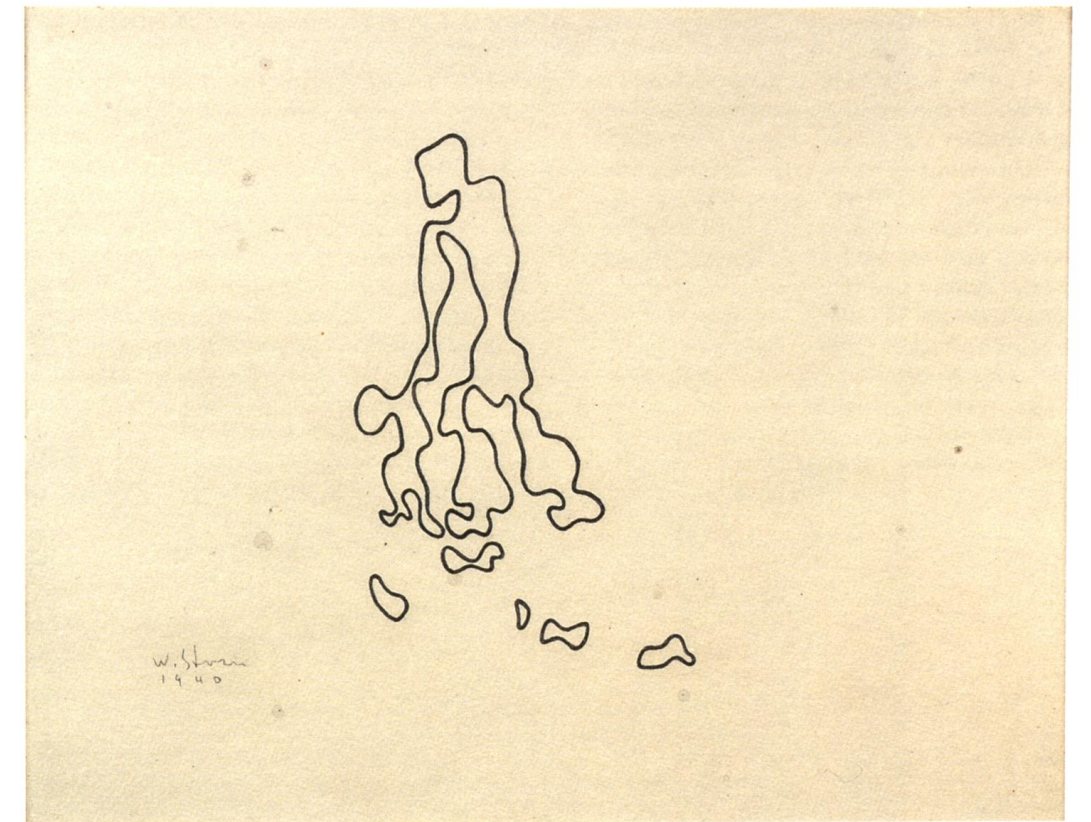
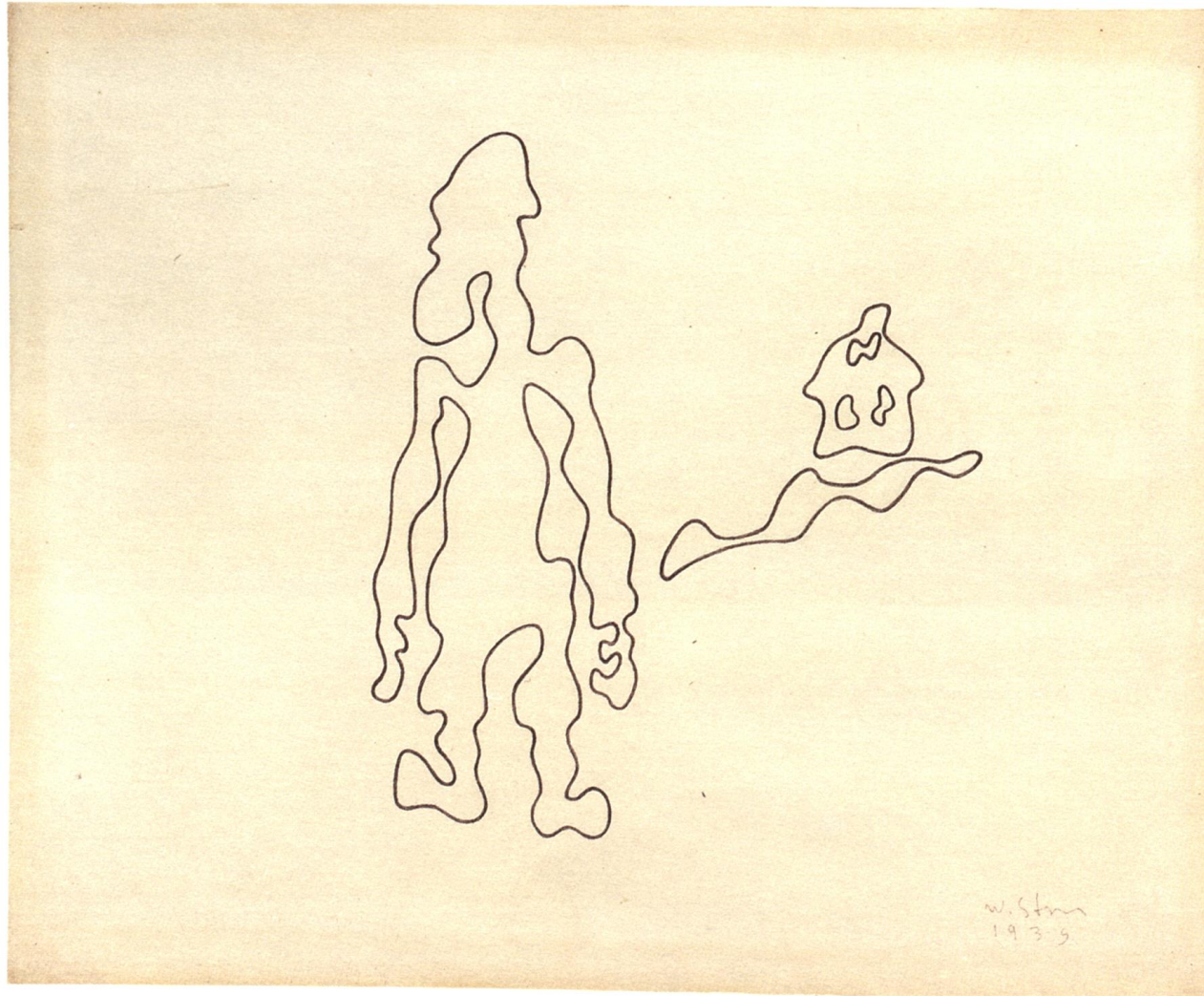


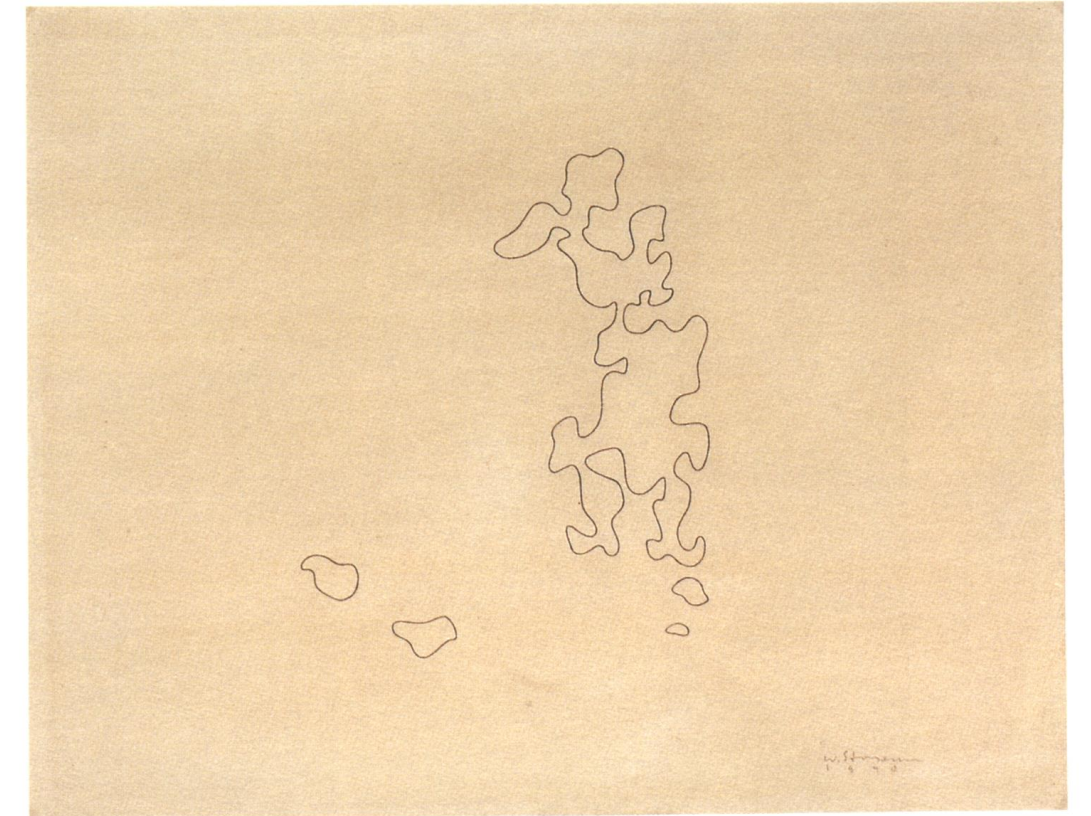
Kobro i Strzemiński w momencie wybuchu wojny zdecydowali się wyjechać na Wschód, do Wilejki, gdzie mieszkała rodzina artysty. Tam spędzili ciężką zimę 1939/40 roku. Wówczas też powstał pierwszy cykl wojennych dzieł Strzemińskiego *Białoruś Zachodnia*³³⁷. Kompozycję miękkich rysunków postaci i fragmentów pejzażu, w istocie abstrakcyjnego, charakteryzowała pewna równowaga kształtów zajmujących niemal całą powierzchnię kartki. Jakby chwila spokoju po niepokojach wędrówki. W maju 1940 roku artyści powrócili do Łodzi. Tutaj powstaje kolejny cykl sześciu rysunków Strzemińskiego *Deportacje*³³⁸, związany tematycznie z masowymi wówczas wysiedleniami Łodzian. Tytuły tych prac *Na bruku*, *Jedyny ślad*, *Wyrzuceni*, *Patrząca kobieta* korespondują z atmosferą osamotnionych postaci obrysowanych wijącą się linią na pustej stronie papieru. Porzucenie i odejście zostało plastycznie określone pozostawionymi za sobą śladami form oderwanych od oddalających się i bezbronnych

figur. Kobro i Strzemiński całą okupację spędzili w Łodzi w bardzo trudnych warunkach. „Pod oknem, gdzie było najlepsze oświetlenie, umieszczono stół do wszystkiego – wspominała córka – przy którym ojciec malował kolejne cykle rysunków, pocztówki oraz portrety na sprzedaż, a matka szyła szmaciane zabawki. W porze posiłków papier należało przekładać na parapet. Nieco dalej znajdowało się żelazne łóżko ojca”³³⁹. W tym mieszkaniu powstał kolejny cykl rysunków Strzemińskiego *Wojna domowa*³⁴⁰. Tym razem abstrakcyjne kompozycje przelewających się form zostały zgrupowane w bloki, czasem rozciągnięte wzdłuż linii horyzontu, czasem uciekające w głąb jakby skorodowanych mas, pustych woluminów. W 1941 roku prace Kobro i Strzemińskiego, znajdujące się w zbiorach Muzeum w Łodzi, zostały zaliczone do „entartete und jüdische Kunst” i przeznaczone do pokazania na wystawie sztuki zdegenerowanej. Z 1942 roku pochodzi cykl siedmiu rysunków *Twarze*³⁴¹. Wszystkie wizerunki

333.
Władysław Strzemiński,
Postać ludzka,
z cyklu *Białoruś Zachodnia*,
1939

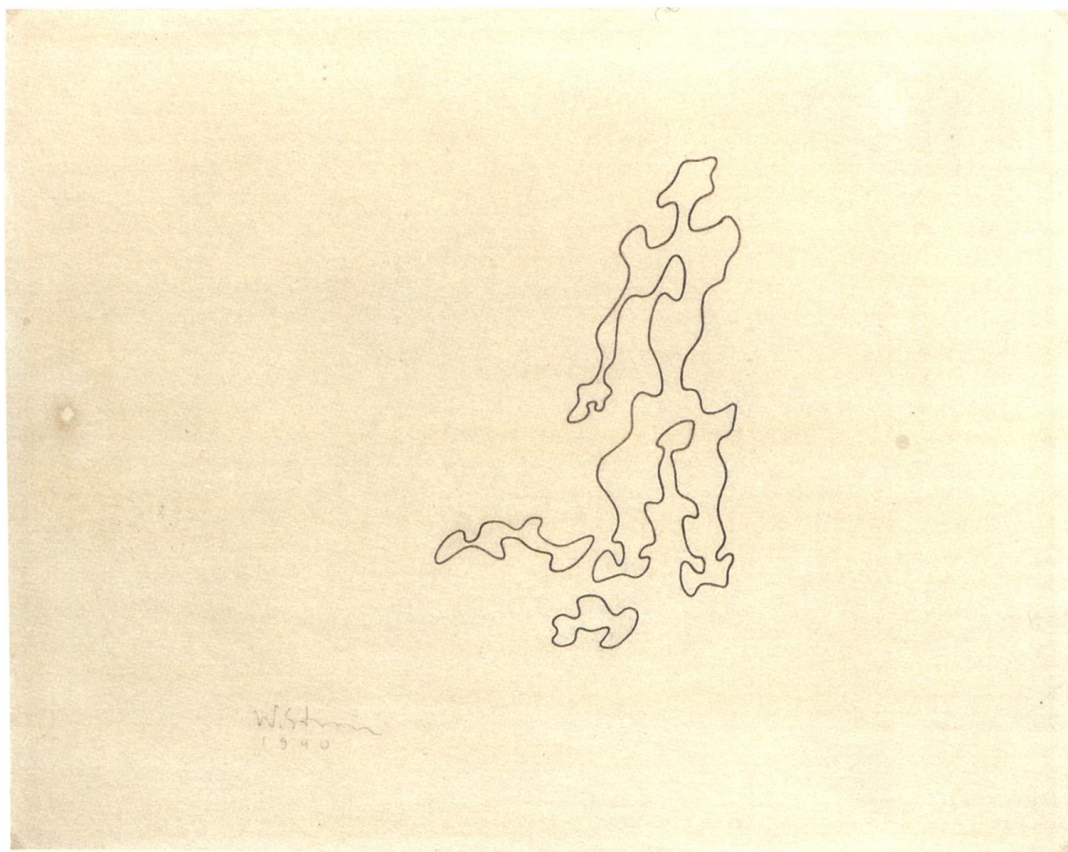


334.
Władysław
Strzemiński,
Jedyny ślad,
z cyklu *Deportacje*,
1940

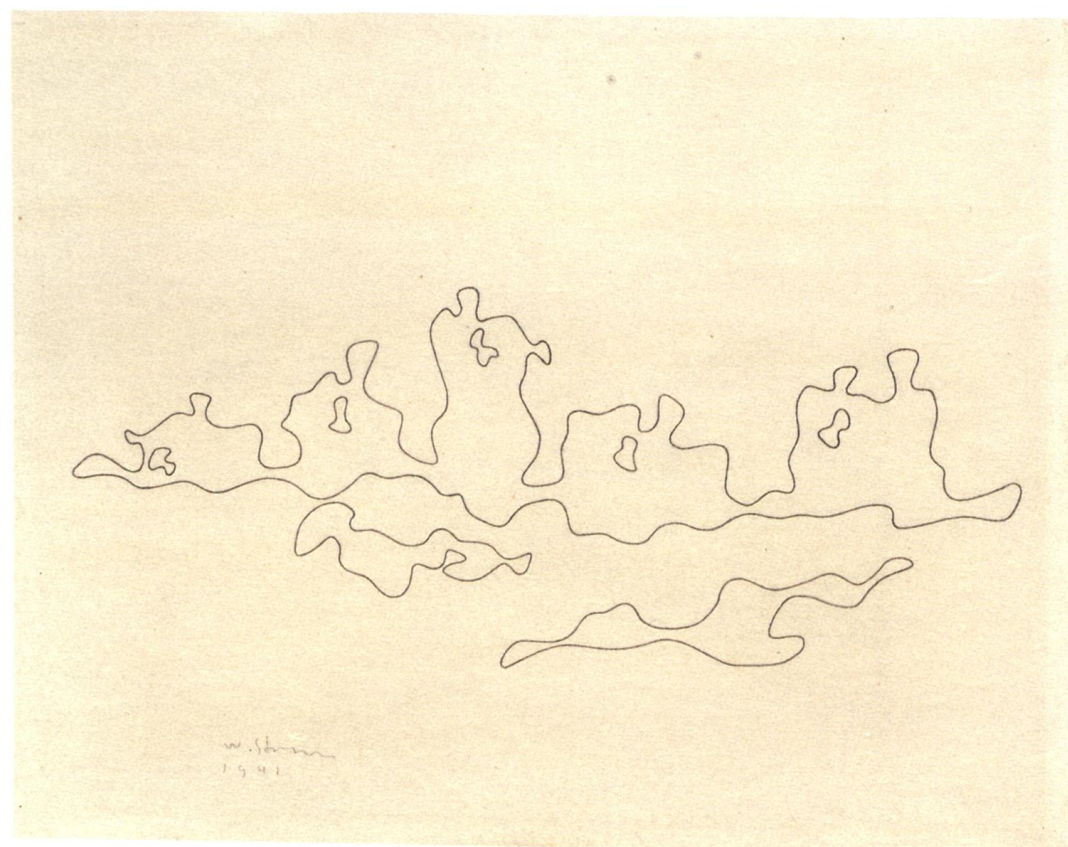


335.
Władysław
Strzemiński,
Patrząca kobieta,
z cyklu *Deportacje*,
1940

336.
Władysław
Strzemiński,
Na bruku,
z cyklu *Deportacje*,
1940



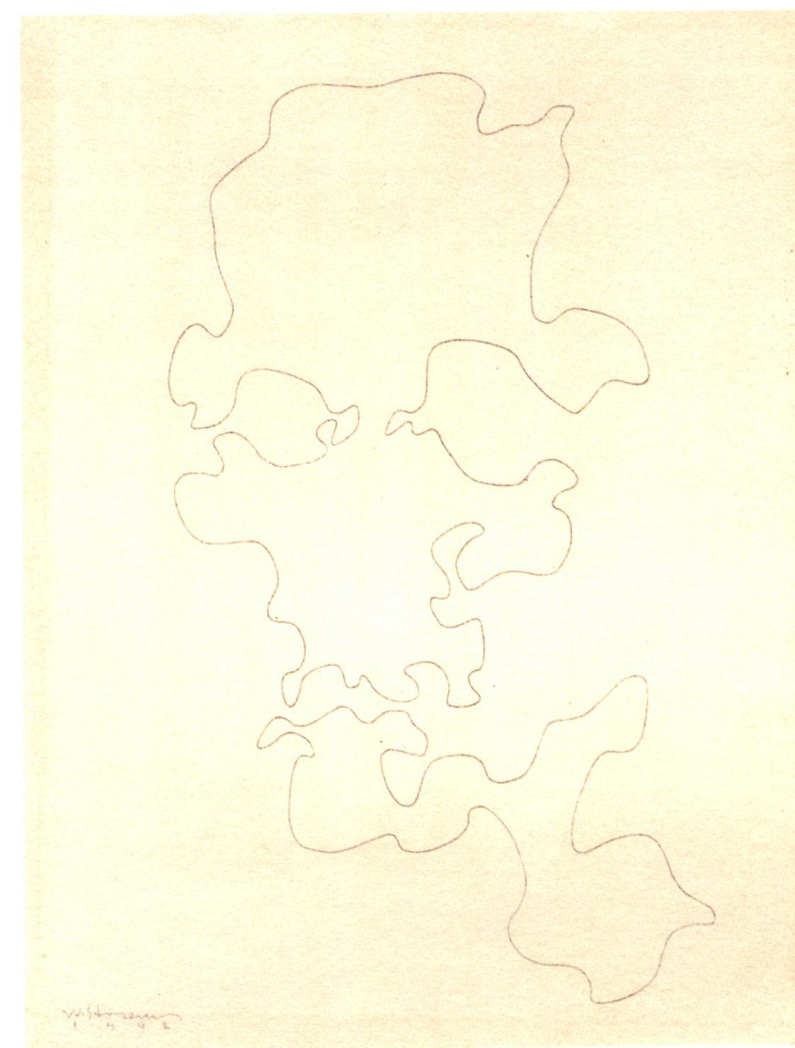
337.
Władysław
Strzemiński,
Bez tytułu 2,
z cyklu
Wojna domom,
1941



są anonimowe, brak tytułów wiąże się z bezoso-
bowością portretowanych w wyobraźni abstrak-
cyjnych form. Dekompozycja i fragmentaryzacja
twarzy sugerowanych niekiedy obrysem, choć
zazwyczaj tylko nazwą cyklu, niesie ze sobą
atmosferę rozpadu, utraty kształtu, braku wyrazu.
„W 1941 lub 1942 roku – wspominała córka
artysty – ojciec ciężko zachorował na prawe oko...
Rodzice rozmawiali, że ojciec może całkowicie
oślepnąć. Wówczas groza sytuacji do mnie nie
docierała. Bardziej interesowałam się gazą... na
jego prawym oku, którą ustawicznie dotykał ręką,
a matka nalegała, aby tego nie robił. Po wyjściu
ze szpitala ojcu kazano jeszcze jakiś czas nosić
opatrunek. Siedział wtedy beczynnym na swoim
łóżku i opowiadał mi, jakie drzewa rosną u niego
w ogrodzie...”³⁴² Ostatni cykl wojennych prac

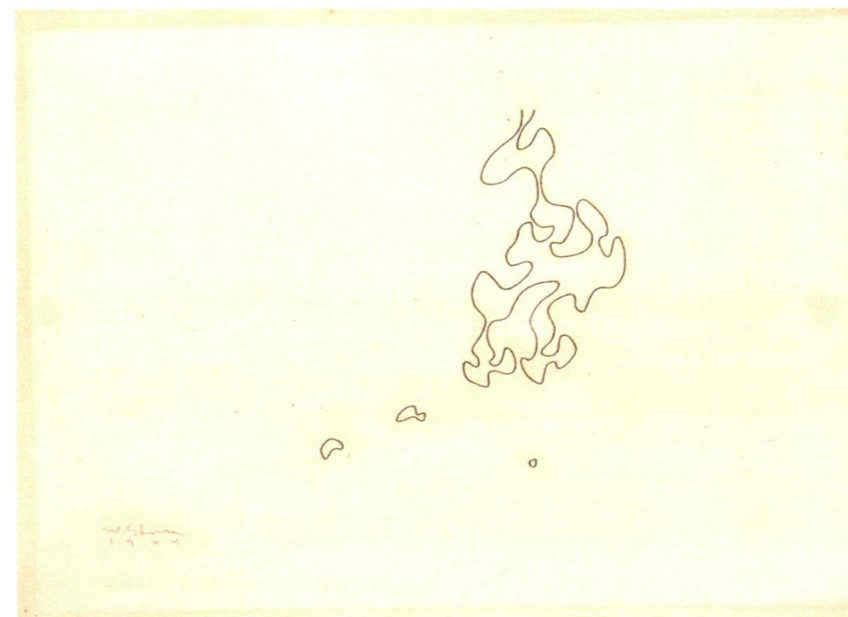
*Tanie jak błoto*³⁴³ powstał w latach 1943–1944.
Należy do niego cały szereg rysunków, tylko
częściowo zgrupowanych przez artystę w jeden
zbiór w momencie podarowania Muzeum w Łodzi.
Nikłe podobieństwo tego cyklu z wcześniejszymi
Deportacjami nie powinno przesłaniać zasadniczej
różnicy. Gdy prace z 1940 roku były śladami
odejścia z miasta, tak te są znakami nieistnienia
odciśniętymi w błocie. Gdy pierwsze były zderze-
niem oddalającej się figury z pustką, umykającym
tropem postaci w nieokreślonej przestrzeni, tak
drugie są już tylko konfrontacją śladów, bezkształt-
nej plazmy wciśniętej w ziemię. W cyklu *Tanie jak
błoto* plamy wcierane w kartkę sąsiadują z obry-
sowanymi, kontur form jest częściej niedomknięty,
fragmenty niepowiązane, kształty amorficzne,
figury nieistniejące.

338.
Władysław Strzemiński,
Bez tytułu 5,
z cyklu *Twarze*,
1942

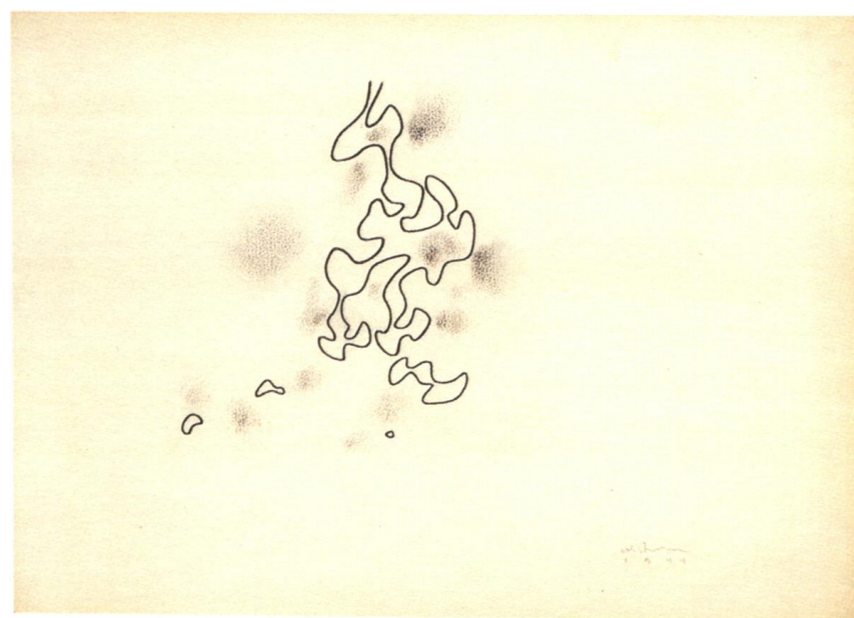




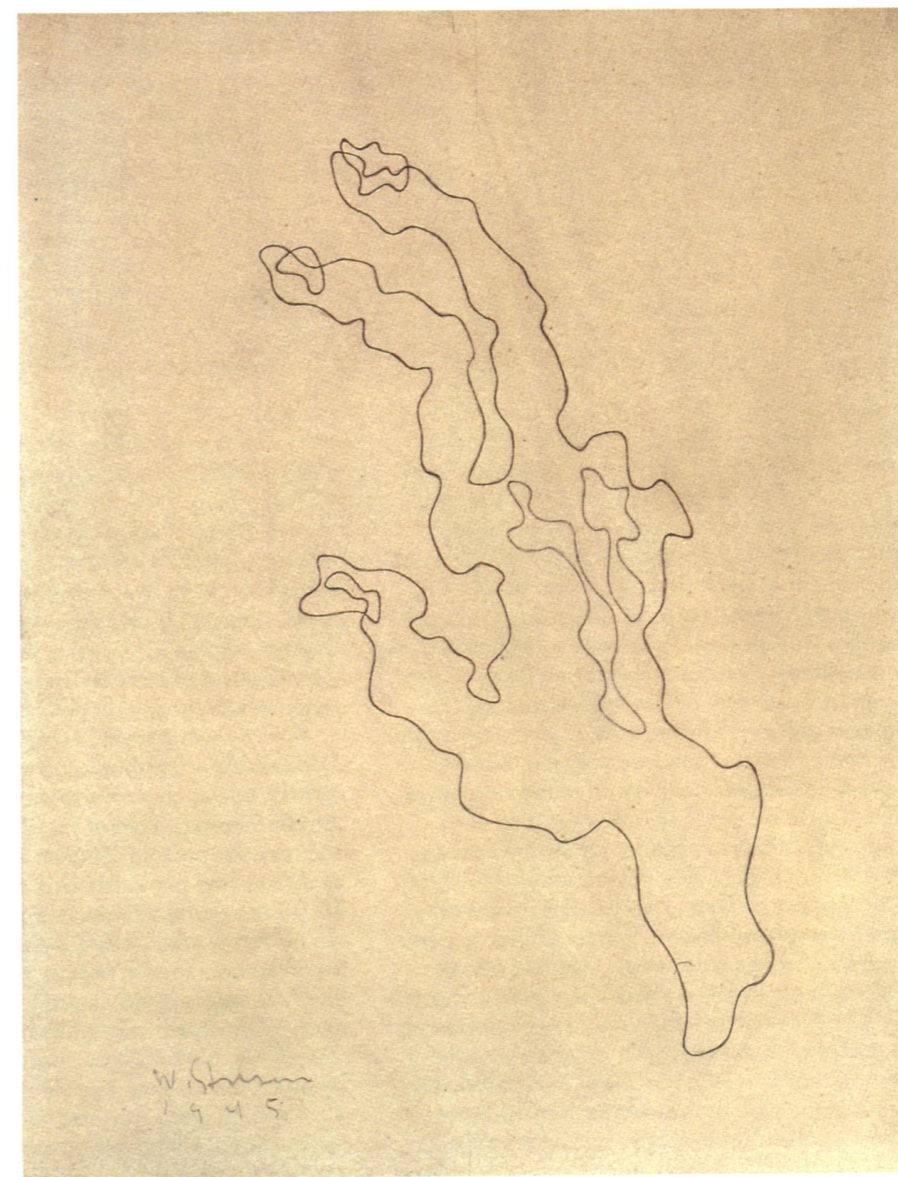
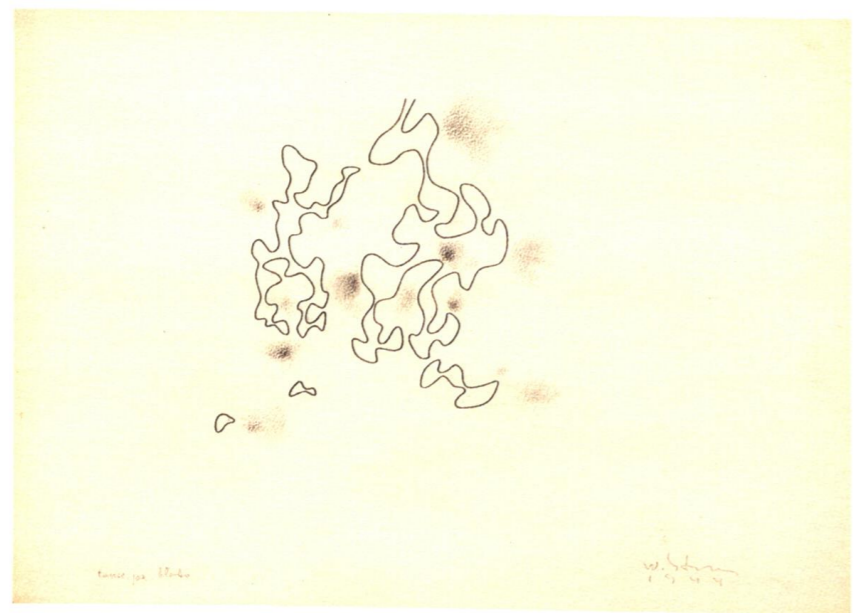
339-341.
Władysław Strzemiński,
Bez tytułu,
z cyklu *Tanie jak błoto*,
1944



342.
Władysław Strzemiński,
Bez tytułu,
z cyklu *Tanie jak błoto*,
1944

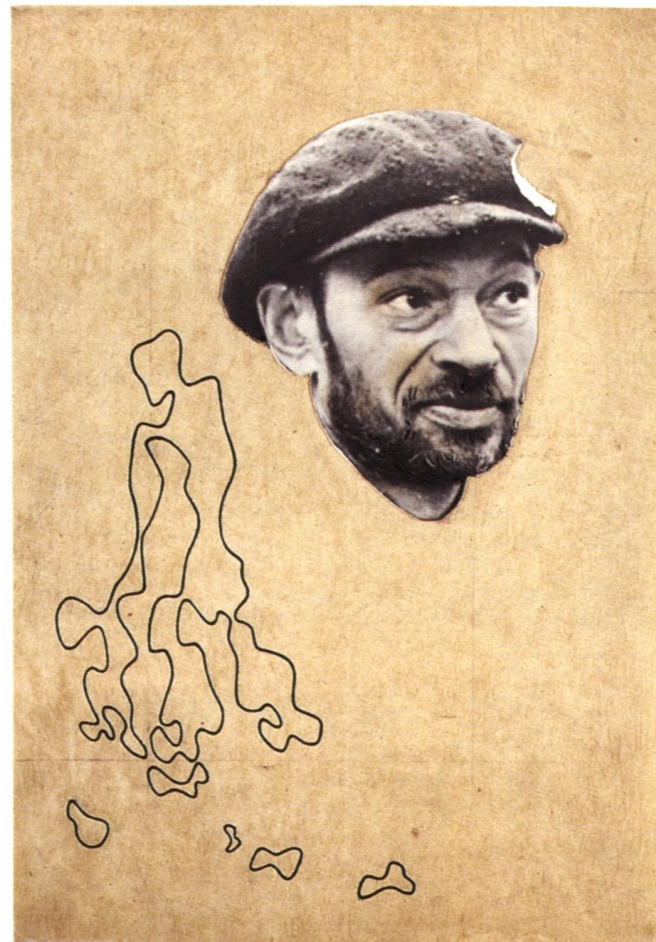


343.
Władysław
Strzemiński,
Bez tytułu 1,
z cyklu *Ręce*,
które nie z nami,
1945





344.
Władysław Strzemiński,
Śladem istnienia stóp, które wydeptały,
z cyklu *Moim przyjaciółom Żydom,*
1945

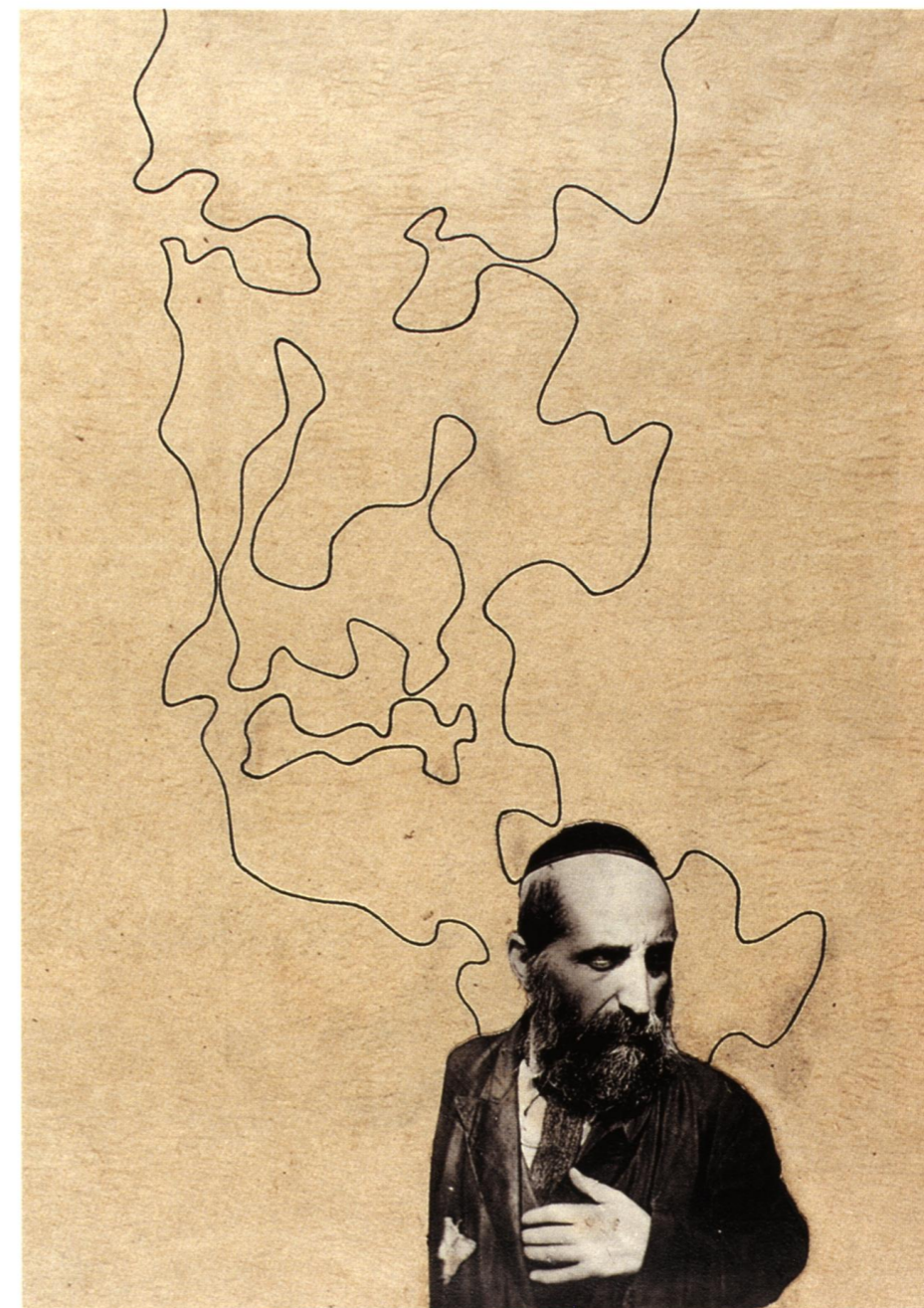


345.
Władysław Strzemiński,
Śladem istnienia,
z cyklu *Moim przyjaciółom Żydom,*
1945

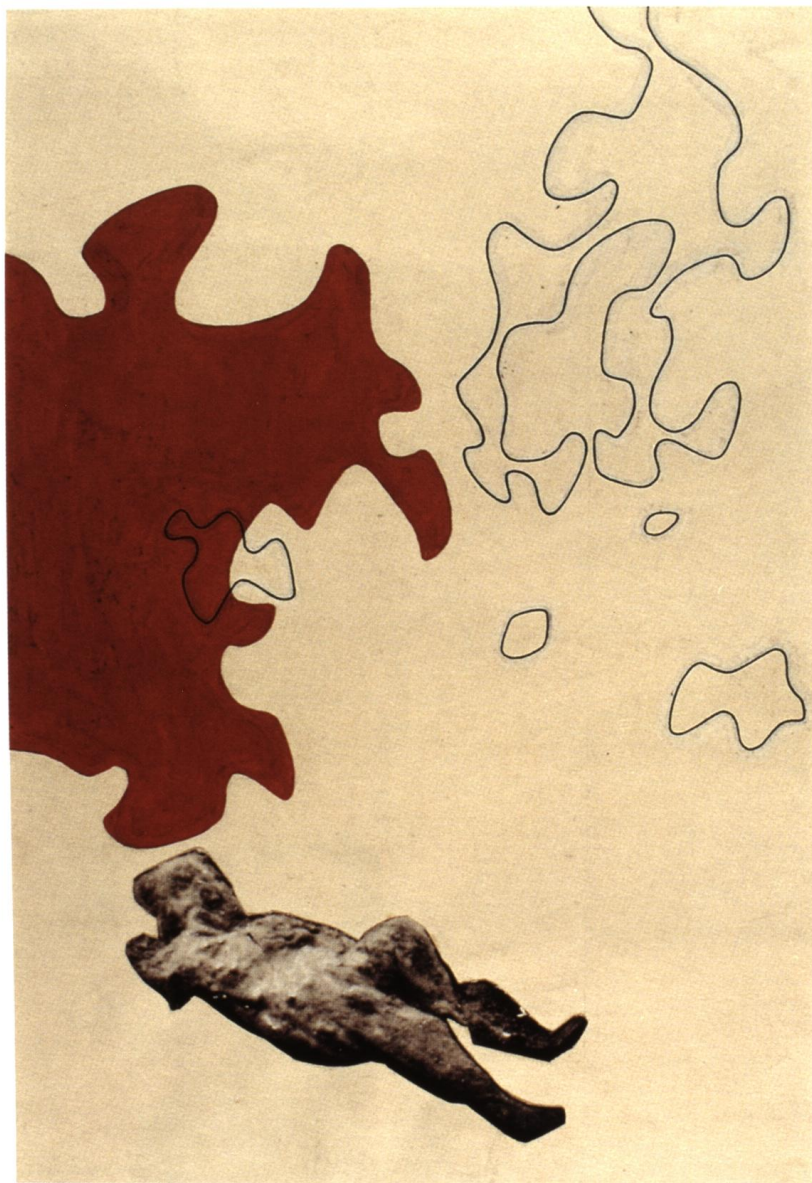
I wreszcie koniec wojny. Kobro w styczniu 1945 roku pali swoje rzeźby, a Strzemiński rozpoczyna dramatyczny cykl kolaży poświęcony *Moim Przyjaciółom Żydom*. Składa się on z 9 prac, które zostały подарowane przez artystę Instytutowi Upamiętnienia Męczenników i Bohaterów Zagłady Yad Vashem w Jerozolimie. Dziesiąty kolaż, wytyczony przez artystę z teki, znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Wszystkie prace rysowane były tuszem na białym, lekko szarym lub lekko brązowym papierze z wklejonymi fotografiami dokumentalnymi scen z getta, transportu, powstania, obozów koncentracyjnych. Każdy z kolaży został opatrzony na odwrocie odrębnym tytułem, lecz kolejność obrazów nie była określona. Jako matrycę posłużył się Strzemiński odcisniętymi przez kalkę swoimi wojennymi rysunkami znanymi ze wszystkich wcześniejszych cykli, teraz nieco przesuniętymi, inaczej umieszczonymi w polu, na które nakleił artysta wycięte sylwetki Żydów lub prostokątne fotografie z getta i obozów zagłady. Linie tuszem pokrywały zdjęcia, ukrywały się pod nimi, a czasem tylko sąsiadowały z formami, w każdym jednak wypadku podejmowały przestrzenny dialog. Zastosowana przez Strzemińskiego technika podwójnego kolażu czerpiącego obrazy z prasy i własnej twórczości nakazuje nam

widzieć cykl *Moim Przyjaciółom Żydom* jako próbę wyrażenia całości doświadczenia wojennego artysty w połączeniu z tragedią Holocaustu. Więcej, zabieg ten wprowadza wymiar pamięci do struktury kompozycji, czyniąc właśnie pamięć metaforyczną osią narracji. Znanie nam już z wojennej twórczości Strzemińskiego pojęcia śladu, pustki, odbicia i braku stają się teraz składnikami nowego obrazu, w którym zyskują fotograficzną konkretyzację, a zarazem mnemoniczną przestrzeń, w której zagłada musi być przemyślana.

Kolaże można czytać w różnym porządku. Układają się w kompozycję o symultanicznej narracji spiętej obrazami świadectwa i oskarżenia, zbrodni i śmierci. Patrząc na nie w tej kolejności cykl rozpoczyna kolaż *Śladem istnienia stóp, które wydeptały*. Na nim odchodząca w nieokreślony dal postać znana z *Deportacji* pozostawiająca ułamki formy jako „jedyne ślad”, jest skonfrontowana z anonimową twarzą, rzuconą na białe tło³⁴⁴. Refiguracją tego kolażu, zamykającą niemym oskarżeniem cykl, byłby najbliższy mu kompozycyjnie obraz *Oskarżam zbrodnię Kaina i grzech Chama*. Tutaj wycięta sylwetka w jarmutce, z wyszytą na piersi gwiazdą, zespolona z pokrywającym jak pajęczyna całość planszy rysunkiem z cyklu *Twarze*, obejmuje wzrokiem bezmiar zagłady.



346.
Władysław Strzemiński,
Oskarżam zbrodnię Kaina i grzech Chama,
z cyklu *Moim przyjaciółom Żydom,*
1945

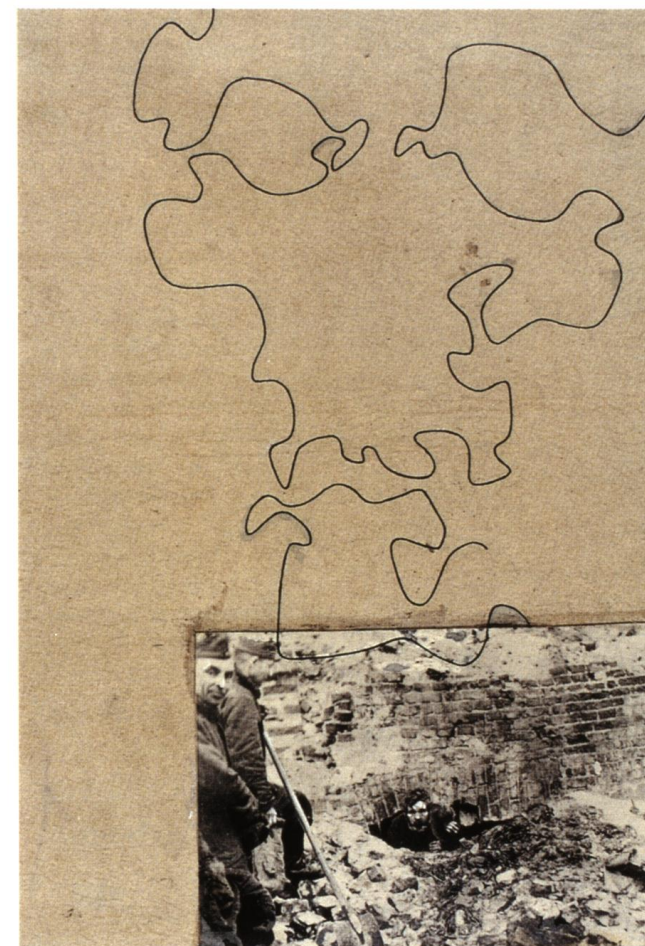


347.
Władysław Strzemiński,
Lepka plama zbrodni,
z cyklu *Moim przyjaciołom Żydom*,
1945

Równoległą lekturę rozpoczyna *Lepka plama zbrodni*, obraz, który jest początkiem i końcem epopei śmierci wyrażonej na sześciu planszach. Kolaż ten wiąże pusty obrys nieistnienia z cyklu *Tanie jak błoto* z rozlaną kałużą czerwieni krwi i ekspresją z mumifikowanego ciała. W dalszym ciągu czytania sytuują się prace operujące podobną zasadą konfrontacji fotograficznego dokumentu w prostokątnym kadrze z dematerializującą się w przestrzeni i umykającą poza ramę linią rysunków. Kolaż *Ruinami zburzonych oczodołów*. *Kamieniami jak głowy wybrukowano*, na którym zdjęcie ostatnich obrońców getta pokrywa się z bezimiennym rysunkiem z cyklu *Twarze*, korespondowałby z *Pustymi piszczelami krematoriów*, gdzie fotografia grupy dzieci w transporcie do obozu śmierci sąsiaduje z rysunkiem *Wojna domom*. Dalej byłoby to już tylko trupie obrazy fragmentów ciała, piszczeli i czaszek. Najpierw kolaż zatytułowany *Wyciągnięte strunami nóg* spokrewniony z rysunkiem *Tanie jak błoto*, później *Przysięgnij pamięci rąk (istnień, które nie z nami)*

nałożony na ekspresyjną dłoń z cyklu *Ręce*, które nie z nami, wreszcie *Piszczelami napięte żyły* powiązany z rysunkiem *Na bruku* z cyklu *Deportacje*. Ostatnim, kończącym lekturę byłby niemy obraz *Czaszki ojca*, w którym na fotografię piszczeli i czaszek nachodzi rysunek *Patrzącej kobiety* z *Deportacji*.

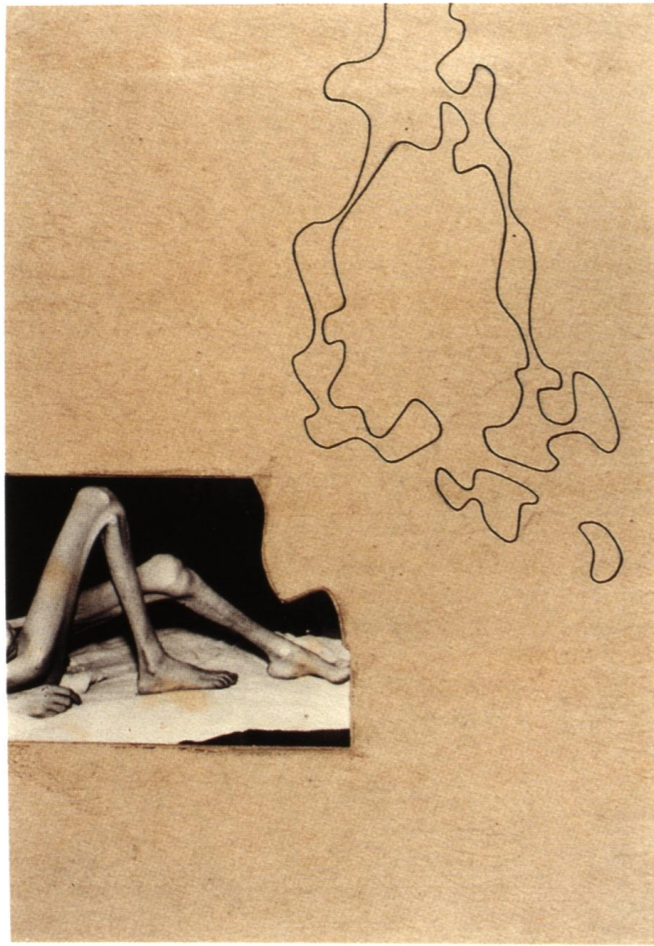
Wagę wyjątkowego i kluczowego w dziele Strzemińskiego cyklu *Moim Przyjaciołom Żydom*, który nie ma bezpośredniego związku z twórczością przedwojenną, który nie jest kontynuowany w pracach powojennych, zrozumiemy pełniej, wówczas gdy popatrzymy na ten cykl prac poprzez ostatnie zapiski artysty, kończące jego dzieło i życie. W 1952 roku Strzemiński pisał powieść, której znane mi są jedynie fragmenty udostępnione przez córkę artysty Nikę Strzemińską. Niemniej właśnie te fragmenty, pozwalają głębiej widzieć martyrologiczny wątek Strzemińskiego w doświadczeniu i przeżyciu wojny oraz Holocaustu i jeszcze szerzej – w perspektywie modernistycznego konfliktu rozumu, historii i kreacji. „Biologizm.



348.
Władysław Strzemiński,
Ruinami zburzonych oczodołów.
Kamieniami jak głowy wybrukowano,
z cyklu *Moim przyjaciołom Żydom*,
1945



349.
Władysław Strzemiński,
Puste piszczele krematoriów,
z cyklu *Moim przyjaciołom Żydom*,
1945



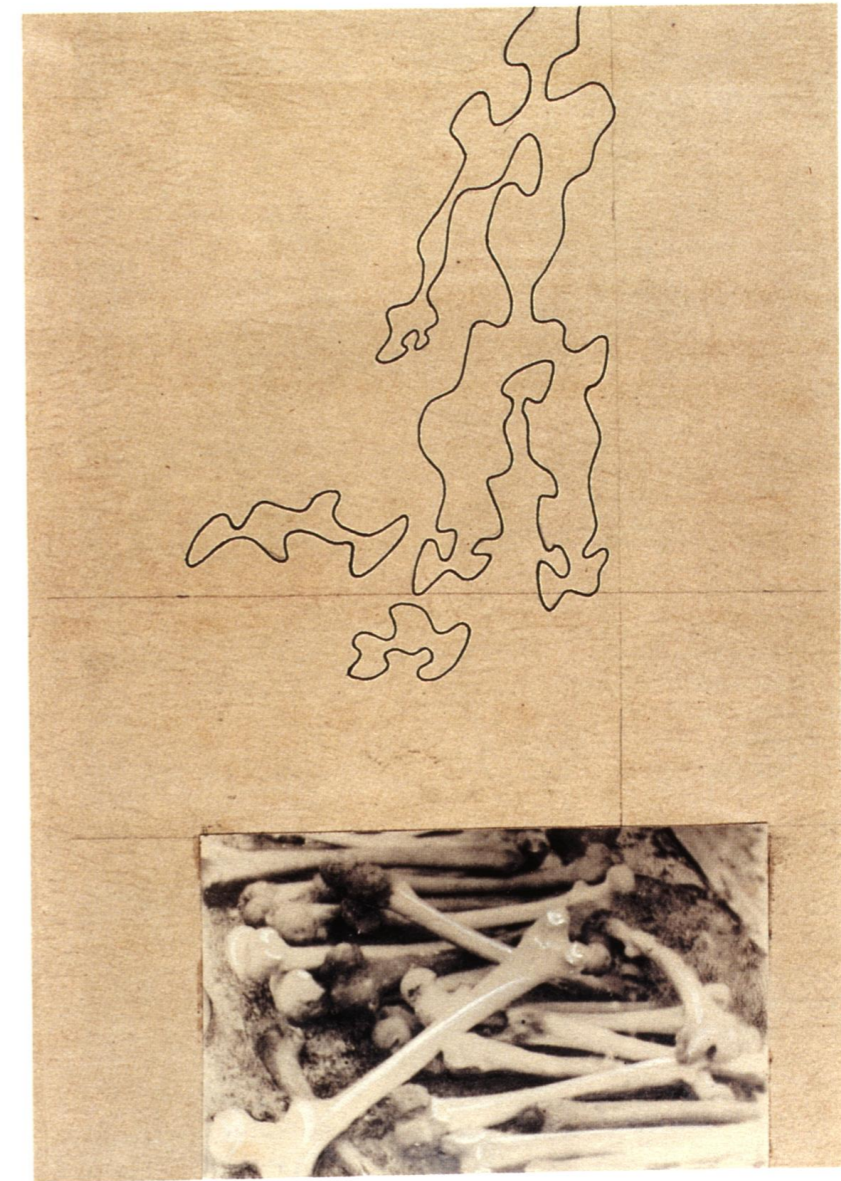
350.
Władysław Strzemiński,
*Wyciągane strunami
nóg*, z cyklu *Moim
przyjaciołom Żydom*,
1945



351.
Władysław Strzemiński,
*Przysięgnij pamięci rąk (istnień,
które nie z nami)*, z cyklu
Moim przyjaciołom Żydom,
1945

Gdy z człowieka wybito ostatnią resztę jego splugawionego człowieczeństwa – pisał Strzemiński w swej powieści – staje się on biologią trwania, jak trwa bezmyślny i bezmowy, cały świat trwania, ta sama biologia jest w oku, jakie wycieka krwią i w deskach podłogi, na jakie ono wycieka powaloną głową gumami bezmyślnych razów, w deskach, jakie tak bliskie w oku wyciągnięte gałęzie żyłami sosen, wykrzywionych stękiem zakrzywionych paznokci, bo tylko ziemia jest tą ostatnią, gdzie odpoczynek w kamienie bruku wciśniętych nóg godzinami daremnego oczekiwania wpatrzonych oczu, bo tęsknota jest niczym wpatrywaniem godzinami za murem powaloną, rozbitą, stłuczoną głową. Faszizm. Ostatnia kropla faszyzmu”³⁴⁵.

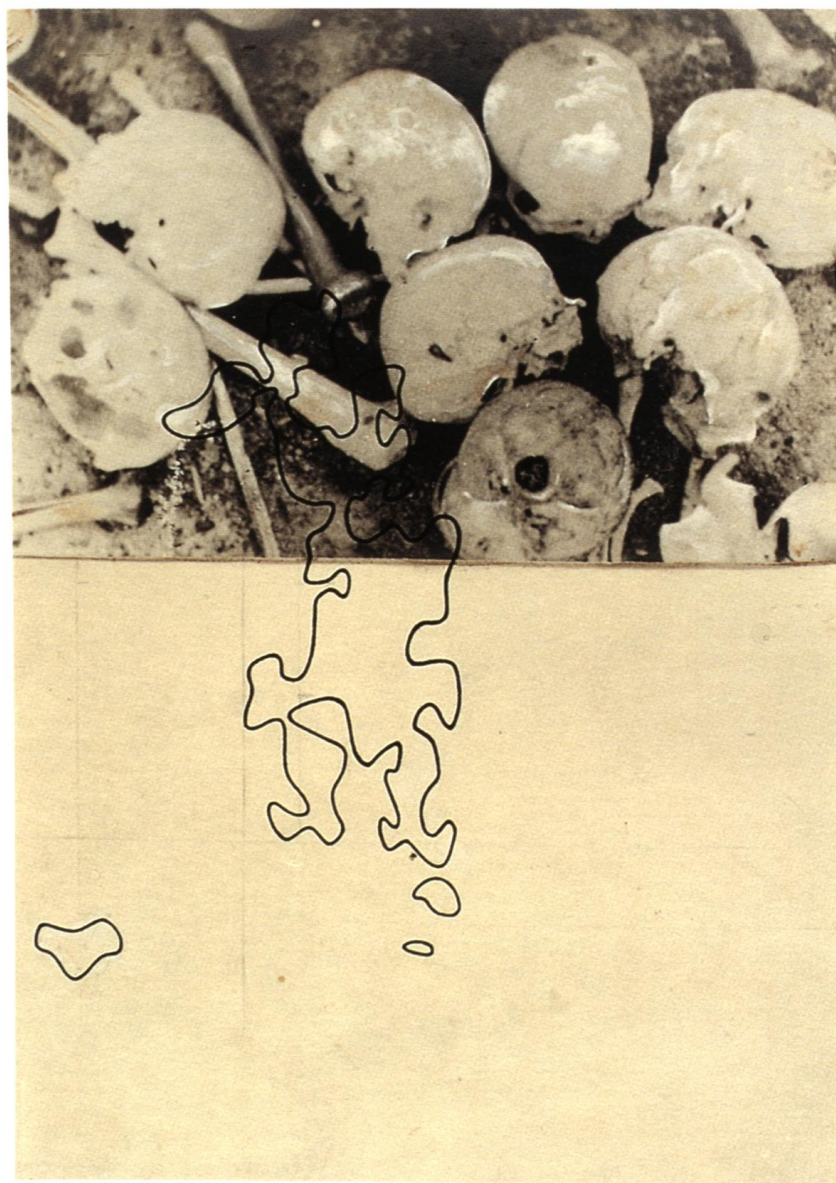
Przytoczone dwie ostatnie strony niedokończonej powieści Strzemińskiego, napisane już w szpitalu w grudniu 1952 roku, odnoszą się bezpośrednio do jego wojennych cykli. Poetycka struktura tego rozpadającego się tekstu została spięta jak klamrą metaforyczną odległością dwóch słów-pojęć biologii i faszyzmu, między którymi



352.
Władysław Strzemiński,
Piszczałami napięte żyły,
z cyklu *Moim
przyjaciołom Żydom*,
1945

wijącą się linią rozrysował artysta trzy obrazy – trwania, tortury i tęsknoty. Trwania w świecie zawieszono go rozumu, tortury oka, które widzi tylko ból ciała, tęsknoty śmierci, która nie nadchodzi. I z tego tekstu ścieka, tak jak z formy odrywa się bezkształt, „ostatnia kropla faszyzmu”.

Pytania czy była to ostateczna nieufność, czy hołd oddany przez artystę rozumowi, a także czy było to najgłębsze poddanie się fizjologii ciała, czy zwycięstwo naturalizmu w nieśmiertelności myśli człowieka, pozostają nierozstrzygnięte. Odrzucenie przez Strzemińskiego totalitaryzmu, tak sowieckiego w latach dwudziestych, jak faszystowskiego w długich latach trzydziestych, nie podsunęło mu w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, żadnej prostej recepty. Zakreślenie przez artystę granic konceptualizacji dzieła sztuki w *Teorii widzenia* i przekonanie o tym, że „czyste kategorie myślowe, logicznie wyodrębnione – pozostają sobie obce”³⁴⁶, pozwoliło mu spoistość formy naruszyć. Utopia artystyczna Strzemińskiego pozostawiła świadectwo politycznej bezsilności, wiara w formę zatracana się w bezkształtności.



353.
Władysław Strzemiński,
Czaszka ojca,
z cyklu *Moim
przyjaciółom Żydom*,
1945

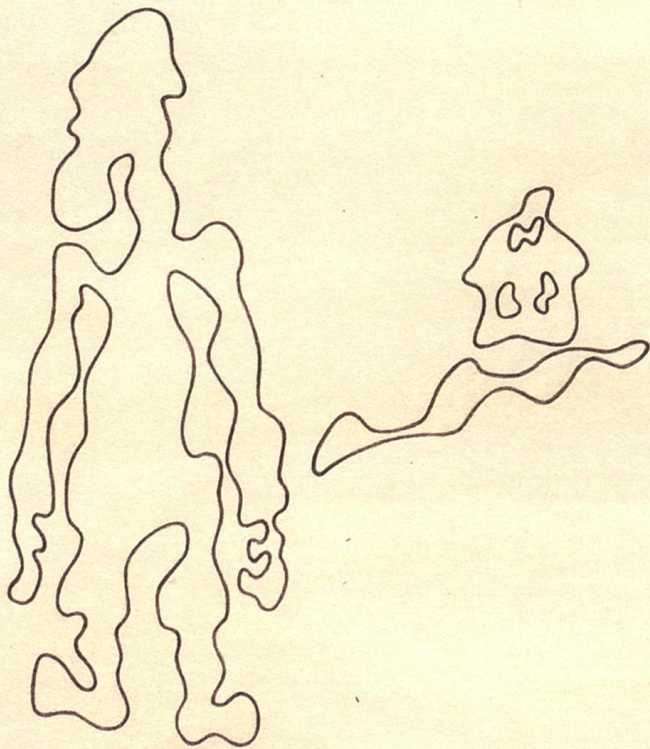
III. ŚWIAT DO ZBUDOWANIA

Sztuka wyrażająca świat, opisująca jego rozdarcie, sztuka będąca krzykiem zagubionego w świecie artysty – przeżywała w latach dziesiątych naszego wieku – zarówno swe apogeum, jak i kryzys. Na swych biegunach, anarchizycznym i spirytualistycznym, potrafiła jeszcze łączyć wiarę w społeczną moc twórcy z niepowtarzalnością zdeterminowanego „wewnętrznej koniecznością” indywidualnego aktu tworzenia. Ekspresjonizm bliski apokalipsie czasów wojny, pełen buntu, pozbawiony był jednak rewolucyjnej utopii, potrzebnej na Wielkie Jutro.

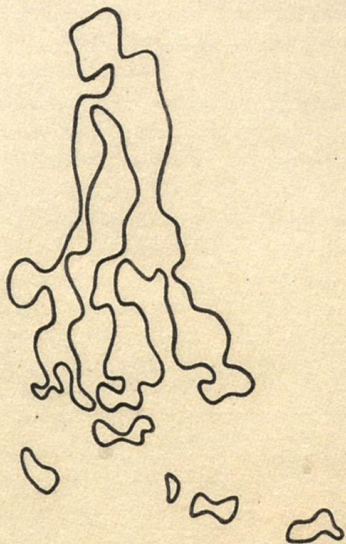
Sztuka radykalnych artystów lat 20., która jako zadanie stawiała zmianę i budowę świata, rodziła się wśród sprzeczności i napięć pierwszych dekad XX wieku. Anektując poszczególne obszary ekspresjonistycznego dyskursu zapowiadała z patosem nadchodzącą przyszłość. Miejsce artysty-cygana coraz częściej zajmował robotniczy Gigant. „Patrzcie – wykrzykiwał Gastiew w jednym ze swych wierszy – Stoję wśród nich: warsztatów, młotów, ognisk kowalskich i wśród setek towarzyszy / Barkami wysadzam więzienia... / Jeszcze tracę oddech wśród tych wysiłków nadludzkich, a już wołam: / – Proszę o głos, towarzysze, proszę o głos! / Echo żelazne chłonie moje słowa, w oczekiwaniu drży cały gmach. Podnoszę się jeszcze wyżej, równam się już z kominami. / Nie opowieść, nie mowę, jeno to żelazne krzyknę słowo: / – «Zwycięzimy!»”³⁴⁷. Zwycięstwo głosił Tatlin *Pomnikiem III Międzynarodówki*, zwycięstwo wyśpiewywały *Radiooratory Klucisa*, do zwycięstwa przekonywały agitacyjne fotomontaże Szczuki i Żarnowerówny.

Miejsce człowieka zbuntowanego zajmował zwycięski Nowy Człowiek, jego miastem miał być nowy Babilon: bezprzedmiotowa przestrzeń Malewicz, szybujące *Prouny Lissitzky’ego*, inżynieryjny świat produkcji *Rodczenki*, unistyczne rytmy *Kobro* i *Strzemińskiego*. „Babilon co to za wspaniałe miasto!” – zachwycił się Łunaczarski w *Listach włoskich* obrazem *Benezzo Gozzoli’ego* – „wszystkie fantazje architektoniczne, pełne wytworności i blasku, tłoczą się, jakby walcząc o każdy skrawek ziemi, wyrastają jedno ponad drugie, intonując ów hymn w kamieniu na cześć człowieka – budowniczego”³⁴⁸.

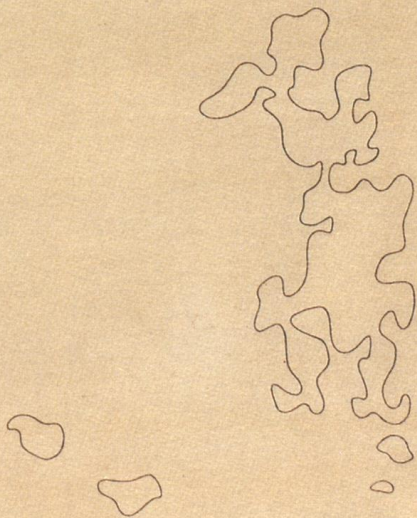
Nowa sztuka, konstruktywizm, utylitaryzm, funkcjonalizm, sztuka rewolucyjna redefiniując pozycję artysty w świecie i jego rolę w uniwersum społecznym stały się synonimem modernistycznej awangardy. W poszukiwaniu uniwersalnej jedności, awangarda wiązała „słowa i rzeczy” proponując utopie nowego świata przepojonego ideą budowania, konstruowania, tworzenia. Tutaj



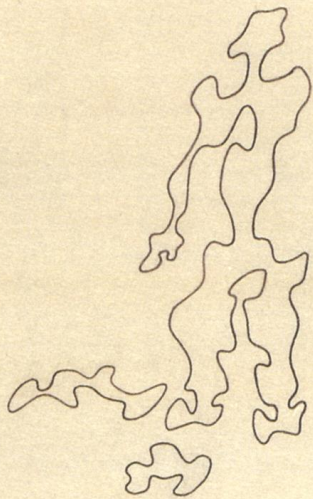
w. Stein
1933



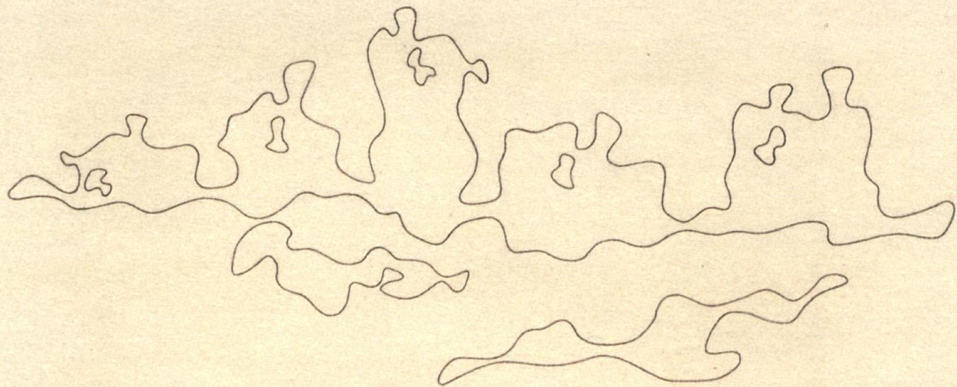
W. S. Stone
1940



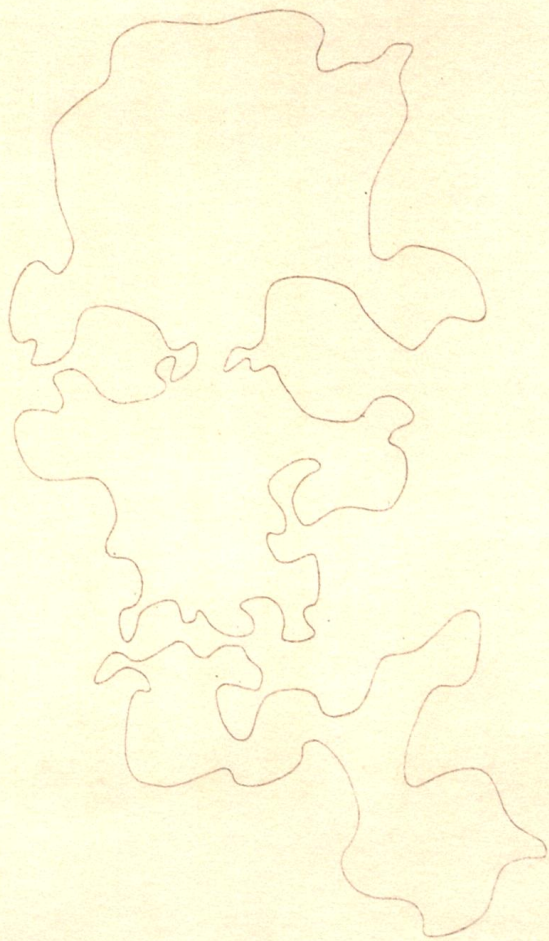
W. S. Johnson
1892



W. S. *[Signature]*
1940



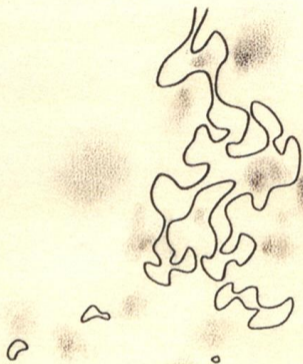
w. S. S. S.
1941



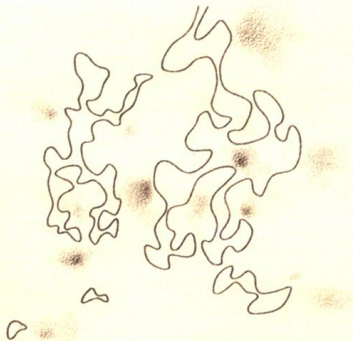
W. H. Storer
1892



Widman
1944

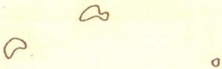
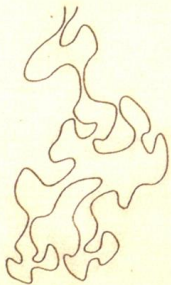


W. J. H.
1941

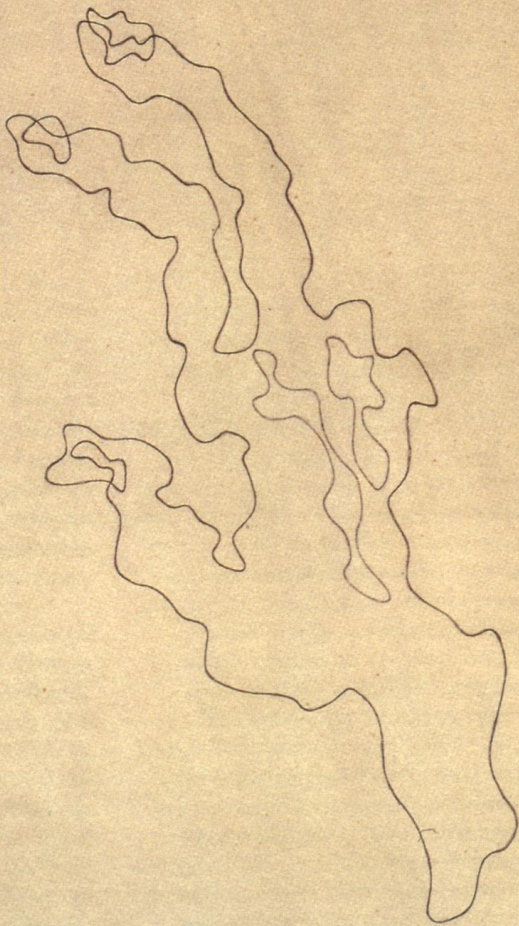


1844. 102. 1844

W. H. L. S.
1844



W. G. ...
1904



W. S. ...
1945