

# Luiza Nader

---

## Afektywna przemoc : "Moim przyjaciółom Żydom" Władysława Strzemińskiego

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (142), 48-73

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Luiza NADER

Afektywna przemoc.

*Moim przyjaciółom Żydom* Władysława Strzemińskiego<sup>1</sup>



Władysław Strzemiński, *Śladem istnienia*, z cyklu *Moim przyjaciółom Żydom*, 1945. Dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Krakowie

Wyłączyć się z czasu i przestrzeni,  
być niewidzialnym okiem,  
które wszystko widzi,  
lecz jest nieuchwytnie,  
jak powietrze.<sup>2</sup>

Władysław Strzemiński (1893-1952) należy do tych nielicznych artystów polskiej awangardy, których twórczość, dzięki wytężonej działalności muzealników, kuratorów i historyków sztuki, rozpoznana została nie tylko w Europie Centralnej, ale również, co rzadkie, przez zachodni idiom pisania historii sztuki. Imponująca ilość katalogów i badań skłaniać by mogła nawet do refleksji, że wiedza na temat twórczości tego artysty uległa pewnej stabilizacji. Tym-

czasem wojenne i powojenne prace artysty, szczególnie te skoncentrowane na doświadczeniach przemocy, samotności, bezsilności, śmierci, pomimo wzrastające-

<sup>1</sup> Tekst powstał w ramach stypendium programu MISTRZ Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. Serdecznie dziękuję prof. Ewie Domańskiej, dzięki której wielkiemu wsparciu i inspiracji tekst ten został napisany.

<sup>2</sup> W. Strzemiński *Fragment powieści*, w: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Łódź 2012, s. 388. Koncepcja układu wersów L.N.

go zainteresowania badaczy oraz arcyciekawych interpretacji – w swych odniesieniach historycznych, warstwie faktograficznej, a nierzadko i „fakturalnej” pozostają nadal enigmatyczne. Jedną z najbardziej spektakularnych prac tego rodzaju to cykl *Moim przyjaciółom Żydom*. W mojej próbie interpretacyjnej chciałam skupić się na analizie wybranych materialnych, a zarazem historycznych aspektów prac cyklu i potraktować *Moim przyjaciółom Żydom* jako rodzaj dobroczynnej przemocy dokonującej afektywnych, performatywnych operacji zarówno na materii dzieła, jak i na „wzrokowej świadomości” odbiorcy. Spokrewniając kolaże z najistotniejszym tekstem Strzemińskiego, nad którym pracował w drugiej połowie lat 40. – *Teorii widzenia*, zadam pytania badawcze dotyczące afektywnego oddziaływania i wiążących się z nim politycznych znaczeń dzieła artysty, budując w końcu kategorię afektywnej przemocy.

### Moim przyjaciółom Żydom

Kolaże cyklu *Moim przyjaciółom Żydom* niesygnowane i niedatowane przez artystę, powstały tuż po wojnie, między końcem kwietnia 1945 a lutym 1947 roku, kiedy to Strzemiński pierwszy raz prace te eksponował<sup>3</sup>. Dziewięć z nich artysta podarował swojej studentce – Judycie Sobel, która po emigracji do Izraela na początku lat 50. ofiarowała je Instytutowi Pamięci Męczenników i Bohaterów Holokaustu Yad Vashem, istniejącemu od 1953 roku. Kolaż „Śladem istnienia” jako jedyny z serii *Moim przyjaciółom Żydom* znajduje się w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie. Obiekt został kupiony w 1966 roku od Bronisławy Przyboś, pierwszej żony Juliana Przybosia, który zapewne otrzymał pracę w darze od artysty<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Na datowanie pracy po kwietniu 1945 roku wskazuje jedna fotografia zrobiona po wyzwoleniu przez aliantów obozu w Dachau. Więcej na temat wątpliwości datowania *Moim przyjaciółom Żydom* por. L. Nader *Pamiętanie afektywne. „Moim Przyjaciółom Żydom” Władysława Strzemińskiego*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały”, red. B. Engelking, J. Grabowski, J. Leociak, D. Libionka, A. Skibińska, nr 8, Warszawa 2012, s. 188-213.

<sup>4</sup> Mogło się to wydarzyć np. w 1945 roku, kiedy to wedle informacji zawartych w katalogu *Władysław Strzemiński. On the 100th anniversary of his birth* artysta widział się z Julianem Przybosiem wczesnym latem, lub nieco później – około roku 1950, gdy Przyboś, wówczas ambasador Polski w Szwajcarii, na lotnisku w Krakowie za pośrednictwem studentki Strzemińskiego Danuty Kulanki przekazywał lekarstwa dla chorego na gruźlicę artysty. Data 1945 wydaje się nieco zbyt wczesna odnośnie wykonania kolaży. Być może zatem Strzemiński podarował kolaż Julianowi Przybosiu jako dowód wdzięczności za otrzymane ratującego mu życie lekarstwa? Por. *W magicznym ogrodzie sztuki. Wywiad z córką Juliana Przybosia, Utą Przyboś*, <http://www.dksokol.eu/aktualnoci/item/236-w-magicznym-ogrodzie-sztuki-wywiad-z-c%C3%B3rk%C4%85-juliana-przybosia-ut%C4%85-przybo%C5%9B.html> [dostęp 23.04.2013] oraz Z. Karnicka *The life and work of Władysław Strzemiński – chronology*, w: *Władysław Strzemiński. On the 100th Anniversary of his birth*, Muzeum Sztuki, Łódź 1994, s. 87.

## Szkice

Kolaże składają się z pięciu komponentów:

- tytułu całości – *Moim przyjaciołom Żydom*, który scala i rekontekstualizuje pozostałe elementy pracy;
- tekstu na rewersie każdego z kolaży, metonimicznego komentarza spinającego reprezentacje rysunkowe i fotograficzne;
- podłoża: białego lub oliwkowego papieru;
- rysunków autorstwa Strzemińskiego przekopiowanych z cykli wykonywanych przez artystę podczas wojny: *Deportacje* (1940-1941), *Wojna domom* (1941-1942), *Twarze* (1942), *Tanie jak błoto* (1943-1944), *Ręce, które nie z nami* (1945)<sup>5</sup>;
- przyklejonej do papierowego podłoża fotografii, w mniejszym lub większym stopniu zniszczonej.

## Fotografie

Fotografiom wykorzystanym przez Strzemińskiego poświęcono do tej pory mało miejsca<sup>6</sup>. Mają one charakter dokumentalny. To przedstawienia z getta i z obozów śmierci, wykonane zarówno przez ofiary, oprawców, jak i wyzwoliciele – „spóźnioną ludzkość” przychodzącą dzień po Zagładzie. W kolażu *Przysięgnij pamięci rąk (istnień, które nie z nami)* artysta umieścił szokujące zdjęcie stosu ciał zrobione po wyzwoleniu obozu w Dachau w kwietniu 1945 roku; w pracy opisanej komentarzem *Puste piszczel krematoriów* Strzemiński wykorzystał fotografię pochodu dzieci z sierocińca w Litzmannstadtghetto „przesiedlanych” do obozu zagłady, być może podczas tzw. Wielkiej Szpery we wrześniu 1942 roku; do kolażu *Ruinami zburzonych oczodołów* wybrał fotografię zrobioną przez nazistów podczas przeszukiwania ruin warszawskiego getta po powstaniu 1943 roku; w kompozycji opisanej jako *Wyciągane strunami nóg* zamieścił przedstawienie wychudłych nóg ofiary paramedycznych eksperymentów w Auschwitz. W trzech kompozycjach (*Śladem istnienia, Śladem istnienia stóp, które wydeptały* i *Oskarżam zbrodnią Kaima i grzech Chama*) artysta wykorzystał portrety do dziś nierozpoznanych mężczyzn. W pozostałe prace wpisał fotografie ludzkich szczątków: czaszek (*Czaszka ojca*), kości (*Piszczelami napięte żyły*), ekshumowanego ciała (*Lepka plama zbrodni*). Fotografię czaszek znaw-

<sup>5</sup> Jak zauważył Andrzej Turowski, rysunki oryginalne zostały przez Strzemińskiego przekopiowane na podłoże kolaży. Charakteryzuje je przycięcie lub lekkie przesunięcie wobec oryginałów. Zob. A. Turowski *Budowniczości świata*, Universitas, Kraków 2000, s. 228.

<sup>6</sup> Istnieją dwa artykuły, których autorki usiłują zidentyfikować fotografie, zastanowić się nad ich materialną kondycją, użyciem oraz funkcją. Por. E. Levinger *Ruinami zburzonych oczodołów... Fotografia i historia* oraz L. Nader *Wina i wstyd. „Moim przyjaciołom Żydom” Władysława Strzemińskiego*, w: *Władysław Strzemiński. Czytelność obrazów*, red. P. Polit, J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, s. 82-97, 110-128 oraz w wersji rozszerzonej L. Nader *Pamiętanie afektywne. „Moim Przyjaciołom Żydom” Władysława Strzemińskiego*.

czyni *oeuvre* artysty i redaktorka fragmentów jego powieści Zenobia Karnicka zidentyfikowała jako zdjęcie z pracowni doktora Rudolfa Spannera (w Instytucie Anatomii w Gdańsku), opisanej przez Zofię Nałkowską w *Medalionach*<sup>7</sup>. Pozostałe dwa zdjęcia nadal czekają na identyfikację.

Do tej pory badacze nie wskazali źródła, z którego Strzeмиński czerpał materiał fotograficzny do kolaży. Mogły to być, jak zauważa Małgorzata Osińska<sup>8</sup>, zbiory Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej, która w Łodzi po wojnie urzędowała przy ul. Narutowicza 25, zajmując się zbieraniem świadectw ocalonych, a także dokumentów, fotografii, map, materiałów statystycznych, akt instytucji żydowskich i polskich oraz innych źródeł dotyczących okupacji niemieckiej w Polsce, związanych z wyzwaniem upamiętnienia Zagłady Żydów. Zdjęcia podobne do tych wykorzystanych przez Strzeмиńskiego można było jednak w Łodzi – miejscu zamieszkania artysty, a zarazem miejscu, gdzie w czasie wojny mieściło się Litzmannstadtghetto – znaleźć lub kupić na ulicy. W getcie warszawskim fotograficzne portrety, zdjęcia rodzinne i z wakacji, jak wspominała Rachela Auerbach, znajdowano na śmietniku<sup>9</sup>. W Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, wraz z wyzwaniem kolejnych obozów przez aliantów, fotografie zbrodni i okrucieństw nazistów krążyły w prasie od pierwszych tygodni kwietnia 1945 roku. Wykonywali je zarówno fotografowie zawodowi, jak i amatorzy, dając wyraz mocy imperatywu „dawania świadectwa”<sup>10</sup>. W Polsce kwestia dystrybucji obrazów przemocy odnoszących się do niemieckiej okupacji, m.in. ze względu na odmienną sytuację prasy, wyglądała nieco inaczej. Problem ten domaga się gruntownego przebadania. Chciałabym jedynie nadmienić, że w połowie lat 40. obrazy ofiar, poniżenia, cierpienia, miejsc kaźni i bestialskiej śmierci Żydów ukazywały się w związku z procesami zbrodniarzy nazistowskich<sup>11</sup>, sporadycznie m.in. w „Żołnierzu Polskim”, w albumach<sup>12</sup> publikowanych przez CŻKH, w emitowanej w kinach Kronice Filmowej, w filmach *Majdanek. Cmentarzysko Europy* Aleksandra Forda z 1944 roku

<sup>7</sup> Rozmowa Luízy Nader z Zenobią Karnicką, dnia 06.10.2011 oraz głos Zenobii Karnickiej w dyskusji podczas konferencji *Czytelność obrazów*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 13-14 października 2011.

<sup>8</sup> M. Osińska *Between Reason and History: Władysław Strzeмиński's Series of Collages To My Friends the Jews*, MA dissertation Courtauld Institute of Art, June 2010, supervisor: dr Shulamith Behr, s. 38. Dziękuję Autorce za udostępnienie pracy.

<sup>9</sup> Za J. Leociak *Doświadczenie graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2009, s. 245.

<sup>10</sup> B. Zelizer *Remembering to forget. Holocaust memory through the camera eye*, University of Chicago Press, Chicago–London 1998.

<sup>11</sup> Por. np. artykuł *Oskarżamy!*, „Nasze Słowo” 29.07.1946, fotografie autorstwa Mendla Grosmana towarzyszące wywiadowi z Jerzym Lewińskim, prokuratorem w procesie Hansa Biebow. Reprodukacja strony z wywiadem i fotografiami w: J. Lewiński *Proces Hansa Biebow*, PRS, Warszawa 1999, s. 48.

<sup>12</sup> Zob. m.in. *Zagłada Żydostwa Polskiego. Album zdjęć*, Łódź grudzień 1945.

## Szkice

czy *Kronice wyzwolenia obozu w Auschwitz* radzieckiej ekipy filmowej (w skład której wchodził m.in. Aleksander Woroncow).

Strzemiński niezwykle wyczulony na wizualność, problematykę obrazu, widzenia i konstruowania wiedzy – nie darzył jednak fotografii (ani filmu) specjalną atencją. W *Teorii widzenia* Strzemiński porównywał pracę aparatu fotograficznego do biernie rejestrowanych przez organ wzroku doznań optycznych. Wydaje się, że na wzór konstruktywistów Strzemiński postrzegał fotografię jako odpersonalizowane, mechaniczne rejestrowanie rzeczywistości przekazujące faktograficzną wiedzę o świecie. Pojawiające się w *Teorii widzenia* skąpe uwagi na temat fotografii sugerują analogię w działaniu biologicznego oka i aparatu fotograficznego: „Wskutek anatomicznych właściwości oka, możemy widzieć wyraźnie tylko przy nastawieniu oka do widzenia na daną odległość”<sup>13</sup>. I dalej w przypisie:

to samo zjawisko [widzenia peryferyjnego] występuje w aparacie fotograficznym, który daje wyraźne zdjęcie tylko na tym planie przestrzennym, na jaki nastawiony został obiektyw. Chcąc przenieść ostrość na inny plan, zmieniamy nastawienie obiektywu. Wynika to z podobieństwa budowy oka i aparatu fotograficznego.<sup>14</sup> (podkr. L.N.)

Obrazy fotograficzne byłyby zatem materiałem porównywalnym z rezerwuarem doświadczenia wzrokowego. Instruowane przez myśl oko czyni rzeczy widzialnymi. Jednak to dzięki mediacji umysłu obrazy mogą zostać zobaczone: uświadomione, zinternalizowane. A zatem również treść obrazów fotograficznych musi zostać poddana rozumowej analizie, aby to, co widzialne, mogło stać się widocznym. Przenosząc te uwagi na cykl *Moim przyjaciółom Żydom*, można powiedzieć, że zaanektowana przez Strzemińskiego fotografia odgrywa w nich rolę surowych wrażeń wzrokowych, które, co prawda, wyzwalone są przez myśl, ale każdorazowo domagają się analizy i korekty. Rysunek, znajdujący się z fotografią zawsze w relacji przyległości, może być zaś rozumiany jako zapis najbliższy myśli. Linia rysunku nieco przypomina zresztą odręczne pismo – pismo umysłu korygującego mimowolne obrazy pochłaniane przez oko – aparat fotograficzny.

W potoku pamięci okrucieństwa, a także obrazów obecnych wówczas w polu wizualności, reprezentacje wykorzystane przez Strzemińskiego, dziś ikoniczne, wówczas spełniały rolę „szokowania do myślenia”<sup>15</sup>. Funkcja zaświadczenia, oddania czci ofiarom zbrodni, pełnego przyjaźni, a zatem – afektywnego upamiętnienia zaplatała się (i zaplata) nie w samych fotografiach, ale w wielorakich relacjach, jakie zawiązują się pomiędzy nimi a odmiennymi idiomami opisu i próby rozumienia świata: tekstem i rysunkiem, a także materialnością dzieła. Tym, co wyróżnia kola-

<sup>13</sup> W. Strzemiński *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 201.

<sup>14</sup> Tamże, s. 201.

<sup>15</sup> *A shock to thought. Expression after Deleuze and Guattari* to tytuł książki pod red. Briana Massumiego poświęconej afektowi, zob. *A shock to thought. Expression after Deleuze and Guattari*, ed. B. Massumi, Routledge, London–New York 2002.

## Nader Afektywna przemoc

że Strzemińskiego, jest specyficzna dedykacja: „Pamięci przyjaciół – Żydów”<sup>16</sup>. Oddanie hołdu męczeńskiej, a zarazem samotnej, bo otoczonej morzem obojętności śmierci Żydów, nacisk na dystynktywność ich cierpienia i umierania, a zarazem nazwanie Żydów przyjaciółmi w czasie brutalnego, powojennego antysemityzmu, w czasie, gdy cierpienie w oficjalnym dyskursie politycznym w Polsce uniwersalizowano<sup>17</sup>, wykluczając Żydów ze wspólnoty ofiar, jest tym, co czyni tę pracę w historii sztuki w Polsce całkowicie odrębną, wydarzeniową, ale również samotną.

## Przemoc

Kolaże Strzemińskiego nie są ponumerowane, nie posiadają koherentnej linii narracyjnej ani spójnego, centralnego podmiotu. Porządkować je można w różnych sekwencjach, rozsypywać i układać, tworząc nowe znaczenia. Przypominają fragmenty naznaczonego przemocą archiwum zrujnowanego świata. Podpisy czy też raczej komentarze do fotografii przypominają nadekspresyjny poemat, posługujący się przede wszystkim figurą metonimii i elipsy, którego wersy, tak jak karty kolażu, układać można wedle uznania. Oto jedna z możliwości jego ułożenia:

*Śladem istnienia stóp, które wydeptały  
Wyciągane strunami nóg  
Ruinami zburzonych oczodołów  
Piszczelami napięte żyły  
Lepka plama zbrodni  
Czaszka ojca  
Puste piszczele krematoriów  
Oskarżam zbrodnię Kaina i grzech Chama  
Przysięgnij pamięci rąk (istnień, które nie z nami)  
Śladem istnienia*

Kolaże przypominają odrębne planety. Kilka wątków obecnych w warstwie tekstowej i wizualnej spaja je jednak w konstelację: ciało, szczątki, zbrodnia, śmierć, bratobójstwo, okrucieństwo, zniszczenie, wywłaszczenie, poniżenie, jak również – widzenie, patrzenie, oglądanie, obserwowanie. Ludzie ukazani na fotografiach są nie tylko martwi czy też skazani na śmierć, która za chwilę nastąpi – ale również widzą, wypatrują, patrzą poza horyzont przedstawienia lub wprost na widza. Wszystkie przywołane w warstwie poetyckiej i wizualnej odcienie zbrodni i okrucieństwa krążą wokół czarnego słońca przemocy. Przemoc – rozlewająca się na wszystkich i wszystko, niwelująca różnice, żadna wciąż coraz bardziej niewinnych ofiar – zdaje się być leitmotiwem serii. Widzimy dzieci z łódzkiego sierocińca ma-

<sup>16</sup> Tak swoją serię tytułuje Strzemiński w liście do Samuela Szczekacza z 26.10.1947 r. Por. *Samuel Szczekacz (1917-1983)*, red. U. Graul, Galerie Berinson, Berlin 2009, s. 46-47. Dziękuję Pani Zenobii Karnickiej za wskazanie tego listu.

<sup>17</sup> Na ten temat zob. m.in. Z. Wóycicka *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944-1950*, Trio, Warszawa 2009.

serujące tuż przed śmiercią (zapewne w obozie w Bełżcu) do ciężarówek, portrety jeszcze żywych, wychudłych mężczyzn oraz dowody zbrodni: fotografie czaszek, kości, ekshumowanego ciała, wychudłych kończyn. Odbiorca, jak słusznie zauważyła Esther Levinger, zawsze jednak na scenę okrucieństwa przychodzi za wcześnie lub za późno<sup>18</sup>. Jest rozdzierany tragicznym następstwem nielinearnej czasowości.

Reprezentacje fotograficzne i rysunkowe w kolażach nie ukazują scen przemocy, ale raczej moment poprzedzający i następujący po wydarzeniu zbrodni. Jej ciemne jądro Strzeмиński umiejscawia tytułem swojego cyklu w doświadczeniu Żydów, którym wraz z kolażami i wciąż ofiarowuje swoją przyjaźń. Mimo to wydarzenie przemocy nie zostało jednak przez Strzeмиńskiego pominięte na rzecz wyobrażeń jej przeczucia czy efektów. Stawiam tezę, że w przypadku *Moim przyjacielom Żydom* przemoc rozgrywa się literalnie na powierzchni kolaży. Włączona jest w system reprezentacji za pomocą specyficznych operacji formalnych, jak również we wzajemne, złożone relacje fotografii, rysunku i komentarza. Rysunki, w kilku wypadkach interweniując w fotografię, w pewnym sensie destrukują je i same podlegają zniszczeniu. Artysta wnika rysunkiem w fotografię, fotografią zaś przysłań rysunek. Nadekspresyjny język komentarzy załamuje się i otwiera na wymiar szaleństwa, naznaczając pracę cieniem rozpadu i śmierci. Przede wszystkim jednak Strzeмиński mocno interweniuje w materialną strukturę fotografii. Retuszuje i koryguje, ingeruje linią rysunków, wielokrotnie również dosłownie uszkadza fotografię. Jak zauważa Jacek Leociak, subtelnie analizując uszkodzone fotografie (z) Zagłady, transparentność medium fotograficznego zostaje w takich wypadkach zakłócona, a barthesowski „kult odniesienia” – podany w wątpliwość<sup>19</sup>. Leociak dzieli uszkodzenia fotografii na chemiczne (zazwyczaj powodem jest źle wypłukana substancja utrwalacza, powodująca brązowe plamy i inne przebarwienia) i mechaniczne (zadrapania, zagięcia, rozdarcia, zawilgocenie itd.). Jak pisze, „[w przypadku zdjęć z Zagłady] dzięki warstwie uszkodzeń «przeszkadzających» w odbiorze obraz zostaje niejako uaktualniony, patyna dawności, aura czasu minionego zostają zakwestionowane. Widz jest przeniesiony z bezpiecznego ‘tu i teraz’ do niepokojącego ‘tam i wtedy’”<sup>20</sup>. Leociak zauważył, że zniszczone zdjęcia z Zagłady nie są zwyczajnie uszkodzone, ale „okaleczyła je Zagłada”, ich defekt jest stygmatem „tamtego czasu”, mową traumy materii i pamięci. Uszkodzenia fotografii (z) Zagłady traktować można jako metonimię Zagłady<sup>21</sup>.

W przypadku Strzeмиńskiego kwestia ta wygląda nieco inaczej: artysta nie tylko wsłuchiwał się w traumę materii, ale również sam ją „traumatyzował” w ten sposób umiejętnie naświetlając jej ekspresję. Na niektórych kolażach widać siatkę linii (lub linie wykreślone względem siebie prostopadłe), które pozwalały Strze-

<sup>18</sup> E. Levinger *Ruinami zburzonych oczodołów... Fotografia i historia*, s. 90.

<sup>19</sup> J. Leociak *Doświadczenie graniczne*, s. 227-228.

<sup>20</sup> Tamże, s. 243.

<sup>21</sup> Tamże, s. 243-245.



mińskiemu sytuować wobec siebie rysunek i fotografię. Część fotografii przycięto lub wycięto z większej całości, inne – w skrajnych wypadkach pokryte zostały linią rysunku. Większość poddano korektom – za pomocą tuszu (mgławice form, na które składają się drobne kreski naniesione przez pióro m.in. w *Ruinami zburzonych oczodołów*), ołówka (obrys postaci m.in. w *Pustych piszczelach krematoriów*) lub plamek/pasm białej farby (m.in. twarze martwych w *Przysięgnij pamięci rąk [istnień, które nie z nami]*). Również niektóre rysunki noszą ślady nałożenia drobnych plam białej lub beżowej farby (w kolorze podłoża), pełniącej zapewne funkcję retuszu. W obydwu wypadkach nałożenie plam farby czyni strukturę obrazu fotograficznego lub rysunkowego lżejszą.

Strzemiński nie tylko zatem wykorzystywał podniszczone fotografie z Zagłady, ale również sam je okaleczał, poddawał przemocy: wycinał (*Śladem istnienia; Śladem istnienia stóp, które wydeptały; Wyciągane strunami nóg; Lepka plama zbrodni; Oskarżam zbrodnię Kaina i grzech Chama*), naznaczał przez swój rysunek (*Przysięgnij pamięci rąk [istnień, które nie z nami]; Czaszka ojca; Ruinami zburzonych oczodołów*), nacinał lub prawie dosłownie ranił, jak w przypadku kolazu *Wyciągane strunami nóg*, gdzie rany na ciele nóg i rąk ofiary dosłownie wydrapane zostały ostrym narzędziem przez artystę<sup>22</sup>. We wszystkich wypadkach fotografia nie została po prostu włączona w kolaż, ale nosi oznaki wytężonej pracy artysty wzmacniającej kontrasty, wydobywającej z przedstawienia zanikające postaci i twarze; pracy, która pozwala oku widza wnikać w reprezentację. Jak zauważyła Levinger, Strzemiński pozwalał również przemówić materii: wykorzystywał specyficzną fakturę papieru, a także zagniecenia i pofałdowania będące prawdopodobnie wynikiem działania kleju (*Śladem istnienia stóp, które wydeptały*). Nie usuwał również wszystkich zabrudzeń: drobnych kropek atramentu czy kleju ani wykreślanych ołówkiem linii na podłożu (*Śladem istnienia stóp, które wydeptały; Ruinami zburzonych oczodołów*)<sup>23</sup>.

Materia fotografii, rysunków i słów została przez Strzemińskiego naznaczona, ubrudzona nie tylko klejem, ale również swego rodzaju obscenicnością i nadekspresyjnością: bełkotliwym językiem poematu tak dalekim od racjonalnej wykładni historii znanej z *Teorii widzenia*; gęstą formą ciemnoczerwonej, zastygłej farby (*Lepka plama zbrodni*); wizerunkami martwych nagich ciał (*Przysięgnij pamięci rąk [istnień, które nie z nami]*), deformacją ludzkich ciał (rysunki), zadrapaniami – ranami.

Jak pisze Levinger, Strzemiński zdecydował, by kolaże wyglądały tak, jak wyglądają<sup>24</sup>. Chciałabym dodać, że zarazem jednak wybrał właśnie te, a nie inne fo-

<sup>22</sup> Obserwację dotyczącą ingerencji Strzemińskiego w zdjęcie – specyficznych zadrapań na nogach ofiary – podczas konsultacji ze mną poczynił Niv Goldberg, kurator działu sztuki Yad Vashem (13 maja 2013). W tym miejscu chciałabym mu podziękować za okazaną pomoc oraz poświęcony mi czas.

<sup>23</sup> E. Levinger *Ruinami zburzonych oczodołów. Fotografia i historia*, s. 83.

<sup>24</sup> „Strzemińskiego interesowała materialna strona obrazu, jego materialne właściwości. [...] Nie jestem skłonna posunąć się tak daleko, by twierdzić, że użył zbyt dużo kleju, czy też że celowo zgniótł papier, ale z całą pewnością pozwolił sobie, by kolaże ostatecznie tak wyglądały”. Tamże, s. 83.

tografii, zdecydował się właśnie na nie. Andrzej Wróblewski, tworzący nieco później, bo w 1948 roku, serię *Rozstrzelań*, wykorzystał do swych obrazów m.in. zdjęcia egzekucji ludności cywilnej w Bydgoszczy. Tym samym chciał pokazać moment, kiedy rozgrywa się okrucieństwo, a zarazem rozpada się podmiotowość, następuje kres wszystkich relacji, człowiek umiera sam, w poniżeniu i wstydzie. Twierdę, że Strzemińskiego interesowała przemoc w innym rejestrze – w swym aspekcie relacyjnym: zarazem rozspajającym i reparatornym. U Strzemińskiego przemoc obecna jest w procesie pracy – powstawania kolaży (wycinanie, nacinanie, dość brutalny retusz), w traktowaniu materii i sytuowaniu form względem siebie – a także, co postaram się wykazać, specyficzny rodzaj przemocy odgrywa istotną rolę w procesie odbioru. Skomplikowane relacje przemocy zawiązywane wewnątrz reprezentacji, a także pomiędzy reprezentacją a widzem chciałabym omówić koncentrując się na dwóch kolażach, które posłużą mi jako punkt wyjścia do nieco szerszych rozważań poświęconych roli przemocy w pracy Strzemińskiego. Zanim jednak do nich przejdę, chciałabym omówić szczególną rolę i znaczenie, jaką Strzemiński przypisywał widzeniu w *Teorii Widzenia*, tworząc, jak sądzę, niezwykle koncepcję świadomości wzrokowej – otwartego na otoczenie, widzącego ciała, którego posłannictwem jest „widzieć, aby móc sobie wyobrazić”. Widzieć pomimo oka, które krwawi.

### Teoria widzenia

*Teoria widzenia* opublikowana pośmiertnie w 1958 roku to rozbudowana, historyczna refleksja nad ucieleśnionym w konkretnym podmiocie widzeniem, jego autokrytycznością i samoświadomością, których wynikiem są kolejne odsłony sztuki i zmienne koncepcje realizmu<sup>25</sup>. Strzemiński opisuje kolejne pasaży widzenia: od widzenia konturowego a następnie sylwetowego, poprzez widzenie bryły i widzenie światłocieniowe do widzenia empirycznego, fizjologicznego, wiążąc procesy te ze społecznymi, kulturowymi, gospodarczymi i politycznymi zmianami.

---

<sup>25</sup> *Teoria widzenia* pierwotnie powstała jako cykl wykładów w ramach kursu historii sztuki – jednego z przedmiotów, którego Władysław Strzemiński nauczał na WSSP od 1945 roku, stąd być może liczne powtórzenia, sprzeczności i niekonsekwencje w tekście. Pierwsza publikacja fragmentu miała miejsce na łamach „Przeglądu Artystycznego” nr 4-5 w 1947 roku. Strzemiński kontynuował pracę nad *Teorią widzenia* przez kolejne lata aż do śmierci w grudniu 1952 roku. Tekst krążył w odpisach wśród studentów. Do pierwszej publikacji całości doszło dopiero po mrocznym okresie socrealizmu. Książka ze wstępem Juliana Przybosia w 1958 roku wpisywała się w proces rehabilitacji i przywracania pamięci o dziele Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro, stając się jednocześnie jednym z fundamentalnych tekstów dla poodwilżowej formacji neoawangardy. Jej opracowaniem zajął się wówczas student Strzemińskiego Stanisław Fijałkowski, a opracowaniem graficznym przyjaciel artysty Stefan Wegner. Zob. W. Strzemiński *Teoria widzenia*.

Artysta rozróżniał oko rozumiane jako organ wzroku oraz oko jako historyczną i społeczną zdolność widzenia i analizowania rzeczywistości – świadomość wzrokową. Świadomość wzrokową, centralną kategorię swojego dzieła, ugruntowywał zarazem w biologicznych mechanizmach ciała i w wizji historii, napędzanej przez postęp, walkę klas, dążenie ku wolności, kształtowanej w duchu marksistowskim pod wpływem konkretnych warunków bytowych, społecznych i cywilizacyjnych. Specyficzna dla każdej ludzkiej jednostki, rozwijana, kondensowana, choć podatna również na temporalne zapętlenia (Strzemiński wspominał, że możliwe jest jej cofnięcie w momentach cywilizacyjnej zapaści) świadomość wzrokowa pełniła funkcje poznawcze wobec rzeczywistości, decydując jednocześnie o wielości i różnorodności jej percepcji. Świadomość wzrokowa była podatnym na szkolenie procesem i umiejętnością uświadomienia sobie zarówno własnego widzenia, jak i widzianych, doznawanych zjawisk – pracą konstruowania wiedzy. W wielości jednostkowych perspektyw dostarczała zmiennych i płynnych obrazów świata, negując jedyną właściwą jego reprezentację. To właśnie świadomość wzrokowa jako dyspozycja ukorzeniona w fizjologii, a zarazem działanie poznawcze miała wyróżniać człowieka spośród innych bytów i zaświadczać o jego człowieczeństwie<sup>26</sup>.

Świadomość wzrokowa u Strzemińskiego decyduje o poszczególnych, rozwijających się w historii idiomach realizmu. Realizm świadomości wzrokowej w tym ujęciu jest „historycznie kształtującym się procesem poznawczej działalności ludzkiej”. Świadomość wzrokowa i realizm w pewnym sensie bliskie są Althusserowskiemu ujęciu ideologii<sup>27</sup>, a u Strzemińskiego przybierają nawet jedno z konkretnych jej wcieleń – humanizmu.

Proces naszego widzenia nie jest więc procesem ciągłym, lecz przerywanym – składa się z momentów ruchu, w których nic nie widzimy – i ze spojrzeń oddzielonych od siebie tymi momentami ruchu. Ten przeskokowy charakter naszego widzenia, ten rytm przystanków, następujących po momentach ruchu, ich wzajemny zmienny stosunek wielkości jest tym, co wiąże kształty obrazu z fizjologiczną, materialną prawdą człowieka, rytmem jego reakcji psychofizjologicznych. W tym związku rytmiki dzieła sztuki z rytmem biologicznego, rzeczywistego, psychofizycznego człowieka zawarty jest jego humanizm – humanizm człowieka realnego, takiego jaki istnieje, żyje i reaguje.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Tamże, s. 14-15.

<sup>27</sup> Ewa Domańska opisuje althusserowską koncepcję ideologii w sposób następujący: „Według Althussera ideologia istnieje jako pewien system czy struktura i poszczególne ideologie, jak: chrześcijaństwo, humanizm, nacjonalizm. Ideologia jako struktura nie ma historii, jest wszechobecna i transhistoryczna. Althusser pojmuje ideologię jako sposób bycia w świecie. Jego rozumienie łączy ją nie tyle ze sferą świadomości i myślenia, ile ze sferą praktyki i działania. W takim ujęciu ideologia nie jest niczym złym, lecz jest czymś, co nas aktywizuje i motywuje. Ideologia ma egzystencję materialną – powiada Althusser; zawsze jest już wcielona, istnieje w aparatach państwowych, w jednostkach i ujawnia się w ich praktykach”. Zob. E. Domańska *Historie niekonwencjonalne*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 228.

<sup>28</sup> W. Strzemiński *Teoria widzenia*, s. 230.

A zatem widzenie, połączone w ruchu myśli z doznającym ciałem, przekształcone w realizm świadomości wzrokowej, jest pewnym imperatywem etycznym. Świadomość wzrokowa, na którą składają się momenty rozpoznania i ślepoty, ogarnia całą powierzchnię ludzkiego ciała wstrząsanego rytmicznymi wibracjami – ciała czującego i otwartego na otoczenie<sup>29</sup>. To również umiejętność widzenia, poznawania, zdobywania wiedzy – zaświadczenia. *Teoria widzenia* jest rygorystyczną szkołą widzenia jako świadectwa: oglądania świata najwyższą instancją suwerennego umysłu za pośrednictwem rzeczywistego, ukorzonego w ciele oka. Sięgając po fragmenty tekstu powieści pisanej przez Strzemińskiego niejako równoległe do *Teorii widzenia*, można dodać, że pod wpływem obrazów okrucieństwa przekraczających granice wyobraźni oko w swojej powinności może zacząć krwawić, ale nie może przestać widzieć, umysł zaś popaść może w szaleństwo, ale nie może przestać pytać<sup>30</sup>. Do ujrzenia świata potrzeba człowieka, który go ogarnia swoim ucieleśnionym, doznającym, zaangażowanym, powiązanim elektrycznymi impulsami z całym ciałem okiem, który o zobaczonej rzeczywistości zaświadcza. Strzemińskiego w tak pojętym widzeniu interesują najbardziej ruch i zmiana, natomiast w reprezentacji – zlanie się widzącego z widzianym, moment, kiedy człowiek i to, co pozaludzkie, spotykają się w spojrzeniu, w fizjologicznych, a zarazem refleksyjnych rytmach ciała przetransponowanych na papier.

W *Teorii widzenia* obrazy wyprodukowane przez świadomość wzrokową transmitują wiedzę o rzeczywistości, a zarazem nieustannie modelują, korygują spoj-

---

<sup>29</sup> Tamże, s. 16.

<sup>30</sup> „Biologizm. Gdy z człowieka wybito ostatnią resztę jego splugawionego człowieczeństwa – staje się on biologią trwania, jak trwa bezmyślny i bez mowy, 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 zakrzywionych paznokci, bo tylko ziemia jest tą ostatnią, gdzie odpoczynek w kamieniu bruku wciśniętych nóg godzinami daremno oczekiwania wpatrzonych oczu, bo tęsknota jest niczym wpatrywaniem godzinami na murem powaloną, rozbitą, słuczoną głową. Ostatnia kropla faszyzmu”. Powieść Władysława Strzemińskiego, pisana prawdopodobnie już od końca wojny, była kończona przez artystę na łożu śmierci. Decyzją córki długo jej nie wydawano. Fragmenty znalazły się w książce autorstwa Niki Strzemińskiej *Sztuka, miłość i nienawiść*. Decyzja o jej niepublikowaniu podyktowana była, jak pisze Strzemińska, „znikomą wartością literacką”. Tymczasem powieść w swej fragmentarycznej i porwanej narracji, strumieniach świadomości, stylu „mowy szalonych” uznana być może za wczesny w polskiej literaturze zapis doświadczenia granicznego związanego z II wojną światową. Rękopis powieści złożony został w depozycie w Muzeum Sztuki w Łodzi. Powieść w nieco okrojonej wersji wydana została ostatnio przez Muzeum Sztuki w Łodzi w katalogu *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, red. J. Lubiak, P. Kurc-Maj, Łódź 2012. Cytat za: N. Strzemińska *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2001, s. 106.

rzenie i podmiotowość – nie tylko artyści, lecz także odbiorcy<sup>31</sup>. Co więcej, pomiędzy podmiotem a obserwowanym otoczeniem granice są płynne. Ucieleśniony, wyposażony w oko podmiot zmienia obserwowaną rzeczywistość, ale jednocześnie sam jest otwarty, podatny na działanie obserwowanego materiału<sup>32</sup>. Widzenie ukazywane jest jako czynność, działanie, proces, praca, ale również zadanie, którego celem jest przemieszczająca się wiedza, niekończące się dążenie do nigdy nieustabilizowanej prawdy. Jego efekty rozpatrywane są przez Strzemińskiego jako realizm historycznie zmiennej świadomości wzrokowej.

*Teoria widzenia* zamienia świat w sieć relacji, przenikających się energią materii, gdzie wszystko na siebie wzajemnie wpływa: materia ożywiona i nieożywiona, podmioty ludzkie i pozaludzkie (otoczenia, dzieła). Koncepcja świadomości wzrokowej, rozbraja klasyczne opozycje ciało – umysł, władze poznawcze – system wegetatywny, wewnątrz – zewnątrz, podmiot – przedmiot – otoczenie, czy na innym poziomie dyskursywnym: abstrakcja – figuracja, realizm – formalizm. Oko u Strzemińskiego rozciąga się na powierzchnię całego ciała, ciało zaś jako materia pozostaje otwarte na wpływy otoczenia. Oko – organizm – ciało – rozum powiązane jest przepływami energii ze swym środowiskiem, wrażliwe, a zarazem otwarte na działanie, ingerencję, interwencję zewnętrznej materii, podmiotów ludzkich i nie-ludzkich (pejzaży, dzieł sztuki etc.). Nie tylko biologiczne, ale neurologiczne<sup>33</sup> oko umysłu, ruchome i ruchliwe, w procesie wymiany między łączywie chwytanymi obrazami rzeczywistości a analityczną pracą myśli, „konceptualną obróbką” danych wzrokowych tworzy zmienny i płynny obraz świata.

„Aby wiedzieć, należy więc sobie wyobrazić – warsztat pracy spekulatywnej idzie w parze z warsztatem montażu wyobrażeniowego”, pisał Georges Didi-Huberman<sup>34</sup>. Aby widzieć, zdaje się twierdzić Strzemiński, trzeba pomyśleć obraz, aby stał on jako wizualna reprezentacja świata przed naszymi zawsze zbyt mało wiedzącymi oczami. Kardynalnym pytaniem, jakie niesie w sobie *Teoria widzenia*, jest: co człowiek uświadamia sobie ze swego widzenia? Jakie związki zawiązują się pomiędzy efektem świadomości wzrokowej artysty – dziełem a sensualnością

<sup>31</sup> W. Strzemiński *Teoria widzenia*, s. 20.

<sup>32</sup> Tamże, s. 159, 161.

<sup>33</sup> „Nie określone «doznania» wzrokowe, lecz konkretne zmiany fotochemiczne w zakończeniach nerwów wzrokowych, tzn. tam gdzie padają promienie świetlne, odbite od zewnętrznych przedmiotów. Nie abstrakcyjny odbiór doznań wzrokowych przez abstrakcyjną jednostkę ludzką, lecz funkcjonowanie impulsów nerwowych, to jest krótkotrwałe zmiany elektryczne, przebiegające wzdłuż sieci łańcuchów komórek nerwowych, doprowadzających te doznania od oka do odpowiednich ośrodków kory mózgowej. Przedmiotów świata zewnętrznego nie widzimy w drodze bezcielesnego przedostawania się ich odbicia do naszej świadomości, lecz poprzez szereg materialnych zmian w naszym aparacie odbiorczym”. W. Strzemiński *Teoria widzenia*, s. 205.

<sup>34</sup> G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 149.

## Szkice

i racjonalnością widza? Co dzieje się w momencie przekazu spojrzenia? W jaki sposób odbiera spojrzenie, w jaki sposób zawiązują się performatywne relacje między obserwowanym i obserwatorem? W jaki sposób pole jego spostrzeżeń wzrokowych przenika jego ucieleśnioną podmiotowość? Chciałabym zaproponować, aby odpowiedzi na powyżej postawione pytania poszukać w kolażach serii *Moim przyjaciółom Żydom* i wyłaniającej się z nich relacji przemocy.

### Dwa kolaże, przemoc i puls życia

Kolaż podpisany przez Strzemińskiego *Śladem istnienia* ma kształt wertykalnego prostokąta. Bliska analiza pracy ujawnia jej niezauważane dotąd przez badaczy aspekty materialne i fakturalne. Praca ta zazwyczaj eksponowana jest w dość szerokim *passé-partout*, za szkłem, które niemal całkowicie skrywa przed widzem niezwykłą fakturę kolażu. *Passé-partout* przykrywa nierówne krawędzie pracy, której wymiary zazwyczaj określa się jako 29,9 na 20,8 cm. Są to wymiary wyłącznie przy lewej krawędzi. Wysokość prawej krawędzi to 30 cm, szerokość zaś to 20,7 cm. Owa nierówność wskazuje na wycięcie papieru z większej karty, dość topornym narzędziem, zapewne niezbyt ostrym nożykiem, być może tym samym, którym została wycięta fotografia. Jak zauważyła w rozmowie ze mną Łucja Skoczeń-Rapala, konserwator Muzeum Narodowego w Krakowie, kolaż wykonany został nie na zwykłym papierze, ale na uszlachetnionym, lekko ozdobnym, którego fakturę określa efekt nieznacznej „marmuryzacji”<sup>35</sup>. Sztwywny, szeleszczący, nieco transparentny papier o jasno oliwkowym odcieniu umożliwiał łatwiejsze kopiowanie rysunku, z drugiej zaś strony stanowił odpowiednie podłoże dla twardej, przytwierdzonej klejem fotografii. Papier, na którym Strzemiński wykonywał swe prace, nie należy do standardowych podłoży wykorzystywanych przez artystów. Wybór uszlachetnionego podłoża przez artystę przyjmującego zasadę ekwiwalencji (każdy centymetr dzieła jest tak samo ważny) świadczy o istotnym znaczeniu, jakie Strzemiński nadawał swojemu dziełu, a także o szczególnej roli tła. Jego marmurkowa faktura ma w sobie coś organicznego, przypomina nieco cienką warstwę skóry, a oglądana pod światło – lekko lśni.

Na papier, podobnie jak w przypadku innych kolaży, Strzemiński naniósł siatkę, dzięki której prawdopodobnie łatwiej było mu przekopiować rysunek i sytuować względem siebie formy. Siatka ta wskazuje na fakt, że podstawowym punktem orientacyjnym dla Strzemińskiego były wymiary podłoża. Podłoże – tło, które zajmuje niemal połowę kolażu – pełni aktywną rolę interpretacyjną. Nie jest powierzchnią, ale raczej zasysającą figury uprzestrzloną materią, która wypycha lub wsysa formy.

<sup>35</sup> Istotne obserwacje dotyczące roli podrysowywania fotografii tuszem w tym dziele, stanu zachowania fotografii, rodzaju użytego przez Strzemińskiego papieru zawdzięczam pani Łucji Skoczeń-Rapale, konserwatorce Muzeum Narodowego w Krakowie. W tym miejscu składam Jej gorące podziękowania za poświęcony czas, cierpliwe odpowiedzi na moje pytania oraz dzielenie się swym doświadczeniem.

## Nader Afektywna przemoc

Na oliwkowym tle, które wypełnia większą część kompozycji, w prawej górnej części kolażu artysta umieścił biało-czarny fotograficzny portret mężczyzny, zajmujący około 1/3 kompozycji. Portret został dość topornie wycięty z większej fotografii. Ukazuje on mężczyznę w średnim wieku, o krótkim zarostcie, ciemnych oczach i wyraźnie zarysowanych brwiach. Mężczyzna ujęty jest *en trois quarts*, jego szczupła twarz zwrócona jest lekko w prawą stronę. Na głowę ma nałożony znoszony, wytarty kaszkiet, pod którym widoczne jest lewe ucho. Mężczyzna patrzy nieco w górę, do przodu, w prawą stronę, omija wzrokiem widza, patrzy w dal, poza horyzont przedstawienia. Na jego twarzy widoczne jest wyczerpanie, ale zarazem spokój. Na ustach widać nieznaczny, nieśmiały uśmiech. Fotografia w chwili obecnej jest mocno wyblakła i „wysrebrzona”, uszkodzona w prawej górnej części (naderwany fragment czapki), jednak kilkadziesiąt lat wcześniej musiała być dość mocno kontrastowym zdjęciem. Strzemiński naniósł na nią nieznaczne korekty (czarne kreski tuszem na okolice brody i wąsów mężczyzny oraz na krawędź szyi), które pełnią ważną rolę uprzestrzeniającą przedstawienie. Podrysowanie tuszem widoczne jest również po lewej stronie czapki, której przedstawienie jest niezwykle materialne, fakturowe – do dziś uderza dokładność, z jaką oddany został jej ziarnisty materiał. Głowa mężczyzny dryfuje w przestrzeni lekko mieniącego się, podobnego fakturze skóry podłoża, jak gdyby wypychana odśrodkową siłą na powierzchnię. Choć w twarzy fotografowanego widać wielką godność, nie można pozbyć się niepokojącego wrażenia, że czynność fotografowania była próbą jej odebrania, fotografowanie zaś odbywało się pod przymusem. Portret mężczyzny, wycięty czy też raczej brutalnie odcięty od większej całości, przypomina nieco propagandowe nazistowskie fotograficzne wizerunki Żydów, do których przymuszano m.in. przechodniów na ulicach getta. Miały one potwierdzać negatywne stereotypy, upokarzać, a sama czynność fotografowania była kolejną odsłoną okrucieństwa i pogardy<sup>36</sup>. Również tytuł całości serii pozwala interpretować fotograficzny portret mężczyzny jako Żyda, być może osadzonego w getcie łódzkim, które Strzemiński oglądał, podróżując m.in. tramwajem przez ulicę Zgierską. Jeśli wizerunek ten przynależy do wyżej wymienionej kategorii, to w sam akt jego widzenia, oglądania wpisana jest relacja przemocy. Strzemiński konfrontuje nas z wizerunkiem anonimowego mężczyzny twarzą w twarz, podważając tym samym niezaangażowaną, indyferentną pozycję widza.

Lewą stronę przedstawienia wypełnia pieczołowicie przekopiony rysunek z cyklu „Deportacje” z 1940 roku<sup>37</sup>. Rozwijający się na płaszczyźnie, zajmuje niemal 3/4 wysokości kolażu i zbudowany jest charakterystyczną dla Strzemińskiego wijącą się linią. Przedstawia ludzką postać (lub postaci) odwróconą tyłem, ciężko

<sup>36</sup> Na ten temat por. m.in. J. Struk *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007, s. 90-93.

<sup>37</sup> Pani Łucja Skoczeń-Rapała zwróciła moją uwagę również na fakt, że rysunek został przekopiony bez żadnej nonszolanacji – widać w nim nacisk, wysiłek w pracy stalówką.

## Szkice

kroczącą przed siebie, pozostawiającą za sobą ślady czy też plamy. Owe plamy konstruuja rodzaj perspektywy, zaś wydobyte pofalowaną kreską formy budują iluzję ruchu. Kształt porusza się, zanurza się w głąb powierzchni tła. Rysunek jest niejako tożsamy z podłożem. Od jasnooliwkowego tła wygradza postać wyłącznie ruchliwa linia. Zamknięty linią kształt z łatwością może się na przestrzeń tła otworzyć, zostać przezeń wessany. Kształt ten zinterpretować można dwojako: jako istotę – organizm o kamiennie ciężkich, sięgających ziemi rękach, „wytracający się” komórka po komórce, lub też jako postać trzymającą za rękę małe dziecko, gdzie znowuż pozostawiane ślady mogą być interpretowane jako powoli uchodzące z nich życie.

Stosunek fotografii do rysunku oraz tekstu określa opisana przez Strzeмиńskiego w *Teorii widzenia* zasada rytmizacji, którą artysta opisuje analizując obrazy Van Gogha.

Zamiast szeregów podobnych widzimy cztery szeregi wzajemnie zrytmizowane, wzajemnie wzmagające i podnoszące swoją rytmizację. Odrębności wyglądu poszczególnych przedmiotów zanikają, zacierają się – zamiast nich występuje rytmiczne upodobnienie. Rytm człowieka staje się częścią natury. Jeśli jest niemożliwością (w fizjologii) ujmowanie organizmu bez jednoczesnego ujmowania środowiska utrzymującego jego istnienie – jeśli do naukowej definicji organizmu trzeba włączyć środowisko wpływające nań – tak samo do wzrokowej definicji widzianego świata należy włączyć wzrokową definicję człowieka oglądającego ten świat. Świat istnieje, lecz bez oczu go nie zobaczymy. Do zobaczenia świata potrzebny jest człowiek, który widzi. [...] Dzięki rytmizacji, wtopieniu rytmów biologicznych w obraz widzianego świata – wyczuwamy obecność żywego, pulującego, oddychającego, reagującego człowieka w oglądanym świecie.<sup>38</sup>

Zabieg rytmizacji form nie jest operacją ich upodobnienia ani powtórzenia, ale przede wszystkim wpisania doznającego ciała, jego zapętlającej ciało i umysł intensywności, która kardynalnie wpływa na sposoby postrzegania – w reprezentację. Moment rytmizacji to moment roztopienia się podmiotu w przedmiocie, artysty w swojej pracy. Rytmizacja to zarazem napięcia formalne i materialne, przeciwieństwa i podobieństwa, bliźniacze powtórzenia. Rytmizacja to relacja wiążąca elementy kompozycji tak, by wyrażały one puls ciała artysty, a zarazem wprawiały w ruch oko widza.

W *Śladem istnienia* rytmizacja w znacznym stopniu oparta została na kontrastach formalno-materiałowych: fotografia ukazuje mężczyznę patrzącego przed siebie, odsyłającego widza swym wzrokiem poza przedstawienie, rysunkowa postać kroczy zaś do tyłu, pociągając za sobą odbiorcę; rysunek jest lekki, powietrzny, fotografię zaś określić można jako „mocną materię” ukorzoną w podłożu. Fotografia nalepiona jest na papier, rysunek wykonany mocno przyciskaną stalówką „idzie” w głąb podłoża, „ryje” papier. W tym procesie budowania napięć uzupełniają się również przedstawienia: głowa i ramiona rysunkowej postaci potwarzają zarys czapki mężczyzny na fotografii. Widać dbałość Strzeмиńskiego o usy-



tuowanie elementów kolażu w ściśle określonych miejscach: dwie dolne plamy retuszowane są farbą w kolorze podłoża, artysta nieznacznie zmienił ich lokalizację. Rysunek i fotografia w górnej części jak gdyby przyciągają się, w dolnych partiach zaś – odpychają. Gdy patrzę na kolaż ułożony horyzontalnie, z ukosa, odnośną wrażenie, jakby i rysunek, i fotografia otrzymały status korespondujących ze sobą plam, rozplywających się jak kałuża czy też plama krwi. Cechą charakterystyczną tego i innych kolaży cyklu jest to, że nie da się ich ogarnąć jednym spojrzeniem, podporządkować i unieruchomić. Gra form, zamiana kontrastów w podobieństwa, wprowadzanie oka w kompozycję ruchliwą linią rysunku artykułuje widzenie fotografii, a w końcu nie tylko uwzględnia ruchomość ludzkiego widzenia, ale wręcz zmusza wzrok widza do niekończącej się podróży po płaszczyźnie przedstawienia. Momenty rytmizacji to momenty skokowego ruchu oka, ale też spotkania, kiedy doświadczenie widzenia zlewa się z przedstawieniem.

Niezwykle istotną rolę odgrywa podpis wykonany przez Strzebińskiego miękkim, odręcznym pismem, umieszczony na rewersie pracy: „śladem istnienia”. Funkcjonuje on raczej jako rodzaj opartego o figurę elipsy komentarza, pozwalając interpretować kolaż jako reprezentację śmierci, ale i wezwanie do pamiętania. „Każdą fotografią ma związek ze śmiercią. Ożywia to, co już dawno umarło, utrwala to, co rozpadło się w proch. Mówi o śmierci dokonanej w czasie przyszłym. Każde zdjęcie to powrót umarłego”<sup>39</sup>. W ten sposób portret żywego mężczyzny jawi się jako portret osoby umarłej, której wizerunek jednak drażni, naznacza, wpisuje się we wzrok i wiedzę budowaną przez żywych. Niezależnie od okoliczności jego wykonania, które powinny budzić w odbiorcy niepokojące pytania dotyczące jego własnej podmiotowej pozycji, portret jest jednostkowy. To wizerunek tego konkretnego mężczyzny, tam i wtedy. Jego twarz odciska się w pamięci widza. Wycięta fotografia staje się indeksem przemocy i śmierci, rysunek przedstawia istoty wytracające życie. To istnienia, które są już wyłącznie śladem, ale zarazem pozostawiają odbiorcom zadanie podążania ich śladem – życiodajnego niezapominania, niewymazywania. Trzeba pamiętać, że Łódź w latach powojennych stanowiła tętniące życiem centrum dla Ocalonych z Zagłady. Tu miały swoją siedzibę najważniejsze partie polityczne, tu powstawały żydowskie szkoły, sierocińce i wspólnoty. Tu w końcu działały upamiętniające Zagładę instytucje, takie jak Centralna Komisja Żydów Polskich oraz Centralna Historyczna Komisja Żydów. W cieniu niemożliwej do wypowiedzenia straty i cierpienia odbudowywało się życie kulturalne i polityczne, kształtowały się pamięć i nadzieje na przyszłość.

Kolaż opisany na rewersie *Przysięgnij pamięci rąk (istnień, które nie z nami)*, tak jak i poprzedni, wykonany został na jasnooliwkowym papierowym podłożu, nierówno wyciętym z większej karty (30 x 21,5 cm). Zawiera wspomnianą już fotografię z obozu Dachau, tuż po jego poddaniu 29 kwietnia 1945 roku. Fotografia ta znajduje się m.in. w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warsza-

<sup>39</sup> J. Leociak *Doświadczenia graniczne*, s. 267. Jacek Leociak w tym miejscu pięknie parafrazuje refleksję Rolanda Barthes'a zawartą w *Świetle obrazu*.

wie. Stosunkowo największą część przedstawienia zajmuje tło, lekko lśniące wzbogaconą fakturą papieru. Tło można interpretować jako kurtynę opadającą na wydarzenie przemocy, której nie zobaczą widzowie, lub zasłonę obojętności, która towarzyszyła cierpieniu Żydów, podobnie jak w opowiadaniu *Kobieta cementarna* ze zbioru *Medaliony* Zofii Nałkowskiej, które Strzemiński w tym czasie mógł czytać<sup>40</sup>. Na tło naniesiono dwie prostopadłe linie wykreślone ołówkiem, wyznaczające centrum przedstawienia. Mniej więcej w 1/4 szerokości fotografii, u jej górnej krawędzi widać ślady kolejnej linii, którą jednak Strzemiński zdecydował się wymazać.

Zdjęcie (lub ilustracja prasowa) o kształcie horyzontalnego prostokąta, zostało nieco nierówno umieszczone dokładnie pod centralną osią kompozycji, po lewej stronie, wystając minimalnie poza prostokąt podłoża. Kadr wykorzystany przez Strzemińskiego szczelnie wypełniają anarchicznie skłębione, martwe ciała kobiet i mężczyzn, niektóre nagie. Groteskowe pozy, odchylone głowy, uchylone usta, wpółotwarte oczy, rozpostarte ramiona, nagie torsy, genitalia, bezwładne ręce, pełne przerażenia i cierpienia wychudłe twarze. Fotografia nosi ślady wytężonej pracy artysty. W miejscach ciemnych przestrzeni (partie włosów dwóch kobiet, fragment ubrania) gęsto naniesiono drobne kreski czarnego tuszu, pogłębiając tym samym kontrast i głębię przedstawienia. Na niektóre twarze i ciała subtelnie nałożone zostały białe pasma (lub plamy) farby. Dzięki temu zabiegowi ciała wyglądają trochę jak marmurowe, połyskujące w słońcu posągi<sup>41</sup>. To fotografia, która niemal rani wzrok. Centrum wzgórza martwych ciał wypełnia czarna szczelina. Oko ślizga się po przestrzeni przedstawienia bezradnie, obawiając się własnego spojrzenia, odczuwając jego obsceniczność. Punktem, na którym bezwiednie zatrzymuje się mój wzrok jest jedyna twarz przedstawiona na zdjęciu frontalnie – dziewczynki lub młodej kobiety o dziewczęcej urodzie, po lewej stronie. Wygląda tak jakby spała, niespokojnym, smutnym snem. Na jej nos i brwi artysta naniósł delikatne plamki białej farby. Ręce ma schowane w za dużym, ciemnym płaszczu, jej sukienka zawinęła się ukazując fragment nagiego, zapadniętego brzucha. Z lewej strony jej tors przygniatają głowy dwóch martwych kobiet.

Na fotografię mocno i zdecydowanie nałożony został ekspresyjny rysunek ręki. Wykonano go tuszem, dość grubą kreską. Zaczerpnięty z cyklu *Ręce, które nie z nami* (1945), diagonalnie rozpięty niemal na całej wysokości pracy. Tekst na rewersie *Przysięgnij pamięci rąk (istnień, które nie z nami)*, nawiązuje do tytułu cyklu rysunkowego, a zarazem sugeruje, że ręka ujęta została w geście zaprzysiężenia. Gest ten można również czytać jako gest rozpacz, wzywania na ratunek. A może ręka jest

<sup>40</sup> *Medaliony* zostały wydane w 1946 roku. Strzemiński luźno znał Nałkowską od września 1947, bardzo cenił jej twórczość – przedstawił pisarce do oceny kilka zeszytów szkiców własnej powieści. Zob. N. Strzemińska *Sztuka, miłość i nienawiść*, s. 73.

<sup>41</sup> Skojarzenie z opisem okaleczonych ciał w Gdańskim Instytucie Anatomicznym zawdzięczam p. Zenobii Karnickiej, która wskazała mi *Medaliony* Nałkowskiej jako rodzaj odniesienia. Zob. Z. Nałkowska *Dr Spanner*, w: teje *Medaliony*.

## Nader Afektywna przemoc

okaleczona? Widać tylko trzy palce uważnie przekopiwane z oryginalnego rysunku (noszą ślady retuszu), a na nich opływowe linie paznokci.

Rysunek ręki, tak jak wszystkie powstałe podczas wojny rysunki Strzemińskiego, został wykonany kreską opisywaną przez badaczy jako „biologiczna”, choć ja wolę określenie „organiczna”. Kreska rysunku wije się skomplikowaną kaskadą form, niejednoznacznie opisując kształty i wchodząc w ambiwalentne relacje z tłem i fotografią. Linia ta niezwykle ruchliwa, nie jest jednak rozedrgana ani nonszalancka – Strzemiński uważnie i starannie przekopiovywał swoje wojenne rysunki, dość mocno pracując stalówką. Opisać można ją jako puls i rytm, nadawany oku, które zagłębia się w kompozycję. Można jednak powiedzieć o niej więcej. Linia rysunku Strzemińskiego jest pulsem. To element „istnienia” obecny w tytule uprzednio omawianego kolażu. Za każdym razem wygradza z tła żyjący kształt, komórkę lub organizm, a wraz z nim – życie, nawet jeśli jest wytracane. Gdziekolwiek się pojawi, linia jest jak gdyby wizualną metonimią ruchu, pulsu, życia, powoływania do życia umarłych – pamiętania.

Rysunek ręki buduje rodzaj pomostu między okiem a fotografią: wprowadza oko w obraz śmierci, martwych rozkładających się ciał, od którego zazwyczaj wzrok jest odwracany, przed których opisem zatrzymuje się język. Rysunek stanowi rodzaj wejścia, a zarazem ekranu przesłaniającego fotografię. Jednocześnie jednak wyposaża fotografię w filtr paradoksalnie umożliwiający jej zobaczenie.

Relacja fotografii i rysunku pełna jest przemocy i bliskości, wręcz intymności. Ręka próbuje objąć, dotknąć fotografii, jej linie biegną przez twarze, głowy i ciała martwych. Jedna z linii rysunku prowadzona jest przez czoło dziewczynki, jak czułe dotknięcie, tuż przed śmiercią. W pewnym sensie jednak Strzemiński swoim rysunkiem niszczy fotografię, rysuje po fotografii, co – biorąc pod uwagę jej przedmiot – kojarzy się z rodzajem profanacji, ikonoklazmu, bluźnierstwa. Nie sposób już zobaczyć fotografii, a jednocześnie dopiero teraz oko znajduje do niej dojście. Połączenie (jak w przypadku kolażu *Przysięgnij pamięci rąk...*) lub sąsiedztwo rysunku i fotografii (*Śladem istnienia*) czyni obraz fotograficzny widocznym, a zarazem przysłaniając – ujawnia pewien naddatek, jaki niosą ze sobą fotografie Śmierci. Kreska rysunku jest ruchliwa, chciałoby się powiedzieć – życiodajna. To ona wprowadza wzrok widza w kompozycję kolażu. Organiczna kreska rysunku wprowadza życie w świat śmierci – fotografii i podłoża. Rysunek wpływa na świadomość wzrokową widza, na wiedzę i na zdolność pojmowania świata. Połączone w jednym ciele kolażu rysunek i fotografia afektywnie przesywają widza – przesyćcie to jednak nie jest śmiertelne, ale życiodajne, wytrącające z ośpienia i obojętności.

Kolaże Strzemińskiego to próba znalezienia wspólnej płaszczyzny dla wiedzy o nagich faktach a pytaniami natury moralnej i etycznej. W jaki sposób widzenie (tak szczegółowo rozpatrywane od lat 30., znajdujące swe teoretyczne i historyczne ujęcie w *Teorii widzenia*) wpływa na konstruowanie wiedzy, jak wiedza strukturyzuje nasze widzenie? Kim staje się podmiot w momentach rozpoznania i nierozpoznania, widzenia i ślepoty?

## Szkice

Hayden White pisząc o dziele Saula Friedländera zauważa rozdzarcie historyka między postulatami stabilnej, spójnej opowieści na temat Zagłady a zabiegami retorycznymi, poetyckimi, które mimowolnie kształtują jego narrację. Jak pisze White, Friedländer rozumiał fikcjonalizację i estetyzację wydarzeń związanych z Holocaustem jako wykroczenie przeciw prawdzie, zagrożenie dla przekonania, że Holocaust wydarzył się rzeczywiście. Jednocześnie twierdził, że Zagładę, niezależnie od swej warstwy faktograficznej, zawsze posiada jakiś naddatek wiedzy niewypowiadalnej, pozostaje jakaś resztką<sup>42</sup>. Friedländer za cel swej narracji przyjął wywołanie u czytelnika tajemniczego efektu *disbelief* – niemożności uwierzenia, niedowierzania – który opisał w następujący sposób: „Mówiąc ‘niedowierzanie’ [*disbelief*] mam na myśli coś, co skrywa się głęboko za bezpośrednim postrzeganiem świata przez każdego z nas, za tym, co zwyczajne; coś, co pozostaje ‘niewiarygodne’”<sup>43</sup>. Wydaje się, że podobną strategią kierował się Strzeмиński kilkadziesiąt lat wcześniej, ukazując obrazy fotograficzne – fakty, poprzez ich nacięcia, a także spokrewnienie z rysunkiem i poetyckim komentarzem, odbierał odbiorcy zdolność oswojenia wiedzy o Zagładzie, wskazując na resztkę, popioły, zgłiszczą.

Strzeмиński nie stworzył fotoreportażu. By mówić o Holokauście użył środków artystycznych, choć przyświecały mu przy tym, jak Primo Leviemu, ideały jasności, miary i dokładności<sup>44</sup>. Dlatego mierząc i wykreślając, ustalając prawidłową, jedyną lokalizację na płaszczyźnie dla fotografii i rysunków, badając ich możliwe związki, podobieństwa i możliwości kontrastowania, dbając o ekonomię środków, starał się równocześnie możliwie silnie oddziaływać na widza, nakłuć oko, wpłynąć na ciało, poprzez ból widzenia – wywołać odczucie, intensywność. Przemocą widzenia – poruszyć do życia, działania i myślenia. Przemocą wywołać afekt, a wraz z nim – zmianę.

## Afektywna przemoc

Chciałabym zaproponować, że wielka siła ekspresji cyklu *Moim Przyjaciółom Żydom*, moc tego przedstawienia jest w istocie afektywną przemocą: opiera się jednocześnie na afektywnym działaniu tej pracy i „przemaganium” nawyków widzenia i odczuwania odbiorcy. Aby rozjaśnić tę kategorię, chciałabym najpierw wytłumaczyć, co to jest afekt i co rozumiem przez afektywność w pracy Strzeмиńskiego, następnie przejść do specyficznej, bliskiej afektowi definicji przemocy, a w końcu podsumować moje rozważania w kategorii przemocy afektywnej, która

<sup>42</sup> H. White *Historical truth, estrangement and disbelief*, w: *Confronting the Burden of History. Literary Representations of the Past*, red. I. Curyłło-Klag, B. Kucala, Universitas, Kraków 2012, s. 18.

<sup>43</sup> S. Friedländer *Czas eksterminacji. Nazistowskie Niemcy i Żydzi 1939-1945*, przeł. S. Kupisz, A. Nowak, K. Masłowski, Prószyński Media, Warszawa 2010, s. 29.

<sup>44</sup> H. White *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, w: *Proza historyczna*, red. E. Domańska, przeł. E. Domańska, Universitas, Kraków 2009, s. 199-220.

## Nader Afektywna przemoc

moim zdaniem wyrasta z materialnych i formalnych doświadczeń Strzeмиńskiego w serii *Moim przyjaciółom Żydom* oraz teoretycznych dywagacji w *Teorii widzenia*.

Najprostsza definicja afektu (Spinoza) ujmuje go jako wpływ: moc wywierania wpływu, a zarazem dyspozycję otwartości na wpływ<sup>45</sup>. W interpretacji Gillesa Deleuze'a afekt to przedspołeczna, podatna na transmisję intensywność umocowana w biologicznych mechanizmach ciała; przestrzeń potencjalności podmiotu, w której zawiązują się interakcje i relacyjność ze światem. Afekt to poprzedzający myśl proces wychodzenia ucieleśnionego podmiotu poza siebie, w którym pęka granica między ludzkim a pozaludzkim, ciałem i umysłem, podmiotem i jego otoczeniem. To również intensywność obecna i wyzwalana przez dzieło sztuki<sup>46</sup>. U Deleuze'a afekt nie ma zawartości ani znaczenia, choć produkuje uczucia, emocje, myśli. Jak pisał:

[...] to, co się utrwała, rzecz lub dzieło sztuki jest blokiem wrażeń, połączeniem percepcji i afektów. Percepcje nie są już percepcjami, są niezależne od stanu tych, którzy ich doświadczają, afekty nie są już uczuciami lub doznaniem, lecz przewyższają siłę tych, którzy im się poddali. Wrażenia, percepcje i afekty to byty znaczące same przez się i wykraczające poza wszelkie przeżycie. [...] Istnieją pod nieobecność człowieka, ponieważ człowiek, taki jaki zostanie ujęty w kamieniu, na płótnie lub w ciągu słów – sam jest połączeniem percepcji i afektów.<sup>47</sup>

Wedle takiego rozumienia afekty są fenomenami całkowicie autonomicznymi, które konstytuują również ludzką podmiotowość. Afektami są np. akordy, które istnieją same w sobie, „samopodtrzymują się”, ale istnieją również w relacji do słyszenia odbiorców: wewnętrznego i zewnętrznego ucha. Podobnie obraz czy rzeźba w ujęciu afektywnym zyskują status nie tylko formy, lecz także ucieleśnionego widzenia, poczucia równowagi, wspólnego rytmu ciała i formy. Specyfiką afektu jest jego umocowanie w ciele, a zarazem zdolność przekraczania ciała i rzeczy. W tym ujęciu ciało staje się potencjalnością (w której przeszłość łączy się z przyszłością), a jednocześnie miejscem zmysłowych, synestetycznych doznań, interakcji ze światem.

Środowiskiem afektu jest powierzchnia, np. skóra. Ernst van Alphen za Gillessem Deleuzem zaznacza, że afekt każdorazowo w pracy artystycznej obecny jest właśnie na powierzchni dzieła, w zaangażowaniu artysty w medium, a także w operacjach formalnych, m.in. rozplanowaniu koloru i linii<sup>48</sup>. Dodać można, iż afektywne oddziaływanie dzieła sztuki zawiera się również we własnościach faktural-

---

<sup>45</sup> C. Williams *Affective process without a subject: Rethinking the relation between subjectivity and affect with Spinoza*, „Subjectivity” vol. 3, 3, s. 246.

<sup>46</sup> G. Deleuze, F. Guattari *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000 oraz *Proust i znaki*, przeł. M.P. Markowski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

<sup>47</sup> G. Deleuze, F. Guattari *Co to jest filozofia?*, s. 180-181.

<sup>48</sup> E. van Alphen *Affective operations of art and literature*, „Res” 53/54, Spring Autumn 2008, s. 22.

nych dzieła, w materii, z której zbudowana jest artystyczna praca. Strzeмиński w swojej teorii i praktyce robi miejsce dla tak rozumianego afektu, choć rzecz jasna nigdy nie używa tego terminu. Pisząc natomiast o rytmach fizjologicznych, przepływach i sieci powiązań między materiami, podmiotem a światem, a zarazem o niemal neurologicznym obrazie ludzkiego ciała, znosi opozycję między ciałem i umysłem, okiem, myślą, doznaniem a organizmem. W ten sposób tworzy wizję podmiotowości, której podstawę tworzy mocny trzon wewnętrznych, psychofizjologicznych, poprzedzających doświadczenie doznań/wrażeń, które równie dobrze można nazwać afektami w znaczeniu, jakie temu pojęciu nadaje Gilles Deleuze czy współczesna psychologia<sup>49</sup>.

W *Moim przyjaciółom Żydom* afekt przywoływany przez przyjaźń wyznawaną w tytule serii każdorazowo ramuje również fotografię. Portrety mężczyzn to portrety przyjaciół, szczątki są pozostałościami po bliskich, rozpięci w barokowych pozach umarli przeszywają wzrok odbiorcy utratą i bezsilnością. Martwa dziewczyna i trupy, dzieci skazane na śmierć i nieznajomi – wszyscy oni usytuowani są na powierzchni prac, w relacji bliskości, czułości, wystawieni na dotknięcie linii Strzeмиńskiego lub dotyk oka widza. Rytmizacja wyzwalana u Strzeмиńskiego przez konstelacje linii rysunku i fotografii to zarazem relacja formalna i afektywna. To moment nierozróżnialności, kiedy obraz staje się w widzu, niknie różnica między „ja” i rzeczą, linią i wzrokiem, wewnętrznym pulsem i rytmem przedstawienia, to zarazem powrót i rozbłysk biologicznego trzonu wzrokowej świadomości. Rytmizująca przedstawienia linia poprzez swoją ruchliwość przywołuje widzenie Strzeмиńskiego, ale też wystawia na pokaz wzrok widza. Chciałabym zaryzykować stwierdzenie, że u Strzeмиńskiego linia nie tylko wywołuje afekt, ale wręcz jest afektem – to „poryw serca”<sup>50</sup>. Gdziekolwiek się pojawi, linia zyskuje właściwość wizualnej metonimii ruchu, pulsu, życia, powoływania do życia umarłych – pamiętania w cielesnej intensywności. Linia rysunku to u Strzeмиńskiego intensywność, wpływ (na fotografię, na relacje międzyobrazowe), a zarazem podatność na wpływ (ucieleśnione oko artysty). Linia w istotny sposób wpływa na opisane przeze mnie relacje wewnątrzobrazowe (rytmizacja), otwiera oko widza na własności fakturalne dzieła, wprowadza wzrok w materię fotograficznych obrazów, stanowi miejsce spotkania reprezentacji i obserwatora, jest „nieludzkim stawaniem się człowieka”<sup>51</sup>. Rytmizacja jest widzeniem, stawaniem się świadomości wzrokowej, wybrzmiewaniem obrazu w oku – umyśle.

<sup>49</sup> „To coś można określić tylko jako wrażenie. Jest ono sferą nieokreśloności, nierozróżnialności, jak gdyby rzeczy, zwierzęta i osoby w każdym wypadku osiągnęły ów oddalający się w nieskończoność punkt, bezpośrednio poprzedzający ich naturalne zróżnicowanie. Właśnie to nazywam afektem”. G. Deleuze, F. Guattari *Co to jest filozofia?*, s. 191-192.

<sup>50</sup> Afekt jako „poryw serca” zdefiniował na prowadzonym przez mnie seminarium jeden z moich studentów – Łukasz Mojsak.

<sup>51</sup> G. Deleuze, F. Guattari *Co to jest filozofia?*, s. 192.

## Nader Afektywna przemoc

Afektywne działanie powierzchni dzieła Strzemińskiego opiera się jednak głównie na fakturze dzieła i pracy artysty związanej z uzyskaniem określonego efektu fakturowego – uszkodzaniem fotografii – nacinaniem i wycinaniem, drapaniem i zarysowywaniem. Wszystkie te zabiegi można nazwać przemocą wobec obrazu fotograficznego. Dzięki nim Strzemiński uczynił fotografię widoczną w potoku okrucieństwa. Wprowadził widza do fotografii linią rysunku – linią życia w świat śmierci. Tym samym uczynił widzialnymi i wyjątkowymi cierpienia Żydów, daleko od heroicznej formuły wypracowywanej wówczas w dyskursach pamięciowych, a zarazem umiejscowił widza w relacji do śmierci konkretnych podmiotów, ich doświadczenia, wiedzy i niewiedzy, nadziei i cierpienia. Fotografia i rysunek tworzą afektywną całość – są ekspresją głosu ofiar, a zarazem emanacją ciała obserwatora. Jednak by głos ten został usłyszany, a obraz zobaczony, Strzemiński dokonał nakłucia oka, a wraz z nim przeszył ciało i rozum widza. Wybrał przemoc jako rodzaj kanału transmisyjnego dla afektu.

Chciałabym teraz skoncentrować się na nieoczekiwanych pokrewieństwach afektu i przemocy. W książce *Przemoc i poznanie* Andrzej Zybertowicz wskazuje na kłopoty z definiowaniem przemocy, różnorodność kontekstów, w jakich pojęcie to jest używane, a także częste użycie jako metafory. Wiedza potoczna (za której emanację przyjmuję Wikipedię) rozumie przemoc jako „wywieranie wpływu na proces myślowy, zachowanie lub stan fizyczny osoby pomimo braku przyzwolenia tej osoby na taki wpływ, przy czym wyróżnia się dwa zjawiska: przemoc fizyczną i przemoc psychiczną”<sup>52</sup>. Jedno z ujęć przemocy w *The Shorter English Oxford Dictionary* ujmuje przemoc jako: „wielką siłę, okrucieństwo, porywczosć; pewnego rodzaju intensywność lub wpływ” lub w kolejnym znaczeniu „porywczosć emocjonalną lub odnoszącą się do czynów; nadmierną lub ekstremalną żarliwość lub gorliwość, pełne przemocy lub namiętności zachowanie lub język; namiętność, gniew”<sup>53</sup>. Andrzej Zybertowicz przemoc rozumie jako „pracę fizyczną zastosowaną wobec jednostek lub grup ludzkich, podjętą przy tym bez faktycznej lub domniemanej zgody wchodzących w grę osób [...]”. Przemoc przemaga. Przemoc jest siłą, której trudno się przeciwstawić. Przemoc jest mocą, która przemaga. Stosujemy przemoc, by przewyciężyć, przełamać, przemoc opór”<sup>54</sup>. Autor *Przemocy i poznania* definiuje przemoc jako sytuację przemagającą/przemozną – gdy jednostka lub grupa pozbawiona jest wyboru i nie jest w stanie przeciwstawić się warunkom, w jakich się znalazła, przy czym ma tu na myśli zarówno przemoc fizyczną, przymus ekonomiczny i kulturowy. Dość nieoczekiwanie Zybertowicz utożsamia sytu-

<sup>52</sup> <http://pl.wikipedia.org/wiki/Przemoc> [dostęp 24.05.2013].

<sup>53</sup> „Great force, severity, or vehemence; intensity of some condition or influence” oraz „Vehemence of personal feeling or action; great excessive or extreme ardour or fervour; also violent or passionate conduct or language; passion, fury”. Podaję za: A. Zybertowicz *Przemoc i poznanie. Studium z nie-klasycznej socjologii wiedzy*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1995, s. 369. Tłumaczenie własne.

<sup>54</sup> A. Zybertowicz *Przemoc i poznanie*, s. 48-49.

## Szkice

ację przemożną i afekt: „według sugestii tropu etymologicznego w sytuacji przemożnej znajduje się zarówno narkoman na głodzie narkotycznym, ktoś poddany hipnozie, jak i dziewczę niepotrafiące przeciwstawić się swym porywom miłosnym. [...] Wydaje się, że jedynie w pewnych kulturach – o osłabionych więzach rodowych – dopuszcza się, czy nawet promuje poddawanie się takiej «przemocy serca»”<sup>55</sup>.

Przemoc jako zjawisko z gruntu negatywne – „siła przeważająca czyjaś siłę, fizyczna przewaga nad kimś; narzucona bezprawnie władza, panowanie; czyny bezprawne, dokonane z użyciem siły; gwałt”<sup>56</sup> – definiowana jest w opozycji do sytuacji pokoju: pokój to brak przemocy<sup>57</sup>. Przemoc jest jednak fenomenem głęboko przenikającym ludzką kulturę i cywilizację, łączy się zarówno z dyskursami nauki, wiedzy, poznania, jak również społecznym i semantycznym porozumieniem, komunikacją, kulturowymi sporami, prawem, polityczną zmianą. Zybertowicz zwraca uwagę na jej funkcje zarówno negatywne, jak i pozytywne, wśród których wymienia m.in. moc inicjowania consensusu semantycznego i społecznego, proces odradzania komunikacji umożliwiający wejście do obiegu kulturowego grupom wykluczonym ze wspólnoty komunikacyjnej, a także, co wydaje mi się szczególnie istotne – współtworzenie nowych przedmiotów poznania<sup>58</sup>. Podobnie na aspekty destrukcyjne i reparacyjne przemocy zwraca uwagę René Girard. Pisze on o „złej”: nieczystej, rozlewającej się, odwzajemnionej, prowadzącej do niekończącej się vendetty i „dobrej” przemocy: budującej jedność, odradzającej różnicę<sup>59</sup>. Jak zauważył Jan T. Gross struktura przemocy całkowicie zmienia relacje międzyludzkie<sup>60</sup>. Można dodać za Johanem Galtungiem, że struktura przemocy (zarówno kulturowej, strukturalnej, jak i fizycznej) pozostawia ślady nie tylko na ciele, ale również na duchu i umyśle człowieka, a także (rozszerzając tę myśl) na ludzkiej afektywności.

Nie zapominając o negatywnych aspektach przemocy, chciałabym się skupić na jej znaczeniach bliskich afektowi, mających pozytywne skutki kulturowe. Łącznikiem między przemocą a afektem jest przede wszystkim definiowanie jednego

---

<sup>55</sup> Tamże, s. 54.

<sup>56</sup> Definicja przemocy w *Małym Słowniku Języka Polskiego*, red. S. Skorupka i in., PWN, Warszawa 1990-1969, s. 651; definicję podają za: A. Zybertowicz *Przemoc i poznanie*, s. 368.

<sup>57</sup> J. Galtung *Violence, Peace and Peace research*, „Journal of Peace Research” 1969 vol. 6; 167, s. 172.

<sup>58</sup> A. Zybertowicz *Przemoc i poznanie*, s. 206-207.

<sup>59</sup> R. Girard *Sacrum i przemoc*, t. 1 i 2, przeł. M. i J. Plecińscy, Wydawnictwo „Brama”, Poznań 1993.

<sup>60</sup> J.T. Gross, wystąpienie w dyskusji podsumowującej konferencję *Być świadkiem Zagłady. W 70. rocznicę powstania w getcie warszawskim*, 22-23 kwietnia 2013, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa.



## Nader Afektywna przemoc

i drugiego pojęcia za pomocą kategorii wpływu, relacji, oddziaływania jednych podmiotów na inne. Tak definiuje przemoc np. Johan Galtung, wedle którego mówimy o przemocy wtedy, gdy na istoty ludzkie wywiera się wpływ powodujący, że ich somatyczne i mentalne realizacje znajdują się poniżej ich potencjalnych realizacji. Galtung w odniesieniu do zjawiska przemocy (którą rozwarstwia m.in. na fizyczną i psychiczną, intencjonalną i nieintencjonalną, jawną i ukrytą, personalną i strukturalną) zauważa, że angażuje ona tego, który wpływa (podmiot), sposoby, którymi się wpływa (akcja), oraz to, na co się wpływa (przedmiot)<sup>61</sup>. Drugim będzie kolokwialne rozumienie afektu jako stanu emocjonalnego pozbawionego kontroli rozumu: jako rodzaju porywu, przemocy serca, „działania w afekcie”, pasji, furii. W tym znaczeniu przemoc to *par excellence* afekt – poryw, gwałtowność, namiętność, pasja, gniew. Trzecim łącznikiem będzie pojmowanie afektu i przemocy jako siły narzuconej podmiotom bez ich zgody. W tym wypadku wszystkie afekty są rodzajem przemocy, gdyż ich pochodzenie tylko w pewnej części można uznać za kulturowe, w przeważającej mierze jednak rodzą się one w biologicznych i neurologicznych mechanizmach ludzkiego organizmu.

\*\*\*

Praca *Moim przyjaciółom Żydom* była darem, ofiarą dla Żydów, umarłych i żywych. Wymierzona była również w widzów Zagłady – obserwatorów brutalnego unicestwienia społeczności żydowskiej i ekstremalnej przemocy, która temu towarzyszyła. W sposób niezwykle interesujący artysta połączył w niej przemoc obrazu i przemoc widzenia; scenę zbrodni, akt widzenia i jej obserwatora. Przemoc zawieszona została między obrazami fotograficznymi, a zarazem rozegrana we własnościach fakturalnych dzieła. Strzeмиński niszczył fotografie po to, by przekroczyć bezruch materii, pustkę podłoża, która rozspajała jego rysunki, traumę przedstawioną na fotograficznych obrazach. Przemoc również wpisana została w etyczny imperatyw patrzenia – świadomego obserwowania skazanych na unicestwienie lub unicestwionych. Patrzenie w tym wypadku jest okrucieństwem, a zarazem jedynym możliwym wyborem. Widz swoim aktem widzenia wpływa na obserwowaną scenę, będąc jednocześnie naznaczony przez przemoc obserwowanego obrazu.

Strzeмиński stworzył taki rodzaj *punctum* – przeszycia widza, które nie jest śmiertelne, ale życiodajne, wytrącające z obojętności i ośpienia. Owo życiodajne *punctum* – nacięcie oka-ciała-umysłu, by zobaczyło/zrozumiało w rozbłysku rozpoznania – nazywam afektywną przemocą. Afektywna przemoc to zarazem nacięcie i poryw, intensywność i ból utraty. To moc, siła przemagająca, ale na sposób reparacyjny, budujący, czy jak chce René Girard, „dobroczynny”. Mam tu na myśli przemoc w warstwie symbolicznej kultury, przemoc dokonywaną na rzeczach, rozumianą jednak jako rodzaj kanału transmisyjnego dla afektu, którego działanie jest jednak jak najbardziej wymierzone w ludzi: wybudza z odrętwienia intensyw-

---

<sup>61</sup> J. Galtung Violence, *Peace and Peace Research*, s. 168-169.

## Szkice

ność ciała, jest wezwaniem do odpowiedzi na spojrzenie dzieła, rodzi poczucie intensywności. Afektywna przemoc dotyka ciał, ale również struktury naszego poznania. Nacinając i pustosząc, tworzy miejsce dla nowych podmiotów i przedmiotów poznania, których głosy i ciała znajdowały się poza przestrzenią komunikacji, relegowane do świata „ciszy”, „szaleństwa”, „niewyobrażalnego”, „monstrualnego” czy „niewypowiadalnego”. Deborah Gould w artykule *Afekt i protest* zaznacza, że afekt w swym przybierającym kształcie wstęgi Moebiusa związku z rozumem jest tym, co zapewnia ludzkim podmiotom wysoki poziom niezdeterminowania, a zarazem wolności. To właśnie stany afektywne umożliwiają zarówno sprawowanie władzy i kontroli, jak i ich odrzucenie<sup>62</sup>. Trawestując nieco dalsze uwagi Gould, chciałabym mocno zaznaczyć, że zarówno przemoc afektu, jak i przemoc afektywną można uznać za tajemniczy punkt x w ludzkiej podmiotowości, nacięcie, w którym kończy się oddziaływanie ideologii i hegemonii. To potencjalna przestrzeń społecznej i politycznej zmiany: praca interpretacyjna, która może całkowicie zmienić samorozumienie zarówno podmiotów, jak i społeczeństw. Przemoc afektywna w znaczeniu, które proponuję, to działanie wbrew percepcyjnym nawykom, ontologicznemu i epistemologicznemu stanowisku widza: przemagające i przekraczające obojętność, przyzwyczajenie, odrętwienie i udomowienie, kulturową i biograficzną ranę, fiksację na kulturowej autowiktylizacji. To szok wytrącający z bezruchu w kierunku afektywnego ruchu pamięci: przepływu afektów pomiędzy materią (która poddawana jest przemocy) i widzem (na którego kierowany jest wpływ – afekt i przemoc) na rzecz nie tyle wzruszenia, ile zmysłowego poruszenia, odzyskania zdolności odczuwania i poczucia cielesnej intensywności – życia.

---

<sup>62</sup> D. Gould *Affect and protest*, w: *Political emotions*, ed. J. Staiger, A. Cvetkovich, A. Reynolds, Routledge, New York–London 2010, s. 31-33.

**Nader** Afektywna przemoc

## Abstract

**Luiza NADER**  
**University of Wrocław**

### **Affective violence: Władysław Strzemiński's "To My Friends, the Jews."**

The article provides an interpretation of the series *Moim przyjaciółom Żydom* [*To My Friends, the Jews*] where the images used by the artist can be understood as the fragments of the lost archive of a ruined world marked with violence, but also as an act of the ruination of Modernism. Strzemiński's work not only represents but most of all, in numerous relations between photography, drawings and texts, operates with various degrees and types of violence, each time piercing the viewer's ethical and aesthetic judgements. The author concentrates on the analysis of selected material and historical aspects of the works from this series and treats them as an act of political engagement as well as a kind of beneficiary violence performing the affective operations both on the materiality of the work and on the „optical consciousness” of the viewer.