

Zagłada Żydów. Studia i Materiały
Holocaust Studies and Materials

VOL. 14 (2018)

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

Polscy obserwatorzy Zagłady. Studium przypadków z zakresu sztuk wizualnych – uwagi wstępne

Polish Bystanders to the Holocaust. Study into Examples from the Scope of Visual Arts – Preliminary Remarks

Luiza Nader
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

redakcja@holocaustresearch.pl

DOI: https://doi.org/10.32927/ZZSiM.64
Strony/Pages: 165-211

CC BY

OPEN ACCESS

Luiza Nader
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Polscy obserwatorzy Zagłady. Studium przypadków z zakresu sztuk wizualnych – uwagi wstępne[1]

Streszczenie
Tekst jest poświęcony wybranym wizualnym zapisom tworzonym wobec Zagłady, autorstwa artystów: Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, Krzysztofa Henisza, Aleksandra Świdwińskiego i Mieczysława Wejmana. Zdecydowana większość omawianych dzieł pochodzi z okresu wojny (1940–1944), kilka powstało tuż po wojnie (1946–1948). Autorka rozpatruje przede wszystkim ich warstwę referencyjną, a także zastosowane w nich modusy reprezentacji, datowanie konkretnych obiektów oraz odniesienia do towarzyszącej im ramy historycznej. Zastanawia się również nad tożsamością, motywacjami, stopniem zaangażowania egzystencjalnego, etycznego i artystycznego twórców w obliczu postępującej na ich oczach, tuż obok, Zagłady. Centralnym pytaniem, które autorka zadaje nie tylko artystom, ich pracom, lecz także dyscyplinie historii sztuki, jest pytanie postawione przez Jana Tomasza Grossa: „co zrobiłeś/zrobiłaś/zostało zrobione, aby Żydom pomóc?", pamiętając o tym, że „nicnierobienie" również było działaniem i miało swoje konsekwencje. Najistotniejszym pojęciem wypracowywanym w tekście jest kategoria artysty – bliskiego obserwatora Szoa. Pytanie o polskich obserwatorów Zagłady zmusza ponadto do postawienia pytań dotyczących fundamentów samej dyscypliny historii sztuki. Autorka postuluje zmianę epistemy w przestrzeni nowoczesnej i współczesnej historii sztuki w Polsce wobec wciąż niepodjętego wyzwania, jakie niosą w sobie prace powstałe wobec Zagłady i (z) Zagłady.

Słowa kluczowe
Felicjan Szczęsny Kowarski, Krzysztof Henisz, Aleksander Świdwiński, Mieczysław Wejman, bystander, obserwator, empatia, nowoczesność, sztuka XX w., Zagłada

Abstract
This text is devoted to selected visual records produced in the face of the Holocaust by the following artists: Felicjan Szczęsny Kowarski, Krzysztof Henisz, Aleksander Świdwiński, and Mieczysław Wejman. Vast majority of these works of art comes from the war period (1940–1944), with a few produced immediately after the war (1946–1948). The author analyzes predominantly their referential layer as well as the modes of representation they employ,

[1] Artykuł jest wstępem do badań nad sztuką (z) Zagłady i wobec Zagłady w Polsce, w tym nad artystami – polskimi obserwatorami Zagłady.

the dating of specific objects, and the references to their accompanying historical framework. She also reflects on identity, motivations, and the degree of existential, ethical, and artistic engagement of the artists in the face of the Holocaust, which was happening right before their eyes, in their immediate vicinity. The central question Nader directs not only at the artists and their works, but also at the field of art history is one that Jan Tomasz Gross has asked: "What did you do/What was done to help the Jews?" bearing in mind that doing nothing was also an action with consequences. The most important conception developed in this text is the category of the artist – a close observer of the Shoah. Moreover, this question about Polish bystanders also makes her inquire about the foundations of the field of art history as such. The author postulates changing the episteme in the space of the contemporary and modern history of art in Poland as there still has been no response to the challenge posed by works produced in the face of the Holocaust and from the Holocaust.

Key words
Felicjan Szczęsny Kowarski, Krzysztof Henisz, Aleksander Świdwiński, Mieczysław Wejman, bystander, observer, empathy, modernity, 20th-century art, Holocaust

Wspomniałem Campo di Fiori
W Warszawie przy karuzeli,
W pogodny wieczór wiosenny,
Przy dźwiękach skocznej muzyki.
Salwy za murem getta
Głuszyła skoczna melodia
I wzlatywały pary
Wysoko w pogodne niebo.

Czasem wiatr z domów płonących
Przynosił czarne latawce,
Łapali skrawki w powietrzu
Jadący na karuzeli.
Rozwiewał suknie dziewczynom
Ten wiatr od domów płonących,
Śmiały się tłumy wesołe
W czas pięknej warszawskiej niedzieli.

Czesław Miłosz, *Campo di Fiori*,
Warszawa 1943 (fragm.)

Celem niniejszego artykułu jest namysł nad obrazem getta i relacji polsko-żydowskich, tworzonym w czasie wojny przez polskich obserwatorów, artystów: Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, Krzysztofa Henisza, Aleksandra Świdwińskiego i Mieczysława Wejmana. Pytanie zadane przez Jana Tomasza Grossa: „Co zrobiłeś/zrobiłaś/zostało zrobione, aby Żydom pomóc?" – pamiętając o tym, że nicnierobienie podczas Zagłady również było działaniem i miało konsekwencje – traktuję jako kluczowe dla poruszanych tu kwestii[2]. Na przy-

[2] Jan Tomasz Gross, *Sprawcy, ofiary i inni*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały" 2014, nr 10, t. 2, s. 886–887.

kładzie wybranych prac wspomnianych artystów poddam refleksji reakcję na Szoa polskich obserwatorów, biorąc pod uwagę ich prace, zapisy, raporty, wypowiedzi wizualne/artystyczne. Ze względu na całkowity brak badań dotyczący tej problematyki zakres artykułu ograniczyłam do czterech zaledwie artystycznych spojrzeń, których bezpośrednim punktem odniesienia było getto warszawskie. Zdecydowana większość omawianych dzieł pochodzi z okresu wojny, głównie lat 1940–1944, trzy rysunki i jeden portret (niedatowane) powstały prawdopodobnie w okresie tużpowojennym, 1946–1948, strukturalnie są jednak związane z pracami stworzonymi wcześniej. Zastanowię się przede wszystkim nad ich warstwą referencyjną, ponadto zaś nad zastosowanymi w nich modusami reprezentacji, datowaniem konkretnych obiektów oraz odniesieniami do towarzyszącej im ramy historycznej. Postawię pytania dotyczące tożsamości, motywacji, stopnia zaangażowania egzystencjalnego, etycznego i artystycznego twórców w obliczu postępującej na ich oczach, tuż obok, zagłady Żydów. Centralnym pojęciem wypracowywanym w tekście (szczególnie w pracy opisowo-analitycznej) jest kategoria artysty – obserwatora Zagłady. Śladów spojrzeń rzucanych na getto, mgnień oka, momentów widzenia i niedowidzenia będę się doszukiwać, oscylując pomiędzy warstwą formalną, materialną i symboliczną dzieł. W podsumowaniu artykułu dokonam komparatystyki omówionych wizualnych zapisów artystycznych, sytuując swoje rozważania w kontekście nieco szerszej refleksji poświęconej podmiotowej pozycji obserwatorów Szoa.

Wszystkie tezy przedstawione w artykule mają charakter wstępny, sam tekst zaś należy traktować jako raport z badań początkowych. Pytanie o polskich obserwatorów Zagłady otwiera bowiem przed badaczkami i badaczami historii sztuki w Polsce *terra incognita*, zmusza również do postawienia pytań dotyczących fundamentów samej dyscypliny historii sztuki. Podczas kwerend często poruszałam się po omacku, konfrontując się z oceanem materiału niebadanego dotychczas z tej perspektywy[3]. Punktem wyjścia przedstawionych tu badań, analiz i interpretacyjnych prób było też spostrzeżenie Jana Tomasza Grossa:

> ulice i ryneczki polskich miast i miasteczek spłynęły krwią, polowanie na ludzi trwało tygodniami, aż mordowanie bezbronnych ofiar stało się w końcu nudną rutyną […]. Nawet w Warszawie, za murami, ostatnie tysiące Żydów wymordowano w blasku największego pożaru w historii miasta, a więc i „na

[3] Wstępne kwerendy prowadziłam w Zbiorach Sztuki Nowoczesnej Muzeum Narodowego w Warszawie, w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie, w Konstancińskim Domu Kultury Hugonówka, a także w zbiorach prywatnych. Przewodnikami tej niepewnej wiedzy w ogromie niebadanego dotychczas z tej perspektywy materiału okazali się kuratorzy i kustosze zbiorów: Tomasz Jeziorowski, Michał Krasicki, dr Anna Manicka, Ewa Skolimowska. Szczególne wyrazy wdzięczności kieruję pod adresem prof. dr. hab. Jacka Leociaka, badacza zagłady Żydów. Serdecznie dziękuję za pomoc Stanisławowi i Annie Wejmanom, Julianowi Heniszowi i Hannie Kaniastej.

> widoku" wszystkich jego mieszkańców, czego przejmujące świadectwo zostawił m.in. w tomie wierszy *Ocalenie* Czesław Miłosz[4].

Czytając przytoczony fragment, często zastanawiałam się nad wizualnymi odpowiednikami dzieła Miłosza, a także nad tym, w jaki sposób artyści, których profesję określa patrzenie, przyglądanie się, widzenie, obserwowanie, analiza wzrokowa – reagowali na dokonujące się na ich oczach zbrodnie. Badając wojenną twórczość Władysława Strzemińskiego, który prawdopodobnie w odpowiedzi na dramatyczne wydarzenia w łódzkim getcie tworzył rysunki „tanie jak błoto", zdałam sobie jednak sprawę, jak wyjątkowe, rzadkie, prawie niespotykane są to prace, czy też jak mało wiem o innych wizualnych relacjach nieżydowskich Polaków o życiu w getcie. Punktem wyjścia kwerendy do niniejszego artykułu była zatem wizualna niewiedza, która, jak sądzę, opisuje nie tylko mój przypadek. Zarazem jednak nawet cząstkowa kwerenda uświadomiła mi, że prac artystów – „biednych Polaków patrzących na getto" odnoszących się do rzeczywistości gettowej jest niezmiernie mało. Stoi to w jawnym kontraście z niezwykłą proliferacją świadectw wizualnych tworzonych przez artystki żydowskie i artystów żydowskich (a także nieartystów) w gettach, obozach i poza nimi. Z jednej strony ową wspomnianą nikłą liczbę świadectw wizualnych „z zewnątrz", a dotyczących życia w getcie zwłaszcza w Warszawie, można wiązać ze zniszczeniem miasta po powstaniu sierpniowym 1944 r. Z drugiej strony jednak prac z getta warszawskiego mimo całkowitej destrukcji po powstaniu w kwietniu 1943 r. ocalało przecież wiele, choć stanowią one zaledwie niewielki fragment świadectw wizualnych tam tworzonych[5]. Być może ma tu zastosowanie argument Jana Grabowskiego wypowiadającego się na temat podobnej asymetrii w odniesieniu do dzienników:

> Polska pamięć okupacji nie jest tak dobrze, jak się okazuje, udokumentowana jak pamięć żydowska. Złożyły się na to rozmaite powody: dla ginących Żydów dokumentowanie na bieżąco tragedii własnego narodu było swoiście pojętą misją, nakazem, obowiązkiem. […] Choć dla Polaków wojna również była okresem szczególnej męki i próby, nie ulega jednak wątpliwości, że polskie społeczeństwo nie stanęło w obliczu fizycznego unicestwienia, nie musiało doświadczać krańca własnego istnienia – a to właśnie stało się udziałem polskich Żydów. Można wobec tego zaryzykować twierdzenie, że imperatyw rejestrowania okupacyjnej codzienności nie był wśród Polaków tak silny jak wśród Żydów[6].

Odnośnie do świadectw wizualnych dodałabym jedynie, że mimo znacznych zniszczeń zachowało się też sporo prac tworzonych przez nieżydowskich Pola-

---

[4] Jan Tomasz Gross, *Upiorna dekada. Eseje o stereotypach na temat Żydów, Polaków, Niemców, komunistów i kolaboracji 1939–1948*, Kraków: Austeria, 2007, s. 44.

[5] Magdalena Tarnowska, *Artyści żydowscy w Warszawie 1939–1945*, Warszawa: DiG, 2015.

[6] Jan Grabowski, *Biedni Polacy patrzą na warszawskich Żydów i na getto warszawskie*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały" 2014, nr 10, t. 2, s. 527.

ków okresu okupacji, m.in. na tematy wojenne, konspiracyjne, związane z powstaniem sierpniowym, a także portrety, pejzaże, martwe natury, sceny rodzajowe itd. Chciałabym zatem zaryzykować twierdzenie, że owa nikła liczba zapisów wizualnych na temat getta nie wynika w tym wypadku wyłącznie ze słabo udokumentowanej polskiej pamięci i zniszczeń, ale wydaje się sama w sobie również swego rodzaju wypowiedzią, elementem dyskursu.

Nocna historia polskiego sumienia

„Dzienna" historia Polaków, wypełniona trującymi kliszami martyrologicznymi, nie osłabnie dopóty, dopóki nie zostanie ujawniona „nocna" historia Polaków – pisała Joanna Tokarska-Bakir[7]. Elżbieta Janicka dodawała: „problemem w krytycznej analizie i przepracowaniu przeszłości nie jest brak wiedzy na temat „nocnej historii", lecz system intelektualnej i moralnej organizacji tej wiedzy"[8]. Wiedza na temat sztuki w Polsce w latach 1939–1945 jest wyjątkowo ograniczona[9]. W ramach owego ograniczenia badania i namysł nad sztuką (z) Zagłady i wobec Zagłady[10] powstałą dokładnie w tym czasie należy do zupełnych marginaliów mojej dyscypliny w jej rodzimym wydaniu, choć w ostatnich latach powoli wzrasta w Polsce liczba studiów poświęconych tej przestrzeni badawczej, niekoniecznie prowadzonych przez historyków sztuki. Moje wstępne refleksje

[7] Joanna Tokarska-Bakir, Mobilis in mobili *czyli jak są zrobione legendy o krwi* [w:] *Honor, Bóg, Ojczyzna*, kier. nauk. Maria Janion, red. Monika Rudaś-Grodzka, Warszawa: Fundacja Odnawiania Znaczeń i Dom Spotkań z Historią, 2009, s. 167–180. Cytat z tekstu Tokarskiej-Bakir za: Elżbieta Janicka, *Zamiast negacjonizmu. Topografia symboliczna terenu dawnego getta warszawskiego a narracje o Zagładzie*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały" 2014, nr 10, t. 1, s. 251.

[8] Janicka, *Zamiast negacjonizmu…*, s. 251.

[9] Janina Jaworska, *Polska sztuka walcząca 1939–1945*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1985; Maria Zientara, *Krakowscy artyści i ich sztuka w latach 1939–1945*, Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, 2013; Tarnowska, *Artyści żydowscy w Warszawie 1939–1945*.

[10] Określenia „sztuka (z) Zagłady" używam, bazując na terminie „fotografia (z)Zagłady" Jacka Leociaka, w którym główny nacisk jest położony na materialności fotografii z czasu Zagłady oraz jej specyficznych uszkodzeniach (poza intencją, wiedzą i wolą fotografującego), które „odsłaniają traumę materii, a poprzez nią – traumę pamięci" (Jacek Leociak, *Uszkodzone fotografie (z)Zagłady* [w:] *Doświadczenie graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2009, s. 227–246). Gdy piszę o sztuce (z) Zagłady, mam na myśli wszystkie prace wizualne tworzone przez świadków, ofiary w czasie Zagłady (w odróżnieniu od sztuki po-Zagładzie). W przyjętym tu znaczeniu ekspresja tych prac osadza się nie tylko w warstwie przedstawienia, obrazu, formy czy treści, lecz także w ich aspekcie materialnym. Przez „sztukę wobec Zagłady" rozumiem zaś prace odnoszące się do Zagłady (również w najmniej oczywistych aspektach), tworzone przez nader zróżnicowaną wewnętrznie grupę ogólnie określaną jako *bystanders*: obserwatorów, widzów, gapiów, beneficjentów Zagłady itd. Więcej na temat *bystanders* i obecnych dyskusji na temat tego pojęcia oraz prób jego rozwarstwienia w dalszej części tekstu.

wiele zawdzięczają m.in. całkowicie pionierskim studiom Romy Sendyki, Doroty Jareckiej, Piotra Słodkowskiego, Andrzeja Turowskiego, Katarzyny Bojarskiej, Izabeli Kowalczyk, Agaty Pietrasik, Magdaleny Tarnowskiej, Marii Zientary (i wielu innym autorom). Ich badania na wielu poziomach ukazują ograniczenia polskiej (i nie tylko) historii sztuki, destabilizując jej tożsamość i ukazując m.in. wielość modusów artystycznych, różnorodność form ekspresji, ważkość decyzji tożsamościowych i podmiotowych związanych z tworzeniem prac artystycznych w czasie Zagłady i tuż po Zagładzie[11]. Trzeba jednak zaznaczyć, że przez ostatnie kilkadziesiąt lat syntetyzująca historia sztuki w Polsce nawet w jej krytycznych wydaniach była konceptualizowana przede wszystkich jako zjawisko powojenne, po 1944 lub 1945 r., i założenie to owocowało również usunięciem z pola widzenia doświadczenia, budowania i transmisji wiedzy nie tylko prac pochodzących z okresu Zagłady, lecz wraz z nimi także imperatywu całkowitej zmiany paradygmatu historyczno-artystycznego[12]. Być może, jak wskazuje

[11] Część wymienionych badaczy koncentruje się w badaniach na sztuce (z) Zagłady (Izabela Kowalczyk, Roma Sendyka, Piotr Słodkowski, Magdalena Tarnowska, Maria Zientara), pozostali raczej na sztuce odnoszącej się do doświadczenia Zagłady, wobec Zagłady lub po Zagładzie. Wymieniam tylko kilka przykładowych, niezwykle cennych artykułów i książek: Roma Sendyka, *Holocaust by Bullets. Expanding the field of Holocaust Art*, https://ehri-project.eu/holocaust-bullets; Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska, *Erna Rosenstein. „Mogę powtarzać tylko nieświadomie"*, Warszawa: Fundacja Galeria Foksal, 2014; Piotr Słodkowski, *Reparacyjne strategie przetrwania. Losy i wojenne prace Henryka Strenga/Marka Włodarskiego*, „Teksty Drugie" 2014, nr 5, s. 64–82; Izabela Kowalczyk, referat „Sztuka obozowa jako *terra incognita* polskiej historii sztuki", IV seminarium w Dłużewie „Przeoczenia, przemilczenia, uproszczenia. Ku krytycznej lekturze tekstów z obszaru historii sztuki polskiej", luty 2017; Izabela Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa: Wydawnictwo SWPS Academica, 2010, rozdział „Nie-nowe zainteresowanie historią", s. 93–166; Agata Pietrasik, *Żałoba nie przystoi Elektrze. O (nie)pamięci wojny w dziele Felicjana Szczęsnego Kowarskiego*, „Rocznik Muzeum Narodowego" 2014, nr 3, s. 363–374; Tarnowska, *Artyści żydowscy w Warszawie 1939–1945*; Andrzej Turowski, *Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków: Universitas, 2000, rozdział „Wojna (1939–1945)", s. 216–234; *Teresa Żarnowerówna (1897–1949). Artystka końca utopii*, red. Andrzej Turowski, Milada Ślizińska, Łódź: Muzeum Sztuki, 2014; Zientara, *Krakowscy artyści i ich sztuka w latach 1939–1945*; Katarzyna Bojarska, *Władysław Strzemiński and His Artistic Document of the Holocaust* [w:] *Memory of the Shoah*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Łódź: Officyna, 2010, s. 139–153. Należy również wymienić katalogi m.in. wystaw *Zaraz po wojnie*, red. Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk, Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2015; *Sztuka polska wobec Holokaustu*, red. Maria Budkowska, Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2013.

[12] Odsyłam do kilku najbardziej znanych krytycznych, a zarazem interesujących, często przeciwstawnych propozycji badawczych. Wszystkie utwierdzają jednak ów powojenny idiom badań: Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań: Rebis, 1999; *idem*, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Kraków: Universitas, 2007, rozdział „Auschwitz versus Auschwitz"; Anna Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka po 1955 i po 1989 roku*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012; Piotr Juszkiewicz, *Cień modernizmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012, Marcin Lachowski, *Nowocześni po ka-*

Przemysław Czapliński w odniesieniu do literaturoznawstwa, spotkanie z tymi pracami i wiedza przez nie dostarczana z jednej strony „nakazuje […] rozstać się z marzeniami o syntezie i z samym myśleniem syntetyzującym", z drugiej zaś „nakłania do przemyślenia rzeczy podstawowych"[13]. Należy zaznaczyć, że historia sztuki w Polsce jako dyscyplina w badaniach i refleksji nad sztuką (z) Zagłady i wobec Zagłady znacznie odstaje od innych dyscyplin humanistycznych, np. od literaturoznawstwa. I nie jest tu problemem brak prac pochodzących dokładnie z tego okresu ani utrudniony do nich dostęp. Dzieł, obiektów, artefaktów jest bowiem mnóstwo, również archiwa i zbiory muzealne są na wyciągnięcie ręki. Ponadto, jak wspomniałam, powoli powstają ważne, wiele wnoszące opracowania i analizy dotyczące prac zarówno indywidualnych artystów, jak i środowisk artystycznych. Mimo to mam wrażenie, że wszystko to nie pozostawiło na systemie produkcji wiedzy przez moją dyscyplinę w jej rodzimym wydaniu niemal żadnych śladów, w zasadzie nie przyczyniło się jakkolwiek do zmiany e p i s t e m y[14].

Nieliczne, znakomite zresztą, prace naukowe podejmujące problematykę sztuki (z) Zagłady i wobec Zagłady, zazwyczaj mają zacięcie transdyscyplinarne i łamią fundamentalne tabu historii sztuki, swoistą *tacit knowledge*, która zobowiązuje do poświęcania uwagi po pierwsze d z i e ł u, po drugie zaś d z i e ł u s a t y s f a k c j o n u j ą c e m u o d s t r o n y f o r m a l n e j, po trzecie wreszcie, co wynika z dwóch pierwszych przesłanek, historia sztuki w odniesieniu do tych

tastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960, Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013. Należy zwrócić uwagę na tę ostatnią pozycję – książka ta jest pierwszą propozycją sytuującą powojenną sztukę w Polsce do 1960 r. wobec wojny i Zagłady (nie różnicując jednak tych doświadczeń). Pewnym wyjątkiem jest monumentalna praca Andrzeja Turowskiego *Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, w której autor wprowadza cezurę wojny i omawia dzieła autorstwa dwójki artystów odnoszące się z jednej strony do wydarzenia Zagłady, z drugiej do doświadczenia okupacji: rysunki wojenne i kolaże *Moim przyjaciołom Żydom* Władysława Strzemińskiego oraz kolaże z cyklu *Obrona Warszawy* autorstwa Teresy Żarnower. W swoich badaniach postulowałam rozumienie zagłady Żydów jako wydarzenia i doświadczenia węzłowego dla historii sztuki w Polsce, zob. m.in. Luiza Nader *Afektywna historia sztuki*, „Teksty Drugie" 2014, nr 1, s. 32–36; *eadem*, *Sticky spot of crime. Rethinking art history in Poland* (2015), http://ehri-project.eu/sticky-spot-crime-rethinking-art-history-poland. Koncepcję odejścia od myślenia o nowoczesnej czy współczesnej sztuce w Polsce jako zjawisku powojennym wypowiedziałam również m.in. w referacie „Wojna Strzemińskiego" wygłoszonym w Dłużewie podczas seminarium 13–14 II 2016. Wcielam ją w życie m.in. w sylabusach zajęć dotyczących historii sztuki polskiej XX w.

[13] Przemysław Czapliński, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie" 2004, nr 5, s. 5.

[14] Dzieje się tak mimo artykułów na temat sztuki w Polsce wobec Zagłady czy wobec tożsamości żydowskiej, zob. m.in. Izabela Kowalczyk, *Zwichnięta historia sztuki – o pominięciach problematyki żydowskiej w badaniach sztuki polskiej po 1945 roku*, opposite.uni.wroc.pl/2010/artykuly_2010/6_Kowalczyk.pdf (dostęp 30 V 2018 r.); Katarzyna Bojarska, *Obecność Zagłady w twórczości polskich artystów*, https://culture.pl/pl/artykul/obecnosc-zaglady-w-tworczosci-polskich-artystow (dostęp 30 V 2018 r.).

obiektów posługuje się z góry narzuconym, anachronicznym pojęciem s z t u k i, które mimo przynajmniej kilkunastu rewolucji w praktykach artystycznych wciąż nie wykracza poza modernistyczny paradygmat biegłości warsztatowej, doskonałości formalnej, adekwatności stylistycznej i produktywności semiotycznej[15]. Tymczasem w odniesieniu do omawianego okresu, zwłaszcza do prac (z) Zagłady i wobec Zagłady, wszystkie te przesłanki okazują się nie tylko poznawczo bezużyteczne, aksjologicznie nieadekwatne, ontologicznie błędne, a od strony etycznej – delikatnie rzecz ujmując – całkowicie niestosowne. Jak zauważa Przemysław Czapliński:

> historia Holokaustu przedstawiona w dziennikach, zeznaniach, wspomnieniach i wybitnych utworach literackich to tekst obarczony przekleństwem Penelopy – tekst równocześnie tkany i niszczony. […] Piśmiennictwo Holokaustu niemal od samego początku przenika ostry konflikt między imperatywem świadectwa i – nazwijmy to tak – nieufnością wobec stylu[16]. […] W kontekście Zagłady przeświadczenie o języku jako najważniejszym w ludzkim uniwersum narzędziu komunikacji, a także przekonanie o istnieniu istoty języka okazało się żałosne i zabójcze. Nie ma takiego języka, który mógłby wyrazić prawdę Zagłady, ponieważ język niczego nie wyraża, a Zagłada nie ma swojej prawdy[17].

Podobne uwagi można wystosować do historii sztuki w wypadku prac (z) Zagłady i powstających wobec Zagłady. Ich badanie wymaga całkowitej redefinicji pojęcia dzieła i otwarcia dyscypliny na artefakty, obiekty, przedmioty poza katalogiem dostępnych pojęć. Ze względu na kontekst bytowy i ekonomiczny twórców konieczne jest odsunięcie kwestii formalnych na dalszy plan i skupienie się na przedmiotowości tych prac, ich rzeczowości i materialności. Niezbędne są drobiazgowe badania biograficzne, archiwalne, konserwatorskie. Przede wszystkim jednak prace te wymagają z jednej strony reprofesjonalizacji dyscypliny (rozumianej na przykład jako zwrot ku rzeczowości, materialności), z drugiej zaś – przy wykorzystaniu obiektów i badań podstawowych, źródłowych, w końcu empirycznych (mam na myśli szerokie gromadzenie danych, m.in. wywiady historii mówionej, badania konserwatorskie i archeologiczne) – jej otwarcia i nie tyle dostosowania, ile stworzenia nowych narzędzi badawczych, nowych metod, nowego katalogu pojęć, nowych teorii[18]. Prace te (rozumiane zarówno jako ma-

[15] Jednym z wielu przykładów przyjęcia przez historyków sztuki takich przesłanek była dyskusja po referacie Romy Sendyki podczas konferencji „Genealogies of Memory. Image, history and memory", Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 6–8 XII 2017 r. Historycy sztuki zazwyczaj bronią się przed uwzględnianiem prac (z) Zagłady i powstających wobec Zagłady, uzasadniając to słabością formalną obiektów.

[16] Czapliński, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, s. 18.

[17] *Ibidem*, s. 14.

[18] Pisząc te słowa, bazuję na pracach, badaniach, a także praktyce akademickiej Ewy Domańskiej, zob. m.in. *eadem*, *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012; *eadem*, *Historia ra-*

terialne obiekty, jak i zarazem czynności, procesy, aktywności doprowadzające do ich wyłonienia) są przedstawieniami materialnymi używającymi nieograniczonego zasobu mediów i znaków, u zarania niejako zniszczonymi, aporetycznymi, załamanymi. Są procesem (często skazanym na porażkę) wyłaniania się obrazu (w najszerszym tego słowa znaczeniu), materialnym śladem czyjegoś działania, miejscem spięcia (bądź rozpięcia) obowiązujących dyskursów, a zarazem sprawczym podmiotem. Na tych kilku poziomach równorzędnie funkcjonują jako zapis, raport, ślad, czasami świadectwo.

Studium przypadków: Felicjan Szczęsny Kowarski, Krzysztof Henisz, Aleksander Świdwiński, Mieczysław Wejman

Przedstawione dalej prace są bardzo zróżnicowane, w wielu miejscach kontrowersyjne, w innych stereotypowe. Wszystkich artystów łączy wojenna Warszawa jako doświadczenie okupacyjne, różnią jednak przekonania polityczne. Kowarski i Świdwiński należą do starszego pokolenia, artystów wchodzących w dojrzałość po pierwszej wojnie światowej, Wejman i Henisz do młodszego, których studia przerwała druga wojna światowa. Kowarski, Henisz i Wejman na pewno nie brali udziału w powstaniu warszawskim[19]. Wszyscy uwzględnieni tu artyści przeszli przez Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie i w Warszawie (jako studenci lub wykładowcy). Trzech artystów zupełnie przypadkiem okazało się ze sobą biograficznie powiązanych tuż po wojnie: Krzysztof Henisz i Mieczysław Wejman studiowali w pracowni na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych u prof. Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, w której zdobyli dyplom. Omawiani artyści z wyjątkiem Felicjana Szczęsnego Kowarskiego funkcjonują całkowicie poza kanonem dwudziestowiecznej historii sztuki w Polsce. Ustalenie podstawowych faktów dotyczących ich biografii i twórczości z okresu wojny wymagało (i nadal wymaga) podstawowych badań. Felicjan Szczęsny Kowarski zajmuje silną pozycję w narracji historii sztuki w Polsce, nawet status artysty wybitnego, jego prace znajdują się na wielu muzealnych ekspozycjach. Mimo to zarówno *oeuvre*, jak i biografię tego artysty należy określić jako wyjątkowo słabo zanalizowane (choć ostatnio znów zaczął budzić zainteresowanie badaczy swą twórczością wojenną i tużpowojenną). Twórczość Mieczysława Wejmana funkcjonuje na zupełnych marginesach historii sztuki (aczkolwiek trzy prace są eksponowane przez Muzeum Narodowe w Warszawie w przestrzeni Galerii Sztuki XX i XXI wieku), Krzysztof Henisz jest praktycznie nieznany, o Aleksandrze Świdwińskim nikt nie słyszał. Mam nieodparte wrażenie, że pytanie o polskich obserwatorów Zagłady zmusza do tego, by wiedzę na temat tych przykła-

townicza, „Teksty Drugie" 2014, nr 5, s. 12–26. W dziedzinie historii sztuki nie wysuwam tego postulatu jako jedyna, moim sojusznikiem w tej kwestii jest Piotr Słodkowski, zob. m.in. *idem*, *Reparacyjne strategie przetrwania*, *passim*, m.in. s. 67.

[19] Nie mam tu pewności w odniesieniu do Aleksandra Świdwińskiego.

dowych artystów oraz wielu innych – więcej, na temat polskiej historii sztuki – bądź zbudować od nowa, bądź diametralnie zrekonfigurować. Wszystkie omawiane przeze mnie prace charakteryzuje figuratywność, jak również dystans wobec modusów twórczości awangardowej. Różnią się jednak diametralnie między sobą pozycją podmiotową obserwatorów, ich relacją do obserwowanych (lub wyobrażonych) scen, stopniem referencyjności, a także idiomami realizmu.

Felicjan Szczęsny Kowarski (1890, Starosielce – 1948, Konstancin) należy do uznanych twórców dwudziestolecia międzywojennego. Wytrawny kolorysta w tonie romantycznym, a nawet heroicznym, mistrz malarstwa monumentalnego. Związany z grupą Rytm, Jednoróg, Pryzmat, wybitny pedagog, pracujący najpierw w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (od 1923 r.), a następnie (od 1930 r.) w Warszawie, daleki od haseł rodzącej się w Polsce awangardy. Mimo doniosłości twórczości Kowarskiego literatura na temat artysty jest stosunkowo ograniczona. Najmniej wiadomo o losach Kowarskiego podczas drugiej wojny światowej, a właśnie ten okres w *oeuvre* artysty interesuje mnie najbardziej. To wtedy bowiem powstał cykl szkiców do planowanych trzech monumentalnych obrazów poświęconych Zagładzie. W katalogach zawierających kalendarium twórczości artysty można znaleźć informację, że wojnę spędzał w rodzinnych Skierniewicach. „1940–1944 – przebywa w Skierniewicach, skąd pochodził jego ojciec. Prowadził tajne nauczanie studentów ASP z Warszawy. Wykonał szereg projektów dekoracji kościołów, między innymi w Skierniewicach i Bolimowie. Pod wrażeniem tragedii Ghetta powstaje cykl rysunków i obrazów, z których najsłynniejsza jest *Głowa Żydówki*"[20]. Z innych relacji wiadomo, że Kowarski na pewno jeździł do Warszawy i w jej okolice – do Powsina, gdzie udzielał prywatnych lekcji malarstwa Wojciechowi Fangorowi. Być może mieszkał tam w tzw. Fangorówce – dworku Fangorów. „W latach 1943–[19]44 Kowarski, przebywając w domu Fangorów, dawał 21-letniemu studentowi lekcje malarstwa ściennego, które zaowocowały namalowaniem plafonu na suficie salonu", pisała Mira Walczykowska na podstawie korespondencji z Wojciechem Fangorem[21].

Sześć interesujących mnie rysunków znajduje się w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Nie jest jasne, kiedy dokładnie powstały, choć ewidentnie jeden z rysunków jest poświęcony powstaniu w getcie warszawskim i jego zniszczeniu w 1943 r. Inne odnoszą się do głodu, wycieńczenia Żydów uwięzionych w gettach, w końcu brutalnych nazistowskich zbrodni. Rysunki można podzielić na dwie grupy ze względu na podłoże, wymiary i technikę wykonania. Trzy pierwsze rysunki, które omawiam, są zazwyczaj pomijane w literaturze przed-

[20] *Felicjan Szczęsny Kowarski 1890–1948. Dzieła z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*. Galeria ASP 3a, komisarz wystawy: Anna Prugar-Myślik, red. katalogu Dorota Dąbrowska, Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych, 1995, s. XXXVIII.

[21] http://www.przegladpiaseczynski.pl/spoleczenstwo/wspomnienia-o-wojciechu-fangorze (dostęp 30 V 2018 r.).

miotu. To szkice wielkości pocztówki; zostały wykonane niebieskim tuszem na białej, chłonnej bibule. Wyglądają na narysowane szybko i wrażeniowo. Postaci są zamarkowane, a zarazem wyraziste. Czasem zaledwie jednym elementem scharakteryzowano ich cierpienie, ból, kontekst śmierci. Prace artysta ponumerował. Rysunek opisany na rewersie ołówkiem[22] jako „szkic do komp[ozycji] «Izraelitka» z cyklu Getto, ok. 1943, F. Kowarski" nosi numer I. Przedstawia centralnie umiejscowioną, siedzącą nieruchomo kobietę, w której tle rozlewa się morze zniszczenia i pustki, znaczonej miejscami przez kamienie lub resztki ruin. Rysunek jest zabrudzony – poplamiony brązowymi plamami. Numer II przypisał Kowarski szkicowi przedstawiającemu pięcioro (lub czworo) skulonych ludzi siedzących pod wypełniającym trzy czwarte kompozycji gettowym murem. W grupie więźniów getta opracowano jedynie twarz osoby po stronie lewej, patrzącej wprost na widza. Sylwetki i oblicza pozostałych zostały zaledwie zaznaczone. Podkreślono ich zamknięcie, odgrodzenie, stłoczenie, przerażenie. W murze zaznaczono gdzieniegdzie cegły i drut kolczasty. Numer III zaś to szokująca kompozycja ukazująca ciała brutalnie zamordowanych na tle domu: rozciągnięte diagonalnie, z odrzuconymi do góry rękami ciało prawdopodobnie kobiety, na jej brzuchu leży małe, przytulone, zabite dziecko[23]. Tło porażającej zbrodni stanowi niski dom z urwaną futryną okna, na ścianie widać ślady kul użytych podczas egzekucji. Dom kojarzy się raczej z małym miasteczkiem niż Warszawą. Czy Kowarski mógł widzieć podobne sceny jako obserwator getta w swoich rodzinnych Skierniewicach lub w okolicach Skierniewic?

Wspomniane rysunki stanowią fundamenty myślenia o Zagładzie i jej reprezentacji w trzech kolejnych pracach, choć Kowarski nie zdecydował się na ich literalne powtórzenie, szczególnie zmieniając rysunek ostatni. To bardziej zaawansowane, wystudiowane i lekko przetransponowane wizualnie wersje omówionych szkiców, o nieco większych wymiarach. Wszystkie są sygnowane, datowane i opatrzone tytułem przez artystę, dodano również na nich (inną ręką) adnotacje ołówkiem. Zostały wykonane na tanim, grubym papierze, pierwotnie błękitnej, teraz w znacznym stopniu wyblakłej tekturze. Dwa są sporządzone tuszem, jeden gwaszem.

Rysunek *Izraelitka* to rozwinięcie rysunku nr I. Wykonany piórkiem i tuszem, przedstawia centralnie umiejscowioną, siedzącą na zgliszczach kobietę. Kobieta, której głowa i ramiona okryte są długą chustą, ręce oparła o kolana, spod długiej sukni wystają bose stopy. Przez silne podkreślenie kości policzkowych artysta zaznaczył wychudzenie jej twarzy i całej sylwetki. Nie wiemy, czy jej oczy są zamknięte czy otwarte. Zwrócona jest nieruchomo w prawo. Jej postać jest pełna indywidualizmu, godności, a zarazem rozpaczy. Na lewo, tuż przy krawę-

[22] Podpis naniesiony nie ręką artysty, zapewne przez pracownika Muzeum Narodowego, być może tuż po przekazaniu rysunku przez wdowę w 1949 r.

[23] Kształty na rysunku nie są wyraźnie określone. Niewielki, drobny, jakby spętlony, trudny do rozpoznania na pierwszy rzut oka zarys interpretuję jako ciało zabitego dziecka.

dzi obrazu, został umiejscowiony fragment architektury lub słupa telegraficznego, który wygląda jak złamana kolumna. Na drugim planie przedstawiono opustoszały krajobraz zniszczonego miasta, gdzieniegdzie wystają fragmenty budynków. Ekspresyjne chmury i dramatycznie ciemne niebo wydają się jeszcze ciężkie od dymu. Rysunek został przez Kowarskiego podpisany „Izraelitka", a także (bez cudzysłowu): „1943 ROK WARSZAWA". Tytuł i data wprost odwołują się do kwietniowego powstania, likwidacji getta, tragedii ludności żydowskiej. Czy jednak data odnosi się także do momentu powstania rysunku? Nie jestem co do tego przekonana, aczkolwiek nie można takiego rozwiązania wykluczyć. Sądzę, że informacja wypisana starannym pismem tuż przy tytule pracy odnosi się raczej bezpośrednio do czasu i wydarzeń, którym Kowarski w ten sposób chciał złożyć hołd. Na podłożu pracy znajduje się więcej informacji. Na tekturze artysta umieścił piórem słowa: „wymiar 2 m × 3 m". Obok ktoś (wydaje się, że nie jest to ręka artysty) dopisał pośrodku ołówkiem „– z cyklu Ghetto –", a po stronie prawej „Kuźnica". Informacja uzyskana od artysty jest niezwykle cenna. Oznacza bowiem, że rysunki te były szkicami do planowanych monumentalnych obrazów, formatem większych od słynnej *Elektry* z cyklu *Człowiek* z 1947 r., równym zaś nieukończonym *Proletariatczykom*, nad którymi Kowarski pracował tuż przed śmiercią. Dopisek ołówkiem odnosi się prawdopodobnie do publikacji rysunku w „Kuźnicy" w 1948 r. (nr 51 z 19 grudnia)[24].

Adnotacje zostały umieszczone również poniżej rysunku *Głód w getcie*: piórem ze strony lewej artysta tak właśnie zatytułował rysunek (bez cudzysłowu), pod spodem dopisał: „2 m × 3 m", po prawej stronie Kowarski złożył swoją sygnaturę. Obok tytułu znajduje się dopisek inną ręką ołówkiem – „wrzesień 1948". Czy wskazówka ta odnosi się do daty śmierci Kowarskiego (22 września 1948 r.)? A może jest to data sporządzenia rysunku, który powstał tuż przed śmiercią artysty? Nie można również wykluczyć, że notatka ta zawiera błąd (odnośnie do miesiąca) i podobnie jak w rysunku „Izraelitka" odnosi się do wspomnianej publikacji w „Kuźnicy".

Rysunek przedstawia w centrum cztery wyczerpane, wychudzone postaci: trzech mężczyzn i kobietę siedzących pod murem getta. Siedzą blisko siebie, postaci kobiety i mężczyzny od strony prawej siedzą niemal do siebie przytulone, kobieta wygląda tak, jakby trzymała w ramionach zawiniątko, być może dziecko (?). Opiera głowę o ramię mężczyzny siedzącego obok. Jego twarz trudno dojrzeć, ma głowę opuszczoną na piersi. Kolejny z mężczyzn – najstarszy z tej grupy – siedzi, wyciągając chude nogi, jedną rękę oparł o kolano. Jego twarz okala broda, przez czoło przebiega pionowa zmarszczka, patrzy wprost na widza. Kolejny mężczyzna został sportretowany *en trois quart*, siedzi z ugiętymi kolanami, na których oparł skrzyżowane ręce, twarz chowa w ramionach. Kowarski

[24] Dodany został zapewne później, być może przez żonę artysty, np. z powodu jego pośmiertnej, monograficznej wystawy w 1949 r. lub przy okazji nabycia rysunków od Jadwigi Kowarskiej przez Muzeum Narodowe.

wyraźnie podkreślił wychudzenie postaci, biedę (gołe stopy), ich bezbronność, kruchość, cierpienie. Jednocześnie jednak, przedstawiając je w grupie, zaznaczył istniejącą między nimi więź – być może to przyjaciele, być może rodzina, być może zupełnie obcy sobie ludzie, związani cierpieniem. Ich pozycja – w kącie, na tle muru getta zwieńczonego drutem kolczastym, który całkowicie wypełnia tło kompozycji – jeszcze bardziej podkreśla ich sytuację: niemożność ucieczki, „pod ścianą", bez wyjścia.

Trzeci rysunek, gwasz, jest najbardziej brutalny. Centralne miejsce kompozycji zajmuje diagonalnie, dramatycznie rozciągnięte, napięte ciało zamordowanego człowieka, ofiary kaźni, która nastąpiła jakby przed chwilą. Widzimy jego brudne stopy, zaplamiony strużkami ciemnej krwi biały strój, bezwładnie odrzucone do tyłu ręce, zakrwawioną twarz. Leży na biało różowawym gruncie, jakby wchłaniającym krew. Tło stanowi fragment czerwonej, ceglanej ściany domu, o otwartych, ziejących pustką i czernią wnętrza drzwiach i oknie, z którego wyrwana futryna bezwładnie opada. Czerwień domu została gwałtownie skontrastowana z nierówno nakładanym błękitem nieba. Przedstawiona scena sugeruje niewielki dystans jej obserwatora, który podchodzi wystarczająco blisko, by uzmysłowić sobie i innym rozmiar i okrucieństwo zbrodni, dokonać jej rejestracji, a jednocześnie by nie pohańbić zamordowanego bezwstydnym wpatrywaniem się w jego zmasakrowane ciało. Tuż pod rysunkiem, na tej samej kartce, Kowarski dodał w cudzysłowie tytuł: „na progu domu" oraz swoją sygnaturę po stronie prawej. Poniżej, już na podtrzymującej gwasz tekturze, podał wymiary: „2 m × 3 m". Jeszcze niżej zamieszczono inną ręką adnotację ołówkiem: „– Z cyklu Ghetto –".

Współcześnie badacze datowali niewielkie rysunki na bibule około roku 1948[25], a większe rozmiarami *Izraelitkę* i *Głód w getcie* (25 × 35 cm) na rok 1943, trzeci zaś rysunek z tej grupy, wykonany gwaszem – „na progu domu" (24,9 × 34,8 cm) na rok 1948[26]. Datowanie takie nie ma jednak żadnego uzasadnienia, wydaje się nieco przypadkowe, ignoruje notatki na marginesach i tużpowojenne zapisy opiekunów/kuratorów dzieł, którzy mieli bezpośrednią styczność z artystą, pamiętali też być może prace z pracowni Kowarskiego. W reprodukcjach towarzyszących pośmiertnym wspomnieniom poświęconym Kowarskiemu rysunek *Izraelitka* datowany jest na rok 1948, również Muzeum Narodowe w Warszawie datuje wszystkie na tekturowym podłożu na rok 1948 lub okres 1947–1948[27]. Do tej późniejszej daty zdają się również odnosić adnotacje na szkicach, naniesione prawdopodobnie ręką żony artysty Jadwigi Kowarskiej (z domu Cyrulińskiej), już po jego śmierci.

Data powstania rysunków nie jest w żadnym stopniu pewna. Nie sposób zignorować tego, że mniejsze rysunki na bibule mają zasadniczo inny charakter

[25] Pietrasik, *Żałoba nie przystoi Elektrze. O (nie)pamięci wojny…*, s. 365.

[26] Lachowski, *Nowocześni po katastrofie…*, s. 61–67.

[27] Na karcie „Głód w Getcie" znajduje się dopisana ołówkiem druga data – 1943.

niż te na tekturze. Są przede wszystkim dużo mniej dopracowane, mają charakter wykonanej w pośpiechu notatki, może nawet nerwowego zapisu. Rysunki powstałe na grubym papierze transponują i lekko rekomponują sceny uwiecznione na bibule. To wypracowane szkice przygotowawcze ujawniające proces myślenia o docelowych reprezentacjach malarskich, na co wskazują notatki na marginesach („2 × 3 m"), dotyczące zamierzonych monumentalnych obrazów. Na podstawie tych przesłanek nie można wykluczyć, że trzy wykonane na cienkiej, poplamionej bibule, najbardziej syntetyczne, a zarazem, jak się wydaje, najbardziej spontaniczne prace powstały jako rodzaj notatek wizualnych w bezpośrednim kontekście Zagłady. Trzy pozostałe zaś zostały narysowane w niewielkim odstępie czasowym, ale, jak sądzę, tuż po wojnie.

Podsumowując, chciałabym wysunąć ostrożne twierdzenie, że sześć wspomnianych rysunków nie powstało równocześnie, lecz w dwóch fazach: trzy wykonane na białej bibule w okresie 1941–1943, natomiast trzy kolejne między 1947 a śmiercią Kowarskiego we wrześniu 1948 r. W pierwszym przypadku artysta mógł się odnosić zarówno do destrukcji getta warszawskiego (stąd jedna z granicznych dat – 1943 r.), jak też głodu i cierpień Żydów uwięzionych w getcie skierniewickim (od końca 1940 r.), getcie, które artyście było przestrzennie najbliższe. Rysunki na bibule to frenetyczne zapisy wizualne scen być może bezpośrednio zaobserwowanych. Przedstawienie obrazujące samotną kobietę wśród pustki i zniszczenia – choć poddane syntezie i uniwersalizacji – od strony wizualnej odwołuje się do spalonego, zniszczonego terenu getta warszawskiego. Natomiast rysunek przedstawiający wycieńczonych, głodujących ludzi pod murem mógł powstać jako zapis tragicznej sytuacji Żydów zarówno w getcie skierniewickim, jak i warszawskim. Jak podaje Edmund Włodarczyk, część Skierniewic podczas bombardowań w 1939 r. była zniszczona, 126 rodzin żydowskich zostało dosłownie bez niczego, jesienią 1939 r. przymusowo przesiedlono do Skierniewic Żydów z gmin Dębowa Góra, Doleck, Głuchów, Grzymkowice, Kowiesy, Korabiewice, Słupia i Skierniewka, od grudnia przybywała tam ludność żydowska wysiedlona z miasteczek włączonych do Rzeszy. Sytuacja Żydów w Skierniewicach jeszcze przed zamknięciem getta 15 listopada 1940 r. była tragiczna, zwłaszcza biedota (mimo pomocy organizowanej przez Judenrat) znajdowała się na granicy śmierci głodowej[28]. Getto odgrodzono murem i drewnianym płotem (12 grudnia 1940 r.), z jego granic została jednak wydzielona ul. Batorego, biegnąca przez centrum getta, nad którą zbudowano drewniany most[29]. Mimo ogrodzenia getto nie było hermetycznie oddzielone, przez deski płotu można było obserwować sytuację ludności żydowskiej, istnieją fotografie ukazujące Po-

[28] Wszystkie informacje na temat społeczności żydowskiej w Skierniewicach, getta w Skierniewicach przytaczam za Edmundem Włodarczykiem (*idem*, *Z dziejów Żydów skierniewickich*, Skierniewice: Sigma, 2012, s. 182–204).

[29] *Ibidem*, s. 200.

laków przy płocie, zaglądających do getta[30]. 22 stycznia 1941 r. Niemcy zabronili Żydom opuszczać wydzielony teren. W getcie brakowało wszystkiego, szalały choroby, wzrastała umieralność. Pod koniec stycznia 1941 r. rozpoczęły się przesiedlenia Żydów ze Skierniewic do getta warszawskiego, trwające do końca marca tegoż roku; latem rok później, podczas wielkiej akcji likwidacyjnej, wśród tysięcy innych uwięzionych w getcie warszawskim, Żydzi skierniewiccy zostali deportowani do obozu śmierci w Treblince. Czy rysunek przedstawiający mord na progu domu (który wygląda jak typowa niska zabudowa małego miasteczka) mógł powstać jako wizualna odpowiedź na wydarzenia w getcie skierniewickim lub w okolicach Skierniewic?

Trzy pozostałe rysunki to kolejne – jak już pisałam – raczej powojenne podejścia do tematyki zbrodni popełnionej na Żydach, tj. koncentracji w gettach, okrutnych mordów, a w końcu krajobrazu po katastrofie. Ich podstawą są nie tylko przetworzone doświadczenie naoczności, lecz także powojenna wiedza i właśnie kształtująca się pamięć o Zagładzie. Przedstawienia, choć nadal zaangażowane, nawet brutalne – w porównaniu z rysunkami na bibule zostały zmienione. Kobieta w przedstawieniu na bibule, które określam jako powstałe wobec bezpośredniego kontekstu Zagłady, została pokazana wobec niemal planetarnego wyniszczenia. Jej odpowiedniczka z grupy powojennych rysunków jest wpisana kontekst powstania w getcie warszawskim, szczątków architektonicznych, stanowi niemal alegorię zniszczonej Warszawy. Z „na progu domu" znika porażający obraz zamordowanej matki z dzieckiem, Kowarski decyduje się na przedstawienie niezidentyfikowanej postaci o zmasakrowanej twarzy, dom zostaje przedstawiony nieco bardziej abstrakcyjnie.

Marcin Lachowski, badacz, który po kilkudziesięciu latach niejako odkrył Kowarskiego na nowo, właśnie w kontekście wojny i Zagłady, odczytywał trzy z sześciu wspomnianych rysunków (na podłożu tekturowym) w kategoriach formalnych i uniwersalnych:

> W swoich szkicach, powstających w samym środku Zagłady, w trakcie likwidacji kolejnych gett, Kowarski nadaje opresyjnej rzeczywistości cechy heroiczne. Poprzez użycie trwałych formuł kompozycyjnych i znaczących rekwizytów stara się dokonać scalenia bezładu, chaosu i śmierci. Twórczość, zdaje się deklarować swoimi studiami, może wyzwalać opór wobec rzeczywistości poprzez próby nadania jej harmonijnej formy. W tym sensie zrównoważona kompozycja obrazu i typizowana figura ludzka nie tyle gwarantowały bezpośredniość, dokumentalność zapisu, co świat zniszczeń lokowały jako akcydens, historyczny przypadek wobec uniwersalnych norm estetycznych i etycznych, gwarantujących odbudowę rzeczywistości. Kowarski ukazywał ofiarę Żydów w getcie, monumentalizując ich wizerunki, ujmując ich upodlenie w kostium mitologiczny[31].

[30] *Ibidem*, s. 202.

[31] Lachowski, *Nowocześni po katastrofie…*, s. 63.

Lachowski w swojej ocenie zgadza się z osądem twórczości Kowarskiego wypowiedzianym przez Juliusza Starzyńskiego w latach czterdziestych, odnoszącym się jednak przede wszystkim do cyklu *Człowiek*: „Było to wielką zdobyczą osobistą i artystyczną Kowarskiego, że zdołał on przez mroczne lata okupacji i wojny, obozów koncentracyjnych i poniewierki całego człowieczeństwa – osiągnąć wizję prawdziwie monumentalną, w której treść przeżycia, potwierdzona głębokim doświadczeniem wewnętrznym, przemawia za pośrednictwem krystalicznej formy, oczyszczonej z wszelkich szczegółów zbędnych, z wszelkiej przypadkowości”[32]. W podobny sposób na temat planowanego cyklu *Getto*, zaznaczając jednak różnice wobec równolegle wówczas powstających wówczas cykli *Człowiek* i *Proletariatczycy*, wypowiadał się Józef Edward Dutkiewicz – uczeń Kowarskiego: „Drugi cykl miał opiewać tragedię getta. Zadanie zakreślone na miarę Goi, z którym miał wspólną skalę odczuwania i język symboli – jak to można wyczuć w *Wędrowcach*. Jeśli język form pierwszego cyklu [*Człowiek*] jest wyszukany i estetyzujący, tutaj, jak można sądzić ze szkiców, miał stać się narzędziem syntezy, w której uproszczona forma plastyczna i hasło treściowe zlewałoby się w jedno”[33].

Zarówno Starzyński, jak i Dutkiewicz w swych tekstach do monograficznej wystawy artysty w 1949 r. nawiązywali do szkicowych prac poświęconych gettu, doceniając ich wartość, a przy tym na różne sposoby (choć niekoniecznie w zgodzie z proponowaną tu interpretacją) rozumiejąc ich wagę i zarazem pewną odrębność. Zgodzę się, że zauważone przez wymienionych autorów – omawiane przez Lachowskiego i kilkadziesiąt lat wcześniej – szkice Kowarskiego noszą rys reprezentacji syntetyzującej, nawet monumentalizującej przedstawienie. Trudno natomiast przyjąć, że ten fragment twórczości Kowarskiego, jak pisze autor *Nowoczesności po katastrofie*, „wyraźnie dystansuje się od formuły dokumentu, reportażu, nadając wyobrażonej rzeczywistości charakter uogólnionego symbolu”[34]. Tak kategoryczne twierdzenie nie odnosi się zwłaszcza do trzech pominiętych przez Marcina Lachowskiego rysunków na bibule, które, jak sugerowałam, mogą być notatkami wykonanymi na gorąco, porwanymi reportażowymi zapisami z obserwowanych czasami w całym polu widzenia, a czasami jedynie kątem oka, granicznych scen, obrazów, wydarzeń, chwil.

Niewątpliwie również, jak zauważali przywołani badacze, w pracach Kowarskiego, zwłaszcza malarskich, obecne są spiętrzenia alegorii, autoreferencyjnych odniesień czy nawiązań do antyku. Agata Pietrasik w znakomitym tekście *Żałoba nie przystoi Elektrze. O (nie)pamięci wojny w dziele Felicjana Szczęsnego Kowarskiego* określiła nawet kompozycje artysty jako swoisty

[32] Juliusz Starzyński, *Felicjan Szczęsny Kowarski* [w:] *Felicjan Szczęsny Kowarski. Wystawa pośmiertna w Muzeum Narodowym w Warszawie*, Warszawa: Muzeum Narodowe, 1949, s. 38.

[33] Józef Edward Dutkiewicz, *Felicjan Kowarski. Wspomnienie* [w:] *ibidem*, s. 74.

[34] *Ibidem*, s. 62.

palimpsest[35]. Obok warstwy symbolicznej nie sposób jednak pominąć w pracach malarza śladów naoczności, przedstawień literalnie odnoszących się do cierpienia, zbrodni i śmierci. Pietrasik podkreślała, że sztuka Kowarskiego „nie była tworzonym na gorąco komentarzem"[36]. Zniuansowałabym nieco to twierdzenie, dodając, że być może trudno tym mianem określić kompozycje malarskie artysty, ale już nie szkice i rysunki. Juliusz Starzyński jeszcze w latach czterdziestych wyraźnie podkreślał rolę szkicu z natury dla później powstających kompozycji malarskich Kowarskiego, szkiców, które stanowiły „punkt wyjścia dla dalszych pamięciowych opracowań i długotrwałej realizacji", o czym zresztą Pietrasik również wspomina[37]. „Typ jego wyobraźni był wybitnie pamięciowy – dodawał Starzyński – o dążnościach syntetyzujących, co przy ogromnej wrażliwości i bezpośrednim odczuwaniu natury stanowiło połączenie dość niezwykłe"[38]. W omówionych szkicach na bibule, poprzedzających rysunki na tekturze do planowanego cyklu malarskiego, na plan pierwszy wysuwa się uważna, dość literalna obserwacja przez Kowarskiego-widza: nie alegoria, ale dosłowne nawiązanie do wydarzenia i doświadczenia granicznego, które w swej pracy opisowo-analitycznej starałam się wydobyć. Być może zatem nie jest tak, jak chciał Kazimierz Wyka (co zauważyła Agata Pietrasik), że sztuka Kowarskiego transformowała od „alegorii w stronę odbicia rzeczywistości"[39], lecz raczej zawierała w sobie jednocześnie odniesienia uniwersalne i partykularne, elementy dokumentalne, alegoryczne, wątki egzystencjalne i bogate repozytorium formalistyczne. Nie negując obecności rozbudowanego zbioru figur retorycznych przetworzonych w formy malarskie, uważam, że w wypadku Kowarskiego oraz innych omawianych w niniejszym artykule artystów należy zejść poniżej systemu symbolicznego. Ku obrazom i scenom widzianym kątem oka, szczegółom kruchym i wrażliwym, które stanowiły punkt wyjścia omawianych prac i były rozwijane dopiero w dalszej kolejności w różnorodne modusy reprezentacji. Twierdzę, że dziełom tym należy się przyjrzeć jako wypowiedziom na prawach raportu z Zagłady o treści określonej przez zewnętrzną (choć zarazem na różne sposoby zaangażowaną) pozycję obserwatora. Sedno tego rodzaju wizualnego zapisu tkwi czasami w zalążkach form, czasami w niedomyślanych i niedowidzianych (bo zbyt szybko wykonanych) przedstawieniach, czasami w wyborze techniki, w innych zaś przypadkach nie tylko w samej reprezentacji, lecz także w jednym, specyficznym jej elemencie (np. kierowanym wprost na widza spojrzeniu), a także w trudno uchwytnych, towarzyszących im fenomenach afektopochodnych: atmosferze, nastroju, emocji.

[35] Pietrasik, *Żałoba nie przystoi Elektrze. O (nie)pamięci wojny…*, s. 367.

[36] *Ibidem*, s. 367.

[37] Starzyński, *Felicjan Szczęsny Kowarski*, s. 31. Fragment ten cytuje również Agata Pietrasik (*eadem*, *Żałoba nie przystoi Elektrze. O (nie)pamięci wojny…*, s. 367).

[38] Starzyński, *Felicjan Szczęsny Kowarski*, s. 31.

[39] Pietrasik, *Żałoba nie przystoi Elektrze. O (nie)pamięci wojny…*, s. 371.

Podczas wojny i tuż po jej zakończeniu Kowarski wykonywał również przedstawienia portretowe, z których dwa poddam opisowi i analizie[40]. Przedstawienia są niedatowane, niesygnowane i prawdopodobnie nietytułowane przez artystę. Noszą nieco dziwne tytuły: *Głowa Żyda* i *Głowa Żydówki*; pojawiają się w tym brzmieniu stosunkowo wcześnie – już w 1948 r.

Głowa Żyda (olej na płótnie, 54 × 45 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie) to poruszający portret młodego mężczyzny *en trois quart*, zwróconego w stronę prawą[41]. Utrzymany jest w ciemnej, ugrowo-ochrowej kolorystyce. Mężczyzna ma ziemistą cerę, krótko obcięte ciemne włosy. Mruży nieznacznie oczy, które sprawiają wrażenie przekrwionych, zmęczonych. Lekko otwarte usta dają do zrozumienia, że mężczyzna coś mówi półgłosem, może szeptem. Mężczyzna ubrany jest w białą koszulę, o rozchylonym kołnierzu. Na jego twarz, fragment włosów, szyję i koszulę pada snop światła; zwłaszcza twarz i szyja są silnie rozbielone. Kontrastują z ciemnym wnętrzem, w którym zaznaczono głębię – ścianę, tuż obok niej może korytarz. Tło ciemnieje od strony lewej ku prawej, rozbielane lekko u prawej krawędzi. Powierzchnia obrazu jest gładka, natomiast bardziej fakturowo, ekspresyjnie opracowano oblicze, szyję i koszulę portretowanego. Mężczyzna jest bardzo młody, to raczej przedwcześnie postarzały chłopak. Jego wyniszczona, skrajnie wychudzona twarz wyraża skupienie, cierpienie. Błądzący blik światła w lewym oku wygląda jak łza. Utrzymana w różnych odcieniach brązu kolorystyka wnętrza, a zarazem kolorystyczny akcent podkreślający twarz mężczyzny mocno skupiają uwagę widza na ekspresji oczu mężczyzny, ściągniętej twarzy, przede wszystkim zaś na lekko otwartych ustach, czy też raczej na głosie, którego nie słyszymy.

Kowarski użył subtelnych środków malarskich, aby podkreślić wagę tego, co mężczyzna przekazuje zarówno ekspresją ciała, jak i niesłyszalnej mowy. O czym opowiada wychudzone ciało, przymrużone oczy i niemożliwy do usłyszenia głos? Artysta rozbielił kolorem i uwydatnił fakturą centralną część obrazu – twarz mężczyzny, a zarazem za pomocą koloru i faktury skontrastował ją mocno z ochrowym tłem przedstawienia po prawej stronie, nadając przedstawieniu dramatyczny, mroczny wyraz. Przede wszystkim jednak podjął decyzję, by portretowany miał lekko otwarte usta, sugerując, jak sądzę tym samym

[40] Tytuły wymienionych portretów po raz pierwszy pojawiają się w „Kuźnicy" (1948, nr 51, s. 8). Wiadomo o jeszcze jednym portrecie, *Głowa Żydówki I* (*Felicjan Szczęsny Kowarski. Wystawa pośmiertna…*, poz. kat. 49, s. 94). Nie jest mi obecnie znane miejsce jego przechowywania, wymaga to dalszych badań.

[41] Obraz jest dwustronny. Portret został stworzony na odwrocie przedstawienia *Martwej natury* (bukiet bzów w wazonie) – płótno z portretem mężczyzny powstało jako drugie z kolei, na pewno dla artysty pierwszorzędne, nabite jest bowiem na blejtram. Malowanie na rewersie obrazów podczas wojny i w okresie tużpowojennym było powszechne ze względu na złe warunki ekonomiczne i niedobory materialne. Obraz został wyposażony w podwójną grubą ramę, specjalnie pomalowaną przez Kowarskiego na kolor biały i nierównomiernie, fakturowo, na kolor kremowy.

to, że wkraczamy w arcyważne wyznanie, być może zeznanie, zaświadczanie. Ze względu na użycie kolorów ziemi nastrój obrazu jest skupiony, pełen smutku, mroku. Tytuł *Głowa Żyda* nic nie mówi o portretowanym, nie wiemy nawet, czy został nadany przez samego Kowarskiego. Nie wiemy, czy jest to konkretna osoba, czy też zuniwersalizowany obraz ocalałego z getta. Czy to portret rzeczywistego świadka w akcie zeznawania, dawania świadectwa, a może hołd pamięci oddany wszystkim zamordowanym? Chłopak został przecież ujęty w akcie wypowiedzi, być może wypowiada świadectwo, na którego progu się zatrzymujemy?

Podobne wątpliwości budzi obraz stanowiący z wcześniej opisanym parę – *Głowa Żydówki* z Muzeum Narodowego w Warszawie (olej na tekturze). Młoda kobieta, Żydówka, również została sportretowana *en trois quart*, podobnie jak portret z krakowskiego Muzeum Narodowego – w popiersiu, na tle abstrakcyjnej przestrzeni. Jej osadzoną na długiej szyi twarz okalają długie czarne włosy, których kolor podkreśla znajdujący się na nich w prawej górnej partii blik światła. Ich część przesłania biały szal lub chusta opadające na ramiona. Oblicze kobiety jest wychudzone, niezwykle blade, niemal sine. Ciemne oczy są zapadnięte, opuchnięte, o ciężko opadających powiekach. Kobieta ma wysoko uniesione brwi, które nadają jej melancholijnej twarzy wyraz lekkiego zdziwienia. Patrzy w prawo, poza przedstawienie, w dal, wyizolowana z otoczenia. Zarazem sprawia wrażenie zapadniętej w siebie, prezentuje postawę pełną rezygnacji. Ubrana jest w prostą suknię lub bluzkę z kwadratowym dekoltem. Znane są szkice do tego portretu (m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie). Wizualne echa twarzy nieznanej żydowskiej kobiety powracają m.in. w *Elektrze* (1947) – czołowym powojennym, alegorycznym przedstawieniu autorstwa Kowarskiego, poświęconym człowieczeństwu. Młoda Żydówka z jego portretu może być abstrakcyjną kobietą. Jednocześnie trzeba zauważyć, że artysta zdecydował się, podobnie jak w przypadku portretu mężczyzny, na pewne zindywidualizowanie jej twarzy.

Obydwa portrety we wspomnianym już numerze „Kuźnicy" zostały zreprodukowane po dwóch stronach obrazu *Uchodźcy* jako swoista para. Zatytułowane jako *Głowa Żyda* (*Ghetto*) i *Głowa Żydówki* (*Ghetto*), są datowane na rok 1947; w 1949 r. podczas monograficznej wystawy Kowarskiego portret mężczyzny był datowany wcześniej – na 1946 r.[42], a prawdopodobnie omawiany portret kobiety – na rok 1944[43].

[42] Obydwa portrety reprodukowano w „Kuźnicy" (1948, nr 51, s. 8) z datą 1947. Na rewersie obrazu *Głowa Żyda* znajduje się podpis z pośmiertnej wystawy monograficznej Kowarskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1949: *Głowa Żyda*, i datowanie na rok 1946.

[43] Portret *Głowa Żydówki*, który analizuję, wydaje się widnieć w katalogu *Felicjan Szczęsny Kowarski. Wystawa pośmiertna…* pod tytułem *Głowa Żydówki II* (poz. kat. 50, s. 94); towarzyszy mu reprodukowany w katalogu inny portret *Głowa Żydówki I*, również datowany na 1944 r. Nie zgadza się jednak informacja dotycząca podłoża obrazu: w katalogu podłoże jest opisane jako olej na płótnie, natomiast portret dostępny obecnie na ekspozycji stałej w Muzeum Narodowym w Warszawie to olej na tekturze. Ponieważ katalog nie zawiera re-

Rozważania na temat datowania i dopisków przy rysunkach i obrazach nie wydają się scholastycznymi ćwiczeniami z zakresu historii sztuki. Czy to pamięciowe wizerunki konkretnej kobiety i spotkanego spojrzeniem mężczyzny z getta, portrety z fotografii czy z natury? Czy to obrazy żywych czy martwych, portret ocalałego czy wizualny *hommage* zamordowanym? W 1949 r. Kazimierz Wyka, oglądając największą, monograficzną pośmiertną wystawę artysty, w portretach *Głowa Żydówki* i *Głowa Żyda* rozpoznawał przedstawienia bojowników z warszawskiego getta[44]. Czy są to jednak przedstawienia typizowane, angażujące pracę wyobraźni, czy też odnoszą się do rzeczywistych osób?

Podobne pytania mnożą się, choć mają nieco inny wydźwięk w wypadku sześciu omówionych szkiców do planowanych monumentalnych obrazów poświęconych Zagładzie. Zarejestrowane na kruchych białych bibułkach i przetransponowane w rysunkowe wyobrażenia obrazy na podłożu tekturowym: kobiety wśród zgliszczy, martwego ciała przed domem i ludzi skulonych pod murem getta, musiały dla artysty mieć wyjątkowe znaczenie, skoro zdecydował się właśnie na nich oprzeć swoje powojenne dzieła. Wprawdzie artysta nie zdążył wykonać już planowanych przez siebie monumentalnych obrazów olejnych poświęconych zagładzie Żydów, ale pracował nad szkicami do nich prawdopodobnie aż do śmierci. Obrazy zanotowane na bibule to zatem być może sceny, których Kowarski był bezpośrednim obserwatorem w okresie 1940–1943 – przerażonym, niepewnym, czy jakakolwiek reprezentacja w sytuacji śmierci innych nie jest nadużyciem moralnym, a zarazem świadomym powinności dokumentowania zbrodni. W drugiej odsłonie, powojennej, zyskują formę bardziej wyabstrahowaną, alegoryczną. Choć odwołują się bezpośrednio, literalnie (przez podpis będący integralną częścią obrazu) do zagłady getta warszawskiego, nie tracą cech bezpośredniości doświadczenia. Jeśli przyjmiemy, że rok 1948 to data powstania drugiej grupy rysunków, to wskazuje ona, iż artysta pracował nad cyklem poświęconym Zagładzie tuż przed śmiercią, która nastąpiła we wrześniu właśnie tego roku[45]. Jeśli to prace powojenne, to podobnie jak w przypadku cyklu kolaży *Pamięci przyjaciół* – Żydów (1945–1947) Władysława Strzemińskiego ich zadanie można by rozumieć w ramach budowania pamięci o Zagładzie jako

produkcji akurat tego obrazu, trudno stwierdzić, czy chodzi o inny portret, czy też mamy do czynienia z błędem redaktorów katalogu. *Głowa Żyda* datowana jest na 1946 r. (poz. kat. 52, s. 94). Datowanie tych dwóch portretów powtarza katalog dzieł w: *Felicjan Szczęsny Kowarski 1890–1948. Dzieła z kolekcji Muzeum Narodowego…*, s. XLII. Natomiast Agata Pietrasik portrety datuje na lata 1942–1946, nie tłumacząc jednak przyczyn takiej decyzji (*eadem*, *Żałoba nie przystoi Elektrze. O (nie)pamięci wojny…*, s. 371).

[44] Kazimierz Wyka, *Humanizm Kowarskiego*, „Przegląd Artystyczny" 1949, nr 5/6, s. 3.

[45] Felicjan Szczęsny Kowarski zmarł 22 IX 1948 r., nie znam przyczyny śmierci. Wiem jedynie, że chorował, a przed śmiercią był już bardzo słaby i wyczerpany. Być może rok 1948 zanotowany poniżej rysunku (takie rozwiązanie również należy wziąć pod uwagę) nie jest datą powstania rysunku, lecz jedynie odniesieniem do śmierci artysty (Władysław Daszewski, *Spadek po Felicjanie Kowarskim*, „Kuźnica" 1948, nr 51, s. 8).

o wydarzeniu zarazem wyjątkowym, jak i przynależnym do „historii uniwersalnej”[46]. Nie można jednak zapominać o ich najbliższym kontekście – brutalnym, powojennym polskim antysemityzmie. Prace te, podobnie jak u Strzemińskiego niepełne, niedokonane, niedokończone, mogłyby być traktowane jako gest budowania pamięci o Szoa, a także wyraz protestu wobec rozlewającej się w Polsce tuż po wojnie coraz szerszymi falami antysemickiej przemocy[47].

Krzysztof Henisz (1914, Warszawa – 1978, Warszawa) studiował od 1934 r. w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a następnie od 1935 r. w Warszawie w pracowni prof. Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. W lipcu 1939 r. ożenił się z Krystyną Machlejd, w 1941 r. urodził im się syn – Julian. Henisz brał udział w kampanii wrześniowej 1939 r. Podczas wojny wraz z rodziną przebywał w Zakopanem (gdzie mieszkała matka artysty), Konstancinie i Warszawie[48]. Wśród dokumentów w teczce Krzysztofa Henisza w archiwum warszawskiego ASP znajduje się dokładny warszawski adres artysty – na Mokotowie przy ul. Okolskiej 3a m. 6. W Warszawie Henisz przebywał najpierw między 4 września 1941 a 28 maja 1943 r. (daty te dotyczą zameldowania i wymeldowania), a następnie mieszkał w Konstancinie, u rodziny swej żony (zapewne dojeżdżając do Warszawy), do 16 czerwca 1944 r., kiedy to wyjechał do Zakopanego. Jak dowiedziałam się od syna artysty, Juliana Henisza, babka żony Krzysztofa Henisza, Wanda Antonina Ulrich, mieszkała w Warszawie przy ul. Ceglanej 11, gdzie znajdowała się również słynna przedwojenna firma ogrodnicza Ulrichów. Krzysztof Henisz często tam gościł[49]. To między innymi z tego punktu Henisz obserwował getto

[46] Rozumienie pojęcia historii uniwersalnej przyjmuję za Susan Buck Morss. Nie chodzi tu o zwrot ku historii ogólnej, lecz o „projekt krytycznej genealogii globalności, której celem jest nie tylko skorygowanie relacji między centrum a peryferiami, ale raczej postrzeganie uniwersalizmu zawsze jako kwestii granicznej i dotyczącej granic” (*eadem*, *Solidarność w historii – ludzie i idee*, rozmowę przeprowadziła Katarzyna Bojarska, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 204).

[47] Zob. Luiza Nader, *Kim jest Kain? „Moim przyjaciołom Żydom” Władysława Strzemińskiego jako protest wobec pogromowej atmosfery w powojennej Polsce*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 83–103. W tym kontekście zasadne jest pytanie, czy szkic i rysunek „na progu domu” Kowarskiego oprócz odniesień do Zagłady nie konotują również powojennych pogromów.

[48] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, teczka akt osobowych K194. Krzysztof Henisz, [Życiorys], rkps i mps.

[49] Rozmowa telefoniczna z Julianem Heniszem, 21 V 2018 r. Informacja ta znajduje potwierdzenie w książce wspomnieniowej Krystyny Machlejd (*eadem*, *Saga ulrichowsko-machlejdowska*, Warszawa: Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, 2006). Ulica Ceglana 11, przy której znajdowały się dom Ulrichów i siedziba ich firmy ogrodniczej, do grudnia 1941 r., znajdowała się po stronie dzielnicy aryjskiej, następnie weszła w obręb getta, a po 10 VIII 1942 r. znów została włączona do aryjskiej części miasta. Na temat usytuowania domu przy ul. Ceglanej 11 zob. Barbara Engelking, Jacek Leociak, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, wyd. 2, Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2013, mapy: (1) „Getto warszawskie. Granice przed wielką akcją likwidacyjną” oraz (7) „Getto warszawskie. Getto szczątkowe po wielkiej akcji likwidacyjnej”. We wspomnieniach Krystyny

warszawskie. Większość zachowanych rysunków dotyczących getta pochodzi z lat 1941–1942.

Po wojnie artysta zamieszkał w Konstancinie. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie w 1946 r. obronił dyplom pod kierunkiem prof. Kowarskiego. Do 1949 r. pracował tamże jako asystent prof. Jana Sokołowskiego. Umowa z Krzysztofem Heniszem, zapewne w związku z narzucaną doktryną socrealizmu, nie została przez ASP przedłużona na rok akademicki 1949/1950, o czym powiadomiono go pisemnie. Do śmierci zajmował się przede wszystkim ceramiką, w tym tzw. ceramiką wielkoformatową, mozaiką (był twórcą m.in. dekoracji ceramicznej kawiarni Zielona Gęś w al. Niepodległości, kawiarni Havana na Żoliborzu, kompozycji Pegaz przy KMPiK na ul. Dąbrowskiego)[50], a także ilustrowaniem książek.

Prace, które omawiam, stanowią fragment cykli prawdopodobnie niezachowanych do dziś w całości. W zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego znajduje się sześć prac (rysunek, grafika), kilkanaście prac przedartych, naddartych lub takich, które przetrwały wyłącznie we fragmentach, oraz dużych rozmiarów obraz olejny. Kilka prac Henisza z okresu wojennego jest dostępnych w Konstancińskim Domu Kultury Hugonówka. W ŻIH prace zachowane w całości to grafiki i rysunki, pochodzące z lat 1941–1942, część z nich jest datowana i sygnowana, część nosi wyłącznie sygnaturę artysty. Na kartach katalogowych widnieją tytuły o charakterze opisowym. Nie wiadomo jednak, czy zostały nadane przez samego artystę, brakuje ich natomiast na samych pracach.

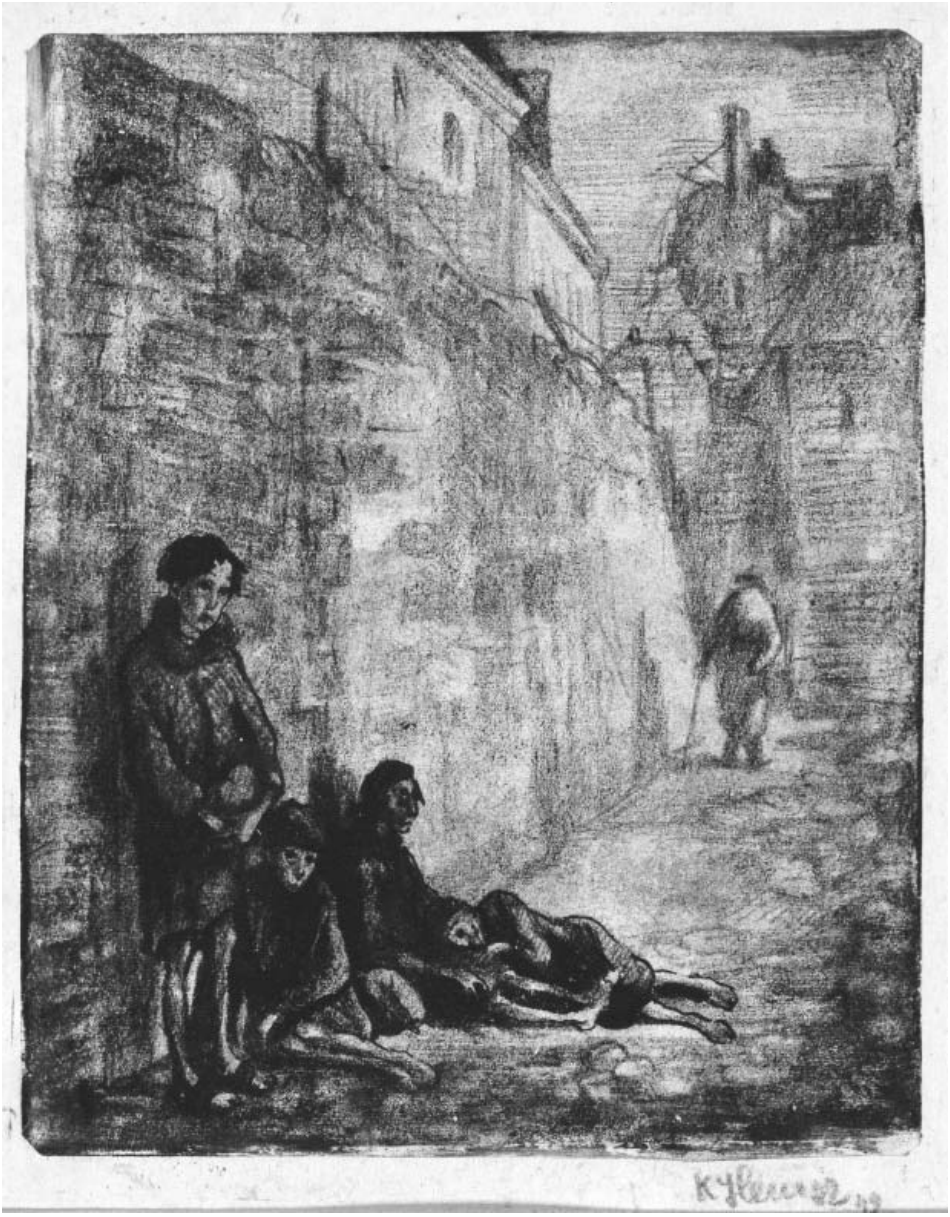
Zachowany zespół prac zasługuje na dogłębną analizę w odrębnym artykule. Kilka z nich (kolekcja ŻIH) obrazuje getto warszawskie być może podczas powstania wiosną 1943 r. i po zakończeniu walk (ludność cywilną prowadzoną w kolumnie przez żandarmów, ruiny), kilka innych – życie codzienne getta przed wielką akcją deportacyjną. Dwie grafiki i kilka rysunków z omawianego cząstkowego zespołu Henisz poświęcił dzieciom z getta warszawskiego, m.in. małym szmuglerom. Skupię się na dwóch z nich oraz na trzeciej, suplementującej je pracy ze zbiorów Konstancińskiego Domu Kultury Hugonówka.

Litografia ze zbiorów ŻIH (datowana 1942, sygnowana) [il. 1], zatytułowana na karcie katalogowej *Pod murem*, przedstawia tuż przy murze getta, na bruku cztery drobne dziecięce sylwetki: pierwszy chłopiec od lewej stoi, jego ko-

---

Machlejd, która przed wojną i w czasie okupacji (do wysiedlenia w 1944 r.) mieszkała głównie w rodzinnej willi Julia w Konstancinie, brakuje jakiejkolwiek informacji o tym, że Ceglana 11 (gdzie przecież przebywała jej matka i znajdowała się siedziba firmy Ulrichów) została w grudniu 1941 r. włączona do getta. Znajdujemy jedynie informację, że 23 XI 1943 r. Krystyna Machlejd przeniosła się na Ceglaną 11, by zamieszkać z matką; ponadto są tam liczne i szczegółowe informacje na temat tego, co z domu przy Ceglanej 11 przepadło po powstaniu w sierpniu 1944 r. (*eadem*, *Saga ulrichowsko-machlejdowska*, s. 538, 561–562).

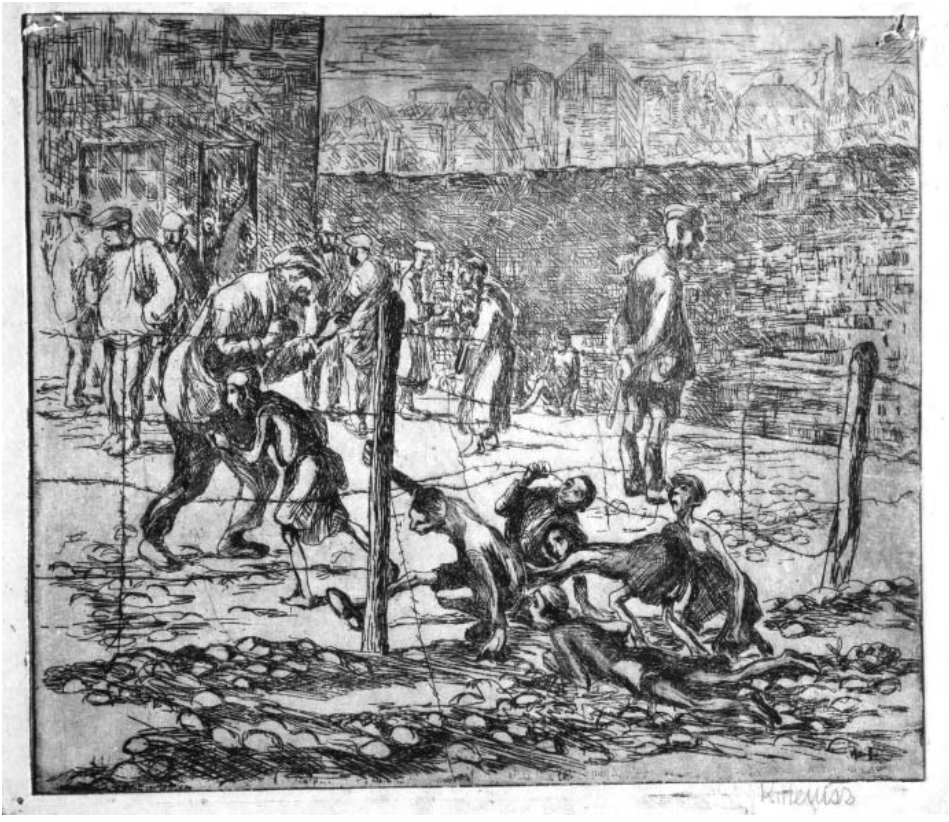
[50] Dariusz Bartoszewicz, *Zniszczyli ceramikę w Merkurym. Łzy i wspomnienia na Żoliborzu*, http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,54420,17269162,Zniszczyli_ceramike_w__Merkurym___Lzy_i_wspomnienia.html (dostęp 30 V 2018 r.).



[il. 1] *Krzysztof Henisz,* Pod murem*, litografia, 1942 (Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma, Warszawa)*

lega obok siedzi, kolejna, chyba dziewczynka, siedzi oparta o mur getta, widzimy jedynie jej profil, do jej kolan przytula się małe, półleżące dziecko. Trójka z nich ma nie więcej niż osiem–dziesięć lat, najmłodsze może cztery. Dzieci mają

ściągnięte twarzyczki, są skrajnie wychudzone i zmęczone. Bezgranicznie smutne. Ubrane w stare palta, z których wystają chudziutkie nogi. Tylko jedno nosi jakiś rodzaj butów, pozostali mają bose stopy. Pierwszy chłopiec od lewej trzyma w rękach pakunek (lub bochenek chleba?). Dziewczynka pod murem siedzi na czymś przypominającym worek lub paczkę. Z ich wiotkimi sylwetkami kontrastuje potężny mur getta zwieńczony drutem kolczastym. Mur został przedstawiony w skrócie perspektywicznym, wyznacza oś przedstawienia. W oddali widać zarysy budynków po obu stronach gettowego muru oraz sylwetkę ujętego z tyłu mężczyzny, wspierającego się o laskę. Dzieci są sportretowane jako grupa połączona silnymi więzami, być może rodzinnymi albo przyjacielskimi, a może nadzieją wspólnego przetrwania. Ich twarzyczki są blade i mizerne, ale zarazem subtelne, o wielkich, przejmująco smutnych oczach. Artysta sportretował je w poruszający, przejmujący sposób. Pakunki, które im towarzyszą, wskazują na to, że dzieci trudnią się szmuglem.



[il. 2] *Krzysztof Henisz,* Przy drutach, *sucha igła, (niedatowany) (Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma, Warszawa)*

Małym szmuglerom poświęcona jest kolejna praca [il. 2], wykonana tym razem w technice suchej igły, na karcie katalogowej zatytułowana *Przy drutach* (zbiory ŻIH). Przedstawia na pierwszym planie żydowskie dzieci przechodzące pod płotem z drutu kolczastego na teren getta. Scena jest bardzo dynamiczna, pełna napięcia, niepokoju. Pierwsze dziecko już przeszło – oddala się szybkim krokiem na lewo, niesie coś u boku, ukryte. Drugi chłopiec – już po stronie getta – podtrzymuje ostrożnie, w skupieniu raniący palce drut kolczasty, pod którym zwinnie, jednym ruchem, prześlizguje się kolega. Do przemknięcia przygotowuje się następne dziecko, chyba dziewczynka – pochyliła plecy, ugięła już kolana, głowę jeszcze odwraca badawczo w lewo, uważnie, w jej gestach można wyczytać skupienie i strach. Chłopiec po jej prawej stronie klęczy, może jest na czatach. Wpatrzony jest tak jak dziewczynka w lewą stronę, obserwuje z najwyższym napięciem, być może komentuje sytuację. Po lewej stronie dziewczynki, najbliżej dolnej krawędzi przedstawienia, leży na brzuchu na bruku ostatnie dziecko, oczekując swojej kolejki. Po jego prawej stronie znajduje się mały pakunek. Dzieci sprawiają wrażenie zwartej grupy, niezwykle skoncentrowanej, zdyscyplinowanej, współpracującej. W drugim planie przedstawienia, już za płotem, po stronie getta widać mężczyznę, który ostrożnie wskazuje dłonią na odwróconego tyłem policjanta po stronie prawej. Policjant w trzymanych za plecami rękach ma pałkę. Stoi przed murem, który biegnie od strony prawej ku lewej, diagonalnie przecinając przedstawienie, pod murem siedzi dziecko, jego postać jest zaznaczona jedynie szkicowo. Widok muru ogranicza budynek po stronie lewej. Na tle wspomnianego budynku i muru widać przechodzących lub stojących i pogrążonych w rozmowie mężczyzn.

Ta sama scena, wycięta i nieznacznie zmieniona – szmuglujących żywność dzieci uchwyconych w decydującym momencie przechodzenia ze strony aryjskiej na stronę getta [il. 3] – znajduje się w zbiorach Konstancińskiego Domu Kultury Hugonówka. Scena dotyczy wyłącznie wspomnianej szóstki dzieci; ich postaci i charakter zajęcia został doprecyzowany. W przypadku poprzedniej pracy Henisz skupił się na dziecięcej współpracy i na kontekście getta, na śmiertelnym niebezpieczeństwie zagrażającym dzieciom, ale i na wadze dziecięcego szmuglu – ratującego życie uwięzionych w getcie. W pracy z Konstancina każde z dzieci zostało zindywidualizowane i scharakteryzowane, podkreślono reakcje każdego dziecka: wysiłek, strach, uważną obserwację, koncentrację. Spojrzenie dziewczynki znajdującej się w centrum przedstawienia, a także chłopca podnoszącego druty nie jest jednoznacznie skierowane na lewo. Dziewczynka i chłopiec patrzą zarówno na lewo, jak i nieco w stronę autora rysunku, a zarazem widza, obserwatora tej sceny. Ich spojrzenia, nasze spojrzenia się krzyżują. Henisz zanotował moment wymiany spojrzeń. Wzrok dziewczynki jest pełen strachu nie tylko przed niewidocznym niebezpieczeństwem z lewej strony (żandarmem? policjantem?). Strachu również przed „biednym Polakiem patrzącym na getto", polskim postronnym, autorem rysunków. Być może – wskazuje na to ambiwalencja rysunku – autor przed-



[il. 3] *Krzysztof Henisz, fragment pracy opisanej na rewersie: „dzieci przenoszą żywność do Geta przez parkan z drutu na ul. Żelaznej w r. 1941" oraz „Transport żywności", rysunek ołówkiem, 1941 (Konstanciński Dom Kultury)*

stawienia sam nie był pewien, na kogo, na co patrzy dwójka dzieci, kogo się boi. Za istotny element pracy uważam właśnie ów rosnący niepokój, dotyczący dwuznacznej pozycji obserwatora tej sceny, który, jak sądzę został przez Henisza odnotowany.

Po lewej stronie znajduje się sygnatura artysty: KHenisz, data: 1941, oraz napis: „ul. Żelazna". Na rewersie rysunku widnieje adnotacja (ołówkiem) ręką artysty: „Dzieci przenoszą żywność do Geta przez parkan z drutu na ul. Żelaznej", nieco niżej informacja (ołówkiem): „Transport żywności". Ze względu na tak detaliczne informacje chciałabym szczegółowo rozpatrzyć pozycję Krzysztofa Henisza wobec getta, zastanowić się, co widział z domu przy ul. Ceglanej 11, jak mogły wyglądać trasy jego wędrówek wokół getta, traktując jako punkt wyjścia pozostawione przez artystę rysunki.

Naprzeciwko domu rodziny Ulrichów Ceglana 11 mieściły się kamienice przy ul. Ceglanej nr 8 i 10. Do grudnia 1941 r. granice getta przechodziły wzdłuż posesji nr 10. Nieruchomości i chodnik przy Ceglanej 12 (róg Waliców 10) były już odgrodzone drewnianym płotem zamykającym od tej strony teren getta. Henisz zatem obserwował getto niemal z domu naprzeciwko, tuż

obok. Zachował się fragment rysunku artysty przedstawiającego dzieci na tle drewnianego płotu, być może wykonane właśnie tam, na Ceglanej. Granic getta tuż przy Ceglanej 11 dotyczy opis ze wspomnień teściowej Krzysztofa Henisza, Krystyny Machlejd:

> Cudem posesja na Ceglanej unika wysiedlenia, choć od Żelaznej z obu stron okolona murem i tylko wąskim przesmykiem po jezdni można było przedostać się do firmy naszej, jako i destylarni firmy „Haberbusch i Schiele". Przy ostatnim oknie domu parterowego matki mojej był wysoki mur w poprzek ul. Ceglanej, tak że wylotu do Ciepłej nie było. A te doły, a te podkopy, nory, którymi wciskały się i wyciskały wyrostki z chlebem naprędce zdobytym i zgniłymi kartoflami, noszonymi do wygłodzonego getta pod łachmanami na plecach lub żołądku. Ta żydowska dzieciarnia żebrała jałmużny u litościwych, a odbierała potężne pałki od żandarmów niemieckich, a potem szaulisów lub Ukraińców. Często walili pałkami w tkwiących do pół ciała w wilgotnym podkopie. Ileż to razy idąc na Ceglaną, a czasem nocując w salonie od frontu – byłam świadkiem strzelaniny do bezbronnych, a łup jednego wieczoru to młoda kobieta aryjka, zastrzelona pod oknem salonu za chęć przerzucenia chleba na drugą stronę muru. Jakakolwiek pomoc okazana Żydom pod postacią datku pieniężnego lub kromki chleba na oczach dozorujących byłaby tragiczną dla niosącego ową pomoc. Często wspomniane mury, podmyte deszczem i ściekami, zawalały się, by znów *ad hoc* nowo powstałe podzieliły los poprzednich. Co parę miesięcy zmiana granic getta, stałe ścieśnianie tego pierścienia ludzi nieszczęśliwych, ustępujących do komór gazowych lub na tortury do obozów koncentracyjnych, a tym samym nowe przesiedlenia, nowe zamurowywania ludzi żywych, nowe udręki i mordy, aż w końcu kompletna likwidacja getta na wiosnę 1943 r. Smutne opisy, bo smutne wspomnienia, niezabarwione ani uśmiechem, ani nadzieją[51].

To, co działo się w getcie i wokół getta, Krzysztof Henisz wyraźnie widział także z balkonu przy Ceglanej 11, z którego rozpościerał się widok na zachód: na ulice Waliców i Żelazną. To z tej, również bliskiej (około 120 m), perspektywy obserwował małych szmuglerów, których przedstawiają dwa rysunki *Przy drutach* oraz ten opisany przez artystę jako „Dzieci przenoszą żywność do Geta przez parkan z drutu na ul. Żelaznej w r. 1941". Kontekst architektoniczny oraz druciany płot, uderzająco podobny do tego ze wspomnianych rysunków, obrazują fotografie przedstawiające skrzyżowanie ul. Żelaznej z ul. Grzybowską. Wspomnienia Krystyny Machlejd ujawniają też, że Krzysztof Henisz na ścianie szczytowej domu przy Ceglanej 11, stojąc na wysokim rusztowaniu, wykonał malowidło (ogrodnik podlewający konewką grządki) – znak firmy ogrodniczej Ulrichów. Z tak dużej wysokości Henisz widział jeszcze więcej gettowej codzienności, choć może mniej wyraźnie. Ponadto jego rysunki wskazują na to, że krążył wokół getta, w spacerowej odległości od domu na Ceglanej 11. Szmuglujące

[51] Machlejd, *Saga ulrichowsko-machlejdowska*, s. 510–511.

żywność dzieci i dorośli, którzy pojawiają się na jego rysunkach m.in. na tle drucianego płotu, mógł zatem spotkać wzrokiem na ul. Krochmalnej[52].

Technika graficzna (sucha igła, litografia) użyta w wielu pracach świadczy o tym, że artysta chciał obrazy te powielać i rozpowszechniać w większej liczbie. W jakim celu? Dystrybucji wiedzy? Budzenia współczucia? Poszukiwania pomocy? Jak artysta traktował swoje prace? Trudno na te pytania odpowiedzieć bez pogłębionych badań biograficznych i dogłębnych badań materiału artystycznego. Zaryzykuję kilka przedwstępnych tez. Grafiki i rysunki Krzysztofa Henisza na tle omówionych prac Kowarskiego wyróżniają się przede wszystkim większą referencyjnością: stanowią naoczny, choć prawdopodobnie mocno zsyntetyzowany zapis obrazów, scen i sytuacji obserwowanych przez artystę. Przypominają nieco książkowe ilustracje. Postaci kreślone są z dużym rysem indywidualizmu i sympatii (empatii?), każda scena kryje w sobie odrębną historię oczekującą na odczytanie. Rysunki wydają się bazować na doświadczeniu naocznego obserwatora Zagłady, a także na doświadczeniach innych, być może narracjach zasłyszanych. Nie można wykluczyć, że do pewnego stopnia są to wizerunki naoczne i jednocześnie suplementowane wyobraźnią. Wyobraźnia w tym wypadku nie tyle przesłania obraz, ile raczej dopełnia, być może wręcz umożliwia jego odbiór. Myśląc o pracach Henisza, należy zdać sobie sprawę z pewnego dystansu zarówno przestrzennego, jak czasowego, w którym powstawały. Obserwując przedstawiane sceny z pewnej odległości, Henisz mógł jednocześnie (?) lub zaraz potem odpowiadać na nie przez tworzenie rysunków. Na pewno w niejakim przesunięciu czasowym tworzył grafiki. Na jego doświadczenia wzrokowe (które przecież mogły być w pierwszym momencie mgliste, niezrozumiałe) nakładała się praca pamięci, afektów, emocji oraz wiedzy, na dobre i na złe: przypominania, zapominania, kodowania i dekodowania, a także interpretacji. Najistotniejszym czynnikiem prac Henisza jest jednak empatia w specyficznym rozumieniu, tj. zakładająca świadomość własnego miejsca jako obserwatora, własnej sprawczości i wpływu, niemal sprawczego dotykania wzrokiem obserwowanych podmiotów. Ten rodzaj empatii określany przez Kaję Silverman jako identyfikacja heteropatyczna, a przez Dominicka LaCaprę jako doświadczenie połączone zarówno z emocjonalną odpowiedzią, jak i pełną szacunku dla innego świadomością swojego dystansu i różnicy podmiotowej[53]. Rysunki Henisza to odpowiedź na cierpienie getta, a zarazem wzięcie odpowiedzialności za swoją szczególną pozycję obserwatora. Obserwatora, którego nie tylko obecność, lecz wzrok, obserwacja ma z gruntu dwuznaczny charakter, a w świadkach po drugiej stronie muru może budzić niepokój i lęk czy wręcz budować realne dla nich zagrożenie.

---

[52] Analizę położenia domu przy ul. Ceglanej 11 i pozycji Krzysztofa Henisza wobec getta zawdzięczam prof. dr. hab. Jackowi Leociakowi, któremu składam serdeczne podziękowania za nieocenioną pomoc.

[53] Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York–London: Routledge, 1996; Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, 2001, s. 40.

Aleksander Świdwiński (1887, Radom – 1952, Warszawa) przed pierwszą wojną światową studiował w Krakowie, Warszawie i Paryżu, po przeprowadzce do Warszawy związał się luźno z grupą formistów. Współpracował m.in. przy dekoracji warszawskiej kawiarni Pod Picadorem (1918), należał również do jej bywalców. Tworzył obrazy, a przede wszystkim zamieszczane w czasopismach karykatury. Jak głosi biogram na stronach Muzeum Karykatury, podczas wojny Świdwiński stworzył dwa cykle rysunków: *Niemcy w karykaturze* oraz *Ruch oporu*, z których część znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie[54]. Od 1926 r. był związany z Laboratorium i Atelier Filmowym „Falanga", kierował również zespołem Kroniki Filmowej, a potem wydziałem filmowym Polskiej Agencji Telegraficznej. W 1939 r. należał do grupy filmowców dokumentujących zniszczenia Warszawy. Po wojnie zajmował się realizacją filmów dokumentalnych (m.in. *Szubienice w Sztutthofie*, 1946; *Ludzie z ognia i stali*, 1946; *Greiser przed sądem Rzeczpospolitej*, 1946)[55].

Cykl jego kilkudziesięciu rysunków (nieco ponad 30 prac) określonych jako okupacyjne znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Wszystkie są sygnowane, żaden nie został datowany, większość zatytułowano. Wykonane zostały węglem, kredką, czasami dodatkowo gwaszem. Prace noszą ślad ręki karykaturzysty, są groteskowe, często trudne do zniesienia (obraz ludzi mordowanych w komorze gazowej) w sposób, o czym jestem przekonana, niezamierzony przez artystę. Są poświęcone niemieckim zbrodniom i prześladowaniom (łapanki, egzekucje, obozy) w okupacyjnej Polsce, m.in. w Warszawie (choć nie tylko), a także konspiracyjnej walce Polaków. Na rysunkach tego typu mamy zazwyczaj do czynienia z nazistami, portretowanymi jako zwyrodniali mordercy o tępych kwadratowych twarzach przypominających maszyny, i za każdym razem z bohaterskimi, niewinnymi, oddającymi w nierównej walce ofiarę życia Polakami. Dwa z nich ukazują Żydów i getto, jeden odnosi się do byłego terenu getta, ale obrazuje martwych Polaków.

Jeden z rysunków, zatytułowany *Ghetto 1943*, ukazuje mur getta wypełniający trzy czwarte przestrzeni przedstawienia, ukazany od strony zewnętrznej, aryjskiej. Przed nim na zupełnie pustym chodniku stoi tabliczka z rysunkiem trupiej czaszki i napisem: „Achtung! Speergebiet" (powinno być Sperrgebiet). Na murze stoi ujęty z profilu umundurowany żołnierz o kanciastej, grubiańskiej twarzy. Na niewielkim pozostałym odcinku przedstawienia u góry pokazano wystające zza muru ruiny i budynki w płomieniach, niebo zasnute dymem. Ani jednej osoby, ani jednego krzyku, żadnej walki, żadnego powstańca.

---

[54] Biogram Aleksandra Świdwińskiego, http://www.muzeumkarykatury.pl/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=575:aleksander-widwiski&catid=396. Nie znalazłam jednak takich tytułów cykli na pracach w Muzeum Narodowym w Warszawie.

[55] Biogram Aleksandra Świdwińskiego, http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=11114306. Informacje biograficzne podaję za tymi dwoma biogramami, zdaję sobie jednak sprawę, że należałoby je zweryfikować, przeprowadzając pogłębione badania biograficzne.

Następny rysunek, zatytułowany *Zmiana mebli*, ukazuje przód ciężarówki wyładowanej przedmiotami wywożonymi najpewniej z któregoś polskiego muzeum, być może Narodowego. Na szoferce umieszczono skradzione rzeźbiarskie popiersie marszałka Piłsudskiego. Na rysunku Świdwińskiego całą akcją łupienia placówki kultury narodowej kierują nazistowscy funkcjonariusze, którzy do pomocy przymusili robotników żydowskich (przedstawicieli żydowskiej Służby Porządkowej?). Dwóch mężczyzn ubranych w ciemne uniformy i czapki z daszkiem, z opaskami z widoczną gwiazdą Dawida na przedramieniu (raz lewym, raz prawym), przytrzymuje na szoferce popiersie Marszałka. Na twarzy jednego z nich maluje się strach.

Kolejny rysunek ukazuje po lewej stronie przedstawienia fragment balkonu, a na nim sznur powieszonych mężczyzn, kobiet i dzieci. Rysunek jest zatytułowany *Leszno*. Balkon, na którym dokonano zbrodni, należy do wysokiej ściany częściowo zrujnowanego domu. Ciała wiszą bezwładnie, przedstawione schematycznie, twarze zamordowanych zasłaniają włosy. Niektórzy zabici są ubrani w bezkształtne ubrania, innym zabrano nawet spodnie i buty. Poniżej widać mur getta, po prawej stronie fragment zwalistej sylwetki nazistowskiego żołnierza o bestialskiej twarzy, trzymającego karabin. Wprawdzie rozgrywa się to na terenie byłego getta, przedstawiona scena odnosi się do egzekucji 27 Polaków[56] odpowiadającej m.in. zapisowi z 12 stycznia 1944 r. z *Dziennika* Stanisława Wilczyńskiego (i obecnej w wielu innych relacjach świadków):

> Zbliżamy się do miejsca na ulicy Leszno, gdzie stoi wysoka ruina. Kiedyś był tam magazyn wózków dziecinnych, tylko na najwyższym piętrze rozwieszone w oknach doniczki z prymulkami zdradzały, że tam prywatne mieszkanie. Na wysokości pierwszego piętra długi balkon. Żelazne pręty zapuszczone w cementową podłogę utrzymały się doskonale. – Co to?! – Tłum obraca głowy. Jakieś ciemne plamy zwieszają się z każdego pręta. […] Wolno posuwamy się dalej. Na twarzach tłumu maluje się skupienie i… coś jeszcze. W oczach zapalają się błyski. Młoda kobieta prowadzona pod ramię przez siwego pana zaczyna szlochać. Towarzysz na próżno stara się ją uspokoić: z każdego pręta zwisa jeden wisielec: głowy pochylone, twarze zielone, oczy otwarte, szklane. Zaskoczony, bezmyślnie liczę: dwadzieścia siedem trupów w papierowych ubraniach. Oszczędni są ci kaci: nawet o tym pomyśleli, aby ukraść ubrania. Wełna przyda się w Reichu. […] Tak przez jakieś dwa tygodnie. Dzień w dzień my: sędziowie, adwokaci, personel kancelaryjny, publiczność – musieliśmy przechodzić wzdłuż szpaleru tych nieszczęsnych zwłok. Dopiero gdy słodki zapach trupi stał się nie do zniesienia – gnijące ciała wisielców zniknęły[57].

W wypadku Świdwińskiego widać, że karykaturzysta, zazwyczaj wyćwiczony w prostym, dość stereotypowym kontrastowaniu przedstawień zbrodniczych hitlerowców i bohaterskich Polaków, przy obrazowaniu Żydów również

[56] Dziękuję za tę uwagę prof. dr. hab. Jackowi Leociakowi.

[57] Grabowski, *Biedni Polacy patrzą na warszawskich Żydów…*, s. 556–557.

posługuje się stereotypami, a zarazem uczestniczy w tworzeniu stereotypu. W odniesieniu do omówionych dwóch przedstawień nie mogę jednak pozbyć się wrażenia, że artysta nie może ani uwolnić się od kreski karykaturzysty, ani też wyjść poza pewien antysemicką kliszę myślenia, być może nieuświadomioną. Żydzi są ukazani w sposób negatywny jako grupa całkowicie bierna. Żydowscy robotnicy są przymuszani przez nazistów do pomocy w kradzieży dóbr polskiej kultury, powstanie w getcie jest zaś obrazowane nie jako walka, lecz trawiący część miasta za murem pożar. W płonącym getcie na rysunkach Świdwińskiego nikt się nie broni, niczego i nikogo nie widać, ani powstańców, ani ofiar, większość powierzchni rysunku zajmuje mur. W porównaniu z zapisami z getta Henisza rysunki Świdwińskiego wydają się zimne, pozbawione choćby odrobiny współczującego spojrzenia, jakby głuche na wydarzenia w getcie, na cierpienia żydowskiej ludności. Inaczej w przypadku reprezentacji Polaków: na wielu rysunkach widzimy heroicznie walczących, brawurowo atakujących Niemców młodych mężczyzn lub niewinne ofiary bestialsko zamordowane przez hitlerowskich zwyrodnialców, jak na wspomnianym rysunku *Leszno*. Świdwiński prawdopodobnie ilustrowanych przez siebie scen nie widział, niewiele w nich elementów naocznego raportu. Być może rysował na podstawie zasłyszanych relacji innych obserwatorów, widzów i gapiów – całkowicie indyferentnych wobec cierpienia i śmierci Żydów – a także krążących plotek i własnych fantazmatów. Sposób obrazowania Świdwińskiego w omawianych pracach oddaje spojrzenie czysto fantazmatyczne. W trybie wypowiedzi wizualnej najbliżej mu do milczącej wspólnoty, określonej przez Elżbietą Janicką jako „obserwatorzy uczestniczący wtajemniczeni”[58]:

> Polskie miejsce nie było w samym środku i nie było na zewnątrz. Nie było też w żaden sposób sformalizowane. Kategorie uczestnictwa czy pomocy w zbrodni mogą wydawać się tutaj […] za proste i zbyt wąskie jednocześnie. Innymi słowy: na tyle mało złożone, że „chwytające” jedynie najbardziej oczywiste i bezdyskusyjne przejawy zjawiska. Bo jak zakwalifikować tak zwaną obojętność? Twierdzę, że z racji uprzedniego „przygotowania”, „wprowadzenia w temat”, „wtajemniczenia” nie było czegoś takiego.
>
> Proponowałabym tu termin „obserwacja uczestnicząca wtajemniczona”, bo sama „obserwacja uczestnicząca” to za mało. Byłaby ona dokonywana w trybie myśli, mowy, uczynku i zaniedbania. W tej kategorii – jest miejsce na mnogość i zniuansowanie przejawów. I być może otwiera ona także furtkę do zrozumienia, że tutaj chodziło o większość – zdecydowaną, a nade wszystko decydującą o tym, że „cała Polska była gettem”[59].

[58] Elżbieta Janicka, *Mord rytualny z aryjskiego paragrafu: o książce Jana Tomasz Grossa „Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści”*, „Kultura i Społeczeństwo” 2008, nr 2, s. 229–252.

[59] *Ibidem*, s. 238.

Mieczysław Wejman (1912, Brdów – 1997, Kraków) przyszedł na świat jako jedenaste dziecko w rodzinie. Przeznaczony przez rodziców „na księdza", zbuntował się jednak i po pewnym okresie studiów w seminarium duchownym je porzucił. Następnie rozpoczął studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1937 r. ożenił się z Marią Bełżyńską i przeniósł do Warszawy, studiował u prof. Mieczysława Kotarbińskiego (brata Tadeusza). Dyplomu nie zdążył zrobić, wybuchła wojna. Wejman mieszkał wraz z żoną i kilkuletnim synkiem Krzysztofem na Żoliborzu, przy ul. Kazimierza Promyka, obok ul. Dziennikarskiej. Pracował fizycznie jako magazynier w rozlewni słodkich wódek i likierów pod zarządem niemieckim. Studiował dalej, konspiracyjnie, u prof. Kotarbińskiego, który w 1943 r. został rozstrzelany przez Niemców, prawdopodobnie na Pawiaku lub w ruinach getta. Powstanie warszawskie zastało Wejmanów w Izabelinie. Po powstaniu artysta przedostał się wraz z rodziną do Krakowa. Podczas wojny wykonał ponad sto obrazów, a także rysunki i grafiki. Zdecydowana większość zaginęła lub została zniszczona. Po wojnie powrócił do Warszawy, licząc na odzyskanie resztek dobytku pozostawionego na Żoliborzu. Z mieszkania na ul. Promyka udało się uratować kilka zniszczonych obrazów, rysunki, odbitki i matryce graficzne. Dyplom obronił po wojnie, w 1946 r. w warszawskiej ASP, w pracowni Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Następnie przeprowadził się do Krakowa, gdzie rozpoczął pracę w krakowskiej ASP (której później dwukrotnie był rektorem) oraz karierę artysty malarza i grafika.

Około 1943–1944 r. 31-letni Mieczysław Wejman najpierw wykonał szkice, a następnie namalował obraz *Zabawa*, choć – jak wspomina syn artysty Stanisław – mógł również nosić tytuł *Zabawa ludowa*. Nie wiemy na pewno, czy był to jeden obraz. Być może powstały dwa, może nawet cykl. Zgodnie z relacją Stanisława Wejmana obrazy miały około 1, 30 × 1 m i charakteryzowały się „przykrą kolorystyką"[60]. „Wszystko zaczęło się od […] *Zabawy*. W kształcie zbliżonym do rejestratorskiej w istocie *Ekshumacji* Wejman chciał ująć i skonkretyzować atmosferę dni. W płonącym, spieczonym w łunach pejzażu miejskim umieścił rozpasany w obłędnym wirze krąg taneczny […]" – zauważał pod koniec lat sześćdziesiątych zaprzyjaźniony z Mieczysławem Wejmanem autor poświęconej mu skromnej monografii Jerzy Madeyski[61]. Madeyski w swojej niewielkiej książce zwracał uwagę na brutalizm *Zabawy*: obraz miał być malowany grubymi impastami i ostrymi kontrastami barw. „Szeroko, wręcz brutalnie malowane, o jadowitych żółciach i ostrych czerwieniach, pozbawione – z wyjątkiem architekto-

[60] Rozmowy telefoniczne ze Stanisławem Wejmanem, 19 i 24 IV 2018 r. Wszystkie informacje biograficzne wykorzystane w tym tekście, jeśli nie podaję innego źródła, uzyskałam od syna artysty – Stanisława Wejmana.

[61] Jerzy Madeyski, *Mieczysław Wejman*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1969, s. 36. Jak wspomina syn artysty, pracując nad książką, Madeyski spędzał dużo czasu u Wejmanów na rozmowach, toteż wiele zapisanych tam interpretacji może być sugerowanych przez Mieczysława Wejmana.

nicznego, więc niezmiennego i tworzącego niejako kulisy akcji tła *Ekshumacji* – tak dla uprzednich obrazów typowych rygorów, są kwintesencją ruchu"[62].

Zabawa ludowa, a także cykl grafik *Tańczący* to zaledwie kilkanaście z ponad stu prac wykonanych przez Wejmana podczas wojny. W innych zachowanych dziełach artysta zazwyczaj skupiał się na portretowaniu członków rodziny, kilka z nich to pejzaże oraz niezwykle interesujące charakterystyki niemal wszystkich klas społecznych, odnoszące się dużo bardziej dosłownie do konkretnych sytuacji zagrożenia, konspiracji, strachu, ukrycia czy stłoczenia na niewielkiej powierzchni. Obraz olejny *Schron*, podobnie jak towarzyszące mu grafiki i rysunki, odnosi się do bombardowań Warszawy jesienią 1939 r. Niemal groteskowa, malowana z zastosowaniem brutalistycznych zestawień barwnych, *Ekshumacja* odwołuje się do drastycznych scen, wszystkim jednak wówczas dobrze znanych: do wydobywania martwych, przerażających, rozkładających się ciał cywilów, którzy zginęli np. w bombardowaniach. W ostatniej wspomnianej pracy Wejman nie koncentruje się jednak na martwym ciele, lecz raczej na zróżnicowanych reakcjach tłumu oblegającego szczątki i ekshumujących: od obrzydzenia, obojętności, przez współczucie, po zaciekawienie, a w końcu opłakiwanie. Wydaje się, że zarówno obraz *Zabawa ludowa* oraz towarzyszące mu rysunki, jak i szkice przygotowawcze oraz akwaforty *Tańczący* w *oeuvre* Wejmana zajmowały miejsce wyjątkowe. Wykorzystane w nich wątki, postaci, wizualne alegorie powracają bowiem nieustannie w późniejszej, powojennej twórczości artysty – m.in. w cyklach *Księżyc* (1948), obrazie *Popłoch* (1948) czy w słynnym cyklu już z lat sześćdziesiątych *Rowerzysta*, gdzie samotny człowiek konfrontowany jest z obojętnym lub brutalnym tłumem.

Nie odnalazłam do tej pory obrazu opisywanego przez Madeyskiego, udało mi się jednak dotrzeć do znakomitego szkicu poprzedzającego jego powstanie[63]. Rysunek do *Zabawy ludowej* [il. 4] został wykonany czarnym tuszem, ruchliwą kreską, precyzyjnie kreślącą podmioty i przedmioty. W partiach ziemi i nieba jest lawowany. Szkic przedstawia kłębiące się kręgi tańczących ludzi trzymających się za ręce, formujących kilka kół wokół niemal centralnie ustawionej kolumny, na której ustawiono figurę czarnego ptaka, trzymającego coś w szponach. Scena rozgrywa się na tle miejskiej architektury trawionej przez pożar, a także – w nieco dalszej perspektywie – buchających w niebo języków ognia i ciężkich kłębów dymu. Drugi plan przedstawienia wyznaczają dwu- lub trzypiętrowe budynki: pierwszy ustawiony centralnie za kolumną i otaczającymi ją kręgami ludzi, niemal dotykający go widoczny niewielki fragment drugiego oraz przy prawej krawędzi kawałek trzeciego. Budynek pierwszy jest otoczony przez olbrzymie, o ogromnej objętości kłęby ognia i dymu, z trudem można dostrzec, że po jego

[62] *Ibidem*, s. 35. Z opisem tym nie zgadza się syn artysty, który fakturę obrazu zapamiętał jako gładką.

[63] Również Madeyski w swej książce zamieścił jako ilustrację jedynie szkic, ten sam, z którego i ja korzystam. Obraz prawdopodobnie jednak widział, gdyż podaje jego opis narracyjny.



[il. 4] *Mieczysław Wejman,* Zabawa ludowa*, rysunek tuszem, 1944 (własność prywatna)*

lewej stronie nieco w głębi znajduje się niższy dom, już zajęty przez pożar. Między budynkiem drugim i trzecim jest umieszczona podłużna forma, zwężająca się i skręcająca się spiralnie ku górze. Wydaje się, że to wyjątkowo wysokie drzewo.

Grupa umiejscowiona na pierwszym planie nadaje rysunkowi wyjątkową dynamikę i dramaturgię. Czytając przedstawienie od strony prawej, zauważymy obsceniczną parę: młodego mężczyznę w stroju arlekina (a może zwykłego miejskiego fircyka?) trzymającego pod rękę zdegradowaną wersję Kolombiny – prowokacyjnie obnażoną młodą kobietę, z zadartą spódnicą. Mężczyzna, którego twarz ujęto z profilu, zdaje się coś mówić do kobiety, lekko uśmiechnięty, dziewczyna chyba go nie słyszy, jej twarz, ujęta *en face*, ma obojętny wyraz. Razem podskakują w rytm obłędnej muzyki. Para ta stanowi najbardziej wysunięty ku widzowi plan przedstawienia. Obok nich pierwszy krąg trzymających się za ręce w dzikim tańcu ludzi jest maksymalnie napięty, właśnie pęka. Jeden z tańczących przewrócił się i przy podnoszeniu patrzy wprost na widza, na jego twarzy maluje się przerażenie. Twarze pozostałych są spotworniałe, mają okrutny, bezwstydny wyraz. To nie tłum, lecz ludzka tłuszcza, bezmyślna i brutalna. Po lewej stronie formuje się kolejna grupa, odmienna od tańczących w kręgu. Widać dwójkę ludzi, chyba mężczyzn, w długich, białych szatach, podnoszących

szeroko rozstawione ręce ku górze. To gest albo wskazywania na coś, co dzieje się wyżej (może na pożar), albo gest zanoszenia błagań do Boga. Postaci w pozostałych kręgach mają ledwo zarysowane twarze, dość odrażające, na niektórych obliczach artysta przedstawił wyraźny uśmiech.

Rysunek charakteryzuje się ogromną dynamiką. Olbrzymia odśrodkowa siła niemal wypycha postaci poza plany przedstawienia. Owa dynamika ma dwa źródła. Pierwszym jest orgiastyczny taniec, skontrastowany z nieruchomą kolumną w dolnej połowie przedstawienia. Drugim – uderzające w niebo płomienie, które choć czarno-białe, przez swą objętość, ciężar i rytm wyposażają rysunek w temperaturę palącego się miasta.

Bawiący się orgiastyczny tłum został umieszczony na bliżej niezidentyfikowanym placu w scenerii miasta dotkniętego spektakularnym pożarem. Ludzie zamiast ratować płonące budynki – tańczą, świętują, tak jakby pożar był spektaklem fajerwerków. Wydaje się, że czarny ptak na kolumnie to kruk. Czy to nawiązanie do herbu Ślepowron? Kruk trzymający w dziobie złoty pierścień, stojący na złotym krzyżu wspartym na srebrnej podkowie, to herb Krasińskich. Ptak na kolumnie byłby więc może wskazaniem na miejsce wydarzeń – okolice placu Krasińskich, pojawiające się również w innych relacjach dotyczących reakcji warszawiaków na powstanie w getcie, w tym w przywołanym na początku artykułu słynnym wierszu Miłosza.

Rysunek jest przez Madeyskiego datowany na lata 1942–1943. Na oryginale jednak widnieje informacja napisana ręką Mieczysława Wejmana: „M. Wejman – 1944 – Warszawa – «Zabawa ludowa» – szkic do obrazu”[64]. Jak wiadomo, Wejman przebywał w Warszawie w 1944 r., ale przed miesiącami letnimi, powstanie warszawskie go ominęło, do Warszawy wrócił w 1945 r. Na pewno jednak był w Warszawie w 1943 r., kiedy to mógł się przemieszczać w miarę swobodnie i obserwować. Trudno uniknąć skojarzenia, że scena ta jest mocno przetworzonym, ale literalnym odniesieniem do jednego z największych pożarów w historii, w centrum miasta, w piękne wiosenne, a zarazem świąteczne, wielkanocne dni, które wpisywały się w kolejne tygodnie powstania w getcie. Maria Dąbrowska zapisała w *Dzienniku* pod datą 26 kwietnia 1943 r.: „W Wielką Sobotę była przecudna letnia pogoda – 20 stopni ciepła – Wczoraj i dziś przepadują chwilami deszcze, ale na ogół piękna pogoda – słońce i wiosna – i za oknem ciągle obecna olbrzymia chmura dymu z ghetta. Pali się pół Warszawy”; dzień później zaś: „Dziś jeszcze także nie wychodziłam z domu – Miałam okropny przykry sen o Annie – Przez okno widać wciąż chmurę dymu – Przerażające – trwożne – straszne myśli opanowują mózg. Była pani Leonardowa z synem. Szalenie męczą mnie ludzie – Nie wytrzymuję nikogo dłużej niż pół godziny”[65]. W *Dzienniku*

[64] Nie można wykluczyć, że rysunek mógł być datowany i sygnowany przez artystę później, przy okazji którejś z wystaw monograficznych.

[65] Maria Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965*, t. 5: *1942–1947*, oprac. pod kierunkiem Tadeusza Drewnowskiego, Warszawa: PAN, 2009, s. 49.

Zofii Nałkowskiej np. pod datą 25 kwietnia 1943 r. po dłuższej relacji na temat Świąt Wielkanocnych i wizyty na cmentarzu znajduje się komentarz: „Droga tam zmienia się powoli z miejsca żywych na miejsce umarłych, ujęte w architektoniczną ramę, miejsce do dziś jeszcze nie całkiem wyjęte z obrębu życia. Bo oto słychać i oto widać. Ponad murem cmentarza, nad najświeższą drobniutką zielenią drzew czarne chmury, niby kłęby dymu, wstępują w górę. Czasami widać płomienie – jak czerwona, szybka migocąca szarfa na wietrze. I słuchać tego tam nad ciemnymi bratkami grobu. I myśleć o tym. I żyć”[66].

Benjamin Meed ukrywał się wówczas po drugiej stronie muru. Pozostawił wstrząsającą relację dotyczącą zarówno płonącego getta, jak i reakcji mieszkańców Warszawy:

> I chodziłem po ulicach, i całe miasto było w ogniu. Całe miasto się paliło, tak dużo domów, nie jeden, tak dużo, i patrzyłem na te domy. Lecz najgorsza dla mnie była niedziela Wielkanocna. Kiedy byłem w kościele, słuchając wszystkich słów księdza, i wyznałem swoje winy razem z nimi, i wyszedłem, a ksiądz stał z przodu, błogosławiąc wszystkich parafian. Ubrani byli w swoje najlepsze, niedzielne ubrania, większość z nich wzięła swoje dzieci na karuzelę, która stała z muzyką niedaleko muru, mogłeś zobaczyć gołym okiem, co się dzieje w getcie, płomienie palące się, wszystko. I tylko słuchałeś powiedzonek: „Żydzi się palą”, nie palą, „Żydki się smażą”[67]. Byłem otoczony takimi ludźmi, nie potrafię zrozumieć, skąd wziąłem siłę, żeby nie krzyczeć, nie ujawnić, kim jestem, że patrzę na moich ludzi palących się i nie mogę nic powiedzieć[68].

Syn artysty Stanisław Wejman wspominał, że jego ojciec był zaszokowany wesołą zabawą warszawskiej ludności, rozgrywającą się wokół murów niszczonego i palonego getta, w którym właśnie ginęli powstańcy i cywile. Artysta raportuje z drugiej strony muru getta: skupia się na obserwatorach, gapiach, przechodniach, widzach, a w końcu beneficjentach Zagłady. Na swym rysunku Wejman nie odnosi się reportersko do didaskaliów obserwowanych przez siebie scen. Szkicuje przede wszystkim orgiastyczną atmosferę, okrucieństwo zabawy wobec tuż obok rozgrywającej się śmierci, spotworniałe, cyniczne lub po prostu indyferentne postaci. Obecne na szkicu motywy – sprytnego arlekina i towarzyszącej mu lubieżnej kobiety, upadłego, a zarazem wpatrzonego w widza człowieka, skontrastowanego z oszalałym tłumem, ludzi wyciągających w przerażeniu ręce ku niebu – można odnaleźć w cyklach powstających niedługo potem, a także wiele lat później. Zaryzykuję twierdzenie, że rysunek do *Zabawy ludowej* (być

[66] Zofia Nałkowska, *Dzienniki 1939–1944*, red. Hanna Kirchner, Warszawa: Czytelnik, 1996, s. 445.

[67] Cała relacja Benjamina Meeda jest w języku angielskim, wyłącznie te słowa mówi w języku polskim.

[68] USC Shoah Foundation, Relacja Benjamina Meeda, materiały dostępne z przekładem na język polski, https://www.youtube.com/watch?v=Ye4UXKPOHI4 (od 16:14, dostęp 10 V 2018 r., tłumaczenie lekko zmieniłam).

może również sam obraz *Zabawa ludowa*) pełnił dla Wejmana funkcję matrycy, zapewne nie tylko w sensie formalnym. Matrycy ekstremalnego doświadczenia widoku obojętności, biernego okrucieństwa, nawet zadowolenia z cierpienia i śmierci innych.

Na początku 1944 r. Mieczysław Wejman przez parę tygodni lub miesięcy ukrywał się na strychu kilka budynków dalej od miejsca swojego żoliborskiego zamieszkania. Decyzję taką podjął w związku z ostrym konfliktem z kierownikiem w miejscu pracy – Volksdeutschem[69], a także poszukiwaniem przez Gestapo brata żony – Stanisława Bełżyńskiego ps. „Kret", który był dowódcą Kedywu obwodu Niwa (Nisko–Stalowa Wola)[70]. Przed wybuchem powstania warszawskiego artysta wraz z żoną i synkiem wyjechał do Izabelina[71]. Najprawdopodobniej właśnie w okresie ukrywania się, izolacji Wejmana, przypadającym na rok 1944, ale jeszcze przed powstaniem warszawskim, powstał cykl akwafort *Tańczący*, z których zachowała się tylko część. W Muzeum Narodowym jest ich jedenaście. Istnieje również wiele rysunków poprzedzających lub towarzyszących powstawaniu cyklu, co sugeruje istnienie prac, które być może do dziś nie przetrwały[72]. Konotują one także intensywny proces myślenia, refleksji, kolejnych prób ujęcia, metaforyzowania lub alegoryzowania problemu interesującego Wejmana.

W cyklu akwafort *Tańczący* artysta umieszcza w scenerii miasta, samotnie lub wśród przechodniów, niewielkie grupy bądź pojedyncze postaci wykonujące pełne napięcia figury taneczne albo ćwiczenia gimnastyczne, niemal cyrkowe. Niektóre z przedstawionych postaci to uniwersalne typy ludzkie, jak z *commedia dell'arte*, groteskowe odbicie społeczeństwa, np. powracająca w różnych ujęciach postać arlekina. Na kolejnym przedstawieniu, na tle jakby architektury więzienia naga postać o niekreślonej płci wykonuje zgrabne, pełne napięcia kroki taneczne. Stoi na jednej nodze, jego/jej ciało jest napięte jak struna, skręcone w lewo, głowa w prawą stronę, obie ręce precyzyjnie unosi do góry w tanecznej pozie. Naprężа ciało od koniuszków palców stóp po zgrabnie odwróconą głowę. Bacznie przygląda się jemu/jej para umieszczona po prawej stronie przedstawienia – mężczyzna i kobieta, ubrani we współczesne Wejmanowi stroje: kobieta w modnych butach na obcasie, w płaszczu z kapturem, mężczyzna w kapeluszu na głowie, kraciastej marynarce, obszernych jasnych spodniach, tzw. pumpach. Na kolejnej pracy przedstawiono dwie kobiety rozpędzone w tańcu,

[69] Stanisław Wejman zapamiętał z opowieści rodzinnych, że Volksdeutsch usiłował namówić Wejmana na nielegalny handel wódką produkowaną i rozlewaną w niemieckiej firmie, w której pracowali. Konflikt przybierał coraz ostrzejszą formę i zakończył się bójką. W jej wyniku Volksdeutsch wylądował w szpitalu. Ponieważ istniało duże ryzyko donosu do władz niemieckich, Wejman m.in. z tego powodu podjął decyzję o czasowym ukryciu.

[70] Po tragicznej śmierci Stanisława Bełżyńskiego 18 V 1944 r. Mieczysław Wejman wykonał jego portret, swoisty *hommage*, w technice drzeworytniczej.

[71] Informacje te uzyskałam od Stanisława Wejmana, który łączy ten nagły wyjazd ze śmiercią Stanisława Bełżyńskiego.

[72] Zachowało się również dziewięć oryginalnych matryc, własność prywatna.

wiatr podnosi w górę sukienkę jednej z nich, druga występuje jakby w stroju gimnastycznym, a może po prostu w bieliźnie. W obłędnym tańcu nie zauważają, że depczą po ciele postaci w obozowym pasiaku, rzuconej jak kukła na podest. Nie dostrzegają również, że wraz z ostatnim szalonym, pchanym przez wiatr skokiem spadną ze sceny, w nieokreśloną przestrzeń.

Tańczący nie zawsze jednak są pochłonięci tańcem. Na jednej z akwafort przedstawione po prawej stronie dwie młode kobiety w półprofilu, patrzące w górę, są otoczone tłumem nieprzyjaznych, bacznie przyglądających się im mężczyzn. Na innej pracy – korowód postaci ubranych w stroje i współczesne, i jakby antyczne szaty podnosi ręce do góry. Mężczyzna na pierwszym planie wykonuje gest taneczny i tym samym budzi zainteresowanie, uwagę przyglądających mu się przechodniów. Całe to wydarzenie rozgrywa się na tle masywnej budowli, w scenerii miasta otoczonego przez architekturę przypominającą mury obronne, w dalszym planie zaznaczono bramę wjazdową. W kompozycji opisanej jako *Tańczący II* na rodzaju proscenium stojąca tyłem naga kobieta lekko unosi się na palcach, trzymając w rękach lejący się miękki materiał; towarzyszą jej nagi mężczyzna, tańczący, a może wspinający się po linie, i jeszcze jedna obnażona kobieta, skacząca na skakance. Zwróceni są w lewą stronę, jakby w kierunku niewidocznej z perspektywy odbiorcy – widowni. Na dalszym planie przyglądają się im dwaj ubrani mężczyźni, jeden z nich opiera się o ścianę. W akwaforcie *Tańczący I* nikt nie tańczy. W dolnej części kompozycji widzimy trzy nagie postaci. Na krawędzi sceny lub muru leży w obscenicznej pozie kobieta, jej włosy i jedna ręka zwisają bezwładnie, ale i nieco prowokacyjnie, obok leży, wspierając się na łokciach, ujęty od tyłu mężczyzna, wskazujący na otwarte usta, pośrodku stojąca tyłem kobieta również wskazuje na usta. W górnej części kompozycji przedstawiono dwie dynamicznie unoszące się, frunące, uciekające, a może ostrzegające przed nieszczęściem postaci nieziemskich, kobiecych posłańców. Wiatr rozwiewa ich długie szaty i włosy, jedna z nich z przerażeniem spogląda do tyłu, również druga ma na twarzy wymalowany strach. Pchane przez wiatr, mają do przekazania ważną, dramatyczną, być może tragiczną wiadomość. To do nich skierowane są gesty nagich postaci w dolnej części kompozycji – prośba o wodę albo coś do jedzenia. Prosząc, nie słuchają słów przekazywanych przez gnane wichrem frunące postaci. Jedna z kobiet przedstawionych z przodu w lubieżnej pozie w ogóle nie jest zainteresowana wiadomością, którą niosą frunące kobiety. Jest skoncentrowana wyłącznie na sobie. Patrzy z niepokojącym, prowokacyjnym uśmiechem w stronę widza.

Akwaforty *Tańczący* powstawały w samotności, w sytuacji, gdy jak wspominałam, sam artysta podlegał izolacji. Należały do pierwszych prób tej wyjątkowo wymagającej techniki graficznej. Interesujące wydaje się to, że Wejman do przedstawienia *Tańczących* wybrał język wizualny dla siebie całkowicie nowy, niezwykle trudny, stanowiący więc poważne wyzwanie. Nie sposób również pominąć technicznego i wizualnego pokrewieństwa *Tańczących* Wejmana z *Okropnościami wojny* Francisca de Goi y Lucientes. Na trop Goi, ponadto zaś Tintoretta

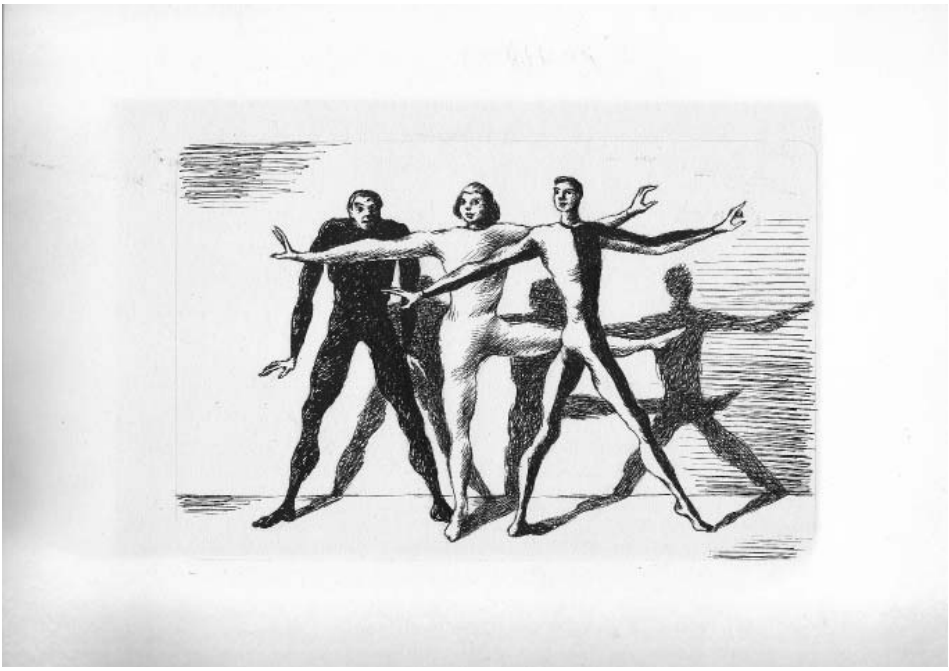
wskazuje Jerzy Madeyski. Nieco ezopowym językiem opisuje doświadczenia artysty podczas wojny:

> *Tańczący* powstali w 1944 r. w czasach ucieczek, pogoni i poszukiwań, braku stabilizacji i określonego jutra. W latach będących ucieleśnieniem bezcelowego i niezależnego od jednostki ruchu. W których prawdą stały się fantasmagorie Goi, a upiory nie czekały na uśpienie umysłu. Ich zaś syntezę Wejman znalazł właśnie w tańcu. Nie tylko dlatego, iż taniec mimiczny jest kwintesencją symboli, tak jak jego wizerunek miał być symbolem lat. Taniec jest przede wszystkim nieustannym przemieszczaniem się, akcją zrozumiałą tylko dla wtajemniczonych[73].

Pokrewieństwo z Goyą jest istotne, jak sądzę, dla rozpatrywania *Tańczących* nie jako wysoce metaforycznych i uniwersalnych obrazów ludzkiego losu, lecz przede wszystkim zapisu wojennego okrucieństwa, odnoszącego się przecież do najbliższego dla Wejmana kontekstu – okupacyjnej Warszawy, w tym szczególnie do relacji polsko-żydowskich. W *Tańczących* bowiem uderza kontrastowanie dwóch grup: nieprzychylnej, obcej grupy widzów i ostrożnej, często osaczonej grupy aktorów, tancerzy. Cyrkowcy/tancerze/aktorzy, wykonujący dziwne, skomplikowane pozy, są zarazem często nadzy, obnażeni, naprężeni, jak do skoku, ucieczki. Widzowie/przechodnie, ubrani we współczesne Wejmanowi stroje, bacznie i podejrzliwie przypatrują się, gapią, obserwują twarze i ruchy aktorów czy cyrkowców. Warto zwrócić uwagę, że prace te nie przedstawiają scen zbrodni, nie zobaczymy na nich morderców, sprawców. Scenę ograniczono do dwóch instancji/pozycji podmiotowych: tych, którzy obserwują, patrzą, i tych, którzy nie tylko są obserwowani, lecz także podlegają ocenie, a zarazem są napięci, zamaskowani. Jedni i drudzy wykonują rodzaj tańca. Taniec w cyklu Wejmana ma dwa znaczenia: wydaje się z jednej strony metaforą nieustannego ruchu, przemieszczania się, napięcia, całkowitej kontroli nad wyprężonym do bólu ciałem. Z drugiej – symbolizuje obłęd, orgię, upadek. Na jednej z prac w grupie przechodniów pewna figura wykonuje ruchy, które tylko wtajemniczeni mogą rozpoznać jako taniec. Bije mu brawo mało sympatyczna postać w cyklistówce, współczesne przekształcenie/wcielenie arlekina – warszawski cwaniak. Na pracy opisanej jako *Tańczący X* przedstawiono trzy postaci; dwie z nich wykonują ruchy taneczne (to Arlekin i może Kolombina), trzecia, mężczyzna w czarnym, obcisłym stroju, jakby zdemaskowany, zastyga w bezruchu i przerażeniu, jego wzrok jest wbity wprost w widza [il. 5].

Jak zauważył syn artysty, figury wykorzystane przez Wejmana odwołują do włoskiej *commedia dell'arte*, teatru ulicznego, pantomimy. *Commedia dell'arte* to, jak pisze Margot Berthold, teatr plebejski, antyliteracki, improwizowany,

[73] Madeyski, *Mieczysław Wejman*, s. 43. W rozmowie ze mną na początku 2018 r. Anna Manicka wskazywała na wizualne pokrewieństwo *Zabawy ludowej* z *Pogrzebem sardynki* Goi, w którym również są zawarte motywy zabawy karnawałowej, szaleństwa, upadku moralnego.



[il. 5] *Mieczysław Wejman, bez tytułu, rysunek tuszem, do cyklu graficznego* Tańczący, *1944 (własność prywatna)*

elastyczna i zmienna „sztuka mimów inspirowana podszeptem chwili”[74]. Charakteryzuje ją zarazem stały zestaw ustalonych typów komicznych, takich jak starcy Pantalone i Dottore, służący Brighella i Arlecchino oraz jego ukochana Kolombina itd. *Commedia dell’arte* ma przy tym „zbiorowo wypracowywany schemat akcji teatralnej o tematyce starożytnej lub współczesnej, której ostateczny kształt zależy od inwencji aktorów grających poszczególne role i przedstawiających konflikty aż nadto ludzkie”[75]. Mimo komizmu opowieści *commedia dell’arte* mają charakter melancholijny, w wielu tych historiach pobrzmiewa tragedia[76]. Rozwijając tę myśl, można zaproponować, że nawiązują one z jednej strony do rozrywki o charakterze dość powszechnym, z drugiej zaś do przestrzeni miasta. Spekulując dalej, *commedia dell’arte* jako rozrywka ludowa być może wskazuje również na pewną egalitarność i powszechność przedstawionych scenek i zaobserwowanych w nich relacji, a także wprost na kontekst ulicy.

[74] Margot Berthold, *Historia teatru*, tłum. Danuta Żmij-Zielińska, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980, s. 354.

[75] *Ibidem*.

[76] Ten wątek interpretacyjny podpowiedział mi syn artysty Stanisław Wejman.



[il. 6] *Mieczysław Wejman, bez tytułu, rysunek tuszem, do cyklu graficznego* Tańczący, *1944 (własność prywatna)*

W *Tańczących* można upatrywać próbę uniwersalizacji przedstawionych scenek. *Commedia dell'arte* przywołuje jednak nie tylko grę aktorską, uniwersalne typy ludzkie czy groteskowy obraz społeczeństwa, lecz być może przede wszystkim metaforę maski. U Wejmana nikt maski nie zakłada, wręcz przeciwnie – aktorzy czy tancerze zostają często obnażeni. Niemniej ich nagość, tak jak taniec, precyzyjna gestykulacja, poza – to właśnie maska. Wykalkulowany ruch, wyeksponowanie na widok, a zarazem zderzenie z nieprzychylnym, podejrzliwym światem przechodniów, obserwatorów skłania do przypuszczenia, że być może to głęboko zmetaforyzowany obraz, który podobnie jak wcześniejsza *Zabawa ludowa* również odnosi się do relacji polsko-żydowskich. Na jednym z rysunków do *Tańczących* widać tańczącą na tle muru nagą wyzywającą kobietę, jej twarz i ramiona zakrywa rodzaj zakapturzonej maski [il. 6]. Zdradza ją jednak własny cień, ukazujący wystraszoną, zmęczoną twarz. Dwaj mężczyźni w cyklistówkach na dwóch różnych nienumerowanych akwafortach zostali przedstawieni jako figury arlekinów przetransponowanych w kombinatorów, cwaniaków – kojarzą się wprost z figurą Polaka szmalcownika.

Stanisław Wejman wskazuje na dziwną scenerię *Tańczących* – półotwartą przestrzeń. Dodam, że dziwny taniec, czy też dziwna gimnastyka, odbywa się

każdorazowo pod murem bądź więzieniem, sugerowana jest dość ciasna i ograniczona przestrzeń wobec jakiejś wyjątkowo opresyjnej sytuacji. Przestrzeń w *Tańczących* wydaje się zapętlać wprost z różnorodnymi przestrzennymi metaforami getta, opisanymi przez Jacka Leociaka: muru, więzienia, zamkniętego miasta, klatki[77]. Z tą różnicą jednak, że postaci w *Tańczących* znajdują się nie tyle zakleszczone „w", ile raczej występujące „tuż pod" murami więzienia, wydane na wzrok uważnych gapiów i przechodniów „po drugiej stronie". To przestrzeń wyłączona, a zarazem „pomiędzy".

W rysunku do *Zabawy ludowej* Wejman zapisuje doświadczenie obsceniczne, żądzę, zew orgiastycznej zabawy, całkowitej obojętności serca wobec płomieni trawiących miasto, cierpienia i śmierci innych. W cyklu grafik *Tańczący* artysta wytwarza scenę obserwatorów i obserwowanych, a także towarzyszącego im niepokoju, strachu, zagrożenia, grozy metafizycznej, ale i dosłownej. Twierdzę, że obydwa typy przedstawień, choć głęboko zmetaforyzowane i zuniwersalizowane, odnoszą się do konkretnych scen, są zapisem szczególnych relacji. Artyście zależało zapewne na tym, aby dać swym reprezentacjom siłę przekazu ponadczasowego. Zapewne też podobnie jak Zofia Nałkowska czy inni obserwatorzy warszawskiego getta i przestrzeni muru po aryjskiej stronie, stosował swego rodzaju kamuflaż, obawiając się zbytniej dosłowności przekazu – alegorie i metafory wizualne, które okazują się najbardziej kontrowersyjnym aspektem obrazu, skazując interpretatora/interpretatorkę na niepewność, kruchość odczytań.

Obserwatorzy

W odniesieniu do omawianych prac używam określenia „polscy obserwatorzy Zagłady" przede wszystkim, aby zaznaczyć podstawowe odróżnienie ich pozycji od świadków. Obserwator w tym ujęciu to jedna z pozycji, jaką przyjmuje *bystander*. „Przemoc zmienia geometrię przestrzeni stosunków międzyludzkich. […] obliguje ludzi i instytucje, które są jej świadkami, do zaangażowania, a konkretnie do tego, żeby się jej przeciwstawić. […] *bystander* w etymologicznym znaczeniu tego słowa w odniesieniu do Zagłady do oksymoron" – zauważył Jan Tomasz Gross[78]. *Bystander* to oczywiście ostatni element triady zaproponowanej przez Raula Hilberga: *perpetrators*, *victims*, *bystanders*, co na język polski zbyt pochopnie przetłumaczono jako sprawcy, ofiary, świadkowie. Znakomitego rozróżnienia świadka i bystandera, a zarazem cennego podsumowania i uhistorycznienia dotychczasowych propozycji badawczych dotyczących tego drugiego terminu dokonała ostatnio Roma Sendyka[79], wymieniając m.in. kategorie ułatwiaczy i beneficjentów Zagłady (Jan Tomasz Gross), obserwatorów uczest-

[77] Jacek Leociak, *Doświadczenie graniczne…*, s. 97–99.

[78] Gross, *Sprawcy, ofiary i inni*, s. 886.

[79] Roma Sendyka, *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria bystanders i analiza wizualna*, „Teksty Drugie" 2018, nr 3, s. 117–130. Serdecznie dziękuję autorce za możliwość zapoznania

niczących wtajemniczonych (Elżbieta Janicka), widzów Zagłady (Grzegorz Niziołek). Co istotne, Sendyka proponuje tłumaczenie pozycji bystandera jako postronnego[80], a w ramach tej kategorii dokonuje uważnych rozwarstwień na patrzących, oglądających, podglądających, widzów, gapiów, obserwatorów. Za Romą Sendyką przyjmuję poniższą definicję obserwatora (jako jednej z pozycji podmiotowych zajmowanej przez *bystanders*), aby nieco ją na podstawie omówionych prac przetestować:

> Najbliższy funkcji świadka byłby być może obserwator (termin, przypomnę, proponowany przez Hilberga). Termin pochodzi z łacińskiego *observare* – zauważać (*observatio* – oglądanie czegoś). Obserwator podejmuje czynność uważnego, wnikliwego postrzegania. Definicje ujmują go jako postać zdystansowaną, racjonalną, nastawioną badawczo, analitycznie: naukowca badającego w zaplanowany sposób dane zjawisko, cierpliwie, systematycznie i długo. Obserwator rejestruje zmiany, próbuje interpretować zbierane dane. […] obserwator jest sprawczy, jego kompetencje poznawcze są najwyższe, jest godny zaufania. Jego scjentystyczne nastawienie wyklucza afektywne zaangażowanie. Wtedy więc, gdy określamy postronnych Zagłady jej obserwatorami, mamy na myśli tych, którzy widzieli, rozumieli to, co widzą, potrafili rejestrować i interpretować wydarzenia, za cenę jednak dystansowania się od obiektów obserwacji i wychładzania możliwych odruchów empatii[81].

Zaprezentowana przez Romę Sendykę definicja jest niezwykle cenna i użyteczna. Chciałabym ją jednak nieco suplementować. Ponieważ opisuje raczej akademickie, naukowe procedury obserwowania świata, aby odnaleźć w niej przestrzeń dla obserwatorów tak specyficznych jak artyści wizualni, proponuję ją nieco poszerzyć i „rozszczelnić". Z pewnością prace opisywanych artystów charakteryzują się wyćwiczeniem w wizualnym analizowaniu rzeczywistości, a zarazem pewnym dystansem. Czy dystans ów jednak musi być rozumiany jako afektywne, emocjonalne wycofanie? W afektywnym polu przecież znajduje się zarówno współczucie, jak i obojętność, zainteresowanie, jak i nienawiść, smutek i radość (również z powodu cierpienia innych). Być może także ci artyści jako obserwatorzy nadal wyznawali wiarę w racjonalność. Jednak w przypadku artystów-obserwatorów naukowe badanie zastępuje procedura tworzenia obrazu, zawierająca w sobie zarówno aspekty świadome, jak i nieświadome, zaplanowane i przypadkowe, konwencjonalne i konwencję łamiące, racjonalne, emocjonalne i afektywne.

---

się z jego nieopublikowaną wersją pt. „Postronni przemocy: świadek, obserwator, patrzący, widz, gap. Analiza wizualna".

[80] Roma Sendyka definiuje postronnych m.in. w ten sposób: „*Postronni* są zawsze po jakiejś stronie. Nieneutralni, «nawet jeśli są odwróceni tyłem i zajęci swoimi sprawami», stają się czynnymi postaciami na scenie przemocy, która przekształca się tym samym w pole widzialności – jego wymiar, warianty i właściwości pozostają wciąż do opisania" (Sendyka, *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria bystanders i analiza wizualna*, s. 129–130).

[81] *Ibidem*, s. 128.

Rysunki i obrazy Kowarskiego bazują na doświadczeniu naoczności, przy łączeniu go z narastającą wiedzą o Zagładzie; w procesie tym artysta jednocześnie głęboko abstrahuje i uniwersalizuje obraz. Szkicom tym nie brakuje jednak zaangażowania emocjonalnego, dysponują również silnym afektywnym działaniem smutku, współczucia, oburzenia, gniewu. Prace Henisza odznaczają się największym stopniem referencjalności, ale i one nie są wycofanymi raportami z getta, lecz raczej zapisami afektywnymi (mocno w konwencji ilustracji), syntetyzującymi gettową rzeczywistość. Wejman zatrzymuje wzrok pod murem getta i tworzy krytyczny, a zarazem głęboko metaforyczny i alegoryczny zapis reakcji polskich widzów, gapiów, beneficjentów Zagłady (w metaforze i łączącej się z nią wieloznaczności tkwi przy tym kontrowersja tego podejścia). Realizm Kowarskiego jest monumentalizujący i uniwersalizujący, realizm Henisza – syntetyzujący i afektywny, realizm Wejmana – metaforyczny, wieloznaczny. W każdym z tych trzech przypadków punktem wyjścia mogły być mgnienia oka, momenty widzenia i niedowidzenia, obrazy rzeczywistości raz mgliste, raz nadwyraziste, wydarzenia lub sytuacje jasne, nieokreślone lub z gruntu przekraczające rozumienie. Ich ślad jest nadal przechowywany w tych pracach. Kowarski jawi się zatem jako obserwator humanistyczny, potępiający zbrodnie i występujący w obronie zdruzgotanego pojęcia człowieczeństwa. Ze względu na nieustanne abstrahowanie elementów obrazu zatrzymuje się jednak niejako na progu świadectwa. Henisz pokazuje się jako obserwator drobiazgowy, ilustratorski nawet, nie tyle przy tym scjentystyczny, ile afektywny, empatyczny, współczujący. Wejman zaś dostarcza raport spod muru getta, obserwację polskich obserwatorów, którzy patrząc na płonące getto, świętują. Jest to jednak obserwacja nie tyle notowana, ile kodowana. U Kowarskiego, Henisza i Wejmana zostaje również zanotowany głęboko niepokojący moment wymiany spojrzeń: ktoś patrzy na obserwatora tej sceny, ktoś jako obserwatora właśnie poddaje go ocenie. U Kowarskiego – starzec siedzący pod gettowym murem, u Henisza – dziecko, u Wejmana – upadły człowiek, który wypadł z orgiastycznego kręgu tańczących. Kogo widzą? Jak interpretują spojrzenia? Jako obserwację? Zagrożenie? Współczucie? Wtajemniczenie? Po której stronie oko odbijające spojrzenie twórców tych wizerunków ich samych pozycjonuje?

Cała wymieniona trójka artystów próbuje pogodzić imperatyw wizualnego zapisu postępującej zagłady Żydów (Kowarski, Henisz) lub reakcji Polaków na Zagładę (Wejman), szacunku do ofiar lub krytyki beneficjentów Zagłady z mniej lub bardziej owocną refleksją nad własną pozycją, która przede wszystkim odznaczała się niestałością i przechodniością. Składały się na nią momenty patrzenia, podglądania, spoglądania, może nawet gapienia się lub odwrotnie – odwracania wzroku. Widzenia i niewidzenia, wiedzy i niewiedzy. Pozycję tych artystów jako podmiotów postronnych, uwikłanych można, jak sądzę, określić jako przechodnią, niepewną, zmienną, a ich pracę obserwowania – jako kolaż złożonej konstelacji spojrzeń: dostarczających być może wiedzy o Zagładzie, ale przede wszystkim o zróżnicowanym stosunku polskich obserwatorów do getta,

jego więźniów, ich cierpienia i śmierci. Świdwiński, który patrząc, nie widział, a wiedząc, nie patrzył, który (być może nieświadomie) uczestniczył w tworzeniu stereotypu heroicznych Polaków i biernych Żydów, przypomina o innej grupie, która poza definicję powołaną przez Romę Sendykę wykracza. Być może najbliżej mu, jak wspominałam, do kategorii Elżbiety Janickiej „obserwatorów uczestniczących wtajemniczonych"[82]. To wobec tej przestrzeni (czekającej na rozpoznanie), a także wobec pewnej „ściany poznawczej", na którą składa się brak wypowiedzi znaczącej części nieżydowskich Polaków artystów odnoszących się do postępującej Zagłady (mam na myśli nadal wyłącznie okres wojny), powstawały omówione prace Kowarskiego, Henisza i Wejmana (a także innych artystów czekających na rozpoznanie).

BIBLIOGRAFIA

Berthold Margot, *Historia teatru*, tłum. Danuta Żmij-Zielińska, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980.

Bojarska Katarzyna, *Władysław Strzemiński and His Artistic Document of the Holocaust* [w:] *Memory of the Shoah*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Łódź: Officyna, 2010.

Buck Morss Susan, *Solidarność w historii – ludzie i idee*, rozmowę przeprowadziła Katarzyna Bojarska, „Teksty Drugie" 2014, nr 5.

Czapliński Przemysław, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie" 2004, nr 5.

Daszewski Władysław, *Spadek po Felicjanie Kowarskim*, „Kuźnica" 1948, nr 51.

Dąbrowska Maria, *Dzienniki 1914–1965*, t. 5: *1942–1947*, oprac. pod kierunkiem Tadeusza Drewnowskiego, Warszawa: PAN, 2009.

Domańskia Ewa, *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.

Domańskia Ewa, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie" 2014, nr 5.

Engelking Barbara, Leociak Jacek, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, wyd. 2, Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2013.

Felicjan Szczęsny Kowarski 1890–1948. Dzieła z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Galeria ASP 3a, komisarz wystawy: Anna Prugar-Myślik, red. katalogu Dorota Dąbrowska, Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych, 1995, s. XXXVIII.

Grabowski Jan, *Biedni Polacy patrzą na warszawskich Żydów i na getto warszawskie*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały" 2014, nr 10, t. 2.

Gross Jan Tomasz, *Sprawcy, ofiary i inni*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały" 2014, nr 10, t. 2.

Gross Jan Tomasz, *Upiorna dekada. Eseje o stereotypach na temat Żydów, Polaków, Niemców, komunistów i kolaboracji 1939–1948*, Kraków: Austeria, 2007.

Janicka Elżbieta, *Mord rytualny z aryjskiego paragrafu: o książce Jana Tomasz Grossa „Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści"*, „Kultura i Społeczeństwo" 2008, nr 2.

Janicka Elżbieta, *Zamiast negacjonizmu. Topografia symboliczna terenu dawnego getta warszawskiego a narracje o Zagładzie*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały" 2014, nr 10, t. 1.

[82] Janicka, *Mord rytualny z aryjskiego paragrafu…*, s. 238.

Jarecka Dorota, Piwowarska Barbara, *Erna Rosenstein. „Mogę powtarzać tylko nieświadomie"*, Warszawa: Fundacja Galeria Foksal, 2014.
Jaworska Janina, *Polska sztuka walcząca 1939–1945*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1985.
Juszkiewicz Piotr, *Cień modernizmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012.
Kowalczyk Izabela, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa: Wydawnictwo SWPS Academica, 2010.
Kowalczyk Izabela, referat "Sztuka obozowa jako *terra incognita* polskiej historii sztuki", IV seminarium w Dłużewie "Przeoczenia, przemilczenia, uproszczenia. Ku krytycznej lekturze tekstów z obszaru historii sztuki polskiej", luty 2017.
LaCapra Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, 2001.
Lachowski Marcin, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013.
Leociak Jacek, *Uszkodzone fotografie (z)Zagłady* [w:] *Doświadczenie graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2009.
Machlejd Krystyna, *Saga ulrichowsko-machlejdowska*, Warszawa: Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, 2006.
Madeyski Jerzy, *Mieczysław Wejman*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1969.
Markowska Anna, *Dwa przełomy. Sztuka po 1955 i po 1989 roku*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012.
Nader Luiza, *Afektywna historia sztuki*, „Teksty Drugie" 2014, nr 1.
Nader Luiza, *Kim jest Kain? „Moim przyjaciołom Żydom" Władysława Strzemińskiego jako protest wobec pogromowej atmosfery w powojennej Polsce*, „Teksty Drugie" 2014, nr 5.
Nader Luiza, referat „Wojna Strzemińskiego" wygłoszony w Dłużewie 13–14 II 2016.
Nałkowska Zofia, *Dzienniki 1939–1944*, red. Hanna Kirchner, Warszawa: Czytelnik, 1996.
Pietrasik Agata, *Żałoba nie przystoi Elektrze. O (nie)pamięci wojny w dziele Felicjana Szczęsnego Kowarskiego*, „Rocznik Muzeum Narodowego" 2014, nr 3.
Piotrowski Piotr, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Kraków: Universitas, 2007.
Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań: Rebis, 1999.
Sendyka Roma, *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria bystanders i analiza wizualna*, „Teksty Drugie" 2018, nr 3.
Silverman Kaja, *The Threshold of the Visible World*, New York–London: Routledge, 1996.
Słodkowski Piotr, *Reparacyjne strategie przetrwania. Losy i wojenne prace Henryka Strenga/ Marka Włodarskiego*, „Teksty Drugie" 2014, nr 5.
Sztuka polska wobec Holokaustu, red. Maria Budkowska, Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2013.
Tarnowska Magdalena, *Artyści żydowscy w Warszawie 1939–1945*, Warszawa: DiG, 2015.
Teresa Żarnowerówna (1897–1949). Artystka końca utopii, red. Andrzej Turowski, Milada Ślizińska, Łódź: Muzeum Sztuki, 2014.
Tokarska-Bakir Joanna, Mobilis in mobili *czyli jak są zrobione legendy o krwi* [w:] *Honor, Bóg, Ojczyzna*, kier. nauk. Maria Janion, red.: Monika Rudaś-Grodzka, Warszawa: Fundacja Odnawiania Znaczeń i Dom Spotkań z Historią, 2009.
Turowski Andrzej, *Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków: Universitas, 2000.
Włodarczyk Edmund, *Z dziejów Żydów skierniewickich*, Skierniewice: Sigma, 2012.

Wyka Kazimierz, *Humanizm Kowarskiego*, „Przegląd Artystyczny" 1949, nr 5/6.
Zaraz po wojnie, red. Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk, Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2015.
Zientara Maria, *Krakowscy artyści i ich sztuka w latach 1939–1945*, Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, 2013.

Strony internetowe

Bartoszewicz Dariusz, *Zniszczyli ceramikę w Merkurym*. *Łzy i wspomnienia na Żoliborzu*, http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,54420,17269162,Zniszczyli_ceramike_w__Merkurym___Lzy_i_wspomnienia.html
Biogramy Aleksandra Świdwińskiego, http://www.muzeumkarykatury.pl/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=575:aleksander-widwiski&catid=396, http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=11114306
Bojarska Katarzyna, *Obecność Zagłady w twórczości polskich artystów*, https://culture.pl/pl/artykul/obecnosc-zaglady-w-tworczosci-polskich-artystow
http://www.przegladpiaseczynski.pl/spoleczenstwo/wspomnienia-o-wojciechu-fangorze
Kowalczyk Izabela, *Zwichnięta historia sztuki – o pominięciach problematyki żydowskiej w badaniach sztuki polskiej po 1945 roku*, opposite.uni.wroc.pl/2010/artykuly_2010/6_Kowalczyk.pdf
Nader Luiza, *Sticky spot of crime. Rethinking art history in Poland* (2015), http://ehri-project.eu/sticky-spot-crime-rethinking-art-history-poland
Sendyka Roma, *Holocaust by Bullets. Expanding the field of Holocaust Art*, https://ehri-project.eu/holocaust-bullets
USC Shoah Foundation, Relacja Benjamina Meeda, materiały dostępne z przekładem na język polski, https://www.youtube.com/watch?v=Ye4UXKPOHI4