach z tym słowem<sup>38</sup>. To pod powierzchnią krajobrazu, który przeżył śmierć, znajdują się doły

---

34 M. Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013, s. 104.

35 M. Zientara, *Ocaleni z Holocaustu*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2012, s. 47; H. Blum, *Jonasz Stern*, op. cit., s. 23–24, 27–28.

36 Jonasz Stern tuż po wojnie zamieszkał z Marią Jaremqą i Kornelem Filipowiczem, z którymi przyjaźnił się także przed wojną.

37 M. Pollack, *Skażone krajobrazy*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014.

38 Ibidem, s. 5.

pełne ofiar hitlerowskich zbrodni, tak jak pod pozorem powrotu do rzeczywistości przedwojennej czai się pamięć doświadczenia granicznego.

U Filipowicza sposób prowadzenia narracji nie daje czytelnikowi pewności, kto właściwie opowiada historię. Autor intencjonalnie, chociaż niekonsekwentnie, stosował formę bezosobową, unikał formy pierwszo- lub trzecioosobowej. Scenerię wydarzeń skonstruował z wielką plastycznością: „Był to wyjątkowo upalny czerwiec. Na ziemi wydeptanej i wysuszonej jak klepisko, ubitej kałem i krwią – jak koszar, do którego wypędza się bydło na noc, czekało na swoją kolejkę sześć tysięcy ludzi, zachowujących jeszcze ruchliwość i życie, a także doskonałą bystrość oka odbijającego obrazy – cóż za absurd – po raz ostatni. [...] Jakże niewzruszony był krajobraz, gdy rozebrani do naga, kolumnami, po dwunastu ludzi, brnęli stromą drogą w kierunku, skąd z nawrotami wiatru dochodził stłumiony szelest strzałów”<sup>39</sup>.

Relacja jest niezwykle realistyczna, Filipowicz przywołał moment egzekucji Sterna z przejmującą dokładnością. Z malarskim opisem kontrastują precyzyjnie podawane przez autora liczby. Pisarz także szczegółowo przedstawił wydostanie się Sterna spod stosu trupów, a następnie podsumował opowieść o przeżyciu artysty: „Reszta jego historii to już tylko dziennik podróży, odbywanej nocami, przy świetle księżycy, na przełaj, na kierunek wyznaczany z gwiazd. [...] Oto historia człowieka, który jako jeden z niewielu wyniósł życie z zagłady, przypadkiem, jaki mogła dostarczyć masowa śmierć, dzięki wyjątkowi dającemu pojęcie o ilości istot, jakie trzeba było zabić, aby mogło zaistnieć jedno nieprawdopodobne ocalenie”<sup>40</sup>.

Druga część opowiadania ma inną bohaterkę – żonę artysty, Teofilę Kleinberger<sup>41</sup>, która zginęła podczas wojny. Jest to fragment z dwóch powodów bardzo interesujący. Po pierwsze, ujawnia w nim poczucie winy

---

39 „Twórczość” 1946, nr 10, s. 69.

40 Ibidem, s. 76.

41 Dokładne brzmienie nazwiska pierwszej żony Jonasza Sterna jest niepewne. Izabela Kowalczyk pisze o niej „Tońka Kleinberger”, a Maria Zientara „Antonina Kleinberger”. Wiadomo, że Teofila Kleinberger uczestniczyła w przedwojennym życiu politycznym, co odnotował między innymi „Głos Narodu” z 1933 roku. O Teofili pisała także Magdalena Cześniak-Zielińska w artykule *Between the Art and the Politics. Jonasz Stern (1904–1988)*, „Journal of Eastern Studies” 2011, nr 4, s. 141. Informację o ślubie Jonasza Sterna z Teofilą Kleinberger w 1935 roku można znaleźć w Genealogii Potomków Sejmu Wielkiego J. Minakowskiego; zob. <http://www.sejm-wielki.pl/n/Stern> (dostęp 15.09.2016). Należy jednak zaznaczyć, że ostatnie źródło nie jest pewne.



### 37 „Przy świetle księżyca, na przelaj”

autora z tego powodu, że on i jego środowisko nie pomogło jej w czasie wojny. Po drugie, o pierwszej żonie Sterna nie wiadomo wiele, on sam nie wspominał o niej w wywiadach. Opowiadanie Filipowicza jest jednym z niewielu wspomnień o niej, jej samotności. Oczywiście opowiadanie nie jest źródłem historycznym, nie jest nawet relacją. Chociaż z perspektywy budowania narracji o Jonaszu Sternie niezwykle ważne, jest kolejnym wycinkiem powojennej rzeczywistości i procesu odnajdywania się w nowych realiach, początkiem przepracowania traumy. Autor upublicznił dramatyczną historię Jonasza Sterna, ale nie zmieniło to charakteru obecności Sterna na łamach prasy. Malarz nie stał się artystą-ocalencem, nie zaczął być postrzegany poprzez pryzmat swoich doświadczeń.

#### Relacje z ocalenia, 1945 i 1948

Przechowywana w Żydowskim Instytucie Historycznym relacja Jonasza Sterna z pobytu w getcie lwowskim, z egzekucji w Obozie Janowskim i ucieczki na Węgry w październiku 1945 roku stanowi nieocenione źródło informacji<sup>42</sup>. Wcześniej przywołana literacka propozycja Filipowicza częściowo pokrywa się z opisywanymi przez malarza wydarzeniami. Niektóre można dzięki niej potwierdzić, można też wnioskować o tym, jak i co o swoich przeżyciach Jonasz Stern opowiadał w kręgu przyjaciół. Ale nie to czyni z niej tak cenny materiał o losach artysty. Spisana przez dr Laurę Einhorn opowieść jest najwcześniejszą albo jedną z pierwszych po wojnie relacji artysty z przeżycia. O niektórych wydarzeniach Jonasz Stern już nigdy nie opowiedział, niektóre po latach opisywał inaczej. Przechowywana w archiwum relacja ma dwie wersje – spisana ręcznie i przepisana na maszynie. Dokumenty różnią się od

---

42 W archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego znajduje się także karta rejestracyjna artysty, datowana na 1946 rok. Dokument nie był wypełniany przez artystę, świadczy o tym inny charakter pisma wypełniającego oraz błędnie podane miejsce urodzenia. W karcie rejestracyjnej został wpisany Lwów, a Jonasz Stern w rzeczywistości urodził się w Kałuszu. Nie jest wykluczone, że artysta kontaktował się z CKŻP dwa razy w latach 1945–1946, istnieje także druga możliwość. Jak pisze Stanisław Krajewski, karty rejestracyjne nie zostały wprowadzone zaraz po wojnie, początkowo ocalali Żydzi zostawiali swoje dane na zwykłych kartkach papieru. Prawdopodobnie karta artysty nie została wypełniona na podstawie relacji Sterna, ponieważ w metryce dr Einhorn jako miejsce urodzenia artysty został podany Kałusz. Nie wiadomo, na podstawie jakiego dokumentu pracownik CKŻP wypełnił kartę rejestracyjną, można przypuszczać, że istniała dodatkowa metryka, która nie zachowała się w zbiorach ŻIH.

Kraków, 16 października 1945 Gb. 412

Ghetto w Krakowie, Obóz Janowski, Niescała w Węgrzech

Sterna Jonasa, artysta malarz urodz. 4.VIII.1904 w Katowicach stracił  
żonę. Przed wojną żył w Krakowie przy ul. Krakowskiej, obecnie  
Kraków, Wilsona 4. Z młodegożemże, stara się żłogosz opowieszczać wkrójce.  
Węgrki, Węgrki, Węgrki, Thany wimozowa

4689

~~1035~~

Wjechał pędząc wie, w Krakowie, ~~z~~ przedtem z żoną, przed  
inwazją niemiecką do Łośna; tu byliśmy w to przez 2 lata  
niemieckie, do ukroczenia Niemców. Przejrzałem pierwsze dwie belki,  
pozostawione ukroczki, ale bezspornie nie byłem ~~do~~ wtedy  
zadowolony. Niemcelem na placek trybunalskim aż do październiku  
1941. r., skąd uciekałem się na cmentarz niemieckich, w listopadzie przeszły  
przez Niemców, do Wielkiej Wodnej. ~~Żona przeszła~~ na artystę papierni, Ritke, mi  
Małgostem w obocie Janowskim, potem na firmie melioracji  
Rechenberg niemieckiej w Skutotwie. Byliśmy zapewnieni bez inożki  
pieniężnych, tak, że gwałtowniejszy. Rok 1941/2 był przetrwał. Żyliśmy  
była bardzo droga, więcej codziennego wyzoru bardzo tamie, tak, że  
wymiana się wyzorem i tymczasem. Zjedoty byliśmy miłoścy; tu żyła  
na Ront guiny. Tak przedstawiłem do 42 roku, do akcji  
cierpiącej; wyprac ze żonki próbi niemieckich dla niej,  
postaram się, o zdobyć papierów artystycznych dla niej,  
proszę wyjechać do Węgrzech. ~~W~~ ~~że~~ ja dostatek zabrał W i to wie  
chowało, mimo że imię z takim zamkiem zabierało.  
Żona była w Krakowie listopadzie przez zapowiesz, artystyczną,  
z nary przypadała nawet na Niescała; spotykaliśmy się domośnie,  
albo przychodziliśmy na budowę. Rant ~~z~~ umówiliśmy się z wyzorem  
do Niescała na następną Niescała, ale nie przyjechała, została  
zabierana na Niescała, ale 19. 8. 1945 w Niescałach wyzorem.  
Zawiadomienia mi o tym później po powrocie do Węgrzech,  
ale od tego czasu nie wiadom wie z wiez więcej. We Krakowie tej  
w Niescałach była akcja w Niescałach. W maju 43 roku zabrał  
zabrał na budowę przy opłatach do pracy. Jest wyzorem  
listy podjęłami i jedną zabrał zabrał, drugą, przypadała.  
na malarkę z Niescałach, Niescałach.

4689



Relacja Jonasza Sterna złożona przed Centralną Żydowską Komisją Historyczną 16 października 1945, Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego, sygn. 301/4689, s. 1, 2

Razem ze mną zabrakło stędy około 3 tysięcy ludzi  
 i parę tysięcy do obrotu gromadzkiego. Umieszcili nas na  
 placu, gdzie umieszczali ludzi dwie doby podziemi deszczu  
 pod podłogą wieżem, bez jedzenia, nasei wody nie dawali.  
 W tym czasie przyjechali cały podzemni i dorożnicy i kochanki  
 i stryja; i wielu ludzi wyszli na plac. Ludzie ci byli  
 wzdali o wody, sprężeni do stajni i krowy, wtedy dla  
 kilku tysięcy osób. Razem sprężeni jeden barianem.  
 Woda tej krowy wody powstała woda i bójka, tak, że wody  
 wplano i niewiele, zaczęli strzelać do stajni. Pierw  
 case tu woda przeto strzelać do tego leżącego stajni,  
 tak, że wielu odprężonych stajni, zostali na placu i wielu  
 trupów. Wiele osób popełniło stędy samobójstwo. Po 2 dniach  
 zabrakło nas na drodze Kłepanowski, rozpoczęli nas przy  
 wozach do nas, robili nasem z naszymi: Aż w końcu  
 i po 150 osób wparowali nas do wozów. Tak stajni  
 jęzwe 3 godziny w zapłombowanych wozów, tak, że ludzie  
 w tej dyspozycji udali, mimo że na drodze nie było porządku.  
 Za podziemiem sobie pręży woda w wodzie i idąc z wodą,  
 miatem przy sobie obce, robili tej nie oddatem. Gdy  
 pojechaliśmy, wparatem z okna deski i krowy, na dole  
 tej wparatem deski i la imię i wparatem z biegnącego  
 porażem w odległości 5-6 km od krowy. Strzelali na nas  
 ale leżatem przy porażem aż przeparali. Kilku wparatem  
 wparatem nie usie, ale wparatem nasem wparatem nie ledwie  
 15 osobom wparatem z całego transportu w parażem  
 6-7 godzin jechali do Białej na stajni. Nie miatem  
 wparatem przy, wparatem nie tej przy wparatem, niewiem  
 wparatem do stajni, a je mną drugi i oddiem - nasi wparatem,  
 wparatem wparatem z sobą. Wiele było deszczu, to tej mały  
 ludzi wparatem w wodzie, wparatem wparatem i wparatem  
 na nami, ale idyli. W wodzie wparatem jęzwe 10 dni, pomu





siebie datą, wersja pisana ma datę 16 października 1945, maszynopis – 18 października 1945<sup>43</sup>. Treść relacji spisanej na maszynie po rozmowie z artystą różni się od notatek, sporządzonych na bieżąco podczas rozmowy. Relacja jest pierwszoosobowa, jej pisana wersja ma nieliczne skreślenia, zmiany w tekście. Pierwsza z nich dotyczy żony artysty: „Żona przeszła na aryjskie papiery” – powiedział Stern. To zdanie jest skreślone i nie pojawia się w wersji maszynowej, chociaż informacja o zorganizowaniu dla żony artysty polskich dokumentów zostaje przez niego podana w dalszej części relacji. Zmiana mogła wynikać z relacjonowania historii na bieżąco. Zdanie w swojej pierwotnej wersji mogło wydać się Sternowi niezręczne, zbyt kolokwialne, a informacja podana na samym początku relacji — zaburzająca tok sprawozdania. Aż do relacji z egzekucji jest to jedyne skreślenie. Następnie opowieść przebiega dosyć gładko, do momentu, w którym Stern opowiada o swoim pobycie na Węgrzech. W tej części większość skreśleń i poprawek pochodzi z trudności w zapisie węgierskich nazw miejscowości i nazwisk, chociaż można odczytać dopowiedzenie samego artysty, dopisane do relacji, a także kilka drobniejszych, głównie stylistycznych, zmian. Cała relacja jest autoryzowana i podpisana własnoręcznie przez Sterna.

„Stern Jonasz, artysta malarz, ur. 4.VIII.1904 w Kałuszu. Stracił żonę” – tak zaczyna się opis malarza, dokonany przez protokolantkę Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej. „Przed wojną był w Krakowie przy ul. Dietlowskiej. Obecnie Kraków, 4. Z trudem zeznaje, stara się zwięźle opowiedzieć przeżycia. Wysoki, wychudły, twarz zniszczona”. Z tego krótkiego opisu dr Einhorn wyłania się nowy obraz artysty, zupełnie inny niż ten z narracji prasowej. Oczywiście protokolantka nie tworzyła artystycznego profilu Sterna, ale z tych dwóch zdań dotyczących jego wyglądu i trudności z opowiedzeniem swojej historii wyłania się portret Jonasza Sterna – żydowskiego ocalańca, w którym nie ma miejsca na Jonasza Sterna – artystę. Relację zaczął od opowieści o swojej ucieczce wraz z żoną z Krakowa do Lwowa, gdzie we względnym spokoju przeżyli dwa lata, aż do „Dni Petlury” i pogromu

---

43 Relacja Jonasza Sterna z getta we Lwowie, Obozu Janowskiego, ucieczki na Węgry, prot. dr Laura Einhorn, Żydowski Instytut Historyczny, nr inw. 301/4689. Do tego materiału źródłowego odwoływała się także Barbara Engelking w książce *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2012.

### 43 „Przy świetle księżyca, na przełaj”

ukraińskiego<sup>44</sup>. Artysta zaznaczył, że sam nie został dotknięty pogromami 1941 roku, ale musieli na rozkaz Niemców z żoną opuścić mieszkanie przy placu Trybunalskim i od tego czasu nie mieli stałego miejsca zamieszkania. „W listopadzie poszliśmy do dzielnicy żydowskiej” – powiedział artysta. Opisał głód, biedę i pracę w Obozie Janowskim oraz w niemieckiej firmie lakierniczej na lotnisku w Skniłowie. Po akcji sierpniowej<sup>45</sup> artysta, „czując, że żonie grozi nieunikniona śmierć”, zdołał załatwić polskie dokumenty dla żony. Pozostał we Lwowie, ponieważ, jak powiedział, „dostał znak W”<sup>46</sup>. Teofila schroniła się w Stryju i przez jakiś czas spotykali się z Jonaszem, korzystając z kontaktów po polskiej stronie. Malarz wspominał, że została aresztowana, gdy szła na spotkanie z nim i osiem tygodni spędziła w więzieniu. Wypuszczono ją, ale małżeństwo nigdy już się nie zobaczyło.

Bezpieczeństwa, które zapewniał „znak W”, nie starczyło na długo. Podczas jednej z selekcji artysta został skierowany do obozu w Bełżcu. Opisał transport, z którego udało mu się uciec dzięki schowanym pod płaszczem obciążkom. Razem z nim z pociągu uciekło 15 osób, z jedną z nich ranny podczas ucieczki artysta wrócił do getta<sup>47</sup>. Całe wydarzenie zrelacjonował

---

44 Relacje z pogromów we Lwowie opisuje i przytacza za wspomnieniami świadków Witold Mędykowski; zob. idem, *Pogromy 1941 roku na terytorium byłej okupacji sowieckiej*, w: *Świat NIEpożegnany. Żydzi na dawnych ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej w XVIII–XX wieku*, Rytm, Warszawa 2004, s. 761–809.

45 Akcja sierpniowa rozpoczęła się 10 sierpnia 1942 roku i miała na celu likwidację getta lwowskiego. Część Żydów została przetransportowana do obozu w Bełżcu, część pozostawiono do pracy we Lwowie. Akcja ochłonęła 50 tysięcy ofiar. Więcej zob. F. Friedman, *Zagłada Żydów we Lwowie*, Wydawnictwa Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej przy Centralnym Komitecie Żydów Polskich, Łódź 1945.

46 Prawdopodobnie oznaczało to przynależność do Werkkomando. Co prawda takiej jednostki nie wymieniają ani monografiści Obozu Janowskiego, ani nie występuje we wspomnieniach więźniów, wiadomo jednak, że na tym terenie istniały Werkkomanda (w obozie w Bełżcu). Stern pracował w getcie i obozie, o czym opowiadał także w relacjach, i rzeczywiście przydział do grupy pracującej mógł zapewniać mu względne bezpieczeństwo. Słowo „Werk” wskazywałoby bardziej na pracę w znaczeniu rzemieślniczym niż pracę w znaczeniu „Arbeit”. Jednak trzeba zwrócić uwagę, że oznaczenia więźniów, ich funkcji i ról nie były spójne, często zależały od pochodzenia dowództwa obozu. Za komentarz i wskazówki historyczne bardzo dziękuję dr Hannie Węgrzynek z Muzeum Historii Żydów Polskich.

47 Tę ucieczkę przywołała także Barbara Engelking, opisując zjawisko ucieczki przed pewną śmiercią. Skok z pociągu określiła jako „niebezpieczny z wielu powodów”, a ucieczkę Sterna z pociągu jako „zakończoną sukcesem”; B. Engelking, op. cit., s. 45.

bardzo szczegółowo, opowiedział o momencie selekcji przy bramie zakładu pracy, koncentracji ludności żydowskiej w Obozie Janowskim, okrutnym traktowaniu więźniów, dramatycznych warunkach w transporcie, nagości więźniów, głodzie i pragnieniu. Podał też bardzo konkretne liczby: 3 tysiące ludzi, których razem z nim zebrano w Obozie, 6–7 tysięcy Żydów przewiezionych transportem na śmierć, 5–6 kilometrów odległości od miejsca ucieczki z pociągu do Lwowa, 10 dni spędzonych w mieście. Relacja jest rzeczywiście, jak zanotowała protokolantka, bardzo rzeczowa i skrupulatna. Prawdopodobnie ostatniego dnia likwidacji getta lwowskiego, 16 czerwca 1943 roku Jonasza Sterna, a wraz z nim prawie 7 tysięcy ludzi przewieziono na Hycłową Górę, by tam ich rozstrzelać. Stern wspominał: „Zginęło wtedy około 7 tysięcy ludzi, prawie że ostatni Żydzi lwowscy. W tym miejscu zginęło razem z ostatnimi ofiarami 300 tysięcy ludzi [...]. Cała ta okolica, tzw. Hycła Góra, jest poprzecinana jarami. W tych jarach rozstrzelivano ludzi, tak że zwałami trupów wyrównywali teren”. Następnie w kilku zdaniach Jonasz Stern opisuje moment własnego przeżycia: „Mnie zaprowadzili do takiego jaru na rozstrzelanie, ale upadłem pod... przed strzałem i tam przeleżałem 10 godzin, podczas gdy przeze mnie przewalały się ciała rozstrzeliwanych, w nocy wydostałem się stamtąd. Było koszmarne. Mnóstwo ludzi było niedobitych, rozlegał się jęk, szloch jak w bożnicy”<sup>48</sup>.

Opowieść Sterna w całości jest utrzymana w rzeczowym tonie, tylko we wspomnieniu o egzekucji pojawia się zdanie: „Było koszmarne”. Nawet przy opisie tłumu skoncentrowanego w obozie przed transportem do Bełżca artysta nie zdobył się na komentarz. Sposób i styl jego narracji nie jest jednak zupełnie suchy i sprawozdawczy. Z relacji o głodzie i pragnieniu, i Niemcach, którzy dali tłumowi „baniaczek” z wodą, niewystarczający dla wszystkich potrzebujących, można wnioskować, że dobierał uważnie słowa, świadczą o tym także wspomniane zmiany i skreślenia w tekście. Do tej pory fakty i precyzyjnie podawane liczby wystarczyły, żeby z opowieści Sterna wyłonił się obraz straszliwego okrucieństwa, granicznych sytuacji. O tym, że mówienie o tym wydarzeniu sprawiało mu trudność, świadczą zarówno skreślenia, jak i dopowiedzenie: „Było koszmarne”. W maszynowej wersji moment strzału protokolant zapisał w następujący sposób: „upadłem

---

48 Ten fragment z relacji Sterna także przywołuje Engelking, opisując zjawisko poszukiwania ratunku wśród polskich chłopów przez tych, którzy przeżyli własną egzekucję i „dosłownie wyszli z grobów”; *ibidem*, s. 50.



## 45 „Przy świetle księżycy, na przelaj”

pod... przed strzałem”, w pisanej natomiast: „upadłem pod strzałem, przed strzałem”. Jest to niewielka różnica, ale bazując na pisanej wersji – także jedyny moment, w którym Stern powtarza swoje słowa. Przeżycie własnej egzekucji jest momentem kulminacyjnym wojennego doświadczenia artysty. Jacek Leociak, dokonując typologii sytuacji ocalenia przed śmiercią, uwzględnia kategorię doświadczenia Sterna, która według klasyfikacji badacza zachowuje modelowy kształt<sup>49</sup>. Autor wskazuje na moment rozstrzelania, poprzedzony często kopaniem własnego grobu, staniem nago nad krawędzią dołu, stan zawieszenia między życiem a śmiercią, moment niewiedzy, czy jest się jeszcze żywym, czy już nie. Dalej wskazuje na moment powrotu do świadomości życia i budzący się imperatyw ocalenia życia, który realizowany mógł być poprzez kilka strategii, między innymi przez udawanie zmarłego i wykorzystanie zmarłych jako „kamufażu”. Po tym etapie następuje ucieczka, której elementem jest wygrzebanie się spod stosu przygniatających swoim ciężarem trupów<sup>50</sup>. Całe doświadczenie, które badacz opisał na podstawie wielu relacji i tragicznych doświadczeń, u Sterna zostało zawarte w jednozdaniowym, lakonicznym sprawozdaniu.

Malarza uratowali mieszkańcy okolicznych wsi – dostał od nich jedzenie, ubranie i schronienie. Dzięki tej relacji wiadomo, że ucieczkę na Węgry poprzedzał powrót do Lwowa, gdzie Sternowi pomogli aryjscy przyjaciele i „Żyd znajomy”, który płacił 250 zł<sup>51</sup> dziennie za koszt mieszkania malarza we Lwowie. Artysta nie został w mieście długo, „gościnność” gospodarza wystarczyła na osiem dni. Stern w żaden sposób nie komentuje tej sytuacji, powiedział tylko: „po 8-miu dniach nie chciał mnie więcej trzymać”. Z kolei ludzi, którzy pomogli mu w ucieczce na Węgry, wymienił z imienia i nazwiska – chłopą Nikołaja Chałużyna, który informował

---

49 J. Leociak, *Doświadczenie graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2009, s. 342–350.

50 Ibidem.

51 W tym czasie w Warszawie kilogram chleba na wolnym rynku kosztował 11 zł; zob. A. Jasionek, *Szmugiel żywności do Warszawy w okresie okupacji hitlerowskiej w latach 1939–1943*, „Słupskie Studia Historyczne” 2011, nr 17, s. 211–212. Z kolei Barbara Engelking przywołuje relację Ireny Bolkowskiwej, która za pomoc (przewiezienie furmanką na dworzec, skąd miało być do Warszawy 14 km) musiała polskiemu chłopu zapłacić 700 zł. Bilet do Warszawy kosztował 14,30 zł; B. Engelking, op. cit., s. 47–48.

artystę o ruchach straży na granicy, profesora Stefana Filipkiewicza<sup>52</sup>, który pomagał mu już w Budapeszcie i „szedł mu pod każdym względem na rękę”, a także komendanta żandarmerii Endre László z Csillaghegy<sup>53</sup>, który uratował go podczas próby dostania się do Polski jeszcze przed wkroczeniem Armii Czerwonej. O tym ostatnim artysta powiedział: „Temu człowiekowi zawdzięczam, że żyje, nie tylko ja, ale szereg innych ludzi”. Po nieudanej ucieczce do Polski Stern został w Budapeszcie aż do wyzwolenia. W ostatnim zdaniu relacji malarz wspomina o śmierci swojej żony: „Żona ze Stryja wróciła do Krakowa, kręciła się wśród obcych ludzi bez pomocy, wyczerpana zgłosiła się sama na gestapo”. Suchość tego ostatniego zdania, w którym malarz powiedział o samobójczej w zasadzie śmierci żony, jest przejmującym zakończeniem dramatycznej relacji. Trudność, z jaką przychodziło mu mówić o swoich i żony losach, starał się przezwyciężyć sprawozdawczym tonem. Musiał mieć jednak poczucie, że samo złożenie relacji jest sprawą niesłychanie ważną, inaczej dobrowolnie nie zgodziłby się zeznawać przed Komisją<sup>54</sup>. Jak pisze Jacek Leociak, uratowani stawali przed wyborem: „mówić albo milczeć”. Jonasz Stern wybrał tę pierwszą możliwość, chociaż należy zadać pytanie, czy zaliczyć ją można do „przymusu mówienia”, o którym pisze Leociak. Badacz rekonstruuje sytuację, w której ocaleni mają przymus opowiedzenia o swoich doświadczeniach – dzielą się nimi nawet z tymi, którzy nie chcą lub nie powinni ich słuchać<sup>55</sup>. Ci, którzy decydują się na milczenie, „są osobni, wyłączeni, odgradzeni od

---

52 Profesor Stefan Filipkiewicz, przed wojną wykładowca Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, był członkiem Komitetu Obywatelskiego do Spraw Opieki nad Polskimi Uchodźcami na Węgrzech, zginął w 1944 roku. Zob. K. Woźniakowski, *Komitet Obywatelski dla Spraw Opieki nad Polskimi Uchodźcami na Węgrzech (1939–1944) w kręgu działań kulturalnych*, „Rocznik Bibliologiczno-Prasoznawczy” (Kielce) 2011, t. 3/14, s. 33–63.

53 Nie jest to anonimowa postać, o bohaterskiej postawie Endre László piszą między innymi Zoltán Vági, László Csósz i Gábor Kádár w książce *The Holocaust in Hungary: Evolution of a Genocide*, gdzie wspominają, że żandarm nie został uznany za Sprawiedliwego wśród Narodów ze względu na podejrzenie, że mógł brać udział w eksterminacji Żydów na Węgrzech. Zob. Z. Vági, L. Csósz, G. Kádár, *The Holocaust in Hungary: Evolution of a Genocide*, Alta MiraPress, Lanham 2014, s. 302.

54 Jak podaje Andrzej Żbikowski, do końca 1946 roku zebrano 1800 relacji; zob. idem, *Sąd społeczny przy CKŻP. Wojenne rozliczenia społeczności żydowskiej w Polsce*, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2014, s. 12.

55 Mowa jest na przykład o ocalonych, którzy podzielili się swoim doświadczeniem i zostali przez Niemców zabici, a także o tych, w których świadectwo nie wiercono i uznawano ich za wariatów. Zob. J. Leociak, op. cit., s. 351.

innych ludzi barierą nie do przebycia”<sup>56</sup>. Stern nie należy do żadnej z tych skrajnych grup – nie dzieli się wylewnie całym swoim doświadczeniem, nie próbuje uczynić ze słuchacza świadka swojego doświadczenia jak Moses S., ocalony, którego doświadczenie relacjonowania swoich przeżyć opisał Lawrence L. Langer. Moses S. nie pozwalał przerwać swojej relacji, przywołując coraz bardziej drastyczne wspomnienia, „zrażając do siebie słuchaczy”, jak pisał Langer, zmuszając ich, by stali się aktywnymi współuczestnikami jego przeżyć<sup>57</sup>. W relacji Sterna trudno dopatrzeć się podobnej niepoohamowanej rzeki wspomnień, widać momenty zawahania, trudność odnotowaną przez dr Einhorn. Stern sytuowałby się zatem pomiędzy „przymusem mówienia” a „barierą milczenia”, zwłaszcza że o najtragiczniejszym wydarzeniu z doświadczenia wojny mówił, ale nie słychać lakonicznie, obudowując graniczne doświadczenie szczegółowym opisem innych zdarzeń. Nie popadł w milczącą katatonię, dzielił się swoim doświadczeniem, czego przykładem jest proza Filipowicza, a także relacja z ŻIH. Należy zwrócić jednak uwagę, że wypowiedzi te były zapośredniczone. Historię Sterna opowiedział Filipowicz, zaś relacja dla CKŻP została wysłuchana i spisana przez dr Einhorn. Na tej podstawie można zaryzykować stwierdzenie, że w latach zaraz po wojnie Stern szukał własnego języka, powoli dobierając środki do opisu własnych przeżyć. Ten stan Jacek Leociak nazwał „manowcami egzystencji, obszarem inności, wymiarem odwróconego porządku rzeczy, szczeliną bytu, stanem rozdarcia”<sup>58</sup>. Badacz nazywa ocalonych „powróconymi do życia”, Langer używa określenia: „zdołali utrzymać się przy życiu”. Niezależnie od wyboru terminologii do opisu sytuacji po-wojnie i po-śmierci moment poszukiwania własnego miejsca, języka opisu wydarzeń, kierunku, jaki należy nadać życiu, jest przedłużeniem momentu niepewności – czy jeszcze się żyje, czy już jest się martwym. Zarówno Leociak, jak i Langer wskazali na niemożność pozbycia się doświadczenia, które od chwili zdarzenia jest nieustająco obecne w życiu ocalonego. Zadziwienie przeżyciem, ciężar dramatycznego doświadczenia staje się towarzyszem, z którym trzeba nauczyć się życia na nowo. „Katastrofa zawsze następuje po tym, jak już nastąpiła”, pisze Langer, cytując Maurice’a Blanchota<sup>59</sup>. Poszukiwanie

---

56 Ibidem, s. 350.

57 L. L. Langer, *Świadczenia Zagłady. W rumowisku pamięci*, przeł. M. Szuster, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2015, s. 43–44.

58 J. Leociak, op. cit., s. 357.

59 L. L. Langer, op. cit., s. 55.

języka, własnej strategii wobec przeżycia było dla Jonasza Sterna kolejną walką o życie, kolejną katastrofą, tym razem w powojennej rzeczywistości.

Jak już zostało wspomniane, w prasowym obrazie Sterna dominują abstrakcyjne i geometryczne prace z tego okresu. Cykl *Getto lwowskie*, chociaż obecny na wystawie *Polonia* w 1945 roku, nie był eksponowany za pośrednictwem prasy<sup>60</sup>. Prace z tego cyklu, w części przechowywane w Żydowskim Instytucie Historycznym, można uznać za spójne z relacją artysty. W kolekcji sztuki Żydowskiego Instytutu Historycznego znajduje się pięć odbitek, są to cztery ryciny z cyklu<sup>61</sup>, całość liczy prawdopodobnie około dwunastu rycin<sup>62</sup>. Z 1945 roku pochodzi co najmniej sześć: *Poranek w obozie*, *Akcja na dzieci*, *Getto lwowskie*, *Kryjówka w getcie*, *Ulica w getcie* i *Wysiedlenie domu w getcie*. Dwie ostatnie artysta zaprezentował na wystawie. *Polonia* w założeniu była wystawą pierwszych obrazów Zagłady, najwcześniejszym głosem ocalonych. We wstępie do katalogu napisano: „Stoimy dzisiaj przed wystawą, która ma do nas o tym mówić, jako dokument chwili i jako oddźwięk nastrojów i tylko w ten sposób może być rozumiana

- 60 Ciekawie z punktu widzenia zmian ideowych o wystawie *Polonia* pisał Mieczysław Porębski w 1950 roku: „Najpierw był to nieudany eksperyment malarstwa tematowego – wystawa *Polonia*, mająca obrazować martyrologię polską w okresie okupacji. Gdy wystawa ta nie pokazała nic więcej jak to, co pokazać musiała: absolutną nieprzydatność sztuki formalistycznej do zagadnień tematowych [...]”. Porębski później tłumaczył się z politycznego i artystycznego zaangażowania w socrealizm, ale warto zwrócić uwagę, że wystawa była na tyle istotna, że służyła Porębskiemu jako antyprzykład pięć lat po wojnie. Zob. M. Porębski, *Nowa droga plastyki polskiej*, w: „Myśl Współczesna” 1950, nr 10, cyt. za: *Nowocześni a socrealizm*, op. cit., s. 9.
- 61 *Ulica w getcie lwowskim*, 1945, sygn. MŻIH A-205, *Akcja na dzieci*, 1946, sygn. MŻIH A-876, *Poranek w obozie*, 1945, sygn. MŻIH A-873, *Wywózka dzieci*, 1946, sygn. MŻIH A-874 a i MŻIH A-874 b.
- 62 Jonasz Stern tworzył cykl *Getto lwowskie* przez 11 lat, od 1945 roku do 1956 roku, stąd trudności w precyzyjnym oszacowaniu liczby rycin, które wchodzi w skład serii. W archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego znajduje się pięć rycin, z czego dwie są takimi samymi odbitkami, obie z 1945 roku. Marcin Lachowski podaje, że teka liczyła dwa naście prac. Teka 14 rycin z cyklu została sprzedana na aukcji w DESA UNICUM w 2013 roku, ale nie była to teka kompletna, brakowało w niej ryciny *Poranek w obozie* i co najmniej jednej ryciny bez tytułu, która prawdopodobnie także należała do cyklu. Część prac z cyklu została zaprezentowana na wystawie *Ocaleni z Holocaustu – Erna Rosenstein, Artur Nacht-Samborski, Jonasz Stern, Fabryka Schindlera*, Kraków, 2012–2013; zob. M. Zientara, *Ocaleni z Holocaustu*, op. cit., s. 27–48; M. Lachowski, op. cit., s. 109.

## 49 „Przy świetle księżyca, na przelaj”

i oglądana, dlatego też ma charakter szkicowy [...]. Za wcześniej jest jeszcze na sformułowanie z tych przeżyć skończonego obrazu”<sup>63</sup>.

Dramatyzm scen przedstawionych przez Jonasza Sterna podkreśla surowy, ekspresjonistyczny styl artysty. W porównaniu z pracami sprzed wojny są zdecydowanie wyraźniejsze, bardziej dosłowne<sup>64</sup>. Nie ma tu eksperymentowania z techniką, sytuacje z getta lwowskiego i Obozu Janowskiego zostały klarownie przedstawione. Sceny z getta częściowo odnoszą się do relacji artysty, miejscami ją uzupełniając. *Ulica w getcie* przedstawia idących ulicą ludzi – kobiety, dzieci, mężczyzn. Niektórzy niosą skrzynki z jedzeniem, jeden mężczyzna niesie piłę, przy oknie stoi kobieta z butelką w ręku. Bose stopy, podarte ubrania wskazują, że sytuacja w getcie jest dramatyczna, ale dopiero spojrzenie w głąb sceny na wisielca i bierność pozostałych bohaterów budzi przerażenie. Marcin Lachowski, analizując tekę *Getto lwowskie* w kontekście pozostałych rycin, zwraca uwagę na narracyjność zbioru<sup>65</sup>. Stern miałby wprowadzać widza do getta przez bramę, żeby dalej przedstawiać sceny z życia w zamknięciu. Autor interpretuje także cały cykl nie jako relację, a „uogólnione przesłanie wykreślające kres minionego świata”, pisze także, że za pomocą tego cyklu artysta identyfikował się z ofiarami<sup>66</sup>. Rozpatrując ilustracje z życia w getcie poza kontekstem relacji Sterna czy opowiadania Filipowicza, badacz może mieć słuszność. Jednak jeśli odczytujemy je przez przechowywany w ŻIH dokument, nie ma wątpliwości, że artysta był jedną z ofiar, cudem ocaloną z rzezi. Trudno także dostrzegać ogólność w scenach, które mogłyby być ilustracją do narracji Sterna o przeżyciach wojennych. Kompozycja ryciny jest zamknięta, początkowo niezauważony

---

63 Katalog wystawy *Polonia oraz Wystawy bieżącej Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, październik–listopad 1945*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1945, s. 3.

64 Z przedwojennej twórczości Sterna nie zachowało się wiele prac, jednak można zaryzykować porównanie prac z cyklu *Getto lwowskie z Bezrobotnym* (1933) i *Miłośnikami pieniędzy* (1934). Prace z lat 30. charakteryzują się zróżnicowaną techniką – pierwsza jest wykonana techniką suchej igły, druga kwasorytem. W obu jednak kreska jest delikatniejsza, postaci są zdeformowane, przestrzenność i zróżnicowanie planów w powojennych linorytach i drzeworytach zastępuje gruba, ciężka kreska. Przedwojenne ryciny Sterna reprodukuje H. Blum, *Jonasz Stern*, op. cit., s. 8–9.

65 M. Lachowski, op. cit., s. 109.

66 Ibidem, s. 111.

dramat dzieje się wewnątrz niewielkiej ryciny. Stern przedstawił migawkę, scenę z ulicy w getcie, jednak elementy obrazu opisują coś więcej, niż tylko kontrast pozornie normalnego życia z obojętnością na śmierć i dramat. W tle przedstawionej przez artystę sceny jedzie pociąg, kolejny element śmiertelnego pejzażu Lwowa. Drabina, którą niesie jeden z więźniów getta wyprowadza wzrok widza poza ulicę i poza samo getto – w majaczące w tle miasto. Stern nie przedstawił uogólnionego obrazu getta, w którym w symboliczny sposób zaznaczył zubożenie. W niewielkiej rycinie zawarł bardzo konkretny kontrast zamknięcia i wolności, pozor normalności i zubożenia na śmierć. W tej graficznej opowieści nawet pociąg nie pozostaje niewinny, ujęte w tle zamknięte wagony dodają grozy codziennemu życiu w getcie.

„Krajobraz niewzruszony”, o którym pisał Filipowicz<sup>67</sup>, to w przypadku scen z getta także krajobraz miejski. *Wywózka dzieci* z 1946 roku, jedna z dwóch rycin Sterna o losie dzieci z kolekcji sztuki ŻIH, wydobywa monumentalność i niewzruszoność krajobrazu. Na pierwszym planie matka zwrócona do widza bokiem pochyła się nad ciałem dziecka, w dramatycznym geście lamentu trzyma się za głowę. Po jej prawej stronie, nieco w głębi widać dwie postaci żołnierzy, jeden z lewej ręki trzyma pałkę, drugi karabin. Oba patrzą na dwa wozy, na których siedzą dzieci, pchane i ciągnięte przez ludzi, być może więźniów getta. Jedno z dzieci wychyla się przez wóz i wyciąga rękę w kierunku rozpaczającej postaci matki. Wozy toczą się powoli w kierunku wiaduktu kolejowego, po którym przejeżdża, strasząc pustymi oknami i drzwiami, pociąg towarowy. Tło scen stanowią domy, monolityczne, zamknięte z ciemnymi oknami. Podobnie jak krajobraz, są niewzruszone zagładą dzieci z getta lwowskiego i dramatem ich rodziców. Tak jak w przypadku *Ulicy w getcie* także i ta scena jest zamkniętym obrazem, w którym rozgrywa się kilka dramatów. Oba przedstawienia są relacjami obserwatora, który jest jednocześnie ofiarą, jak inni więźniowie getta. Serię rycin z życia w getcie uzupełniają pochodzące z tego samego okresu grafiki przedstawiające wydarzenia z Obozu Janowskiego,

---

67 Jest to także tytuł zbioru opowiadań Kornela Filipowicza, wydanego po raz pierwszy w 1947 roku z ilustracjami Marii Jaremy, Tadeusza Kantora i Jonasza Sterna. Opowiadanie *Krajobraz, który przeżył śmierć* także znajduje się w tym zbiorze. Zob. K. Filipowicz, *Krajobraz niewzruszony*, Czytelnik, Warszawa 1947.

równie dramatyczne i przejmujące<sup>68</sup>. W cyklu Sterna można zatem nie tylko widzieć narrację opisującą getto, tak jak interpretuje to Lachowski, ale także narrację chronologiczną przedstawiającą kolejne sceny zagłady lwowskich Żydów, których świadkiem i ofiarą był Jonasz Stern.

Biorąc pod uwagę zarówno prace, jakie Stern tworzył w tym okresie, jak i jego relacje, warto zwrócić uwagę na jedną kwestię. O ile przeżycia wojenne, szczegóły z getta lwowskiego i Obozu Janowskiego były przez artystę bardzo szczegółowo opisywane, tak do przeżycia własnej egzekucji w zasadzie odnosił się bardzo lakonicznie. Dół, nad którym do niego strzelono, ucieczka z dołu nie są centralnym punktem jego opowieści. W późniejszych wywiadach, zwłaszcza dotyczących obrazu *Dół* (1964), artysta będzie powracał do historii pracy. W maju 1964 roku obraz był prezentowany na V wystawie (Drugiej) Grupy Krakowskiej, reaktywowanej po wojnie w 1957 roku<sup>69</sup>. Kilka miesięcy później, latem 1964 roku Stern odwiedził we Lwowie Leopolda Lewickiego, a przy tej okazji miejsce, które miało być jego grobem. Wtedy, jak opowiadał, zorientował się, że to właśnie je namalował<sup>70</sup>. Minie jeszcze prawie dwadzieścia lat, zanim miejsce, w którym miał umrzeć, stanie się istotnym tematem w jego twórczości. Po latach będzie w stanie mówić o krajobrazie, w którym miał zginąć, w sposób żartobliwy<sup>71</sup>. Jednak zaraz po wojnie wspomnienie o wydostaniu się z dołu straceń musiało być zbyt bolesne, zbyt silne i dlatego zostało przez artystę objęte „blokadą milczenia”.

W archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego znajduje się jeszcze jedna relacja Jonasza Sterna z wydarzeń wojennych<sup>72</sup>. Złożona

---

68 Do jednej z bardziej przejmujących należy praca *Poranek w obozie* z 1945 roku, przedstawiająca egzekucję dwóch więźniów. Za monumentalnymi szubienicami stoi tłum więźniów, koło miejsca straceń orkiestra, ale jej dyrygent wygląda, jakby dyrygował całym tłumem, nie tylko muzykami. Na pierwszym planie esesman, ukazany tyłem do sceny, pali papierosa. Obozową orkiestrę opisał Michał Maksymilian Borwicz w książce *Uniwersytet zbirów*, rycina znajduje się w kolekcji ŻIH, MŻIH A-873. Zob. M. M. Borwicz, *Uniwersytet zbirów*, Wysoki Zamek, Kraków 2014, s. 97.

69 J. Chrobak, op. cit., s. 27.

70 E. Dzikowska, op. cit., s. 214.

71 Zob. *Ostatni wywiad z Jonaszem Sternem*, „Odra” 1988, nr 11, s. 37.

72 Trudno jednoznacznie stwierdzić, w jakich okolicznościach malarz zdecydował się na złożenie relacji. Mógł zostać poproszony o złożenie dodatkowych zeznań, mógł też sam zgłosić się do Żydowskiej Komisji Historycznej. Zdarzało się, że Wojewódzkie Komisje Żydowskie wzywały świadków w konkretnych sprawach. W przypadku Sterna nie ma takiej informacji. Zob. relacja sygn. 301/3978, Zbiór relacji Żydów ocalałych z Zagłady, Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego (dalej: ŻIH).

30 stycznia 1948 roku przed Wojewódzką Komisją Historyczną w Krakowie i spisana przez magister Marię Holender, dotyczy głównie oprawców z Obozu Janowskiego i ich zbrodni popełnionych na Żydach<sup>73</sup>. Drugi dokument jest znacznie krótszy niż ten z 1945 roku, ma zaledwie półtorej strony. Początek relacji pełen jest skreśleń i uzupełnień, dalsza część jest praktycznie bez poprawek. Prawdopodobnie po trzech latach od złożenia ostatniej relacji Stern nie pamiętał wszystkiego tak dokładnie jak zaraz po wojnie, można też przypuszczać, że celem obecnej było opisanie dowódców obozu, nie zaś całego doświadczenia wojny. Jednak i tu artysta starał się podawać precyzyjne liczby i daty. Opowieść zaczyna się od segregacji do transportu do Bełżca w bramie getta, którą przeprowadzili Josef Grzymek<sup>74</sup> oraz Gustav Willhaus i Fritz Gebauer<sup>75</sup>. Stern podaje liczbę ludzi, którzy razem z nim zostali przeznaczeni do transportu, godziny, w których odbywały się opisane zdarzenia: „Ja zostałem przeznaczony do transportu wraz z grupą około 6 tysięcy ludzi. Przy załadunku na dworcu kleparowskim wszystkich rozebrano do naga i po 150 załadowano do wagonów towarowych [...]. Z tego transportu uciekłem”.

Artysta wspomina o przemówieniu Grzymka<sup>76</sup> do wyselekcjonowanego tłumu: „Do godziny 9-tej rano zebrano tam około 2 tysiące ludzi [...]. Poprzedziło to wszystko przemówienie Grzymka”. Esesman w przemówieniu obiecywał, że transport jest nie na śmierć, ale na „roboty polne na 6 tygodni, a dzieci i starcy pozostaną pod czułą opieką gminy w ghetcie”. Stern powtarza wspomnienia o przetrzymywaniu bez jedzenia i wody na placu obozowym, o ciągle napływających nowych więźniach ze Stryja i Drohobycza. Szczegółowo opisał trzy sytuacje pokazujące okrucieństwa Willhausa i Gebauera. W pierwszej obaj strzelali do leżących na placu – głównie dzieci i tych, którzy nie przeżyliby transportu. Druga to scena egzekucji więźnia, który usiłował uciec z placu – tego Willhaus osobiście

---

73 Protokół zeznania złożonego przez Jonasza Sterna przed Wojewódzką Żydowską Komisją Historyczną w Krakowie, dnia 30.I.1948, Lb. 1428, sygn. 301/3730, Zbiór relacji Żydów ocalałych z Zagłady, Archiwum ŻIH.

74 Właściwie Josef Grzymek, określany jako największy zbrodniarz; zob. R. Kotarba, *Niemiecki obóz z Płaszowie 1942–1945*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa–Kraków 2009, s. 126–127.

75 Okrucieństwa, jakich się dopuszczali w Obozie Janowskim, opisał dokładnie M. M. Borwicz, op. cit., s. 62–68,

76 Grzymek był z pochodzenia Ślązakiem, dlatego, jak przypuszcza Ryszard Kotarba mówił po polsku i przemawiał do więźniów; zob. R. Kotarba, op. cit., s. 126.



### 53 „Przy świetle księżyca, na przelaj”

zadusił szpicrutą<sup>77</sup>. Ten moment, jak wspomniał malarz, „szczególnie wrył mu się w pamięć”, zdanie o zaduszeniu więźnia powtórzył dwa razy: „Sam widziałem, jak Willhaus własnoręcznie zadusił go szpicrutą. Klęczącego na ziemi chwycił ręką i objął szpicrutą, dusząc go na miejscu”.

Najobszerniej opowiedział o zdarzeniu, które miało miejsce w trakcie drugiej selekcji – do egzekucji. Willhaus i Gebauer zauważyli, że niektórzy więźniowie mają truciznę i popełniają samobójstwa. Obiecali, że jeśli ktoś odda cyjankali, zostanie w obozie i uniknie rozstrzelania. Zebraną od więźniów truciznę rozdawali proszącym o nią w tłumie. Willhaus, jak wspominał Stern „[...] wybrał młodą, ładną dziewczynę i osobiście jej wręczył truciznę. Za chwilę padła nieżywa”. Pozostałych rozstrzelano. Artysta zakończył relację w momencie po rozstrzelaniu, gdy leżał w dole pełnym martwych ciał. Z dołu widział i słyszał Gebauera i Willhaus, którzy wydają rozkazy. Ten fragment jest niezwykle lakoniczny. Zawiera się w trzech zdaniach, w których najważniejsze jest nie doświadczenie artysty, a opis pilnujących go strażników: „Mnie przeznaczono na rozstrzelanie i uniknąłem śmierci przez zbieg okoliczności. Około 12tej w nocy, gdy leżałem wśród trupów, widziałem jak Willhaus i Gebauer w towarzystwie innych SSowców reflektorami oświetlali jar wypełniony trupami i wydali dyspozycje swoim podwładnym odnośnie ich pracy na dzień następny”.

Ostatnie zdania opowieści Stern poświęcił opisaniu wyglądu „esesowca”, którego nie znał z nazwiska, ale „poznałby go na pewno przy konfrontacji”<sup>78</sup>. Ze zdania o przeżyciu egzekucji słowo „cudem” zostało wykreślone, pozostało zdanie: „Mnie przeznaczono [skreślone: przydzielono] na rozstrzelanie i [skreślono: cudem] uniknąłem śmierci przez zbieg okoliczności”. Nie ma tu sformułowania, które

---

77 Fritz Gebauer został przez rząd niemiecki oskarżony o morderstwa na więźniach Obozu Janowskiego, głównie o zadawanie im śmierci przez zaduszenie. Można przypuszczać, że był to częsty sadystyczny zwyczaj Gebauera i Willhaus. O ich zbrodniach wspomniano także podczas procesów norymberskich w 1946 roku, ale sam proces Gebauera miał miejsce pod koniec lat 60., o czym wspomina córka jednego z więźniów obozu, cytując niepublikowany rękopis swojego ojca, wezwanego na przesłuchanie w sprawie Gebauera. Zob. S. Richman, *Wilk na strychu. Wspomnienia dziecka ocalałego z Holocaustu*, przeł. D. Waydenfeld, S. Waydenfeld, Świat Książki, Warszawa 2008, s. 131.

78 Postawa Sterna, gotowego na konfrontację z oprawcami, nie była postawą oczywistą. Niektórzy Ocalańcy zdający relacje przed Żydowską Komisją Historyczną zastrzegali, żeby w przypadku publikacji lub wykorzystania ich relacji nie upubliczniać ich nazwisk; zob. relacja sygn. 301/3030, Archiwum ŻIH.

świadczyłoby o stosunku emocjonalnym artysty do tych wydarzeń. Można przypuszczać, że relacja opisująca dokładnie oprawców z obozu mogła przybrać sprawozdawczy charakter ze względu na toczące się procesy norymberskie, rozliczanie konkretnych osób z ich czynów podczas wojny i zbierane w związku z tym świadectwa<sup>79</sup>. Stern staje się tutaj świadkiem oskarżenia, jego słowa mogły posłużyć za dowód w sprawach przeciwko Willhausowi, Gebauerowi, czy Grzimkowi. Ten pierwszy, o czym Stern nie mógł wiedzieć, zginął jeszcze w 1945 roku, Gebauer zaś zmarł dopiero w 1976 roku, po wyroku dożywocia wydanym w 1971 roku. Grzimek zaś został po wojnie osądzony w Warszawie<sup>80</sup>.

W cyklu rycin Sterna jest kilka prac, które odnoszą się do przeżyć w Obozie Janowskim. Można też z nich wyodrębnić postaci oprawców. W jednej z nich, zatytułowanej *Poranek w obozie*, twarz esesmana jest odwrócona w kierunku widza, można bardzo dokładnie obejrzyć wykrzywione usta, w których tkwi papieros, oczy odwrócone od sceny wieszania więźniów i obozowej orkiestry. Postać oprawcy jest wyraźna, ale sam nie stanowi tematu graficznej wypowiedzi Sterna, podobnie jak oprawcy nie stanowili osi opowieści w pierwszej relacji artysty. Lawrence L. Langer pisze o wewnętrznej teleologii świadectw ocalonych, którzy nadają sens swoim opowieściom, tak, by miały one swoją logiczną spójność i prowadziły do konkretnego celu<sup>81</sup>. Relacja Sterna swój cel ma już w rzeczywistości powojennej, jego świadectwo nie jest tylko zapisem pamięci, może służyć ukaraniu zbrodniarzy w nowej rzeczywistości, nadaniu nowemu porządkowi potencjału wymierzania sprawiedliwości, a co za tym idzie, pewnej normalizacji. Jeżeli rzeczywiście przyjąć, że celem relacji dla CKŻP było zebranie materiałów obciążających oprawców z Obozu Janowskiego, został on narzucony z zewnątrz, zwalniając artystę z konieczności budowania własnego sensu opowieści, a także wyboru tematu, na który miałyby mówić. Ostatnie zdanie – „poznałbym go na pewno przy konfrontacji” – podkreśla celowość całej relacji, jej sens.

Ostatnie zdanie wskazuje na jeszcze jedną cechę postawy Sterna, a mianowicie na gotowość konfrontacji z oprawcami, która nie musiała być oczywista. Opowiadający staje teraz po stronie wymierzającego karę, można uznać, że role się odwróciły, Stern jest nie tylko ocalonym,

---

79 Niewykluczone, że do Jonasza Sterna zgłosili się pracownicy CKŻP z prośbą o dodanie szczegółów do jego relacji.

80 R. Kotarba, op. cit., s. 127.

81 L. L. Langer, op. cit., s. 56.

## 55 „Przy świetle księżyca, na przelaj”

ale także ocalonym-świadkiem oskarżenia. *Survivor-as-witness*, koncepcja Terrence’a Des Pres, do której odwoływała się Ruth Leys<sup>82</sup>, jest jednak kategorią bardziej zbliżoną do postaci ocalonego u Leociaka i u Lawrenca, dla którego dzielenie się świadectwem jest przymusem, a treść opowieści – odrzucana przez słuchających. W przypadku zeznania z 1948 roku doświadczenie Sterna znajduje swoje miejsce w systemie, wbrew temu, o czym pisze Des Pres, opartym właśnie o socjo-histeryczne procesy zbudowane na potrzeby sprawiedliwości<sup>83</sup>.

Moment składania drugiej relacji, rok 1948 rozpoczyna kolejny trudny okres w życiu Jonasza Sterna. Po próbach włączenia się w nowe życie artystyczne nastąpił okres walki o kształt sztuki współczesnej. Kantor, Stern, Jaremińska, Jerzy Nowosielski uczestniczyli w debacie w Nieborowie w lutym 1948 roku. Przebieg debaty, zrelacjonowany przez Jerzego Nowosielskiego w „Przeglądzie Artystycznym” świadczy niezachwianym przekonaniu członków przedwojennej Grupy Krakowskiej, że na przyszłość sztuki w nowej rzeczywistości politycznej mogą mieć realny wpływ. Burzliwe dyskusje i przemówienia Tadeusza Kantora i Jaremińki<sup>84</sup> nie zapewniły jednak przedstawicielom przedwojennej awangardy miejsca w nowym świecie sztuki. O latach 1948–1954 Jonasz Stern mówił niechętnie. W wywiadzie udzielonym w 1988 roku powiedział: „Nie lubię o tym mówić... W okresie socrealizmu byłem potępiony. Ja wtedy na Akademii nie pracowałem; przyjęli mnie do Akademii dopiero po śmierci Stalina... Stawiano mi zarzut, że nie uprawiam tej »sztuki« socrealistycznej...”<sup>85</sup>.

Dla członków przedwojennej Grupy Krakowskiej był to trudny czas, nie tylko ze względu na potępienie, ale także na poczucie bezradności i zagubienia, na co zwrócił uwagę Wojciech Włodarczyk<sup>86</sup>. Kornel

---

82 R. Leys, *From Guilt to Shame. Auschwitz and After*, Princeton University Press, Princeton 2007, s. 61.

83 Jak wspomniała Ruth Leys, Des Pres pisał o roli ocalonego (*survivor-as-witness*) w zaświadczeniu o wydarzeniach, które z kolei sprawiały, że uosabiał nie tyle potrzebę wymierzenia sprawiedliwości, a potrzebę wszystkich ludzi dbania o życie i przyszłość. Wydaje się jednak, że rola Sterna dzięki zeznaniu dla CKŻP mogła stać się także symbolem wymierzania ludzkiej sprawiedliwości; zob. *ibidem*, s. 68.

84 Zob. J. Nowosielski, *Ze zjazdu w Nieborowie. Na marginesie dyskusji*, „Przegląd Artystyczny” 1949, nr 3, s. 1. Cała relacja ze zjazdu została przedrukowana w tomie 2 katalogu wystawy *Nowocześni a socrealizm*, op. cit.

85 „Sztuka” 1988, nr 2/88, s. 41.

86 W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Libella, Paryż 1986, s. 59.

Filipowicz w notatkach z lat 1948–1958 wspominał o szczególnie trudnej sytuacji Jaremiarki i Sterna wobec kształtu zmian politycznych: „Maria zawierzyła więc partii – i oto partia ją zdradziła. Myślę, że Jonasz Stern znalazł się w jeszcze gorszej sytuacji moralnej i psychicznej: miał poza sobą o wiele dłuższy staż partyjny, Berezę Kartuską, lata biedy, wojnę, »zmartwychwstanie« po masakrze Żydów lwowskich”<sup>87</sup>.

W trudnej dla wykluczonych przedwojennych ideowców sytuacji Sternowi udało się wyjechać na stypendium. W 1948 roku udał się do Paryża, „w przejeździe kilka dni w Pradze”, jak zaznaczył w ankiecie dla Instytutu Sztuki w 1955 roku<sup>88</sup>. Pobyt artysty w Paryżu jest znany chociażby ze wspomnianego listu Sterna do Jaremiarki z 26 grudnia 1948 roku<sup>89</sup>. Artysta opisuje wigilię, którą spędził u Saszy Blondera i jego rodziny, wystawy, które odwiedził. Największe wrażenie zrobiła na nim wystawa Joana Miró, ale też bardzo ciekawie pisał o malarstwie włoskim: „Bywam często w Luwrze, wprawdzie tam teraz ciemno, trudno oglądać i jak dotychczas najbardziej mi się prymitywi włoscy spodobali, szczególnie Fra Angelico, widzę tam dużą dyscyplinę ideologiczną, poza tem kolor i formę, mają tam zupełnie inne znaczenie niż u późniejszych – u Fra Angelico kolor wynika z pewnego rytuału symbolu, po prostu u nich ta lub owa postać nie może mieć innego koloru i formy, to samo odnosi się do gestów i kompozycji”<sup>90</sup>.

W 1948 roku Stern włączył się w życie polityczne, bardziej ożywione niż we wcześniejszych latach. Wpłynęły na to przemiany polityczne w kraju, a także zaangażowanie Kantora i Jaremiarki w debatę. Wraz z początkiem socrealizmu w biografii Sterna otwiera się nowy rozdział, w którym niechęć do włączenia się w oficjalny nurt sztuki zbiega się z początkiem tworzenia w „intymnym laboratorium”, jak nazwała Helena Blum poszukiwania formalne artysty z początku lat 50.<sup>91</sup> Artystyczna banicja, na którą po konferencji w Nieborowie zostanie skazany wraz z Jaremiarką i Kantorem, otworzy jednak zupełnie inny rozdział w jego twórczości, naznaczony niepewnością dotyczącą przyszłości, marazmem i wykluczeniem,

---

87 K. Filipowicz, *Notatki z lat 1948–1958*, w: *W kręgu lat czterdziestych...*, cz. I, s. 5.

88 Karta informacyjna Jonasza Sterna z Archiwum Pracowni Dokumentacji Sztuki Współczesnej Instytutu Sztuki PAN, teczką 2.

89 List z archiwum rodziny artystki zamieścił Józef Chrobak w katalogu wystawy *Nowocześni a socrealizm*, op. cit., s. 264.

90 Ibidem.

91 H. Blum, *Jonasz Stern*, op. cit., s. 27–30.

Prace i relacje Sterna z okresu 1945–1948 opisują jego wojenne doświadczenie. Jacek Leociak zwrócił uwagę na kilka komponentów znaczeniowych tego słowa: poddanie próbie, doznanie lub zaznanie, dowiedzenie, zaświadczenie<sup>92</sup>. Świadcstwo, jak z kolei pisał Langer, jest formą wspomnienia<sup>93</sup>. We wspomnieniach Sterna widać wszystkie elementy, które Leociak wymienia jako elementy składowe doświadczenia. Postawa artysty nie spełnia także kryteriów dualistycznego podziału na mówiących i milczących – Stern relacjonuje, ale o niektórych wydarzeniach wyraźnie mówi oszczędniej. Relacja z ŻIH jest też jedynym źródłem wiedzy o pewnych wydarzeniach – informacje o żonie są w zasadzie nieobecne w późniejszych wspomnieniach artysty. Powrót do traumatycznych wydarzeń za sprawą relacji ustnych albo cyklu rycin jest wyrazem poszukiwania języka i własnej narracji o Zagładzie, obok prób odnalezienia swojego miejsca i języka wypowiedzi artystycznej, a także włączenia się w proces odbudowy powojennej<sup>94</sup>. Dokumenty z ŻIH, a także prace z lat 1945–1948 umożliwiają wgląd w początek życiowej i artystycznej drogi Sterna, kształtowanie się postawy artysty wobec doświadczenia Zagłady w rzeczywistości, która musiała zostać odbudowana po okropnościach wojny.

---

92 J. Leociak, op. cit., s. 9–10.

93 L. L. Langer, op. cit., s. 22.

94 W późniejszych latach Stern będzie powoli budował narrację o Zagładzie. Maria Zientara podaje, że planował także publikację wspomnień z okresu wojny. Być może materiałami do niepowstałej publikacji miały być notatki artysty, które Józef Chrobak we fragmentach opublikował w zbiorze dokumentów i materiałów o *Grupie Krakowskiej*. Zob. M. Zientara, *Krakowscy artyści...*, op. cit., s. 406; *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, red. J. Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne „Grupa Krakowska”, Kraków 1993, t. 11, s. 103–113.

**Agnieszka Dulęba**

**'Under the Moonlight, Upstream'.  
Evidences of Jonasz Sterns' Survival  
in the Context of Rebuilding the  
Polish Artistic Life in the Second  
Half of the 1940s**

This article examines the post-war episode of Jonasz Stern's life, related both to his artistic work and the dramatic measures he undertook as he tried to cope with his traumatic post-Holocaust experience. His artwork is presented in the context of documents Jonasz Stern gave to Centralna Żydowska Komisja Historyczna in 1945 and 1948. While trying to re-create his efforts of rebuilding his own life, devastated by the Holocaust, the author uses the context of rebuilding Polish artistic and cultural life to outline the picture of Jonasz Stern's first years after the experience of the Holocaust.

**Agnieszka Dulęba** – absolwentka historii sztuki, studiowała kulturoznawstwo w ramach Kolegium MISH na Uniwersytecie Warszawskim. Doktorantka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, pracowniczka Działu Naukowego w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Uczestniczyła w projekcie badawczym *Pogromy. Przemoc kolektywna wobec Żydów na ziemiach polskich w XIX–XX wieku i jej wpływ na relacje polsko-żydowskie. Historia, pamięć, tożsamość* (2013–2015). Współpracowała z działem edukacji Muzeum Narodowego w Warszawie i z organizacjami pozarządowymi. Przygotowuje pod opieką prof. Waldemara Baranieckiego rozprawę doktorską na temat powojennej twórczości Jonasza Sterna.