



Zagłada Żydów. Studia i Materiały

Holocaust Studies and Materials

VOL. 8 (2012)

ISSN: 1895-247X

eISSN: 2657-3571

DOI: 10.32927

WWW: www.zagladazydow.pl

Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFIS PAN
Polish Center for Holocaust Research

Pamiętanie afektywne. Moim przyjaciołom Żydom Władysława Strzemińskiego

Kitsch Affective Remembrance. Władysław Strzemiński's "To My Jewish Friends"

Luiza Nader

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Warszawski

naderluiza@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9987-4992>

DOI: <https://doi.org/10.32927/ZZSiM.632>

Strony/Pages: 188-213



Luiza Nader

Pamiętanie afektywne. *Moim przyjaciołom Żydom Władysława Strzemińskiego*¹

Władysław Strzemiński (1893–1952) należy do najważniejszych artystów awangardowych XX w. Jeden z fundatorów awangardy w Polsce międzywojennej, współzałożyciel grupy Blok i a.r., twórca unizmu, a po wojnie teorii widzenia, w swych poglądach artystycznych i postawie stał się punktem wyjścia dla przynajmniej dwóch pokoleń artystów polskich po 1945 r. Strzemiński jest również autorem bezprecedensowego w historii sztuki w Polsce cyklu kolaży *Moim przyjaciołom Żydom*, który do tej pory zyskał zaskakująco skromne opracowanie². Tymczasem prace te nie tylko zmuszają do istotnej reinterpretacji twórczości Strzemińskiego, ale przede wszystkim do całkowitego prze-pisania historii sztuki tworzonej po 1945 r. w Polsce: jej kanonu, krytycznych kategorii i wartościowania – wymyślenia historii sztuki w tym konkretnym obszarze geograficznym na nowo – wobec wydarzenia Szoa.

¹ Tekst powstał w ramach stypendium programu MISTRZ Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. Gorąco dziękuję prof. Ewie Domańskiej za inspirujące komentarze i niezwykle cenną, zawsze budującą krytykę podczas powstawania niniejszego tekstu. Jej tekst ten dedykuję.

² Zazwyczaj badacze kończą na podkreśleniu niejako oddzielnego miejsca, jakie prace te zajmują w *oeuvre* artysty, czy też przyjmują milczące założenie, że analiza kolaży w niczym nie zmienia rozumienia jego powojennej twórczości. Do wyjątków w tej kwestii należą teksty: Andrzeja Turowskiego zawarty w książce *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków: Universitas, 2000; Eleonory Jedlińskiej, *Cykle wojenne: rysunki i kolaże Władysława Strzemińskiego z lat 1939–1945. Doświadczenie wojny – Żal i melancholia* [w:] *Władysław Strzemiński. Uniwersalne oddziaływanie idei*, red. Grzegorz Sztabiński, Łódź: ASP, 2005, s. 91–99; Katarzyny Bojarskiej, *Obecność Zagłady w twórczości polskich artystów*, www.culture.pl (dostęp 10 VI 2011 r.) oraz *eadem, Władysław Strzemiński and His Artistic Document of the Holocaust* [w:] *Memory of the Shoah: Cultural Representations and Commemorative Practices*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Łódź: Oficyna, 2010, s. 138–152; Małgorzaty Osińskiej, „Between Reason and History: Wladyslaw Strzeminski’s Series of Collages To My Friends the Jews”, rozprawa MA, Courtauld Institute of Art, czerwiec 2010. W wymienionych tekstach uderza jednak brak szczegółowych analiz poświęconych pracom cyklu. Sytuacja ta zaczyna ulegać zmianie: podczas konferencji poświęconej twórczości Władysława Strzemińskiego w październiku 2011 r. w Muzeum Sztuki w Łodzi referaty analizujące różne aspekty cyklu *Moim przyjaciołom Żydom* wygłosili: prof. Andrzej Turowski, prof. Esther Levinger oraz autorka niniejszego eseju.

Miejsce

Po wybuchu wojny Strzemińscy udali się na wschód Polski³. Ze względu na skrajnie trudne warunki bytowe wrócili jednak w maju 1940 r. do Łodzi. Po powrocie do Łodzi, która znajdowała się w obrębie III Rzeszy, na terenie tzw. Kraju Warty, na żonę Strzemińskiego – Katarzynę Kobro, niemieckie władze miasta zaczęły wywierać naciski, aby podpisała volkslistę. Kobro odmówiła, natomiast aby uniknąć niebezpieczeństwa, podpisała tzw. listę rosyjską. Strzemiński listę rosyjską podpisał prawdopodobnie kilka lat później⁴.

Łódź, którą Strzemiński zobaczył po powrocie, była zupełnie odmienionym miastem. Wielu polskich mieszkańców zostało wysiedlonych, do Łodzi napływali niemieccy osadnicy. Na obszarze najbiedniejszych dzielnic – Bałut i Starego Miasta, utworzono getto, które w szczytowym momencie liczyło około 200 000 mieszkańców. Getto zostało przez niemieckich okupantów szczelnie wyizolowane od świata zewnętrznego i zamienione w obóz niewolniczej pracy produkujący wszelkie dobra dla III Rzeszy.

Strzemiński, po drugiej stronie getta, obserwował Zagładę z bliska. Getto łódzkie, choć hermetycznie zamknięte, wyobcowane i odizolowane od tkanki miasta, na poziomie wizualnym poddawało się penetracji oka. W odróżnieniu od getta warszawskiego, łódzkiego nie oddzielono murem. Getto było widoczne, ową widoczność określić można jako pewien naddatek. Otoczone płotem i drutem kolczastym, przypominało rodzaj sceny, wyeksponowanej na spojrzenia z zewnątrz. Getto obserwować było można również, przemieszczając się ulicą Zgierską, która choć znajdowała się na jego terenie, służyła jako arteria komunikacyjna dla pozostałej części miasta. Pozycja Strzemińskiego jako obserwatora była złożona. W getcie znajdowali się jego przedwojenni studenci i przyjaciele, między innymi Pinchas Szwarz i Józef Kowner. Choć Strzemińscy, jak pisze córka, nie korzystali z przywilejów płynących z podpisania listy rosyjskiej, takich jak lepsze mieszkanie, pobierali jedynie większe racje żywnościowe, a w 1941 r. ich prace znajdujące się w Muzeum Sztuki w Łodzi zaliczone zostały przez Niemców do „entartete Kunst”, niemniej gest podpisania listy rosyjskiej trudno uznać za neutralny. Można przypuszczać, że Strzemiński, który definiował swoją przynależność narodową jako polską, odczuwał głęboką kontrowersję swojego położenia. Dwuznaczność ta, przekształcająca

³ Informacje dotyczące losów Strzemińskich podczas wojny podaję na podstawie: Zeno-bia Karnicka, *The Life and Work of Władysław Strzemiński - Chronology* [w:] *Władysław Strzemiński 1893-1952. W setną rocznicę urodzin*, Łódź: Muzeum Sztuki, 1994, s. 84-86, oraz Nika Strzemińska, *Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa 1991, s. 53-64.

⁴ Dokładna data podpisania przez Strzemińskiego listy rosyjskiej nie jest znana. Po wojnie jednak w związku z tym wydarzeniem Strzemiński starał się, jak pisze Nika Strzemińska, o „zaniechanie ścigania za odstępowo od narodowości polskiej”, postanowienie takie wydane zostało przez prokuraturę 30 XII 1946 r., zob. Strzemińska, *Miłość, sztuka i nienawiść...*, s. 66-67.

się w poczucie winy, o którym pisała córka artysty⁵, nie była związana wyłącznie z określeniem tożsamości narodowej. Należałoby ją odnieść, jak sądzę, przede wszystkim do najbliższego kontekstu życia Strzemińskiego – szczególnego miejsca, jakim podczas wojny była Łódź i Litzmannstadt Getto, oraz zajmowanej przez artystę pozycji obserwatora. Jan Błoński w słynnym eseju *Biedni Polacy patrzą na getto* zauważał, że pozycja obserwatora zbrodni dokonywanych na Żydach jest ambiwalentna szczególnie pod względem etycznym i łączy się ze znajdującym się „poniżej świadomości” poczuciem winy, a zarazem lękiem, by nie zostać policzonym pomiędzy oprawców. Lęk ów, twierdził Błoński, zniekształca obraz przeszłości oraz uniemożliwia jej przepracowanie⁶. Problem afektu winy widziany z tej perspektywy nie będzie odnosił się tylko, jak przyjmowano do tej pory, do kwestii doświadczenia biograficznego, lecz może posłużyć przedefiniowaniu działalności artystycznej Strzemińskiego. Ma również potencjał przebudowy reprezentacji przeszłości i przyszłości, w których konstruowaniu nadal mamy swój udział.

Moim przyjaciołom Żydom

Cykl Władysława Strzemińskiego *Moim przyjaciołom Żydom* składa się z dziesięciu kolaży. Powstał tuż po drugiej wojnie światowej. Prace nie zostały przez Strzemińskiego datowane ani sygnowane. Kolaże eksponowane były przez artystę tylko raz: w lutym 1947 r. w Salonie Piotrkowska 102⁷. Jedna z prac najprawdopodobniej została przez Strzemińskiego ofiarowana przyjacielowi – Julianowi Przybosiowi, lub jego żonie, powojennej studentce Strzemińskiego – Danucie Kulance. Po śmierci Przybosia jego żona przekazała w 1966 r. kolaż Muzeum Narodowemu w Krakowie, gdzie obecnie się znajduje. Dziewięć pozostałych kolaży Strzemiński podarował Judycie Sobel, która zaliczała się do najbliższego grona uczniów i przyjaciół Strzemińskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi w drugiej połowie lat czterdziestych⁸. Na początku lat pięćdziesiątych artystka wyjechała na stypendium

⁵ *Ibidem*, s. 59.

⁶ Jan Błoński za Czesławem Miłoszem pisze o „obowiązku oczyszczenia, który ciąży na polskiej poezji” wobec doświadczenia obserwowania zagłady Żydów. Owo „oczyszczenie” interpretuję jako przepracowanie. Por. Jan Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto* [w:] *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008, s. 1, 14, 22–24.

⁷ Karnicka, *The Life and Work of Władysław Strzemiński - Chronology*, s. 88.

⁸ Judyta Sobel (ur. 25 IX 1924 r.) przed wojną mieszkała we Lwowie, w czasie wojny ukrywała się w lasach (1942–1944), powróciła do Lwowa (1944–1946), a następnie w 1946 r. przeniósła się do Łodzi (Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego, Centralny Komitet Żydów w Polsce, Wydział Ewidencji i Statystyki, 303 V 4286792, Karta rejestracyjna Komitetu Żydowskiego w Łodzi). W latach 1947–1950 studiowała w PWSSP w Łodzi. Była tam uczennicą Władysława Strzemińskiego oraz (krótko) asystentką Stefana Wegnera. Na przełomie grudnia 1948 i stycznia 1949 r. brała udział w słynnej I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. W 1950 r. wyjechała do Izraela, a potem do Stanów Zjednoczonych, gdzie kontynuowała twórczość. Zob. m.in. biogramy artystki: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później. Katalog, grudzień 1998 – styczeń 1999*, red. Marek Świca, Józef Chrobak, Kraków:

do Izraela. Tam ofiarowała prace Instytutowi Pamięci Męczenników i Bohaterów Holokaustu Yad Vashem, który powstał w 1953 r., już po śmierci Strzemińskiego⁹.

Kolaże składają się z pięciu komponentów:

- tytułu całości: *Moim przyjaciółom Żydom*, który wyznacza ramy pozostałych elementów pracy i zmienia ich kontekst;
- podłoża: białego lub szarego (z odcieniem zielonkawym) papieru;
- rysunków autorstwa Strzemińskiego pochodzących z cykli wykonywanych przez artystę podczas wojny: *Deportacje* (1940–1941), *Wojna domom* (1941–1942), *Twarze* (1942), *Tanie jak błoto* (1943–1944), *Ręce, które nie z nami* (1945), przekopionych na podłoże kolaży¹⁰;
- przyklejonych do papierowego podłoża dokumentalnych fotografii, poddanych w mniejszym lub większym stopniu destrukcji¹¹;
- poetyckiego komentarza na rewersie każdego z kolaży, spinającego reprezentacje rysunkowe i fotograficzne.

Chciałabym podzielić kolaże na trzy kategorie, które odnoszą się do perspektywy, z której wykonano jeden z elementów kolażu – fotografie. Kategorie te odnoszą się do pozycji obserwatora, rozwarstwiając ją i problematyzując.

Pierwszą kategorię tworzą prace, w których reprezentacja fotograficzna została skonstruowana z pozycji ofiary, a zarazem świadka – współodczuwającego z przedstawieniem lub dokonującego z nim pełnej identyfikacji. Drugą kategorię stanowią wizerunki wykonane z pozycji oprawcy. Trzecią zaś określiłabym umownie jako konotującą horyzont poznawczy „spóźnionej ludzkości”, przychodzącej dzień po Zagładzie.

Ofiara/świadek

Perspektywa obserwatora jako świadka, a zarazem ofiary obecna jest w dwóch kolażach. Jeden z nich opisany został przez Strzemińskiego na rewersie jako „puste piszczele krematoriów” (33×23 cm). Całą dolną połowę przedstawienia zajmuje

Starmach Gallery i Fundacja Nowosielskich, 1998, s. 258, oraz <http://www.polishartworld.com/artists.php?lang=pl&id=78> (dostęp 8 VIII 2012 r.). Artystka zmarła w Nowym Jorku 5 II 2012 r.

⁹ Zenobia Karnicka oraz Andrzej Turowski w swoich tekstach podają informację, że Strzemiński za pośrednictwem Judyty Sobel podarował swój cykl Instytutowi Yad Vashem. Por. Karnicka, *The Life and Work of Władysław Strzemiński - Chronology*, s. 88; Turowski, *Budowniczości świata...*, s. 228. Instytut Yad Vashem rozpoczął jednak swoją działalność już po śmierci Strzemińskiego. Sprawa ta wymaga dalszego zbadania. Być może Strzemiński poprosił Judytę Sobel o złożenie daru z jego prac instytucji w Izraelu, której działalność łączyła się z upamiętnianiem zagłady Żydów, ale mogła też to być suwerenna decyzja artystki.

¹⁰ Jak zauważył Andrzej Turowski, rysunki oryginalne zostały przez Strzemińskiego przekopowane na podłoże kolaży. Charakteryzuje je przycięcie lub lekkie przesunięcie wobec oryginałów, zob. Turowski, *Budowniczości świata...*, s. 228.

¹¹ Pierwszej szczegółowej lektury oraz identyfikacji poszczególnych fotografii dokonały niezależnie od siebie prof. Esther Levinger oraz autorka niniejszego tekstu, prezentując referaty na konferencji „Władysław Strzemiński. Czytelność obrazów” 13 X 2011 r. w Muzeum Sztuki w Łodzi.

fotografia dokumentująca wysiedlenie dzieci z getta łódzkiego. Fotografia ta w późniejszych latach zyskała status ikonicznej. Przedstawienie ukazuje widziany od tyłu korowód małych chłopców maszerujących dwójkami. Horyzont fotografii wyznaczają ciężarówki wojskowe. Chłopcy na swoich marynarskich ubrankach, płaszczkach i kurtkach, na wysokości prawej łopatki, mają naszytą gwiazdę Dawida (tak oznaczano Żydów na ziemiach należących do Rzeszy). Dzieciom towarzyszy trójka opiekunów, wizerunki dwóch z nich na przedstawieniu wykorzystanym przez Strzeмиńskiego poddane zostały lekkiemu retuszowi. Fotografia ujmuje jedynie część pochodu dzieci, który na przedstawieniu rozwija się od jej prawego dolnego rogu do prawego górnego rogu, zataczając półokrąg przez centrum przedstawienia. Korowód dzieci narasta, gęstnieje. Maszerujące dzieci oraz ich opiekunowie zostali ukazani jako uporządkowana grupa, maszerująca w szyku. Zdjęcie pomimo słabej jakości jest niezwykle szczegółowe, wyraźne, niemal nadwyraziste. Tak jakby fotograf, widząc dzieci od tyłu, mimo wszystko próbował nadać każdemu z nich odrębną tożsamość, a przez zakomponowanie i uporządkowanie całej grupy podkreślał jej godność. Precyzyjnie odtworzone przez obraz fotograficzny szczegóły decydują o niezwykłej sile ujęcia: krótko ostrzyżone włosy i odstające uszy chłopca znajdującego się na pierwszym planie, marynarski kołnierz, pod którym naszyta jest gwiazda Dawida, opadające, pofałdowane skarpetki na wychudzonych nogach dzieci idących obok, kurtka, na której odznaczają się wystające łopatki jednego z maszerujących chłopców. Identyfikację tej oraz kilku innych fotografii wykorzystanych przez Strzeмиńskiego zawdzięczam Janowi Jagielskiemu, kierownikowi archiwum fotograficznego Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie¹². Najprawdopodobniej autorem fotografii był jeden z trzech oficjalnych fotografów getta łódzkiego, zatrudnionych w Wydziale Statystycznym: Lejba Maliniak, Henryk Rozencwajg-Ross lub Mordechaj Mendel Grosman. Janina Struk odnotowuje, że od 1941 r. fotografowanie na potrzeby prywatne zostało w getcie łódzkim zakazane. Fotografowie getta dokumentowali w celach oficjalnych działalność społeczną, robotników w fabrykach, ludzi zmarłych z głodu na ulicach, kwartały lub budynki przewidziane przez Niemców do wyburzenia¹³. Fotografie innego typu wykonywane były w ukryciu. Prawdopodobnie również w ukryciu wykonana została wspomniana fotografia dzieci z łódzkiego sierocińca¹⁴. Po wojnie została

¹² Chciałabym w tym miejscu złożyć podziękowania panu Janowi Jagielskiemu. Jestem mu niezmiernie wdzięczna za zidentyfikowanie większości zdjęć zamieszczonych przez Strzeмиńskiego w kolażach, konsultację oraz szczerze dzielenie się wiedzą i doświadczeniem. Dziękuję również, że zwrócił moją uwagę na pocztówki, a także na album *Zagłada żydostwa polskiego. Album zdjęć* (Łódź: Centralna Żydowska Komisja Historyczna, 1945).

¹³ Janina Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, tłum. Maciej Antosiewicz, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2007, s. 122.

¹⁴ Agata Pietroń w swojej pracy magisterskiej podaje, że Henryk Ross oraz Mendel Grosman wykonywali indywidualnie, w ukryciu fotografie dokumentujące deportację Żydów na stacji Radogoszcz. Zob. *eadem*, „Fotomontaż jako sposób opisu Zagłady. Analiza albumów fotograficznych z łódzkiego getta”, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Jac-

wydana przez Żydowską Komisję Historyczną w Katowicach w serii pocztówek. Ich zadaniem było szerzenie wiedzy na temat okrucieństw wojny oraz nazistowskich zbrodni wobec Żydów. Na pocztówce zdjęcie opisane zostało jako: „Łódź – wysiedlenie dzieci z sierocińca. Children on their last way. Łódź”¹⁵. Fotografii umieszczono też w wydanym przez Centralną Żydowską Komisję Historyczną w grudniu 1945 r. albumie *Zagłada żydostwa polskiego. Album zdjęć*¹⁶. W materiale objaśniającym, znajdującym się na końcu albumu, ta konkretna fotografia opisana została jako: „Łódź – dzieci domu sierot idą wraz z wychowawcami na wysiedlenie”, co przetłumaczono na język angielski następująco: „Lodz. Children of the orphans house are going with their teachers for ‘transmigration’”¹⁷. Podpisy sugerują tragiczny los dzieci, na co wskazuje eufemistyczny status słów „wysiedlenie” czy „transmigration”. Najpełniej jednak ich los dookreślają kolaże Strzeмиńskiego, który, jak twierdzą, niemal na pewno oglądał zarówno wspomniany album, jak i pocztówki. Tekst towarzyszący poszczególnym kolażom nie stanowi ich tytułu, pełniąc raczej funkcję poetyckiego komentarza. Strzeмиński konfrontuje ze sobą reprezentację słowną z fotograficzną, metonimię z obrazem, operując kontrastem na poziomie formalnym, estetycznym i jeśli można użyć takiego określenia – etycznym. Podpis pracy: „puste piszczele krematoriów”, sytuuje fotografię wobec wiedzy o komorach gazowych i piecach krematoryjnych. Oszczędność podpisu, a zarazem jego treść komunikująca unicestwienie zostają zestawione z niemal rozrzutną szczegółowością przedstawienia. Pustka staje wobec rozkwitającego życia (licznej grupy dzieci), niemożliwe do identyfikacji szczątki po istnieniu („puste piszczele”) konfrontowane są z niemal namacalnie obecną cielesnością, eksterminacja („krematoria”) z dzieciństwem i witalnością. Wiedza obecna w tekście o tragicznym losie wysiedlanych zderzona zostaje z niewiedzą, ufnością deportowanych dzieci, okrucieństwo z niewinnością. Można przypuszczać, że fotografia zaadaptowana do kolażu odnosi się do najtragiczniejszego momentu w historii getta łódzkiego, tzw. wielkiej szpery we wrześniu 1942 r. W jej wyniku do obozu zagłady w Chełmnie nad Nerem deportowano z Litzmannstadt Getto dzieci do 10. roku życia, chorych, niezdolnych do pracy oraz ludzi powyżej 65. roku życia, łącznie około 15 tys. osób.

Górną połowę kolażu wypełnia rysunek przekopiowany z wojennego cyklu Władysława Strzeмиńskiego zatytułowanego *Wojna domom* z 1941 r. W stosunku do oryginału rysunek został znacząco wykadrowany: pozbawiony przestrzeni, mocno (o mniej więcej 1/3) przycięty u dołu oraz (nieznacznie) z prawej strony. O ile rysunek z 1941 r. przedstawia pewną zamkniętą całość – widok ruin osadzony w pustej przestrzeni, o tyle rysunek obecny w kolażu charakteryzuje fragmentaryczność

ka Leociaka, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, kwiecień 2007, s. 45. Dziękuję Agacie Pietroni za umożliwienie mi lektury jej pracy magisterskiej oraz za cenne informacje.

¹⁵ Pocztówka z Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego, dział archiwum fotograficznego.

¹⁶ *Zagłada żydostwa polskiego...*

¹⁷ *Ibidem*, fotografia nr 110, s. 41, opis fotografii w tej samej publikacji, strony niepaginowane.

przedstawienia. Rysunek z 1941 r. skupia się na fizycznej dezintegracji budowli, ich literalnym rozpadzie. Charakterystyczna, biologicznie pofałdowana kreska opisuje spustoszone, podlegające procesowi „nicestwienia” domy. W kolażu przez zbliżenie na budowlę nacisk został położony właśnie na ich materialność. Obiekty przedstawione są w sposób zaskakująco ożywiony, tak jakby były organizmami wytracającymi życie, rozpadającymi się na plamy komórek rozmywających się w białej przestrzeni. Na reprezentacji rysunkowej popadająca w śmierć architektura zostaje ożywiona. Fotografia ukazuje dzieci, które w ostatecznym wymiarze zostają skrajnie uprzedmiotowione. Tracące strukturę domy wyglądają, jakby lamentowały, jakby przedmioty martwe pograżały się w opłakiwaniu i żalobie wobec indyferencji i zbrodni świata żywych.

Drugi kolaż opisany został przez Strzemińskiego na rewersie: „Śladem istnienia stóp, które wydeptały”, ma rozmiary 33×23 cm. Wykonany został na białym papierze. Po lewej stronie artysta przekopował rysunek z cyklu *Deportacje*, przedstawiający wykonaną rozchwianą, niemal biologiczną kreską mocno wyabstrahowaną postać ludzką, która odwrócona jest do odbiorcy prawie tyłem. Na podstawie ułożenia jej nóg można przypuszczać, że figura jest uchwycona w ruchu, przemieszcza się. Cała postać wydaje się niezwykle obciążona, oprócz kamiennej ciężkiej ręki sugerują to zgarbione plecy. Nie do końca rozpoznać można, gdzie kończy się ciało, a zaczyna się przedmiot. Czy postać trzyma coś w ręce, czy też jej ręka jest zdeformowana, sięgająca ziemi, ciężka, stalagmitowa? Czy pozostawia coś za sobą (ślady, rzeczy?) czy też gubi sama siebie, kawałek po kawałku, komórka po komórce? Odwrócona postać skonstrastowana została z frontalnym, fotograficznym przedstawieniem po stronie prawej – portretem młodego mężczyzny, wyciętym z większej fotografii. Fotografia została przechylona w prawą stronę, wyznaczając niejako diagonalną oś kolażu. Wzrok mężczyzny, nieco przyćmiony, wbity jest w fotografującego, towarzyszy mu ślad wymuszonego uśmiechu. Przedstawienie fotograficzne zostało całkowicie pozbawione pierwotnego kontekstu, zinterpretowane na nowo, wobec rysunku, tekstu i tytułu. Dryfuje w białej aktywnej przestrzeni podłoża, sprawiając wrażenie, jakby to właśnie biel papieru odpowiedzialna była za fragmentaryczność przedstawienia. Tło w tym wypadku nie jest neutralne – niejako wsysa fotograficzną reprezentację. Również wobec towarzyszącego fotografii rysunku tło odgrywa aktywną rolę: biel papieru wypełniająca figurę neguje wyraźne granice między wnętrzem a zewnątrz, figurą a tłem. Jak wspomniałam, rysunek został zaczerpnięty z cyklu *Deportacje*, z 1940–1941 r., który – jak można przypuszczać – literalnie odnosił się do masowych deportacji ludności polskiej w Łodzi. Tu jednak został opisany na nowo. „Śladem istnienia stóp, które wydeptały” – poetycki komentarz umieszczony przez Strzemińskiego na rewersie przedstawienia oraz tytuł całego cyklu *Moim przyjaciółom Żydom* można rozumieć jako odnoszącą się do częstych „wysiedleń” Żydów w Litzmannstadt Getto – deportacji do obozów zagłady. Nie wiadomo, przez kogo i gdzie wykonana została fotografia, z której wycięto wizerunek mężczyzny. Podobnie jednak jak w wypadku fotografii ukazującej wysiedlenie dzieci z sierocińca, w pewien sposób przypomina fotografie

robione na użytek Wydziału Statystycznego przez wspomnianych fotografów getta łódzkiego – Henryka Rossa i Mendla Grosmana. Do obowiązków fotografów należało dokumentowanie pracy w resortach, ale obaj artyści rejestrowali również, z wielką wrażliwością i uwagą, codzienne życie getta. Perspektywa, z jakiej powstało zdjęcie, byłaby zatem punktem widzenia ofiary. Istotne wydaje się skonfrontowanie widza z twarzą i spojrzeniem mężczyzny, poddanie odbiorcy egzaminowi spojrzenia. W tym konkretnym wypadku widz nie tylko patrzy, lecz także znajduje się w pozycji oglądanego. Spotyka się twarzą w twarz z wizerunkiem niejako podwójnie naznaczonym przez zniszczenie. Przedstawienie fotograficzne jest zarówno wynikiem destrukcji – wycięcia z większej fotografii, jak i staje się metonimią śmierci wplecionej w przedstawienia.

Oprawca

Skrajnie inną perspektywę reprezentuje kolaż podpisany przez Strzemińskiego na rewersie: „ruinami zburzonych oczodołów, kamieniami jak głowy wybrukowano” (30×21 cm). Wykonany został na szarozielonkawym papierze. W jego prawym dolnym rogu, tuż przy krawędzi umieszczono prostokątną fotografię, wypełniającą około 3/4 szerokości kolażu i 1/3 jego wysokości. Dokładnie w centrum fotografii widzimy twarz i ramiona mężczyzny wyłaniające się z zasypanego ruinami otworu – ukrytego wejścia do bunkra. Jedną rękę opiera o gruzy, drugą lekko unosi. Jego twarz stężała w niewypowiadalnym strachu. Tło stanowi ściana zrujnowanego budynku. Morze gruzu wypełnia dolną część fotografii. Po lewej stronie widzimy stojącego bokiem żołnierza Wehrmachtu, opierającego nogę o szpadel, którym zapewne przed chwilą odkopał wejście do bunkra. Nie widzimy wyraźnie jego twarzy, ukazanej na zdjęciu z profilu. Nieco bliżej dolnej krawędzi fotografii znajduje się drugi żołnierz. Jest dobrze oświetlony. Patrzy prosto w obiektyw, z rodzajem dumy i uśmiechu, jaki mógłby mieć na ustach człowiek dobrze wykonujący swoje obowiązki. Zarówno twarz kata, jak i jego ofiary są dobrze widoczne. Ta fotografia znajduje się w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie. Została zrobiona przez żołnierzy niemieckich podczas przeczesywania, podpalania i likwidacji warszawskiego getta po powstaniu kwietniowym 1943 r. Część fotografii wtedy wykonanych weszła w skład raportu Jürgena Stroopa. Ta konkretna fotografia nie znalazła się w raporcie, ale wchodzi do zespołu wykonanych wówczas zdjęć. Odnosi się do jednego z motywów raportu Stroopa „Siłą wyciągani z bunkrów”. Zrobił ją bezsprzecznie jeden z żołnierzy Wehrmachtu.

W relacji fotografii i tekstu ciało i ruina, człowiek i architektura przeglądają się w sobie jak w lustrze, mimetycznie odtwarzając swoją dezintegrację. Proces ten jest szczególnie wyraźny w podpisie towarzyszącym kolażowi: „ruinami zburzonych oczodołów, kamieniami jak głowy wybrukowano”. Człowiek poddany zostaje uprzedmiotowieniu. Twarz mężczyzny wychodzącego z bunkra kamienieje pod wpływem przerażenia. Jego oczy są niewidoczne, nikną w cieniu, zamieniając się w czarne plamy. Ruiny znaczą ciała, kamienie mówią za wszystkich tych, którym odebrano człowieczeństwo w podwójnym sensie: status bycia człowiekiem i życie.

Rysunek przekopiowany z cyklu *Twarze* wykonany jest znaną z innych cykli rysunkowych biologiczną linią, zajmuje około 2/3 wysokości kolażu. Twarz odtworzona jest najbardziej schematycznie. O ile z lewej strony można jeszcze wyodrębnić jej kontury, o tyle z prawej strony twarz zupełnie rozplywa się w tle. Szczątkowa reprezentacja twarzy nieco nachodzi na zdjęcie w jego górnej partii. To szczególnie intymna relacja fotografii i rysunku. Decyzja, aby tak mocno zintegrować te dwie formy reprezentacji, powtarza się jeszcze w wypadku dwóch kolaży cyklu *Moim przyjaciółom Żydom* i wydaje się mieć kardynalne znaczenie. Można powiedzieć, że rysunek wykonany na tego rodzaju fotografii nosi znamiona bluźnierstwa. Rysunek twarzy niejako łączy więzami śmierci kata i ofiarę. Wydaje się, że szczególny nacisk położony został na relacje między twarzami: kata, ofiary (na fotografii), twarzy reprezentowanej przez rysunek oraz stojącej wobec nich twarzy odbiorcy. Zarówno kat, jak i mężczyzna wychodzący z bunkra patrzą w obiektyw – patrzą wprost nie tylko na fotografującego, ale i na widza. Wszystkie twarze wpatrują się w twarz widza, sygnalizując, że jego pozycja, jego wzrok, to, co widzi i z kim się identyfikuje, nie są im obojętne. Ich spojrzenia odbijają się w oku widza, niejako szukając potwierdzenia i identyfikacji. Tym samym czynią jego pozycję jako podmiotu niepewną. To obrazy patrzą na widza. Martwi i rzeczy martwe stawiają odbiorcę w pozycji interpelowanego. Widz zostaje wystawiony na szczególnie trudną próbę. Eksterioryzacja zła staje się niemożliwa: jeden z likwidujących getto kieruje swój porozumiewawczy uśmiech do kogoś spoza kadru – to widzowie przyglądający się tej zamrożonej scenie okrucieństwa mimowolnie stają się jego adresatami.

Spóźnieni

Trzecią, najliczniejszą grupę kolaży stanowi pięć prac, które ukazują nie zbrodnię, lecz jej skutki, nie ciała, lecz ich szczątki lub fragmenty. To perspektywa po Zagładzie, w której podkreślony został zwłaszcza ów status „po”: nieodwracalne opóźnienie, a zarazem nieubłagany postęp czasu, punkt widzenia „spóźnionej ludzkości”. Fotografii w nich wykorzystane mają charakter dowodów zbrodni, raportów z okrucieństwa mających zaświadczyć o budzących grozę wydarzeniach.

W jednym z kolaży, podpisanym: „wyciągane strunami nóg”, wszystkie elementy ogniskują się wokół skrajnie wycieńczonego ciała, na progu życia i śmierci, umarłego, choć poruszanego jeszcze siłą mięśni. Po lewej stronie, nieco poniżej środkowej osi umieszczono fragment fotografii. Fotografia w prawym górnym rogu i przy prawej krawędzi została nierówno wycięta. Wyabstrahowana z kontekstu, ukazuje z boku rozciągnięte na białym prześcieradle nogi ofiary eksperymentów „medycznych” w Auschwitz, przypominając zawarte między innymi w albumie *Zagłada żydostwa polskiego* zdjęcia więźniarek. Ta konkretna fotografia znajduje się w zbiorach Yad Vashem, jej identyfikację zawdzięczam Jackowi Leociakowi¹⁸. Ze względu na wycięcie figury osoby towarzyszącej więźniowi fotografia przypomina

¹⁸ Serdecznie dziękuję dr. hab. Jackowi Leociakowi za pomoc okazaną przy pracy nad niniejszym tekstem.

nieco czarną plamę na zielonkawożółtym papierze, której nacięcie powtarza amorficzny kształt plam rysunku. W górnej połowie kolażu, po prawej stronie został umieszczony umykający poza ramę fragment rysunku z cyklu *Tanie jak błoto*, również ukazujący nogi – tym razem poruszające się, choć dysfunkcjonalne, załamujące się pod ciężarem ciała. Fragmentem jest również tekst: „wyciągane strunami nóg”. Nogi stają się metonimią ciała kruchego, otwartego jak rany powodowane pseudoeksperymentami, naciętego jak fotografia – naznaczonego traumą.

Z tą niemal kameralną, wyciszoną, a jednocześnie niezwykle poruszającą pracą kontrastuje wstrząsający kolaż zawierający jedną z ikonicznych fotograficznych reprezentacji Zagłady – anarchiczny stos bezwładnych, skłębionych martwych ciał. Zdjęcie umieszczono przy lewej krawędzi, nieco pod horyzontalną osią pracy. Fotografia ta znajduje się między innymi w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego. Dokumentuje obraz po oswobodzeniu obozu koncentracyjnego w Dachau, który został wyzwolony 29 kwietnia 1945 r.¹⁹ Na fotografię nałożony został ekspresyjny rysunek ręki, zaczerpnięty z cyklu *Ręce, które nie z nami* (1945), rozpięty niemal na całej wysokości pracy. Tekst na rewersie: „przysięgnij pamięci rąk (istnień, które nie z nami)”, nawiązuje do tytułu cyklu rysunkowego, a zarazem sugeruje, że ręka ujęta została w geście zaprzysiężenia. Ręka ogarnia fotografię, nachodzi na nią, ale nie może jej dotknąć. Tak jakby fotografia i usiłująca jej przysiąc ręka, nachodząc na siebie, jednocześnie się mijały. Związki międzyobrazowe zarówno w tym, jak i w uprzednio wspomnianym kolażu są literalne, niemal narracyjne.

Fotografia ekshumowanych ludzkich szczątków, wyciętych z większej fotografii, wyabstrahowanych i pozbawionych kontekstu, umieszczona została w kolejnym kolażu. Umiejscowiono ją w dolnej partii pracy, nieco pod kątem. U góry znajduje się rysunek ze wstrząsającego cyklu *Tanie jak błoto*, ukazujący mocno zdekomponowane, otwierające się na pustkę podłoża, gubiące swoje fragmenty ciała. Najsilniejszym kompozycyjnie elementem jest czerwona plama, umieszczona po lewej stronie, przyczepiona do lewej krawędzi pracy, zajmująca niemal 1/6 kompozycji. Plama niejako odrywa się od postaci przedstawionej na rysunku (podobnie jak inne małe, abstrakcyjne plamy). Zarazem jednak można ją rozumieć jako widzianą z góry i wiernie odtworzoną plamę krwi. Opisuje ją również podpis do kolażu: „lepka plama zbrodni”, choć słowa te można też odnieść do fotograficznego przedstawienia, w którym ludzkie szczątki roztapiają się w amorficzny kształt.

Świadectwo

Strzeмиński, anektując fotografię w kolaż oraz konfrontując je z przekopiowanymi rysunkami swojego autorstwa, dokonywał niezwykle świadomych wyborów formalnych i estetycznych. Zastosowane przez artystę medium kolażu rozspaja pojęcie tradycyjnej reprezentacji, a zarazem najdobitniej oddaje obraz świata w ruinie.

¹⁹ Na odbitce w zbiorach ŻIH widnieje odręcznie nakreślona dzienna data (wykonania zdjęcia?): 4 maja 1945.

Z całą mocą chcę jednak podkreślić, że Strzeмиński nie był ofiarą, lecz obserwatorem świadomym swojej dwuznacznej etycznie pozycji. Tworzone przez niego kolaże nie odbijają w sposób nieświadomy traumatycznego „nie-wydarzenia”. Sądzę nawet, że stosowanie kategorii traumy w tym konkretnym wypadku zarówno kolaży, jak i biograficznego doświadczenia Strzeмиńskiego jest swego rodzaju nadużyciem. Istotne znaczenie ma fakt, że większość fotografii odnosi się bezpośrednio do kontekstu najbliższego Strzeмиńskiemu podczas okupacji niemieckiej: kondycji życia i śmierci mieszkańców łódzkiego getta, do konkretnych wydarzeń w łódzkim getcie, między innymi wielkiej szpery we wrześniu 1942 r., do wydarzeń w najbliższym polu widzenia, niejako zatrzymanych na siatkówce oka. Można ostrożnie twierdzić, że fotografie stają się metonimią konkretnej, historycznej „zawartości wzrokowej”, która za pomocą rysunku – czynności najbliższej w praktyce artystycznej związanej z procesami myślenia oraz języka (warstwa tekstowa kolaży) przekształcana jest w świadomość wzrokową²⁰. Choć nie wszystkie obrazy można zidentyfikować jako łączące się jednoznacznie z Szoa, to przede wszystkim tytuł *Moim przyjaciołom Żydom* nadaje reprezentacjom sens świadectwa, a zarazem wymierzonego w przyszłość wezwania do zaświadczenia²¹.

W tytule pracy, zmieniającym kontekst wojennych rysunków Strzeмиńskiego i wyznaczającym ramy fotografii i podpisów, jak też odnoszącym się do adresatów jako do przyjaciół, zawiera się ponadto współczucie, a zarazem zadanie nie-zapominania. Jak już pisałam, w getcie łódzkim znaleźli się znani jeszcze z kręgu awangardy przyjaciele Strzeмиńskiego, a także jego uczniowie – Żydzi. Również powojenne uczennice Strzeмиńskiego, takie jak Judyta Sobel i Halina Ołomucka, miały za sobą traumatyczne doświadczenia związane z uciezkami z getta i ukrywaniem się (w pierwszym wypadku) czy też z życiem w getcie, powstaniem w getcie warszawskim, przebywaniem w obozach śmierci. Tytuł ma zatem charakter partykularny – można go traktować jako rzeczywistą dedykację bliskim – żydowskim przyjaciołom Strzeмиńskiego, a zarazem uniwersalny – artysta ogłasza się przyjacielem Żydów ofiar oraz ocalonych, co w kontekście nie tylko sztuki, lecz nawet historii w Polsce tuż po wojnie należy uznać za gest całkowicie odosobniony. Strzeмиński nie identyfikuje się jednak z ofiarami, ale z sytuacją, której był obserwatorem (np. transporty dzieci), o której wiedział (obozy zagłady, komory gazowe i krematoria) lub którą może przeczuwał. Jego cykl jest świadectwem śmierci, która wydarza się w samotności, choć obserwuje ją wielu przechodniów. Za jednego z nich być może uważał się Strzeмиński. Niemniej „obserwując ból innych”, w pracy i poprzez pracę *Moim przyjaciołom Żydom*, Strzeмиński zmienia swą podmiotową pozycję wobec wydarzenia i doświadczenia Zagłady, rzucając zarazem wyzwanie odbiorcy.

²⁰ Świadomość wzrokowa to kluczowa kategoria tworzonej przez Strzeмиńskiego po wojnie teorii widzenia, której zręby powstawały już w latach trzydziestych. Por. Władysław Strzeмиński, *Teoria widzenia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974.

²¹ Cykl jako świadectwo z innej perspektywy rozpatruje Katarzyna Bojarska w tekście *Władysław Strzeмиński and His Artistic Document of Holocaust*, s. 139–152.

Strzemiński wykorzystał siłę spojrzenia oraz różne perspektywy obserwowanych i obserwatorów. Przywołał perspektywę fotografów getta i odtwarzając ich punkt widzenia, powtórzył narrację, a zarazem jako tzw. świadek drugiego stopnia przekazał tworzoną przez nich historię. W ten sposób dał świadectwo, a jego kolaże stały się przestrzenią egzystencjalnego przejścia: z pozycji bezsilnego czy też indyferentnego obserwatora na pozycję świadka. Tym samym radykalnie zredefiniowały jego tożsamość. Stały się dowodami w akcie oskarżenia nie tylko zbrodniarzy nazistowskich, ale i obserwatorów tych zbrodni: patrzących na getto, po drugiej, aryjskiej stronie mieszkańców Łodzi czy też szerzej – Polaków przyglądających się Zagładzie. Jednocześnie jednak, wykorzystując pozycję podmiotową ulokowaną w spojrzeniu oprawcy oraz „spóźnionej ludzkości”, Strzemiński przekształcił wykreowaną przez siebie reprezentację w rodzaj sceny angażującej również widza. Widz nie staje się wyłącznie jej obserwatorem, lecz w pewnym sensie bierze w niej udział, swoim spojrzeniem zmienia jej bieg. Podobnie jak Strzemiński może podjąć wyzwanie świadczenia, zarazem zaś niebezpiecznie utożsamić się z katem czy choćby z samą sytuacją przemocy, która rozgrywa się na jego oczach. W ten sposób w widzu krzyżują się spojrzenia, a wraz z nimi dokonuje się transmisja wiedzy, pamięci i afektów, pod których wpływem znika iluzja niewinnego spojrzenia, a podmiotowość otwiera się na zmianę. Strzemiński w swoim cyklu daje świadectwo dwojakie: świadczy nie tylko zagładzie Żydów, lecz także indyferencji jej obserwatorów, wszystkich tych, przez których Zagłada, nie stanowiąc wydarzenia traumatycznego, nie została również zinternalizowana jako utrata, jako graniczne doświadczenie egzystencjalne czy historyczne, przynależąc do pamięci „zza muru”. „*W Inaczej niż być czyli ponad istotą* – pisze Dorota Głowacka – Levinas proponuje [...] radykalne sformułowanie koncepcji podmiotu etycznego, według której jednostka jest zobowiązana nie tylko wobec Innego, ale również odpowiada za jego przewinienia”²². Idąc śladem tej refleksji, można zauważyć, że w relacji tej Strzemiński obserwator-swiadek przyjmuje metastabilną pozycję, w której podejmuje zobowiązanie niesienia pamięci cierpień i śmierci Innego (Żydów, mieszkańców getta, ofiar obozów śmierci). Bierze też odpowiedzialność za przewinienia grupy, z którą się identyfikuje (patrzący na getto przechodnie). Dorota Głowacka zauważa we wspomnianym tekście, że „mowa świadka zachowuje ślad traumatycznych wydarzeń, pomimo niebezpieczeństwa, że w trakcie zdawania relacji jego rzeczywistość ulegnie nieodwracalnemu pęknięciu, nawet jeśli nie jest on świadkiem naocznym, a jedynie przekazuje dalej zasłyszaną opowieść”²³. Również w reprezentacji Strzemińskiego wydarzenie/doświadczenie graniczne pozostawia swój cień. Język podpisów rozsypuje się, jakby dotknięty był przez szaleństwo. Rysunek i fotografia nachodzą na siebie, jednoczą się, ich relacja jest relacją bliskości, intymności, a zarazem destrukcji. Stając się jedną reprezentacją, niweczą się nawzajem, są sobie

²² Dorota Głowacka, *Znikające ślady. Emmanuel Lévinas, literackie świadectwo Idy Fink i sztuka Holokaustu*, „Literatura na świecie” 2004, nr 1-2, s. 111.

²³ *Ibidem*, s. 111-112.

zarazem bliskie i obce. Kolaże nie dają się ogarnąć wzrokiem, nie pozwalają się zawłaszczyć władzy spojrzenia. Niszcząc się, rozdzierają reprezentacje na różne porządki czasowe, przestrzenne, estetyczne i etyczne, fragmentaryzują przedstawienie, a przy tym uniemożliwiają jego łatwe ogarnięcie wzrokiem. W paradoksalnej pracy scalenia dokonują pęknięcia podmiotu. Kolaże angażują obszary cisy, przywoływaną przez aktywne tło – materialną powierzchnię kartonu, z której organiczną kreską wyodrębniane są jak gdyby prowizoryczne figury ludzkie. Biel czy też lekko zielonkawy odcień tła jest tym, co podmywa reprezentację: zarówno rysunki, jak i fotografie. Jak pisze Dorota Głowacka²⁴, świadek jednak poszukuje śladów – twarzy, których pamięć nie zachowała w swoim repozytorium: istotna wydaje się decyzja Strzemińskiego, aby w trzech kolażach umieścić twarze anonimowych Żydów, mieszkańców łódzkiego getta, a tym samym wydobyć je z magmy zapomnienia. Ich spojrzenia, zwłaszcza spojrzenie młodego mężczyzny z kolażu opatrzonego komentarzem „śladem istnienia stóp, które wydeptały”, wymierzone są poza czas Zagłady, w przyszłość, a zarazem w teraźniejszość odbiorcy. Wyzwanie, by dawać świadectwo, wymierzone więc zostaje także w widza – pod wpływem egzaminu spojrzeń projektowanych z fotografii również jego etyczna pozycja zostaje wyeksponowana. Świadectwo, podkreśla Cathy Caruth, jest tym, co wytwarza niejako swoją recepcję, gdzie konieczne jest zadzierzgnięcie relacji²⁵. W kolażach Strzemińskiego spojrzenia patrzących z fotografii mężczyzn niwelują dystans, a jednocześnie pozbawiają odbiorcę bezpiecznej, neutralnej pozycji. Autor niejako użycza odbiorcy pozycji tego, który słucha, który widzi, wzywa do przebudzenia. *Moim przyjaciółom Żydom* jest rodzajem egzystencjalnego i etycznego przejścia, otwartego przez artystę i przełożonego przez kładkę czasu – dla odbiorcy. Dzięki wyobraźni, czy też – jakby powiedział Strzemiński – sprzężonej pracy oka i korygującego umysłu, wyrosłe z obrazów stawiających opór językowi kolaże wyłaniają się nie tylko jako aporetyczne zadanie świadectwa, lecz także, jak chce Caruth, jako „wezwanie do świadectwa, które przychodzi później. [...] Przebudzenie się z koszmaru jest wezwaniem do widzenia (nie zaś samym widzeniem); niemożliwość zaś świadczenia stanowi także wezwanie do zaświadczenia, później, w przyszłości”²⁶.

Czas kolaży

Do tej pory badacze zajmujący się twórczością Strzemińskiego datowali cykl *Moim przyjaciółom Żydom* na rok 1945²⁷. Niektórzy zaliczali cykl do tzw. cykli

²⁴ *Ibidem*, s. 116.

²⁵ *Teoria traumy jako siła lektury. Cathy Caruth w rozmowie z Katarzyną Bojarską*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 129–130.

²⁶ *Ibidem*, s. 130.

²⁷ Takie datowanie proponuje Janina Ładnowska, *Catalogue of Works [w:] Władysław Strzemiński 1893–1952...*, s. 196–197. Zenobia Karnicka jest nieco ostrożniejsza w kwestii datowania tej pracy, nadal jednak w kalendarium prac umieszcza cykl „Moim Przyjaciółom Żydom” pod datą 1945. por. *eadem*, *The Life and Work of Władysław Strzemiński – Chro-*

wojennych, takich jak rysunki *Tanie jak błoto* czy *Deportacje*. Do wyjątków należy Jerzy Malinowski, datujący cykl na rok 1947²⁸. Tymczasem datowanie zarówno na rok 1945, jak i 1947, biorąc pod uwagę cechy formalne kolaży czy choćby częściową identyfikację fotografii zaanektowanych przez Strzeмиńskiego, wzbudza spore wątpliwości. Rok 1945 zdaje się zbyt wczesny, by można go bezkrytycznie przyjąć jako datę wykonania pracy. Natomiast w roku 1947, w lutym prace były już eksponowane podczas wystawy przy ul. Piotrkowskiej 102. Dotychczas nie ustalono, z jakich źródeł Strzeмиński czerpał swój materiał ikonograficzny wykorzystany w kolażach. Być może, jak twierdzi Małgorzata Osińska, materiały te Strzeмиński uzyskał ze zbiorów Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej, która tuż po wojnie tymczasowo mieściła się w Łodzi przy ul. Narutowicza 25²⁹. Częściowa identyfikacja materiału fotograficznego dowodzi, że cykl musiał powstać na pewno po wyzwoleniu obozu w Dachau, skąd pochodzi jedna z fotografii, wykonana na początku maja 1945 r. Musiało zapewne upłynąć kilka tygodni, aby fotografia ta znalazła się wśród materiałów dostępnych Strzeмиńskiemu. Warto również zauważyć, że łódzkie getto zaraz po wojnie nie uległo zniszczeniu. Materiały archiwalne, w tym zarówno oficjalnie tworzone przez Wydział Statystyczny, jak i te zbierane w tajemnicy i ukryte z narażeniem życia, weszły w posiadanie CŻKH. Komisja gromadziła materiały odnoszące się do okresu okupacji niemieckiej w Polsce, między innymi dokumenty władz niemieckich, świadectwa ocalałych Żydów, akta instytucji żydowskich i polskich, mapy, materiały statystyczne, listy, artefakty, fotografie. Warto również zauważyć, że o ile dziś przedstawienia te mają status ikonicznych, o tyle w 1945 r. obrazy te dopiero obiegały świat, ich status zaś nie był ustalony. Co prawda w prasie zachodniej fotografie dokumentujące okrucieństwa i zbrodnie nazistowskie ukazywały się nagminnie, ale w prasie polskiej tego rodzaju fotografii nie publikowano zbyt często³⁰. Wydaje się, że ważnym źródłem wiedzy dla Strzeмиńskiego były albumy i inne materiały, na przykład wspomniane pocztówki wydawane przez CŻKH. Wśród pocztówek wydanych w 1945 r. znajdowała się i ta przedstawiająca deportację żydowskich dzieci z łódzkiego getta. Najistotniejsza

nology [w:] *ibidem*, s. 87–88. Na okres po wyzwoleniu Łodzi (17 I 1945 r.) datuje kolaże Andrzej Turowski, por. *idem*, *Budowniczości świata...*, s. 228. Datę taką przyjmują też Katarzyna Bojarska (*Władysław Strzeмиński and His Artistic Document of Holocaust*) czy Eleonora Jedlińska (*Cykle wojenne: rysunki i kolaże Władysława Strzeмиńskiego...*, s. 95) oraz w nieopublikowanej pracy magisterskiej Małgorzata Osińska („Between Reason and History...”, s. 3). Dziękuję Małgorzacie Osińskiej za udostępnienie mi jej pracy.

²⁸ Jerzy Malinowski, *Żydowskie środowisko artystyczne w Łodzi* [w:] *Polacy-Niemcy-Żydzi w Łodzi w XIX-XX w. Sąsiedzi dalecy i bliscy*, red. Paweł Samuś, Kurovice: 1997, s. 305.

²⁹ Osińska, „Between Reason and History...”, s. 38.

³⁰ Struk, *Holokaust w fotografiach...* Problem ten wymaga jednak gruntownego przebadania. Na pewno drastyczne zdjęcia ofiar ukazywały się w odniesieniu do procesów zbrodniarzy nazistowskich, por. np. artykuł *Oskarżamy!*, „Nasze Słowo”, 29 VII 1946, fotografie autorstwa Mendla Grosmana towarzyszące wywiadowi z Jerzym Lewińskim, prokuratorem w procesie Hansa Biebow. Reprodukacja strony z wywiadem i fotografiami w: Jerzy Lewiński, *Proces Hansa Biebow*, Warszawa: PRS, 1999, s. 48.

wydaje się jednak pierwsza z publikacji, wydana w grudniu 1945 r. – wspomniany już album *Zagłada żydostwa polskiego*, zawierający wstrząsające zdjęcia z gett oraz obozów zagłady, wykonane bądź w trakcie ich istnienia, bądź już po wyzwoleniu. Album dokumentuje poniżenia, okrucieństwa, zbrodnie i stopniową eksterminację Żydów w Polsce podczas okupacji. Celem tej i innych publikacji CŻKH było rozpowszechnienie wiedzy o cierpieniu i śmierci Żydów podczas drugiej wojny światowej, upamiętnienie ofiar, a zarazem wskazanie na specyfikę i wyjątkowość ich doświadczenia. W albumie znajdują się zarówno fotografia dzieci deportowanych z sierocińca w Łodzi, jak również zdjęcia naznaczonych chorobą głodową więźniarek w Auschwitz, bliskie jednemu z przedstawień wykorzystanych przez Strzeмиńskiego. Zamieszczono tam ponadto bez atrybucji sześć kolaży z bezprecedensowego cyklu wykonanego w łódzkim getcie przez Ariego Ben Menachema (Artura Printza). Fotomontaże Ben Menachema, sporządzone z użyciem fotografii własnych oraz autorstwa Mendla Grosmana, wykorzystywały i krytycznie trawstowały materiał fotograficzny wykonywany na oficjalne zamówienie Wydziału Statystycznego. Arie Ben Menachem pracował w resorcie produkującym słomiane buty, znał fotografa prawdopodobnie przez jego siostrę Ruzkę Grosman, pomagał mu nawet między innymi przy fotografowaniu ofiar szpery z września 1942 r.³¹ Jak zauważa Janina Struk, jego wykonywany w tajemnicy cykl stanowił odpowiedź na treści oficjalnych, propagandowych albumów wykonywanych na zamówienie Judenratu, w których getto łódzkie ukazywane było w sposób wyidealizowany³². Ben Menachem w swoich fotomontażach ironicznie nawiązywał do oficjalnych hasel Chaima Rumkowskiego, reprezentujących ideologię przetrwania w getcie przez niewolniczą pracę. Odwracał wymowę fotografii z reprezentacyjnych albumów, konfrontując je z tekstem oraz porażającymi zdjęciami morderstw, głodu i okrucieństwa³³. Jednym z motywów przewijających się przez cykl jest arabeskowa linia oraz rozlewająca się forma. Na trzech fotomontażach zamieszczonych w albumie *Zagłada żydostwa polskiego* obecna jest abstrakcyjna plama, nawiązująca kształtem do plamy krwi, kształtu obłoku, rozlanej cieczy, uderzająco podobna do tej, która znajduje się również w kolażu Strzeмиńskiego skomentowanym jako „lepka plama zbrodni”. Wydaje się, że amorficzny kształt pojawiający się w kolażu, a także wykorzystaną przez Strzeмиńskiego technikę łączącą rysunek, fotografię i tekst można potraktować jako reminiscencję fotomontaży (wyglądających w czarno-białym druku trochę jak kolaże) zamieszczonych we wspomnianym albumie, a zarazem rodzaj hołdu złożonego ich nieznanemu autorowi. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można założyć, że artysta widział wspomniany album i że fotomontaże wykonane w Litzmannstadt Getto mogły zrobić na nim wielkie wrażenie. W takim

³¹ Pietroń, „Fotomontaż jako sposób opisu Zagłady...”, s. 42–43.

³² Struk, *Holokaust w fotografiach...*, s. 126–127.

³³ Na temat m.in. albumów w getcie łódzkim oraz wyrotowego albumu Ariego Ben Menachema zob. świetna, nieopublikowana praca magisterska autorstwa Agaty Pietroń, „Fotomontaż jako sposób opisu Zagłady...”, s. 46–58.

wypadku można zaryzykować hipotezę, że cykl *Moim przyjaciółom Żydom* nie tylko nie mógł powstać przed majem 1945 r., ale że dokończony został po wydaniu albumu w grudniu 1945 r., być może wraz z początkiem roku 1946. Działał już wtedy trybunał w Norymberdze, Polsce zaś przekazany został Hans Biebow – nazistowski zarządca łódzkiego getta, odpowiedzialny za dokonywane w nim zbrodnie. Być może bezpośrednim impulsem do pracy nad cyklem dla Strzemińskiego były fotomontaże Ben Menachema i album *Zagłada żydostwa polskiego*, natomiast ramą polityczną – procesy nazistowskich zbrodniarzy, które trwały od 1945 r.

Polityczna rama

Od 1944 r. zarówno w Polsce, jak i w Europie odbywają się głośne procesy zbrodniarzy nazistowskich. Od listopada 1945 r. trwają procesy norymberskie. Jak podaje w swojej cennej książce Zofia Wóycicka, rozliczanie z wojenną przeszłością w Polsce w latach 1944–1950 rozpoczęło się między innymi wraz z głośnym procesem załogi Majdanka (listopad–grudzień 1944 r.), gauleitera Kraju Warty Arthura Greisera (czerwiec–lipiec 1946 r.), komendanta Auschwitz-Birkenau Rudolfa Hössa (marzec 1947 r.) czy członków załogi oświęcimskiej (listopad–grudzień 1947 r.). Między rokiem 1944 a 1960 przed sądem znalazło się również około 18 tys. obywateli polskich, oskarżonych o kolaborację z Niemcami i przestępstwa wojenne; w olbrzymim procencie procesy te odbyły się w drugiej połowie lat czterdziestych³⁴. Kontekst pracy Strzemińskiego formuje również atmosfera wokół powracających z obozów i kryjówek ocalonych Żydów. Jak wskazują badacze³⁵, brutalny antysemityzm w Polsce tuż po wojnie był zjawiskiem nagminnym, zwłaszcza na wschodzie kraju. U jego podstaw leżały między innymi przedwojenne stereotypy, które podczas okupacji uległy wzmocnieniu, uwiad norm moralnych, a także „czynnik ekonomiczny”³⁶: spauperyzowane społeczeństwo polskie ochoczo przejmowało dobra materialne pozostawione po zamordowanych Żydach. Wymierzone w powracających Żydów szykany, próby zastraszenia oraz zabójstwa, pogromy i ekscesy antyżydowskie nasiliły się szczególnie w latach 1944–1946³⁷. Alina Skibińska zwraca uwagę, że ich kulminacją był pogrom w Kielcach 2 lipca 1946 r., który spowodował upadek nadziei na odbudowę społeczności żydowskiej w Polsce i emigrację

³⁴ Zofia Wóycicka, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944–1950*, Warszawa: Trio, 2009, s. 176–177.

³⁵ Por. m.in. *ibidem*, s. 111, za: David Engel, *Patterns on Anti-Jewish Violence in Poland, 1944–1946* („Yad Vashem Studies” 1998, t. 26, s. 43–85). Jak pisze Wóycicka, wedle szacunków historyków ofiarą morderstw w latach 1944–1947 padło 1–2 tys. Żydów. Zob. również Jan Tomasz Gross, *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Kraków: Znak, 2008; Jan Tomasz Gross, Irena Grudzińska-Gross, *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*, Kraków: Znak, 2011.

³⁶ Gross, *Strach...*; Gross, Grudzińska-Gross, *Złote żniwa...*

³⁷ Zob. *Następstwa zagłady Żydów. Polska 1944–2010*, red. Feliks Tych, Monika Adamczyk-Garbowska, Lublin: Wydawnictwo UMCS i ŻIH, 2011, s. 39–70, 71–93.

większości ocalałych Żydów. Badaczka zauważa ponadto, że u źródeł powojennej wrogości Polaków wobec Żydów tkwił kompleks winy. Przywołuje słowa Janiny Bauman: „Myślę, że Polakom – chrześcijanom trudno było uznać żydowskich rozbitek za rodaków. Przypominali im oni o czymś, o czym woleli zapomnieć”. Również przez władze lokalne, jak i wyższego szczebla Żydzi traktowani byli nie jako obywatele, ale ludzie „poza prawem”³⁸. Ocaleni tuż po wojnie żyli zatem w sytuacji permanentnego zagrożenia egzystencjalnego, wymierzone w ich kierunku gesty empatii należały do jednostkowych.

Tuż po wojnie, w 1946 r., przekazany został Polsce przez rząd brytyjski Hans Biebow – zarządca łódzkiego getta, wyróżniający się szczególnym bestialstwem i sadyzmem. Biebow odpowiedzialny był za masowe deportacje Żydów do obozów zagłady, głód i fatalne warunki życia w getcie, popełniał też osobiście mordy na jego mieszkańcach. Jego głośny proces, któremu towarzyszyły wstrząsające zeznania świadków – ocalałych z Zagłady mieszkańców Litzmannstadt Getto, odbył się pod koniec kwietnia 1947 r. w Łodzi. Biebow skazany został na karę śmierci. Zanim doszło do procesu, między innymi na łamach „Naszego Słowa” w lipcu 1946 r. ukazał się wywiad z prokuratorem prowadzącym dochodzenie w sprawie Biebowa – Jerzym Lewińskim. W rozmowie streszczano wyniki dochodzenia, towarzyszyła jej publikacja szokującego materiału fotograficznego autorstwa Mendla Grosmana, ukazującego głód, mordy i deportacje w łódzkim getcie³⁹. Dwa miesiące przed procesem Biebowa, w lutym 1947 r. Władysław Strzemiński pokazał jedyny raz w Polsce swoje kolaże z cyklu *Moim przyjaciółom Żydom* na indywidualnej wystawie w Salonie Piotrkowska 102 w Łodzi. Były to jedyne dzieła wówczas przez Strzemińskiego eksponowane. Biorąc pod uwagę gorącą atmosferę wokół powojennych procesów zbrodniarzy nazistowskich, a jednocześnie zjawisko społecznej niechęci zarówno do ocalałych z Zagłady Żydów, jak i do przypominania niedawnych wojennych doświadczeń, można pokusić się o stwierdzenie, że jeden z poziomów znaczeniowych pracy Strzemińskiego wyposażony był w tymczasowy, efemeryczny, a zarazem mocno polityczny aspekt. W pewnym sensie jej znaczenie porównać można do pocztówek i publikacji dystrybuowanych przez Centralny Komitet Żydów w Polsce, które rozpowszechniały wiedzę i budziły afektywnie nasączoną pamięć odnoszącą się do popełnionych na Żydach zbrodni nazistowskich. Praca ta była zarówno oskarżeniem politycznym, jak i niezgodą na zapomnienie czy też na zuniwersalizowaną, homogeniczną pamięć wymazującą odrębność śmierci Żydów. Miała siłę naocznego świadectwa, wcielała z jednej strony gniew na oprawców, z drugiej zaś tak rzadkie po wojnie współczucie dla ofiar – Żydów, nie pozwalając jednak widzom na łatwą z nimi identyfikację.

³⁸ Alina Skibińska, *Powroty ocalałych i stosunek do nich społeczeństwa polskiego* [w:] *ibidem*, s. 39-41, 66-70.

³⁹ Lewiński, *Proces Hansa Biebowa*, s. 48.

Pamięć

Ramy cyklu Strzemińskiego wyznaczają konkurujące ze sobą i w drugiej połowie lat czterdziestych jeszcze nieugruntowane narracje pamięciowe dotyczące wojny, które kształtowały również dyskurs o śmierci i męczeństwie Żydów. Pamięć wojny nie była wówczas ustalona, występowało kilka rywalizujących ze sobą narracji. Jak zauważył Robert Traba, lata 1944–1949 w Polsce to okres „żywej pamięci”: debata nad niedawną historią nie została jeszcze zmonopolizowana przez państwo, a kształtowaniu narracji pamięciowych w przekazie społecznym, ze względu na czasową bliskość traumatycznych wydarzeń, towarzyszyło gorące zaangażowanie emocjonalne⁴⁰. Wyodrębniło się wówczas kilka grup ofiar, jak również dyskursy formułujące pojęcie ofiary, bohatera, politycznego oporu; zbierano materiały dokumentujące zbrodnie nazistowskie, wydawano liczne publikacje zawierające świadectwa odnoszące się do okrucieństw wojny. Wśród kontrowersji powoływano miejsca pamięci, a w przekazie społecznym konstruowane były różnorodne wzory wiedzy na temat niedawnej przeszłości. Jak twierdzi Zofia Wóycicka, w odwrotności do kontekstu zachodniego, gdzie wyjątkowość ludobójstwa dokonanego na Żydach przedostała się do świadomości społecznej wraz z procesem Adolfa Eichmanna – na początku lat sześćdziesiątych, Zagłada była obecna w dyskursie publicznym w społeczeństwie polskim w latach czterdziestych⁴¹. Dopiero około 1949 r. uległa zupełnemu wyciszeniu⁴². „Ocalali z Zagłady Żydzi stanowili nadal niewielki, ale jednak relewantny statystycznie odsetek polskiego społeczeństwa i mogli zaznaczyć swoje stanowisko w szerszej debacie na temat wojny i okupacji. [...] Przedstawiciele społeczności żydowskiej w Polsce w drugiej połowie lat 40. byli nie tylko świadomymi odrębności własnego doświadczenia, ale usiłowali też dotrzeć z tą wiedzą do szerszego kręgu odbiorców, zarówno w kraju, jak i za granicą. Zadanie to powierzono przede wszystkim Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej przy CKŻP”⁴³. Choć, jak pisze Wóycicka, nie istniało jeszcze wówczas pojęcie Holokaustu, Zagłady, Szoa (terminy te zaczęły być szerzej stosowane dopiero w latach siedemdziesiątych), ocaleni Żydzi w Polsce używali jednak zbliżonych określeń: „powszechna zagłada”, „totalne wytępienie”, „historyczna tragedia”, podkreślając odmiennność losu i historyczną bezprecedensowość zbrodni popełnionej na Żydach⁴⁴.

Zofia Wóycicka wyodrębnia kilka narracji pamięciowych odnoszących się do okresu 1939–1945, wśród nich wspomnianą już pamięć podkreślającą wyjątkowość cierpienia i męczeństwa Żydów, którą formułowały środowiska ocalonych, oraz

⁴⁰ Robert Traba, *Symbole pamięci. II wojna światowa w świadomości zbiorowej Polaków. Szkic do tematu*, „Przegląd Zachodni” 2000, nr 1 (294), s. 54.

⁴¹ Wóycicka, *Przerwana żałoba...*, s. 135–136.

⁴² Robert Kuwałek, *Obozy koncentracyjne i ośrodki zagłady jako miejsca pamięci* [w:] *Następstwa zagłady Żydów...*, s. 504.

⁴³ *Ibidem*, s. 136–137.

⁴⁴ Całą dyskusję na ten temat streszczam za Zofią Wóycicką, *Przerwana żałoba...*, s. 139–140.

dominujące, uniwersalizujące cierpienie ofiar narracje pamięciowe odnoszące się do polskich czy też szerzej – wszystkich ofiar wojny, obozów koncentracyjnych i obozów pracy. Ocalonych z Zagłady traktowano jako obcych, wykluczając Żydów ze wspólnoty ofiar⁴⁵. W tym kontekście cykl Strzeмиńskiego zyskuje nowe znaczenia: produkuje rodzaj aktywnej i dynamicznej pamięci obszarów wiedzy w polskich dyskusjach o doświadczeniach drugiej wojny światowej ustawicznie zaciemnionej, otwierając na doświadczenie inności i czyniąc pamięć heterogeniczną.

Afekt

Strzeмиński w cyklu kolaży *Moim przyjaciółom Żydom* dokonuje przemieszczenia: z dyskursu racjonalnego do poziomu przefiltrowanej przez racjonalność ekspresji emocji. Jako ekspresja emocji definiowany jest afekt⁴⁶. Teoria afektu, sięgająca do koncepcji z pogranicza psychologii i socjologii, rzadko bywa używana w badaniach nad sztukami wizualnymi. Tymczasem umożliwia ona przemyślenie politycznych efektów i transhistorycznych procesów wyzwalanych przez dzieła sztuki zaangażowane w przepracowanie wydarzeń i doświadczeń granicznych (takich jak wojna, różne formy przemocy fizycznej lub symbolicznej i ubezwłasnowolnienia), których skutki nie mogą jednak być jednoznacznie określane jako traumatyzujące, i co za tym idzie wymykają się *trauma studies*. Do tej pory jedno z centralnych miejsc w myśleniu o historii sztuki XX-wiecznej, w tym również sztuki regionu Europy Środkowej, zajmowała kategoria traumy. Pojęcie to, rozumiane jako paradoksalne „nie-wydarzenie” (wydarzenie traumatyczne, bo przez aparat psychiczny niemożliwe do doświadczenia, a co za tym idzie – niezapamiętane, rozgrywane jednak w przestrzeni transhistorycznej w spirali powrotów i powtórzeń), choć niezwykle użyteczne i pomocne w rozumieniu wielu zjawisk historycznych, wydaje się nadużywane, szczególnie w kontekście Europy Środkowej, pozbawiając podmioty instancji sprawczości i rozmywając granicę pomiędzy agresorem, świadkiem i ofiarą, między zjawiskiem odrętwienia, obojętności i empatii. Efekty wydarzeń granicznych nie zawsze są traumatyzujące, na zjawisko to ma wpływ między innymi problematyka identyfikacji z innym. Tymczasem nadużywana kategoria traumy zdaje się prowadzić do nadmiernej wiktyimizacji wszystkich grup społecznych, a co za tym idzie do wypierania szczególnie niewygodnych historycznych faktów, takich jak współodpowiedzialność za Zagładę czy indyferencja polskich sąsiadów wobec cierpienia Żydów podczas drugiej wojny światowej i do zaciemnienia

⁴⁵ *Ibidem*, s. 153, 327–328.

⁴⁶ Cały passus na temat teorii afektu streszczam za cennym artykułem Ernsta van Alphen, *Affective Operations of Art and Literature*, „Res”, wiosna/jesień 2008, nr 53/54, s. 20–31. Van Alphen podsumowuje badania nad afektem, a zarazem powołuje się głównie na ujęcie afektu przez Briana Massumiego, bazującego na filozofii Gilles’a Deleuze’a. Taka redakcja teorii afektu została jednak niedawno poddana radykalnej krytyce m.in. przez Ruth Leys, por. *eadem*, *The Turn to Affect: a Critique*, „Critical Inquiry”, wiosna 2011, t. 37, nr 3, s. 434–472.

doświadczenia rzeczywistych ofiar. Teoria afektu, stawiając zamiast problemu nie-wydarzenia kwestię reakcji podmiotu wobec obserwowanych wydarzeń, zwraca jednostkom możliwość odpowiedzi, a zarazem stawia w centrum zainteresowania etyczną kategorię odpowiedzialności, pamięci i pamiętania, aktywnego przeprowadzania i międzypokoleniowej transmisji afektywnie nasyconego doświadczenia mnemicznego.

We współczesnej psychologii, choć nie ma konsensusu w tej kwestii, odróżnia się afekt od emocji i nastroju, definiując to pojęcie jako „chwilową, pozytywną lub negatywną reakcję organizmu (wegetatywną, mięśniową, doznaniową) na jakąś zmianę w otoczeniu lub w samym podmiocie”⁴⁷. Nerozwiązany pozostaje spór dotyczący relacji afektu wobec władz poznawczych umysłu. W badaniach nad kulturą afekty, emocje i nastroje nie otrzymują tak wyraźnej linii podziału, często traktowane są synonimicznie, a do licznych definicji psychologicznych dodaje się wielokrotnie kontestujące je ujęcia filozoficzne, literackie, socjologiczne, estetyczne. Dla Ernsta van Alphen, który bazuje przede wszystkim na tekstach Gilles’a Deleuze’a i badaniach Silvana Tomkinsa, afekty mają wymiar zarówno fizjologiczny – są określane jako cielesne „energetyczne intensywności”, jak i kulturowy – są relacyjne. Narastają w podmiotach, ale zarazem pochodzą z zewnątrz, są efektem interakcji z otoczeniem. Ponieważ ich źródłem jest owa interakcja, można powiedzieć, że są konstruowane społecznie, natomiast ich konsekwencje określić można jako somatyczne i fizjologiczne. Stanowią zjawiska dające się łatwo przekazywać międzygrupowo, międzygeneracyjnie czy historycznie. Afekty mogą być transmitowane zarówno przez podmioty, jak i przedmioty: dzieła sztuki, teksty, obiekty użytku codziennego. Teorie afektu zrywają tym samym z antropocentrycznym wyobrażeniem o pasywności świata rzeczy. W badaniach nad sztuką, zauważa van Alphen, teoria afektu okazuje się niezwykle przydatna, dotyka bowiem silnej relacji zadzierzgniętej pomiędzy artystą, dziełem i odbiorcą. Zwracając ponownie uwagę na cechy formalne i materialne dzieła, przekracza jednak pojęcie reprezentacji, gdyż mocno akcentuje pozycję odbiorcy, do którego intensywność afektu jest kierowana⁴⁸.

Afekt rozumiany jako intensywność w pracy Strzeмиńskiego obecny jest dwójako: w określonym, afektywnym, ale zarazem krytycznym lokalizowaniu siebie i własnego doświadczenia wobec podmiotu pracy. Mam tu na myśli afektywny, wyrażający empatię tytuł pracy: *Moim przyjaciółom Żydom*, jak i głębsze dwuznaczne doświadczenie oglądania cierpienia Żydów, naoczności czy wzrokowej świadomości ich postępującej zagłady. Afektywność pracy Strzeмиńskiego wyraża się w sytuowaniu widza w trójkącie spojrzeń: ofiary, kata i obserwatora. W widzu krzyżują się spojrzenia, jednocześnie zaś dokonuje się transmisja afektów. Konstruowana przez

⁴⁷ Alina Kolańczyk, *Procesy afektywne i orientacja w otoczeniu* [w:] Alina Kolańczyk, Aleksandra Fila-Jankowska, Monika Pawłowska-Fusiara, Radosław Sterczyński, *Serce w rozumie. Afektywne podstawy orientacji w otoczeniu*, Gdańsk: GWP, 2004, s. 16.

⁴⁸ Van Alphen, *Affective Operations of Art and Literature*, s. 21–26..

Strzeмиńskiego pamięć i akt pamiętania wypełnione są wieloma afektami. Przed wszystkim jednak stają się sceną dwóch afektów, które odkrywają w podmiotowości obszary nieadekwatności: niewygodnej wiedzy wywołującej na policzkach rumieniec. Jeśli afekt, jak chcą badacze, łączy się z funkcją osądzania, to afektywność pracy Strzeмиńskiego jest również sądem nad kondycją percypującego ją podmiotu. Cykl *Moim przyjaciółom Żydom* nigdy nie miał służyć wizualnej kontemplacji. Był jak mowa oskarżycielska: wyrósł na gruncie zarówno politycznego protestu, jak i emocji, zaangażowania społecznego, a zarazem w oczekiwaniu afektywnego odbioru. Podobnie jak zdjęcia publikowane w prasie, pocztówki i publikacje, wyrażał żądanie wymierzenia sprawiedliwości, a przy tym wołaniem o zaangażowane pamiętanie, którego jednak nie można zamrozić w poszczególnych klatkach fotograficznych ujęć koszmaru. Afektywność konstruowaną przez Strzeмиńskiego wypełnia wina i wstyd, afekty mające największą moc międzypodmiotowego i transhistorycznego przekazu, a zarazem najmocniej ukorzenione w wizualności, w patrzeniu i w byciu oglądanym.

Wina i wstyd

Jak pisze Ruth Leys⁴⁹ – teoretyczka zajmująca się afektami winy i wstydu w kulturze po Holokauście, wina odnosi się do wszystkich czynów podmiotu, które być może mogą zostać wybaczone/odkupione, ale nigdy nie ulegną wymazaniu, odwróceniu. Obejmuje zarówno rzeczywiste czyny, jak i fantazje, ponieważ podświadomość nie dokonuje rozróżnienia pomiędzy intencją a rzeczywistym czynem. Poczucie winy bliskie jest doświadczeniu traumatycznemu, lecz nie powinno być z nim w sposób prosty identyfikowane. Zdaniem Leys, wina kojarzona jest zazwyczaj z mimetyczną teorią traumy, wedle której świadek/ofiara/obserwator dokonuje identyfikacji z agresorem. W obliczu terroru mamy do czynienia ze zjawiskiem regresji ego, superego podmiotu staje się jego oprawca. Wina jest zatem funkcją tłumionej autoagresji, gdyż identyfikacja z oprawcą jest zabiegiem autoagresywnym. Pionier badań nad afektami – Silvan Tomkins – uważał, że wina ma charakter destruktywny, odnosi się bowiem do czynów, których nie sposób odwrócić. Leys zwraca jednak uwagę na pozytywne aspekty doświadczenia winy – rzeczywista czy wyobrażona uruchamia poczucie odpowiedzialności za to, czego podmiot dokonał. Powołując się na badania Roberta Liftona, Leys twierdzi, że wina to rodzaj „niepokoju [wywołanego] odpowiedzialnością” (*anxiety of responsibility*) – wzmacnia przeświadczenie o potrzebie wzięcia odpowiedzialności za swoje czyny przez identyfikację z ofiarami oraz zaangażowanie na rzecz zmiany politycznej⁵⁰. Wina stawia zatem w centrum zainteresowania instancję sprawczości podmiotu, rzecz by można za Hannah Arendt – suwerenności podejmowanych przezeń decyzji w sytuacji, gdy

⁴⁹ Ruth Leys, *From Guilt to Shame. Auschwitz and After*, Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2007, s. 11-13.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 53-54.

podmiot doświadcza wydarzeń granicznych. Efekty doświadczenia winy nie mogą być jednak bezdyskusyjnie kwalifikowane jako traumatyczne. Należy zróżnicować poczucie winy świadka – ofiary i świadka – obserwatora. Pierwsze, bogato opisywane w literaturze między innymi przez Primo Leviego, tożsame jest z przeżyciem traumatycznym, angażując kategorie represji, niemożliwości doświadczenia. Drugie odbiega od teorii traumy, implikując pytania o możliwość zarówno odpowiedzi, jak i odpowiedzialności. Rozumiane na sposób „nietraumatyczny” poczucie winy w odniesieniu do wydarzenia Holokaustu raczej odnosi się do świadków – obserwatorów niż do świadków – ofiar, zwracając uwagę na możliwość ich odpowiedzi na obserwowane wydarzenia i odpowiedzialności za podejmowane (lub niepodejmowane) akcje. Tak rozumiana wina wiąże się przede wszystkim z doświadczeniem i pamięcią obserwatorów „zza muru getta”.

Z tej perspektywy opisywane innymi przez Nikę Strzeмиńską poczucie winy Strzeмиńskiego wywołane podpisaniem listy rosyjskiej zyskuje nowe znaczenia. Cykl *Moim przyjaciółom Żydom* jest bowiem przeniesieniem winy ze sfery doświadczenia biograficznego w obszary pamięci kulturowej, staje się centralnym punktem odniesienia aktów artystycznych, etyką praktyki artystycznej po Holokauście. Afekt winy w wypadku *Moim przyjaciółom Żydom* umiejscowiony zostaje w wizualnej strukturze dzieła: w wiązanej relacji pomiędzy artystą – obserwatorem Zagłady, a widzom – obserwatorem przedstawienia Zagłady. Artysta przez akt dania świadectwa zmienia swój status: z pozycji biernego obserwatora dokonuje transgresji w empatycznego świadka. Widz – obserwator znajduje się w miejscu otwarcia wyboru etycznego: może pozostać biernym i obojętnym przechodniem, podjąć próbę dalszego zaświadczenia lub dokonać identyfikacji z agresorem. Jego pozycja jest metastabilna, otwarcie na wzrok zarówno ofiar, jak i katów uniemożliwia łatwą eksterioryzację zła. I artysta, i widz umiejscowieni są w miejscu, gdzie przebywa ktoś, by użyć słynnych słów Susan Sontag, patrzący na „widok cudzego cierpienia”⁵¹. Strzeмиński umiejscawia siebie po stronie nie ofiar, lecz tych, którzy wiedzieli o deportacjach i przemyśle śmierci. Utracone życie Żydów zostaje zidentyfikowane z jego personalną winą. Wina wywołuje potrzebę odpowiedzi i poczucie odpowiedzialności za akty dokonane i zaniechane. Gdy bierze się za punkt wyjścia fotografie, oko obserwatora umieszczone zostaje w miejscu fotografa: w etycznie ambiwalentnej przestrzeni spojrzenia obserwatora, którego wzrok może być zarówno manifestacją współczucia (fotografie dokumentalistów życia w getcie), śladem obojętności czy też pozycją ludzkości, która przychodzi „za późno” (fotografie szczątków ludzkich), jak również aktem przemocy (fotografia żołnierzy Wehrmachtu).

Tam, gdzie nie sięga wina, pojawia się wstyd – zauważa Ruth Leys⁵². Nie można odczuwać winy za nie swoje czyny, można jednak za nie się wstydić. Jak pisze Leys, streszczając koncepcje Eve Sedgwick, wstyd nie odnosi się do czynów, lecz

⁵¹ Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. Sławomir Magala, Kraków: Karakter, 2010.

⁵² Leys, *From Guilt to Shame...*, s. 129–132.

do wszystkich nieadekwatności jednostki, które odkrywane są przed wzrokiem innego, do tego, kim podmiot się staje. Wstyd łączy się ze świadomością wyeksponowania. Zdaniem Leys, przejście od winy do wstydu jest zwrotem od pytania o odpowiedzialność za popełnione lub zaniechane fantazmatyczne czy rzeczywiste czyny do pytania o podmiotowość.

Z podobnym zwrotem mamy do czynienia w cyklu *Moim przyjaciołom Żydom* Strzeмиńskiego. O ile w wypadku artysty, jak pisałam, personalna wina przekształcona została w doświadczenie kulturowe, stając się niejako zarówno przyczyną, jak i wiadomością transmitowaną przez prace, o tyle po stronie widza wina może się przekształcić między innymi we wstyd. Jak już wspominałam, pozycja widza w pracy Strzeмиńskiego nie jest jednoznacznie ustalona. Wydaje się jednak, że w każdym wypadku znajduje się on i w pozycji obserwatora, i obserwowanego. Afektem, który kojarzymy z pasywnym doświadczeniem identyfikacji z oglądaną sytuacją, jest wstyd. Jak zauważyła Susan Sontag: „patrzac z bliska na koszmary prawdziwe, nie tylko doznajemy szoku, odczuwamy też wstyd. Być może jedynymi ludźmi, którym wolno oglądać obrazy cierpienia tej miary, są ci, którzy mogą coś zrobić, by mu ulżyć [...], albo tacy, którzy mogą się z tego czegoś nauczyć. Reszta z nas to podglądacze, czy tego chcemy czy nie”⁵³. W wypadku prac Strzeмиńskiego jednak nie tylko widz patrzy czy też podgląda pracę. Jest również w pewnym sensie przez pracę oglądany. Nie tylko spotyka się ze spojrzeniem nazistowskiego oprawcy czy jednego z mieszkańców łódzkiego getta, lecz także staje przed cyklem w pozycji kogoś, kto przychodzi „po Zagładzie”, kogo podmiotowość jest poddana egzaminowi wobec wydarzenia Szoa. Widz stoi wobec obrazów niejako wyeksponowany ze swoimi procedurami analitycznymi, potrzebą lub niemożnością patrzenia, ze swoją historycznie ukształtowaną świadomością wzrokową. Wydaje się, że wstyd, który – jak wspominałam – stanowi emocję podmiotu w momencie jego największego wyeksponowania, jest afektem, w który przekształca się wpisana przez Strzeмиńskiego w pracę kulturowo rozumiana wina. Wstyd zakłada wyobrażenie bycia widzianym, a zarazem obnażanym, implikuje przeżycie siebie w momencie największej podatności na zranienie. Monitoruje naszą podmiotowość, dzięki wstydu – jak pisze Leys – możemy twierdzić, że wciąż jeszcze ją mamy⁵⁴.

Pamiętanie afektywne

Jak zauważa Mieke Bal, pamięć kulturowa to aktywność odbywająca się w teraźniejszości i przybierająca wiele postaci: od świadomego przywołania do bezrefleksyjnej repetycji, od nostalgicznej tęsknoty do krytycznego użycia przeszłości, po to by wyobrazić sobie przyszłość⁵⁵. Pamięć budowana przez Strzeмиńskiego w cyklu *Moim przyjaciołom Żydom* nie jest ani heroiczna, ani archiwistyczna, trudno ją

⁵³ Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, s. 53.

⁵⁴ Leys, *From Guilt to Shame...*, s. 152.

⁵⁵ Mieke Bal, *Introduction [w:] Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, red. Mieke Bal, Jonathan V. Crewe, Leo Spitzer, Hanover-London: Dartmouth, 1999, s. VII.

również uznać za pamięć traumatyczną, choć spełnia się w procesie nieustannego przepracowywania. Kolaże Strzeмиńskiego, odnosząc się do ucieleśnionego oka, do tego, co widzialne, ale również wyczuwalne i poznawalne za pomocą zmysłów, konotują przestrzeń psychomachii: nieustannie negocjowanej wiedzy pomiędzy instancjami podmiotu. Procesu wypierania kadrów okrucieństwa, a zarazem oswojania obrazów „bólu innych” przez rejestry świadomości dopatrywać się można w relacjach, w jakie fotografie wchodzi z rysunkami. Rysunki te, będąc kopia- mi, w pewnym sensie przypominają klisze – klisze pamięci, które jednak dzięki relacjom wewnątrzobrazowym, co starałam się opisać, wprawiane są w ruch. Pamięć (*memory*), jak pisze Susan Sontag, z założenia pasywna i wykluczająca, zamraża bowiem rzeczywistość w pojedynczych kadrach, jest zarazem jedyną relacją, jaką możemy mieć ze zmarłymi. Pamiętanie (*remembering*) natomiast jest aktem etycznym, procesem powiązany z krytycznym myśleniem, a także żałobą⁵⁶. Trawestując uwagi na temat tekstu i fotografii Sontag, można powiedzieć, że w wypadku kolaży Strzeмиńskiego fotografia pokazuje obrazy przekraczające wyobraźnię, tekst rozbija rozumienie, rysunkowa, organiczna (pełna życia) kreska zaś rozbijając, a zarazem naznaczając nieruchome kadry fotografii, wywołuje pamiętanie. Strzeмиński zawłaszcza i nacina dokumentalne fotografie, a zarazem niejako „niewłaściwie używa” swych rysunków, by wywołać nie zastygłą pamięć, lecz ruchliwe, choć jednocześnie bolesne czy wywołujące rumieniec, pamiętanie cierpienia i śmierci Żydów. Tym, na co chciałabym zwrócić szczególną uwagę, dodając do repozytorium możliwości pamięci kulturowej zarysowanych przez Mieke Bal, jest p a m i ę t a n i e a f e k t y w n e: intensywność afektu, który pamięć konstruowaną przez Strzeмиńskiego przenika, wyposażając w wewnętrzną dynamikę i siłę przekazu transhistorycznego.

Pamiętanie afektywne powoduje nie tylko zapamiętanie wydarzeń, lecz także przetransponowanie ich w doświadczenie mnemiczne, w ruch podatnej na przemieszczenia wiedzy. Jak twierdzą psychologowie, afektywne oznaczenie materiału pamięciowego powoduje zarazem jego zapamiętanie, jak też wydobycie i uprzyśtępnienie jego treści⁵⁷. Pamiętanie zatem zawsze nacechowane jest afektywnie, zapomnienie zaś czy pamięć traumatyczna wiążą się z blokadą afektu. Dominick LaCapra za Walterem Benjaminem wyróżnił dwa typy doświadczenia związanego z pamięcią – *Erlebnis* i *Erfahrung*⁵⁸. *Erlebnis* to wydarzenie urazowe, punktowe, możliwe do osadzenia na osi czasu. *Erfahrung* to doświadczenie przepracowania,

⁵⁶ Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, s. 30, 136.

⁵⁷ Michał Olszanowski, Monika Pawłowska-Fusiara, Aleksandra Fila-Jankowska, *Nieświadomiony afekt a pamięć mimowolna* [w:] *Nieświadomiony afekt*, red. Rafał Krzysztof Ohme, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2007, s. 139–147.

⁵⁸ Obydwa pojęcia mają jednak wcześniejszy rodowód. Kluczowe dla hermeneutyki pojęcia *Erfahrung* (doświadczenie) i *Erlebnis* (przeżycie) wprowadzone zostały przez Wilhelma Diltheya na początku XX w. (m.in. w *Das Erlebnis und die Dichtung*), natomiast słowo „przeżycie” zyskało popularność w latach siedemdziesiątych XIX w., por. Ewa Domańska, *Rozumienie doświadczenia w filozofii i antropologii* [w:] *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*,

integracji, opłakiwania, krytycznej refleksji i narracji⁵⁹. W nawiązaniu do tych uwag chciałabym zaproponować takie ujęcie pamiętania w cyklu Strzemińskiego, które korzystając z kategorii *Erlebnis* i *Erfahrung* jednocześnie poddaje je lekkiemu przemieszczeniu z przestrzeni *trauma studies* w konstelację teorii afektu. Pamięć w *Moim przyjaciołom Żydom* wychodzi od wydarzenia biograficznej winy (*Erlebnis*) – oglądania bólu innych w Litzmannstadt Getto, i transponuje je w mnemiczne doświadczenie kulturowe – doświadczenia wstydu, pamiętania przez wstyd (*Erfahrung*). Pamiętanie afektywne Strzemińskiego, wyrosłe z winy, nasączone jest potencjalnością i intensywnością wstydu rozumianego jako wydarzenie otwierające przestrzeń relacyjności (podatności na zawstydzenie), a zarazem nadziei. Douglas Crimp zauważał, że to dzięki wstydowni możemy podlegać zmianie, ponieważ cechuje nas podmiotowość, która jest płynna i otwarta⁶⁰. W winie pasywnego obserwatora czy też wstydzie wszystkich spóźnionych dokumentalistów dowodów zbrodni mamy szansę rozpoznania własnego wstydu z powodu tego, kim się staliśmy, przemyślenia przez intensywność afektu podstaw własnej tożsamości. Wstyd może być rozumiany jako możliwy odcień aktu pamiętania wszystkich tych, którzy przychodzą dzień „po Zagładzie”. Wstyd jest afektem powodującym deziluzję, ale również utwierdzającym pamiętanie i zarysującym horyzont zmiany podmiotowej i politycznej⁶¹. *Moim przyjaciołom Żydom* można traktować jako ekspozycję wydarzenia winy i doświadczenia wstydu, a zarazem schronienie podatnej na przemieszczenia, nasyconej afektywnie pamięci. Chciałabym wierzyć, iż cykl Strzemińskiego buduje kruchą wspólnotę opartą na doświadczeniu wstydu. Wspólnotę wstydzących się i wypowiadających swój wstyd.

Słowa kluczowe

Zagłada, sztuka po 1945 r., Władysław Strzemiński, Litzmannstadt Ghetto, afekt, wina, wstyd, świadectwo, pamięć

Abstract

Władysław Strzemiński's "Moim Przyjaciołom Żydom" (To My Jewish Friends) consists of ten collages. It was created right after World War II. Strzemiński did not date or sign the works. His works are collages of drawings, photos and expressive inscriptions. The interpretation proposed in the article bases on an attempt to identify the visual material and to analyze the relations between the text, drawing

Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2005, s. 135–137, zwłaszcza przyp. 6, s. 136. Dziękuję autorce za zwrócenie mojej uwagi na ten fakt.

⁵⁹ Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. Katarzyna Bojarska, Kraków: Universitas, 2009, s. 75–76.

⁶⁰ Douglas Crimp, *Co za wstyd, Mario Montezie! [w:] Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów Artium Quaestiones*, red. Mariusz Bryl i in., Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010, s. 788.

⁶¹ Leys, *From Guilt to Shame...*, s. 150–154.

and photograph and on analyzing them in the political context of Poland in the late 1940s. All photographs Strzemiński used have a documental character. But they differ in the perspective from which they were taken. I would like to ask the following research questions. What can we see in the photos? Who took them and from what perspective? What is the connection between the photographer, the photographed and the viewer? In what way does Strzemiński's cycle problematize the notion of the observer?

In the article I try to metonymically read Strzemiński's collages taking into account their materiality, the chain of meanings they create and the loops of gazes in the photos and their trajectories. I simultaneously determine the function of the "To My Jewish Friends" cycle in the context of the historical events taking place at that time (e.g. the Nazi war criminals' trials or the Polish debates on Holocaust memory) while treating the collages not only as a testimony but also as a call for testimony addressed to the future. I also prove that the category of an affect (especially guilt and shame) is useful in the analysis of Strzemiński's cycle and that in fact the works base on affectiveness and that they transmit specific affects. I ask what affects are the basis for Strzemiński's cycle and what affects arise during their viewing. I reflect on their critical potential, the possibility to deal with them and the connection with memory and remembrance. My analysis reveals the category of "affective remembrance" of the Holocaust, which opens the present and the past to the horizon of hope and subject/political change.

Key words

Holocaust, art after 1945, Władysław Strzemiński, *Litzmannstadt Ghetto*, affect, guilt, shame, testimony, memory