

ELEONORA JEDLIŃSKA
UNIwersytet Łódzki*

**Władysław Strzemiński –
seria kolaży *Moim przyjaciołom Żydom*.
Doświadczenia wojny, żal i smutek**

Celem niniejszego opracowania jest przedstawienie i pogłębiona interpretacja unikalnego w dorobku Władysława Strzemińskiego (1893–1952) i w ogóle historii sztuki, zespołu prac zatytułowanego *Moim przyjaciołom Żydom* (1945/1946?). Moim zadaniem było wykazanie jak na tle koncepcji awangardy artystycznych XX w., których Strzemiński był głównym ideologiem i twórcą, kształtowały się losy tego artysty, jego przyjaźni, fascynacji artystycznych, zaangażowania w życie społeczne oraz jak – w obliczu wydarzeń II wojny światowej i Zagłady – idealistyczne, niespełnione marzenia uległy ostatecznemu, jak uważał, zniszczeniu. Podstawowym zadaniem było dokonanie niejako nowej interpretacji cyklu poprzez skupienie uwagi na kontekście historycznym, politycznym i społecznym, które uwarunkowały powstanie cyklu dziesięciu kolaży.

Czas awangardy

W połowie roku 1922 Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro (1898–1951), opuściwszy radziecki Smoleńsk, przyjechali do Polski. Decyzję o zamieszkaniu w Polsce prawdopodobnie przyspieszyły wydarzenia, które podważyły ich i wielu innych twórców wiarę w wartość sztuki w pełni wyrażającej idee walki o zwycięstwo nowych form w sztuce: „Forma – badanie formy osiągniętej, wynalezienie formy doskonałej” – pisał Strzemiński w 1922 r.¹ Niebagatelne znaczenie miał też zapewne konflikt z Władimirem Tatlinem

* Wydział Filozoficzno-Historyczny, Katedra Historii Sztuki.

¹ W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej – notatki*, „Zwrotnica” 1922, s. 110.

(1885–1953): „Tatlinizm – jest to kubizm o słabym napięciu formy i ogólnym mechanikotechnicznym i materialnym poczuciu treści. [...] Tatlin, człowiek mało kulturalny, widział w pracowni Picassa jego reliefy, lecz zrozumiał tylko tyle, że zawierają zestawienia różnych materiałów. [...] Tatlinizm to jest pewien rodzaj zubożenia kubizmu, rozrost jednej części składowej kosztem innych”².

Strzemiński, jak pisze Zagrodzki, krytykował koncepcję Tatlina za jednostronny, „zaściankowy” utylitaryzm, „podważający laboratoryjne poszukiwania nowej formy, (...) wobec czego dalszy rozwój sztuki jest zbyteczny, a nawet niepożądany, gdyż rozluźniłby jedynie wysiłki skierowane ku wytwórczości”³.

Być może na decyzję o opuszczeniu radzieckiej Rosji wpłynął także fakt, że 24 listopada 1921 r. – jak podaje Zagrodzki, za Łabonowem – „dwudziestu pięciu artystów, przedstawicieli tzw. lewego izofronta, zrzekło się pod naporem rewolucyjnej sytuacji współczesności (tworzenia) form sztuki czystej, sztukę sztalugową uznano za przeżytek, a swoją działalność jako malarzy za bezcelową, zadeklarowano »absolutyzm utylitarnej sztuki i konstruktywizmu jako jego jedyną formę wyrażania«”⁴.

Oboje, Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński, przekonani byli o wartości dzieł w pełni awangardowych, a zdając sobie sprawę, że „obecnie odbywa się popularyzacja i zbanalizowanie nowej sztuki”⁵ – jak pisał Strzemiński – nie chcieli, być może, uczestniczyć w pauperyzacji swych idei artystycznych.

Początkowo zatrzymali się w Wilnie, gdzie mieszkała rodzina Strzemińskiego, tu artysta m.in. współorganizował wystawy Nowej Sztuki. W jedynym wydawanym w tamtym czasie awangardowym czasopiśmie polskim „Zwrotnica”, publikował artykuły o sztuce rosyjskiej, w których podnosił wagę twórczości Kazimierza Malewicza (1879–1935). W liście skierowanym do redakcji Strzemiński prosił o wstawiennictwo w sprawie umożliwienia przyjazdu Malewicza do Polski i ułatwienie mu pracy naukowej i artystycznej. W roku 1923, wraz z Witoldem Kajruksztisem (Vytautas Kariukstis – 1890–1961), zorganizował pierwszą polską *Wystawę Nowej Sztuki*. Pokaz skupił artystów polskich związanych ideą „bezwzględnej konstrukcji”, re-

² *Ibidem*, s. 80–81.

³ J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Warszawa 1984, s. 35, podaje za: B.M. Łabonow, *Chudożestwiennyje grupirowki za poslednije 25 let*, Moskwa 1930, s. 113.

⁴ *Ibidem*, s. 45.

⁵ W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej...*, „Zwrotnica” 1923, nr 4, s. 113.

prezentujących niejednorodne ugrupowania i koncepcje artystyczne – od kubizmu po suprematyzm [Władysław Strzemiński, Karol Kryński (1900–1944), Henryk Stażewski (1894–1988), Mieczysław Szczuka (1898–1927) i Teresa Żarnowerówna (1895–1950)]. Wystawa ta była pierwszym wystąpieniem grupy „Blok”, która w istocie ukonstytuowała się w 1924 r. Należeli do niej: Witold Kajruksztis, Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnowerówna, Henryk Berlewi (1894–1967), Henryk Stażewski, Karol Kryński, Mieczysław Szulc, Maria Nycz-Borowiakowa (1896–1944) i Aleksander Rafałowski (1894–1981).

W czasie pobytu Katarzyny Kobro w Rydze (lata 1922–1923), Władysław Strzemiński zamieszkał w Wilejce Powiatowej, gdzie objął posadę nauczyciela rysunków w gimnazjum. Tu artysta zaczął malować obrazy syntetyczne, będące drogą ku jego malarskiej realizacji rodzącej się koncepcji unizmu. Wróciwszy w roku 1924 z Łotwy, gdzie wzięli ślub w kościele katolickim, zamieszkali Strzemińscy w Szczekocinach, niewielkiej wówczas osadzie nad Pilicą. Artysta pracował tam w Gimnazjum Sejmikowym jako nauczyciel. Stamtąd regularnie jeździli do Warszawy, by uczestniczyć w zebraniach „Bloku”.

„Spotykali się w mieszkaniu Szczuki, albo na pierwszym piętrze hotelu ‘Polonia’, gdzie mieścił się Polski Klub Artystyczny” – pisała Nika Strzemińska⁶, córka artystów.

Na początku 1926 r., z inicjatywy architekta Szymona Syrkusa (1893–1964), powstała awangardowa grupa „Praesens”, której członkami byli, m.in. Henryk Stażewski, Helena (1900–1982) i Szymon Syrkusowie, artyści związani z „Blokem”, Józef Szanajca (1902–1939), Bohdan Lachert (1900–1987), Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński). W połowie roku 1926 Strzemińscy przenieśli się do Brzezin. Praca nad teorią unizmu zapisana została w artykule *Dualizm i unizm* opublikowanym w letnim numerze pisma „Droga” w roku 1927, a w 1928 r. w formie książkowej w ramach biblioteki „Praesensu” pod tytułem *Unizm w malarstwie*⁷. W tym czasie powstało wiele obrazów i kompozycji architektonicznych. Z Brzezin w roku 1927 artyści przenieśli się do Żakowic, zaraz potem do Ko-

⁶ N. Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, Warszawa 2001, s. 27.

⁷ W roku 1993, w setną rocznicę urodzin Władysława Strzemińskiego, w ramach biblioteki Muzeum Sztuki w Łodzi wydany został reprint (w języku polskim i osobno angielskim) książki *Unizm w malarstwie* – por. W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, Łódź 1993 (Biblioteka Muzeum Sztuki w Łodzi. Reprinty, nr 2/93).

luszek. „Po Szczekocinach i Żakowicach, Koluszki wydały się matce niemal metropolią” – pisała Nika Strzemińska (1936–2001)⁸. Stąd łatwiej było dojeżdżać do Warszawy i Łodzi – przypomnijmy tu: Strzemiński został ciężko okaleczony w czasie I wojny światowej. W tym też czasie artysta rozpoczął gromadzenie dzieł do Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, prezentował swe prace w ramach salonu Stowarzyszenia Architektów Polskich (czerwiec 1927, maj 1928), w Polskim Klubie Artystycznym w 1927 r. W Nowym Jorku w 1927 r. zorganizowano wystawę *Machine Age*, w ramach której eksponowano prace Władysława Strzemińskiego, pokaz „spowodowali” i współorganizowali członkowie grupy „Praesens” oraz artyści awangardy europejskiej, w roku 1928 wystawiał na Salonie Modernistów w warszawskiej ASP. Wraz z grupą „Praesens” brał udział w ekspozycji sztuki polskiej w Belgii, Holandii i w Paryżu na Salonie Jesiennym w roku 1928. Tego samego roku została wydana rozprawa teoretyczna *Unizm w malarstwie*⁹, zawierająca *credo* artystyczne Strzemińskiego; sformułował w niej teorię własnego kierunku malarstwa, nazwanego przezeń unizmem. Istotą tej sztuki była jedność optyczna kompozycji dzieła. Wspólnie z Katarzyną Kobro opracowali teorię rzeźby *Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czasoprzestrzennego*¹⁰ oraz zasady druku funkcjonalnego¹¹ (*Druk funkcjonalny*, 1935).

W roku 1929 Strzemiński wraz z Henrykiem Stażewskim, opuściwszy „Praesens”, założyli grupę „a.r.” („awangarda rzeczywista”/„artyści rewolucyjni”). Do grupy „a.r.” dołączyli poeci: Julian Przyboś (1901–1970) i Jan Brzękowski (1903–1983).

Po wielu zabiegach udało się uzyskać poparcie Rady Miejskiej w Łodzi dla inicjatywy grupy „a.r.” (zbiór dzieł sztuki nowoczesnej dla przyszłej kolekcji. Nawiązano wówczas kontakty z awangardowymi ugrupowaniami w Paryżu: „Cercle et Carré”, później z „Abstraction Création”). W tym czasie wybory w Łodzi wygrała PPS, prezydentem miasta został Bronisław Ziemięcki, a Przeclaw Smolik

⁸ *Ibidem*, s. 27.

⁹ W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, Warszawa 1928.

¹⁰ Por. K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czasoprzestrzennego*, Łódź 1931.

¹¹ Por. W. Strzemiński, *Druk funkcjonalny*, „Grafika Polska” 1933, nr 2, później powtórzony z pewnymi skrótami w: *Druk funkcjonalny*, red. W. Strzemiński, Łódź 1935; podaje za: A. Turowski, *Konstruktywizm Władysława Strzemińskiego*, [w:] *Sztuka XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Słupsk, październik 1969, Warszawa 1971, s. 219.

(socjalista) objął stanowisko przewodniczącego Wydziału Oświaty i Kultury Magistratu m. Łodzi.

Rok 1931 to czas otwarcia Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów – stałej wystawy twórczości abstrakcyjnej. Gdy, wedle niektórych przekazów, ofiarowywana do Muzeum Narodowego w Warszawie przez członków grupy „a.r.” kolekcja nie została przyjęta, Władysław Strzemiński rozpoczął starania o umieszczenie jej w Łodzi. W zbiorach Kolekcji znalazły się, między innymi, dzieła takich artystów, jak Alexander Calder (1898–1976), Tytus Czyżewski (1880–1945), Theo van Doesburg (1883–1931), Jean Hélion (1904–1987), Katarzyna Kobro, Pablo Picasso (1881–1973), Władysław Strzemiński, Georges Vantongerloo (1866–1965) i Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939).

Przeclaw Smolik we wstępie do Katalogu Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej napisał: „Cel, który przyświecał tak inicjatorowi, jak i wykonawcom, jak i artystom-ofiarodawcom, to zbliżenie się i wzajemne poznanie się narodów poprzez wymianę i poznanie najcenniejszego z dóbr – dorobku kultury duchowej. Ten czyn artystów europejskich zasługuje na szacunek nie tylko dlatego, że jest bezinteresowny, ale bardziej jeszcze z tego powodu, że kolekcja łódzka pozwala po raz pierwszy w Polsce spojrzeć poważnie i z bliska w twarz tej głębokiej, a tak mało jeszcze zrozumianej rewolucji, jaka się odbywa w sztuce europejskiej od lat dwudziestu pięciu”¹².

Jesienią 1931 r. Strzemińscy przenieśli się do Łodzi, gdzie Władysławowi powierzono kierowanie Publiczną Doksztalającą Szkołą Zawodową nr 10. Uczono w niej przede wszystkim drukarstwa i typografii. Strzemiński pragnął by nowa forma typografii mogła być twórczo wykorzystywana w realizacji projektów będących w przyszłości samodzielny dziełem uczniów, nie zaś jedynie sprawnym rzemiosłem. Gotowy projekt miał być owocem dociekliwości, wiedzy i umiejętności ucznia, które mogą otworzyć przed nim nowe obszary świadomości. Strzemiński, omawiając z uczniami sztukę nowoczesną, koncentrował uwagę na metodzie pracy i postrzeganiu przedmiotu, w podobny sposób, jak do swych nowatorskich rozwiązań docierał Paul Cézanne (1839–1906). Następnym etapem była analiza budowy obrazów kubistycznych, metody obrazowania

¹² P. Smolik, *Przedmowa*, [w:] *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej. Collection Internationale d'Art Nouveau*, Katalog nr 2, Łódź 1932, s. nłb.

rzeczywistości, nowe możliwości postrzegania. Jednakże, w rozumieniu Strzemińskiego, kubizm był jedynie formą przejściową, prowadzącą ku suprematyzmowi Kazimierza Malewicza (1878–1935), następnie ku neoplastycyzmowi i, w konsekwencji, ku unizmowi. Znajomość historii sztuki była wprowadzeniem do praktycznych rozwiązań, kiedy to uczniowie zaczęli projektować własne układy typograficzne. Wykłady „ilustrowane” były dziełami z zasobów Kolekcji.

Założeniem unizmu było tworzenie obrazów pozbawionych bezpośrednich odwołań do świata widzialnego, do symbolizowania, „narracji”; dzieła zakomponowane były tak, by powierzchnia płótna była jednorodna, każdy zaś fragment obrazu jednakowo ważny, co stworzyć miało nierozzerwalną całość. Taka postawa równała się rezygnacji z kontrastu, form przeciwstawnych, ekspresyjnych. Zgodnie z założeniami Strzemińskiego unizm miał odzwierciedlać koncepcję organizacji życia społecznego: „Dążenie do jednolitej organizacji jest najgłębszym i najbardziej powszechnym impulsem naszych czasów. Ono jest podłożem społecznym unizmu. Zmiany w organizacji państw idą w kierunku ponadindywidualnego układu równorzędnych współzależnych elementów [...]”¹³. „Zadaniem dzisiejszym jest nie napięcie sił dynamicznych systemu, wytrąconego z równowagi i przewyciężającego jedną katastrofę przy pomocy innej – lecz organiczna budowa zrównoważonej całości i organizacja systemu jednolitych sił społecznych”¹⁴.

Tak usystematyzowana teoria nadawała obrazowi abstrakcyjnemu niejako niezależny żywot, nie było tu perspektywy powietrznej ani liniowej, bliższych i dalszych planów, a każdy fragment dzieła był wobec innego równorzędny i współzależny. Koncepcja artystyczna Strzemińskiego przekładała się na jego teorię społeczną, wyrażającą się między innymi podkreśleniem znaczenia związków pomiędzy organizacją formalną dzieła a panującym porządkiem społecznym. Utopia Strzemińskiego polegała na przekonaniu, że istnieje jeden wspólny rytm, determinujący rozwój postrzegania świata i postępowe przemiany społeczne, że są to związki ściśle się warunkujące. Te idee mistrz przekazywał swoim uczniom, a dla nich były one niejako kodeksem postępowania artystycznego i społecznego.

¹³ W. Strzemiński, *Dyskusja L. Chwistek – W. Strzemiński*, „Forma” 1935, nr 3, s. 4.

¹⁴ W. Strzemiński, *Matejko*, „Forma” 1936, nr 4, s. 6.

Mieszkanie Strzemińskich przy ulicy 6 Sierpnia 22 m. 10 odwiedzali artyści z całej Polski, by wymienić tu choćby Leona Chwistka (1884–1944), Tytusa Czyżewskiego (1880–1945), Zenobiusza Poduszko (1887–1963), Juliana Przybosia czy Anielę Menkesową (1897–1941).

25 maja 1932 r. Władysław Strzemiński otrzymał prestiżową Nagrodę Artystyczną miasta Łodzi: „Dziękuję za zaszczyt, jaki mnie spotkał... – mówił artysta podczas uroczystości wręczenia mu nagrody – W dalszym ciągu w miarę moich sił i możliwości będę walczył o ten rodzaj i typ sztuki, jaki jest najbardziej odpowiedni dla obecnej epoki”¹⁵.

W lutym 1933 r. powstała w Warszawie ogólnopolska Grupa Plastyków Nowoczesnych, należeli do niej m.in. Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Karol Hiller (1891–1939), Henryk Stażewski, Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński. W roku 1934 Strzemińscy brali udział we wszystkich wystawach organizowanych przez Instytut Propagandy Sztuki w Łodzi i w Warszawie oraz przez Związek Plastyków w Łodzi. W tym czasie Strzemiński prezentował także swe prace w ramach indywidualnych pokazów we Lwowie, Warszawie i Krakowie (rok 1935, na zaproszenie „Grupy Krakowskiej” w Domu Plastyka w Krakowie).

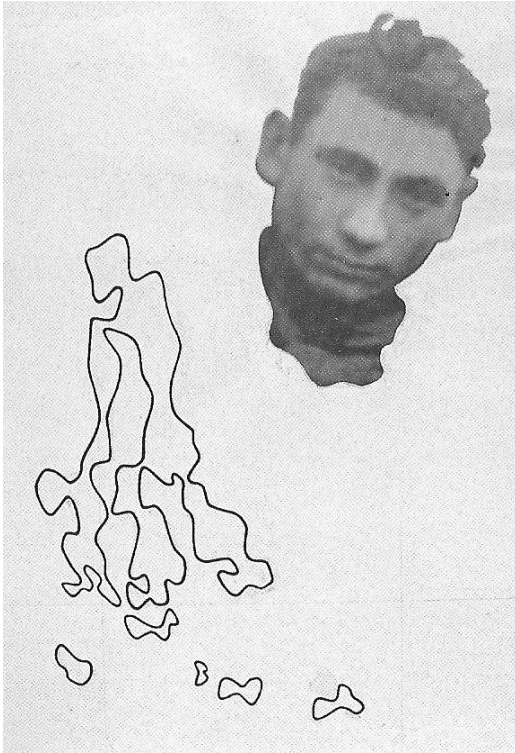
Moi Przyjaciele Żydzi

Bezpośrednią konsekwencją otwarcia w muzeum – jedynej w owym czasie w Europie – publicznej Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, była dla Strzemińskiego propozycja pracy pedagogicznej w Łodzi¹⁶. Podstawowym dążeniem twórcy unizmu było wypracowanie takiego systemu edukacji artystycznej, który by nie tylko polemizował z klasycznymi akademiami sztuk pięknych, ale i z Bauhausem – uczelnią wówczas uważaną w środowisku awangardy za ideał nowoczesnej szkoły artystycznej. Strzemiński rozumiał potrzebę doskonalenia warsztatu przez zdobywanie coraz doskonalszej świadomości wzrokowej; sztukę widział jako drogę wiodącą do osiągnięcia najwyższego wtajemniczenia doskonałości jako „główniej racji bytu”¹⁷.

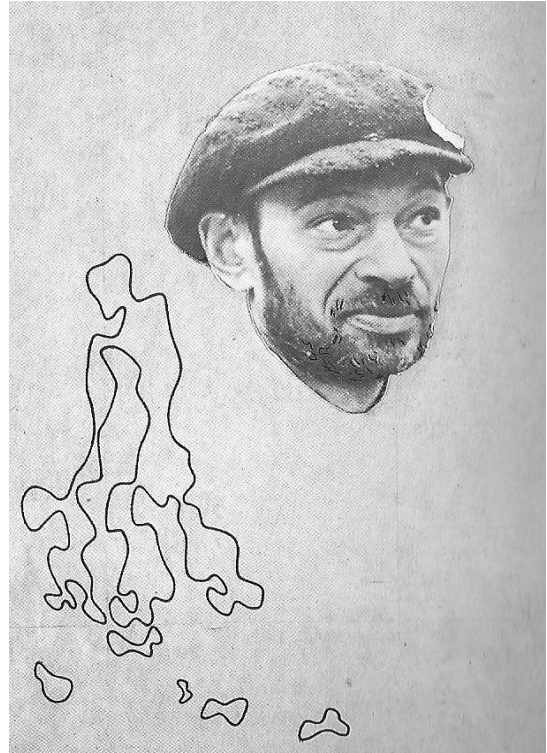
¹⁵ Cyt. za: N. Strzemińska, *op. cit.*, s. 52.

¹⁶ 31 X 1931 r. w Instytucie Propagandy Sztuki w Łodzi Władysław Strzemiński wygłosił odczyt pt. *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*.

¹⁷ W. Strzemiński, *O sztuce nowoczesnej*, „Droga” 1932, nr 3.



1. W. Strzemiński, *Śladem istnienia stóp, które wydeptały*, z cyklu *Moim przyjaciołom Żydom*, 1945, kolaż, tusz, papier, Yad Vashem Art Museum, Jeruzalem, dar artysty przekazany przez studentkę Strzemińskiego, J. Sobel-Cuker



2. W. Strzemiński, *Śladem istnienia*, z cyklu *Moim przyjaciołom Żydom*, 1945, kolaż, tusz, papier, Yad Vashem Art Museum, Jeruzalem, dar artysty przekazany przez studentkę Strzemińskiego, J. Sobel-Cuker

Radykalne idee Strzemińskiego przyciągały młodych artystów, absolwentów szkół artystycznych w Warszawie i w Krakowie. Do Łodzi przyjeżdżają w tamtym czasie m.in. Stefan Wegner (1901–1965), Aniela Menkesowa, Jerzy Ryszard Krauze, Bolesław Hochlinger (1898–1979). Strzemiński staje się ich nauczycielem i mistrzem. Uczył na podstawie dzieł znajdujących się w zbiorach Międzynarodowej Kolekcji w Łodzi, podkreślał obiektywną logikę rozwoju sztuki, wzajemną zależność poszczególnych kierunków artystycznych, które – według niego – wynikały jeden z drugiego, tworząc konsekwentny proces rozwojowy. Wymagał, by tak samo artysta, jak i odbiorca dzieła sztuki byli wyposażeni zarówno w wiedzę historyczno-artystyczną, jak i warsztatową. Punktem granicznym sztuki nowoczesnej była dlań „dyscyplina kubizmu”.

„W czasie spotkań Strzemiński, w sposób niezwykle prosty, wyjaśniał zasadę procesu obrazowania. Biorąc jako punkt wyjścia

malarstwo Cézanne'a, wskazywał czynniki zwiastujące rewolucję kubistyczną. Badając budowę poszczególnych dzieł ujawniał istotę przedstawiania otaczającej rzeczywistości, określał założenia nowoczesnego widzenia. Podkreślanie znaczenia kubizmu, pojmowanego jako podstawa szeroko rozumianych przeobrażeń języka sztuki XX wieku, można odnaleźć w wielu tekstach Strzemińskiego – pisze Zagrodzki¹⁸.

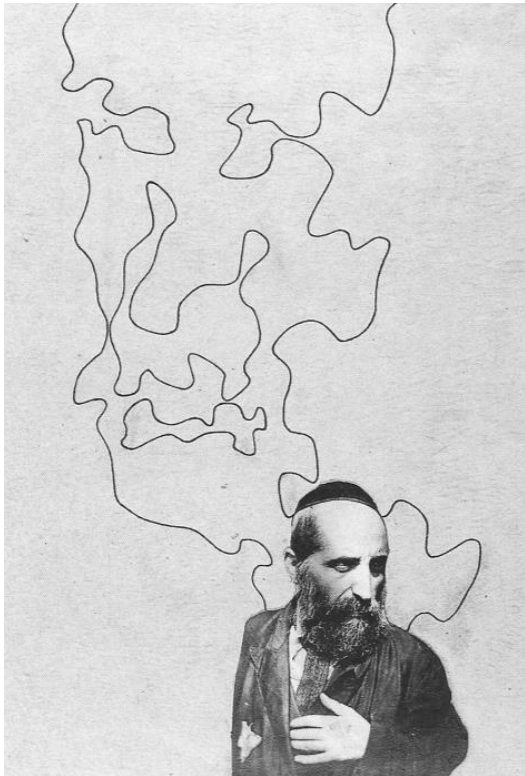
Bliskim przyjacielem Strzemińskiego w tamtym czasie był Mojżesz Broderson (1890–1956), polsko-żydowski poeta, malarz i grafik, tworzący w języku jidysz. Jako jedna z czołowych postaci żydowskiej awangardy w międzywojennej Łodzi i duchowy przewodnik artystycznej młodzieży żydowskiej w tym mieście, odgrywał on rolę opiekuna i promotora przyszłych adeptów sztuki. Brodersona i Strzemińskiego łączyła fascynacja rosyjską awangardą, z którą zetknęli się podczas pobytu w tym kraju. Wkrótce po przyjeździe Brodersona z Moskwy do Łodzi, w 1918 r. zaczęło ukazywać się pismo „Jung Idysz”, pierwszy w Polsce żydowski awangardowy periodyk, którego jednym z założycieli był Broderson.

Grupa artystyczno-literacka „Jung Idysz” istniała w latach 1919–1921, w jej skład wchodził m.in. Mojżesz Broderson, Jankiel Adler (1895–1949), Henryk / Henocho Barciński / Barczyński (1896–1941), Ida Brauner, Zofia Gutentag, Pola Lidenfeld, Dina Matus (ok. 1899–1940), Marek Szwarz (1892–1958) oraz literaci: Icchak Kacnelson (1886–1944) i Jecheskiel Mojżesz Neuman, pseud. „Der Kibicer” (1893–1956)¹⁹. Jednakże zainteresowania artystów kręgu „Jung Idysz”, skupiające się przede wszystkim na poszukiwaniach specyfiki i stylistycznego charakteru żydowskiej sztuki narodowej, na odwoływaniu się do niemieckiego ekspresjonizmu i rosyjskiego futuryzmu, nie były tymi nurtami, które przyciągały najmłodszych adeptów sztuki.

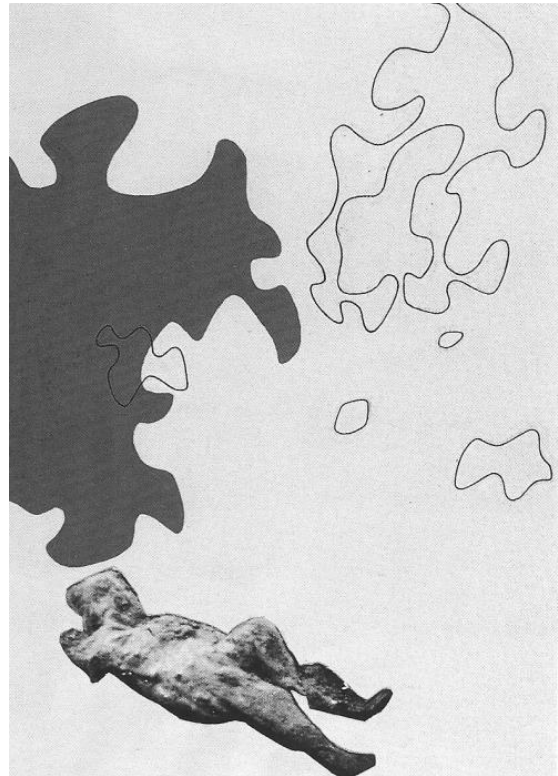
Prawdopodobnie w roku 1935 Samuel Szczekacz (Zur) (1917–1983), Julian Lewin (1917–1942?), Pinkus Szwarz (Pinchas Shaar) (1923–1983) oraz Juda (Jehuda) Tarmu (1919–2000) rozpoczęli naukę na wieczorowych kursach prywatnych w szkole, w której uczył Władysław Strzemiński. Rzecznikiem i inicjatorem pierwszych

¹⁸ J. Zagrodzki, *Harmonia jedności*, [w:] *Samuel Szczekacz 1917–1983*, red. Ulrike Graul, Gallery Berinson Berlin, from March 7 to August 1, 2009, s. 119.

¹⁹ Por. J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko nowej sztuki w Polsce w latach 1918–1923*, Warszawa 1987.



3. W. Strzemiński, *Oskarżam zbrodnię Kaina i grzech Chama*, z cyklu *Moim przyjaciołom Żydom*, 1945, kolaż, tusz, papier, Yad Vashem Art Museum, Jeruzalem, dar artysty przekazany przez studentkę Strzemińskiego, J. Sobel-Cuker



4. W. Strzemiński, *Lepka płama zbrodni*, z cyklu *Moim przyjaciołom Żydom*, 1945, kolaż, tusz, papier, Yad Vashem Art Museum, Jeruzalem, dar artysty przekazany przez studentkę Strzemińskiego, J. Sobel-Cuker

spotkań wówczas kilkunastoletnich chłopców był Mojżesz Broder-son, zaprzyjaźniony także z Jankielem Adlerem.

„Wybrał²⁰ nas (Pinkus Szwarc i Julian Lewin²¹) jako uczniów Władysława Strzemińskiego, a Strzemiński był przecieŜ przyjacielem Broderzona. Obaj byli fanatycznymi wyznawcami awangardy w sztuce. Dlatego wierzyli w młodych. [...] Było nas trzech przyjaciół z jednej druŜyny harcerskiej²²: ja, Samuel [Szmul] Szczekacz (to takie polskie nazwisko, Ŝe w Izraelu zmienił je na Zur) oraz Julek Lewin, który zginął w getcie warszawskim. Był jeszcze z nami

²⁰ Mojżesz Broderzon (1890–1956).

²¹ Julian Lewin (1917–1940).

²² Łódzka syjonistyczna druŜyna harcerska (Ha-Szomer Ha-Cair) mieściła się w Łodzi przy ul. Piotrkowskiej 110.

Juda [Jehuda] Tarmu, ale on szybko odpadł. Tak została nas trójka. Trójka młodych artystów, bo myśmy wszyscy malowali. Niestety, jedyna w Łodzi szkoła malarska należała do Wacława Dobrowolskiego, Dobrowolski był wściekłym antysemitą. Nienawidził Żydów i nienawidził Strzemińskiego, bo dla niego to była konkurencja. [...] Głośno wtedy było o Strzemińskim, który w 1932 roku dostał nagrodę Łodzi [...] Postanowiliśmy we trzech zwrócić się do Strzemińskiego. Pomógł nam Broderson...”²³

Przyspieszony kurs kubizmu, neoplastycyzmu, suprematyzmu i unizmu oraz praktyczna lekcja nowoczesnego druku dawane młodym adeptom sztuki przez mistrza, pozwoliły im poznać istotę malarstwa nowoczesnego, grafiki, projektowania typograficznego i architektonicznego, fotomontażu oraz rzeźby. Tuż przed wybuchem II wojny światowej Broderson powierzył Lewinowi i Szwarzowi wykonanie ilustracji fotomontażowych do swego poematu *Jud*, dzieła będącego wyrazem przeczucia nadciągającej Zagłady.

Przynależność do harcerstwa syjonistycznego zobowiązywała młodych ludzi do nauki hebrajskiego (w ich domach rodzinnych mówiono po polsku bądź w jidysz), dbałości o rozwój moralny i fizyczny, kultywowania tradycji żydowskiej oraz pracy na rzecz państwa palestyńskiego. Silne poczucie narodowej przynależności splotało się ze świadomością i upodobaniem do kultury i języka polskiego. Ich miastem była Łódź. Pinkus Szwarz wywodził się z Bałut, z tradycyjnie żydowskiej dzielnicy, na ogół zamieszkałej przez biedniejszą społeczność żydowską miasta.

Samuel Szczekacz urodził się w Łodzi 3 maja 1917 r. Rodzice, matka Julia (Jenta) z domu Offenbach, ojciec Roman (Abram Hersz) Szczekacz byli właścicielami dobrze prosperującego zakładu kąpielowego, Hersza Offenbacha, mieszczącego się w Łodzi przy ulicy Zachodniej 38²⁴. Samuel zdał maturę w roku 1935. Wraz ze swym przyjacielem Julianem Lewinem, w roku akademickim 1934/1935,

²³ A. Kuligowska-Korzeniowska, „Ratowało mnie malarstwo...” *Rozmowa z Pinkusem Szwarzem*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej*, red. M. Leyko, Łódź 1998, s. 128–130.

²⁴ „Rozwój” nr 4 z 17 V 1910, s. 7: notatka dotycząca zobowiązania się Hersza Offenbacha do zainstalowania filtrów wodnych w Zakładzie Kąpielowym „Hersz Offenbach – Kąpiele Centralne”. Obecnie pod tym samym adresem znajduje się Zakład Kąpielowy „Syrena”. [http://lodz.wilustracji.kowner.pl/%C5%81wI,%20Przedmiotowy,%20litera%20%C5%81%20\(2\).pdf](http://lodz.wilustracji.kowner.pl/%C5%81wI,%20Przedmiotowy,%20litera%20%C5%81%20(2).pdf) (dostęp: 13 X 2013). Por. też *Księga Pamiątkowa 25cio-lecia pracy Pogotowia Ratunkowego w Łodzi*, Łódź 1927, s. 34.

rozpoczął studia rysunku u Maurycego Trębacza (1861–1941), absolwenta akademii krakowskiej i monachijskiej. Pod koniec roku 1935, wraz z Pinkusem Szwarcem i Julianem Lewinem, rozpoczęli naukę pod pieczę Władysława Strzemińskiego. Praca z mistrzem dawała im wiedzę praktyczną – uczyli się malować, zaznajamiał ich z technikami graficznymi, rzeźbą, fotomontażem, projektowaniem graficznym i typografią, jak i przejmowali reprezentowaną przez nauczyciela postawę społeczną, jego światopogląd i jego utopijne przekonania o „jedności wspólnego rytmu”, determinującego rozwój percepcji świata i zmian społecznych, prowadzących ludzkość ku lepszej egzystencji.

W roku 1938 Władysław Strzemiński, pod pseudonimem Leon Grabowski, wydał w Publicznej Szkole Zawodowej nr 10 w Łodzi tomik poezji. Projekt układu typograficznego tomiku zatytułowanego *Motorem słów* powierzył swemu uczniowi Samuelowi Szczekaczowi. Rok później Lewin i Szwarz, na prośbę Brodersona, techniką fotomontażu wykonali ilustracje do jego tomiku poezji zatytułowanego *Jud*. Wykorzystali wówczas zdjęcia Mendla Grossmana, późniejszego fotografa getta. Był to początek przyjaźni między Grossmanem i Szwarcem.

W roku 1938 Samuel Szczekacz wyjechał na studia architektoniczne do Belgii, rok później – wiosną 1939 r. wyemigrował do Palestyny i rozpoczął naukę na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie. Wówczas zmienił nazwisko Szczekacz na Zur. Mieszkał w Tel Awiwie.

„Zabrał ze sobą dużą część przedwojennego dorobku malarzkiego, stąd na jego przykładzie można najłatwiej prześledzić proces kształcenia, przechodzenia przez kolejne etapy nauki aż do samodzielnej, choć wciąż jeszcze pozostającej pod silnym wpływem Strzemińskiego, drogi twórczej” – pisze Anna Saciuk-Gąsowska²⁵.

²⁵ A. S a c i u k - G ą s o w s k a, <http://www.atlassztuki.pl/pdf/szczekacz1.pdf> (dostęp: 7 X 2013): „W Muzeum Sztuki w Łodzi jest zaledwie jeden jego obraz – Kompozycja kubistyczna (1937) oraz teka szesnastu litografii, na którą składają się dwie *Kompozycje neoplastyczne*, jedna *Kompozycja neoplastyczno-kubistyczna*, dziesięć *Kompozycji kubistycznych* i trzy *Kompozycje unistyczne*. Teka ma swój dublet, różniący się nieco barwami poszczególnych odbitek. Najciekawsza z nich jest niewątpliwie 16. (unistyczna): kwadratowa płaszczyzna pracy podzielona jest na równej wielkości prostokątne pola, z których każde wypełnione jest dwiema literami. Wyjątek stanowi litera m, wypełniająca cały prostokąt. Łódzka odbitka ma szafirowe litery na białym tle, ale ta sama praca znana jest także w innych barwach. [...] Pozostały, wywieziony przez autora z Polski i dzięki temu ocalały dorobek został po śmierci artysty zakupiony przez Hendrika A. Berinsona, nie-

W późnych latach 40. Szczekacz rozpoczął pracę jako projektant przemysłowy, typograf, rzeźbiarz i architekt²⁶. W roku 1983 pojechał do Paryża na wystawę przygotowaną przez Muzeum Sztuki w Łodzi zatytułowaną *Présences Polonaises. L'Art vivant autour du Musée de Lodz* (23 czerwca – 26 września 1983), którą zorganizowano w Centre Georges Pompidou. W ramach tej ekspozycji po raz pierwszy wystawione zostały prace graficzne Szczekacza z okresu przedwojennego. W Paryżu 27 września 1983 r. artysta nagle zmarł na atak serca.

O pochodzeniu Juliana Lewina nie wiemy nic, tuż przed wybuchem wojny – o czym była mowa wyżej – razem ze Szwarcem wykonali fotomontaże do poematu Brodersona²⁷. Lewin prawdopodobnie w 1942 r. zginął w warszawskim getcie, inne źródła podają, że w Treblince. W getcie próbował tworzyć scenografie i kostiumy do teatryku marionetek. Barbara Engelking i Jacek Leociak w książce *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście* w rozdziale *Kultura i rozrywka* pośród grupy artystów zatrudnionych w znanej przedwojennej pracowni rzeźb nagrobkowych Abrahama Ostrzegi (1889–1942) i malarza Władysława Wajntrauba (1916–1943) przy ulicy Mylnej 9a, w getcie podczas II wojny światowej zamienionej na fabrykę kamieni do ostrzenia noży, wymieniają m.in. nazwisko „Trębacza Juniora” (był to zapewne Bronisław Trębacz, syn znanego malarza Maurycego albo jego bratanek Tadeusz Trębacz, który także był malarzem)²⁸ oraz Lewina (nie podając imienia)²⁹. Prawdopodobnie Julian Lewin znał Bronisława bądź Tadeusza Trębaczów z Łodzi, oni zaś mogli pomóc koledze

mieckiego kolekcjonera i właściciela galerii w Berlinie. [...] Szczególnie interesujące są fotografie, prezentujące konstrukcje przestrzenne Szczekacza i jego kolegów, stanowiące pomost między architektonami Malewicza a kompozycjami przestrzennymi Kobro”.

²⁶ Samuel Szczekacz (Zur) projektował między innymi pawilon Izraela na Powszechną Wystawę Światową w Brukseli i na Międzynarodowe Targi w Poznaniu w roku 1966.

²⁷ Egzemplarz poematu Brodersona *Jud / Żyd* z 1938 r. z oprawą graficzną Samuela Szczekacza i Juliana Lewina obecnie znajduje się w zbiorach YIVO Institute for Jewish Research, New York 15 West 16th Street.

²⁸ Maurycy Trębacz miał dwoje dzieci, córkę Zofię (ur. 17 października 1907 r. – data śmierci nieznana) oraz syna Bronisława (ur. 24 sierpnia 1911 r. – data śmierci nieznana). Bernard (Bronisław) Trębacz (1869–?), brat Maurycego oraz bratanek Tadeusz (1910–1945) także byli malarzami.

²⁹ B. Engelking, J. Leociak, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, Warszawa 2001, s. 517.

znaleźć zatrudnienie na Mylnej³⁰. Wytwórnia osełek latem roku 1942 weszła do zespołu szopu AHAGE Zimmerman; wedle różnych źródeł podczas tzw. Wielkiej Akcji z 25 na 26 sierpnia 1942 r. wszyscy pracownicy zostali wywiezieni do Treblinki³¹, wśród nich był Julian Lewin.

Szwarc wspomina swe pierwsze spotkanie ze Strzemińskim w kawiarni „Astoria” (róg ulicy Piotrkowskiej i Śródmiejskiej – dziś ulica Więckowskiego), gdzie przesiadywali m.in. Broderson, Jan-kiel Adler, Marek Szwarc i gdzie spotykali się łódzcy artyści, aktorzy i literaci: „Byliśmy trochę zaszokowani. Nie wiedzieliśmy, że Strzemiński nie ma nogi, że ma protezę. Przyjął nas bardzo miło, ale powiedział: »Ja nie mam szkoły dla malarzy, nie wiem gdzie was mogę uczyć, muszę pomyśleć. Zadzwońcie do mnie za dwa lub trzy tygodnie«. Tak też zrobiliśmy. I on przyszedł z propozycją, że będzie to nieoficjalna szkoła, szkoła wieczorowa. Strzemiński w dzień – i to był jego jedyny dochód – wykładał w Publicznej Szkole Do-kształcania Zawodowego nr 10³². Wieczorem mógł korzystać z jej pomieszczeń, żeby pracować. I tam postanowił prowadzić szkołę dla naszej czwórki, bo na początku był jeszcze z nami Tarmu”³³.

Szkoła, która nie miała statusu artystycznej, mimo iż uczono tu grafiki, malarstwa i rzeźby, znajdowała się przy ulicy Andrzeja (Struga) pod numerem 7. Młodzi uczniowie Strzemińskiego (w ramach kursów wieczorowych) uczyli się litografii, zasad druku funkcjonalnego i nowej typografii, prowadzone były zajęcia dotyczące zdobnictwa artystycznego. Zajęcia prowadzili Strzemiński

³⁰ W pracowni Abrahama Ostrzegi i Władysława Wajntrauba znaleźli zatrudnienie także m.in.: Adam Herszaft (1886–1942), Regina Mundlak (1887–1942), Maksymilian Eljowicz (1890–1942), Samuel Finkelsztein (1890–1942), Herman Rabinowicz (1890–1942), Symche Trachter (1893–1942), Izrael Tykociński (1895–1942), Roman Rozental (1897–1942/43/62?), Józef (Jasza) Śliwniak (1899–1942), Herszel Cyna (1911–1942), według: E. Ringelblum, *Kronika getta warszawskiego. Wrzesień 1939 – styczeń 1943*, wstęp i red. A. Eisenbach, przeł. z jidysz A. Rutkowski, Warszawa 1983, s. 623; <http://niemojabrocha/blok.pl/2011/01/Roman-Rozental.html> oraz: <http://chaimgoldberg.com.chaimgoldberg//staticPage>.

³¹ A. Czerniaków, *Adama Czerniakowa dziennik getta warszawskiego. 6 IX 1939 – 23 VII 1942*, oprac. i przyp. M. Fuks, Warszawa 1983; E. Ringelblum, *op. cit.*; *Polski słownik judaistyczny*, t. I, oprac. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, Warszawa 2003; B. Engelking, J. Leociak, *op. cit.*, s. 517.

³² Od roku 1931 powierzono Strzemińskiemu kierownictwo tej szkoły.

³³ A. Kuligowska-Korzeniowska, *op. cit.*, s. 130. Anna Kuligowska-Korzeniowska przeprowadziła tę rozmowę w Nowym Jorku w styczniu 1995 r.

i Wegner, okresowo także Karol Hiller; wykładali oni historię sztuki, rysunek, projektowanie przemysłowe i liternictwo, druk funkcjonalny. W ramach zajęć uczniowie m.in. tworzyli układy graficzne do poezji Brzękowskiego *W drugiej osobie* (z roku 1933), czwartego tomu „Biblioteki **a.r.**” Strzemiński, jak wspomina Pinkus Szwarz, był zafascynowany Kazimierzem Malewiczem, demonstrował i objaśniał swym uczniom prace twórcy suprematyzmu, przywiezione z Rosji: „Sam wykonał w tym czasie [rok 1936] *Litografię suprematystyczną* w hołdzie Malewiczowi. My zaś drukowaliśmy pierwszą książkę o Malewiczu, co było łatwe, gdyż dostaliśmy gotową formę, czarno-białą. To był mój pierwszy krok w litografii i druku. Z wdzięcznością bardzo wiele, bo po wojnie mogłem znaleźć pracę w drukarni w Paryżu”³⁴. Kurs wiedzy o sztuce obejmował praktyczne wnioski wynikające z zasad konstrukcji obrazów i form przestrzennych Pabla Picassa, Pieta Mondriana (1872–1944), Jeana Arpa oraz twórców łódzkich. Profesor Strzemiński był uwielbiany przez uczniów, zainteresowanie drukiem funkcjonalnym zaprowadziło Szwarca do mistrza: „to była moja wielka miłość. I tak jest do dzisiejszego dnia... Jakaś część Strzemińskiego jest we mnie, w moich obrazach. Moi przyjaciele często dziwią się: *Nic innego nie mówisz, tylko konstrukcja i konstrukcja*. A ja nie mogę się tego wyzbyć. Czasami nawet chcę, chcę bardzo, ale to ciągle wraca. To jest część Strzemińskiego w moim malarstwie. To jest to, co we mnie po nim zostało”³⁵.

W końcu 1937 lub na początku roku 1938, wspomina Szwarz, Strzemiński zdecydował, by do Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Łodzi, którego był przewodniczącym, przyjąć swych kilkunastoletnich uczniów: Lewina, Szwarca i Szczekacza. Będąc członkami Związku mogli brać udział w wystawach. W ten sposób w roku 1938 młodzi uczniowie wraz ze swym mistrzem i innymi artystami łódzkimi demonstrowali swe prace w Instytucie Propagandy Sztuki.

Krótko przed wybuchem wojny – powołuję się na wspomnienia Pinkusa Szwarca – Strzemiński napisał petycję do władz wojskowych, podkreślając, że Łódź jest bezbronna: „On się na tym znał, był przecież oficerem w armii rosyjskiej. Napisał więc, że system obronny miasta jest iluzją, że w ciągu paru godzin Niemcy mogą wejść do Łodzi, że nie ma żadnych okopów, żadnej linii obronnej.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, s. 130–131.

Strzeмиński się bał. Przewidywał, co nas czeka. Wiedział, co to jest totalitaryzm. On drżał, choć był dumnym Polakiem, więc na początku listopada 1939 poradził mi: »Uciekaj, uciekaj, nie zostawaj w Łodzi – Ale dokąd uciec? – Ja ci dam adres Leona Chwistka we Lwowie«. Tak przeszedłem przez zieloną granicę³⁶.

We Lwowie Chwistek znalazł dla uciekinierów (Pinkusa Szwarca, jego dwóch braci i młodego poety z Łodzi, Abrama Bromberga) wspólne mieszkanie. W roku 1940 Szwarz wraz z braćmi decydują się wrócić do Łodzi, gdzie zostali ich rodzice. 7 maja tego roku, gdy dotarli do swego rodzinnego miasta, getto było już zamknięte. Po nocy spędzonej na cmentarzu na Dołach przeskoczyli przez płot. Ucieczka z getta – mimo planów, by wraz z rodzicami wydostać się z niego – była już niemożliwa. W getcie Szwarz był malarzem, dla Wydziału Zdrowia malował plakaty o „zachowaniu higieny”, wraz ze znanym przedwojennym łódzkim architektem Ignacym (Izaakiem) Gutmanem (1900–1972 albo 1984), wykonywał i przygotowywał do druku szkice banknotów i znaczków poczty w getcie, także okolicznościowe karty do albumu Wydziału Chleba i Towarów Kolonialnych oraz – z innymi artystami, którzy znajdowali zatrudnienie dające im możliwość otrzymywania kartek żywnościowych – w Sekcji Graficznej Wydziału Statystycznego³⁷. W getcie, od roku 1941 do początków 1944, działał teatr rewiowy Awangarda prowadzony przez Mosze (Mojżesza) Puławera³⁸, Szwarz wykonywał dla niego dekoracje i kostiumy. Artysta przeżył niemiecką okupację, w roku 1944 został „wyselekcjonowany” do obozów pracy w III Rzeszy; 8 maja 1945 r. wrócił do Łodzi z obozu koncentracyjnego w Sachsenhausen. Ostatecznie opuścił Polskę i osiedlił się w Nowym Jorku.

³⁶ *Ibidem*, s. 136.

³⁷ Karty te oraz wykresy statystyczne były czymś w rodzaju fotomontaży złożonych z fotografii wykonywanych w getcie przez Mendla Grossa, Henryka Rossa i Pinkusa Szwarca. Gdy Niemcy wprowadzili dla mieszkańców getta obowiązkowe Kenkarty, ich wykonaniem mieli zająć się pracownicy Wydziału Statystycznego, oni też robili zdjęcia do dokumentów: „A że mogliśmy kraść filmy – opowiada Szwarz – można było potajemnie fotografować grozę i nędzę getta. Wszystkie fotografie, jakie wykonano w getcie, powstały u nas”. A. Kuligowska-Korzenniovska, *op. cit.*, s. 138.

³⁸ Działalność teatru przy ul. Krawieckiej 3 w łódzkim getcie wspomina w 1963 r. Mosze Puławer (był aktorem związanym z przedwojennym teatrem Ararat): <http://hebrajski.nazwa.pl/moje/pulawer.htm> (tekst polski: Dariusz Dekiert, 2005) (dostęp: 8 VII 2013). W tym budynku odbywały się również koncerty orkiestry symfonicznej Filharmonii Łódzkiej.

W getcie łódzkim znalazło się wielu artystów, malarzy i grafików, m.in.: Maurycy Trębacz (1861–1941), Natan Szpigel (1890–1941/1943), Icchak Brauner (1897–1944), Izrael Lejzerowicz (1900–1944), Józef Kowner (1902–1967), Hersz Szyllis (1909–1990), Sara Gliksman (1910–?), Szymon Szerman (1917–1943)³⁹.

Czas wojny

Lato roku 1939 Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński z córeczką Niką spędzili w Chałupach na Helu: „Pod koniec sierpnia, gdy w gazetach ukazywało się coraz więcej niepokojących wieści, rodzice wrócili do Łodzi. Wojna zbliżała się nieuchronnie”⁴⁰ – pisała Nika Strzemińska. W momencie wybuchu wojny – o czym wspomniano wyżej – Kobro i Strzemiński zdecydowali się opuścić Łódź i wyjechać na Wschód do Wilejki, gdzie mieszkała rodzina artysty. Tu spędzili ciężką zimę 1939/1940 roku. Strzemiński uczył w miejscowym gimnazjum. „Kiedy było ślisko, niczym koń woziałam go na sankach” – Nika w swej książce poświęconej rodzicom przytacza zapiski Katarzyny Kobro⁴¹. Powstaje pierwszy z wojennych cykli rysunkowych *Białoruś Zachodnia* (1939). Cykl ten liczy kilkanaście rysunków na papierze. Osiem zostało zebranych przez Strzemińskiego w całość. Artysta przekazał je do zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi. Na cykl ten składają się kompozycje przedstawiające fragmenty pejzażu oraz zdeformowane ludzkie postaci, wykonane miękką linią.

W nocy z 10 na 11 listopada 1939 r. Niemcy zburzyli pomnik Tadeusza Kościuszki na placu Wolności, do podłożenia dynamitu zmuszając Żydów. Tego samego wieczoru podpalone zostały łódzkie synagogi, w tym potężna synagoga przy ul. Spacerowej (dziś jest to pusty plac na rogu al. Kościuszki i ul. Zielonej).

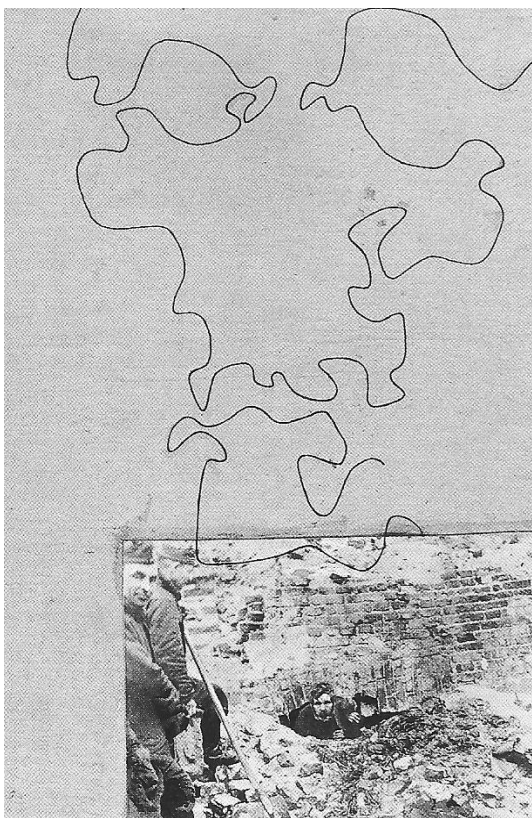
W maju roku 1940 Strzemińscy z córką wrócili do Łodzi. Miasto nazwane przez okupanta „Litzmanstadt”, zostało poddane procesowi całkowitej germanizacji. Pierwsze trzy miesiące po zajęciu Łodzi przez Niemców to okres masowej eksterminacji, deportacji mieszkańców do obozów, wysiedleń do Generalnej Guberni, następnie utworzenia getta. Spośród artystów żydowskich, bliskich Strzemińskiemu, w czasie wojny zginęli m.in. Alfred Berman, Joa-

³⁹ Szymon Szerman w raz z rodziną został zamordowany w getcie.

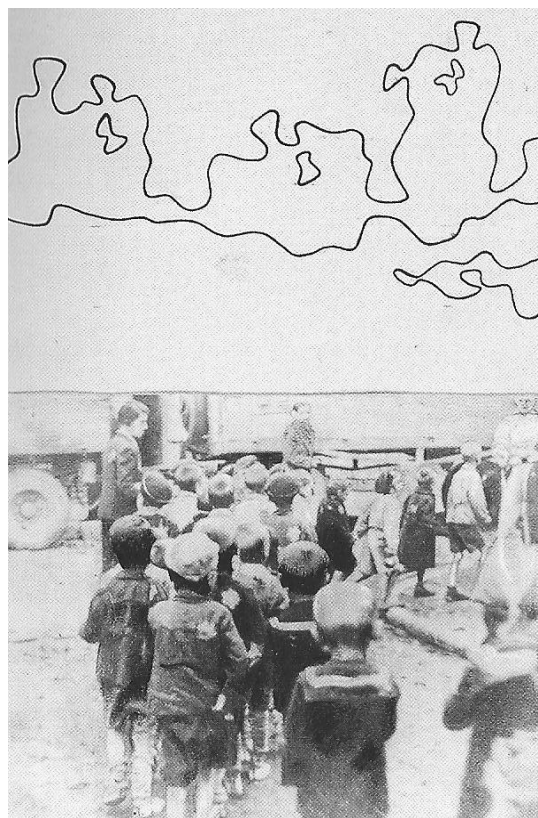
⁴⁰ *Ibidem*, s. 52.

⁴¹ N. Strzemińska, *Katarzyna Kobro*, Warszawa 1999; 2004, s. 44.

chim Kahane (1899–1942), Julian Lewin, Aniela Menkesowa, Jakub Natanson. Strzemińscy pozbawieni pracy, prześladowani za rewolucyjną działalność artystyczną, z wysiłkiem zdobywali środki na swe utrzymanie. Katarzyna Kobro zarabiała na życie wyrabianiem szmacianych lalek, Władysław Strzemiński rysował portrety i malował pocztówki: „Były to zimowe widoczki opatrzone napisem »Wesołych Świąt«, »Szczęśliwego Nowego Roku« albo naturalistyczne bukietki kwiatów z napisem »Z powinszowaniem imienin«” – wspomina córka⁴².



5. W. Strzemiński, *Ruinami zburzonych oczodołów. Kamieniami jak głowy wybrukowano*, z cyklu *Moim przyjaciołom Żydom*, 1945, kolaż, tusz, papier, Yad Vashem Art Museum, Jeruzalem, dar artysty przekazany przez studentkę Strzemińskiego, J. Sobel-Cuker



6. W. Strzemiński, *Puste piszczele krematoriów*, z cyklu *Moim przyjaciołom Żydom*, 1945, kolaż, tusz, papier, Yad Vashem Art Museum, Jeruzalem, dar artysty przekazany przez studentkę Strzemińskiego, J. Sobel-Cuker

⁴² *Ibidem*, s. 58.

„W okresie okupacji zarówno Strzemiński, jak Kobro byli zbyt dobrze znanymi, charakterystycznymi postaciami w środowisku łódzkim, aby korzystając z nowych nazwisk i dokumentów mogli wtopić się w anonimową grupę łodzian”⁴³ – pisze Zagrodzki. Pozbawieni możliwości wykonywania zawodu, wobec jednoznacznie wrogiego nastawienia władz niemieckich do ich działalności artystycznej, znaleźli się w bardzo trudnej sytuacji. Katarzyna Kobro, ze względu na swój łotewski rodowód, nakłaniana była do zmiany narodowości na niemiecką. Jej rodzina, zamieszkała w Rydze, zgłosiła swój akces do grupy narodowościowej „Baltendeutsch”. Kobro nigdy jednak nie przyjęła narodowości niemieckiej. „W okresie największego zagrożenia – pisze Zagrodzki – chcąc ratować przede wszystkim dziecko, wspólnie z mężem zdecydowali się przyjąć narodowość białoruską, korzystając z faktu, że Strzemiński urodził się w Mińsku”⁴⁴.

Podczas okupacji obowiązek zapewnienia bytu rodzinie spoczywał głównie na Katarzynie Kobro. Artystka fizycznie i psychicznie czuła się odpowiedzialna za życie dziecka i kalekiego męża. W roku 1940, prawdopodobnie za namową Katarzyny Strzemińscy podpisali tak zwaną listę rosyjską. „Dawała ona pewne przywileje – pisze Nika Strzemińska – My korzystaliśmy tylko z nieco większych przydziałów żywności na kartki. [...] Lista rosyjska była przewidziana przede wszystkim dla tak zwanych białych Rosjan o antykomunistycznych, antybolszewickich poglądach”⁴⁵. Po wojnie, zgodnie z ówczesnym prawodawstwem, oboje zostali postawieni w stan oskarżenia. Sprawę Strzemińskiego umorzono, a Kobro została uniewinniona. Fakt ten położył się jednak głębokim cieniem na powojenne relacje pary artystów.

Droga przez Litzmannstadt Getto

8 lutego 1940 r. na terenie najbiedniejszej dzielnicy Łodzi (Stare Miasto i Bałuty) Niemcy utworzyli getto dla żydowskich mieszkańców Łodzi i okolic⁴⁶. Tego dnia w „Lodscher Zeitung” ukazało

⁴³ J. Zagrodzki, *op. cit.*, s. 109.

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ N. Strzemińska, *Katarzyna Kobro...*, s. 45.

⁴⁶ Informacje dotyczące łódzkiego getta zaczerpnęłam m.in. z następujących publikacji: J. Baranowski, *Łódzkie getto 1940–1944. Vademecum*, Łódź 2003; J. Podolska, *Przewodnik po przeszłości. Litzmannstadt getto*, Łódź 2004; J. Pietrzak, P. Waingertner, *Getto łódzkie (1940–1944) – bibliografia*, [w:]

się rozporządzenie Johanna Schafera, prezydenta niemieckiej policji, o utworzeniu w Łodzi wydzielonej dzielnicy mieszkaniowej dla Żydów. 30 kwietnia 1940 r. getto zostało całkowicie zamknięte i odizolowane od reszty miasta. Wyburzono wówczas wiele domów wzdłuż ulicy Północnej i przy ulicy Zgierskiej łączącej się z ulicą Nad Łódką, które bezpośrednio sąsiadowałyby z gettem – do dziś w tych miejscach pozostały puste place, niezrozumiałe „niedokończone” kamienice bez fasad, z „obnażonymi” podwórkami i oficynami. Na terenie dawnego getta, obecnych Starych Bałutach, zachowało się do dziś w niemal nienaruszonym stanie wiele budynków, w których podczas wojny mieściły się apteki, urzędy i instytucje żydowskiej administracji getta Litzmannstadt.

„Wydzielona przez Niemców dzielnica żydowska była wprawdzie odizolowana od reszty miasta, ale – w przeciwieństwie do getta warszawskiego – była niejako »przezroczysta«, odgradzona prowizorycznym drewnianym płótem albo zasiekami z drutu kolczastego. Mieszkańcy getta byli »widzialni«, początkowo niektóre kamienice zamieszkałe przez Polaków sąsiadowały ze sobą do tego stopnia, że można było z domu do domu przerzucać jedzenie i ubrania: „Przeprowadziliśmy się na ulicę Żurawia 8. To było w bezpośrednim sąsiedztwie getta. – wspomina Rene Jarząbek – Właśnie tam, gdzieś w okolicach Żurawiej 20, rzucono Żydom jedzenie, odzież [...] Oni za to przerzucali na polską stronę pieniądze, kosztowności i inne wartościowe rzeczy. [...] Zbliżanie się do getta było zakazane, groziło kulka w łeb, bez ostrzeżenia. A za handel z Żydami to już pewna śmierć”⁴⁷. Stopniowo dzielnica zamknięta była coraz bardziej izolowana, burzono domy z nią sąsiadujące, telefonami dysponowały jedynie urzędy, poczta w getcie, cenzurowana, przyjmowała tylko odkryte karty z komunikatami pisanymi po niemiecku. Bałuty nie były skanalizowane, ucieczka na tzw. stronę „aryjską” właściwie nie wchodziła w grę – nie można było wydostać się z getta pod ziemią. Łódzkie getto było zatem bardziej „szczelne” i lepiej strzeżone od pozostałych gett utworzonych w III Rzeszy. Szmugiel żyw-

Fenomen getta łódzkiego, red. P. Samuś, W. Puś, Łódź 2006; E. Cherezińska, *Byłam sekretarką Rumkowskiego. Dziennik Etki Daum*, Poznań 2008; M. Miller, *Europa według Auschwitz. Litzmannstadt getto*, współ. Z. Kraszewska-Kelcz, J. Podolska, M. Januszewska, A. Korycka, B. Berezy, P. Orłowska, Oświęcim 2009; *Kronika łódzkiego getta*, Łódź 2009.

⁴⁷ Rene Jarząbek, ur. w 1930. *Narodowość: polska*. Wywiad przeprowadzony przez Zofię Kraszewską-Kelcz, Łódź 2009, [w:] M. Miller, *op. cit.*, s. 219.

ności i lekarstw do getta był niemal całkowicie niemożliwy⁴⁸, co tragicznie odbiło się na życiu jego mieszkańców. Nieoficjalne kontakty Żydów z pozostałymi mieszkańcami Łodzi utrudniał fakt, że miasto było zamieszkane przez ponad siedemdziesiąt tysięcy Niemców, lojalną wobec nowych władz. Mieszkańcy getta mogli obserwować miasto z perspektywy drewnianej kładki dla pieszych, skąd rozciągał się widok w stronę południową na fragment ulicy Zgierskiej ku Nowomiejskiej, Plac Wolności i Piotrkowską. Także Polacy mogli z oddali widzieć mieszkańców getta: „Kiedyś czekałyśmy z mamą na tramwaj do Zgierza – wspomina Jadwiga Bieńczakowa. – Stałyśmy na ulicy Nowomiejskiej. Patrzyłam na most nad Zgierską. Widziałam, jak poruszał się po nim tłum... mrówek. Mosty nad gettem⁴⁹ zawsze oblepione były ludźmi”⁵⁰.

W szczytowym momencie w łódzkim getcie mieszkało około 200 000 ludzi przesiedlonych z okolicznych miast i miasteczek, a także Żydzi przywiezieni (jesienią 1941 roku) z Niemiec, Austrii, Czech i Luksemburga oraz Cyganie z Burgenlandu (około 20 tysięcy osób). 12 lutego 1940 r. zaczęła się masowa akcja przesiedleńcza Żydów do getta oraz wysiedlanie z niego Polaków i Niemców. Wokół terenu ustawiono ogrodzenie z desek i drutu kolczastego oraz niemieckie wartownie. Od wewnątrz getta pilnowała policja żydowska. 5 maja 1940 r. kierownikiem getta ze strony niemieckiej został Hans Biebow, kupiec z Bremy, odpowiedzialny za grabieże mienia żydowskiego, zmuszanie mieszkańców getta do morderczej pracy, selekcje, akcje wysiedleń do obozów zagłady. Za jego sprawą, po pewnym czasie, zamknięta dzielnica stała się też obozem pracy produkcyjnej. Przełożonym Starszeństwa Żydów został Chaim Mordechaj Rumkowski. Powoływał on kolejne wydziały, urzędy, agendy i resorty pracy, w których Żydzi pracowali na potrzeby armii niemieckiej: szyli mundury, czapki wojskowe, produkowali buty. Otwierane były szkoły, sierocińce, domy modlitwy. Powstał dom kultury, w którym artyści żydowscy organizowali koncerty i rewie. Działały poczta, sąd i prokuratura. Pozornie wydawało się, że w getcie można prowadzić w miarę „normalne” życie. Jednakże wyniszczająca praca, głód, tragiczne warunki mieszkaniowe, niewyobra-

⁴⁸ Por. J. Baranowski, *Łódzkie getto 1940–1944 / The Łódź Ghetto 1940–1944*, Łódź 2005, s. 31–33.

⁴⁹ Latem 1940 r. zbudowano je nad ulicami Zgierską, przy ulicach Podrzecznej, Lutomińskiej, przy ulicy Masarskiej.

⁵⁰ Jadwiga Bieńczakowa, ur. w 1935, [w:] M. Miller, *Europa według Auschwitz. Litzmannstadt getto...*, s. 220.

żalne zageszczenie ludności, szerzące się choroby sprawiły, że w latach 1942/1943 zmarło tu z głodu i wycieńczenia około 45 tys. osób, dziesiątki tysięcy osób wywieziono do obozu śmierci w Chełmnie nad Nerem i do Auschwitz. Najtragiczniejszym wydarzeniem była tzw. wielka szpera⁵¹. Podczas ośmiu dni, od 5 do 12 września 1942 r., Niemcy wywieźli do Chełmna 15 681 osób, głównie dzieci do dziesiątego roku życia, starców i chorych.

Z getta wyłączone były dwie ulice: Zgierska i Limanowskiego, którymi jeździły tramwaje i samochody. Tramwaje, jeżdżące wzdłuż ulicy Zgierskiej ku północnym dzielnicom miasta oraz do pobliskiego Zgierza miały okna zamalowane na biało, ale pomosty były bez drzwi: „Nie można było dokładnie przyjrzeć się temu, co dzieje się w getcie. Widziałem Żydów. Byli wynędzniali, brudni, chudzi. Wzrokiem jakby nieobecni. Ludzie zeskrobywali farbę z okien. Byli ciekawi”⁵². „Był taki zwyczaj, o czym nie mówiono głośno, ale o czym wiedział każdy łódzki tramwajarz, że jak się dostało kurs przez getto, to trzeba było zorganizować chleb. Czasem cebule, ale przede wszystkim chleb”⁵³. Czesław Kraszewski wspomina: „Robiło się też tak: pakowaliśmy chleb w czarny papier. Kiedy przejeżdżało się przez getto, to ktoś stał na tylnym pomoście – pomosty były bez drzwi – i rzucał taki czarny pakunek za tramwaj. Oczywiście wtedy, gdy nie było Niemca w pobliżu i gdy Niemcy w wagonie tego nie widzieli. Taki czarny pakunek nie rzucał się tak bardzo w oczy. Żydzi o tym wiedzieli, bo zwracali uwagę na tramwaje, żeby szybko podnieść, jeśli coś z niego wyrzucono. Były kursy przez getto z pasażerami. I były kursy tramwaju, który woził Żydów do pracy, na zewnątrz getta. Na te kursy tramwaju wożącego Żydów, chowało się ten chleb w skrzynki na piasek do hamowania. W każdym wa-

⁵¹ Nazwa „szpera” pochodzi od niemieckiego określenia Allgemeine Geshperre (całkowity zakaz opuszczania domów), który wówczas wprowadzono. W ciągu owych ośmiu dni policjanci żydowscy i niemieccy żandarmi przeszukiwali dom po domu. Zabierali ludzi starych, chorych oraz dzieci poniżej dziesiątego roku życia, a więc osoby nieprzydatne z punktu widzenia ekonomii. Zamiarem Niemców było przekształcenie getta w sprawnie funkcjonujący obóz pracy. Do obozu śmierci w Chełmnie wywiezione zostały niemal całe sierocińce, opróżniono szpitale. Wywózki uniknęły jedynie dzieci urzędników i policjantów, którzy brali udział w akcji. Por. m.in. M. Miller, *op. cit.*

⁵² Tomasz Gierłowski, ur. w 1937 r. w Łodzi. *Narodowość: polska*. Wywiad przeprowadzony przez Martynę Gierłowską, *Projekt „Ślady”*, Łódź 2004, [w:] M. Miller, *op. cit.*, s. 218.

⁵³ Czesław Kraszewski, ur. w 1920 r. *Narodowość: polska*. Wywiad przeprowadzony przez Zofię Kraszewską-Kelcz, Łódź 1987, [w:] *ibidem*.

gonie było ich kilka, pod siedzeniami, których blat się podnosił. Żydów pilnowali żandarmi. To dziwne, bo nikt im przecie nie mógł powiedzieć, że w tych skrzynkach jest chleb, nie można było z nimi zamienić choćby słowa [...] A ilekroć tramwaj wyjechał z getta i Żydzi z niego wyszli – zawsze te skrzynki były puste”⁵⁴.

Warunki życia w getcie były katastrofalne, do maja 1942 r. Niemcy wywieźli z Litzmannstadt 57 063 Żydów, ich przeznaczeniem był obóz zagłady w Chełmnie nad Nerem. Getto łódzkie pracowało na potrzeby Rzeszy, jego mieszkańcy nie buntowali się, pracowali, starając się w ten sposób przetrwać. Jedynie ci, którzy byli zatrudnieni dostawali talony na żywność i mieli szansę przeżyć.

Sztuka i czas wojny

Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński z trzyletnią córką, wyrzuceni przez Niemców ze swego mieszkania przy ulicy Srebrzyńskiej 75 w Łodzi, znaleźli lokum w odległej dzielnicy Karolew. W tym czasie powstaje kolejny cykl sześciu rysunków Strzemińskiego, wykonanych ołówkiem na papierze, zatytułowanych *Deportacje*. Prace dotyczą masowych wywózek ludności Łodzi/Litzmannstadt do obozów pracy, obozów koncentracyjnych, przesiedleń do getta. Rysunki te noszą tytuły: *Na bruku*, *Jedyny ślad*, *Wyrzuceni*, *Patrząca kobieta* – wykonane są wijącą się linią, przedstawiają zdeformowane, jak gdyby pozbawione struktury postaci ludzkie będące tu rodzajem autokomentarza artysty do wszechobecnego nieszczęścia. Strzemiński poprzez narracyjne, osobiste tytuły naprowadza odbiorcę na „właściwą”, tzn. zaprogramowaną przez siebie, interpretację. Wyobrażone formy ewokują uniwersalne doświadczenie osamotnienia, wydziedziczenia, bezbronności, cierpienia i przemocy. Tytuły są „niezawodnym wytrychem otwierającym drogę do wyjaśnienia bez reszty i do końca artysty i jego dzieła. One rozstrzygają wszelkie wątpliwości”⁵⁵ – pisała Maria Poprzęcka. Obrysowane płynną linią postaci na pustej kartce, drobne, jak gdyby „porzucone”, zamknięte, organiczne formy towarzyszące im, sugerują gwałt, mówią o porzuconym, zagubionym

⁵⁴ *Ibidem*, s. 218–219.

⁵⁵ M. Poprzęcka, *Tacet pictor?*, [w:] „Autokomentarz artysty”. *Materiały II Seminarium Sztuki Współczesnej zorganizowanego w Niedzicy przez Klub Sztuki Współczesnej Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniach 30 IV – 2 V 1987*, „Zeszyty Naukowe, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie” 1987, z. 2 (20), s. 12.

w pośpiechu uprzednim życiu. Tytuły dopełniają dzieła, jednoznacznie wskazują jego odczytanie. „Porzucenie i odejście zostało plastycznie określone pozostawionymi za sobą śladami form oderwanych od oddalających się i bezbronnych figur”⁵⁶ – pisze Andrzej Turowski.

W prymitywnym mieszkaniu przydzielonym Strzemińskim przez władze okupacyjne, znajdującym się na peryferyjnym osiedlu, dokąd wysiedlono Polaków zajmujących wcześniej mieszkania w centrum Łodzi, powstał kolejny cykl rysunków Strzemińskiego zatytułowany *Wojna domom* (1941).

„Tym razem abstrakcyjne kompozycje przelewających się form zostały zgrupowane w bloki, czasem rozciągnięte wzdłuż linii horyzontu, czasem uciekające w głąb jakby skoordynowanych mas, pustych woluminów”⁵⁷ – pisze Turowski.

Nika Strzemińska, wspominając czas okupacji niemieckiej, którą rodzina przetrwała w Łodzi, opisuje, przywołując zachowane akta sądowe, swoje wspólne z matką wyprawy do gabinetu i mieszkania dr Marii Gertner-Boguszewskiej: „Matka przynosiła jej pakunki [...]. Sądziłam, że stanowiły zapłatę za leczenie zębów. Dopiero z akt sądowych dowiedziałam się co naprawdę zawierały. Z zeznań Marii Gertner wynika, że przechowywała u siebie Żydówkę, Marię Titz, dla której Katarzyna Kobro przynosiła z trudem zdobywaną żywność”⁵⁸. I dalej: „Chcąc dostać się z Karolewa [gdzie mieszkali Strzemińscy – przyp. E.J.] na Julianów, trzeba było minąć getto. Obsługujące tę trasę tramwaje miały na niebiesko pomalowane szyby, a pasażerom zabroniono stać na pomoście. Nad Zgierską wznosił się most, po którym Żydzi przedostawali się na drugą stronę ulicy”⁵⁹.

W roku 1941, w marcu, czasopismo „Litzmannstädter Zeitung” zamieściło artykuł, w którym zbiory sztuki nowoczesnej łódzkiego muzeum zostały uznane za „entartete und jüdische Kunst”; przeznaczono je do wystawienia na ekspozycji sztuki zdegenerowanej. Autorem artykułu był Adolf Kargel. Pisał on: „Kolekcja powstała z inicjatywy działającego ostatnio w Łodzi w charakterze nauczyciela rysunków, polskiego, powiedzmy, malarza, Władysława Strze-

⁵⁶ A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 222.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 222.

⁵⁸ N. Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść...*, s. 57.

⁵⁹ *Ibidem*.

mińskiego. [...] Te kicze tak wspaniale propagowane jako sztuka nowoczesna [...] były odrzucone przez łódzkich Niemców, ale i nie wszyscy Polacy byli nimi zachwyceni”⁶⁰.

W roku 1942 powstał kolejny cykl rysunków Władysława Strzemińskiego składający się z siedmiu rysunków; nosi on tytuł *Twarze*. Wszystkie wyobrażone wizerunki są anonimowe „brak tytułów wiąże się z bezosobowością portretowanych w wyobraźni abstrakcyjnych form”⁶¹.

Cykl *Twarze* to cienką, falującą linią rysowane, zamknięte formy sugerujące twarze pozbawione oczu, nieme, wyrażające niejako realny stan deformacji otaczającej rzeczywistości. Są one wizualizacją pragnienia wnikięcia w pustkę odczuć; sfragmentaryzowane, zdeformowane oblicza anonimowych twarzy wyrażają cierpienie, któremu nie można nadać imienia, są próbą opisaną i zarejestrowania myśli, poszukujących obrazu adekwatnego do teraźniejszości czasu wojny.

W latach 1942–1944 powstawał cykl *Tanie jak błoto*. Rysunki te pozornie podobne są do poprzednich serii powstałych w czasie wojny – zdeformowane, wykreślone jednym konturem morficznej linii formy upodobnione do ludzkich – tutaj znacznie pomniejszone, śladowe, niemal nieczytelne, obsesyjnie znaczące daremną próbę ucieczki, przerażenia, rozpacz, jakby wdeptane w ziemię, rozmyte w błocie. „W cyklu *Tanie jak błoto* plamy wcierane w kartkę sąsiadują z obrysowanymi – pisze Turowski – kontur form jest częściowo niedomknięty, fragmenty niepowiązane, kształty amorficzne, figury uciekające”⁶².

Obraz, forma, zdają się dążyć ku zanikowi, ku całkowitej anihilacji. Granice przedstawienia zawężają się. Niepojęta groza wydarzeń Zagłady rozgrywających się w Łodzi, w Polsce, w Europie wydaje się znajdować poza opisywaną i przedstawianą historią. Wyobrażenie próbujące te wydarzenia przedstawić, zapamiętać je, sprowadzone zostaje do rangi zaledwie śladów albo cieni tych śladów.

Koniec wojny, „Strzemińscy są ciężko chorzy – pisze Zagrodzki. – Wyczerpanie biologiczne i nerwowe sprzyjało powstawaniu konfliktów, doprowadziło do rozłamu w długoletnim małżeństwie”⁶³.

⁶⁰ A. Kargel, *Internationale Kunst*, „Litzmannstädter Zeitung” 1941, nr 82, s. 15.

⁶¹ A. Turowski, *op. cit.*, s. 225.

⁶² *Ibidem*, s. 225.

⁶³ J. Zagrodzki, *op. cit.*, s. 103.

W styczniu 1945 r. Katarzyna Kobro pali swe rzeźby, by ugotować jedzenie dla dziecka.

Moim Przyjaciołom Żydom

Władysław Strzemiński w 1945, albo na początku roku 1946, rozpoczął pracę nad cyklem kolaży dedykowanych *Moim Przyjaciołom Żydom* – tym, którzy zginęli i tym, którzy przeżyli Shoah⁶⁴, przyjaciołom i wszystkim, którzy doświadczyli okropności tej wojny. Prace nie były przez Strzemińskiego datowane, nie są także sygnowane. Ten ostatni cykl składa się z dziewięciu rysunków wykonanych tuszem na papierze. Wszystkie kolaże rysował Strzemiński tuszem na białym, szarym bądź żółtawym papierze. W rysunki wklejone są fragmenty konturowo wyciętych z fotografii dokumentalnych, przedstawiających głowy mieszkańców getta (*Śladem istnienia stóp, które wydeptały; Śladem istnienia; Oskarżam zbrodnie Kaina i Grzech Chama*), obozów koncentracyjnych (*Puste piszczele krematoriów; Lepka plama zbrodni; Wyciągane strunami nóg; Przy sięgnij pamięci rąk [istnień, które nie z nami]; Piszczelami napięte żyły, czaszka ojca*), Powstania w Getcie Warszawskim (*Ruinami zburzonych oczodołów, Kamieniami jak głowy wybrukowano*).

Odcisnięte przez kalkę wojenne rysunki wcześniejszych cykli posłużyły Strzemińskiemu jako matryce. Rysunki w tej serii są lekko przesunięte w stosunku do powierzchni papieru, w puste pola artysta wkleił wycięte sylwetki Żydów albo fotografie z getta i obozów koncentracyjnych. Linie rysunków tuszem pokrywają zdjęcia bądź zdjęcie nałożone jest na rysunek, innym razem linia sąsiaduje z fotografią nie przekraczając jej „ramy”. „Zastosowana przez Strzemińskiego technika podwójnego kolażu – pisze Turowski – czerpiącego obrazy z prasy i własnej twórczości nakazuje nam widzieć cykl *Moim Przyjaciołom Żydom* jako próbę wyrażenia całości doświadczenia wojennego artysty w połączeniu z tragedią Holocaustu”⁶⁵.

Na podstawie zamieszczonego poniżej listu Strzemińskiego pisanego do Samuela Szczekacza do Palestyny, dowiadujemy się, że

⁶⁴ „Słowo *szoa* (ang. Shoah) – dosłownie „katastrofa” – wedle Toma Segeva, *Siódmy milion. Izrael – piętno Zagłady*, przekł. Barbara Gadomska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2012, s. 408 – było powszechnie używane jeszcze przed dojściem Hitlera do władzy. Już w marcu 1933 r. zaczęto go używać do określenia spodziewanego wymordowania Żydów”.

⁶⁵ A. Turowski, *op. cit.*, s. 228.

prace eksponowano na początku 1947 r. Było to w lutym, a wystawę zorganizowano w Salonie Piotrkowska 102⁶⁶. Jedną z prac Strzemiński podarował Julianowi Przybosiowi (1901–1970), po śmierci poety wdowa po nim Danuta Kula-Przyboś sprzedała ją do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.

W spuściźnie, którą pozostawił Samuel Szczekacz, znajdującej się obecnie w rękach Hendrika A. Berinsona, znajduje się list pisany przez Strzemińskiego do Szczekacza datowany na 26 października 1947 r. Szczekacz mieszkał wówczas w Palestynie, dokąd – jak pamiętamy – wyjechał w roku 1939:

26 X 1947

„Szanowny Panie!

Bardzo mnie ucieszyła pamięć Pana. Posyłam (ponieważ już mam obecnie adres) 4 reprodukcje moich rysunków.

Na początku b.r. miałem w Łodzi wystawę „Pamięci przyjaciół Żydów”, gdzie wykorzystałem swoje rysunki wojenne w zestawieniu z fotografiami. Utworzył się w ten sposób cykl, któryby się nadawał do albumu, 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 robić, co Pan zechce.

Ponieważ nie było adresu, a mnie w związku z tą wystawą mocno zagryzała reakcja a na dodatek dołączył się mój proces rozwodowy (gdyż Kobro pokazała podczas wojny, kim jest w rzeczywistości) – więc zaniedbałem dopilnowania tej sprawy. Obecnie mu o tym przypomniałem i go dopilnuję.

Prosiłbym o wszelkie reprodukcje, fotografie i t.p.

Wegner i ja uczymy w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (jak Akademia, ale związana ze sztuką użytkową) Ja jestem kierownikiem architektury. Wegner prowadzi malarstwo i jest dziekanem wydziału. Hochlinger – ceramiką.

A poza tym – z łodzian prawie nikogo nie ma – wszyscy pozabijani.

Bardzo serdeczne pozdrowienia i dziękuję za pamięć.

Czekam na listy

W. Strzemiński

⁶⁶ Z. Karnicka, *Kalendarium życia i twórczości Władysława Strzemińskiego*, katalog *Władysław Strzemiński 1893–1952. W setną rocznicę urodzin*, Muzeum Sztuki, Łódź 25 XI 1993 – 16 I 1994, Łódź 1993, s. 84–86.

adres dla korespondencji

Łódź

ul. Narutowicza 77

Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych⁶⁷.

Owym „jednym z Haszomeru” była zapewne malarka Judyta Sobel (1924–2012), studentka Strzemińskiego w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych (PWSSP) w Łodzi⁶⁸, gdzie nauczał w latach 1945–1950. Według informacji podanych w katalogu wystawy *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później. Katalog, grudzień 1998 – styczeń 1999*, Sobel wyjechała z Polski do Izraela w roku 1950. Seria *Moim przyjaciołom Żydom* przechowywana jest w Instytucie Pamięci Męczenników i Bohaterów Holocaustu Jad wa-Szem (w transliteracji w nazwie angielskiej Yad Vashem) w Jerozolimie⁶⁹. Instytut powstał w 1953 r., a zatem rok po śmierci Strzemińskiego. Z cytowanego wyżej listu artysty do Szczekacza możemy wnioskować, że Sobel mogła przekazać kolaże właśnie Szczekaczowi i to on przechował je bądź, jak sugeruje Luiza Nader, Strzemiński poprosił malarkę, by złożyła dar z jego prac w instytucji w Izraelu, której działalność łączyła się z upamiętnianiem Zagłady⁷⁰.

⁶⁷ Cyt. za: *Samuel Szczekacz 1917–1983...*, s. 46–47.

⁶⁸ Judyta Sobel brała udział w pamiętnej I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, którą otwarto na przełomie grudnia 1948 i stycznia 1949 r. Według informacji podanych w katalogu wystawy *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później. Katalog, grudzień 1998 – styczeń 1999*, red. M. Świca, J. Chrobak, Starmach Galery i Fundacja Nowosielskich, Kraków 1998, s. 256. Wedle danych przechowywanych w Archiwum ŻIH, Centralny Komitet Żydów w Polsce, Wydział Ewidencji i statystyki, 303 V 4286792, Karta rejestracyjna Komitetu Żydowskiego w Łodzi, Sobel urodziła się 24 września 1924 r., przed wojną mieszkała we Lwowie, podczas wojny ukrywała się w lasach (1942–1944), wróciła do Lwowa, by w roku 1946 przenieść się do Łodzi. W latach 1947–1950 studiowała w PWSSP w Łodzi pod kierunkiem Strzemińskiego. W roku 1950 wyjechała do Izraela, a następnie do Stanów Zjednoczonych. Artystka zmarła w Nowym Jorku 5 lutego 2012 r. <http://www.polishartworld.com/artists.php?lang=pl&aId> (dostęp: 17 X 2013).

⁶⁹ Słowa „Jad wa-Szem” pochodzą z Księgi Izajasza (56,5): „Ustanowię im w domu Moim, w murach Moich pomnik i imię, lepsze niżeli przez synów czy córki; imię wieczne [jad wa szem] ustanowię im, które nie będzie zatarte”. Według: T. Segev, *op. cit.*, s. 397.

⁷⁰ Korespondencja z pracownikami Jad wa-Szem potwierdza – wedle zapisów na kartach muzealnych – donację Judyty Sobel. Niv Goldberg z Departamentu Sztuki zaznacza, iż obecnie prowadzone są badania w archiwach Instytutu, które

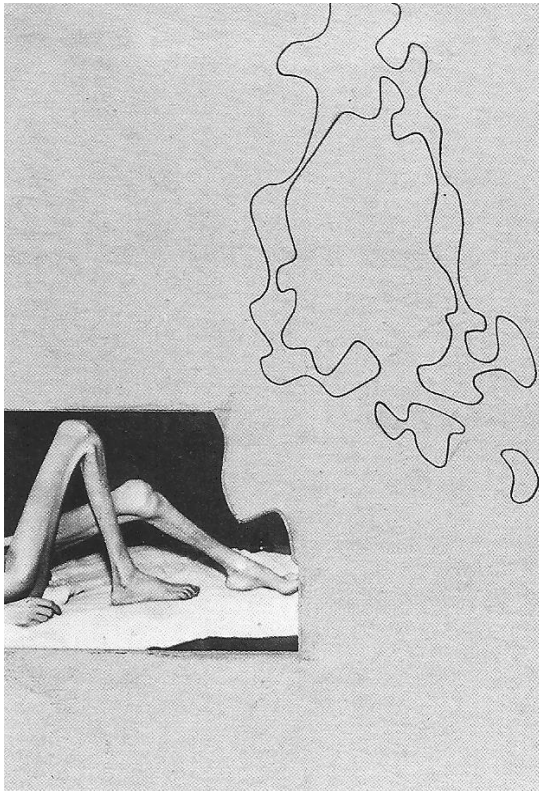
W dziewięciu kolażach fotograficznych składających się na cykl, Strzemiński połączył fotografie wykonane podczas II wojny światowej i bezpośrednio po wyzwoleniu niemieckich obozów koncentracyjnych ze swoimi wcześniejszymi rysunkami. Były to prawdopodobnie zdjęcia wykonane przez żołnierzy amerykańskich wyzwolających obozy w Niemczech oraz zdjęcia, które na zamówienie Rumkowskiego dla Wydziału Statystycznego łódzkiego getta wykonywali Mendel Grosman (1913–1945) i Henryk Ross (1910–1991)⁷¹. Zdjęcia Rossa wykorzystane zostały jako jeden z dowodów eksterminacji Żydów w procesie Adolfa Eichmanna w Jerozolimie (29 maja 1960 – 31 maja 1962 r.).

Technika artystyczna użyta tu przez Strzemińskiego podejmuje, fundamentalny w odniesieniu do Zagłady, aspekt pamięci, będącej metaforyczną osią narracji. Artysta rozważa problem doświadczenia historii, rozpamiętywania, smutku, żalu i indywidualnej refleksji. Narracja została włączona w abstrakcję; przez uczucie smutku i tęsknoty nastąpiło rozpoznanie tego, co możemy zobaczyć. Każdy kolaż został opisany przez nadanie mu tytułu, umieszczonego na odwrocie, ich kolejność obrazowa nie została określona. Strzemiński nie ponumerował prac, nie wiemy w jakiej kolejności zostały pokazane na początku 1947 r. w Łodzi. „Jednak jakkolwiek by je układać – pisze Esther Levinger – zawsze odsyłają do obrazów deportacji i eksterminacji, które z kolei nakazują pamięć”⁷².

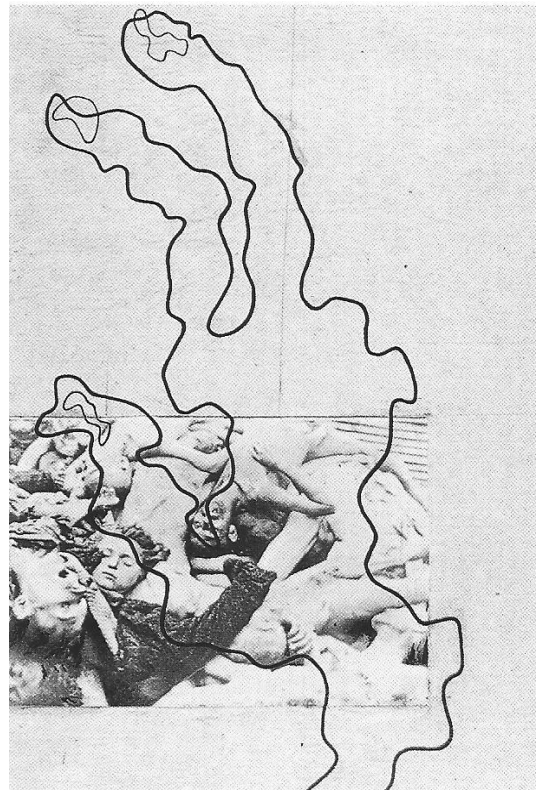
być może wskażą, jaki w istocie był przebieg przekazania cyklu prac Strzemińskiego do Jad wa-Szem (Yehudit Shendar: Deputy Director and Senior Art Curator i Niv Goldberg: Collection Manager, Art Department Museum Division, Yad Vashem, The Holocaust Martyrs' and Heroes' Remembrance Authority, Jerusalem, Israel).

⁷¹ Mendel Grosman w 1944 r. trafił do obozu Sachsenhausen, został zastrzelony podczas marszu śmierci w kwietniu roku 1945. Negatywy jego fotografii ocalały i po wojnie zostały wywiezione z Polski do Palestyny. W roku 1948 zaginęły, gdy kibuc Nizranim został zajęty przez wojska egipskie. Zachowały się odbitki i stykówki. Henryk Ross, był przed wojną fotoreporterem sportowym, pracował dla łódzkich gazet. W roku 1944 tuż przed likwidacją getta, zakopał kilka negatywów przy ulicy Jagiellońskiej 12. Nie został wywieziony do Auschwitz, znalazł się w grupie kilkuset osób pozostawionych do porządkowania terenów getta po jego likwidacji. Po wyzwoleniu odkopał swoje archiwum. W roku 1960 wydany został album jego zdjęć *The Last Journey of the Jews of Lodz*, wyd. Archive of Modern Conflict in London, London 1960. W roku 1956 wyjechał do Izraela.

⁷² E. Levinger, „Ruinami zburzonych oczodołów”. *Fotografia a historia*, [w:] Władysław Strzemiński. *Czytelność obrazów. Materiały z międzynarodowej konferencji poświęconej twórczości Władysława Strzemińskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, 13–14 października 2011 roku*, red. P. Polit, J. Suchan, Łódź 2012, s. 90.



7. W. Strzemiński, *Wyciągane strunami nóg*, z cyklu *Moim przyjaciołom Żydom*, 1945, kolaż, tusz, papier, Yad Vashem Art Museum, Jeruzalem, dar artysty przekazany przez studentkę Strzemińskiego, J. Sobel-Cuker



8. W. Strzemiński, *Przysięgnij pamięci rąk (istnień, które nie z nami)*, z cyklu *Moim przyjaciołom Żydom*, 1945, kolaż, tusz, papier, Yad Vashem Art Museum, Jeruzalem, dar artysty przekazany przez studentkę Strzemińskiego, J. Sobel-Cuker

Praca opisana na rewersie przez Strzemińskiego *Puste piszczele krematoriów* składa się z dwóch części. Dolną zajmuje fotografia przedstawiająca wysiedlenie dzieci z łódzkiego getta⁷³, górną powtarza rysunek z cyklu *Wojna domom* z roku 1941. W przypadku tej, jak i innych, fotografii artysta dodał tusz widoczny na włosach dzieci, kreski wykonane ołówkiem podkreślające kontury sylwetek kobiet i mężczyzny w białym fartuchu widocznych w tle, zarysy

⁷³ Oryginał fotografii obecnie znajduje się w zbiorach Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie oraz w albumie *Zagłada Żydostwa Polskiego. Album Zdjęć* wydanym przez Centralną Żydowską Komisję Historyczną (grudzień 1945 r.). W zbiorach Yad Vashem Photo Archive w Jerozolimie opisana jest jako: *Łódź. Dzieci i dorośli w drodze do pociągu podczas deportacji z getta. 1942.*

ciężarówki z przyczepą (tzw. rozwagi). Fotografia ukazuje widziane od tyłu, idące parami dzieci; na pierwszym planie maszerują chłopcy w marynarskich ubraniach. Dzieci mają na swoich ubrankach, na wysokości prawej łopatki, naszytą żółtą gwiazdę Dawida. Według opracowania Marka Millera *Europa według Auschwitz. Litzmannstadt ghetto* fotografia została wykonana przez Mendla Grosmana⁷⁴ podczas deportacji dzieci z Domu Sierot na Marysinie⁷⁵ we wrześniu roku 1942, podczas tzw. wielkiej szpery. Fotografia wydaje się koncentrować naszą uwagę na główce dziecka widocznego na pierwszym planie; szczególnie wyróżniająca się, drobna, nieco osobna, sylwetka jest jednym z ogniw jak gdyby niekończącego się, uporządkowanego korowodu maszerujących dzieci. Na dalszym planie widzimy ich opiekunów. Grosman utrwalił moment tuż przed tym, nim dzieci zostały załadowane do czekających ciężarówek⁷⁶. Autor zdjęcia dokumentował w getcie łódzkim oficjalną działalność społeczności zamkniętej dzielnicy – pracę w wytwórniach produkujących mundury dla niemieckiego wojska oraz ubrania do niemieckich sklepów, pracę szewców, stolarzy, listonoszy, wykonywał zdjęcia do dokumentów i kart pracy. Fotografia, której Strzemiński użył w pracy cyklu *Moim Przyjaciołom Żydom*, jak podają źródła autorstwa Grosmana, jest fotografią intymną, zrobioną w tajemnicy, zaświadczejacą zbrodnię, której cudem uniknął sam jej autor.

Lunia Lancberg, która wojnę przeżyła w łódzkim getcie, pracując jako instruktorka w Domu Dziecka na Helenowie, wspomina: „W południe na Marysin przyszedł rozkaz od Prezesa Rumkowskiego, aby wszystkie dzieci z Sierocińca i z kolonii przyszykować na rano. Zaznaczone było, żeby ładnie ubrać. [...] Na Marysinie był lokal po kinie [narożnik ulic: Jagiellońskiej i Zagajnikowej – przyp. E.J.]. Tam miano dzieci prowadzić z dokładną listą wyszczególniającą imiona i nazwiska oraz wiek prowadzonych dzieci. Obudzono je wcześniej. Starsze pomagały ubierać młodsze. [...] O dziewiątej poszły w swą ostatnią drogę. [...] Na dane przez policję getta hasło

⁷⁴ M. Miller, *op. cit.*, s. 287.

⁷⁵ Na Marysinie działały sierocińce: m.in. przy ul. Marysińskiej 100 i przy ul. Okopowej 119 oraz szkoły przy ul. Marysińskiej 48, Karola Miarki 1, Jonszera 25, Jagiellońskiej 16, gimnazjum przy ul. Otylii 14. Po wrześniu roku 1942 budynki sierocińców opróżnione z dzieci przeznaczono na różne resorty.

⁷⁶ Podczas ośmiu dni, od 5 do 12 września 1942 r., Niemcy wywieźli z getta do ośrodka zagłady w Chełmnie nad Nerem 15 681 osób, przede wszystkim dzieci do 10. roku życia, starców i chorych.

ze wszystkich stron Marysina poczęły się schodzić grupy dzieci, z wychowawcą na czele. Dzieci ustawiono parami. [...] Wozy wjechały na plac. [...] Na początku szły dzieci z Sierocińca. Stały w porządku i najbliżej wozów, więc najłatwiej je było załadować...”⁷⁷

Prawdomówność fotografii, jej trwałość i intensywność może sugerować narzucenie narracji naocznego świadka wydarzeń; Strzeмиński wiąże fotografię z rytmem rysunków będących skonstrastowaniem tego, co unieruchomione z morficzną linią wyobrażającą szkielety rozlewających się „jednookich” domostw. Artysta uważał, że fotografia jest obiektywna i świat jaki, przedstawia jest właśnie taki.

Władysław Strzeмиński w cyklach powstałych w czasie II wojny światowej, szczególnie zaś w ostatnim, odnoszącym się bezpośrednio do Zagłady – *Moim przyjaciółom Żydom*, odwołuje się do owego „pustego miejsca”, po którym pozostaje ślad, pustka, zamazany cień, pamięć bólu po amputacji. To miejsce braku zostaje tu wypełnione fotografiami dokumentującymi, zaświadczającymi Zagładę. Fotografia „wprawiona” została w tę pustkę, którą uobecniają niezarysowane miejsca na papierze, staje się ona metonimią, dzięki której myśl może podążać ku temu, co się zdarzyło: „metonimia ma cechę łączenia sieci skojarzeń zależnych od naszych osobistych doświadczeń z wieloma innymi czynnikami”⁷⁸. Kolaże układają się w narracyjną kompozycję wymagającą spojrzenia w określonym kierunku: są oskarżeniem i świadectwem zbrodni.

W rysunku *Lepka plama zbrodni* artysta wyobraził, znaną z poprzednich cykli, zdeformowaną i sfragmentaryzowaną postać, która tu została przesunięta ze środka ku prawej górnej części kartki. U dołu znajduje się wycięta fotografia przedstawiająca zwęglone ludzkie zwłoki. Konturowy obrys i zwęglone ciało łączy rozlana czerwień kałuży krwi. Kolejna praca cyklu, zatytułowana *Oskarżam zbrodnię Kaina i grzech Chama*, przedstawia wyciętą sylwetkę mężczyzny w kipie, z przyszytą na piersi gwiazdą Dawida, nałożoną na rysunek z cyklu *Twarze*. Samotna postać z napięciem wpatruje się w pejzaż świata zbrodni, jej spojrzenie zdaje się także wyrażać pytanie skierowane w przeszłość, w stronę tych, którzy tę zbrodnię zaplanowali i zrealizowali, którzy byli jej świadkami (co sugeruje tytuł pracy) bądź pytaniem o bratobójstwo, o winę i wstyd. Jest też metaforycznym obrazem pytania o bliźniego:

⁷⁷ L. Lancberg, [w:] M. Miller, *op. cit.*, s. 283–287.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 167.

„Gdzie jest brat twój, Abel?” oraz wskazaniem grzechów Chama: braku szacunku dla ojca, braku współczucia, nieprawości i pragnienia zemsty⁷⁹. Zniekształcony kontur upiornej twarzy wyrysowanej w tle sugeruje krajobraz śmierci, w który wpatruje się samotny mężczyzna. Spojrzenie mężczyzny w kipie może sięgać ku obrazowi z następnego kolażu, złożonego z fotografii dokumentalnej przedstawiającej mężczyznę wydobywającego się z ukrycia w ruinach warszawskiego getta⁸⁰ (*Ruinami zburzonych oczodołów. Kamieniami jak głowy wybrukowano*).

W „Raporcie” Jürgena Stroopa⁸¹, szefa SS i policji w obwodzie warszawskim czytamy, że od 20 kwietnia do 16 maja 1943 r. wykryto i zniszczono na terenie getta 631 bunkrów, w których znajdowało się 56 065 Żydów. Około 7 tysięcy zamordowano na miejscu, 6929 wysłano do Treblinki, około 6 tysięcy zginęło w walce, w wyniku zatrucia bądź w pożarach. Pozostałych około 36 tysięcy wywieziono do innych obozów⁸². Adiutant Stroopa, Karl Kaleske, zeznał po wojnie przed Wysokim Trybunałem sądzącym zbrodnie nazistowskie na terenie Polski, że Stroop sam wybrał trzydzieści zdjęć, spośród tych, które wykonał Serwis Policji Bezpieczeństwa. Stroop podkreślił także, że żołnierzom nie wolno było robić zdjęć podczas akcji⁸³. W trakcie wizyty w Warszawie 2 maja 1942 r. Krüger miał osobiście polecić Stropowi, aby fotografował wszystko.

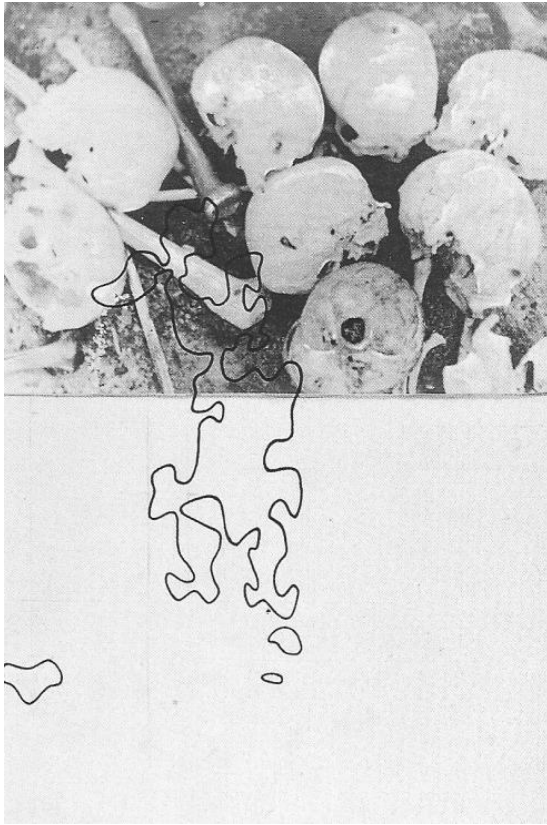
⁷⁹ Por. Ks. *Rodzaju* 9, 20–28. Tanchuma Buber Gen. 48; Tanchuma Noach 13; Gen. Rab. 338; PRE, rozdz. 24; Ks. *Jubileuszów* V, 28; VII, 1.

⁸⁰ Oryginalna odbitka fotograficzna znajduje się w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie. Zdjęcie to jest także w zbiorach Muzeum kibicu Lohamei Hageta'ot (Kibuc Bohaterów Getta Warszawskiego). Prawdopodobnie pochodzi z maja 1943 r. Obecnie fotografia jest zamieszczona na stronie internetowej ŻiH: <http://www.jewishinstitute.org.pl/pl/edukacja/public/6,I.html>.

⁸¹ „Raport” zatytułowano *Żydowska dzielnica mieszkaniowa w Warszawie nie istnieje / Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr*; przeznaczony był dla najwyższych dygnitarzy SS, Himmlera i Krügera, w celu przekazania im informacji o definitywnej likwidacji warszawskiego getta i stłumieniu żydowskiego powstania (19 kwietnia – 16 maja 1943 r.).

⁸² Według: I. Gutman, *Żydzi warszawscy 1939–1945*, Warszawa 1993, s. 522 informacje przekazywane przez Stroopa były świadomie przez Niemców zawyżane, ponieważ w getcie w kwietniu było około 40 tys. ludzi.

⁸³ Por. J.J. Heydecker, *Un soldat allemand dans le ghetto de Varsovie 1941*, wstęp H. Böll, A. Finkielkraut, przekł. z niem. A. Jacoubovitch, Paris 1986, s. 96; F. Rousseau, *L'Enfant juif de Varsovie. Histoire d'une photographie*, Paris 2009; wyd. polskie *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*, przekł. Tomasz Swoboda, Gdańsk 2012, s. 67.



9. W. Strzemiński, *Czaszka ojca*, z cyklu *Moim przyjaciołom Żydom*, 1945, kolaż, tusz, papier, Yad Vashem Art Museum, Jeruzalem, dar artysty przekazany przez studentkę Strzemińskiego, J. Sobel-Cuker

Fotografia, którą Strzemiński wykorzystał do kolażu zatytułowanego *Ruinami zburzonych oczodołów...* ukazuje mężczyznę – ostatniego mieszkańca broniącego się warszawskiego getta – w momencie odnalezienia jego kryjówki. Człowiek wydostaje się przez okno piwnicy czy też bunkra, przysypanego gruzami; z lewej strony widoczni są dwaj żołnierze niemieccy⁸⁴ jeden z nich opiera się na łopacie, którą prawdopodobnie przed chwilą odkopał kryjówkę, drugi patrzy w stronę fotografa. Nie jest to zdjęcie przypadkowe, obaj żołnierze pozują, przerażony człowiek z bunkra, oślepiiony światłem dnia także patrzy w obiektyw aparatu, którym zapewne trzeci z żołnierzy robi zdjęcie. Jakkolwiek ta fotografia nie znajduje się w „Raporcie” Stroopa, możemy sądzić, że należy ona do zespołu wykonanych wówczas zdjęć. Istnieje inna fotografia przedstawiająca podobny motyw (według „Raportu” sekwencja zdjęć zatytułowana *Siłą wyciągani z bunkrów*), tu widzimy samotnego człowieka

⁸⁴ Umundurowanie żołnierzy wskazuje, że są to przedstawiciele oddziałów lotewskich jednostek pomocniczych SS, które pod komendą Stroopa stłumiły powstanie w getcie warszawskim. Stroop nazywał ich Askarysami.

w jasnej koszuli, wyłaniającego się z zasypanego rumowiskiem otworu. Dolną część fotografii zapełnia widok niekończącego się gruzowiska.

Strzemiński fotografię przedstawiającą brodatego mężczyznę wyłaniającego się z bunkra nakleił u dołu, z prawej strony szarozielonej kartki, złączył ją z rysunkiem wykonanym morficzną linią, pochodzącym z cyklu *Twarze*. Dolny fragment rysunku jest urwany, jakby linia wnikała pod obraz. Skonfrontowane tu zostały wizerunki ofiary, kata i szczątkowo, schematycznie potraktowanej, niemal nieczytelnej twarzy z rysunku Strzemińskiego. My, widzowie pozostaliśmy z tymi twarzami-obrazami postawieni naprzeciw tragedii samotnego człowieka, w tej właśnie pracy w sposób szczególny, uosabiającego koniec teraźniejszości i bezmiar zniszczenia. Trzy postaci z fotografii (ofiara oraz dwaj żołnierze) znajdują się naprzeciw obiektywu fotografa, ten natomiast mimowiednie postawił patrzących wobec zbrodni, której sam zapewne był sprawcą.

Kolejne prace to rysunki nałożone na fotografie przedstawiające wstrząsające obrazy jeszcze nie pogrzebanych bądź ekshumowanych zwłok, fragmentów ciała, czaszek, piszczeli⁸⁵ – (*Przysięgnij pamięci rąk (istnień, które nie z nami)*) – skojarzony z ekspresyjnym rysunkiem dłoni z cyklu *Ręce, które nie z nami*; następnie *Wyciągane strunami nóg* złączony z rysunkiem *Tanie jak błoto* i *Piszczelami napięte żyły* związany z rysunkiem *Na bruku* pochodzącym z cyklu *Deportacje*. Za ostatni obraz cyklu *Moim przyjaciołom Żydom* można uznać pracę *Czaszka ojca* – na fotografię piszczeli i czaszek nałożony został rysunek *Patrzącej kobiety*, pochodzący z cyklu *Deportacje*.

Znamienne jest, na co zwrócił uwagę Turowski, iż w omawianym tu dziele Strzemińskiego – cyklu *Moim Przyjaciołom Żydom* – nie znajdujemy bezpośredniego związku z jego twórczością przedwojenną, która kontynuowana była po wojnie, że odosobnienie tego cyklu w dorobku artystycznym twórcy unizmu odczytać możemy dziś poprzez ostatnie, dokonane przez artystę zapiski. W roku 1952 Strzemiński pisał powieść; fragmenty udostępnione zostały Turowskiemu przez córkę artysty. Przytaczane urywki pozwalają

⁸⁵ Jest to zdjęcie (prawdopodobnie wykonane przez amerykańskiego żołnierza) dokumentujące sytuację, jaką zastała VII Armia amerykańska po zajęciu obozu koncentracyjnego w Dachau 4 maja 1945 r. Fotografia ta po raz pierwszy była publikowana w *Albumie zbrodni hitlerowskich w obozach koncentracyjnych*, Łódź 1948, fot. I.

nico przybliżyć znaczenie doświadczenia przeżycia wojny i Zagłady przez Strzemińskiego: „Gdy z człowieka wybito ostatnią resztę jego splugawionego człowieczeństwa – pisał Strzemiński – staje się on biologią trwania, ta sama biologia jest w oku, jakie wycieka krwią i w deskach podłogi, na jakie ono wycieka powaloną głową czynami bezmyślnych razów..., [...] bo tęsknota jest niczym wpatrywanie godzinami za murem powaloną, rozbitą, stłuczoną głową. Faszyzm. Ostatnia kropla faszyzmu”⁸⁶.

Przywołane tu fragmenty niedokończonych powieści Strzemińskiego, napisane w szpitalu w grudniu 1952 r., odnoszą się bezpośrednio do wojennych cyklów. Biologia i faszyzm – słowa pojęcia łączą strukturę tego tekstu, „pomiędzy nie [...] wijącą się linią – pisze Turowski – rozrysował artysta trzy obrazy – trwania, tortury i tęsknoty. Trwania w świecie zawieszzonego rozumu, tortury oka, które widzi tylko ból ciała, tęsknoty śmierci, która nie nadchodzi”⁸⁷.

Strzemiński odrzuciwszy najpierw totalitaryzm sowiecki (lata 20.), potem faszystowski (lata 30.) nie znalazł w okresie późniejszym (lata 40. i 50.) formuły, która by mogła przewyciężyć jego poczucie bezsilności i bezsensu, uwidaczniające się w bezformiu jego rysunków wojennych.

Kontekst historyczny

Cykl Strzemińskiego powstawał w okresie, gdy w Polsce panowała gorąca atmosfera powojennych procesów zbrodniarzy hitlerowskich. Prasa codzienna zamieszczała szczegółowe relacje z przebiegu toczących się rozpraw, streszczano wyniki dochodzeń, którym towarzyszyły wstrząsające fotografie dokumentujące tragiczne doświadczenia m.in. mieszkańców łódzkiego getta. W latach 1944–1950 trwał przykładowo proces załogi Majdanka (listopad – grudzień 1944 r.), gauleitera Kraju Warty Arthura Greisera (czerwiec – lipiec 1946 r.), komendanta Auschwitz-Birkenau Rudolfa Hössa (marzec 1947 r.). W 1946 roku został przekazany Polsce przez rząd brytyjski Hans Biebow, zarządca łódzkiego getta. 30 kwietnia 1947 r. Sąd Okręgowy w Łodzi skazał go za „aktywną realizację hitlerowskiej polityki eksterminacyjnej Żydów, za osobisty udział w zabójstwach mieszkańców getta w Łodzi oraz grabież mienia ży-

⁸⁶ Cyt. za: A. Turowski, *op. cit.*, s. 233.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 234.

dowskiego na karę śmierci”⁸⁸. Wyrok wykonano w więzieniu w Łodzi 23 czerwca 1947 r.⁸⁹ 10 listopada 1945 r. w Łodzi powstała Główna Komisja Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce (działała do roku 1949). Jej zadaniem było badanie i zbieranie materiałów dotyczących zbrodni niemieckich, popełnionych w Polsce w latach 1939–1945 lub poza jej granicami wobec obywateli polskich bądź narodowości polskiej oraz w stosunku do cudzoziemców, którzy w tym czasie przebywali w Polsce. Zbrodnie popełnione w getcie łódzkim i obozie Zagłady w Chełmnie nad Nerem były jednymi z pierwszych, których zbadania podjęła się w latach 1945–1949 Okręgowa Komisja Badania Zbrodni Niemieckich w Łodzi⁹⁰. Na karę śmierci skazani zostali także współpracownicy Biebowa: Erich Franz Czarnulla, Franz Seifert, Rudolf Kamp – wyroki wykonywano w łódzkich więzieniach⁹¹.

Jak pamiętamy Strzemiński cykl *Moim przyjaciółom Żydom* pokazał na indywidualnej wystawie w lutym 1947 r., dwa miesiące przed procesem Biebowa. W ramach tej ekspozycji wystawiony został tylko omawiany tu zespół kolaży. Artysta jednoznacznie zdemontował własną postawę wobec narastających wówczas w Polsce nastrojów antysemitycznych, społecznej niechęci do ocalonych z Zagłady Żydów, do wydobywania na światło dzienne niedawnych przeżyć, tym większe budzące oburzenie im bardziej wiadomości dotyczące zbrodni niemieckiej stawały się powszechne, obrazowane fotografiami, przybliżane relacjami ofiar i ich prześladowców. Strzemiński nadał swemu cyklowi wymiar samotnej demonstracji własnego upamiętnienia szczególnej śmierci, jaka była udziałem Żydów podczas II wojny światowej – i jego przyjaciół, i wszystkich Żydów, którzy zginęli. Tytuł jaki nadał cyklowi i tytuły kolejnych kolaży, dobór fotografii, określają jednoznacznie jego postrzeganie tej zbrodni jako odrębnej, sytuującej się poza ogólnymi doświadczeniami znękaną wojną Europą.

⁸⁸ S. Abramowicz, *odpowiedzialność za zbrodnie popełnione na Żydach w Łódzkiem*, [w:] *Getto w Łodzi 1940–1944. Materiały z sesji naukowej – 9 VIII 1984 r.*, Łódź 1988, s. 129–130.

⁸⁹ Archiwum GKBZHWP, akta SO Łódź, przeciwko H. Biebowowi.

⁹⁰ A. Galiński, *Działalność Okręgowej Komisji Badania Zbrodni Niemieckich w Łodzi (1945–1949)*, [w:] *Okręgowa Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich w Łodzi (1945–1949, 1965–1980). Materiały z posiedzenia plenarnego w dniu 27 XI 1980*, Łódź 1981, s. 42.

⁹¹ Archiwum GKBZHWP, akta SO Łódź, sygn. 13, przeciwko F.A.O. Seifertowi i E. Czarnulli, k. 100, 108, 140, 153.

W referacie wygłoszonym w Łodzi w roku 2005 podczas konferencji *Władysław Strzemiński. Uniwersalne oddziaływanie idei* pisałam o żalu i melancholii, jako źródle sensu cyklu Strzemińskiego⁹². Obecnie, biorąc pod uwagę kontekst historyczny i polityczny, w jakim praca Strzemińskiego powstała, jego wypowiedź zawartą w liście do Samuela Szczekacza, ustalenia Andrzeja Turrowskiego i Luizy Nader, bliższa jestem przekonaniu, że zespół tych prac był przede wszystkim wyrazem potrzeby dania świadectwa zbrodni, której artysta był świadkiem. Jego wewnętrzne przekonania nakazywały dać wyraz prawdzie, prawu, których był rzecznikiem w okresie, gdy budował modernistyczny system oparty na wierze w organiczną jedność dzieła sztuki oraz konieczność odarcia go z symbolizowania (*unizm*). W roku 1952 Władysław Strzemiński – śmiertelnie chory, pogrążony w poczuciu daremności idei tak jasno konstruowanych w czasie awangardy – pisał powieść, w której po raz kolejny wrócił do doświadczeń i pamięci Wojny i Zagłady. „Biologizm – pisał, w przywoływanym już fragmencie, – gdy z człowieka wybito ostatnią resztę jego splugawionego człowieczeństwa staje się biologią trwania [...], ta sama biologia jest w oku, jakie wycieka; powalona głowa gumami bezmyślnych razów, w deskach, jakie tak bliskie oku; wyciągnięte gałęzie żyłami sosen, wykrzywionych stękiem zakrzywionych paznokci, bo tylko ziemia jest ta ostatnia, gdzie odpoczynek w kamieniu bruku wciśniętych nóg godzinami daremnego oczekiwania wpatrzonych oczu, bo tęsknota jest niczym wypatrywaniem godzinami; za murem powalona, rozbita, stłuczona głowa. Faszyzm. Ostatnia kropla faszyzmu”.

Jego wiara w porządek społeczny, którego odzwierciedleniem jest obiektywnie istniejący absolut sztuki, w obliczu Zagłady legła w gruzach, sens został utracony. Poszukiwanie dokumentów fotograficznych Zagłady, prawdopodobnie wczytywanie się w relacje prasowe dotyczące procesów zbrodniarzy niemieckich, ostatnie zapiski artysty, kończące jego życie i twórczość⁹³, możemy dziś interpretować jako podjętą próbę odnalezienia utraconego sensu w świecie pozbawionym formy, bezsilności i tęsknoty.

⁹² E. Jedlińska, *Cykle wojenne: rysunki i kolaże Władysława Strzemińskiego z lat 1939–1945. Doświadczenie wojny – żal i melancholia*, Łódź 2005, s. 91–99 (zwłaszcza s. 96–97).

ELEONORA JEDLIŃSKA

**Władysław Strzemiński's series of collages
to *My friends the jews*. Experience of war-mourn and sadness**

The artist was born on November 21, 1893 in Mińsk, Bialorussia. He was the eldest son of a Polish family, though his father was a Lieutenant Colonel of the Tsarist Army. Strzemiński's first encounter with modern art took place during his studies in Sankt Petersburg. He graduated from Tsar Alexander II Cadet School before studying at a Tsar Nicholas Military College of Engineering (1911–1914). In the middle of 1922, Strzemiński and Katarzyna Kobro – his wife – left the Soviet Smolensk and came to Poland. The events which undermined their and many other artists' belief in value of art fully expressing the ideas of victory of new forms might have influenced their decision to settle down in Poland.

In autumn 1931 Strzemiński moved to Łódź. Following the opening of the International Collection of Modern Art at the Łódź, Strzemiński was offered a teaching position in Łódź. Almost from the beginning Strzemiński was surrounded by young artists, graduates of art schools in Warsaw and Kraków (Stefan Wegner, Aniela Menkes, Jerzy Ryszard Krause, Bolesław Hochlinger). He was their teacher and master. The Public School was not only a place which offered additional training for printers and house-painters, but also the meeting place and studio where theoretical programs and exhibitions were prepared. Strzemiński taught typography and the principles of functioning printing.

Another group of students who studied with Strzemiński was recommended to him by Mojżesz Broderson and Jankel Adler. It was the group of very young Jewish students: Samuel Szczekacz, Julian Lewin and Pinkus Szwarc. They started a private evening course at the Public School of Technical Training No. 10 in Łódź. The intensive art course attended by this group included practical elements inspired by the image-making and spatial form techniques developed by Pablo Picasso, Kazimierz Malewicz, Piet Mondrian, Strzemiński and Kobro, and Jean Arp. These forms of art are known as cubism, unism, nepolasticism, suprematism and surrealism.

Strzemiński and Kobro spent the summer 1939 together with their daughter Nika in Hel Peninsula. When the war broke-out, they left Łódź and headed East, where they spent the sever winter of 1939/1940. The first war series of drawings was created there.

In May 1940 the artists came back to Łódź/Litzmannstadt. The first 3 months after the invasion of the city by the German was a period of massive extermination, including creation of Łódź ghetto. The Strzemińskis, without work, prose-

cutted for their revolutionary artistic activities tried to survive; at the end of war Strzemiński was seriously ill. In this period artist the artist drew a series of six drawings made in pencil on paper (*Deportation*). The drawings made in a winding line and showing deformed, as if deprived of the structure human beings, created the artist's auto-commentary. After the series *Deportation* he created the next series *War Against Homes* (1941) and *Faces*, which consist of closed forms drawn in thin, wavy line suggesting eyeless human faces composed of fragmented facial features of anonymous people. Then the series *Cheap as Mad* (1942–1944) was created. These drawings were produced during the war and are highly deformed, drawn in one contour of an amorphous line.

The last cycle connected with war and the Holocaust was a series of collages dedicated *To My Friends the Jews*. He re-used copied by carbon paper war drawings of the previous series as a matrix. The artistic technique used here by Strzemiński touches the primary, in relation to the Holocaust. The Holocaust should exist for us as „an empty place”, one which cannot be possessed by means of the metaphor. This place of lack or the fissure is filled here with documentary photographs, which give the evidence and confirm the extermination.

At the bottom there is the cut out photo showing a charred corpse. The sketchy line and the charred corpse are joined together by the red color of splutter of blood. In other works of this series the artist used a photographic document showing children from an orphanage in the Litzmannstadt ghetto in the company of their caregivers going in pairs to the extermination camp in Chełmno. Mendel Grossman was a Jewish photographer in Łódź/Litzmannstadt ghetto and author of one of a few photographs used by Strzemiński (*The Empty Shinbones of the Crematoria*). Strzemiński used in his collages also the documentary photographs printed in Polish newspapers, edited between 1945 and 1946. It was the time of Nuremberg Trials, and the time when the pictures made by photographers of the US Army at time of liberation of concentration camps were published [*Stretched by the Strings of Legs* and *Vow and Oath to the Memory of Hands (The Existence which We Do Not Know)*]. Strzemiński also used the photographs from „The Strop Report” – 75-page official report and a series of approximately 52 photographs prepared in May 1943 by the commander of the forces that liquidated the Warsaw Ghetto. The art work titled *With the Ruins of Demolished Eye Sockets* presents a solitary man among the ruins of Warsaw Ghetto, and is from „The Strop Report”.

Strzemiński rejected Communism in the 20ies and then Fascism in the 30ies but didn't find the canon, which could negate his feeling of helplessness and nonsense, losing himself in a lack of form of his war drawings. This series of Strzemiński analyzed from the distance of few decades makes a suggestive, forceful and permanent picture of emptiness and void, which he tried to fill with the state of mourn and sadness.