

ANNA MARKOWSKA  
Kraków

## WYPROWADZENIE Z PIEKŁA O SZTUCE JONASZA STERNA

R o z p o z n a n i e. Dziesiąta rocznica śmierci Jonasza Sterna (1904-1988) przeszła nieomal niezauważona. Do tej pory jedyną monografią o tym wybitnym artyście pozostaje książka Heleny Blum z 1978 r. Skromna, bez katalogu, wystawa zorganizowana została w sierpniu 1998 r. w Galerii Krzysztofory. Jeśli dodamy do tego wcześniejszy (w marcu i kwietniu) pokaz w Biurze Wystaw Artystycznych w Słupsku, to będzie to całe rocznicowe pokłosie. Nowemu odczytaniu sztuki Sterna służyć też będą zapewne inne skromne wydarzenia z lat poprzedzających: w roku 1997 była to wystawa w krakowskiej Galerii Starmachów z obszernym katalogiem, a w 1996 publikacja w „Twórczości” tekstu Jerzego Tchórzewskiego pt. *Mój wujek Jonasz (fragment wspomnień)*<sup>1</sup>. Ranga sztuki Sterna ciągle jednak pozostaje do rozpoznania.

Kości zwierząt i rybie skóry – ich naturalna prostota i piękno są podstawowym budulcem dzieł artysty. Jego sztuka osiąga dojrzałość dopiero na początku lat sześćdziesiątych, kiedy udało mu się wreszcie ukazać to, co było esencją jego życia – braterstwo z naturą i śmiercią. Stern tworzy wówczas

---

<sup>1</sup> H. B l u m, *Jonasz Stern*, Kraków 1978. Ważniejsze katalogi wystaw monograficznych: *Jonasz Stern*, Kraków 1972, Muzeum Narodowe; *Jonasz Stern, Wystawa monograficzna*, Warszawa 1983 (październik-listopad), Zachęta; *Jonasz Stern, Wystawa Jubileuszowa*, Kraków 1985 (styczeń-luty), Pałac Sztuki; *Jonasz Stern, Obrazy z lat 1964-1988*, Nowy Sącz 1988 (wrzesień-listopad), Muzeum Okręgowe; *Jonasz Stern*, red. J. Chrobak, Kraków 1989, Galeria Krzysztofory; *Jonasz Stern 1904-1988*, Katowice 1989 (wrzesień), Galeria Sztuki Współczesnej BWA; *Jonasz Stern*, Warszawa 1993 (10-28 października), Galeria Studio; *Jonasz Stern 1904-1988*, Kraków 1997 (marzec), Galeria Starmach; *Jonasz Stern 1904-1988*, Słupsk 1998 (marzec-kwiecień), Biuro Wystaw Artystycznych.

arcydzieła – cykl asamblaży ze skór rybich, kości i siatek, m.in.: *Węgorze nie wracają* z 1965 r., *Cień nocy* z 1967 r., *Ryby, które nie chciały pływać* z 1967 r. W niektórych dziełach upraszcza kompozycję, używając samych kości zwierzęcych i jednolitego koloru; ma to miejsce np. w *Tablicy czerwonej* z 1971 r., *Strefach* z 1974 r. czy w *Śladach kanibala* z 1974 r.

Stern urodził się w Kałuszu, mieście, ogłoszonym podczas wojny przez Niemców miastem bez Żydów; gdzie z populacji 7 tysięcy osób ocalało ostatecznie 17 ludzi, czyli ćwierć procenta całej ludności<sup>2</sup>. Stern, zamieszkały od 1928 r. w Krakowie, po wybuchu II wojny światowej ewakuuje się do Lwowa. Po wkroczeniu tam Niemców zmuszony jest do przeniesienia się do getta. 20 maja 1943 r., deportowany do obozu zagłady w Bełżcu, ucieka z pociągu – transportu ludzi do komór gazowych i, nie mając innych możliwości schronienia, wraca do getta. Powtórnie aresztowany przez Niemców przy ostatecznej likwidacji getta lwowskiego, zostaje przeznaczony do rozstrzelania. 1 czerwca 1943 r., podczas egzekucji nad dołem – grobem w wąwozie janowskim, w niewiadomy dla siebie samego sposób upada w przepaść, żywy wśród rozstrzelanych. W nocy udaje mu się wydostać spod stosu martwych ciał i uciec z miejsca zagłady. Niemcy podczas zabijania byli pijani. Dano im na przydział bimber i wino, by się łatwiej uporali z zastrzeleniem prawie pięciu tysięcy ludzi. Na wzgórzu, w słońcu, połyskiwało wiele butelek po alkoholu. „Stałem nagi, wyschnięty. Wnet się stanie. Widzę jeszcze, ale nikt mnie więcej nie zobaczy, a ja też więcej słońca nie zobaczę”<sup>3</sup>.

Latem 1964 r. artysta jedzie do Lwowa i ogląda miejsce swej egzekucji i cudownego ocalenia w wąwozie janowskim. Nie pozostaje to bez wpływu na jego twórczość; ale poruszający obraz *Dół* (dziś w Muzeum Narodowym w Krakowie) powstaje nieco wcześniej, jeszcze wiosną.

T r w a ł o ś ć i p r z e m i a n a. Kościane i rybne cykle Sterna są medytacją pośród natury nad przemianą: nad tym, co trwałe, a co zmienne, co pozostaje, a co ulega przeobrażeniu i destrukcji; wynikają z odczuwania pokrewieństwa, eksponując prawdę nie do pojęcia na sposób dyskursywny.

Dwa bodaj najslawniejsze cykle malarskie, powstałe w wyniku obcowania z przyrodą, to *Nenufary* Claude’a Moneta oraz *Góra św. Wiktorii* Paula Cézanne’a. Choć nenufary istniały i przed Monetem, to istniały chyba po to

---

<sup>2</sup> E t t i n g e r, *Kałusz – Nasze rodzinne miasto. Spojrzenie ogólne* – cyt. za katalogiem wystawy w Galerii Starmach 1997.

<sup>3</sup> Z notatek Jonasza Sterna; za katalogiem wystawy w Galerii Studio, 1993.

– bo taka jest moc sztuki – żeby Monet mógł je wybrać i uprawiać w swoim ogrodzie w Giverny. Dla nich zdecydował się na opuszczenie Paryża, wybrał Giverny na swoją siedzibę, zaprojektował ogród, staw z japońskimi mostkami, zdecydował, że w stawie tym będą rosnać lilie wodne i powracał do nich, dzień po dniu, malując je w pąkach, kwitnieniu i odchodzeniu. Pochwycał ich bujność, przyglądał się narodzinom, niepokoił się, gdy liście okolicznych drzew kładły się na nich cieniem i doglądał, gdy pożółkłe liście pływające na chłodnej tafli stawu, jesienią, przykrywały je tak szczelnie, że nenufary zdawały się istnieć tylko w pamięci. Monet zasiewał i zbierał, w otoczeniu rodziny, znajomych, licznych amerykańskich uczniów przybywających do Giverny i dostępujących zaszczytu malowania tych samych motywów co Mistrz. Zaskakujące, że zobaczyć tę różnicę można na samych obrazach – fakt, iż obrazy Moneta wynikają z jego życia, i fakt, iż obrazy amerykańskich uczniów wynikają z podglądania, co i jak należy malować. Dom Moneta był gwarny, jego kuchnia i żółto – błękitna jadalnia, z oknami wychodzącymi na ogród, rozbrzmiewały rozmowami i śmiechem. W tym gwarze stary brodaty Claude Monet uosabiał Sztukę.

Sternowi nie obcy był zachwyt nad upajającym kwitnieniem kwiatów, tym krzepiącym spektaklem cudu przemiany, jaki ofiarowuje nam co roku natura. Trzy miesiące po egzekucji w janowskim dole, kilka dni zaledwie od ukrywania się przed ścigającymi go oprawcami, Stern chwyta za pędzel, by pokazać to właśnie – kwiaty w kwitnieniu w serii tzw. akwarel węgierskich. Nigdy jego obrazy nie będą radośniejsze, a uroda świata tak oczywista i zmysłowa. Gdyż tak wcześniej, a szczególnie później – natura będzie raczej czymś w głębi niż na powierzchni. Tak jak to wyraził kiedyś Cézanne.

Malowanie góry św. Wiktorii przez Cézanne'a łączy w sobie dwa, całkowicie różne elementy: po pierwsze – ekstatyczność przebywania w środku natury, po drugie – kontemplację. Wiemy, jaką wagę Cézanne przywiązywał do swych wędrówek w stronę Góry. Jak do niej chodził, obchodził ją, wpatrywał się pod mocno palącym słońcem południa, jak zmęczony przewracał się i leżał nieprzytomny, w cukrzycowej śpiączce, w drodze do Góry. Podążanie w stronę Góry, jej kontemplacja pod nagim niebem, malowanie właśnie tam, na miejscu, w plenerze, gdy wokół rozpościera się jedna z piękniejszych równin świata, gdzie rośliny są bujne, a domy z kamienia powtarzają swymi prostymi kształtami domy sprzed setek lat, i gdzie czas się zatrzymał. Możliwe, że tak samo wyglądało tu tysiąc lat wcześniej. A zatem – po pierwsze: upojenie samotnego i kruchego artysty, po drugie: spokojna medytacja w obliczu trwałości Góry rozpościerającej się przed oczami.

Tak Monet, jak Cézanne nie tylko malują obrazy, ale nade wszystko żyją. Sztuka jest naturalnym dopełnieniem drobiazgowo zaprojektowanego życia. Monet żyje w obmyślonym przez siebie Ogrodzie, Cézanne w Cieniu Wielkiej Góry, pod słońcem Prowansji. Pierwszy jest ogrodnikiem w hałaśliwym otoczeniu miłośników ogrodu. Drugi jest eremita; zaszył się we wspaniałym domu swoich rodziców, ale ucieka zeń w stronę pól otaczających Górę. Jego żona i dziecko wolą mieszkać w Paryżu. Cézanne jest sam wobec Góry, nic nie zaburza tej relacji – ani przyjaciele, z rzadka odwiedzający starego towarzysza, ani uczniowie. Wszystko przemija wobec stałości Góry, wszystko okazuje się kruche. Cykliczność, powrót do tego samego tematu pozwala ominąć „momentalność”, chwilowość obrazu i zmienić ją w trwanie. Udaje się zaprzeczyć Lessingowskim kategoriom; ale to tylko głos w teoretycznej dyskusji. Ważniejsze jednak, że w cykliczności oferowane nam są ślady nie tylko aktu twórczego, lecz i ślady prawdziwego życia; następuje niezwykle utożsamienie twórczego działania i kreatywnego życia, czyniące ze sztuki prawdę, a nie dekorację.

Jaką postawę wybrał Stern? Mieszkał w dwupokojowym mieszkanku na pierwszym piętrze w nowo wybudowanym bloku poza centrum Krakowa. Co roku wyruszał stamtąd na spływ kajakowy – najpierw Wisłą, a później już tylko – Sanem. Był „armatorem”, kilka kajaków – składaków i namiotów trzymał w wypożyczonym garażu. Stern nie był ogrodnikiem i nie był eremita. Był „kapitanem żeglugi wielkiej”, „Generale della Rosówa Grande”, jak nazywali go przyjaciele od przynęt na ryby, rosówek, którymi dysponował w bardzo dużej ilości.

Tradycja, w którą wpisuje się Stern, czerpie prawdę z konfrontacji raczej z przyrodą niż z kulturą; z rozpoznania, czy potrafimy wpisać się w nią (a nie odczytać), żyć z nią w jednym rytmie w jedności i oddalić się od niej, by przetrwać. Dlatego ciągle liczy się bystry wzrok, umiejętność obserwacji, krzepa, mocne nogi i sprawne ręce. Ciągłe starcia, tu i teraz, by przetrwać – bo bycie tropionym było jednym z wojennych doświadczeń. Był ofiarą, pozbawioną wszelkich praw. Zabijanie było wówczas eliminacją w imię ideologii. Został uznany za brudnego, gorszego, złego. On, nasz brat. Jakże inne było doświadczenie człowieka pierwotnego jako myśliwego: tylko poznanie i spokrewnienie się ze światem natury, tylko bycie zwierzęciem pozwala zabić zwierzę. Zabijając je, zabijamy też siebie, zabijamy to, co jest częścią nas. Polowanie myśliwego poprzedza jedność z przyrodą, jej zrozumienie, cudowne zespolenie, możliwe tylko w raju. Żeby zabić zwierzę, muszę znać jego zwyczaje, jego sposób poruszania się, czas jego godów, jego kryjówek. A żeby je wytropić, muszę się nim stać. A przecież robię to tylko po to, by

je zabić. Związane jest to z akceptacją zła, tak jak chciał Baal Szem Tow, gdy tłumaczył, że chwała ogarnia wszystkie światy, wszystkie stworzenia, dobro i zło, a zło jest podnóżkiem tronu dobra; człowiek z początku może być pełen lęku, gdy Bóg objawia mu się w przeciwieństwach, ale jego zadaniem jest zjednoczenie przeciwstawności zasad we własnej duszy, doświadczając jedności Bytu i zbawienia świata<sup>4</sup>.

Można powiedzieć, że sensem działań Sterna, jakie realizował przy okazji wędkarskich wypraw, był powrót do takiego pierwotnego rozumienia zabijania – jako ofiary, a nie jako oczyszczającej eliminacji w imię ideologii.

„Przedłużyć życie o dzień albo jeszcze o dzień” – takie było jego marzenie, gdy uciekał ze zbiorowej mogiły setek ludzi w wąwozie janowskim<sup>5</sup>. Gdy dotarł na Węgry, radość życia wyraził m.in. malując dziecięcymi farbkami bujność kwitnących kwiatów i owocujących drzew. Ale po latach, gdy już potrafił wykorzystać swoje przeżycia, musiał spożytkować wiedzę o tym, co marne, nędzne, niskie. Wiąże się to także z prozaicznością metafor kościanych – resztek po posiłku. Istotne jest kontrastowe łączenie dwóch różnych rodzajów doświadczeń. Cieleśność kości to uobecnienie pamięci z miejsca egzekucji, ale to również cała sekwencja kajakowych wypraw: czekania na rybę, zjadania jej w gronie przyjaciół, wyprawiania rybiej skóry, czasem – zostawiania efektownej paszczy rybiej do pamiątkowego zdjęcia. Poznanie rybiej nacji – zwyczajów ryb, ich upodobań smakowych, sposobów żerowania – związane jest ściśle z atmosferą kajakowej wyprawy. Rozpoznanie materialnej natury świata łączy się ze zrozumieniem własnej natury i przetrwaniem – tak samotnym, jak w grupie uczestniczącej w spływie. Bachtin w stosunku do Rabelais’go używa zwrotu „prześwietlenie słowem”: dzięki temu, iż słowo ogarnia wszelkie przejawy życia, także te trywialne, to prowadzi – o dziwo – nie do deheroizacji wszelkich funkcji ciała, lecz przeciwnie – sprzyja ich heroizacji<sup>6</sup>. Harmonijne wpisanie się w świat materii, w świat koszmarnego życia, w którym elementarnymi funkcjami są jedzenie i zabijanie – to program Sterna: prześwietlenie materii. Współodczuwanie.

---

<sup>4</sup> Por. *Rabiego Izraela ben Eliezera zwanego Baal Szem Towem to jest Mistrzem Dobrego Imienia Pouczenie o Bogu, zestawione z okrucichów przez Martina Bubera*, Warszawa 1993, s. 36, 48.

<sup>5</sup> *Ostatni wywiad z Jonaszem Sternem*, przeprowadziła M. A. Potocka, „Odra”, 1988, nr 11.

<sup>6</sup> M. B a c h t i n, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 408.

M a r t w a n a t u r a i k a m i e n n a t a b l i c a. Kości są odpadkami po zabijaniu i jedzeniu, związane są z kulturą śmietnika, podobnie jak *pop-art*. Opowiadają zatem o konsumpcji, i najprościej rzecz ujmując, traktować je można jako modyfikację martwej natury. Jednak o ile *pop-art* i nowy realizm były komentarzami do komercyjnej unifikacji życia, o tyle głos Sterna jawi się jak głos sprzed epoki industrialnej. Artysta wraca do samej istoty człowieczeństwa, początków budowania naszej tożsamości, niezależnie od etapu rozwoju cywilizacyjnego. Bezosobowa wzniosłość, coś nadludzkiego, powoduje, że u Sterna oglądamy resztki po posiłku całego rodzaju ludzkiego, a nie ślady osobiste. Jego dzieło wprowadza nas przez swój szczególnie obiektywizm w żywioł epicki.

Tablice kościane Sterna są ponadto rodzajem zapisu. Ponieważ na niektórych z nich pojawia się wręcz zapis literami hebrajskimi, trudno nie przywołać pochodzenia rodziny Sterna; artysta wiedział, że każdy pobożny Żyd – pochodząc z narodu Pisma – powinien przynajmniej raz w życiu przepisać *Torę*. W trakcie pisania nawiązuje bowiem przymierze ze Stwórcą, a poszczególne litery są materią przemysłów mistycznych. W objawionym tekście nie wolno zmienić bodaj jednej litery, gdyż myląc się, czyli zrywając przymierze z Bogiem, można unicestwić cały świat. Jednak – a trzeba to wyraźnie podkreślić – odczytywanie jego sztuki w kategoriach samej tradycji hebrajskiej – odczytanie „etniczne” – bardzo ją zubaża. Zresztą, przed taką interpretacją obronią Sterna sami pobożni Żydzi. Wystarczy raz tylko zobaczyć ich wzruszenie ramion przy odczytywaniu *Tablicy czerwonej* i wytykanie błędów w pisowni. Wystarczy usłyszeć pełne oburzenia i niedowierzania: „Dlaczego nikogo się nie spytał?” i zobaczyć miłosierny uśmiech pobłażania by zrozumieć, że sensu tej sztuki nie należy szukać tylko w odczytaniu tradycji judaistycznej. Stern nie tylko nie był pobożnym Żydem, ale też nie znał hebrajskiego. Kto będzie w dziełach artysty szukał zapisów hebrajskich – rozczaruje się: obok nagrobnego skrótu „tu leży” oraz „Jonasz Stern”, inne kości nie układają się w litery. Artysta układa kości jako zapis literowy, ale nie jest to zapis w żadnym znanym języku – sens zapisu tkwi w samej kościanej materii i w jej rytmie. Stern posługuje się więc językiem, którego nie można nauczyć się w szkole, a którego sens tkwi w życiu artysty. W tym znaczeniu jest to sztuka „niska”, aintelektualna, gdyż odrzucająca społeczną edukację, za to – potencjalnie – rozumiała dla wszystkich. Solidarność z tym, co niskie, wynika zapewne z narzuconej Sternowi roli bycia tym gorszym. Bieda i walka o przeżycie zajmują we wspomnieniach Sterna ważne miejsce. Przedwojenny *Akt*, dziś w Muzeum Narodowym w Krakowie, namalował na worku od ziemniaków, farbami własnego przemysłu. W Berezie Kartuzkiej, gdzie został

uwięziony w 1938 r., żeby nie dostać kurzej ślepoty, kradł ze współtowarzyszącymi więźniami pomidory i, ukryty, zjadał je w jedynym miejscu, gdzie nie był obserwowany – w klozecie. W czasie okupacji chodził po śmietnikach i zbierał resztki chleba, żeby w „domu” czyli w getcie ugotować z tego papkę na sacharynie – dla siebie i mieszkających z nim dzieci, które nie miały już rodziców. Głód w czasie ucieczki na Węgry był tak dojmujący, że Stern próbował jeść korę z drzew, a potem zajęczką koniczynę<sup>7</sup>. Do przykrycia, kiedy leżał osiem dni, pobity przez pastuchów ukraińskich, prawie nagi i z połamanymi żebrami, miał tylko gałęzie kosodrzewiny<sup>8</sup>.

Powiedzieliśmy zatem, że tablice Sternowe są rodzajem pisma, zapisem dziwnej mowy, jeszcze sprzed wykształcenia się języka, której inspiracji zaledwie dostarczyła tradycja hebrajska. Jeśli sięgniemy do opowieści o Wieży Babel z Księgi Rodzaju (11, 1-9), to w opowieści tej znajdziemy również informację o takim języku, który był zrozumiały dla wszystkich: jest to język znany przez ludzi przed budową Wieży. Język ten rozumiał rabbi Pinchas z Korca jako jeden wspólny święty język, którym ludzkość posługiwała się oprócz różnych własnych języków. Według rabiego Pinchasa ludzkość miała zatem jedną świętą mowę i rozmaite języki. W trakcie budowy wieży Bóg odebrał ludziom jedną świętą mowę i zostawił rozmaite języki. Powrót do mowy świętej jest więc powrotem do stanu przymierza z Bogiem<sup>9</sup>. Stern – o czym jeszcze powiemy – powraca do takiej świętej mowy, ale zrywając przymierze: język stworzony przez artystę można by zatem odczytać jako bluźnierstwo i szydzenie z Boga, gdyby nie rozpacz, lament i upokorzenie. Upokorzenie jest udziałem nie tylko samego artysty, ale – konsekwentnie – doświadczeniem jego dzieła, do którego użyto „nieartystycznych” materiałów.

J ę z y k N e u e r a. Zanim Stern stworzył swój kościany język, usłyszał dźwięk tej dziwnej mowy z ust rzeźnika Neuera we lwowskim getcie. Dla Neuera żona i dzieci były świętością. Dla nich obracał się najpierw w środowisku paserów, kasiarzy i nożowników. Dla rodziny za czasów władzy radzieckiej został stachanowcem. W czasie wojny pracował jako lakiernik i wraz z żoną i dziećmi trafił do getta. Pewnego dnia, gdy wraz ze Sternem wrócili z pracy do getta, nie było już w nim ani żony, ani dzieci: zamor-

<sup>7</sup> *Jonasz Stern*, Galeria Studio 1993.

<sup>8</sup> *Ostatni wywiad z Jonaszem*.

<sup>9</sup> Por. M. B u b e r, *Opowieści chasydów*, Poznań 1989, s. 114.

dowano ich, jak wielu innych. Zrozpaczony Neuer rozpił się wtedy i przesiadywał pod portretem żony, który powiesił sobie nad pryczą. Stern wspomina:

Siedział przed nią godzinami, dużo palił, upijał się, potem przemawiał do fotografii jakimiś bezpojęciowymi dźwiękami, jakimś obcym językiem, którego słów nie rozumiałem, ale zdaje się, że i on ich nie rozumiał. Tworzył sobie swój własny język mając potrzebę całkowitej intymności. Żonę nazywał Maidi. Z biegiem czasu zacząłem wyczuwać treść jego rozmów. To była forma prymitywna, zwykle nasze słowa nie były adekwatne do przeżycia, będącego wstrząsem aż do prażródła godności i prawa naturalnego. Widziałem rzeczy straszne, rzeczy których często nie rozumiałem. Widziałem zdradę. [...] Nic mną tak nie wstrząsnęło jak owe rozmowy Neuera<sup>10</sup>.

Język Neuera jest językiem użytym *in extremis*, językiem z czasów, kiedy człowiek nie posługiwał się jeszcze artykułowaną mową. Jest językiem lamentu i powrotu do tego, co wspólne ze światem zwierzęcym, mową życia i śmierci. Stern, wspominając egzekucję w dole janowskim, przywołuje też sześciolatniego chłopca, który zakopał się w piasku, licząc na to, że uniknie śmierci. „Jak go Niemiec za włosy wyciągnął z tego piasku, to on wydał taki obrzydliwy wrzask. I ja ten krzyk słyszę przez całe życie”<sup>11</sup>. Próba zapisu mowy Neuera jest tym, na co porwał się artysta. Choć nie miał złudzeń: „To jest nie do namalowania, to jest niemożliwe”. Stworzonym przez siebie językiem Neuer przywoływał zmarłą żonę. Dzięki temu językowi rozmowa ze zmarłymi stała się możliwa. Także z tymi, których Stern zostawił w wąwozie janowskim, z sześciolatkiem, którego przez kościane rozmowy zdążył adoptować; nie miał innych dzieci.

W życiu Sterna zadziwiają dwa elementy: jego nieustająca możliwość zachwyty oraz jego transformacja w „myśliwego” (wędkarza). Te dwa elementy są, jak sądzimy, kluczem do zrozumienia jego sztuki. Po pierwsze bowiem – trudno pojąć, jak można było zachwycać się światem w piekle II wojny światowej, będąc piętnowanym i tropionym jak zwierzę. A przecież artysty nie opuszcza ten najbardziej zmysłowy rodzaj zachwyty urodą świata: kwitnieniem kwiatów, rozległością krajobrazu, światłem słonecznym. Dowodem na to są akwarele z Węgier. Po drugie – niełatwo zrozumieć, jak – widząc na co dzień śmierć, ginących ludzi, rozstrzeliwanych, torturowanych i poniżanych – można było później zabijać zwierzęta (ryby). A przecież wędkarstwo Sterna ma w sobie i ten nieunikniony element – własnoręcznego uśmiercania.

<sup>10</sup> Po co artyście samochód. Rozmowa z prof. Jonaszem Sternem, „Morze i Ziemia”, sierpień 1980.

<sup>11</sup> Por.: Ostatni wywiad z Jonaszem.



A zatem, z jednej strony zachwyty i upojenie, z drugiej – śmierć, zgodnie z tytułem obrazu Sterna: *Wszyscy jesteśmy kanibalami*. Te dwa elementy pojawiają się najpełniej w organizowanych przez artystę spływach kajakowych. Ta forma obcowania z naturą zawiera w sobie wszystko to, co było Sternowi bliskie: jest tu wędrówka, jest umiejętność przeżycia, jest zachwyty i cały rytuał łowcy. „Generale della Rosówa” działa jak mistrz szkoły przeżycia – przeprowadza gromadkę swoich bliskich, by ich wtajemniczyć, by się podzielić swoim zachwytem, ale też – wyposażyc w umiejętność przeżycia, gdyby go zabrakło.

O n i t o m y. Byłoby najprostsze powiedzieć – to „oni” zrobili Auschwitz; zrobili go jednak nasi bracia, czyli my. Stern osiąga absolutną wolność (dzięki miłości do „onych”), poza krępującym rozumem, by scalić to, co w doświadczeniu codziennym jest tak różne, jak dzień i noc, jak dobro i zło, jak miłość i śmierć. Artysta reaktualizuje stan pełni, stan przed upadkiem i rozbięciem. Robi to – nade wszystko z wiary w życie – odkrywając ukryty wymiar rzeczywistości. Pragnie, by życie po Auschwitz było możliwe. Po kosmicznej katastrofie dokonuje wspaniałego procesu scalenia. Tym właśnie Stern różni się od postmodernistów – nie tylko wiarą w budowanie od podstaw, od początku, ale w wyrazistą polaryzację. W tym sensie jest fundamentalistą, bo mówiąc o absolutnej wolności Sterna, poza dobrem i złem, można by sądzić, że jest czcicielem relatywizmu. Przeciwnie – tylko wtedy, gdy mamy dychotomiczne kontrasty, możemy zbudować pełnię. Wiedział o tym stary Rembrandt, autor *Powrotu syna marnotrawnego*, dzieła ukazującego zwycięstwo miłości nad złem, bynajmniej nie poprzez eliminację. Ojciec dotyka embrionalnie skulonego marnotrawnego syna, jak dotykają kobiety płodu w swoim brzuchu. Jest to powrót do rodzica, odchodzącego, na nowo dającego życie. Ponowne narodziny odbywają się dzięki miłości duchowej. Rodzimy się z ciała i rodzimy się z ducha. Rembrandt pokazuje narodziny duchowe syna, który przyjmuje niezmierzoną miłość ojca. Dzięki temu ojciec będzie mógł odejść nie zmarnowawszy życia: przekazał dar, którego kultywowanie w kolejnych pokoleniach jest jedynym sensem istnienia. Prawdziwe narodziny stykają się ze śmiercią – i wtedy śmierć jest pięknem. Obraz Rembrandta z taką samą mocą wieje grozą śmierci, jak przepojony jest miłością. Miłość i śmierć u kresu czasu stają się jednym, a przemiana unieważnia śmierć. Tak ujęta pełnia świata jest zatem jedną z możliwych dróg do ujawnienia naszego istnienia.

Osteografia Sterna wpisuje się w tradycję podobnego pojmowania sztuki. Artysta również eliminuje wszelką anegdotyczność, by ukazać pierwotne siły

– u krańca czasu, który jest też możliwym początkiem. Groza śmierci, wygotowanych i wyjałowionych kości, spleciona jest z ich namacalną fizycznością, ułożeniem w biologiczny organizm o elementarnej urodzie. Jest w tym pamięć o pulsowaniu krwi i oddechu, splatająca się z nadzieją.

Gdyby Stern powiedział sobie – to oni, obcy, zabijali, gdyby powiedział – to byli inni, prawdopodobnie jego sztuka zajęłaby się estetyczną formą, nie uwikłana w ten pozornie straszliwy program: nie pozbywania się obcego, znajdowania wspólności z obcym – śmiertelnym wrogiem i oprawcą. Artysta nie odrzuca innego, bo inny – to jego brat. Nie odrzuca Kaina, bo gdybyśmy my – zwycięzcy moralni – chcieli zostać sami z sobą, czymże byśmy się różnili od nazistów, poszukujących czystości rasowej – sami wśród swoich. Skaza Kaina jest w nas – to pierwszy zabieg, który wykonuje Stern: w swoich obrazach nie przyjmuje roli ofiary, a jego obrazy nie są protestem. Za każdym razem, gdy przystępuje do pracy nad obrazem, powraca do tego dołu, do którego osunął się żywy wśród rozstrzelanych, konających i martwych. Robi to z miłości, niepojętej i szalonej, powraca tam, by wyprowadzić do światłości tyle, ile to jest tylko możliwe. Bo „zabieg” drugi to właśnie ogarnięcie niepojętą miłością, na którą Kainowi bracia nie zasługują. Powraca do początku, by tu bezwarunkowo przebaczyć, bo tylko dzięki temu zacząć się może nowe życie. I tutaj mamy etap trzeci – Stern przeżył tylko po to, by przebaczyć i by życie mogło toczyć się dalej. Jego akt przebaczenia jest jedyny we wszechświecie; choć zamiast przebaczenia (tego nie można przebaczyć) należałoby użyć słowa – ogarnąć zło; bo Stern – powtórzmy to – nie pozbywa się obcego, ale ogarnia swoją niepojętą miłością. Pytanie, czy istnieje przebaczenie w imieniu ofiar – w przypadku jedynym w kosmosie – traci swoją moc dylematu. Bowiem Stern jest rozstrzelaną ofiarą, zmartwychwstałym Ablem, który miłością przerywa ciąg zła. Przemiana jest sensem życia i sztuki Jonasza Sterna. Przemiana pogardy w afirmację, przemiana tego, co odrzucone, gorsze – kości pozostałych po posiłku – w to, co jedyne i piękne, początkowe i wspólne.

W powrocie do kości odnaleźć można zwrot ku Dobremu Bogu, zgodnie z tradycją księgi Genesis, pouczającą nas, że wszystkie dzieła boskie są dobre i zawierają w sobie boski zamysł: Jego styl, Jego ruch ręki, rys Jego wizerunku. Ukazywanie kości nie ludzką ręką uczynionych (gdy nie chcemy powiedzieć – boskich dzieł) ma sens tak moralny, jak i wręcz dokumentalny – prezentuje w lapidarnej formie aktorów dramatu natury, którzy niestrudzenie

podejmują codziennie rolę, jaką wyznaczył im Reżyser<sup>12</sup>. Sternowy powrót do kości jest powrotem w imię miłości – jest ogołacaniem się ze wszystkiego, co nie jest Miłością i Dobrem. Paul Claudel, pisząc o pracy nad ogołacaniem się ze wszystkiego, co jest skażone, co jest grzechem, powołuje się na św. Jana od Krzyża. Oszczędność to zamysł i potrzeba sprawiedliwego<sup>13</sup>. Lapidarność tak pomyślana jest powrotem w imię miłości, jest nadzieją.

Kiedy szukamy wśród dawnych mistrzów kogoś, kto taką krystaliczną skrótowość podniósł do rangi stylu, to wymienić trzeba będzie Piera della Francesca, XV-wiecznego malarza z umbryjskiego Borgo San Sepolcro. Styl Piera ma w sobie poruszającą prostotę, podobną do dojrzałego stylu Sterna – ukazywania tego tylko, co esencjonalne, dobre i piękne, odrzucając wszystko, co skażone i przypadkowe. Dzieło Piera jest szlachetnie czyste; dzieło Sterna dąży do takiej czystości i w swych najlepszych realizacjach (np. w *Tablicy czerwonej* z 1971 r.) taką niezmaconą czystość osiąga. Podobnie jak *Legenda Krzyża Świętego* Piera, tak tablice Sterna pomyślane są jako dzieje całego rodu ludzkiego, opowiedziane, czy raczej wyrażone, z monumentalnym obiektywizmem i „bezosobowością”, niezmaconą wzruszeniem czy namiętnością. Dlatego obaj artyści mają coś, co nie pozwala zbyt łatwo się do ich sztuki zbliżyć, co odgradza od tłumów i od analiz historii sztuki: traktowani są z szacunkiem, by nigdy naprawdę nie zostać należycie docenionymi. Beznamiętna bezosobowość czyni te dzieła „niczymi, a zarazem powszechnymi” – jak pisze o obrazach Piera Paweł Muratow dodając, iż wzniesienie się do ich poziomu wymaga specjalnych właściwości duchowych przyrodzonych świadomości antycznej – świadomości półbogów i bohaterów, zaludniających świat antyku pomiędzy światem bogów i ludzi<sup>14</sup>. Dlatego Piero utwierdza nas w wierze w to wszystko, co jest ważniejsze i większe od człowieka – w to, co jest poza człowiekiem i co jest fundamentem wszelkiej prawdziwej religii i prawdziwego spokoju<sup>15</sup>.

Powrót do początku, kiedy człowiek już był (boskim) zamysłem, ale nie był jeszcze skażony (grzechem) – taki powrót ku krystalicznej czystości cechuje dzieła i Sterna, i Piera – jesteśmy u kresu historii, a w nim zawarte jest wszystko.

---

<sup>12</sup> Pisze o tym P. Claudel w *Le Bestiare Spirituel*, w: t e n ż e, *Le Légende de Prakriti. Ossements. Le Bestiare Spirituel*, Paris 1972, s. 133.

<sup>13</sup> *Dziennik 1904-1955*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1977, s. 419 i 124.

<sup>14</sup> *Obrazy Włoch*, przeł. P. Hertz, t. II, Warszawa 1988, s. 151.

<sup>15</sup> Tamże, s. 161.

Interpretacje Księgi Rodzaju mówią o dwukrotnym stwarzaniu człowieka. Pierwsze jest czysto konceptualne, pojęciowe – powstaje wtedy człowiek wewnętrzny, duchowy, nie podlegający zepsuciu. Drugie stworzenie czynione jest z materii śmiertelnej – powstaje wtedy człowiek zewnętrzny, męczyzna i kobieta<sup>16</sup>. Człowiek wewnętrzny – idea pierwotna, jest nieruchoma, bo nie działa jeszcze w czasie, zawieszona w wieczności. Hieratyczna nieruchomość, nie ożywiona aktywnym grzechem, jest cechą zasadniczą artystów z Borgo San Sepolcro i Kałusza. Powrót do boskiego zamysłu, unieważniający wszystko to, co było w imię tego, co będzie – tak odczytać możemy fresk *Madonna del Parto* z kaplicy w Monterchi koło Arezzo, jak i *Tablicę czerwoną*.

Rzadkie przedstawienie Madonny brzemiennej nabiera jeszcze bardziej niezwykłego znaczenia w miejscu, gdzie została namalowana – w kaplicy cmentarnej. Tu, wśród grobów w Monterchi, wznosi się uroczyscie nieruchomo *Madonna del Parto*. Aniołowie rozsunęli kotarę, by pod kopulastym sklepieniem namiotu ukazać dokładnie pośrodku stojącą Marię. Jej długa suknia z zasnurowanym stanikiem rozwiera się nad wypukłym brzuchem, by ukazać skrawek bieli spodniej koszuli. Jej ręka zastyga tuż przed brzemienną wypukłością. Jesteśmy w czasach „tuż przed”, jesteśmy u początku – pośród umarłych, z nadzieją i miłością. Maria jest blada i bezkrwista. Pustki i ciszy nie zakłócają aniołowie, ich twarze wyrażają konieczność przeznaczenia. Nie ma na nich radości, ale pewność nieuchronności tego, co się stanie. Nie są tu nawet aktorami. Nic nie mąci pierwszego wrażenia – bohaterem fresku jest pęknięcie sukni – biel wyzierająca w centrum kompozycji, jakby rysa na wszystkim, co było, zaczyn – rysa we wszechświecie. Tak, jakby biała tkanina szaty znaczyła rysę w murze, na którym namalowano fresk, ukazując jego nieszczelność; jakby jasne płótno było prześwittem, łączącym światy, przeszłość i przyszłość. Na granicy świat zatrzymał się w bezruchu. To, co było, straciło nagle swą wagę, bo nadzieja skłania nas ku temu, co się stanie. Ale teraz nic się nie dzieje. I w tym nic jest wszystko – i życie, i śmierć. Maria zastygła jak kamień. Jest kamienna, choć zdaje się też unosić. Jest kamienna, choć też – przezroczysta.

To, co nas porusza w *Madonnie del Parto* to unieważnienie śmierci. Śmierć już była. Teraz czas jeszcze nie biegnie zwykłym trybem, ale śmierci już nie ma, jest tylko pamięć o niej.

---

<sup>16</sup> Pisze o tym L. Kalinowski w tekście *Idea człowieka w umyśle bożym w Chartres*; zob.: t e n ż e, *Speculum Artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 634 nn.

W *Tablicy czerwonej*, ułożonej z kości, śmierci także już nie ma. Kości zostały ułożone przez kogoś, kto pokonał śmierć. W tym świecie, który ukazuje nam Stern, gdzie nie ma nic prócz szczątków, jest jednak ktoś, kto – nieumiejętnie i niedoskonale – ale jednak potrafi je ułożyć. Potrafi się nimi zachwycić. W tym świecie pozostał jeden sprawiedliwy. A jego czerwona farba spryskuje kości, magicznym gestem, jak przed tysiącami lat, z nadzieją na nowe życie. A przemiana dzięki miłości unieważnia śmierć.

Akt prawdziwego współczucia – nie tylko dla ofiar, ale i oprawców, podniesiony zostaje w dziele Sterna do istoty człowieczeństwa. Wartość sztuki Jonasza Sterna leży nade wszystko w umiejętności przeprowadzenia nas przez piekło II wojny światowej i wyprowadzenia nas z niego bez uników. Z pełną świadomością tego, co przeżył, przeżyliśmy.

#### LEADING OUT OF HELL ON JONASZ STERN'S ART

#### S u m m a r y

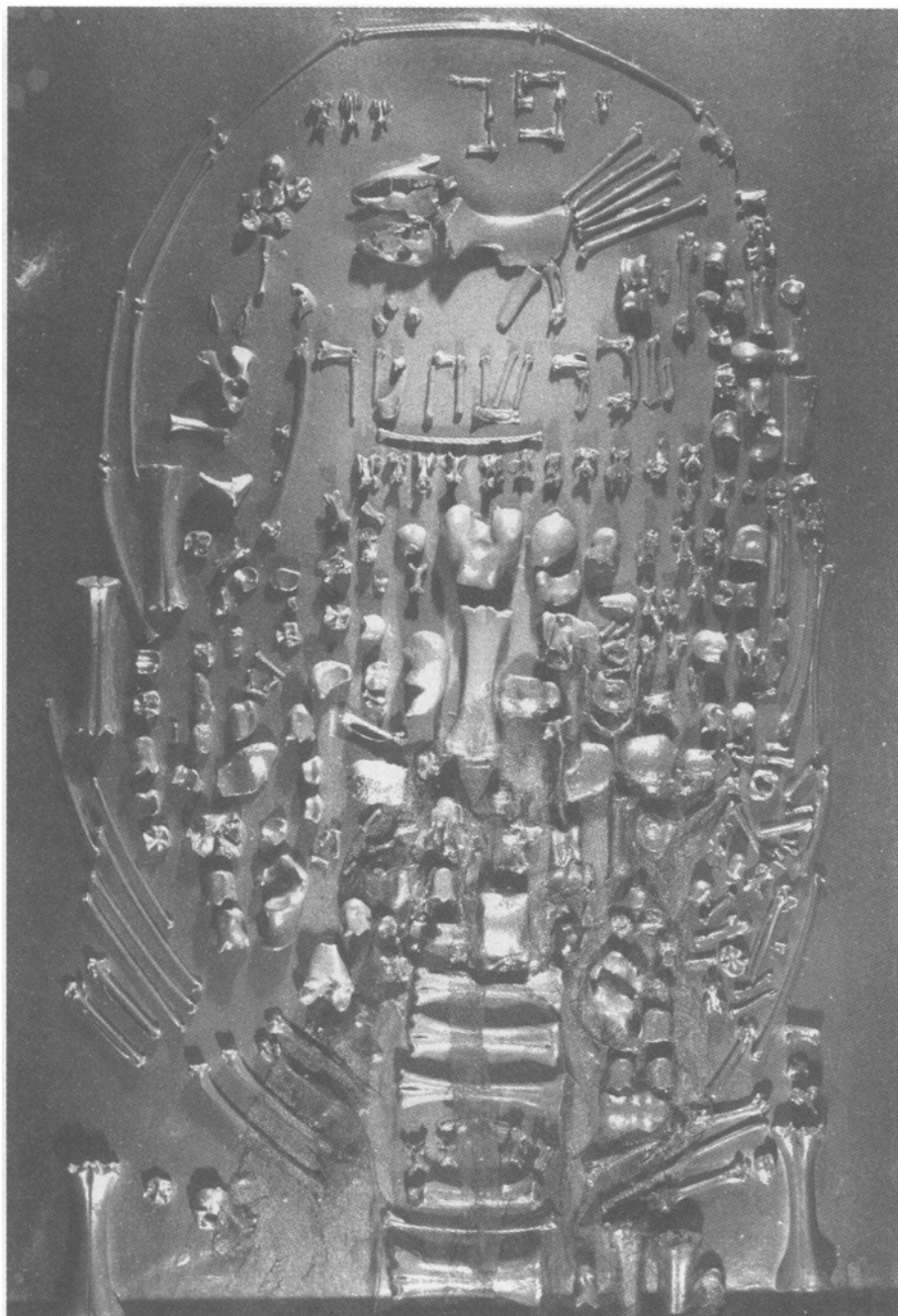
The tenth anniversary of Jonasz Stern's death (1904-1988), though it passed by unnoticed, is a good opportunity to reflect on the rank of his art. The artist accomplished artistic maturity late, for as late as the beginning of the 1960s. It was only then that he managed to show, and that was the essence of his life, brotherhood with nature and death. It was then that his masterpieces were painted, a cycle of assemblages with the use of animal bones, fishbones and skin. In order to understand this art, one should refer to the dramatic life of its author, especially to such war events as his escape from the train transporting people to gas chambers, or his later escape from the firing squad.

After the war, Stern had long sought for his own language of artistic expression. Initially, he was interested in avant garde, yet eventually he spoke with his own voice owing to his experience he had gained from annual canoeing trips he organized with his friends, first on the Vistula and then on the San. Then something happened in his biography, i.e. he had recognized his individual fortune, he managed to fish it out of prior accidental, cruel and senseless events. During the trips, Stern worked as a master of survival art: he caught fish for his friends, cooked them and taught them how to live with nature and trust oneself. The canoeing trips helped him to learn the world of fish, their tastes and way of feeding. It was Stern's programme then to harmonize with the world of matter, the world of life governed by the elementary functions, such as eating and finding food, that is killing. He wished to penetrate matter, to sympathize with it. Therefore fishbones and skin, food rests and despised waste have become his artistic material.

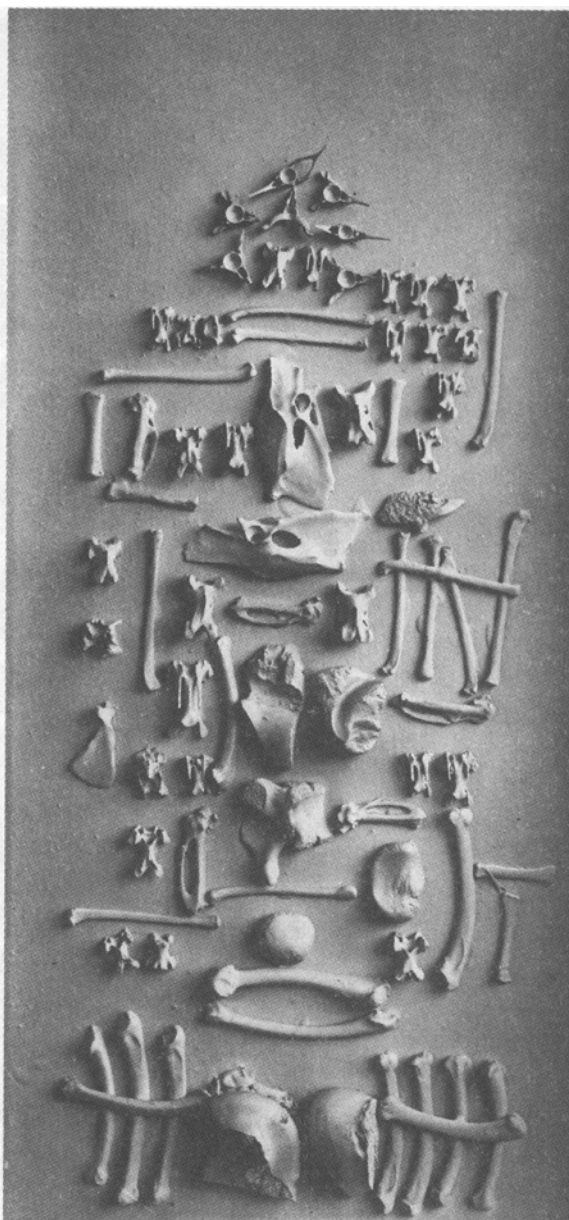
Thus Jonasz Stern's art turned away from the quest after a rhetorical, perfect form and became involved in an apparently terrible programme: to accept the stranger, the mortal enemy and torturer. In order to achieve that, the artist himself becomes a "hunter". He does not reject the other, for the other is his brother. He becomes a Cain to discover love in himself. The

transformation is the sense of the life and art of Jonasz Stern, who by the power of love breaks the course of Evil. The latter becomes a footstool of the throne of Good. Indeed, the artist is an offering doomed to be shot, an incarnation of the raised Abel. This, however, does not eliminate Cain, for he is convinced that if the winners would morally like to stay with themselves, they would not differ from the Nazis seeking for racial purity, i.e. they would be alone among their relatives. The flaw of Cain is in us - this belief makes it that in his works Stern does not accept the role of an offering, hence they are not an expression of protest. His act of forgiveness is the only act in its kind. Perhaps one should not speak about forgiveness at all, but about an attempt to embrace Evil with inconceivable love. An act of true sympathy, and that not only for the victims, but also for the torturers is raised in the *oeuvre* of Stern to the essence of humanity. The value of that art is, above all, in his ability to lead the onlooker through the hell of the Second World War and lead him out of it without evasion. He does it with full awareness of the most traumatic experiences.

*Translated by Jan Klos*

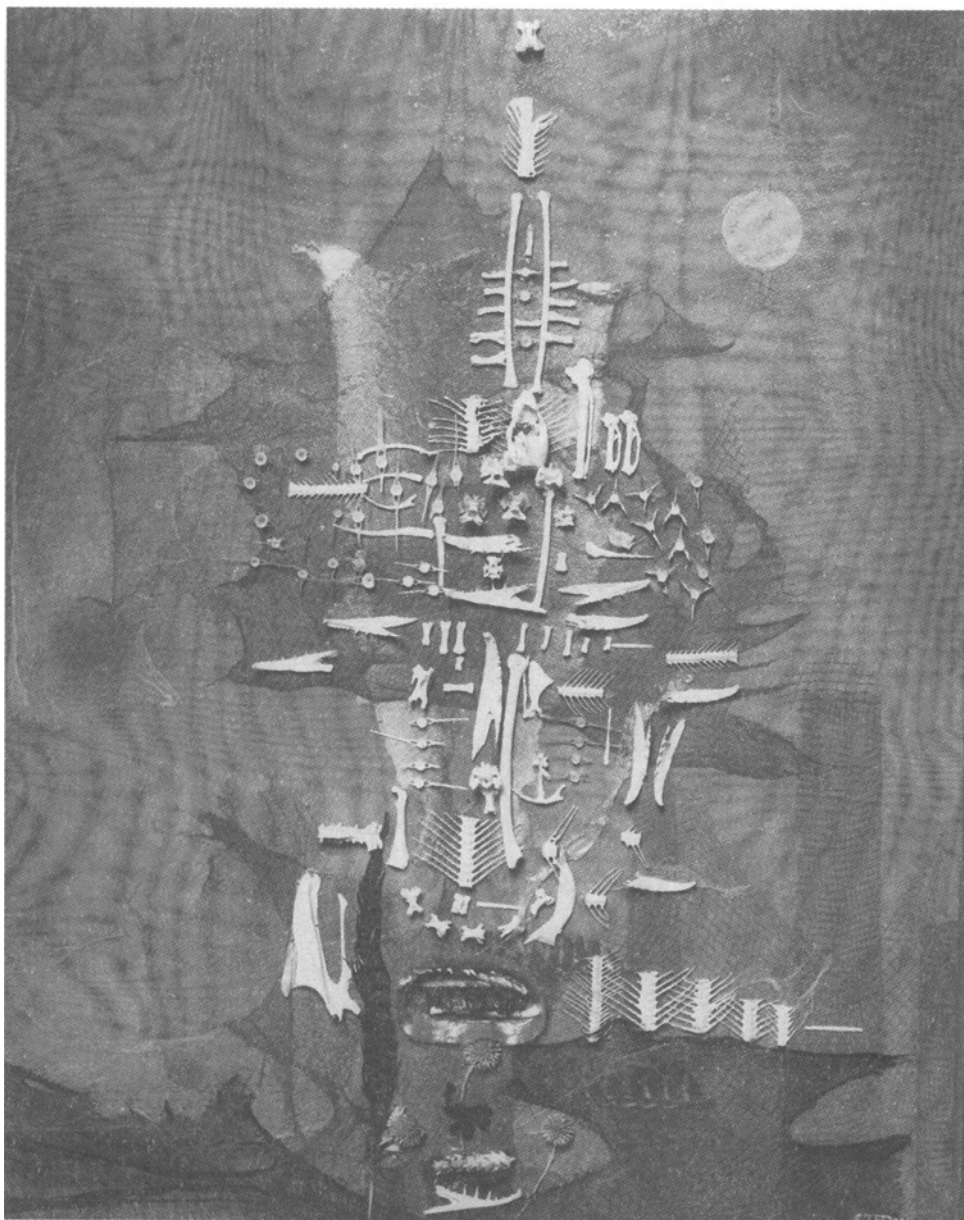


1. Tablica czerwona, 1971. Własność Muzeum Narodowego w Krakowie

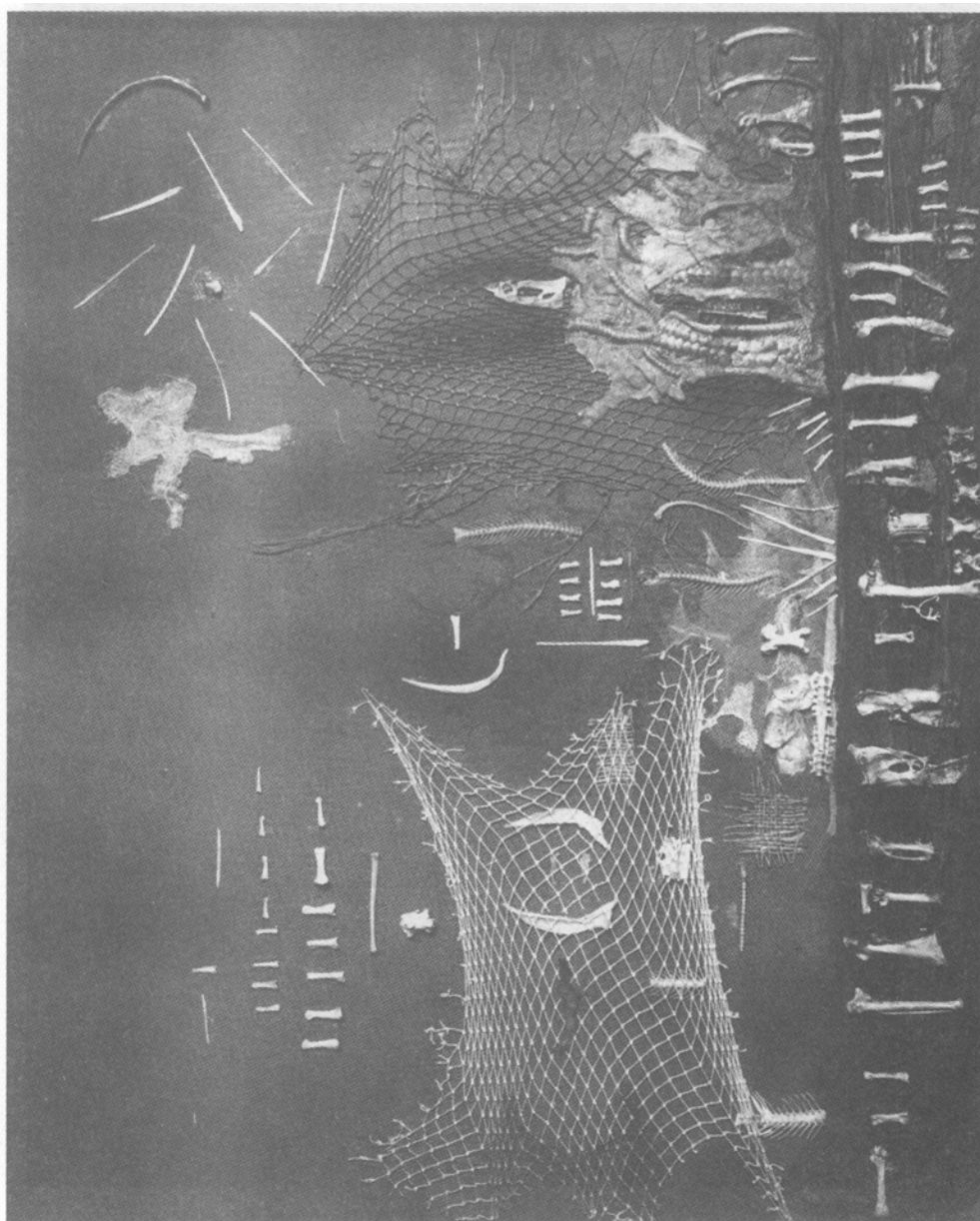


2. Bez tytułu, 1967. Własność prywatna





3. Wieża kanibali. Własność Liceum Sztuk Plastycznych w Rzeszowie



4. „Pejzaż I”, 1967/68. Własność prywatna



5. Krajobraz niebieski, 1969. Własność prywatna