

Przemoc i puls życia

Andrzej Juchniewicz

**Rec.: Luiza Nader, Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”,
rysunki wojenne, „Pamięci przyjaciół – Żydów”. Łódź–
Warszawa 2018.**

PRZEMOC I PULS ŻYCIA

Luiza Nader, AFEKT STRZEMIŃSKIEGO. „TEORIA WIDZENIA”, RYSUNKI WOJENNE, „PAMIĘCI PRZYJACIÓŁ – ŻYDÓW”. (Recenzenci: Ewa Domańska, Roma Sendyka). Łódź–Warszawa 2018. Muzeum Sztuki / Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo / Akademia Sztuk Pięknych, ss. 400. „Nowa Humanistyka”. T. 56.

Książka Luizy Nader z 2018 roku należy do obszaru badań nad ludobójstwami, który od kilku lat rozwija się z zawrotną szybkością i wymaga dalszego sondowania z różnych perspektyw¹. Badaczka zaproponowała szczegółową analizę spuścizny plastycznej i literackiej Władysława Strzemińskiego, która kładzie podwaliny pod współczesne rozumienie koncepcji świadectwa. Sam sposób interpretacji dorobku artysty, podkreślający krytykę działań wojennych i konieczność zapamiętania pomordowanych poprzez włączenie ich w obręb dzieł na prawach portretu (m.in. w cyklu *Moim przyjaciółom Żydom*²), pozwala uzgodnić przekaz artystyczny z koncepcjami zakładającymi solidarność z ofiarami konfliktów zbrojnych oraz etykę współbycia z cierpiącymi pochłoniętymi przez XX-wieczne reżimy.

Strzemiński występuje w monografii jako teoretyk, artysta i świadek. Role te interferują ze sobą, wskutek czego możemy prześledzić, jak krystalizowała się koncepcja ogłoszona w *Teorii widzenia* podczas pracy nad wojennymi dziełami. Badaczka nie tylko analizuje poszczególne artefakty, posługując się kluczem biograficznym, lecz również tłumaczy, jak oddziałują one na odbiorcę dzięki ograniczeniu palety barw, zastosowaniu wyrafinowanej linii, podkreśleniu kruchości przedstawionych postaci, użyciu techniki kolażu oraz papieru przypominającego fakturę skóry. Sztuka Strzemińskiego porusza na wielu poziomach (począwszy od tematu, a skończywszy na kompozycji i wzajemnym ułożeniu elementów), dlatego wymaga analizy wykorzystującej różne metody. Pluralizm metodologiczny okazuje się w tym przypadku uzasadniony ze względu na propozycję artystycznego opracowania „widoku cudzego cierpienia”³, temat, świadomość wzrokową i kontekst historyczny. Wymienione elementy stały się komponentami spuścizny utrwalającej czas terroru i wychylającej się w przyszłość. Wojna była nie tylko jednym z doświad-

¹ Zob. np. S. Buryła: *Tematy (nie)opisane*. Kraków 2013; *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holocaustu*. Kraków 2016; *Rozrachunki z wojną*. Warszawa 2017; *Wojna i okolice*. Warszawa 2018. – A. Ubertowska: *Holocaust. Auto(tanato)grafie*. Warszawa 2014; *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą*. Warszawa 2020. – B. Przymuszała: *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*. Poznań 2016; *Smugi Zagłady – książki przeoczone. Borwicz i inni*. Poznań 2019. – A. Morawiec, *Literatura polska wobec ludobójstwa. Rekonesans*. Łódź 2018.

² Badaczka zaproponowała alternatywny tytuł (*Pamięci przyjaciół – Żydów*), który oddaje imperatyw pamiętania o zamordowanych.

³ Zob. S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*. Przeł. S. Magala. Kraków 2010.

ceń granicznych⁴, wobec których należało zająć stanowisko, lecz również laboratorium umożliwiającym przetestowanie pewnych założeń i strategii. W opowieści Nader obie wykładnie zostały uwzględnione i skomentowane w poszczególnych partiach książki. Z jednej strony, Strzemiński eksperymentował, mając na uwadze tezy zawarte w *Teorii widzenia*, z drugiej – chciał upamiętnić ofiary. Pisząc o spuściźnie Strzemińskiego, trzeba pamiętać o intencjach artysty jako świadka i o jego zmaganiach z formą świadectwa. Badaczka odpowiedziała zarówno na pytanie o to, w jaki sposób działał Strzemiński, jak i o to, po co działał. Z jej ustaleń wynika, że poszczególne artefakty powstały bardzo szybko (rysunki wojenne w latach 1943–1944 i 1945, a praca nad cyklem *Pamięci przyjaciół – Żydów* przebiegała między 1945 a 1947 rokiem), co także potwierdza tezę o imperatywie świadectwa, który po wojnie można zaobserwować w literaturze i sztuce.

Jak dotąd żaden z badaczy nie przyjrzał się z taką skrupulatnością spuściźnie artystycznej Strzemińskiego, awangardysty, teoretyka i praktyka unizmu, ani nie powiązał jego rysunków i kolaży z *Teorią widzenia*. Pod wieloma względami można uznać książkę Nader za pionierską i inspirującą. We wstępie badaczka rekonstruuje recepcję dzieł Strzemińskiego, omawia badania poprzedniczek i poprzedników oraz formułuje postulaty badawcze. Opierając się na dokonaniach komentatorów sztuki Strzemińskiego, tworzy zręby własnych koncepcji i odczytań. Postuluje pozostawanie blisko artefaktów, które ujawniają swoje uwikłanie w ikonosferę Zagłady i w bolesną pamięć o doświadczeniach przypadających na drugą wojnę światową lub czas tuż po niej.

Historyczka sztuki porusza się między „tam i wtedy” (rekonstrukcja biografii Strzemińskiego z uwzględnieniem okupacji niemieckiej) a „tu i teraz” (projektowanie recepcji twórczości Strzemińskiego z uwzględnieniem postulatów Michaela Rothberga i innych). Ruch ten okazuje się uzasadniony w przypadku artysty będącego świadkiem przemocy wobec różnych grup etnicznych. Autorka monografii, czerpiąc ze studiów nad traumą, nie rezygnuje z prób odnalezienia czegoś, co można nazwać „reversem doświadczeń granicznych”. Od wielu lat przeważał pogląd dotyczący destrukcyjnego wpływu traumy na tych, którzy jej doświadczyli. Powołując się na Ewę Domańską jako rzeczniczkę humanistyki afirmatywnej⁵, badaczka podkreśla konieczność modyfikacji dotychczasowego słownika:

Istota projektu historii afirmatywnej, podobnie jak w szerszym ujęciu – humanistyki i etyki afirmatywnej, jest [...] przekraczanie kategorii opartych na negatywności (np. trauma, ból, kryzys, melancholia) w kierunku pozytywności, poszukiwanie w przestrzeni historii różnych form sprawczości, międzypodmiotowych więzi, wsparcia, odpowiedzialności, wzmocnienia, życiodajnej siły, ujawnianie w historii potencjalności otwierających na możliwość zbudowania alternatywnych scenariuszy przyszłości. [s. 56–57]

Autorka *Afektu Strzemińskiego* kompleksowo omówiła detale prac Strzemińskiego i powiązała je z koncepcją neuroświadectwa. Jej praca analityczna została zaprezentowana w rozdziałach, które przyjęły formę opowieści zaczynającej się od

⁴ Zob. J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2009.

⁵ E. Domańska, *Humanistyka afirmatywna. Pleć i władza po Butler i Foucaulcie*. „Kultura Współczesna” 2014, nr 4.

uwag o *Teorii widzenia*, a kończącej się na analizie cyklu *Pamięci przyjaciół – Żydów*, który został zestawiony z *Medalionami* Zofii Nałkowskiej. Poszczególne części książki dotyczą problemów ogniskujących się wokół kilku kategorii spajających opowieść o dorobku Strzemińskiego – jednego z najwybitniejszych artystów awangardowych, który łączył teorię z praktyką artystyczną. Do najważniejszych zaliczają się „afektywne pamiętanie” i „afektywna przemoc”. Poza nimi można wymienić dwie inne, które badaczka wykorzystuje, pisząc o dorobku Strzemińskiego: „neuroświadectwo” i „pamięć wielokierunkowa”. Ich wyróżnienie pozwala dowartościować „czasownikowy”, a nie nominalny aspekt sztuki. Wymienione kategorie stanowią klucz do zrozumienia działań artystycznych Strzemińskiego i problematyzują odbiór jego sztuki. Założenia związane z traktowaniem jej jako przekazu dla kolejnych pokoleń, aktu oskarżenia sformułowanego przez świadka okazują się tak samo istotne jak próby oddziaływania na obserwujących za pomocą działań wprawiających w poruszenie triadę: oko – ciało – mózg widza.

Badaczka pisze o „zranionym stylu”, który „widza uderza, nakłuwa, przyszpila” (s. 300). Operacje te pozwalają nie tylko pobudzić empatię, lecz również zmierzyć się z przemocą poprzez niemal cielesną konfrontację z różnymi formami uobecniania kontekstu historycznego prac Strzemińskiego (podpisy, fotografie, linia „elastyczna i intensywna” (s. 190)).

Tytuł publikacji nie pozostawia wątpliwości, że badaczkę interesuje zróżnicowany pod względem środków wyrazu dorobek artystyczny Strzemińskiego. Zestawienie poszczególnych artefaktów było możliwe ze względu na powiązania ogniów wspomnianych w tytule. Ich źródłem jest opracowywanie problemu „wizualnej świadomości”, równoznacznej z „zadaniem, poznaniem, wiedzą, samowiedzą, humanizmem” (s. 113). Jak pisze Nader: „To także moment całkowitego otwarcia (również na zranienia), w którym nie tylko podmiot widzi świat, ale też odbiera spojrzenia świata nieuchronnie go zmieniające” (s. 113).

Badaczka, wykorzystując najnowsze metodologie z obszaru studiów nad afektami oraz rekonstruując neuralgiczne momenty życia autora *Teorii widzenia*⁶, zinterpretowała gest solidarności, mający szczególną wagę w powojennej historii sztuki, ponieważ może być traktowany jako akt oskarżenia:

⁶ Zob. B. Massumi, *Autonomia afektu*. Przeł. A. Lipszyc. „Teksty Drugie” 2013, nr 6. – *Pamięć i afekty*. Red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz. Warszawa 2014. – *Ciała zdruzgotane, ciała oporne. Afektywne lektury XX wieku*. Red. M. Zaleski, A. Lipszyc. Warszawa 2015. – *Historie afektywne i polityki pamięci*. Red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz. Warszawa 2015. – A. Dauksza, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*. Warszawa 2017. – P. Wolski, *Wstręt i Zagłada. Nowoczesność Tadeusza Borowskiego*. Kraków 2018. – E. van Alphen, *Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt*. Red. T. Bilczewski. Przeł. K. Bojarska, R. Sendyka, M. Szubartowska, Ł. Zaremba. Kraków 2019. – M. Zaleski, *Intensywność i rzeczy pokrewne*. Warszawa 2021. Autorka recenzowanej książki podkreśla, że jej metoda polega na balansowaniu lub oscylowaniu między różnymi płaszczyznami, co zapewniło doskonale efekty: „zdecydowałam się na taktykę analityczno-interpretacyjną, którą określiłabym jako balansowanie, a czasami oscylowanie pomiędzy zaniedbanym przez badaczy doświadczeniem biograficznym artysty, różnorodnymi kontekstami przemocy, w tym przede wszystkim wydarzeniem/doświadczeniem Zagłady w konkretnym kontekście łódzkiego getta, a szczegółowym i upartym rozpatrywaniem materii dzieła zarówno kolażowego, rysunkowego, jak i teoretycznego” (s. 16).

Biograficzne doświadczenie Strzeмиńskiego uznaję za punkt wyjścia dla powstania rysunków, jednak chciałabym je zobaczyć nie jako prace uniwersalizujące czy abstrahujące wojnę i Zagładę, lecz odwrotnie – jako bezpośrednią odpowiedź naocznego, czującego obserwatora, emocjonalnie, niemal cielesnie zaangażowanego w wydarzające się sceny wyłączenia, cierpienia, okrucieństwa i śmierci w trzech bardzo różnych od siebie kontekstach: Białorusi Zachodniej, okupowanej Łodzi i łódzkiego getta. [s. 125]

W swojej monografii autorka łączy wrażliwość historyczki sztuki z umiejętnością rekonstruowania przeszłości oraz interpretowania tekstów niefikcyjnych i ikonofery dotyczącej Zagłady. W przypadku Strzeмиńskiego ważne były nie tylko awangardowe strategie pracy z materiałami wizualnymi (technika kolażu) i zręby koncepcji świadomości wzrokowej, lecz również wymiar dokumentarny jego prac. Artysta stworzył projekt zaangażowany, lokujący się na biegunie przeciwnym do autonomii: „Być może właśnie cykl [*Pamięci przyjaciół – Żydów*] jest ukoronowaniem powolnego odrzucania i rozbrajania [...] koncepcji [autonomii dzieła], tak silnie obecnej jeszcze w *Unizmie w malarstwie* (1928) i w tekstach artysty z lat 30.” (s. 333).

Nader udowodniła, że spuścizna Strzeмиńskiego pozostaje w ciągłym ruchu sensów. Trudno uznać, że należy ona do przeszłości, skoro badaczce udało się odkryć uniwersalny przekaz wysłany przez artystę w przyszłość. Jego aktualność wynika z cyklicznie powracającej przemocy na skutek działań wojennych. Choć to Zagłada była głównym kontekstem historycznym, jaki wpłynął na przekaz i formę artefaktów Strzeмиńskiego, jego sztuka przekracza cezurę, jaką stanowiły lata czterdzieste XX wieku, powołując wspólnotę podporządkowaną regule solidarności z ofiarami wszelkich konfliktów. Projekt Strzeмиńskiego wciąż jest aktualny, ponieważ w rysunkach i kolażach podkreślone zostały ludzka kruchość, która wymusza na oglądających zobowiązanie do przeciwdziałania cierpieniu, oraz wymowa pacyfistyczna. Przekaz ten ma jeszcze jedną wykładnię, sugerowaną w tytułach prac:

Dwa analizowane kolaże Strzeмиńskiego: *lepka plama zbrodni* oraz *oskarżam zbrodnię Kaina i grzech Chama*, są pewną odsłoną relacji polskiego społeczeństwa wobec Zagłady i po Zagładzie. Stanowią wyrazisty gest wsparcia, wzmocnienia, umocnienia więzi wobec społeczności żydowskiej, naznaczonej wykluczeniem, podlegającej ciągłej fizycznej i symbolicznej przemocy i nienawiści. Swoim cyklem artysta umiejscawia Zagładę jako bezprecedensowe wydarzenie w sercu historii. W centrum swojej wypowiedzi osadza jednak również wojenną i powojenną relację Polaków do Żydów, która jak cierniem, jak kłującą w oczy plamą krwi naznacza pamięć i etyczną odpowiedzialność polskich obserwatorów Zagłady. [s. 294]

Sztuka Strzeмиńskiego nie należy do minionego okresu historycznego, przeciwnie – ze względu na podejmowane problemy, preferowane techniki oraz afektywne oddziaływanie stanowi ciągle wyzwanie dla obserwatorów i komentujących, a także wyznacza drogi sztuki przyszłości, która angażuje w sposób totalny, wyzwala pożądane odczucia, konieczne do zaistnienia zmian, zawstydzia i skłania do potępienia działań ludobójczych:

Cykl *Pamięci przyjaciół – Żydów*, będąc odpowiedzią indywidualną, a zarazem osadzoną w społecznej siatce interakcji na Szoa i Zagładę, stanowi jednocześnie mocny obiekt pamięci kulturowej, rodzaj transhistorycznego przesłania, wiadomości skierowanej zarówno do swej przeszłości, aktualności, jak i do przyszłości. Dzieło Strzeмиńskiego postrzegane być może jako zakodowany obiekt pamięci kulturowej, o niezwyklej energii, który dopiero dzięki wiedzy, edukacji, wsparciu instytucji, wykształceniu określonych postaw etycznych (np. wstydu, poczucia utraty, prośby o wybaczenie) może zostać odczytany przez publiczność przybywającą z przyszłości. Byłaby to historyczna potencjalność, która domaga

się odczytania, reinterpretacji, a także analizy przez pokolenia z przyszłości, wyposażając je w siłę zmiany i działania. [s. 258]

Nader udało się zintegrować opowieść o życiu Strzemińskiego z opowieścią o wszystkim, co otaczało artystę i wpłynęło na to, że jego reakcja na przemoc, której źródłem była Zagłada, jest jedną z najbardziej idiomatycznych, a zarazem najsilniej oddziałujących na obserwatora (na s. 135 badaczka przytacza komentarz Juliana Przybosia, który stwierdził, że rysunki Strzemińskiego zrobiły na nim silniejsze wrażenie niż *Guernica* Pabla Picassa). Opowieść o artyście płynnie przechodzi w opowieść o czasie Zagłady i po Zagładzie. *Afekt Strzemińskiego* można czytać na kilka sposobów. Po pierwsze, Nader skrupulatnie rekonstruuje wojenny i powojenny życiorys Strzemińskiego; po drugie, opisuje powojenny okres w Polsce, w którym doszło do kilku pogromów; po trzecie, stara się zrozumieć, co czuje i myśli ktoś, kto musi konfrontować się z obrazami przemocy, której źródłem są deportacje ludności białoruskiej i żydowskiej między 1940 a 1942 rokiem (s. 140–161).

Wszystkie wątki tworzą interesujący spłot, dzięki czemu książka naukowa jest nie tylko studium przypadku, lecz również opowieścią o czasach terroru i ucisku. Warstwa faktograficzna uświadamia, jakie są rodzaje obserwowanej przemocy i kategorie ofiar. Niewątpliwa zasługa Nader polega na podążaniu śladami Strzemińskiego (powoływanie się na świadectwo Niki Strzemińskiej, sprawdzanie zawartości archiwów), co wpływa na efekt immersji. Czytelnik może sobie wyobrazić, co działo się dookoła Strzemińskiego (krajobraz Łodzi naznaczony wyburzeniami) i co mogło się stać jego udziałem jako świadka wizualnego i audialnego.

Regułą, którą wybrała badaczka, jest ruch od ogółu do szczegółu (udało jej się nawet zidentyfikować zdjęcia użyte przez Strzemińskiego w kolażach). Jej interpretacje uwzględniają doświadczenie artysty i poszerzają obszar studiów związanych z doświadczaniem sytuacji ekstremalnych, takich jak masowa przemoc, cierpienie jednostek czy rozstrzelanie⁷. Sztuka Strzemińskiego w interpretacjach Nader podejmuje wyzwanie świadczenia o ludzkiej niegodziwości i wynika ze zobowiązań etycznych, jakie narzucił sobie świadek. Nie znaczy to, że Strzemiński w jakikolwiek sposób agituje; jego sztuka wykroczyła poza czas, w którym powstała. Nader zależy na tym, by opisać reguły organizujące warsztat artysty, a nie etykiety, którymi można opatrywać jego sztukę. Ważniejsze jest dostrzeżenie spójności wszystkich ogniw jego dorobku i potraktowanie ich jako laboratorium humanistycznych wartości. Trudno o lepszy przykład sztuki, która działa według reguł ustanowionych przez artystę i wpływa na oglądających. Autorka uchwyciła oba wymiary, przechodząc od analiz postulatów *Teorii widzenia* do fragmentów nieukończonyj powieści i reszty dorobku Strzemińskiego. Jej studium próbuje opisać nowoczesne, oparte na założeniach neurobiologicznych koncepcje dawania świadectwa. Projekt lektury

⁷ Zob. R. Hilberg, *Sprawcy – ofiary – świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*. Przeł. J. Giebułtowski. Warszawa 2007. – G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2008. – A. Dauksza, *Ustanawianie świadka*. „Teksty Drugie” 2018, nr 3. – E. Janicka, *Obserwatorzy uczestniczący zamiast świadków i rama zamiast obrzeży. O nowe kategorie opisu polskiego kontekstu Zagłady*. Jw. – T. Żukowski, *Obojętni świadkowie. „Biedni Polacy patrzą na getto” Jana Błońskiego*. W: *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*. Warszawa 2018.

sztuki Strzemińskiego cechuje się interdyscyplinarnością i szczegółowością, co przekłada się na świetne propozycje interpretacyjne.

Jak dowodzi badaczka, sztuka nie może być lekceważona podczas poszukiwania sposobów konceptualizowania skutków Holokaustu, ponieważ jej możliwości reprezentacji cierpienia i potencjał wizualnego prześladowania oglądających gwarantują, że konfrontacja z artefaktem będzie równie efektywna pod względem wrażeń co utwór literacki. Choć sztuka operuje mniej jednoznaczными środkami, oddziałuje na odbiorców z taką samą mocą jak literatura, dlatego Strzemiński eksperymentował z techniką kolażu, różnicował „rysunkowy zapis” (s. 134), wprowadzał kolor w monochromatyczną przestrzeń, opierał się na ikonosferze Zagłady. Stosowane przez niego środki wyrazu miały aktywizować obserwatora do zrozumienia śmiertelności charakteru ludzkich działań.

W ostatnich latach sztuka świadcząca o Zagładzie jako wydarzeniu odciskającym piętno na kondycji społeczeństw i jednostek uwikłanych w proces eksterminacji Żydów znalazła się w orbicie zainteresowań badaczy, którym udało się wypracować spójną ramę teoretyczną do opowiedzenia o tym, co nawiedza artystów i co sprawia, że postanowili oni zaświadczyć o ukrywaniu się, długotrwałym unikaniu śmierci czy obserwowaniu deportacji⁸. Ich książki stawiają w centrum indywidualne doświadczenie, które wiąże się z burzliwymi czasami, w jakich powstawała sztuka, oraz proponują nowe języki odczytania artefaktów. Uwzględniają dobrze zakorzenione w polskich interpretacjach ustalenia z obszaru studiów nad traumą oraz indywidualny idiom artystyczny niewpisujący się w obowiązującą poetykę świadczenia o minionej wojnie.

Zagłada jest w *Afektach Strzemińskiego* ujmowana jako doświadczenie transformujące nie tylko ocalałych, lecz również wszystkich znajdujących się na tyle blisko, by obserwować jej skutki, a także wszystkich oglądających *œuvre* Strzemińskiego. Zadaniem Nader było skonstruowanie operatywnego słownika, który zdołałby objaśnić nowatorstwo artysty i wytłumaczyć wpływ Zagłady na jego decyzje twórcze.

Autorce udało się nie tylko ustalić nowy tytuł dla kolaży⁹ (do tej pory funkcjonował tytuł *Moim przyjaciółom Żydom*) na podstawie listu Strzemińskiego do Samuela Szczekacza z października 1947 (s. 251), lecz również odczytać dzieła Strzemińskiego jako uwikłane w kilka rodzajów pamięci:

Wobec Zagłady, wobec imperatywu pamiętania, wobec wyzwania ratowania i przywracania widzialności anonimowym szczątkom Strzemiński nie tyle znajdował nowy język opisu, co raczej radykalizował, doprowadzał do ekstremum język wizualny znany z okresu wojny. Łącząc rysunki odnoszące się do różnych, specyficznych kontekstów przemocy z fotografiami, których ramą w przeważającej większości jest Zagłada, Strzemiński sprzągał ze sobą mnogie historie i heterogeniczne pamięci dotyczące cierpienia i śmierci. [s. 362]

⁸ Zob. P. Słodkowski, *Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng / Marek Włodarski a historia sztuki*. Warszawa 2019. – D. Jarecka, *Surrealizm – realizm – marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*. Warszawa 2021.

⁹ Zob. s. 227: „Tytuł ma zatem charakter partykularny – można go traktować jako rzeczywistą dedykację bliskim – żydowskim przyjaciółom Strzemińskiego, a zarazem uniwersalny – artysta ogłasza się przyjacielem zarówno zamordowanych, jak i ocalałych Żydów, co w kontekście i sztuki, i historii w Polsce tuż po wojnie należy uznać za gest nader rzadki i osamotniony”.

Choć przedsięwzięcie Nader zostało pomyślane jako zamknięta całość, w zakończeniu autorka podkreśla:

Osobnym nurtem badań, które oczekują na rozwinięcie, jest połączenie teorii afektu, zwłaszcza tych o proveniencji biologiczno-neurologicznej, z neuroestetyką i neurohistorią sztuki. Dalszej pracy analitycznej, interpretacyjnej, teoretycznej wymaga pojęcie neuroświadectwa, które istnieje już w neuropsychiatrii, psychiatrii sądowej, łączy się ze zwrotem kryminalistycznym. [s. 366]

Czytelnicy *Afektu Strzemińskiego* otrzymują więc nie tylko świetną propozycję odczytania humanistycznej i afektywnej sztuki Strzemińskiego, lecz także projekt ukierunkowanych studiów, które będą mogli rozwijać kolejni komentatorzy. Choć celem badaczki było zinterpretowanie dorobku Strzemińskiego i ulokowanie go na tle innych dowodów w sprawie Zagłady, udało się jej dowieść, że sztuka zdolna jest nie tylko stawić opór temu, co traumatyczne i bolesne, lecz również zaktywizować „spóźnionych świadków”. Trudno więc uznać, że rolą badaczki było jedynie zinterpretowanie spuścizny Strzemińskiego z pomocą nowohumanistycznych metodologii. Równie ważne okazało się opisanie zależności, jakie pojawiają się między *Teorią widzenia* a rysunkami i kolażami artysty. Fakt, że autorka rozpoczyna opowieść o sztuce Strzemińskiego od *Teorii widzenia*, nie jest przypadkowy. Intencją badaczki było wprowadzenie czytelnika w arkaną *œuvre* Strzemińskiego właśnie poprzez rekonstrukcję sądów jej autora na temat kwestii ciała, neurologii, realizmu humanistycznego i widzenia. Na s. 80 czytamy: „*Teoria widzenia* jest przedsięwzięciem ponaddiscyplinarnym; łączącym sztukę, humanistykę i nauki przyrodnicze”. To właśnie szerokie horyzonty zainteresowań Strzemińskiego sprawiły, że również jego spuścizna powinna być interpretowana w sposób kompleksowy, uwzględniający nie tylko materiał, z jakiego powstała, lecz także strategie pobudzania współczucia i empatii oraz założenia pozwalające określić ją mianem neuroświadectwa. Z jednej strony, konieczne było uchwycenie indywidualnego idiomu artysty i eksplikacja reguł jego działania, z drugiej – rozszerzenie rozważań i dostrzeżenie aktów mogących uchodzić za impulsy do wypracowania własnego, nowatorskiego języka. Morfologia dzieła sztuki okazuje się nie mniej istotna niż jego geneza.

Nader porusza się między szczegółem wartym odnotowania i podkreślenia a uogólnieniem, które nie wpływa na jakość prezentowanych wniosków. W przypadku Strzemińskiego ustalenie konkretnych wydarzeń dających asumpt do stworzenia rysunków i kolaży może być problematyczne, lecz badaczka potrafi przełamać impas, traktując sztukę artysty jako *hommage*:

Strzemiński nie tylko wpisuje w rysunki swoją afektywną reakcję, zaangażowanie w obserwowaną rzeczywistość, drgnienie serca, ale również własną dezintegrację jako podmiot. Być może cykl ten poświęcony jest żydowskim dzieciom – ofiarom Szpery z września 1942 r. Być może jednak można traktować go nieco szerzej – jako *hommage* oddany postaci dziecka w gettowej rzeczywistości, w rzeczywistości skrajnej przemocy i postępującego ludobójstwa, otoczonego przez morze indyferencji. [s. 164]

Nader nie pozostawia wątpliwości, że Strzemiński przewidział konieczność stosowania „afektywnej przemocy”, która definiowana jest przez badaczkę jako „napięcie i poryw, intensywność i ból utraty” (s. 321). Źródłem jego sztuki jest Zagłada, ale mimo niewątpliwego naporu bólu i cierpienia artyście udało się utrwalić czytelne gesty oporu i solidarności. Jego sztukę określić można jako sztukę interwencyjną, która transformuje widzów i sprawia, że są oni zdolni pojąć własną

nikczemność. Strzeмиński opracował temat przemocy w sposób na tyle dojmujący, że kategoria „afektywnej przemocy” może być używana do opisu innych artefaktów:

Przemoc afektywna w znaczeniu, które proponuję, to działanie wbrew percepcyjnym nawykom, ontologicznemu i epistemologicznemu stanowisku widza: działanie przemagające i przekraczające obojętność, przyzwyczajenie, odrętwienie i udomowienie, kulturową i biograficzną ranę, fiksację na kulturowej autowiktyimizacji. To szok wytrącający z bezruchu w kierunku afektywnego ruchu pamięci: przepływu afektów pomiędzy materia (która poddawana jest przemocy) i widzem (na którego kierowany jest wpływ – afekt i przemoc) na rzecz nie tyle wzruszenia, co zmysłowego poruszenia, wytrącenia z nieczułości wobec śmierci i bólu innych. [s. 322]

Choć w centrum narracji pozostaje artysta, Nader w sposób dynamiczny zrekonstruowała również losy „dzielnicy zamkniętej” w Łodzi. W *Afektach Strzeмиńskiego* wykorzystana kompozycja rozwijająca się. Monografia nie została podzielona na kilka równomiernych części, lecz każda kolejna składa się z większej liczby ogniów. Trzecia część, *Pamięci przyjaciół – Żydów*, zawiera sześć rozdziałów i została przez Nader określona jako „serce książki” (s. 59).

Dzieła Strzeмиńskiego funkcjonują w monografii w sieci zależności: artysta wykorzystywał w nich ustalenia zawarte w *Teorii widzenia*, one same składały się z heterogenicznych elementów i dotyczyły wydarzeń z czasu wojny i po wojnie. Materiał badawczy pozwolił Nader wypracować koncepcję sztuki afektywnej. Spuścizna Strzeмиńskiego składa się z serii reakcji na zaobserwowaną przemoc, która wiązała się z eksterminacją ludności żydowskiej i powojennymi pogromami; owe reakcje są więc nie tylko indywidualnym głosem sprzeciwu, lecz również aktem solidarności o podwójnym znaczeniu:

Chwila widzenia Strzeмиńskiego miała miejsce w scenie wielokrotnego zabójstwa: społeczności żydowskiej i pamięci po niej, współodpowiedzialności społeczeństwa polskiego za Zagładę i pogrzebu człowieczeństwa. Kolaże były dowodami w sprawie. Ich celem była podmiotowa zmiana: przez oko – ciało – mózg patrzących odzyskanie międzyludzkiej wspólnoty współ-czujących, a wraz z nią – człowieczeństwa. [s. 294]

Mikrologiczne analizy Nader dotyczą nie tylko sfery materialnej artefaktów, lecz również znaczeń wydobywanych dzięki interpretacjom podpisów i poszczególnych elementów wchodzących ze sobą w relacje. Ich jakość (plamy, zabrudzenia, nierówności) jest istotna ze względu na ładunek przemocy, jakim cechowały się działania artysty. Zdjęcia i linie nakładają się na siebie, nasycona czerwień plamy oddziałuje z tą samą mocą co fotografie dokumentujące zbrodnie ludobójstwa. Strzeмиński w sposób nowatorski wykorzystał zdjęcia i wprzągnął je w proces konfrontowania się obserwatora z różnymi pozycjami patrzenia, które odzwierciedlają intencje fotografujących:

Strzeмиński umiejscawia siebie po stronie nie ofiar, lecz tych, którzy wiedzieli o deportacjach i przemyśle śmierci. Utracone życie Żydów zostaje zidentyfikowane z jego personalną winą. Wina wywołuje potrzebę odpowiedzi i poczucie odpowiedzialności za akty dokonane i zaniechane. Biorąc za punkt wyjścia fotografie, oko obserwatora umieszczone zostaje w miejscu fotografa: w etycznie ambiwalentnej przestrzeni spojrzenia obserwatora, którego wzrok może być zarówno manifestacją współczucia (fotografie dokumentalistów życia w getcie), śladem obojętności czy też pozycją ludzkości, która przychodzi „za późno” (fotografie szczątków ludzkich), jak również aktem przemocy (fotografia żołnierzy Wehrmachtu). [s. 235]

Jak przyznaje autorka, jej zadaniem było przekierowanie uwagi na proces

transformacji odbiorcy i wszystkich, którzy nastaną po Zagładzie. Choć trauma jako kategoria badawcza pojawia się w jej projekcie, Nader rozkłada akcenty inaczej, podkreślając to, co może powstać na ruinach Zagłady¹⁰:

Celem prowadzonych tutaj rozważań jest krytyczne badanie kryzysowych momentów sztuki wobec granicznych wydarzeń i doświadczeń historycznych, a zarazem zmiana perspektywy z traumatycznej na afektywną. Niesie ona zadanie wsluchania się w ciszę i milczenie, w ból i śmierć, w indyferencję, gniew i nienawiść, w winę i wstyd, ale również potrzebę poszukiwania pragnienia życia, relacji, troski, współczucia, przyjaźni, solidarności w sztuce i poprzez sztukę. W tak pojmowanej, afektywnie artykułowanej historii sztuki nie interesuje mnie moralny osąd, ale poszerzanie przestrzeni rozumienia. [s. 57–58]

W *Afektach Strzemińskiego* opowieść o eksperymencie artystycznym przeplata się ze szczegółową rekonstrukcją czasu, na który przypada działalność getta w Łodzi. Zachowanie proporcji między mikrologicznymi opisami poszczególnych elementów *œuvre* artysty a przybliżeniem realiów życia ludności zamkniętej w getcie pozwoliło równomiernie naświetlić los ofiar oraz fragmenty życiorysu Strzemińskiego. Badaczka podkreśla, że *Wojna domom* może się odnosić nie tylko do wojennych realiów, lecz również do osobistych doświadczeń artysty. Wielość kontekstów nie stanowi kłopotu, jeśli nie dochodzi do uprzywilejowania jednego z nich. Fakt, że w rysunkach i kolażach Strzemiński przyjmował perspektywę świadka Zagłady, nie unieważnia interpretacji oscylujących wokół degradacji jako figury dotyczącej kondycji miasta, człowieka i społeczności.

Czas, z jakim wiąże się sztuka Strzemińskiego, okazał się trudny z wielu powodów. Po pierwsze, ocalali po wojnie spotkali się z niechęcią i agresją Polaków; po drugie, Polacy musieli poradzić sobie z obrazami przemocy, które zapadły im w pamięć; po trzecie, po wojnie doszło do hierarchizowania ofiar i konkurowania dwóch traumatycznych pamięci – Polaków i Żydów. Dzieła Strzemińskiego w momencie powstania wyznaczały nową jakość nie tylko ze względu na niepowtarzalny styl, lecz również ze względu na postawienie się przez artystę w roli opłakującego śmierć Żydów i piętnującego powojenny antysemityzm.

Projekt Strzemińskiego jest wychylony w przyszłość, ponieważ opiera się na przyjaźni, solidarności i etyce, które mogą się stać podwalinami przyszłego porządku:

Strzemiński traktował cykl jako *hommage* dla swoich żydowskich przyjaciół bliskich i dalekich, a równocześnie dla wszystkich ofiar Zagłady. Na poziomie konceptualnym Strzemiński swoim cyklem na bieżąco niejako tworzył określony typ pamięci Holocaustu, który określam jako afektywne pamiętanie. Byłby to rodzaj aktu etycznego, wyzwania związanego z krytycznym myśleniem i żałobą, pamięci aktywnej i podatnej na zmiany, wymierzonej zarówno w przeszłość, jak i w przyszłość. [s. 360]

Badaczce udało się zrekonstruować genezę spuścizny Strzemińskiego i naświet-

¹⁰ Zob. s. 55: „Koncentracja na bólu, cierpieniu i śmierci, »traumatyczny realizm« czy też [...] celebrowanie własnych, historycznych i społecznych ran stały się schizoidalną polityką kulturową, prowadzącą do stanów indyferencji, bezsilności, odebrania podmiotowej sprawczości. Braidotti zatem postulowała stworzenie nowej ramy relacji etycznych – etyki afirmatywnej, jako jednej z produktywnych dróg wykształcenia nowych form oporu: wyjście poza doświadczenie bólu, nie przez jego zaprzeczenie, ale w zawiązywaniu więzi, w wysiłku współczucia, zaświadczenia empatii, współodpowiedzialności, zbiorowego kreowania horyzontów nadziei”.

lić konieczność zmiany dotychczasowego sposobu pisania o ludobójstwach. Zamiast podkreślać kategorie negatywne, które łączą się z żałobą i opłakiwaniem, postanowiła ona przekierować uwagę czytelnika na to, co przynosi nadzieję: poczucie solidarności i braterstwa, poszanowanie ludzkiej godności, konieczność ujmowania się za bezbronnymi i poszkodowanymi¹¹. *Afekt Strzemińskiego* to książka rewelatorska pod względem metodologicznym i pod względem przesłania, jakie formułuje Nader niemal osiem dekad po Zagładzie:

Pozytywności upatrywałabym [...] w podmiotowej pozycji obserwatora, który zawsze posiada jakąś formę sprawczości (choćby wykonania rysunku, zapamiętania obrazu, przekazania narracji), a wraz z nią odpowiedzi na zastaną sytuację, odpowiedzialności za siebie i za innych. [s. 367]

Abstract

ANDRZEJ JUCHNIEWICZ University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0001-7037-9907

VIOLENCE AND PULSE OF LIFE

The review highlights the innovativeness of Luiza Nader's monograph *Afekt Strzemińskiego*. „*Teoria widzenia*”, *rysunki wojenne*, „*Pamięci przyjaciół – Żydów*” (Strzemiński's *Affect*. “*Theory of Seeing*,” *War Drawings*, “*In Memory of Friends—Jews*,” 2018) marked by methodological pluralism. The author defines her analytical-interpretive method as balancing or oscillating between Władysław Strzemiński's collages, drawings, and *Teoria widzenia* (*Theory of Seeing*). She demonstrates in the postwar art that responds to the Holocaust the existence of the witness that becomes entangled in violence due to closeness of borderline experience—the Shoah. The task of Strzemiński as the observer was not only condemnation of the postwar antisemitism, but also mourning for the Jews—friends, students, and anonymous victims whose image was preserved on the photographs used by the artist. His war and shortly after war achievements can be interpreted as homage to those devoured by the 20th century disaster.

¹¹ Postulaty dostrzegania tego, co pozytywne i generujące zmiany, pojawiają się również w książce E. Domańskiej *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała* (Warszawa 2017).