

# **Kim jest Kain? „Moim przyjaciołom Żydom” Władysława Strzeмиńskiego jako protest wobec pogromowej atmosfery w powojennej Polsce**

Luiza Nader

---

 Luiza Nader
 

---

## Kim jest Kain? *Moim przyjaciółom Żydom* Władysława Strzemińskiego jako protest wobec pogromowej atmosfery w powojennej Polsce

---

Tekst powstał w ramach stypendium programu MISTRZ Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, w ramach grupy badawczej „Historia ratownicza” pod kierunkiem prof. Ewy Domańskiej.



Władysław Strzemiński (1893-1952), *Lepka plama zbrodni*, 1945, tempera, kolaż, tusz na papierze, 33 x 23 cm, kolekcja Yad Vashem Art Museum, Jerusaleń, dar artysty, dzięki uprzejmości jego studentki Judyty Sobel-Cuke

roku). Twierdzą, że w *Moim przyjaciółom Żydom* Strzemiński wprowadza Zagładę jako centralny punkt myślenia o historii i rozpadzie humanizmu, a jednocześnie usiłuje

**A**rtykuł ten to głos w dyskusji na temat polskiego antysemityzmu oraz relacji polsko-żydowskich tuż po II wojnie światowej. Przeanalizuję w nim dwa kolaże pochodzące z cyklu *Moim przyjaciółom Żydom* Władysława Strzemińskiego, biorąc pod uwagę wiedzę, którą przekazują na temat Zagłady, a także szczególnego historycznego momentu, w którym powstały (prawdopodobnie między czerwcem 1945 a lutym 1947

---

**Luiza Nader** – dr, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Stypendystka m.in. Fulbright Junior Advanced Research Program (2005), programu Nowoczesny Uniwersytet (2011), Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (program MISTRZ, laureat prof. Ewa Domańska, 2012-14). Laureatka nagrody Clio za książkę *Konceptualizm w PRL* (Warszawa 2009). Kontakt: naderluiza@gmail.com

odbudować pojęcie człowieczeństwa przez specyficzne procedury afektywne. Podążając za ideami Susan Buck-Morss, w cyklu Strzeмиńskiego rozpoznaję wkład do „historii uniwersalnej”: rodzaj „przearanżowania wiedzy” przez „uwolnienie potencjału energii historycznej i emancypacyjnej”<sup>1</sup>. W omawianych pracach Strzeмиńskiego interesuje mnie wydarzenie rozdierającej świadomości widzenia, moment niezwyklej jasności i intensywności, widzenie oka afektywnego obserwatora wpatrzonych zarówno w otchłań zbrodni przeszłości, jak i w okrucieństwo rozgrywające się w pewnym konkretnym „tu i teraz”.

### Pogromowa atmosfera<sup>2</sup>

W historii sztuki w Polsce dotykającej okresu bezpośrednio powojennego brakuje odniesień do pogromów i przemocy wymierzonej w społeczność żydowską<sup>3</sup>. Chciałabym wydobyć ten aspekt historii, gdyż wydaje mi się decydujący nie tylko dla interpretacji prac Strzeмиńskiego, ale również dla wyłonienia pojęcia innej nowoczesności, a co za tym idzie – zrozumienia i być może zmiany procesów wydarzających się w historii sztuki

- 
- 1 *Solidarność w historii – ludzie i idee. Susan Buck-Morss w rozmowie z Katarzyną Bojarską*, w tym numerze „Tekstów Drugich”, s. 200.
  - 2 Sformułowania pogromowa atmosfera używam za Aliną Skibińską: A. Skibińska *Powroty ocalałych i stosunek do nich społeczeństwa polskiego*, w: *Następstwa Zagłady Żydów. Polska 1944-2010*, red. F. Tych, M. Adamczyk-Garbowska, Wydawnictwo UMCS, ŻIH, Lublin 2011, s. 52. Na temat historii Polski lat 40. zob. m.in. M. Zaremba *Wielka trwoga. Polska 1944-1947*, Znak, Kraków 2012. Wśród licznych publikacji poruszających temat antysemityzmu w Polsce w tym okresie zob. również m.in. A. Żbikowski *Morderstwa popełniane na Żydach w pierwszych latach po wojnie*, w: *Następstwa Zagłady Żydów*. s. 71-94; J.T. Gross *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Znak, Kraków 2008; J.T. Gross, I. Grudzińska-Gross *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach Zagłady Żydów*, Znak, Kraków 2011; *Wokół strachu. Dyskusja o książce Jana T. Grossa*, red. M. Gądek, Znak, Kraków 2008; A. Leder, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
  - 3 Wyjątkiem jest książka Izabeli Kowalczyk *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Wydawnictwo SWPS „Academica”, Warszawa 2010, m.in. s. 84 oraz książka Doroty Jareckiej i Barbary Piwowarskiej *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadome*. Dorota Jarecka, analizując obraz *Ekran* Erny Rosenstein, zauważa, że odnosi się on zarówno do Zagłady, jak i do polskich „obrzeży” Zagłady, „nierozliczonych, nieopisanych, dopiero dzisiaj rysujących się w mocniejszym świetle dzięki pracy historyków”. Pytanie autorki, „o jaką konkretnie zbrodnię tu chodzi?”, rozpatrywane z innej perspektywy podmiotowej (obserwatora Zagłady, lecz nie świadka), przyświeca również niniejszej pracy. Zob. D. Jarecka, B. Piwowarska *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadome*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2014, s. 90.

współcześnie. Zacznę zatem od przypomnienia kilku wydarzeń oraz pewnej specyficznej atmosfery we wspomnianym okresie.

W czerwcu 1946 roku w Łodzi w wyniku napadu zginął Fiszke Najman (lub Nejman). Była to jedna z wielu żydowskich ofiar zamordowanych tuż po wojnie w Polsce, kiedy to niemal codziennie dochodziło do antyżydowskich wystąpień i napaści, a powracających z kryjówek, obozów i z ZSRR Żydów usiłowano wyrzucić z ich rodzinnych wsi i miasteczek. Nie sposób szczegółowo ustalić, ile osób pochodzenia żydowskiego zginęło lub zostało poszkodowanych na skutek brutalnych napadów, grabieży, pogromów, „akcji pociągowej” (wyszukiwanie, ograbianie, zabijanie na miejscu lub wyrzucanie Żydów z pociągów). Badacze polscy powściągliwie wspominają o ponad 1000 zabitych w latach 1945-1947, kiedy to w polskim społeczeństwie najsilniej przejawiał się brutalny antysemityzm. Historycy izraelscy dysponujący zeznaniami świadków piszą o 1500-3000 ofiar<sup>4</sup>. Jak twierdzą Helena Datner i Alina Cała, aktów tych dokonywały uzbrojone grupy, takie jak Narodowe Siły Zbrojne, ale też „zwykli obywatele”<sup>5</sup>.

W ciągu dwóch lat powojennych doszło do m.in. pogromów w Krakowie (11 sierpnia 1945 roku) i w Kielcach (4 lipca 1946 roku). Pretekstem dla tłumu do agresywnego zachowania wobec ludności żydowskiej była plotka o rzekomym mordzie rytualnym. W pogromie krakowskim brało udział ponad 1000 osób, w tym przedstawiciele milicji. W jego wyniku zginęło 5 osób, antysemickie zajścia trwały cały dzień<sup>6</sup>.

W pogromie kieleckim, w którego następstwie zginęły 42 osoby, a 40 zostało rannych, uczestniczyło kilka tysięcy mieszkańców miasta. „Wśród ofiar były dwie kobiety w ciąży, dwoje małych dzieci, trójka młodych ludzi w wieku 14-17 lat oraz pielęgniarka, którą zabito za próbę udzielenia pomocy rannym. Dziewięć ofiar zmarło w wyniku ran postrzałowych, dwie w wyniku ran od bagnetu, zaś pozostali zostali zatłuczni łomami, kijami, kamieniami itp.”<sup>7</sup>. O pogromie kieleckim pisało wielu badaczy, w tym m.in. szczegółowo Jan Tomasz Gross w książce o wiele mówiącym tytule

---

4 H. Datner-Śpiewak, A. Cała *Dzieje Żydów w Polsce 1944-1968*, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 1997, s. 15-19; A. Cichopek *Pogrom w Krakowie 11 sierpnia 1945 r.*, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2000, s. 15-52.

5 H. Datner-Śpiewak, A. Cała *Dzieje Żydów...*, s. 16.

6 A. Cichopek *Pogrom...*, s. 67-93.

7 H. Datner-Śpiewak, A. Cała *Dzieje Żydów...*, s. 19.

*Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*<sup>8</sup>. Książka Grossa stanowi próbę odpowiedzi na pytanie „Jak był w ogóle możliwy antysemityzm w Polsce tuż po wojnie?”<sup>9</sup>. Autor stawia w niej m.in. hipotezę, iż „powojenny antysemityzm wyraża przede wszystkim nienawiść do skrzywdzonej ofiary”<sup>10</sup>. Brawurowo komentując jego książkę, Elżbieta Janicka stawia jednak radykalniejsze i, jak sama pisze, mniej optymistyczne wnioski. Wskazuje, że powojenny antysemityzm w Polsce nie był wynikiem okrutnej niemieckiej okupacji, ale porażającą kulturową normą: „nie mamy tu do czynienia z załamaniem, ekscysem czy regresem, lecz z trwałym, stabilnym wzorcem kultury”<sup>11</sup>.

Poza faktami historycznymi, takimi jak wspomniane już pogromy w Krakowie i Kielcach, praktykami zastraszania, szykanowania, okradania, a także wysokiej skali morderstw popełnianych w powojennej Polsce na Żydach – chciałabym zwrócić uwagę na pewien specyficzny nastrój wokół ocalałych. Jonathan Flatley interpretuje nastrój na sposób heideggerowski – jako pewną afektywną przestrzeń, w której konstruują się nasze intencje i projekty, a podmioty i przedmioty obdarzane są pozytywnymi bądź negatywnymi afektami. Nastrój opisuje pewną wspólnotę, ma wpływ na wartościowanie, na to, co zostanie zapomniane lub zapamiętane, co wydaje się w danym momencie możliwe lub niemożliwe, opisuje pewną potencjalność konkretnego momentu<sup>12</sup>.

Ów nastrój w powojennej Polsce niezwykle precyzyjnie opisał Jakub Rozenberg w liście z 1946 roku do prof. Jakuba Szackiego:

Tragiczny jest los pozostałych resztek żydostwa na ziemiach polskich. Gdzie się obrócić wszędzie wspomnienia i cienie najbliższych. A poza tym ta straszna nienawiść do nas, wyrażająca się w spokojnie negatywnym stosunku inteligencji polskiej (tak jest, mimo wszelkich zaprzeczeń) i aktywnym zoologicznym stosunku do nas, którego wynikiem

8 J.T. Gross *Strach*

9 Tamże, s. 17.

10 Tamże, s. 298.

11 E. Janicka *Mord rytualny z aryjskiego paragrafu. O książce Jana Tomasza Grossa Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści (Wydawnictwo Znak, Kraków 2008)*, „Kultura i Społeczeństwo” 52 nr 2, s. 229-252.

12 J. Flatley *Affective mapping. Melancholia and the politics of modernism*, Harvard University Press, Cambridge–London 2008, s. 19.

były niedawno temu Kielce. [...] Nienawiść do Żydów (obojętnie na jakim podłożu – uczuciowym, czy ekonomiczno-politycznym) i straszliwe wspomnienia przepędzają nas stąd, zaś tęsknota za odrobiną ludzkiego uczucia, serdecznego traktowania – nas stąd wyciąga. [...] Rozczarowaliśmy się... Głęboko, mocno.<sup>13</sup>

Opisywane w powyższym fragmencie częste zjawisko negatywnego nastroju wokół ocalałych oddano również w wielu innych relacjach. Ich powrotom towarzyszyły nienawiść, strach, żądza posiadania, reakcje pozytywne należały do wyjątkowych. Alina Skibińska wskazuje, że jednym z najczęściej zadawanych pytań było: „Więc je s z c z e żyjesz?”<sup>14</sup> Podobną relację i pytanie skierowane do powracających w miejsce zamieszkania Żydów „Moszek – albo Abramek, Josiek, Szlomek, Szewek [...] – to ty żyjesz?” przytacza Jan Tomasz Gross, komentując „[...] w tonie głosu nie było słyhać sympatii, lecz raczej zdziwienie i czasami także ukrytą groźbę”<sup>15</sup>. Powojenna Łódź, w której Strzeмиński mieszkał i wykładał, była jak pisze Shimon Redlich, „niekwestionowanym centrum kultury żydowskiej”<sup>16</sup>. Znajdowały się tutaj siedziby najistotniejszych żydowskich partii politycznych, instytucji i czasopism. W Łodzi urzędowała Centralna Żydowska Komisja Historyczna, otwierano żydowskie szkoły i sierocińce, bursy i spółdzielnie. Życie kulturalne i społeczne kwitło. Dokumentowano historię i upowszechniano pamięć o Zagładzie. Łódź była również sceną procesów Rudolfa Krampfa – szefa administracji w Litzmannstadt Ghetto (grudzień 1945 roku) oraz zarządcy getta łódzkiego, Hansa Biebowa (kwiecień 1947 roku). Odbudowującej się społeczności żydowskiej w Łodzi towarzyszył nieopisany ból utraty, rozpacz i żałoba, ale zarazem entuzjazm związany z rekonstrukcją życia, pracy, odbudową kultury i pamięci, zawiązywane na lata przyjaźnie i miłość. Antysemityzm jednak nie był czymś incydentalnym, ale właśnie jako pewien społeczny nastrój, atmosfera nienawiści, zawiści i zazdrości przenikał również życie społeczne w Łodzi: krążyły

13 List Jakuba Rozenberga do Jakuba Szackiego, 12 lipca 1946 roku, cytata za A. Skibińska *Powroty ocalałych i stosunek do nich społeczeństwa polskiego*, w: *Następstwa Zagłady Żydów. Polska 1944-2010*, red. M. Adamczyk, Garbowska, F. Tych, Wydawnictwo UMCS, Żydowski Instytut Historyczny, Lublin 2011, s. 42.

14 Tamże, s. 51.

15 J.T. Gross *Strach*, s. 47.

16 S. Redlich *Na rozdrożu. Żydzi w powojennej Łodzi*, IPN, Łódź 2012, s. 79. W całym akapicie poświadczonym opisowi życia Żydów w powojennej Łodzi bazuję na tej cennej publikacji, s. 78-98.

„legendy o krwi”, obecne było przeświadczenie o „żydokomunie”, a także zazdrość o skromną pomoc udzielaną Żydom przez zagraniczne organizacje. Redlich wspomina o wyjątkowym napięciu m.in. po pogromie kieleckim: antysemitycznych napisach na murach, pogróżkach, zagrożeniu przez fizyczne ataki, pogromowej atmosferze. Mimo to na tle innych miejsc w Polsce Łódź uważana była za miasto stosunkowo bezpieczne<sup>17</sup>.

### **Oskarżam zbrodnię Kaina... Lepka plama zbrodni**

Cykl dziesięciu kolaży *Moim przyjaciołom Żydom* Władysława Strzemińskiego powstał tuż po wojnie, między czerwcem 1945 a lutym 1947 roku<sup>18</sup>. Artysta użył w nich kopii własnych rysunków wykonywanych podczas wojny, fotografii dokumentalnych z gett i obozów Zagłady, opatrując każdy z kolaży ekspresyjnym komentarzem.

W pracy, której na rewersie towarzyszy komentarz *Oskarżam zbrodnię Kaina i grzech Chama* (wymiary 30 cm x 21 cm), przy dolnej krawędzi podłóża Strzemiński umieścił fotografię: portret – popiersie religijnego Żyda wycięte z większej całości. Przedstawienie osiąga około jedną trzecią wysokości kolażu, ulokowane niemal na jego osi, nieznacznie ją przekracza. Mężczyzna na głowie ma jarmułkę, jego twarz okala zarost. Jest w sile wieku, ma może 50 lat. Jednak jego ciało naznaczone jest głodem i wyczerpaniem. Wychudzona twarz jest pełna skupienia, zwrócona w prawą stronę. Mężczyzna patrzy nienaturalnie w prawo i do góry, poza horyzont przedstawienia, tak jakby unikał wzroku fotografa. Z prawej strony również na jego czoło, oczy i nos pada silne światło. Ubrany jest w czarny płaszcz, a może marynarkę, pod spodem ma kamizelkę i białą koszulę z wełnianym krawatem. Po prawej stronie, nieco pod klapą płaszcza widać gwiazdę Dawida. To mieszkaniec Litzmannstadt Ghetto, które Strzemiński w okresie wojny obserwował, jeżdżąc m.in. tramwajem przez ul. Zgierską. Jego lewa ręka leży jak gdyby na sercu, zagina klapy marynarki. Koniuszki palców włożył pod poły płaszcza. Mężczyzna stara się zachować spokój, przybrać naturalną pozę. Jednak drobne gesty, dziwne zagięcie ubrania zdradzają strach, napięcie, niepokój.

17 Tamże, s. 95.

18 Na temat kontrowersji wokół datowania prac zob. m.in. L. Nader *Pamiętanie afektywne. „Moim Przyjaciołom Żydom” Władysława Strzemińskiego*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2012 nr 8, s. 188-213.

Fotografia, podobnie jak w kolażu *Śladem istnienia*, przypomina nazi-stowskie, stereotypowe fotografie Żydów. Aparat fotograficzny staje się narzędziem przemocy, celem fotografii jest ilustracja rasistowskiej, anty-semickiej propagandy.

Fotografii towarzyszy rysunek przekopiowany przez Strzezińskiego z serii „Twarze” wykonanej około 1942 roku. Rysunek nie został przekopiowany w całości, jego górny i dolny fragment (około 1/5) obcięto, dostosowując do nieco mniejszego formatu podłoża. W omawianym kolażu lekko osiada na ramionach mężczyzny ukazanego na fotografii, a jednocześnie dość jednoznacznie unika zachodzenia na przedstawienie. Tak jak i inne rysunki wykorzystane w tym cyklu, rysunek może być czytany na wiele sposobów, w modusie przedstawienia figuratywnego i abstrakcyjnego, wymagając od widza obrania różnych perspektyw i nastawienia różnej ostrości wzroku. W lekturze mimetycznej, do której skłania również tytuł serii, z której rysunek pochodzi, miękkie linie układają się w zarys twarzy, czaszki lub rozmywającego się portretu, wypełniającego większą część wysokości kompozycji. Wzrok widza poruszany jest przez kreskę rysunku dużo intensywniej niż przez fotografię, domagając się pracy rozpoznawania i zaangażowania wyobraźni. Czy to odbicie twarzy zanikające w poruszonej wodzie, czy też wyobrażenie jej szczątków? Czyja to twarz? Mężczyzny przedstawionego na fotografii? Artysty? A może to rozmyte odbicie widza? Czy ten wizerunek wyłania się z przeszłości, czy z przyszłości? Wątek ten rozwinę szerzej w ostatniej części tekstu. Tu chciałabym jedynie zauważyć, że rysunek, niezależnie od tego, co w nim odbiorca zobaczy, wciąga widza w przedstawienie, w grę widzenia i niewidzenia, olśnienia i niepewności. Wprowadza w montaż czasów.

W dolnej części, tuż obok ramion mężczyzny na fotografii, rysunek jest przybrudzony. Przybrudzenia wyglądają jak ślady ubrudzonych grafitem ołówka palców artysty. W innym miejscu – na fotografii (dłonie mężczyzny) można zauważyć ślady kleju pozostawione tam być może na skutek dotyku Strzezińskiego. Tak jakby granica między wnętrzem i zewnątrzem, obrazem i rzeczywistością została zaburzona, jakby Lacanowski ekran przedstawienia pękł. Przedstawienie i wszystkie jego elementy stają się przedłużeniem ciała artysty, jego fizycznych śladów, błędów i niecierpliwości. Przybrudzoną reprezentacją<sup>19</sup>.

19 Wyrażenie „przybrudzona reprezentacja” zawdzięczam prof. Michałowi Markowskiemu.



*Lepka plama zbrodni* to kolaż o wymiarach 33 x 23 cm. Przyciąga uwagę natychmiast, silną wizualną dominantą kolorystyczną – nasyconej, ciężkiej czerwieni gwaszu rozlewającego się w skomplikowaną formę przy lewej krawędzi przedstawienia. To jedyny przypadek, gdy Strzeмиński w swojej kompozycji w cyklu *Moim Przyjaciółom Żydom* użył zdecydowanego, nasyconego koloru. Czerwień, nieco przybrudzona grafitem ołówka, mocno kontrastuje nie tylko z lekkim beżem kartki, ale również z pewną lekkością i transparencją papierowego tła. Plama jest ciężka, jej materia zaś niezwykle gęsta: wypełniona kreską ołówka, przykrytą następnie warstwami czerwieni. Wobec fotografii i rysunku dominuje zarówno kolorem, rozmiarami, jak i materialnością. Jak krew, która powoli wzbiera i tężeje.

U dołu czerwonej rozlanej formy, nieco na skos, został przyklejony kształt, wycięty z czarno-białej fotografii. Przypomina człowieka. Jego ciało zdezintegrowało się, widzimy zaledwie zarysy twarzy, powierzchnia ciała przypomina ziemię, pył, gruzy. To obraz organicznej materii w strefie Bataillowskiego bezformia, które jednak przez proces pracy, w akcie cięcia/wycięcia Strzeмиński formie przywraca. Ekshumowany przestaje być anonimową figurą – poniżonym przedmiotem, któremu odmówiono miejsca w języku<sup>20</sup>. Staje się martwym ciałem. Strzeмиński, wycinając kształt z fotografii, wydobywa go niejako z ziemi, układa na białym papierze, jak na całunie. Przywraca godność śmierci, a także zaprzecza unicestwieniu totalnemu, o którym pisał autor *Obrazów mimo wszystko*: gwałtowi na człowieczeństwie przez możliwość wymazania ofiar z języka, a także usunięcia wszystkich śladów zbrodni, sposobów zabijania, szczątków, narzędzi, archiwów i pamięci Zagłady<sup>21</sup>.

Po prawej stronie, w górnym kwartale przedstawienia Strzeмиński umieścił rysunek przekopiowany z cyklu *Tanie jak błoto* z 1944 roku. Wykonany dość ostrą kreską wybrzusza się, formując miękkie kształty. I w tym przypadku rysunek można opisać jako abstrakcyjny i zarazem figuratywny, realistyczny i nadrealny, komiczny i tragiczny. W najprostszym odczytaniu

20 *Figuren* – tak określali SS-mani ciała przeznaczone do spopielenia, odmawiając im ludzkiego wymiaru. Por. R. Auerbach *Treblinka. Reportaż*, przeł. K. Szymaniak, oprac. M. Polit, „Zagłada Żydów” 2012 nr 8, s. 45 oraz wypowiedzi świadków w *Shoah* Clauda Lanzmanna. Przytacza je Shoshana Felman *The return of the voice*, w: S. Felman, D. Laub *Testimony. Crisis of witnessing in literature, psychoanalysis and history*, Routledge, New York–London 1992, s. 226.

21 G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 25-28.

przypomina groteskowo powyginane nogi. Kilka drobniejszych, komórkowych form orbituje w kierunku pozostałych kształtów. Ślady po stopach, a może ślady po człowieku, ślady człowieczeństwa zamkniętego w monadzie rysunku. Jedna z form łączy się z abstrakcyjną plamą czerwieni. Nie jest jednak jasne, czy się od niej odrywa, czy właśnie z nią stapia.

Układ kompozycyjny kolażu można rozpatrywać jako wysiłek wertykalizacji form: od najcięższej, ulokowanej najniżej i najbardziej poziomo (fotografia), przez znajdujący się wyżej, nasączony czerwienią kształt o ambiwalentnym ukierunkowaniu, po najwyższy, najlżejszy, a jednocześnie najmocniej „spionizowany” rysunkowy obrys. Horyzontalnie umieszczony wycinek fotografii, jak wspominałam, przedstawia rozsypujące się ciało. Nieco wyżej – czerwona plama gwaszu rozrasta się w swej górnej partii, a także jak gdyby „rodzi” inne, drobniejsze, ameboidalne kształty rysunkowe wykonane tuszem. Rozumieć ją można jako horyzontalną, jeśli, podobnie jak w przypadku fotografii ekshumowanych szczątków, przyjmiemy perspektywę z góry i realistyczną interpretację plamy jako krwi. Zarazem jednak, przyjmując spojrzenie frontalne i lekturę w duchu abstrakcji, plamę czerwieni można rozpatrywać jako formę „wertykalizującą się”. Centralnie umiejscowiona może być interpretowana jako ślad po człowieku, ale również jako forma załączkowa, mająca potencję dalszych przekształceń. Najwyżej umiejscowiono rysunek, któremu lekkości dodają dodatkowe podmalowania białą farbą. To forma już zdecydowanie wertykalna, zwiężającą się ku górze, kierunek ten podkreśla dodatkowo brak domknięcia u jej szczytu. Czytana literalnie przypomina człowieka, zaznaczono jego cechy prymarne – pozycję wyprostowaną i dwunożność. Układ kompozycyjny zatem (stopniowe przechodzenie od poziomu do pionu), a także cechy materialne dzieła (konsystencja materii, dążenie od kształtu najcięższego ku najlżejszemu) skłaniają do wniosku, że chodzi tu o formalny, a zarazem symboliczny proces podnoszenia i wertykalizacji postaci ludzkiej. O przechodzenie od horyzontalnej strefy martwego ciała do wyłonienia kształtu człowieka, o literalne podźwignięcie z ruin, ze zgliszczy – człowieczeństwa. Jednak dzięki czemu, na jakich zasadach pojęcie człowieczeństwa, człowieka, mogłoby zostać odbudowane? Sądzę, że odpowiedź na to pytanie niesie w sobie tekstowy komentarz do kolażu oraz jego wizualny odpowiednik, a zarazem dominanta przedstawienia – graniczna forma rozlewającej się czerwieni.

Komentarz *Lepka plama zbrodni* sugeruje morderstwo, czerwony gwasz to krew. Rysunek zaś przypomina nieco kryminalistyczny obrys ciała

ofiary<sup>22</sup>. Lepka plama zbrodni zatem to nie tylko ślad po zamordowanym, ale również miejsce zbrodni, ślad po mordercy. Jakie jednak zbrodnie Strzemiński miał na uwadze?

Pytanie to nabiera szczególnego wyrazu w kontekście komentarza do korespondującego z *Lepką plamą zbrodni* kolażu *Oskarżam zbrodnię Kaina i grzech Chama*, które swą dosłownością różnią się od pozostałych, poetyckich komentarzy cyklu. Zbrodnia Kaina to morderstwo popełnione na młodszym bracie, motywowane zazdrością, zawiścią, ponieważ Bóg przyjął ofiarę Abła, ofiarę Kaina zaś odrzucił. Grzech Chama interpretuje się zazwyczaj zaś jako grzech pogardy i obojętności, wyśmiewania się z nieszczęść i poniżenia dotyczących bliskich innych. Co ciekawe, według Biblii kara za grzech Chama spada na jego dzieci, wina pogardy, niewspółczującego oka spada na potomków.

Strzemiński w swym eliptycznym traktowaniu ofiar wydaje się przede wszystkim oskarżać. Nie pyta o Abła, ale o Kaina i Chama. Upomina się o wskazanie winowajców lub może raczej współwinnych i zarazem o karę, o zadośćuczynienie wynikające z win Kaina i Chama: nie tylko zbrodni, ale również zdrady i pogardy. W kogo jednak Strzemiński wymierza oskarżenie? Jeśli Abel to alegoryczna figura zamordowanych Żydów, to kim jest Kain? Kim jest Cham? I dlaczego czerwoną plamę gwaszu rozlewającego się po przestrzeni kartonu Strzemiński określił jako lepłą?

### Lepka plama zbrodni

Plama czerwieni, która stanowi dominantę wizualną i znaczeniową kolażu *Lepka plama zbrodni*, inwazyjnie naznacza pole widzenia odbiorcy. Osłada powidokiem na siatkówce oka, draży świadomość i nieświadomość, trwale osadza się w pamięci<sup>23</sup>. Czerwień w kolażu Strzemińskiego można traktować jako kolor zbrodni głęboko osadzonej w pamięci, formę nabrzmiewającego, wypartego doświadczenia, trwale naznaczającego obserwatorów/widzów tej pracy. A zatem, powtórzę moje pytanie postawione wcześniej: kim są Kain i Cham? O plamie jakiej zbrodni wspomina w swoich kolażach

22 Dziękuję za to skojarzenie, a także za stymulujące dyskusje doktorantom-uczestnikom moich warsztatów podczas III Transdyscyplinarnej Szkoły Letniej „Pamięć i afekty” w Baranowie Sandomierskim w 2013 roku.

23 Plama krwi, która naznacza mordercę i której nie da się usunąć, to znany motyw w kanonie literatury polskiej, np. w *Balladynie* Juliusza Słowackiego.

autor *Teorii widzenia*? Dlaczego plama krwi została tak mocno uwypuklona w polu widzenia odbiorcy?

Biologizm. Gdy z człowieka wybito ostatnią resztkę jego splugawione-  
go człowieczeństwa – staje się on biologią trwania, jak trwa bezmyśl-  
ny i bezmowy, cały świat trwania, ta sama biologia jest w oku, jakie  
wycieka krwią i w deskach podłogi, na jakie ono wycieka powaloną  
głową gumami bezmyślnych razów, w deskach, jakie tak blisko w oku

wyciągnięte gałęzie żyłami sosen, wykrzywionych stękiem zakrzy-  
wionych paznokci, bo tylko ziemia jest tą ostatnią, gdzie odpoczynek  
w kamienie bruku wciśniętych nóg godzinami daremnego oczekiwa-  
nia wpatrzonych oczu, bo tęsknota jest niczym wpatrywaniem godzi-  
nami na murem powaloną, rozbitą, stłuczoną głową. Ostatnia kropla  
fasyzmu...<sup>24</sup>

– pisał Strzeмиński w ostatnich zdaniach swojej niedokończonej powieści.

Narrację tę można potraktować na wzór zaproponowanej przez Haydena  
White'a analizy tekstów Primo Leviego: jako alegorię, a zarazem opowieść  
o rzeczywistych zdarzeniach<sup>25</sup>. Oprócz relacji omawianych przez Jana To-  
masza Grossa w *Strachu*, w „Żołnierzu Polskim” z 1946 roku znalazłam  
dwa sąsiadujące ze sobą artykuły na temat pogromu w Kielcach i wyko-  
nane przez Julię Pirotte zdjęcia ofiar<sup>26</sup>. Artykuł Stefana Otwinowskiego

---

24 Pierwszym badaczem, który zauważył korespondencję cyklu Moim przyjaciółom Żydom i do-  
kładnie tego fragmentu w powieści Strzeмиńskiego, wykorzystując ją w swojej interpretacji, jest  
Andrzej Turowski, por. A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu  
w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 230-234. Korzystam z fragmentu powieści przy-  
toczonego przez Nikę Strzeмиńską w jej książce *Sztuka, miłość i nienawiść: o Katarzynie Kobro  
i Władysławie Strzeмиńskim*, Scholar, Warszawa 1991, s. 105 (fot. rękopisu) i 106. We fragmencie  
powieści opublikowanym przez Muzeum Sztuki w Łodzi „ostatnia kropla faszyzmu” odczytana  
została jako „ostatnia kropla faszyzmu”, zob. W. Strzeмиński *Powieść (fragment)*, w: *Powidoki ży-  
cia. Władysław Strzeмиński i prawa dla sztuki*, red. J. Lubiak, P. Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi,  
Łódź 2012, s. 394-395. Skłaniam się raczej ku wersji odczytanej przez córkę artysty.

25 Zob. H. White *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, w: *Proza historyczna*, Universitas,  
Kraków 2009, s. 199-218. Za sugestią tę, jak również za wiele innych, inspirujących wskazówek  
dotyczących wstydu, splugawionego człowieczeństwa oraz lektury powyższego fragmentu  
prozy Strzeмиńskiego dziękuję prof. Ewie Domańskiej.

26 Reakcje klasy robotniczej, intelektualistów oraz Kościoła na pogrom w Kielcach opisuje  
J.T. Gross *Strach*, s. 175-224.

zatytułowany jest *Wstyd ostateczny*<sup>27</sup>. W drugim *Kielce – to „problem polski”* Stanisław R. Dobrowolski pyta: „więc aż tak stoczył się człowiek? coś ludzkiego zostało jeszcze w człowieku?”<sup>28</sup>. Narracja cytowanego fragmentu powieści Strzeмиńskiego swą poetyką oraz metonimiczną wyobraźnią zdaje się wpisywać również w makabryczny opis pogromu w Kielcach z „Żołnierza Polskiego”: „ta parafiańszczyzna biesiła się przez kilka godzin w orgazmie zbrodni, która działała jak akt płciowy... Jak to zeznał oskarżony Pokrzywiński, właściciel pożydowskiej piekarni? Gdy uderzył ofiarę kijem odczuł jakby dreszcze. A potem już tłum bił i katował i miazdżył”<sup>29</sup>. Narrator w relacji z „Żołnierza Polskiego” opisuje pozycję oprawcy. Strzeмиński przybiera płynną pozycję zarazem wewnątrz i na zewnątrz, z bliska i z daleka. Relacjonuje jak gdyby ostatnie strzępy obrazów i myśli ofiary, katowanej, a w końcu mordowanej. Oscyluje między ofiarą, oprawcą i trzecim miejscem. Czy nie jest to pozycja tego, który patrzy na zbrodnię? Ogarnia wzrokiem torturującego i torturowanego i zmieniony, powraca do siebie? Kto prawie czuje na sobie, nie będąc ani ofiarą ani oprawcą, oddech torturowanego ciała? Na początku w miarę koherentna narracja rozpada się na niezbornie łączone słowa, a potem już tylko obrazy. Plama krwi z kołażu i „ostatnia kropla faszyzmu” z narracji powieściowej Strzeмиńskiego orbitują między zbrodniami wojennymi i powojennymi, zacierają granice między tam i wtedy – tu i teraz.

Czerwień rozplywająca się amorficznym kształtem osiada niejako na siatkówce oka obserwatora. *Lepka plama zbrodni* – napisał na rewersie pracy ekspresyjnym pismem Strzeмиński. Coś, co jest lepkie – przylepia się. Plama zbrodni przylepia się do obserwatora, nie sposób od niej uciec, opisuje obserwatora. Trudno myśleć mi o tym przedstawieniu jako o przedstawieniu obrazującym zbrodnie nazistów. Mam raczej wrażenie, że dotyczy ono opisanych obrzeży Zagłady, jej następstw i efektów w społeczeństwie polskim. Strzeмиński wielokrotnie w swej powojennej powieści pisze o splugawionym człowieczeństwie. Dlaczego jednak człowieczeństwo miałoby zostać splugawione? Co je splugawiło? W polskich warunkach wstyd bycia człowiekiem wiązał się nie tylko z wydarzeniem Shoah, ale również z obojętnością i współodpowiedzialnością za to, że doszło do Zagłady, a także

27 S. Otwinowski *Wstyd ostateczny*, „Żołnierz Polski” 1946 nr 27, s. 6.

28 S.R. Dobrowolski *Kielce – to „problem polski”*, „Żołnierz Polski” 1946 nr 27, s. 6.

29 Mjr. D. Płoński *Kieleckie biesy*, „Żołnierz Polski” 1946 nr 27, s. 7.

z powojenną przemocą wymierzoną w Żydów. Z człowieczeństwa usiłowano ogołocić ofiary zbrodni, pozbawili się go jednak przede wszystkim ich sprawcy i obserwatorzy.

### Obserwatorzy

W logice masowych zbrodni, takich jak Zagłada Żydów, oprócz ofiar i katów zawsze znajduje się również trzecie miejsce – oczy, które widzą, zmysły, które czują. Obserwatorzy, którzy identyfikują się z pewnymi ofiarami, z innymi zaś nie. Obserwator, którego figurę chciałabym tu opisać, nie jest jednak świadkiem, choć zawsze może się nim stać. Świadczenie bowiem jest aktem etycznym: wymaga świadectwa wizualnego lub narracyjnego, które wpisuje nas z powrotem w świat kultury, polityki czy szerzej – człowieczeństwa. Obserwatora przede wszystkim charakteryzuje niestabilna, płynna pozycja podmiotowa (zawsze może stać się ofiarą, stanąć po stronie kata lub innej ofiary, może również utożsamić się z obserwowanym przez siebie obrazem – sceną, np. wysiedlania czy upokarzania ludności żydowskiej). We wspomnianej już, powstającej równoległe do cyklu *Moim przyjacielom Żydom* powieści Strzezińskiego, obserwatorzy, o lepszych lub gorszych intencjach, uczestniczą w opisywanym przez artystę „świecie biologicznego trwania”. Trwają, by przeżyć. Milczą. Nie są „mużulmanami”, a jednak człowieczeństwo jako forma pewnej wspólnej egzystencji jest im dalekie. W tym sensie można zgodzić się z Janem Tomaszem Grossem, że nie ma indyferentnych obserwatorów; nie istnieją również różne odcienie indyferencji<sup>30</sup>. Z punktu widzenia ofiary indyferencja wobec cudzego cierpienia, obojętność osób, które do tej pory przyjmowaliśmy za uczestników tej samej wspólnoty, jest doświadczeniem szczególnie bolesnym. Obserwatorów trudno również uznać za biernych, na co zwraca uwagę Henryk Grynberg: „Wbrew temu, co mówi się o Holokauście nie było biernych widzów. Nie było takiej możliwości. Kto patrzył, brał udział, opowiadał się – chociażby spojrzeniem”<sup>31</sup>. Grynberg pisze o wyjątkowych przypadkach spojrzenia empatycznego, zachowania współczującego, które

30 Głos w dyskusji J.T. Grossa podczas konferencji „Być świadkiem Zagłady”, Instytut Pamięci Narodowej, 22-23 kwietnia 2013, Warszawa.

31 H. Grynberg *Imperatywy człowieczeństwa*, w: *Monolog polsko-żydowski*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2003, s. 179.

ratuje wiarę w człowieczeństwo. Strzeмиński w swej powieści opisuje to, co pozostaje: ludzkie wyjałowienie i etyczne spustoszenie, pustynię człowieczeństwa. Obserwatorzy w powieści Strzeмиńskiego (w której zresztą bezpośrednio nie ma ani jednej wzmianki o losie Żydów) zmieniają swe podmiotowe pozycje, m.in. przez podpisywanie różnego rodzaju list narodowościowych. Często również fascynują się oprawcami (por. postać Murina i tramwajarki). Strzeмиński wskazuje na pewne podobieństwo, choć nie identyczność oprawcy i obserwatora. Chodzi tu jednak o obserwatora, który w zbrodni aktywnie nie bierze udziału, ale patrząc, może zmienić jej bieg i w ten sposób w niej uczestniczy. Jego wina to wina niewspółczującego oka, wynikająca przede wszystkim z obojętności, chciwości, żądzy, strachu. Na określenie specyficznej pozycji obserwatora: ani świadka, ani ofiary, ani sprawcy (czy może inaczej: obserwatora, który bywa jednocześnie i ofiarą, i sprawcą) Elżbieta Janicka powołała do życia znakomitą kategorię „obserwatora uczestniczącego wtajemniczonego”:

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 [...] zbyt 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? Twierdzą, 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”.<sup>32</sup>

Twierdzą, że obojętność czy współudział polskich obserwatorów w zbrodniach w czasie Zagłady i po Zagładzie były w latach 1945-1946 punktem wyjścia do stworzenia *Moim przyjaciółom Żydom*. W cyklu tym,

<sup>32</sup> E. Janicka *Mord rytualny...*, s. 238.

zwłaszcza w dwóch omawianych kolażach, relacje między „tam i wtedy” i „tu i teraz” zostają zaburzone. Jestem zdania, że dwa omówione kolaże oprócz upamiętniania Zagłady stanowią również reakcję na brutalny polski powojenny antysemityzm. Wspomniane wydarzenia powracają w kolażach i w przytoczonym fragmencie powieści Strzemińskiego jako „biologizm”, „ostatnia kropla faszyzmu”, „lepka plama zbrodni”, „zbrodnia Kaina i grzech Chama”, a w końcu wzbierająca plama intensywnej czerwieni.

Grzech Chama to grzech pogardy, ale też grzech opisanego „obserwatora uczestniczącego wtajemniczonego”, działającego lub działania zaniechającego, zawsze jednak w pewnym stopniu przynależącego do mentalnego uniwersum oprawców. Krew własna, jak pisał Jan Błoński, budzi szacunek, żal. Jest jednak taki rodzaj krwi, który obciąża, „bezczęści ziemię”. Przybrudzoną reprezentację Strzemińskiego można potraktować jako rodzaj wizualnej figury owej pamięci, po której rozlewa się plama krwi, pamięci „brudnej”, zbezczeszczonej pogardą, nienawiścią, obojętnością, a w końcu zbrodnią. Polaków na Żydach. To w jej rozpoznaniu i uznaniu być może człowieczeństwo jest wciąż możliwe.

### **Empatia, afekt, obserwator afektywny**

Seria *Moim przyjaciółom Żydom* była i jest formą politycznego protestu, więcej: społecznej, kulturowej i językowej transgresji, dzięki zaangażowaniu wielorakich afektów. Jednym z nich jest współczucie wyniesione na wyższy poziom uniwersalności, przekształcone w solidarność wobec cierpienia.

Empatia zakłada pewną identyfikację z innym, jednak identyfikacja ta może przybierać różne formy, może osiągać różne stopnie zaangażowania i krytyczności. Jak zauważa Anna Łebkowska, empatia rozumiana jako całkowite utożsamienie z innym służy konstruowaniu narcystycznego obrazu Ja i zawłaszcza w sposób nieuprawniony autonomię innego. Jednak empatia rozumiana w sposób krytyczny jako „ideał zróżnicowanej unii z innym” to raczej „współuczestnictwo z mocną świadomością alienacji”<sup>33</sup>. W odniesieniu zarówno do produkcji, jak i recepcji prac artystycznych najbliższe empatii byłyby wypracowane przez Kaję Silverman pojęcia identyfikacji idiopatycznej i heteropatycznej<sup>34</sup>. Pierwsze z nich pokrywa

33 A. Łebkowska *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008, s. 26, 27, 34.

34 K. Silverman *The threshold of the visible world*, Routledge, New York–London 1996.



się z rozumieniem współczucia opartego na poszukiwaniu podobieństwa, identyczności: inny staje się tożsamy. Drugie natomiast zdaje się uzupełniać wspomniane dwa skrajne ujęcia współczucia i to właśnie ten rodzaj empatii wydaje mi się najlepiej opisywać analizowane kolaże Strzeмиńskiego. Na bliskość identyfikacji heteropatycznej i empatii zwrócił uwagę Dominick LaCapra: empatia w jego rozumieniu to doświadczenie połączone zarówno z emocjonalną odpowiedzią, jak i z pełną szacunku dla innego świadomością swojego dystansu i podmiotowej różnicy<sup>35</sup>. Ernst van Alphen natomiast dodaje, że identyfikacja heteropatyczna oparta jest na pojęciu „stawania się” innym przy utrzymaniu czy też mimo wszystkich różnic, co powoduje wyjątkowe afektywne napięcie czy też stwarza sytuację produkcji, transmisji i zmiany afektów<sup>36</sup>.

Analizowane prace autora *Teorii widzenia* są wyrazem protestu i współczucia, wsparcia i zadzierzgnięcia więzi ze społecznością żydowską naznaczoną cierpieniem, dyskryminowaną i wykluczaną. Identyfikacja heteropatyczna jest ustanawiana na kilku poziomach. Po pierwsze, przez tytuł cyklu, który zaznacza bliskość, ale i dystans – przyjaźń. Po drugie, na poziomie wizualnym – dzięki umieszczeniu w kolażu *Oskarżam zbrodnię Kaina i grzech Chama* wizerunków twarzy: fotograficznego i rysunkowego. Portret konkretnego mężczyzny z łódzkiego getta budzi afektywną reakcję: zainteresowanie, troskę, współczucie, lęk, lecz uniemożliwia utożsamienie (mamy bowiem świadomość, że patrzymy na portret osoby najpewniej martwej). Natomiast ani realistyczny, ani abstrakcyjny rysunek przypominający test Rorschacha prowokuje do wkomponowania własnego wyobrażenia migotliwego doświadczenia Ja w przedstawienie. To właśnie w rysunku odbijamy swoją afektywność, wyobraźnię, fantazje, świadome i nieświadome pragnienia, spajając i rozdzielając formy. Angażując wzrok, a wraz z nim umysł, procesy psychiczne i neurologiczne – rysunek staje się miejscem podmiotowego rozszczepienia, a zarazem potencjalnego stawania się. W tym duchu może być interpretowany jako wyobrażenie twarzy/tożsamości zarazem odkształcającej i kształtującej się, dzięki heteropatycznej identyfikacji z innym. Nie ma tu jednak mowy o identyfikacji wsysającej

35 D. LaCapra *Writing history, writing trauma*, The John Hopkins University Press, Baltimore–London 2001, s. 40.

36 E. van Alphen *Affective operations of art and literature*, „Res” Spring/Autumn 2008 no. 53/54, s. 28.

doświadczenie innego, ale raczej o tworzeniu, jak chce Jill Bennett, w przestrzeni reprezentacji miejsca spotkania wykraczającego poza jednostkowe doświadczenia, o rodzaj egzystencjalnego otwarcia<sup>37</sup>.

W przypadku drugiego kolażu afekt empatii krąży i łączy się z pojęciem człowieczeństwa. Tę pracę Strzezińskiego charakteryzują najlepiej dwa pojęcia: ruchu i intensywności. Nie chodzi mi jednak o iluzję ruchu, ale raczej o pracę obszarów wzrokowych w ludzkim mózgu. Rysunek „mieni się w oczach”, plama czerwieni jak gdyby wzbiera i rozplywa się, a poszczególne elementy kompozycji zmuszają oczy do poruszania się, tak aby wzrok nie ustawał w pracy, przenosząc się z jednego modułu na inny, a jednocześnie nie mógł ogarnąć przedstawienia w całości, jednym spojrzeniem. To zadanie postawione podmiotowi ludzkiemu, mózgowi nie na poziomie świadomym czy podświadomym, lecz nieświadomym, a zatem również afektywnym. Chodzi tu o rozpoznanie już nie siebie czy obszaru granicznego między mną a innym, lecz figury ludzkiej czy też – na wyższym poziomie abstrakcji – pojęcia człowieczeństwa, które zarówno przez Zagładę, wojnę, jak i w okresie tuż powojennym uległo całkowitemu, literalnemu i symbolicznemu zniszczeniu. Reprezentacja ta mimo swej referencyjności nie wnosi jednak żadnej narracji. Jest raczej, posługując się słowami Briana Massumiego, „wydarzeniem ekspresji”<sup>38</sup>. Szczególnie owa czerwona plama działa na rzecz zniesienia granicy między przedstawieniem a widzem. Czerwona plama osadza się na siatkówce oka, więzi wzrok, zmusza do ogarnięcia innych elementów kolażu. Jest nośnikiem intensywności – afektu. Kolaż charakteryzuje właściwość zarówno fizjologicznego dążenia oka do spotkania z przedstawieniem, jak i unikanie tego spotkania w momencie odkrycia, że oto patrzymy na zdegradowane ludzkie szczątki. Psychologiczna definicja, różnicująca znak afektu, określając afekt jako małej intensywności przykrą lub przyjemną odpowiedź organizmu, na poziomie nieświadomym, na zmianę w otoczeniu lub w podmiocie, w tym przypadku wydaje się nie mieć zastosowania<sup>39</sup>. Spotkanie z tą reprezentacją jest bowiem zarówno szokowe, jak i przepełnione pragnieniem patrzenia. Daleko bardziej adekwatne wydaje mi się ujęcie afektu przez Briana Massumiego, który zwraca uwagę na moment zawieszenia, aporii

37 J. Bennett *Empathic vision. Affect, trauma and contemporary art*, Stanford University Press, Stanford 2005, s. 9.

38 B. Massumi *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013 nr 6, s. 114.

39 A. Kolańczyk *Serce w rozumie. Afektywne podstawy orientacji w otoczeniu*, GWP, Gdańsk 2004, s. 16.

dokonującej się w afektywnym wydarzeniu. Opisuje ów moment intensywności w życiu podmiotu jako punkt krytyczny czy też punkt wyłonienia tak różnych poziomów jak „umysłu i ciała, [...] woli i poznania, oczekiwania i napięcia, wnętrza i powierzchni ciała, [...] akcji i reakcji, przeszłości i przyszłości, wesołości i smutku, spokoju i pobudzenia, pasywności i bierności”<sup>40</sup>. Afekt u Strzemińskiego to podobnie jak u Massumiego załączki form i kształtów, potencjalność materii, życiodajny ruch kreski rysunku. Jednak i to ujęcie nie wydaje mi się w pełni satysfakcjonujące, ponieważ percepcja reprezentacji u Strzemińskiego, choć rozpoczyna się na poziomie nieświadomym, natychmiast wymaga dynamicznego splotu ciała i umysłu. Nie wystarczy po prostu czuć, trzeba też budować wiedzę i widzenie, zaświadczać na rzecz rzeczywistości, dokonywać nieustannej krytyki, uhistoryczniać. Strzemiński uważał, a dał temu wyraz w *Teorii widzenia*, że to właśnie w procesie naprzemiennej pracy oka i mózgu powstaje świadomość wzrokowa, która jest humanizmem<sup>41</sup>. W *Lepkiej plamie zbrodni* rzeczywistym obszarem bezformia jest fotografia, załączkiem formy – czerwona plama, rysunek zaś momentem potencjalności formy, miejscem, w którym rodzi się kształt człowieka. Cała kompozycja zaś, jak już wspominałam, może być rozumiana jako proces wertykalizacji i wyłaniania kształtu człowieka, który w zbrodniach wojennych i powojennych został utracony. Reprezentacja Strzemińskiego uruchamia różne obszary kory mózgowej, a wraz z nimi układ limbiczny odpowiedzialny również za emocje. Ma zatem za zadanie – doprowadzając do wyłonienia tego kruchego i niepełnego kształtu człowieka – w sposób afektywnie zaangażowany uczyć człowieczeństwa.

„Zapytany po pogromie [kieleckim] milicjant Mazur o to, dlaczego zastrzelił z automatu leżące przy matce dziecko, odpowiedział sędziemu: «Matka i tak już nie żyła, więc dziecko by płakało». Tej odpowiedzi litościwego mordercy nie wymyśliłby literat” – pisał w 1946 roku w „Kuznicy” Piotr Borowy<sup>42</sup>. Gest Strzemińskiego można potraktować jako akt wystąpienia ze wspólnoty „obserwatorów biernych wtajemniczonych”, w której współczucie znajdują raczej „litościwi mordercy” niż ofiary. Rozpisany na poszczególne karty i jak sądzę powstający miesiącami cykl *Moim przyjaciółom Żydom* to swoisty akt obrony pojęcia człowieczeństwa przez

40 B. Massumi *Autonomia afektu*, s. 121.

41 W. Strzemiński *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

42 P. Borowy *Co wart jest gest Piłata*, „Kuznica” 5 sierpnia 1946 nr 30. Cytat za J.T. Gross *Strach...*, s. 160.

szczególnego rodzaju obserwatora. Przez współczucie z innymi, wykluczonymi i cierpiącymi, zarówno artysta, jak i widz stają się obserwatorami odzyskującymi (u)czucie. Obserwatorami czującymi, afektywnymi. Praca ta odbywa się w fizjologicznym ruchu oka – poszukiwania, rozpoznawania i odbudowywania kształtu człowieka, a także w czynnościach poznawczych – zadaniu współodczuwania z innymi (tworzeniu idei przyjaźni) i budowania w ten sposób wspólnoty.

### Solidarność

Tytuł cyklu *Moim przyjaciółom Żydom* Strzeмиńskiego zawiera w sobie rodzaj uniwersalnego przesłania, którego nie sposób pominąć. Sam Strzeмиński był artystą, którego twórczość, a mam tu na myśli wszystkie odcienie jej teorii i praktyki, rozwijając się od około roku 1918, nasyciła się przede wszystkim ewoluującymi ideami równości, uniwersalizmu i internacjonalizmu. Ów uniwersalizm obecny w całym *œuvre* Strzeмиńskiego, a także w wyżej omawianych pracach zasługuje na odrębną, pogłębioną refleksję. Tu chciałabym jedynie zaznaczyć, że Strzeмиński w wymienionych kolażach niezwykle wcześnie ukazuje Zagładę nie jako wydarzenie partykularne, stanowiące element historii Żydów, lecz wprowadza je w przestrzenie „historii uniwersalnej”<sup>43</sup>. Prace Strzeмиńskiego na wzór pocztówek z reprezentacjami dokumentującymi dowody nazistowskich zbrodni oprócz empatii miały budzić protest wobec ludzkiego cierpienia, niezgodę na poniżenie i śmierć milionów ludzkich istnień. Ów sprzeciw wobec cierpienia, a zarazem uniwersalność, człowieczeństwo i współczucie chciałabym połączyć i zobaczyć w nieco szerszym polu – ludzkiej solidarności<sup>44</sup>.

Cykl Strzeмиńskiego, podarowany przez artystę jego studentce – Judycie Sobel i umieszczony dzięki niej w kolekcji Yad Vashem, adresowany

43 Rozumienie historii uniwersalnej przyjmuję za Susan Buck-Morss. Nie chodzi tu o zwrot ku historii ogólnej czy jednolitej, ale 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”. Zob. *Solidarność w historii – ludzie i idee*.

44 Trzeba tu wspomnieć, że cierpienie i wyobcowanie na najbardziej elementarnym poziomie nie były obce samemu Strzeмиńskiemu, który od czasu wypadku w okopach podczas I wojny światowej był inwalidą: nie miał lewej ręki i prawej nogi, w jednym oku miał poczucie zaledwie światła, wielokrotnie doświadczył upokorzeń związanych ze swoim inwalidztwem. Zob. N. Strzeмиńska *Sztuka, miłość...*, s.100.

jest do wszystkich, współczesnych Strzeмиńskiemu i potomnych. To dar ludzkiej historii<sup>45</sup>. Podmiot wyłaniający się z omawianych prac to podmiot przede wszystkim solidarny z ludzkością, to podmiot wzywający do ustanowienia pewnej ludzkiej wspólnoty wobec wciąż wydarzających się i dotyczących człowieka upokorzeń, cierpienia i śmierci, wobec postępującego odczłowieczenia, przy czym za punkt zwrotny historii artysta przyjmuje Zagładę Żydów. Susan Buck-Morss, pisząc o potrzebie solidarności, rozumie ją jako historycznie zmienne „doświadczenie obcości i nieprzynależności do swojego świata [które] może zostać uwspólnione”, „umiejętność dostrzegania przeblysków wspólnego człowieczeństwa”<sup>46</sup>. Podobną ideę rozpoznaję u Strzeмиńskiego, przy czym mam wrażenie, że solidarność w przypadku *Moim przyjaciółom Żydom* dotyczy zarówno wiążącego doświadczenia własnej obcości, jak i wezwania do wspólnoty protestujących wobec okrucieństwa. To podmiot wyobcowany i solidarny w niezgodzie na cierpienie, który wydaje mi się bliski koncepcjom Richarda Rorty’ego. „Solidarności” – pisze Rorty – „nie odkrywa się dzięki refleksji, lecz stwarza się ją. Stwarza się ją przez uwrażliwienie nas na poszczególne przypadki cierpienia i upokorzenia obcych nam ludzi”<sup>47</sup>. Chodziłoby tu zatem o odbudowanie pojęcia człowieczeństwa na gruncie ludzkiej solidarności wobec cierpienia, przyjmując za spoiwo – podatność na ból i upokorzenie. „Solidarność ludzka nie polega na dzieleniu wspólnej prawdy albo wspólnego celu, lecz na dzieleniu wspólnej samolubnej nadziei, nadziei, że nasz świat, owe drobne rzeczy wokół nas [...], nie ulegną zniszczeniu”<sup>48</sup>.

### Zakończenie

*Lepka plama zbrodni* oraz *Oskarżam zbrodnię Kaina i grzech Chama* są pewną odsłoną relacji polskiego społeczeństwa wobec Zagłady i po Zagładzie. Biorąc pod uwagę kontekst historyczny oraz pogromową atmosferę wspomnianego okresu, zaproponowałam odczytanie tych prac jako gestu oporu wobec pewnej formy wspólnej miary, jaką w Polsce był wówczas antysemityzm.

45 Na temat tak rozumianego daru zob. wypowiedź Susan Buck-Morss *Solidarność w historii – ludzie i idee*.

46 Tamże.

47 R. Rorty *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1996, s. 14-15.

48 Tamże, s. 132.

Jednocześnie uznają je za wkład w tworzenie „historii uniwersalnej”, ratowanie koncepcji człowieczeństwa, przez rozpoznanie i uznanie zbrodni, współczucie z innymi, a w końcu ludzką solidarność – wspólnotę zjednoczoną wobec cierpienia. W tym sensie – odzyskiwania historycznych wydarzeń i ich ram, ale również związanych z nimi potencjalności, form wyobraźni, tworzenia, myślenia i działania, które choć umocowane w przeszłości mogą przysłużyć się przede wszystkim teraźniejszości i przyszłości – traktuję swój tekst jako przyczynek do historii ratowniczej.

## Abstract

---

**Luiza Nader**

UNIVERSITY OF WARSAW

*Who is Cain? Władysław Strzemiński's "To my friends the Jews": collages as a protest against anti-Semitic pogroms in postwar Poland*

In this article Nader analyses two collages from the series "To my friends the Jews" (1945-47) by the Polish avant-garde artist Władysław Strzemiński. Reading these works as a protest against the spread of brutal violence, harassment, pillage and pogroms on Jews in Poland in the aftermath of World War II, Nader stresses affective values such as empathy and the bond with repressed or suffering people in Strzemiński's collages. This allows her to reconstruct the notion of solidarity and humanity.