

Wunderblock Strzemińskiego. Pamięci przyjaciół – Żydów

Luiza Nader

Recenzje i redakcję zapewniło / Peer review and editing managed by:

Katarzyna Jagodzińska, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków / International Cultural Centre, Krakow

Recenzenci / Reviewers:

Izabela Kowalczyk, Dominik Kuryłek

English version available at / Wersja angielska dostępna pod adresem:

(RIHA Journal 0106)

Streszczenie

Tekst poświęcony jest cyklowi dziesięciu kolaży *Moim przyjaciołom Żydom*, który wykonany został tuż po drugiej wojnie światowej przez polskiego artystę awangardowego Władysława Strzemińskiego. Poddaję te prace analizie (koncentrując się zwłaszcza na jednej, zatytułowanej *Puste pizsczele krematoriów*), wykorzystując freudowską metaforę Wunderblock oraz koncepcje pamięci komunikacyjnej, zbiorowej i kulturowej Aleidy Assmann. Bazując na dostępnej dokumentacji, proponuję również alternatywny, przyjęty przez artystę tytuł serii, którego integralną częścią jest właśnie pamięć.

Spis treści

Strzemiński i pamięć Zagłady
Puste pizsczele krematoriów
Wunderblock
Warstwy i ruch
Przemieszczenie
Pamięci przyjaciół-Żydów
Formy i stabilizatory pamięci

* * * * *

"Przyszłość potrzebuje korzeni."
Ernst Bloch¹

[1] Cykl dziesięciu kolaży zatytułowany *Moim przyjaciołom Żydom* wybitnego polskiego artysty awangardowego Władysława Strzemińskiego (1893–1952) powstał tuż po drugiej wojnie światowej, między czerwcem 1945 a lutym 1947 roku. W proponowanym tu ujęciu poddam ów cykl analizie, mając na uwadze konstruowane przezeń formy pamięci. Skupię się przede wszystkim na pracy *Puste pizsczele krematoriów* (Il. 1). Z ogromu literatury poświęconej studiom nad pamięcią wykorzystam figurę *Wunderblock* Zygmunta Freuda oraz ujęcie Aleidy Assmann. Wielorakie formy pamięci i pamiętania, jej przepływu i równowagi, psychomachii i kompromisu między treściami jawnymi i poddanymi represji połączone są bowiem w pracach Strzemińskiego podobnie jak we Freudowskiej metaforze. Prace Assmann ukazują zaś przekonująco przejście od pamięci indywidualnej, komunikacyjnej przez pamięć kulturową ku zbiorowej, wskazują na dynamikę pamięci, niezbędne dla jej ukształtowania punkty stabilizacji, a zarazem jej polityczne i społeczne

¹ Odwołanie do formuły Ernsta Blocha "Przyszłość potrzebuje korzeni" za Aleida Assmann, "1998 – między historią a pamięcią", w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa, Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, 164.

znaczenia. Wydaje się, że podobne mechanizmy działają w odniesieniu do produkcji, transmisji i dystrybucji cyklu Strzemińskiego. Bazując na liście artysty z 1947 roku, proponuję również alternatywną wersję tytułu cyklu, którego integralną częścią jest właśnie pamięć.

Strzemiński i pamięć Zagłady

[2] Nie jest moim celem opisywanie społecznych ram pamięci w Polsce w latach czterdziestych ani przytaczanie narracji dotyczących skomplikowanej historii tego okresu², ale zaledwie wskazanie na niezwykle istotny, opisujący ów okres wymiar – brutalnego powojennego antysemityzmu. "Z największej wojny w dziejach Polska wyszła straszliwie okaleczona i tym okaleczeniem zmieniona", pisał Andrzej Paczkowski³. Zarazem jednak, jak dowodzą badacze, antysemityzm w Polsce tuż po wojnie był zjawiskiem nagminnym⁴. Wymierzone w powracających Żydów szykany, próby zastraszenia, a także zabójstwa, ekscesy antyżydowskie czy w końcu pogromy szczególnie się nasiliły w latach 1944–1946. Jednocześnie, jak wskazuje Zofia Wóycicka, w społeczeństwie polskim w latach czterdziestych Zagłada była obecna w dyskursie publicznym. Wśród wykształcających się wówczas narracji dotyczących przeszłości wyodrębnić można pamięć podkreślającą wyjątkowość cierpienia i męczeństwa Żydów, którą formułowały środowiska Ocalałych z Zagłady, oraz pamięć dominującą, która uniwersalizowała cierpienie ofiar, odnosząc się do polskich czy też szerzej – wszystkich ofiar wojny, obozów koncentracyjnych i obozów pracy⁵. W tym kontekście cykl Strzemińskiego zyskuje nowe znaczenia: produkuje rodzaj aktywnej i dynamicznej pamięci obszarów wiedzy w polskich dyskusjach o doświadczeniach drugiej wojny światowej ustawicznie zaciemnianej: chodzi w niej bowiem właśnie o pamięć Zagłady Żydów, a nie po prostu o pamięć wojny⁶.

[3] Strzemiński miał po temu swoje biograficzne powody. W Łodzi, gdzie wraz z rodziną spędził wojnę, obserwował bowiem Zagładę z bliska, a jego podmiotową pozycję można określić jako kontrowersyjną. Utworzone 8 lutego 1940 roku getto łódzkie, choć

² Na temat tego okresu zob. m.in. doskonałą książkę Marcina Zaremby, *Wielka trwoga. Polska 1944–1947*, Kraków 2012.

³ Andrzej Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski. 1939–1989*, Warszawa 2000, 147.

⁴ Por. m.in. Alina Skibińska, "Powroty ocalałych i stosunek do nich społeczeństwa polskiego", Andrzej Żbikowski, "Morderstwa popełniane na Żydach w pierwszych latach po wojnie", w: Feliks Tych i Monika Adamczyk-Garbowska, red., *Następstwa Zagłady Żydów. Polska 1944–2010*, Lublin 2011, 39–70, 71–94; Jan Tomasz Gross, *Strach*, Kraków 2008; Jan Tomasz Gross i Irena Grudzińska-Gross, *Złote żniwa*, Kraków 2011; *Wokół strachu. Dyskusja o książce Jana T. Grossa*, red. Mariusz Gądek, Kraków 2008.

⁵ Zofia Wóycicka, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944–1950*, Warszawa 2009, 135–160.

⁶ Szerzej ten temat omawiam w artykule *Pamiętanie afektywne. "Moim przyjaciółom Żydom Władysława Strzemińskiego"*, w: *Zagłada Żydów. Studia i materiały*, nr 8, Warszawa 2012, s. 188–213.

hermetycznie zamknięte i odizolowane od tkanki miasta, na poziomie wizualnym – poddawało się penetracji oka, ponieważ nie otaczał go mur, lecz płot⁷.

[4] Fotografie zaangażowane przez artystę w dzieło to obrazy niejako zatrzymane na siatkówce oka obserwatora, którego tożsamość jest niepewna. Żona Strzemińskiego, Katarzyna Kobro, Rosjanka o niemieckich korzeniach, odmówiła po przyjeździe do Łodzi podpisania volkslisty. Aby jednak uniknąć zagrożenia (np. deportacji do obozu) Kobro, a w ślad za nią Strzemiński podpisali tak zwaną listę rosyjską i choć oboje odmówili łączących się z tym przywilejów, na przykład większego mieszkania, to akt ten nie był neutralny⁸. Strzemiński nie był ofiarą, nie był też do końca świadkiem, lecz raczej obserwatorem Zagłady. Mam wrażenie, że owa niestabilna, rozerwana podmiotowość czy lęk, żeby – mówiąc słowami Czesława Miłosza – "nie być policzonym między pomocników śmierci"⁹, stanowią ważną afektywną ramę dla interpretacji cyklu, a zarazem podstawę produkowanych w nim idiomów pamięci.

[5] Richard Ned Lebow zauważa, że na formę, w jakiej zapamiętuje się przeszłość, duży wpływ mają aktualne wydarzenia¹⁰. Również Freud był zdania, jak pisze Zofia Rosińska, że do zrozumienia zakodowanej treści, która nigdy nie jest czystym zapisem oryginalnego doświadczenia, potrzebna jest wiedza o momencie kodowania, jak również informacje, z jakiego czasu życia psychicznego owa treść pochodzi¹¹. W przypadku prac Strzemińskiego istotny wydaje mi się fakt, że cykl *Moim przyjaciółom Żydom* powstał w okresie najwyższego natężenia brutalnego powojennego antysemityzmu w Polsce. Nieokreślony do końca czas powstawania cyklu (być może prace powstawały stopniowo, między czerwcem 1945 a lutym 1947 roku) nakłada się na dwa powojenne lata, kiedy to w Polsce niemal codziennie dochodziło do antyżydowskich wystąpień i przemocy. Powracających Żydów wyrzucano ze wsi i miasteczek, ograbiano ich i szykanowano. W okresie tym odbywały się pogromy, między innymi w Krakowie (11 sierpnia 1945 roku) i w Kielcach (4 lipca 1946 roku). W pogromie krakowskim brał udział ponad tysiącosobowy tłum, w tym przedstawiciele milicji, w jego wyniku zginęło pięć osób, zajścia antysemickie trwały cały dzień¹². W szczególnie krwawym i okrutnym pogromie kieleckim uczestniczyło kilka tysięcy mieszkańców miasta. W jego wyniku zginęły czterdzieści dwie osoby (w tym dwoje małych dzieci), czterdzieści osób zostało rannych¹³. Twierdzę, że w cyklu Strzemińskiego inskrypcji

⁷ Na ten fakt zwrócił moją uwagę dr hab. Jacek Leociak, za co serdecznie mu dziękuję.

⁸ Nika Strzemińska, *Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa 1991, 55.

⁹ Czesław Miłosz, *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* (1943; różne wydania).

¹⁰ Richard Ned Lebow, "The memory of politics", w: Richard Ned Lebow, Wulf Kansteiner i Claudio Fogu, red., *The politics of memory in postwar Europe*, Durham – London 2006, 8-9.

¹¹ Zofia Rosińska, "Doświadczenie mnemiczne, czyli fenomen pamięci według Zygmunta Freuda", w: *Ruch myśli. Teksty trochę filozoficzne*, Warszawa 2012, 132-133.

¹² Anna Cichopek, *Pogrom w Krakowie 11 sierpnia 1945*, Warszawa 2000, 67-93.

¹³ Helena Datner-Śpiewak i Alina Cała, *Dzieje Żydów w Polsce 1944-1968*, Warszawa 1997, 15-19.

poddano zarówno wydarzenia przeszłe, jak i warunkujący pamięć i sposoby pamiętania moment terażniejszości, moment produkcji pamięci. Mamy tu więc do czynienia nie tyle z traumą, ile z zapisem oka afektywnego obserwatora, wpatrzonemu zarówno w otchłań zbrodni przeszłości, jak i w okrucieństwo rozgrywające się w pewnym konkretnym "tu i teraz". Cykl Strzemińskiego wciela zatem różnorakie formy pamięci: autobiograficzną i zbiorową, komunikacyjną i kulturową. Włącza również aspekt własnej aktualnej, afektywnej relacji wobec przeszłości, która pamięć tę stabilizuje i otwiera¹⁴.

Puste piszczele krematoriów

[6] Cykl Strzemińskiego *Moim przyjaciółom Żydom* składa się z dziesięciu kolaży¹⁵. Dziewięć z nich autor ofiarował swojej studentce Judycie Sobel, jeden – przyjacielowi, poecie Julianowi Przybosiowi. W lutym 1947 roku odbyła się indywidualna wystawa artysty, na której prezentował wyżej wymienione prace¹⁶. Części cyklu składają się z kilku komponentów mających istotny wpływ na jego interpretację: dokumentalnych fotografii (m.in. z gett i obozów), rysunków przekopiowanych z wojennych cykli Strzemińskiego, ekspresyjnych komentarzy umieszczonych odręcznie na rewersie każdej pracy, papierowego podłoża oraz ramującego całość tytułu.

[7] Podłoże kolażu opatrzonego na rewersie komentarzem "Puste piszczele krematoriów" stanowi gruby karton o wymiarach 33 x 23 cm (Il. 1). Mogłaby to być tekturowa okładka dziecięcego bloku rysunkowego. Dolną połowę kompozycji wypełnia nieco nierówno przycięta odbitka fotograficzna dostosowana do szerokości podłoża. Przy jej górnej krawędzi widoczne są ślady kleju. Wyższą część kolażu wypełnia rysunek, którego kartonowe tło pomalowane zostało równomiernie na biało. Ślady białej farby widoczne są również w miejscach łączących fotografię z podłożem.

[8] Fotografia przedstawia korowód małych wychudzonych chłopców oraz trójkę dorosłych na tle ciężarówek. Większość dzieci ukazana została od tyłu. Na ich mundurkach, po prawej stronie, na wysokości łopatki widnieje gwiazda Dawida. To mali mieszkańcy i opiekunowie z sierocińca w Litzmannstadtghetto. Pochód rozpoczyna się w prawym dolnym rogu fotografii migawkowym ujęciem głowy jednego z chłopców, zatacza łuk w kierunku centrum kompozycji, gdzie grupa dzieci gęstnieje, a następnie rozrzedza się w postaciach

¹⁴ Szerzej na temat tego wątku i znaczenia *Moim przyjaciółom Żydom* jako protestu wobec pewnej formy wspólnej miary, którą wówczas w Polsce był antysemityzm, piszę w artykule "Kim jest Kain? *Moim przyjaciółom Żydom* Władysława Strzemińskiego jako protest wobec pogromowej atmosfery w powojennej Polsce", który ukaże się w *Tekstach drugich* w 2014 roku.

¹⁵ Esther Levinger uważa, że na cykl składa się dziewięć kolaży z kolekcji Yad Vashem i traktuje pracę z Muzeum Narodowego w Krakowie jako osobne dzieło. Z wielu przyczyn (m.in. materialnego i formalnego podobieństwa) nie podzielam tej opinii. zob. Esther Levinger, *Ruinami zburzonych oczodołów. Fotografia i historia*, in: *Władysław Strzemiński. Czytelność obrazów. Materiały z międzynarodowej konferencji poświęconej twórczości Władysława Strzemińskiego*. Muzeum Sztuki w Łodzi, 13-14 października 2011, red. P. Polit. J. Suchan, Łódź 2012, 83, przypis 1.

¹⁶ Zenobia Karnicka, "Catalogue of works", w: Jadwiga Janik, Zenobia Karnicka i Janina Ładnawska, red., *Władysław Strzemiński (1893-1952). On the 100th anniversary of his birth*, kat. wyst., Łódź 1994, 196-197.

dzieci kroczących w parach w kierunku strony prawej. Chłopcy idą w sposób uporządkowany, niektórzy trzymają się za ręce. Na ich chudych nogach zrolowały się skarpetki, na niektórych głowach tkwią czapki. Dwóch chłopców w górnej partii zdjęcia widać z profilu. Jeden z nich zatrzymany został na kliszy fotograficznej, kiedy właśnie stawiał duży krok na chodnik. Trzyma mocno za rękę swojego kolegę, który spuścił głowę. Wydaje się, że większość chłopców trzyma coś w rękach. Kawałek chleba? Uwaga dzieci skupia się na ciężarówkach. Są duże i masywne. Trzech opiekunów czuwa nad dziećmi, stojąc w górnej partii fotografii. Za mężczyzną po stronie prawej widać majaczącą postać policjanta.



1 Władysław Strzemiński (1893-1952), *Puste piszczele krematoriów*, 1945, kolaż i tusz na papierze, 33 x 23 cm. Kolekcja Yad Vashem Art Museum, Jerozolima. Dar artysty, dzięki uprzejmości jego studentki Judyty Sobel-Cuker

[9] Fotografia zrobiona została prawdopodobnie z ukrycia przez jednego z fotografów działających w łódzkim getcie (Mendla Grossmana?). Wskazuje na to jej nietypowa kompozycja: ujęcie dziecięcego pochodu z tyłu, obcięcie niektórych skrajnych postaci, migawkowość.

[10] W okresie tużpowojennym fotografia ta reprodukowana była kilkakrotnie, między innymi w albumie zatytułowanym *Zagłada żydostwa polskiego. Album zdjęć*, wydanym w grudniu 1945 roku, oraz w serii pocztówek wydanych przez Centralną Żydowską Komisję Historyczną w Katowicach w 1946 roku (seria *Zbrodnie hitlerowskie w Polsce w czasie okupacji*). W przypadku pocztówki zdjęcie opisano: "Łódź – wysiedlenie dzieci z sierocińca". Zarówno fotografia powielana na pocztówkach, jak i ta prezentowana w albumie różnią się od kadru wybranego przez Strzemińskiego. Odbitka wykorzystana

przez artystę została wyraźnie przycięta z lewej strony (zredukowano pustą przestrzeń obok dziecięcego pochodu) oraz nieco ze strony prawej ("obcięto" niektóre postaci)¹⁷. Odbitka wykorzystana przez Strzemińskiego była już wówczas złej jakości: kiepska ostrość, niezrozumiałe szczegóły. Prawdopodobnie była to fotografia z fotografii. Z tego względu dokonano na niej daleko idącego retuszu ołówkiem, tuszem oraz białą farbą. Fotografia wykorzystana przez artystę właściwie pokryta jest rysunkiem: ołówkowy kontur wydobywa postaci dzieci, sylwetki i twarze opiekunów, zarysy bud ciężarówek. Retusz ołówkiem i tuszem określa tło, podkreśla kontrast, uprzestrzenia przedstawienie, potęguje jego detaliczność. Zmienia nawet sylwetkę jednego z dorosłych: wychudzona postać na zdjęciu oryginalnym, u Strzemińskiego zamienia się na skutek retuszu w mocarną sylwetkę. Dwie skrajne postacie chłopców z lewej strony zostały właściwie od nowa narysowane ołówkiem. Włosy chłopców poprawiono tuszem.

[11] Tak mocny retusz nie dziwi, jeśli weźmiemy pod uwagę, że Strzemiński w pewnym momencie myślał o reprodukcji i szerszej dystrybucji swojego cyklu. Zwróciła na to moją uwagę Zenobia Karnicka¹⁸. W najważniejszym dokumencie dotyczącym serii, w liście do Samuela Szczekacza Strzemiński wspominał, że cykl mógłby być wykorzystany jako "teka graficzna"¹⁹. Również w relacji Mariana Minicha, powojennego dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi, prace Strzemińskiego określono jako *Album*²⁰. Choć nie ma na to ostatecznych dowodów, możemy hipotetycznie założyć, że zaawansowany retusz mógł być dziełem samego Strzemińskiego (artysta miał bogate doświadczenie w zakresie poligrafii), który tworzył cykl z myślą o jego druku (heliograwiurze?) lub innej formie reprodukcji. Artysta zapewne traktował cykl zarówno jako samodzielny pracę, jak i jako matrycę, na podstawie której możliwe jest powielenie²¹.

[12] Fotografia wykorzystana przez Strzemińskiego ma charakter referencyjny, odnosi się do rzeczywistości, do konkretnego "tu i teraz". Wydaje się, że dla artysty miała przede wszystkim znaczenie jako obraz konkretnego, najtragiczniejszego wydarzenia w historii łódzkiego getta – Wielkiej Szpery (5–12 września 1942 roku). W jej wyniku do obozu zagłady w Chełmnie nad Nerem deportowano z Litzmannstadtghetto dzieci do dziesiątego roku życia, chorych, niezdolnych do pracy oraz ludzi mających powyżej sześćdziesięciu

¹⁷ Taką jej wersję odnaleźć można m.in. w katalogu wystawy *The Last Ghetto. Life in the Lodz ghetto 1940-44*, red. Michał Unger, Jerusalem 1995, 88.

¹⁸ Rozmowa z Zenobią Karnicką, Łódź, 6 października 2011 roku.

¹⁹ List Strzemińskiego do Samuela Szczekacza z 26 października 1947 roku, Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi. List reprodukowany jest w: *Samuel Szczekacz (1917–1983)*, kat. wyst., Berlin 2009, 46–47. Fragmenty listu przytaczam w dalszej części tekstu. Chciałabym w tym miejscu wyrazić wielką wdzięczność Pani Zenobii Karnickiej, która zwróciła moją uwagę na ów list, a także dzieliła się swą wielką wiedzą dotyczącą Strzemińskiego podczas spotkań i konsultacji.

²⁰ Marian Minich, *Szalona galeria*, Łódź 1963, 172.

²¹ Za informacje dotyczące retuszu oraz powojennej fotografii serdecznie dziękuję dr Karolinie Lewandowskiej.

pięciu lat, łącznie ponad piętnaście tysięcy osób²². Ten tragiczny moment w historii łódzkiego getta następująco opisywał świadek wydarzeń, Dawid Sierakowiak:

Niedziela 6 września

[...] Teraz z komisjami chodzą już Niemcy i oni decydują, kogo brać, a kogo nie. [...] Wszystkie zwolnione dzieci kazano zebrać w jednym ze szpitali. [...] Ludzie ukrywający dzieci po strychach, klozetach i innych dziurach tracą głowy z rozpacz. [...] Nie mogę odwrócić uwagi wewnętrznej od mamy i nagle, jakby rozdwojony, znajduję się w jej mózgu i ciele. A godzina jej wysiedlenia zbliża się i ratunku znikąd. [...] Spadł deszcz, nie sprowadziło to jednak dla naszych mąk żadnej ulgi. Nie zmyje bowiem największa ulewa rozdartego zupełnie serca i nic nie zasklepi tej odwiecznej pustki w duszy, mózgu, umyśle i sercu, jaka powstaje po utracie najukochańszego człowieka [...]²³.

[13] Choć Strzemiński nie mógł być naocznym świadkiem okrucieństwa, jest wysoce prawdopodobne, że wiedział o wydarzeniach z września 1942 roku, widział rozpacz i słyszał krzyki wydobywające się z getta. Jako ojciec kilkuletniej córki, a także człowiek kaleki²⁴, a przez to zwolniony z obowiązku pracy, wiadomość o wywiezieniu z getta łódzkiego dzieci i wszystkich niezdolnych do pracy przyjąć musiał z przerażeniem i zgrozą.

[14] Fotografia wykorzystana przez Strzemińskiego nie pokazuje zbrodni, ale moment tuż przed jej dokonaniem. Zapowiada ją rujnacja dokonująca się w górnej, rysunkowej części kolażu. Gruba kreska rysunku tuszem przedstawia ożywione, zantropomorfizowane architektoniczne byty. Rysunek ogłasza nie tylko śmierć, zniszczenie poszczególnych istot, ruiny pozostałe z człowieka, ale również ruiny człowieczeństwa. W obrębie fotografii i rysunku odbywa się ruch w odwrotnych kierunkach życia i śmierci. Widoczne na zdjęciu pełne życia dzieci za kilka godzin będą martwe. Rzeczy natomiast ożywają, poruszają się, a poruszając się, nicestwieją, walą, rujnują. Co istotne, wbrew powszechnej opinii rysunki wcielone przez Strzemińskiego do kolażu nie zostały dokładnie przekopiiowane z cykli wojennych. Charakteryzuje je nie operacja powtórzenia, lecz raczej przemieszczenia. Wątek ten rozwinę w dalszej części artykułu.

Wunderblock

[15] Charakterystyczną cechą tej i innych prac cyklu Strzemińskiego jest subtelna warstwowość. Prace mają niejednorodną topografię powierzchni: nad, pod, widoczne, niewidoczne, niektóre elementy z różnych porządków reprezentacji zachodzą na siebie nawzajem. Również powolny ruch wewnątrz materii dzieła: procesy, takie jak pojawianie się, zanikanie, wymazywanie, są bardzo istotnymi parametrami tych prac. Chciałabym zatem zobaczyć prace Strzemińskiego w perspektywie osadzających się na sobie, przenikających ruchomych warstw, jako dzieło, które w triadycznej relacji między

²² http://www.lodzgetto.pl/litzmannstadt_getto_w_datach.html, 2-42 (wejście 16 października 2014).

²³ *Dziennik Dawida Sierakowiaka*, Warszawa 1960, 195-206.

²⁴ Na skutek wypadku w okopach pierwszej wojny światowej Strzemińskiemu amputowano część lewej ręki i prawej nogi.

podmiotową pozycją artysty i widza wciąż pracuje na wzór dynamicznej struktury pamiętania.

[16] W aktualnych neurologicznych ujęciach pamięci podkreśla się fakt, że wspomnienia nie są po prostu przechowywane, lecz nieustannie rekonstruowane, choć niektóre z nich są stabilniejsze od innych²⁵. Jak twierdzi Zofia Rosińska, współcześnie mamy do czynienia z doświadczeniem mnemicznym, które zakłada, że pamięć angażuje zapamiętywanie, przypominanie i zapominanie, "interpretowanie, kodowanie i dekodowanie, konstruowanie, rozpoznawanie, jak również narrację". Koncepcję pamięci jako dynamicznej struktury kodującej, pisze Rosińska, zawdzięczamy Freudowi²⁶. Do wizualizacji pracy pamięci służyła mu między innymi figura magicznej tabliczki *Wunderblock* (w tekście z 1925 roku)²⁷. Warstwę wierzchnią, celuloidową, porównywał Freud do ochronnej tarczy broniącej aparatu psychicznego przed nadmiarem bodźców, umieszczoną pod nią kartkę papieru, na której widoczne było wykonane rylcem pismo – do bodźców prowizorycznie zapisywanych przez świadomość, natomiast ukrytą pod kartką papieru powierzchnię woskową, trwale przechowującą zapis rylca – do systemu nieświadomości, w którym nie znika żaden pamięciowy ślad. Specyficzną cechą magicznej tabliczki – znikanie, a potem ponowną możliwość zapisu – opisywał jako migoczącą świadomość w procesie percepcji. Metafora *Wunderblock* ma jednak istotne ograniczenia, na co zwróciła uwagę Rosińska: pomija swoistą walkę pomiędzy psychicznymi treściami świadomymi i nieświadomymi, a uwzględniając wpływ terażniejszości na zapis przeszłości, nie ukazuje tego, w jaki sposób pamięć działa na aktualne postrzeganie rzeczywistości²⁸.

[17] Zasadniczą wadą metafory *Wunderblock* jest swoista nieruchomość treści ukrytych w warstwie najniższej – nieświadomości, wbrew freudowskiej koncepcji, że właśnie tam mamy do czynienia z ciągłą aktywnością, między innymi przemieszczania, zastępstwa, ujawnienia czy też dalszego kodowania. We Freudowskim doświadczeniu mnemicznym interesuje mnie z jednej strony wspomniany ruch, a z drugiej nakładanie się jednej warstwy pamięciowej na drugą, ich przenikanie, pojawianie się i blaknięcie treści jawnych.

Warstwy i ruch

[18] W dziele Strzeмиńskiego chciałabym wyróżnić kilka warstw. Powłoką angażującą świadome percepcje, najbardziej literalną i zarazem nietrwałą byłyby fotografie. Do pokładów nieświadomych, choć zapisanych na trwałe zaliczyłabym natomiast rysunek,

²⁵ Aleida Assmann, "Three stabilizers of memory: affect – trauma – symbol", w: Udo J. Hebel, red., *Sites of memory in American literatures and cultures*, Universitätsverlag, Heidelberg 2003, s. 15-30.

²⁶ Rosińska, *Doświadczenie mnemiczne, czyli fenomen pamięci według Zygmunta Freuda*, 130.

²⁷ Zygmunt Freud, "Wunderblock", tłum. Zofia Rosińska, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, Warszawa 2006, 51-52.

²⁸ Rosińska, *Doświadczenie mnemiczne*, 136.

tekstowy komentarz i jako warstwę najbardziej tajemniczą, bo najbardziej oczywistą, a zarazem najmocniej przesłoniętą – tytuł.

[19] Najbardziej prowizoryczne i powoli, acz bezpowrotnie znikające okazują się fotografie z Zagłady, literalne, przejmujące obrazy cierpienia i śmierci. Podobnie u Freuda, struktura magicznej tabliczki zakłada, że to, co zapisane pod celuloidową warstwą ochronną, ma strukturę nietrwałą. Fotografia coraz bardziej blaknie, na jej powierzchni uobecniają się jednak pierwotnie niewidoczne konstelacje retuszowego rysunku: jasne pasma białej farby dramatyzujące obraz, wzmacniające kontrasty plamy i kreski czarnego tuszu czy w końcu zadrapania. Mamy tu do czynienia z procesem zanikania i pozostawiania trwałych śladów, które są zarazem zniekształceniem pierwotnej reprezentacji. Ołówkowy kontur rysunku wręcz wydobywa zanikające postaci dzieci, błotniste podłoże czy bryły ciężarówek (*Puste piszczele krematoriów*), bliki światła nakładane białą farbą czynią z twarzy wychodzącego z bunkra w warszawskim getcie mężczyzny abstrakcyjną dominantę wizualną przedstawienia (*Ruinami zburzonych oczodołów*), coraz bardziej widoczne stają się rany wydrapane w przedstawieniu ofiary quasi-medycznych eksperymentów (*Wyciągane strunami nóg*). Jednak funkcja retuszu w warstwie wizualnej się zmienia. To, co miało pozostać niewidoczne, rzuca się w oczy, pełniący funkcję wzmacniania "efektu rzeczywistości" retusz powoli przekształca się w abstrakcyjne formy. To, co literalne, znika na rzecz engramatycznego śladu pozostawionego przez artystę w samej materii dzieła. Dlatego, paradoksalnie, cykl zostaje wyposażony w niezwykłą energię: zmiany i przekształceń, dotyku i troski, nadmiernego widzenia i niedowidzenia.

[20] "Jeśli nie ufam swojej pamięci – neurotycy, jak wiemy nieufność tę mają szeroko rozbudowaną, ale i normalni ludzie mają wszelkie powody, aby jej także nie ufać – jestem w stanie uzupełnić i zapewnić jej funkcjonowanie robiąc notatki" – pisał Freud w tekście "Wunderblock"²⁹. Strzemiński, z ducha pozytywista i konstruktywista, nie miał zapewne zaufania do swej własnej pamięci, czy może nawet szerzej – do pamięci autobiograficznej (cząstkowej, selektywnej, o rozmywających się szczegółach). Dlatego w swoim *Wunderblock* użył fotografii – medium uznanego wówczas w swej wartości referencyjnej – jako wizualnego faktu, dowodu. Obok efektów pracy aparatu fotograficznego, fotografii, Strzemiński umieścił również własną projekcję, materialną realizację własnej świadomości wzrokowej: wynik nieustannego procesu wymiany między okiem i umysłem – rysunek³⁰.

²⁹ Freud, "Wunderblock", 51.

³⁰ Koncepcja "świadomości wzrokowej" oraz zależnych od niej zmiennych form realizmu została przez Strzemińskiego przedstawiona w *Teorii widzenia*, nad którą pracował od 1945 roku. *Teoria widzenia* ukazała się dopiero po śmierci artysty w roku 1958, jednak wcześniej publikowano jej fragmenty w czasopiśmie kulturalno-artystycznym. Według teorii widzenia realizm jest pojęciem historycznie zmiennym, efektem świadomości wzrokowej. Świadomość wzrokowa nie jest dana, ale wymaga wysiłku i pracy. Jest to rodzaj zaświadczenia rzeczywistości. Z jednej strony rządzą nią procesy historyczne i społeczne, z drugiej naprzemienna wymiana, proces pracy między okiem

[21] Rysunek i pismo w podłożu kolażu ukorzeniono na stałe, jak w woskowej warstwie magicznej tabliczki (a zatem w polu nieświadomości aparatu percepcyjnego). Rysunek w swej kaligraficznej, wystylizowanej, pewnej, ale również powolnej linii przypomina zresztą pismo albo podpis, natomiast znajdujący się na rewersie pracy komentarz swą ekspresją przerasta rysunek. Komentarze na rewersie każdorazowo wykonane zostały odręcznie dużym, starannym pismem, mniej więcej w połowie strony. We frazie "puste piszczele krematoriów" zarówno ludzkie szczątki, jak i narzędzie ich unicestwienia zlewają się w jeden byt. To niezwykła metonimia ludobójstwa, wymazania jego śladów, a zarazem niemożliwości całkowitego unicestwienia materialnych pozostałości zbrodni.

Przemieszczenie

[22] Jak wspominałam, rysunki z cykli wojennych, powstających między rokiem 1940 a 1945 (*Deportacje*, 1940; *Wojna domom*, 1941; *Twarze*, 1942; *Tanie jak błoto* 1943–1944, *Ręce, które nie z nami*, 1945), nie zostały dokładnie przekopiowane. W momencie ich nanoszenia rysunki wojenne już funkcjonowały jako autonomiczne prace, a zarazem klisze specyficznej pamięci indywidualnej – zapis czasu wojny na pograniczu obrazu i pisma. Rejestrowały związaną relację między obserwatorem i obserwowanym, były nie tylko zapisem wrażeń oka podmiotu, ale również zapisem cielesnego odbioru spojrzeń przedmiotu reprezentacji³¹. Rysunki wojenne, których charakter można określić jako specyficznie dokumentalny, nie noszą śladów bezpośrednich odniesień do Zagłady Żydów. Jak wskazuje Janina Ładnowska, *Deportacje* na przykład konotowały raczej wysiedlenia ludności polskiej z Łodzi, która została przyłączona do Kraju Warty³². Posługując się językiem psychoanalizy, można zatem ostrożnie stwierdzić, że Strzemiński używa rysunków w funkcji nie tyle powtórzenia treści, ile raczej jej przemieszczenia (*Verschiebung*). Również w warstwie wizualnej nie są to kopie dosłowne³³. Na przykład górną połowę kolażu *Puste piszczele krematoriów* wypełnia rysunek z wojennego cyklu Strzemińskiego zatytułowanego *Wojna domom* z 1941 roku³⁴. Rysunek w stosunku do oryginału został dość mocno wykadrowany: pozbawiony pustej przestrzeni, mocno zredukowany od dołu i od góry oraz ze strony prawej, co owocowało eliminacją jednej z form u dołu i obcięciem niemal o jedną trzecią kształtu ze strony prawej. O ile rysunek z

(widzeniem), mózgiem (myślą) i ciałem (jego nieświadomymi pokładami nie tyle na psychicznym, ile na przede wszystkim neurologicznym poziomie). W *Teorii widzenia* Strzemiński wspomina właśnie o swoich rysunkach wojennych, traktując je jako jeden z przykładów świadomości wzrokowej, kwalifikuje je jako prace angażujące rytm fizjologiczny. Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1974, 241. W opublikowanej *Teorii widzenia* znajdują się reprodukcje dwóch rysunków (jeden z cyklu *Deportacje*, drugi opisany jako *Wieś białoruska. XX w.*).

³¹ Strzemiński, *Teoria widzenia*, 241.

³² Janina Ładnowska, "Rysunki – realizm rytmu fizjologicznego", w: *Władysław Strzemiński. In memoriam*, Łódź 1988, 132.

³³ Zwracał na to uwagę Turowski, pisząc o nieznacznym "przesunięciu" i "innym umieszczeniu w polu" względem oryginałów rysunków użytych w kolażach, por. Turowski, *Budowniczości świata*, 228.

³⁴ Porównuję tu kolaż z rysunkiem z kolekcji prywatnej opisanym w katalogu jako II.49, *Władysław Strzemiński (1893–1952). On the 100th Anniversary of his birth*, 189.

1941 roku przedstawia pewną zamkniętą całość – widok ruin osadzony w abstrakcyjnej bieli podłoża, o tyle rysunek obecny w kolażu charakteryzuje fragmentaryczność przedstawienia. Rysunek z roku 1941 skupia się na pustce, opustoszeniu, porzuceniu. Puste domy to wizualne figury wysiedlenia ludzi, elipsy wygnania ich mieszkańców i użytkowników. "Wojna domom" to również wojna przeciw człowiekowi i jego najbliższym "domowym" relacjom z ludźmi i rzeczami. Charakterystyczna pofałdowana kreska opisuje domy przede wszystkim osamotnione przez ludzi, podlegające procesowi "nicestwienia". W kolażu, poprzez zbliżenie, nacisk położony został raczej na ruchliwość kreski niż na pustkę. Obiekty przedstawione są w sposób zaskakująco ożywiony, trudno domyślić się, że były to domy, wyglądają raczej jak organizmy rozpadające się na plamy komórek. Twory tracące strukturę wyglądają, jakby lamentowały. W pierwszym przypadku obraz pamięciowy przywołuje pustkę³⁵, w drugim rodzaj ruchu – rozpadu i destrukcji, a zarazem opłakiwania. Czy operację tę można określić jako przemieszczenie treści od symbolicznego przedstawienia przestrzeni traumy (rysunek) do metonimicznego ukazania afektu (kolaż)? Czy w zabiegach tych nie zawiera się przemieszczenie aktywności władz percepcyjnych widza od pustki do żałoby, z architektonicznych resztek, szczątków na rodzaj ich lamentacyjnego ruchu? Czy przejścia od wojennych rysunków do kolażu nie należałoby określić jako znaczącego przemieszczenia od śmierci do życia, ale życia w opłakiwaniu?

Pamięci przyjaciół-Żydów

[23] Najbardziej przesłoniętą, choć zarazem paradoksalnie najmocniej wyeksponowaną warstwą dzieła Strzemińskiego, tym, czego nie widać, gdyż nie zostało zapisane na żadnej karcie oryginalnych kolaży, jest tytuł *Moim przyjaciołom Żydom*. Sam Strzemiński w przytoczonym liście do Samuela Szczekacza z października 1947 roku tytułował swoje dzieło jednak inaczej: *Pamięci przyjaciół-Żydów*.

Szanowny Panie!

Bardzo mnie ucieszyła pamięć Pana. Posyłam (ponieważ już mam obecnie adres) 4 reprodukcje moich rysunków. Na początku br. miałem w Łodzi wystawę *Pamięci przyjaciół-Żydów*, gdzie wykorzystałem swoje rysunki wojenne w zestawieniu z fotografiami. Utworzył się w ten sposób cykl, który by się nadawał do druku jako teka graficzna. Dałem po wystawie te grafiki jednemu z Haszomeru, by odszukał Pana adres i przesłał te rysunki do Palestyny. Chciałbym, by Pan tam zrobił wystawę tych rysunków, a później Pan może z nimi zrobić, co Pan zechce. Ponieważ nie było adresu, a mnie w związku z wystawą zagryzała reakcja, a na dodatek dołączył się mój proces rozwodowy (gdyż Kobro pokazała podczas wojny, kim jest w rzeczywistości) – więc zaniechałem dopilnowania tej sprawy. Obecnie mu o tym przypomniałem i go dopilnuję [...]³⁶.

³⁵ O pustce, odejściu, atmosferze rozpadu w odniesieniu do cykli wojennych rysunków *Deportacje* (1940), *Wojna domom* (1941) i *Twarze* (1942) oraz przesunięciu w kierunku opisu śladowości i nieistnienia w cyklu *Tanie jak błoto* (1943-1944) pisze Andrzej Turowski w: *Budowniczości świata*, 222-225.

³⁶ Fragment listu Strzemińskiego do Szczekacza z 26 października 1947 roku. Reprodukowany w: *Samuel Szczekacz 1917-1983*, 46-47.

[24] Proweniencja aktualnie używanego tytułu *Moim przyjaciołom Żydom* nie jest dla mnie jasna. Nie znajduje się on bowiem na żadnej z kart cyklu. Prawdopodobnie jest to tytuł przyjęty przez Yad Vashem za wskazaniem Judyty Sobel, wówczas znakomitej studentki Strzemińskiego, która ów cykl tam ofiarowała, i jak sądzę, była to jej indywidualna decyzja³⁷. Zenobia Karnicka – autorka szczegółowego katalogu prac artysty – przyjęła tytuł *Moim przyjaciołom Żydom* za badaczką *oeuvre* artysty Zofią Baranowicz, która z kolei mogła go znać wyłącznie z korespondencji z Judytą Sobel lub Samuelem Szczekaczem³⁸. Tak jak w przypadku wielu innych prac Strzemińskiego mogło tu zajść proste przejęzyczenie czy też przeinaczenie tytułu. Na przykład w swych wspomnieniach przyjaciel Strzemińskiego Stefan Krygier tytułuje jeden z kolaży cyklu *Lepka plama śmierci*, podczas gdy rzeczywiście jest to *Lepka plama zbrodni*³⁹, Julian Przyboś nazywa kolaże rysunkami⁴⁰, a jeden z cykli rysunkowych z okresu wojny artysty długo tytułowany był błędnie *Wojna domowa*, podczas gdy w tej chwili przyjęto wersję tytułu *Wojna domom*. W żadnej z relacji, czasowo bliskiej śmierci Strzemińskiego, nie pada tytuł całego cyklu. Istnieje oczywiście również możliwość, że Strzemiński sam zdecydował się na zmianę tytułu. Wydaje się, że list Strzemińskiego do Szczekacza jest jedynym znanym dokumentem, w którym artysta swój cykl wyposażył w specyficzny tytuł. Oczywiście zdaje sobie sprawę, że kwestia ta domaga się szczegółowego zbadania dokumentacji cyklu w Yad Vashem⁴¹. Podejmując ryzyko błędu, wyobraźmy sobie jednak, że cykl ten zatytułowano *Pamięci przyjaciół-Żydów*. Jakże owa zmiana niesie za sobą interpretacyjne konsekwencje?

[25] Owa modyfikacja w tytule wydaje mi się niezwykle istotna. Językowy charakter przyjętego tytułu, czyli *Moim przyjaciołom Żydom*, łączy partykularne wezwanie z uniwersalnym przesłaniem. Podobnie rzecz ma się z tytułem użytym w liście przez Strzemińskiego. Sformułowanie *Pamięci przyjaciół-Żydów* nieco inaczej jednak rozkłada akcenty zarówno retoryczne, jak i afektywne. Z aktualnej wersji tytułu zniknęło słowo "pamięć". W wersji wspomnianej w liście nie figuruje żadne odniesienie do zaimka "Ja", ten tytuł jest prostszy, jak dedykacja w książce czy na fotografii. To rodzaj *hommage*. Przywołuje przeszłość, woła o jej pamiętanie, wzywa do zaświadczenia, ale i terażniejszość – moment dedykacji, gdy oddanie czci, a wraz z nią uznanie utraty jest konieczne. U Strzemińskiego akcent zostaje przeniesiony z podmiotu pamiętającego na

³⁷ Często powtarzaniem błędem jest informacja, jakoby Strzemiński podarował swój cykl Yad Vashem za pośrednictwem Judyty Sobel. Artysta jednak zmarł na gruźlicę 26 grudnia 1952 roku, podczas gdy Instytut Pamięci Męczenników i Bohaterów Holokaustu Yad Vashem utworzono w roku 1953.

³⁸ Rozmowa telefoniczna z Zenobią Karnicką, 12 sierpnia 2014 roku, por. Karnicka, "Catalogue of works", notka na stronie 162.

³⁹ Stefan Krygier, "Władysław Strzemiński – artysta, pedagog. Wspomnienia" (1956), w: *Władysław Strzemiński. In memoriam*, 40.

⁴⁰ Julian Przyboś, "Nowatorstwo Strzemińskiego" (1956), w: *Władysław Strzemiński. In memoriam*, 31.

⁴¹ Wielką pomoc w kwestii rozwikłania części wątpliwości dotyczących tytułu otrzymałam od Pani Zenobii Karnickiej, serdecznie Jej za to dziękuję.

podmiot pamiętany, na przyjacielską relację z owym mnogim podmiotem – przyjaciółmi Żydami, ale także na pamięć. Co wydaje mi się szczególnie istotne, swoje prace artysta poświęca zarówno umarłym, jak i ocalałym, jednocześnie na poziomie indywidualnym, jak i zbiorowym. Upamiętnia w ten sposób konkretnych przyjaciół - Żydów takich jak Julian Lewin czy Aniela Menkesowa, proklamując jednocześnie afektywne pamiętanie (poprzez relację przyjaźni) wszystkich zamordowanych⁴². Strzemiński dedykuje swój cykl pamięci przyjaciół-Żydów, ale również przez swoją dedykację chce zapisać się w pamięci. Pytanie: w czyjej pamięci? Jak wspominałam wcześniej, takie pamiętanie Zagłady z pewnością nie przynależało do dyskursu polskiej pamięci wojny drugiej połowy lat czterdziestych. Pamięć budowana w cyklu przez Strzemińskiego w tych latach zachowywała rys wysoce indywidualny. Jednak pamięć indywidualna, jak za Maurice`em Halbwachsem twierdzi Assmann, nigdy nie jest samotna, powstaje w sieci wymiany z innymi. Charakteryzuje ją ciągłe przenikanie się z przestrzenią pewnej wspólnoty: ze zbiorowymi ocenami, z doświadczeniem pokoleniowym, z przyjętymi kulturowymi wzorcami⁴³. Jak sądzę, swój dar Strzemiński ofiarowywał konkretnym przyjaciołom, takim jak Pinchas Szwarz, Józef Kowner, Samuel Szczekacz, Judyta Sobel i Halina Ołomucka, realnej wspólnocie, z którą łączyła go bliskość doświadczenia biograficznego i egzystencjalnego, choć nie było to doświadczenie wojny, lecz sztuki awangardowej⁴⁴. Twierdzę, że to właśnie konkretni przyjaciele Żydzi, z którymi Strzemiński utrzymywał serdeczny i intensywny kontakt, stanowili środowisko pamięci indywidualnej, które pamiętanie Zagłady zawarte w jego cyklu kolaży mocno określiło, jeśli nie wręcz – umożliwiło. Z artystami Pinchaszem Szwarzem i Józefem Kownerem Strzemiński korespondował po wojnie, w swoich listach pozostawili oni również krótkie relacje z getta łódzkiego. Podobnie z Samuelem Szczekaczem, który wojnę spędził w Palestynie. Halina Ołomucka, jedna ze studentek Strzemińskiego, podczas wojny zamknięta najpierw w getcie warszawskim, po powstaniu w getcie w 1943 roku deportowana została do obozu na Majdanku, następnie Auschwitz-Birkenau, potem Ravensbrück i Neustadt-Glewe. Na terenie Meklenburgii doczekała wyzwolenia. W latach 1945–1950 studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi pod kierunkiem Strzemińskiego, z Polski wyjechała w 1957 roku⁴⁵. I w końcu Judyta Sobel, która spędziła wojnę ukrywając się u sąsiadów jej rodziny, w okolicach Lwowa⁴⁶, studentka Strzemińskiego w latach 1947–1950. To właśnie jej artysta

⁴² Wątek przyjaźni do umarłych w odniesieniu do "Moim przyjaciołom Żydom" rozwinęła Katarzyna Bojarska w swoim subtelnym eseju "Władysław Strzemiński and His Artistic Document of the Holocaust", w: Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, eds., *Memory of the Shoah: Cultural Representations and Commemorative Practices*, Łódź 2010, 139-152.

⁴³ Aleida Assmann, "1998 – między historią a pamięcią", 143-173.

⁴⁴ Zob. Anna Saciuk-Gąsowska, "Uczniowie Strzemińskiego. Przyjaciele Żydzi", w: *Adlojada. Biografia i świadectwo*, Szczecin 2014, 113-126.

⁴⁵ http://pl.auschwitz.org/m/index.php?option=com_content&task=view&id=152&Itemid=12 (wejście 14 sierpnia 2014).

⁴⁶ Informacje te uzyskałam od syna Artystki, Pana Hermana Zukera, za co składam Mu serdeczne podziękowania.

podarował dziewięć kolaży cyklu. Sobel opuściła Polskę na początku lat pięćdziesiątych. Być może jej decyzja powodowana była trwającą od 1949 roku, związaną z wprowadzaniem socrealizmu i coraz bardziej przybierającą na sile nagonką władz na artystów awangardowych. Za poważniejszą przyczynę uznałabym jednak kolejną falą antysemityzmu pod koniec lat czterdziestych.

[26] W którym momencie przeważała obecna forma tytułu? Czy stało się to na skutek prostego przejęzyczenia czy też nałożenia się kilku wątków pamięciowych? Czy też mamy do czynienia z retytułowaniem pracy i była to suwerenna decyzja Strzeмиńskiego? Nie mam na te pytania odpowiedzi. Sądzę jednak, że produkcji, dystrybucji i recepcji tego wyjątkowego dzieła towarzyszyły i towarzyszą procesy opisane przez Freuda między innymi za pomocą metafory "magicznej tabliczki": przypominania i zapominania, nieustannego kodowania i represji, przemieszczenia, zastępstwa, a w końcu ujawnienia.

Formy i stabilizatory pamięci

[27] Assmann wyróżnia trzy formy pamięci: komunikacyjną, zbiorową i kulturową⁴⁷. W ujęciu tym, jak zauważa Kazimierz Wóycicki, pamięć komunikacyjna (efemeryczna, poszarpana, epizodyczna) dotyka poziomu indywidualnego, pojawia się i znika wraz z jednostkami i doświadczeniem pokoleniowym, spełnia się w rozmowie i w różnego rodzaju praktykach upamiętniających⁴⁸. Pamięć komunikacyjna odnosi się do pewnej sfery prywatności, intymności, powstaje jednak w regularnej interakcji w innymi, w komunikacji, "wrasta w ludzi z zewnątrz"⁴⁹. Leży na przecięciu pamięci indywidualnej ("medium indywidualnego przepracowania doświadczenia") i zbiorowej.

[28] Pamięć zbiorowa pojawia się w momencie rozpadu (śmierci przekazicieli) pamięci komunikacyjnej. O ile podstawą pamięci komunikacyjnej jest doświadczenie biograficzne, o tyle u źródeł pamięci zbiorowej leży "wiedza i postawy moralne". Warunkiem jej pojawienia się jest chęć zachowania pamięci pokolenia, która w innym wypadku zanika. Co ważne, pamięć zbiorowa jest wynikiem pojawienia się, jak pisze Assmann, pewnej zbiorowości politycznej i solidarności społecznej⁵⁰. Spełnia się z domenie publicznej:

jest to przestrzeń – komentuje Wóycicki – gdzie pamięci indywidualne wchodzą w skomplikowaną interakcję z całością życia społecznego i politycznego, a także gdzie zaczyna się tworzyć więź społeczna oparta o poczucie przynależności do określonej historycznej wspólnoty lub poczucie wykluczenia⁵¹.

[29] Służy legitymizacji lub delegitymizacji dyskursu władzy. Pamięć kulturowa natomiast przekracza granicę historycznego doświadczenia jednostek i pokoleń, jest

⁴⁷ Assmann, "1998 – między historią a pamięcią".

⁴⁸ Kazimierz Wóycicki, "Zagadnienie historiografii pamięci", <http://kazwoy.wordpress.com/niemcy/zagadnienie-historiografii-pamieci> (wejście 14 sierpnia 2014).

⁴⁹ Assmann, "1998 – między historią a pamięcią", 158.

⁵⁰ Assmann, "1998 – między historią a pamięcią", 164.

⁵¹ Wóycicki, "Zagadnienie historiografii pamięci".

pamięcią długoterminową. Jak zauważa Assmann, ma charakter materialny, zachowywana jest w wytworach kultury, dziełach sztuki, różnego rodzaju nośnikach pamięci i informacji, w zwyczajach, świętach i rytuałach. Rezerwuar jej treści przyswajany jest przez naukę, dlatego potrzebuje wsparcia instytucji, a także ciągłego osadzania w teraźniejszości przez debatę, interpretację i reinterpretację. Utwierdza społeczeństwa w transhistorycznej perspektywie w tożsamości (lub – można by dodać – w nietożsamości), ze względu na swą otwartość i różnorodność nie jest podatna na polityczną instrumentalizację⁵².

[30] Andrzej Turowski zauważał, że operacja wprowadzenia podwójnego kolażu (rysunków i fotografii) do struktury kompozycji *Moim przyjaciółom Żydom* uczyniła jej trzonem pamięć.

Znane nam już z wojennej twórczości Strzemińskiego pojęcia śladu, pustki, odbicia i braku stają się teraz składnikami nowego obrazu, w którym zyskują fotograficzną konkretyzację, a zarazem mnemoniczną przestrzeń, w której Zagłada musi być przemyślana

[31] pisał autor *Budowniczych Świata*⁵³. Biorąc pod uwagę ten komentarz, jak również refleksję Assmann, chciałabym zauważyć, że cykl *Moim przyjaciółom Żydom* czy też *Pamięci przyjaciół-Żydów* pełnił i pełni wielorakie, nakładające się na siebie pamięciowe funkcje. Odnosząc się do własnego doświadczenia biograficznego – życia obok Litzmannstadtghetto, konkretnych wydarzeń w getcie, a w szerszej perspektywie do Zagłady Żydów – spełniał się jako medium dość wyjątkowej pamięci komunikacyjnej. Produkował bowiem pamięć dotyczącą śmierci i cierpienia nie wszystkich ofiar wojny, lecz właśnie Żydów, uniwersalizując ją jednocześnie – Zagłada Żydów jest bowiem ukazana jako punkt węzłowy, w którym załamuje się pojęcie człowieczeństwa, historii, kultury. Cyklem swym artysta żywo reagował na ówczesne debaty, na wszechogarniający nastrój, na konkretne historyczne wydarzenia (np. pogromy Żydów, przemoc wobec społeczności żydowskiej, procesy nazistów). W formie planowanej przez Strzemińskiego teki graficznej prace mogły pełnić funkcje zbliżone do pocztówek i albumów wydawanych tuż po wojnie przez Centralny Komitet Żydów Polskich – dokumentujących zbrodnie, domagających się sprawiedliwości, ostrzegających przed antysemityzmem. Praca ta jest zapisem służącym umykającej pamięci komunikacyjnej, ujawnia jej wymiar afektywny. W notatce tej można się bowiem dopatrywać afektywnych śladów: ekspiacji "biednego Polaka patrzącego na getto"⁵⁴, wstydu, gniewu, a może również winy biernego obserwatora zbrodni.

[32] Seria *Moim przyjaciółom Żydom* czy też *Pamięci przyjaciół - Żydów*, będąc odpowiedzią indywidualną, a zarazem osadzoną w społecznej siatce interakcji, na

⁵²Assmann, "1998 – między historią a pamięcią", 171.

⁵³ Andrzej Turowski, *Budownicowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, 228.

⁵⁴ Jan Błoński, "Biedni Polacy patrzą na getto", w: tegoż, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 2008, 11-33

wydarzenie wojny i Zagłady, stanowi jednocześnie mocny obiekt pamięci kulturowej, rodzaj transhistorycznego przesłania, wiadomości skierowanej zarówno do swej przeszłości, aktualności, jak i do przyszłości. Dzieło Strzemińskiego postrzegane być może jako zakodowany obiekt pamięci kulturowej, o niezwykłej 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.

[33] Interesujący wydaje mi się fakt, że prace te nie zaistniały w polskiej pamięci zbiorowej, społecznej (tak jak stało się to np. z *Rozstrzelaniami* Andrzeja Wróblewskiego z 1949 r.), choć ich charakter jest w polskiej historii sztuki wydarzeniowy. Cykl Strzemińskiego długo pozostawał nieaktywny zarówno jako obiekt wystaw, jak i jako obiekt analiz historycznych, wzrastające zainteresowanie nim można datować od stosunkowo niedawna. Po raz pierwszy wszystkie prace cyklu zostały szczegółowo opisane przez Zenobię Karnicką i zreprodukowane we wspomnianym katalogu *Władysław Strzemiński. On the 100th Anniversary of his Birth*, towarzyszącemu wystawie Muzeum Sztuki w Łodzi, otwartej w 1993 roku. Analizy serii rozpoczął zaś tekst Turowskiego w książce *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej* wydanej w 2000 roku⁵⁵. W 2005 roku, kolaże z kolekcji Muzeum Yad Vashem eksponowano na wystawie "Etched Voices: The Holocaust in the Art of Contemporary Artists" (6.V.2005-31.XII.2005, kuratorzy: Sorin Heller, Yehudit Shendar), która inaugurowała nowy pawilon wystawowy Yad Vashem⁵⁶. W 2008 roku prace *Moim przyjaciółom Żydom* zajęły eksponowane miejsce podczas znakomitej, monumentalnej wystawy *1945–1949. Repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé* (24 X 2008–2 II 2009) w Musée des Beaux Arts w Lyonie (kurator: Eric de Chasse). Natomiast w 2009 roku cykl Strzemińskiego rozpoczynał świetną wystawę *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda* (15 XI 2009–31 I 2010) w Muzeum Sztuki w Łodzi (kuratorzy: Joanna Ritt, Jarosław Suchan). Od tej pory zainteresowanie serią *Moim przyjaciółom Żydom* stopniowo wzrasta⁵⁷. Sam Strzemiński pokazywał ją w Polsce tylko raz: w lutym

⁵⁵ Turowski, *Budowniczości świata*, 222-234.

⁵⁶ Dziękuję za tę informację, cenne komentarze do tekstu oraz okazaną pomoc w badaniach Nivowi Goldbergowi.

⁵⁷ Zob. m.in. Eleonora Jedlińska, "Cykle wojenne: rysunki i kolaże Władysława Strzemińskiego z lat 1939–1945. Doświadczenie wojny – żal i melancholia", w: Grzegorz Sztabiński, red., *Władysław Strzemiński. Uniwersalne oddziaływanie idei*, Łódź 2005, 91-99; Katarzyna Bojarska, *Obecność Zagłady w twórczości polskich artystów*, www.culture.pl oraz "Władysław Strzemiński and His Artistic Document of the Holocaust", w: Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, red., *Memory of the Shoah: Cultural Representations and Commemorative Practices*, Łódź 2010, 139-152; Małgorzata Osińska, "Between Reason and History: Władysław Strzemiński's Series of Collages To My Friends the Jews", rozprawa MA, Courtauld Institute of Art, czerwiec 2010; artykuły: Esther Levinger, "Ruinami zburzonych oczodołów. Pamięć i historia", Andrzej Turowski, "Nokturny Władysława Strzemińskiego", Luiza Nader, "Wina i wstyd. *Moim przyjaciółom Żydom* Władysława

1947 roku, w Salonie Piotrkowska 102; wystawa jednak została w znaczący sposób przeoczona, niezauważona, brakuje wspomnień i recenzji, sam artysta wspominał o negatywnej recepcji wystawy: "mnie w związku z wystawą zagryzała reakcja"⁵⁸. Łączyłabym to z kurczącą się przestrzenią pamiętania cierpienia Żydów i upamiętniania ich śmierci, z całkowicie nieprzyjacielską atmosferą lat czterdziestych. Podobne podłoże miała, jak sądzę, decyzja Strzemińskiego ofiarowania swych kolaży Sobel, gdy wyjeżdżała ona w 1952 roku na stypendium do Izraela. Judyta Sobel, już po śmierci Strzemińskiego, około 1953 roku dziewięć prac cyklu darowała powstałemu właśnie Instytutowi Pamięci Męczenników i Bohaterów Holokaustu Yad Vashem. Można zatem powiedzieć, że dopiero jej gest ofiarowania spełnił to, czego Strzemińskiemu nie udało się dokonać w przypadku Polski – Sobel umieściła serię tę w przestrzeni pamięci zbiorowej świeżo utworzonego państwa Izrael. Mediowała między pamięcią indywidualną, komunikatywną, pamięcią obserwatora a tworzącą się zbiorową pamięcią świadków Zagłady.

[34] Pamiętanie konstruowane przez Strzemińskiego odbywa się w ruchu, w wiązanej relacji fotografii, tekstu i rysunku: od fotografii ukazującej życie, na którego horyzoncie majaczy unicestwienie, przez tekstową metonimię zbrodni, jej wymazania, a zarazem "obrazu mimo wszystko"⁵⁹, po rysunkowe przywołanie życia, ale życia w opłakiwaniu i żałobie. Strzemiński nakłada na siebie różne fragmenty pamięci, ale też różne sposoby pamiętania, a zarazem stabilizuje pamięć za pomocą afektu. Wedle Assmann za trzy podstawowe stabilizatory pamięci uznać można afekt, symbol i traumę⁶⁰. Najważniejszą rolę w tym ujęciu zdaje się pełnić afekt, który stanowi, jak twierdzi Assmann, trzon wspomnień. Dzięki obsadzeniu afektywnemu obrazu z przeszłości zatrzymują swą wyrazistość, choć występują w formie niepołączonych ze sobą fragmentów.

[35] Stosując refleksję Assmann w odniesieniu do cyklu Strzemińskiego, można odnieść wrażenie, że w cyklu *Moim przyjaciółom Żydom* fotografia jest niezmienną zawartością percepcyjną wspomnienia, rysunek zaś oddaje afektywną relację (lament, żałoba, smutek) wobec wydarzenia. Fotografia Zagłady, a zarazem fotografia z Zagłady w swej materialności pozostaje w kręgu referencyjności, prawdy "tak było". Obraz fotograficzny afektywnie przesywa widza dzięki wiedzy, którą nabywa poprzez rysunkowy i tekstowy komentarz Strzemińskiego. Rysunek zaś odnosi się do osobistego zaangażowania, reprezentuje kategorię autentyczności, afektu łączącego teraz i wtedy.

[36] Cykl Strzemińskiego można zatem traktować jako zapis stale pracującego dynamicznego doświadczenia mnemicznego: selektywnego, zamglonego, przesuniętego,

Strzemińskiego", w: Paweł Polit, Jarosław Suchan, red., *Władysław Strzemiński. Czytelność obrazów*, Łódź 2012, 82-128.

⁵⁸ List Strzemińskiego do Szczekacza.

⁵⁹ Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. Mai Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008.

⁶⁰ Assmann, Three stabilizers of memory. Affect – symbol – trauma, 15-30.

o niepewnych kształtach, oscylującego między pamięcią i zapomnieniem, kodowaniem i dekodowaniem, afektywnym obsadzeniem i jego wycofaniem. Siłą cyklu jest impuls indywidualnego aktywnego pamiętania, osobistej afektywnej relacji, która choć uniwersalizowana, swe korzenie ma w pamięciowej pracy związanej z jednostkowym doświadczeniem. Strzeмиński bowiem w *Moim przyjaciółom Żydom* czy też *Pamięci przyjaciół-Żydów* dokonuje przejścia z poziomu doświadczenia biograficznego na poziom pamięci kulturowej, z pozycji afektywnego obserwatora Zagłady wzywa swych widzów do podjęcia dalszego, indywidualnego i zbiorowego, wysiłku budowania pamięciowej, afektywnej relacji wobec Zagłady. Jeśli przyszłość musi mieć korzenie, jak twierdzi Ernst Bloch, to niezwykle prace cyklu *Pamięci przyjaciół-Żydów* stanowią dla niej mocny punkt oparcia⁶¹.

Nota grantowa:

Tekst powstał w ramach programu *Mistrz* Fundacji na rzecz Nauki Polskiej w ramach projektu *Historia ratownicza* prof. Ewy Domańskiej i stanowi fragment planowanej rozprawy habilitacyjnej.

⁶¹ Odwołanie do formuły Ernsta Blocha *Przyszłość potrzebuje korzeni* za Assmann, "1998 – Między historią a pamięcią", 164.