

53

nh

Piotr Śtodkowski

Modernizm żydowsko-polski

iB

nh

n o w a h u m a n i s t y k a

Piotr Śtodkowski

# Modernizm żydowsko-polski

Henryk Streng/Marek Włodarski  
a historia sztuki

## 6. Losy i wojenne prace Strenga/Włodarskiego

Małoformatowe prace na papierze autorstwa Strenga/Włodarskiego, które datuje się płynnie na lata 1940–1945, mają – jak dotąd – marginalne znaczenie dla historii sztuki. Z jednej bowiem strony wielka narracja polskiej historii sztuki konsekwentnie wycina z *œuvre* artysty jedynie fragment jego międzywojennej twórczości; z drugiej zaś – skoro wciąż pozostaje rozbita na dwie opowieści (sztuka przed- i powojenna), mimowolnie traci z pola widzenia całość aktywności artystycznej czasu wojny. Założenia i/lub niewydolności przyjętych narracji sprawiają więc, że przywołane teraz prace malarza są z nich wymazane w dwójnasób. W zamykających rozdziałach, wbrew portretowi Strenga-modernisty, chcę zadać pytania o lokalny wymiar losów Strenga/Włodarskiego-Żyda (z zachowaniem całej ambiwalencji, która temu towarzyszy). Dlatego też jego prace wojenne nie będą mnie interesowały jako „dzieła sztuki”, ale jako świadectwa historyczne, pozwalające podjąć refleksję nad strategiami przetrwania tego żydowskiego artysty w czasie okupacji hitlerowskiej.

W istocie realizacjom tym nie poświęcono wiele uwagi. Pisze o nich Teresa Sowińska w niepublikowanej monografii malarza<sup>1</sup>. Poniższy passus dobrze oddaje przyjęte przez nią strategie opisu i konstelacje pojęć, czyli horyzont rozumienia historii sztuki jako dyscypliny naukowej:

<sup>1</sup> T. Sowińska, *Marek Włodarski. Zarys monografii życia i twórczości* (mps pracy magisterskiej, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1976).

Trudy tych ciężkich lat wojny i okupacji nie sprzyjają pełnym poszukiwaniom artystycznym Włodarskiego. [...]. Nieprzypadkowe jest też dalej trwające zamiłowanie do martwej natury, laboratorium malarskiej formy. Wplata się w to wszystko element dekoracyjności, wywodzący się ze sztuki Matisse'a. Jednocześnie powraca za-fascynowanie prymitywnym malarstwem sztyldowym oraz pewne reminiscencje poetyki surrealizmu, co sprzęgnięte z estetyką kolorystyczną daje w efekcie kompozycje oryginalne, o nieco egzotycznym wyrazie<sup>2</sup>.

„Laboratorium malarskiej formy”: „reminiscencje sztuki van Gogha”, „postcézannowskie” budowanie obrazu, „kubistyczne uproszczenia”, „groteskowo-surrealny klimat”<sup>3</sup> – to dyskurs ufundowany na idei *Kunstgeschichte als Stilgeschichte*, historii sztuki jako historii stylu; co więcej – dyskurs mocno (i w nieświadomiony sposób) uwarunkowany przez, zapożyczając zwrot Piotra Piotrowskiego, „wertikalny” paradygmat nauki, stale narzucający hierarchiczne (wartościujące) odnoszenie sztuki niezachodniej do wielkich nazwisk i francuskich „izmów”. W tym przypadku konsekwencje takich założeń są dalekosiężne. Prymat analiz formalnych przed odczytaniem kontekstowym – tutaj: respektowaniem realiów (Realnego) wojny – sprawia bowiem, że jawna niezbornosć idiomów artystycznych Włodarskiego, głównie w latach 1942–1945, jest rozumiana wyłącznie w kategoriach kryzysu twórczego, który tłumaczy się tylko o tyle, o ile – właśnie na zasadzie „laboratorium” – zyska potwierdzenie w powojennym *œuvre* malarza<sup>4</sup>. Tym samym refleksja nad pracami na papierze, nawet tymi, które nade wszystko znamionują problemy *poza*artystyczne, wręcz kluczowe dla losów Włodarskiego, nie wykracza poza analizę stylistyczną, a szczeliny na pancerzu formalistycznej historii sztuki – bardzo zresztą nieliczne – uwidaczniają się jedynie

<sup>2</sup> Tamże, s. 106.    <sup>3</sup> Tamże, s. 103, 110, 116.

<sup>4</sup> Zwłaszcza w zakończeniu rozdziału czwartego badaczka *expressis verbis* daje wyraz temu przekonaniu. Tamże, s. 119.

w konfrontacji z obozowymi rysunkami artysty<sup>5</sup>, sygnalizując zarazem granice jej możliwości.

Moim zamierzeniem nie jest deprecjacja przedsięwzięcia Sowińskiej, ale raczej zarzucenie modelu tworzenia wiedzy, który je warunkuje, i – podobnie jak czyni to Marta Smolińska<sup>6</sup> – spojrzenie na prace artysty spoza tradycyjnej *Kunstgeschichte*. „Choć szacowna dyscyplina wciąż funkcjonuje [...], nie sposób nie brać pod uwagę projektów, które stanowią jej współczesną alternatywę, opierających się przynajmniej w części na zerwaniu z nowoczesną historią sztuki (zdominowaną przez model ikonograficzny [lub stylistyczno-ikonograficzny – p.s.]) i jednocześnie na poszukiwaniu teoretycznych inspiracji poza jej obszarem”<sup>7</sup> – pisze Andrzej Leśniak. Wojenne prace Strenga/Włodarskiego stanowią właśnie doskonały przykład materiału badawczego, który prowokuje sygnalizowaną zmianę oblicza dyscypliny, gdyż w toku praktyki interpretacyjnej nakłania do przyjęcia postawy cechującej się jednocześnie, by użyć poręcznego sformułowania Cary'ego Wolfe'a, strategiczną otwartością i zamkniętością<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Tamże, s. 114. Pomimo zastrzeżeń: „Nawet dość trudno rozpatrywać je [prace poobozowe – p.s.] wyłącznie w kategoriach estetycznych, formalnych” i „Walory formalne nie wybijają się tu zresztą na pierwszy plan [...]”, w wielu miejscach język opisu tych prac korzysta z wokabularza stylistycznej historii sztuki.

<sup>6</sup> M. Smolińska, *Marek Włodarski – demonstrator obrazów*, w: *Marek Włodarski / Henryk Streng (1898–1960). Między centrum a peryferiami*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2013, s. 95–97. Aczkolwiek głównym tematem pracy badaczki jest przed- i powojenna wersja *Demonstracji obrazów* Włodarskiego, w drugiej części tekstu podejmuje ona refleksję nad jego pracami wojennymi (zwłaszcza nad pejzażami, widokami ogrodu i kilkoma widokami wnętrz), czytając je przez pryzmat wojennego ukrywania się artysty. W tym sensie jej intuicja interpretacyjna spotyka się z moją. Por. P. Słodkowski, *Rysunki Holocaustu i spolia. (Przed)wojenne prace na papierze Henryka Strenga / Marka Włodarskiego*, w: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. T. Szostek, R. Sendyka, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, s. 306–316.

<sup>7</sup> A. Leśniak, *Ikonofilia. Francuska semiologia piktoralna i obrazy*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, s. 11.

<sup>8</sup> C. Wolfe, *Animal studies, dyscyplinarność i (post)humanizm*, „Teksty Drugie” nr 1/2, 2013, s. 125–153.

Otwartością – ponieważ prawdziwie efektywna postawa badawcza, taka, która dotyka najważniejszego wymiaru prac artysty, generuje inspiracje spoza historii sztuki. Innymi słowy, z ustaleń, jak – *abstrahując od* „trudów tych ciężkich lat” – rysunkom i gwaszom czasu wojny udaje się wyznaczyć kierunki późniejszej twórczości, akcent przenosi się na uważną obserwację tego, jak – *abstrahując od* wartości artystycznych – odciskają się w nich ślady losów malarza. Jego prace wojenne, zwłaszcza te ocalałe w szczątkowej postaci, uzasadniają zarazem potrzebę „autoreferencyjnej zamkniętości”, wzmocnienia kompetencji dyscypliny (i, jak chce Wolfe, jej interdyscyplinarnego potencjału) poprzez specjalizację. Tutaj oznacza to przede wszystkim powrót do rzeczy, którymi w istocie zajmuje się historia sztuki, i zakorzenienie badań w materialnym konkretności.

#### 6.1. Tożsamość a awangarda<sup>9</sup>: przypadek Strenga/Włodarskiego

Jednym z podstawowych założeń projektu modernistycznego w historii sztuki było – jak rekapitułuje Piotr Piotrowski – zrównanie tego, co zachodnie (*ergo* lokalne) z tym, co kulturowo uniwersalne, posługując się dyscyplinującymi kategoriami Kanonu i „czystości” stylistycznej<sup>10</sup>. Innym wymiarem tego myślenia okazało się uchylanie kwestii tożsamości. „Kultura modernistyczna, pisze Piotrowski, charakteryzowała się napięciem narodowy-międzynarodowy [...]”.

<sup>9</sup> Nawiązuję w tym miejscu do tytułu katalogu wystawy w łódzkim Muzeum Sztuki, która podejmowała ten temat: *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, Muzeum Sztuki, Łódź 2010. Warto tu wskazać, że analogiczny problem złożonej polsko-żydowskiej tożsamości na przykładzie literatów podejmowała wcześniej E. Prokop-Janiec, *Polak-Żyd-artysta. O budowaniu tożsamości po Zagładzie*, „Teksty Drugie” nr 1 (66), 2001, s. 120–134; dziękuję Emilii Rydel za zwrócenie mojej uwagi na niniejszy artykuł.

<sup>10</sup> P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Rebis, Poznań 2010, s. 25.

Modernizm unikał jednostkowych identyfikacji, w zasadzie wszelkich identyfikacji: etnicznych, lokalnych, płciowych, seksualnych etc. w imię uniwersalistycznych utopii jedności. Sam przymiotnik »międzynarodowy« oznaczał stan »między« czy też »poza« i »ponad« narodowymi cechami i tożsamościami”<sup>11</sup>.

Konsekwentnie, logika unifikacji zabarwiła również dyskursywną reprezentację Henryka Strenga, malarza, nie tylko czołowego przedstawiciela lwowskiej awangardy artystycznej czasu międzywojnia i ucznia Ferdynanda Légera – lecz także nieortodoksyjnego Żyda i ilustratora tomików poezji żydowskiej literatki Debory Vogel. Jest znamienne, że w klasycznych syntezach polskiej sztuki nowoczesnej lwowianina przedstawia się ogólnie właśnie jako wybitnego modernistę, z całkowitym pominięciem jego żydowskiego pochodzenia i kontaktu z kulturą żydowską Lwowa. Analogicznie, jeżeli wzmiankuje się tam Deborę Vogel, to nie jako żydowską poetkę, ale po prostu – krytyczkę sztuki. Z jednej strony, skoro mowa o ujęciu *stricte* syntetycznym, ograniczoność charakterystyki jest zrozumiała. Z drugiej jednak, w zamian uwypatnia się w niej głównie osadzenie artysty w siatce odniesień do zachodnich „izmów” i „wielkich nazwisk” („wizje bliskie Chagallowym”, „légerowskie traktowanie kształtów”...<sup>12</sup>), co słusznie należy uznać za próbę wpisania jego twórczości w „zachodnią” historię sztuki, zmurę wszystkich niezachodnich narracji historyczno-artystycznych.

Niemniej, w kontrze do tej wizji żydowską identyfikację artysty podkreślają rozproszone materiały źródłowe. Jedno z bardzo nie-licznych świadectw, odnoszących się do lwowskiego okresu życia Strenga, to – wielokrotnie już przeze mnie przywoływane – dzienniki przyszłych członków awangardowego Zrzeszenia Artystów Plastyków Artes (1929–1935) z Państwowej Szkoły Przemysłowej. Przypomnijmy, że na karcie ocen Strenga z roku szkolnego 1922/1923 zamieszczono jego podstawowe dane: „Rok i dzień urodzenia: 17 kwietnia 1898;

<sup>11</sup> Tamże, s. 37.

<sup>12</sup> J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, WAiF „Auriga”, Warszawa 1982, s. 37.

religia: mojżeszowa; narodowość: polska; Imię i nazwisko opiekuna: Regina Streng; zatrudnienie: wdowa”<sup>13</sup>. Inny dokument o podobnym charakterze, zachowane jedynie we fragmentach wspomnienia Jerzego Janischa<sup>14</sup>, członka Artesu, każą przywiązać wagę do tej identyfikacji, nie pozwalając zbyć jej ledwie jako adnotacji urzędowej. Jest bowiem interesujące, że Janisch, który przywołuje w pamięci pracownię malarzkie Szkoły Przemysłowej, już od początku sytuuje Strenga ściśle w tym kontekście:

Wśród kobit przeważały damy w pewnym wieku, nie dość dobrze jeszcze się czujące w xx stuleciu. [...] Inna z tych dam upamiętniona antysemickim tekstem: „dosyć wreszcie tej ohydy, Żydy, Żydy wszędzie, chyba się do Pełtwi rzucę [nieczytelne – p.s.]”. Na tle tych potencjalnych matek młodzi wyglądaliśmy filigranowo. Gdzieś wśród sztalug dostrzegam: obramioną nimi ćwiartkę Hormunga, różowego blondyna, połowę Adwentowicza[,] syna aktora, Streng, Hahn[,] Riemer[,] moi pierwsi Żydzi[,] którzy mi się wykruszą [emfaza – p.s.].

W innych, anegdotycznych fragmentach wspomnień przedstawienie Strenga konsekwentnie utrzymuje się w tej samej poetyce, do tego stopnia, że oprócz jego nowatorstwa w sztuce żydowskie pochodzenie jest jedynym równie trwałym rysem charakteryzującym malarza („Streng z czołem rabina”, „Streng – mądry rabbi”...<sup>15</sup>).

To, co okazało się znaczące dla Janischa, a zatarło się w późniejszym dyskursie naukowym, było czytelne i dla współczesnych

krytyków, i – co najważniejsze – dla pozostałych członków Artesu. Dla przykładu, Leon Strakun w recenzji wystawy malarstwa Strenga i Hahna w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuki (1939) nie wahał się zaliczyć ich do „grupy żydowskich artystów”<sup>16</sup>. W 1932 roku stowarzyszenie Artes zainicjowało utworzenie sali sztuki nowoczesnej w Żydowskim Muzeum Sztuki. Wcześniej, gdyż w roku 1929, razem z Hahnem i Aleksandrem Riemerem Streng pokazywał też swoje prace w Żydowskim Kole Artystyczno-Literackim (wśród nich nieznaną dziś obraz *Święto Sukkot*), a teksty o jego twórczości ukazywały się zarówno po polsku, jak i w jidysz<sup>17</sup>. Wreszcie – *last but not least* – rysunki lwowianina ilustrowały dwa tomiki wierszy Debory Vogel, *Tog-figurn* (1930) i *Akacje blien* (1935; *Akacje kwitną*, 1936), a poetka chętnie pisała o malarzu<sup>18</sup>.

Deklaratywna łączność Strenga z kulturą żydowską (już jako Włodarskiego) zyskuje kontynuację w powojennej Warszawie. Artysta daje się bowiem zidentyfikować jako aktywny członek tamtejszego Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych<sup>19</sup>. 22 października 1946 roku został on wskazany do zasiadania w Zarządzie Tymczasowym Towarzystwa, a w styczniu następnego roku działał w komisji do spraw synagog. Biorąc udział w dyskusji na temat Konferencji Kultury i Sztuki w Łodzi, stwierdził m.in., iż „jako członek Polskiego Towarzystwa Plastyków mógł przekonać się, że najwartościowszymi z plastyków obecnych polskich są Żydzi, którzy [...] znajdują swoje miejsce wśród artystów polskich”<sup>20</sup>. Nadto, jak na podstawie archiwaliów wskazuje Magdalena Tarnowska, również

<sup>13</sup> Dziennik III klasy Szkoły dla Przemysłu Artystycznego (1922/1923) przechowuje Archiwum Obwodowe DAŁO (dawny Arsenał Królewski) we Lwowie; Фонда: 34, Описи: 1, Ед. хр. 18. Dokument zawiera także karty ocen Otto Hahna, Jerzego Janischa, Aleksandra Riemera i Ludwika Tyrowicza.

<sup>14</sup> Dziękuję dr. Piotrowi Łukaszewiczowi za przekazanie mi maszynopisu wspomnień Janischa. Podane poniżej cytaty pochodzą z tego dokumentu.

<sup>15</sup> Por. J. Janisch, *Sztuka nowa* [mps], przedruk w: *Czarownik przy zielonej skale*. Marek Włodarski / Henryk Streng, red. J. Chrobak, J. Michalik, M. Wilk, Galeria Piekary, Poznań 2010, s. 191.

<sup>16</sup> L. Strakun, *Z wystaw*, „Sygnały” nr 67, 1939, s. 6.

<sup>17</sup> Informację tę zawdzięczam monografistce Debory Vogel, dr Karolinie Szymaniak.

<sup>18</sup> D. Vogel, *Henryk Streng – malarz konstruktywizmu*, „Nasza Opinia” nr 96, 1937, s. 6, przedruk w: *Czarownik przy zielonej skale*, s. 100–102. Por. rozdział drugi, przyp. 97.

<sup>19</sup> Akta Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych przechowuje Żydowski Instytut Historyczny. Teczka nr 261/2 zawiera protokoły z posiedzeń Towarzystwa w latach 1946–1947.

<sup>20</sup> Tamże, s. 14.

w październiku 1947 roku Włodarski został wybrany do zarządu ŻTKSP, którego przewodniczącym był wówczas Józef Sandel. Nie dziwi więc, że w lutym roku 1948 autor *Muzykantów* stał na czele jury konkursu upamiętniającego 50 rocznicę powstania w getcie warszawskim. Niemniej, jego związki z tym kręgiem artystycznym miały także nieformalny charakter, wiadomo bowiem, że to właśnie do niego Sandel zwracał się najczęściej z prośbą o protekcję dla członków Towarzystwa (np. w sprawie przyjęcia do ZPAP)<sup>21</sup>.

W tym świetle szczególnego znaczenia nabiera rola Włodarskiego w reparatornych przedsięwzięciach historiograficznych Sandla. Z 28 czerwca 1954 roku pochodzi list tego historyka sztuki do Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Żydów w Polsce (do wydziału wydawniczego Idisz Buch), w którym proponuje on do druku komemoratywną przeglądową „pracę o artystach-plastykach pochodzenia żydowskiego, zamordowanych w okresie okupacji hitlerowskiej”<sup>22</sup>; z kolei 10 marca 1956 roku wydawca przesłał maszynopis Włodarskiemu z prośbą o recenzję<sup>23</sup>. Jak podkreślają Jakub Bendkowski i Mikołaj Getka-Kenig, naukowo-popularyzatorska działalność Sandla w latach 40. i 50. miała dwa komplementarne wymiary. Zasadniczo łączył on sztukę żydowską z tradycją lewicowego zaangażowania (ten aspekt jego projektu opisałem szerzej w poprzednim rozdziale). Zarazem jednak, wpisując tę twórczość w kontekst sztuki socjalistycznej (i socrealistycznej), podstawowym celem jego aktywności pisarskiej była „walka o pamięć”: pionierska rekonstrukcja historii sztuki polskich artystów żydowskich, oparta na reparatornym założeniu, że wojna przyniosła również Holokaust kultury, śmierć twórców i zniszczenie

<sup>21</sup> Zob. M. Tarnowska, *Plastycy żydowscy w Warszawie i Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych 1946–1949 – „Praca na rzecz ocalenia dziedzictwa kulturowego i odbudowy środowiska artystycznego Żydów polskich”*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” t. 27, 2012, s. 56, 57, 59, 64, 65, 73.

<sup>22</sup> *Korespondencja Józefa Sandla*,teczka nr 25, Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego, w tezcze s. 1. Por. rozdział piąty, przyp. 67.

<sup>23</sup> Tamże, w tezcze s. 2.

ich spuścizny<sup>24</sup>. W tym sensie Włodarski, skrupulatny korektor i recenzent maszynopisu Sandla, wyłania się jako postać nieobojętna na jego zamysł przechowania pamięci o twórcach żydowskich i, co ważne, wpisania jej w obszerniejsze pole sztuki postępowej społecznie. Znamienne zresztą, że w pismach historyka on sam także występuje, współtworząc ten tworzony *in statu nascendi* kanon polskich Żydów<sup>25</sup>.

Znaczną część II wojny światowej Streng spędził w rodzinnym mieście, zajmowanym najpierw przez Armię Czerwoną (1939–1941), a następnie przez wojska hitlerowskie (od 22 czerwca 1941)<sup>26</sup>. Podczas gdy sowiecka okupacja Lwowa była względnie spokojna dla plastyków, po wkroczeniu Niemców do miasta – w obawie przed represjami – malarz ukrywał się u znajomych, co ostatecznie nie uchroniło go przed osadzeniem w obozie janowskim. Nie ustalono, kiedy dokładnie tam trafił. Wiadomo tylko, że zbiegł z obozu – jak pisze Józef Chrobak – „prawdopodobnie w sierpniu 1942”<sup>27</sup>. Karolina Szymaniak ustaliła z kolei, że w czasie wielkiej akcji sierpniowej w 1942 roku (akcja likwidacyjna getta lwowskiego) odnalazł ciało Debory Vogel w „lokalu przy ulicy Bernsteina”<sup>28</sup>. Nieznacznie później malarz zniszczył dokumenty identyfikujące go jako Streng i uzyskał nowe, na nazwisko Włodarski. Znalazł też wówczas schronienie u członkini „Żegoty”, swej przyszłej

<sup>24</sup> M. Getka-Kenig, *History Born out of Memory: Józef Sandel After the War (II)*, w: *Art History and the Fight for Memory. Józef Sandel (1894–1962)*, red. M. Getka-Kenig, ŻIH, Warszawa 2016, s. 22–23.

<sup>25</sup> Tamże, s. 93. Por. Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego, Spuścizna Józefa Sandla, artykuły na temat malarzy, rzeźbiarzy i architektów w porządku alfabetycznym od litery M do W, teczka nr 1, s. 184.

<sup>26</sup> Większość podanych faktów z życia Henryka Strenga podano w: J. Chrobak *Henryk Streng / Marek Włodarski. Kalendarium*, w: *Czarownik przy zielonej skale*, s. 111–117.

<sup>27</sup> J. Chrobak *Henryk Streng / Marek Włodarski. Kalendarium*, w: *Czarownik przy zielonej skale*, s. 114.

<sup>28</sup> K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Universitas, Kraków 2006, s. 62.

żony, Janiny Brosch, u której – dosłownie „trzymany za szafą”<sup>29</sup> – spędził niemal dwa lata w całkowitej izolacji (1942–1944), podczas gdy ona regularnie wywoziła jego obrazy i rysunki do jej rodzinnego domu w Tarnowie. W 1944 roku Brosch i Włodarski przedostali się do Warszawy, gdzie lwowianin został aresztowany w czasie Powstania Warszawskiego i przewieziony do obozu Stutthof (20 sierpnia 1944), figurując na liście transportowej jako Markus Włodarczyk, więzień nr 79 059<sup>30</sup>. Po wyzwoleniu Stutthofu<sup>31</sup> wraz z żoną na stałe osiedlił

<sup>29</sup> Informację tę przekazała Józefa Wnukowa, przyjaciółka żony Strenga, Janiny Brosch. *Długie życie upartej dziewczynki. Z prof. Józefą Wnukową rozmawia Henryka Dobosz*, „Pomerania” nr 2, 1995, s. 10–19, przedruk w: *Czarownik przy zielonej skale*, s. 207.

<sup>30</sup> Lista transportowa więźniów Stutthofu, przechowywana w Muzeum Stutthof w Sztutowie, jest również dostępna online. Zob. *Obrazy Marka Włodarskiego (Henryka Strenga)*, <http://stutthof.org/node/367> (data dostępu: 1 października 2012). Jak podaje się w monografii obozu, listy transportowe pierwotnie były przechowywane w Wydziale II – Politycznym. Nowo przybyłych wpisywano w księgi ewidencyjne, które wyszczególniały następujące kategorie więźniów: polityczny, kryminalny, duchowny, asocjalny, Żyd, badacz Pisma Świętego, wychowawczy, więzień policyjny. Zob. K. Ciechanowski, B. Chrzanowski, D. Drywa i in., *Stutthof. Hitlerowski obóz koncentracyjny*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1988, s. 96.

<sup>31</sup> Ostatnie miesiące funkcjonowania Stutthofu, kolejne ewakuacje i likwidacja obozu są starannie zbadane (zob. M. Orski, *Ostatnie dni obozu koncentracyjnego Stutthof. Styczeń–maj 1945*, Muzeum Stutthof w Sztutowie, Gdańsk 1995, zwł. s. 11–14, 18–24, 28–31; por. K. Ciechanowski, B. Chrzanowski, D. Drywa i in., *Stutthof. Hitlerowski obóz koncentracyjny*, s. 290–318 i 330–331). Ustalenia te nie pomagają jednak w rekonstrukcji tego okresu życia artysty.

W 1945 roku w wyniku wkroczenia armii radzieckiej na teren Żuław przeprowadzono dwie duże ewakuacje więźniów. Od 25 do 26 stycznia odbyła się piesza ewakuacja 11 500 osób z zamiarem przemieszczenia ich do Łęborka. Zła organizacja i warunki drogowe przemarszu spowodowały wysoką śmiertelność (zginęło ok. 5 500 osób), a ocaleni po 46 dniach zostali ostatecznie wyzwoleni do 12 marca „na trasie powtórnej ewakuacji z obozów przejściowych w kierunku wybrzeża przez wojska radzieckie w okolicy Wejherowa i Pucka” (*Ostatnie dni obozu...*, s. 12).

Druga ewakuacja odbyła się drogą morską 25 i 27 kwietnia, planowo do Niemiec. Dotyczyła ona więźniów bez względu na wiek, płeć czy stan zdrowia. „Do pierwszego transportu wyselekcjonowano 3 300 osób. Na miejscu pozostali

jeszcze chorzy na tyfus przebywający w izbie chorych oraz grupa więźniów zatrudniona w krematorium, kuchni, obsłudze stacji pomp, *Gewehrkommando* i kilku innych oraz wyznaczona do likwidacji obozu. Po opuszczeniu obozu przez grupę więźniów esesmani podpalili baraki obozu żydowskiego. W ogniu spłonęli Żydzi, którzy ukryli się tam chcąc uniknąć transportu [...]. Dwa dni później ewakuowano kolejny około 1060-osobowy transport więźniów, z których większość chorowała na tyfus w rewirze. Łącznie wysłano w dwóch transportach około 4 400 osób” (tamże, s. 28). Także ta ewakuacja okazała się tragiczna, a straty w ludziach sięgały 50%. „Wyzwolonymi więźniami w Klintholm, Flensburgu, Eckernförde, Neustadt i Kilonii (Kiel) zaopiekowali się przedstawiciele Szwedzkiego i Duńskiego Czerwonego Krzyża” (tamże, s. 29; drobiazgową rekonstrukcję losów ewakuacji oraz przebieg wydarzeń związanych z poszczególnymi barkami daje E. Grot, *Ewakuacja morska obozu centralnego 25 kwietnia 1945 roku; Ewakuacja morska obozu centralnego 27 kwietnia 1945 roku*, w: *Stutthof. Hitlerowski obóz koncentracyjny*, s. 308–315).

Oddziały niemieckie opuściły obóz przed północą 8 maja. W nocy z 8 na 9 maja wkroczyli doń radzieccy zwiadowcy, a nad ranem – oddziały 48. Armii 3. Frontu Białoruskiego. Na miejscu znajdowało się jeszcze ok. 150 więźniów, którzy następnie wracali do domów przez Elbląg (*Ostatnie dni obozu...*, s. 27–29).

Gdy chodzi o Strenga/Włodarskiego, Józef Chrobak w najobszerniejszym kalendarium życia artysty podaje, że ten przebywał w Stutthofie od 20 sierpnia do końca marca 1945 (*Czarownik przy zielonej skale*, s. 116), a pod datą 2 kwietnia zamieszcza informację: „Włodarski odzyskuje, po blisko ośmiu miesiącach wolność, i udaje się do Tarnowa, gdzie u swojej matki (ul. Narutowicza) przebywa Janina Brosch. Dociera do Krakowa 4 kwietnia i zgłasza się do tamtejszego Związku Plastyków (uzyskuje legitymację członkowską)” (tamże, s. 117). Chrobak, co trzeba podkreślić, we wpisie nie podaje jednak źródła, pozwalającego zweryfikować te nadzwyczaj precyzyjne dane (opiera się zapewne na samej legitymacji). Teresa Sowińska wzmiankuje z kolei zwięźle, że „Po upadku powstania [Streng/Włodarski] zostaje wywieziony do obozu koncentracyjnego w Stutthof pod Gdańskiem, gdzie jest więziony do kwietnia 1945 roku. Po powrocie z obozu przyjeżdża do Krakowa, a następnie, w roku 1946 osiedla się w Warszawie” (T. Sowińska *Marek Włodarski*, s. 106).

W istocie trudno potwierdzić te informacje (zwłaszcza datyienne podane przez Chrobaka), gdyż – jak wynika z ustaleń z dr Danutą Drywą, współautorką przywołanej monografii *Stutthof* i kierowniczką Działu Dokumentacyjnego Archiwum w Muzeum w Sztutowie – jedynym dokumentem obozowym, w którym imiennie figuruje Włodarski (jako Markus Włodarczyk) jest lista transportowa więźniów (por. przyp. 30). Z całą pewnością można jedynie powiedzieć, że

się w stolicy<sup>32</sup>. Według pamięci świadków historii w czasie okupacji lub bezpośrednio po wojnie przyjął chrześcijaństwo, tak że córka artysty, Ewa Włodarska, dorastała w katolickim domu, w mieszkaniu rodziców na ulicy Dąbrowskiego, tłumnie odwiedzanym przez warszawskie środowisko artystyczne.

Wojenne losy Strenga/Włodarskiego obejmują trzy rodzaje doświadczeń, które nie pozwalają się ujednoczyć: obozu janowskiego, ukrycia, Stutthofu<sup>33</sup>. Wprawdzie w znacznej mierze nie odbiegają one od doświadczeń polskich Żydów (o czym poniżej), ale stanowią także niezwykle studium przypadku w polskiej historii sztuki, jak dotąd niemal całkowicie przez nią niezauważone. Z jednej bowiem strony większość artystów żydowskiego pochodzenia, m.in. Artur Nacht (Nacht-Samborski) i Erna Rosenstein, którzy częściowo podzielili Strenga losy<sup>34</sup>, ukrywało się w czasie wojny pod fałszywymi

---

Włodarski po wyzwoleniu z obozu faktycznie udał się do Krakowa, gdyż w prywatnych zbiorach Ewy Włodarskiej znajduje się wspomniana przez Chrobaka legitymacja związkowa nr 362, podpisana „Marek Włodarski”, z adnotacją: „Kraków, d. 4 kwietnia 1945”, ważna do 31 grudnia 1945. Jeśliby uznać, że data ta jest prawidłowa, wskazywałoby to na fakt, iż artysta musiał opuścić obóz przed ewakuacją 25 i 27 kwietnia. Z drugiej jednak strony wśród dokumentacyjnych prac obozowych, powstałych po wyzwoleniu Stutthofu, znajduje się rysunek kredką pt. *Likwidacja obozu* (zbiory prywatne, sygn. IV 812), a ta nie nastąpiła jeszcze w styczniu, kiedy odbyła się ewakuacja piesza.

Nieźmiernie trudno ważyć tu racje w sposób odpowiedzialny i, ogólnie rzecz biorąc, należy uznać, że ten fragment życia artysty – tak samo jak jego losy wojenne *sensu largo* – pełen jest luk i niejasności.

<sup>32</sup> W tym miejscu warto dodać, że siedem dzieł artysty znalazło się na nazistowskiej liście *Sztuki zwyrodniałej i sztuki żydowskiej*. Zob. *Lista. Sztuka zwyrodniała i sztuka żydowska*, oprac. N. Cieślińska-Lobkowicz, w: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, red. A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska, Muzeum Sztuki, Łódź 2015, s. 239, 245, 246.

<sup>33</sup> Na niemożność ujednoczenia tych doświadczeń zwraca uwagę Barbara Engelking, włączając tu także doświadczenie getta. Zob. B. Engelking, *Zagłada i pamięć. Doświadczenie Holocaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2001 (wyd. II), s. 251.

<sup>34</sup> Zarówno Erna Rosenstein (1913–2004), jak i Artur Nacht (1898–1974) w czasie wojny żyli we Lwowie. Nacht był ponadto uwięziony w obozie janowskim, tak samo jak Streng.

nazwiskami. Z drugiej jednak, spośród nich tylko on porzucił stare i na stałe pozostał przy nowym, co znacząco odcisnęło się na jego powojennej tożsamości.

## 6.2. Streng/Włodarski i wojenne losy Ocalonych z Zagłady

Przypadek Strenga/Włodarskiego, choć pozostaje cenny szczególnie dla historii sztuki, dobrze wpisuje się w bogatą tradycję badań dotyczących wojennego doświadczenia biograficznego Ocalonych z Zagłady, podjętych m.in. przez Barbarę Engelking i Małgorzatę Melchior<sup>35</sup>. Wspólnota losów malarza i innych polskich Żydów, zwłaszcza tych ocalonych na „aryjskich papierach”, jest uderzająca. Tak oni, jak Streng postanowili żyć po „aryjskiej stronie” („na powierzchni” lub „pod powierzchnią”<sup>36</sup>), czyli w części miasta przeznaczonej tylko dla nie-Żydów (jawnie lub w ukryciu). To zaś wiązało się z koniecznością nie tylko zdobycia dokumentów na fikcyjne nazwisko, lecz także przyjęcia fałszywej tożsamości; stanowiło kluczowe doświadczenie biograficzne, które – tak jak w przypadku lwowianina – nierzadko ważyło na całym powojennym życiu.

Ocaleni, decydujący się na taką strategię przetrwania, przed wojną nie tworzyli zamkniętych społeczności ortodoksyjnych Żydów (tych szybko by zdemaskowano), ale – podobnie jak Streng – byli zasymilowani, a nawet spolonizowani; swobodnie posługiwali się językiem polskim, mieszkali w dużych miastach (co zwiększało skuteczność

<sup>35</sup> B. Engelking, *Zagłada i pamięć*; M. Melchior, *Zagłada a tożsamość. Polscy Żydzi ocaleni „na aryjskich papierach”*. Analiza doświadczenia biograficznego, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2004.

<sup>36</sup> Za Melchior odwołuję się do ustaleń Joanny Nalewajko, która wyróżniła trzy strategie przetrwania po stronie aryjskiej: „na powierzchni” (czyli jawnie), „pod powierzchnią” (w kryjówkach) i „przy powierzchni” (przemieszczając się po mieście w ograniczonym zakresie, a właściwie przebywając w ukryciu). Zob. J. Nalewajko, *Żydzi po „aryjskiej stronie” Warszawy w świetle pamiętników i wspomnień 12.10.1940–1.08.1944*, mps pracy magisterskiej, Wydział Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2001, cyt. za M. Melchior, *Zagłada a tożsamość*, s. 14.



kamuflażu), częstokroć odbierali staranne wykształcenie i wywodzili się z kręgów inteligenckich<sup>37</sup>. Ich rodziny przeważnie były niereligijne, nie praktykowały, bywało, że miały one poglądy ateistyczne lub dokonywały konwersji na katolicyzm; co więcej – to kolejna uderzająca zbieżność – wielu z nich charakteryzowały poglądy lewicowe lub internacjonalistyczne, dość powszechnie działali w rozmaitych organizacjach komunistycznych. Większość Ocalonych, z którymi Melchior przeprowadziła wywiady narracyjne<sup>38</sup>, także przed wojną nie miało jednolitej tożsamości. Identyfikację żydowską, jak ocenia badaczka, uznawali za fragmentaryczną i symboliczną: czuli się polskimi Żydami lub Polakami wyznania mojżeszowego. Wychowani w „duchu polskim”, kulturę żydowską uważali za wartościowy punkt odniesienia. Tak samo w świadectwie szkolnym Strenga stoi: „religia: mojżeszowa; narodowość: polska” – i jakkolwiek są to tylko dane urzędowe, można sądzić, że dobrze oddają postawę artysty.

Doświadczenie obozu pracy przymusowej, które (po okresie ukrycia u znajomych) przez jakiś czas<sup>39</sup> było udziałem Strenga w obozie janowskim, nie jest oczywiście tożsame z doświadczeniem getta. Dla porównania marginalnie warto jednak wprowadzić ten ostatni kontekst z uwagi na problem przedostawania się na „aryjską stronę”. Pobyt w getcie cechował się złożonością wielu niezbornych afektów, takich jak nadzieja i strach. Getto z jednej strony pozbawiało dotąd oczywistego prawa identyfikacji z polską tożsamością kulturową, z drugiej

<sup>37</sup> Zob. szczegółowy „opis próby” – omówienie przedwojennych biografii 26 osób, z którymi Melchior przeprowadziła wywiady narracyjne w latach 1997–1999: M. Melchior, *Zagłada a tożsamość*, s. 70–99, zwł. podsumowanie opisu na s. 95–99.

<sup>38</sup> 18 na 26 osób. Tamże, s. 97–99.

<sup>39</sup> W cytowanym powyżej kalendarium życia Strenga/Włodarskiego Józef Chrobak pisze lakonicznie, że począwszy od lipca 1941 roku, „Streng ukrywa się u znajomych i przyjaciół, na jakiś czas trafia do obozu Janowskiego, stąd, prawdopodobnie w sierpniu, ucieka” (*Czarownik przy zielonej skale*, s. 114). Niniejsza nota zachowuje porządek chronologiczny, najpewniej trzeba więc rozumieć ją w ten sposób, że artysta najpierw ukrywał się u znajomych, zanim trafił do obozu.

żaś – przynajmniej początkowo – dawało subiektywne i iluzoryczne poczucie bezpieczeństwa, gdyż oddzielało od pogromowej atmosfery, którą za przyzwoleniem Niemców Polacy podsycali od 1939 roku. Jednakże im bliżej 1942 roku, kiedy nasilały się akty terroru, akcje wysiedleniowe i likwidacyjne<sup>40</sup>, tym bardziej zamknięcie stwarzało specyficzną psychospołeczną kondycję życia bez sprawczości, *impotentia optandi* (Primo Levi)<sup>41</sup>; egzystencji organizowanej przez łtók, głód, choroby (głównie tyfus plamisty i gruźlicę), tak iż „styl umierania był jednym z nielicznych wyborów możliwych w świecie getta”<sup>42</sup>.

W kontrze do tej kondycji decyzję o wyjściu z getta lub – tak jak w przypadku Strenga – o ucieczce z obozu pracy należy widzieć w kategoriach aktywnej strategii przetrwania, jako formę oporu, nie zaś poddania się losowi. W getcie warszawskim ucieczki stały się masowe na krótko przed akcją likwidacyjną, w jej trakcie lub po niej<sup>43</sup>. Jeśli wolno rysować tu daleką analogię, to jest znamienne, że lwowianin podjął swą decyzję w czasie wzrastającej represyjności obozu janowskiego, kiedy od późnej wiosny 1942 roku zmieniano jego charakter „z obozu pracy na regularny obóz koncentracyjny”<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> „Jest oczywiste, że pozytywne strony izolacji były iluzoryczne, subiektywne i krótkotrwałe. W warszawskim getcie nocą z 17 na 18 kwietnia 1942 roku rozstrzelano 52 osoby – w większości działaczy politycznych i społecznych. Ta pierwsza wielka akcja terroru adresowanego pokazywała, iż Niemcy dobrze się orientują, co się w getcie dzieje [...]. Była to także zapowiedź końca istnienia getta – preludium akcji wysiedleńczej z lipca–września 1942 roku” (B. Engelking, *Zagłada i pamięć*, s. 37–38).

<sup>41</sup> Tamże, s. 74. Trzeba przy tym zaznaczyć, że – inaczej niż badaczka – Primo Levi odnosi tę kondycję do egzystencji w obozie koncentracyjnym.

<sup>42</sup> Tamże, s. 107. Pogłębiony opis i analiza życia codziennego w getcie w postaci „psychospołecznej mapy” jest zasadniczym tematem drugiego rozdziału studium Engelking, s. 70–187.

<sup>43</sup> Tamże, s. 148. Małgorzata Melchior także podkreśla, że decyzja o ucieczce była często podejmowana pod wpływem nasilających się represji i tragicznych wydarzeń w getcie (M. Melchior, *Zagłada a tożsamość*, s. 112).

<sup>44</sup> P. Szapiro, *Janowski obóz we Lwowie*, w: *Polski Słownik Judaistyczny*, dostęp online: [http://www.jhi.pl/psj/janowski\\_oboz\\_we\\_Lwowie](http://www.jhi.pl/psj/janowski_oboz_we_Lwowie) (data dostępu: 20 lipca 2018).

Wybór egzystencji po „aryjskiej stronie” – „stronie życia” – oznaczał oddalenie pasywnej roli ofiary i, w wąskich granicach, ślad sprawczości<sup>45</sup>. Strategia ta była wyczerpująca psychologicznie i zarazem skomplikowana logistycznie, pomijając fakt, że za pomoc zbiegów karano śmiercią. Wyjście okupowano najczęściej rozstaniem z rodziną<sup>46</sup> (właściwie nieznane są losy pierwszej żony Strenga, Klary<sup>47</sup>; wiadomo zaś, że – jak piszę wyżej – malarz związał się z ukrywającą go Janiną Brosch, co jest powracającym doświadczeniem biograficznym Ocalonych). Nadto ucieczka wymagała wielu starań. „Kandydaci do życia wśród Polaków, pisze Barbara Engelking, musieli posiadać przynajmniej jeden (a najlepiej kilka lub wszystkie) atutów: dobry wygląd, pieniądze, fałszywe dokumenty, znajomość polskiego, a przede wszystkim znajomości i kontakty wśród Polaków”<sup>48</sup>. Wolno sądzić, że Strenge, malarz osadzony w polsko-żydowsko-ukraińskim kręgu artystycznym, spełniał większość, a na pewno ostatnie z tych warunków.

Z licznych relacji wynika, iż największym zagrożeniem dla „aryjskich” Żydów nie byli Niemcy, ale szmalcownicy: szantażyści, złodzieje, donosiciele. Melchior podkreśla, że na ich ataki szczególnie narażali się ci, którzy z powodu semickiego wyglądu (choć nie tylko) musieli przebywać w ukryciu. Janina Ż., uciekinierka z getta lwowskiego, ukrywająca się w Warszawie, pamięta: „pozostawałam pod

<sup>45</sup> W tej samej mierze, w jakiej trzeba dostrzegać sprawczość Ocalonych w czasie wojny, należy również protestować przeciw powojennemu utwierdzeniu ich wizerunku jako ofiar, jednostek dysfunkcyjnych, chorych, strauumatyzowanych. Problem ten omawia obszernie B. Engelking, *Zagłada i pamięć*, zwł. s. 223–229.

<sup>46</sup> Zwracają na to uwagę B. Engelking i J. Leociak, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2001, s. 697, cyt. za: M. Melchior, *Zagłada a tożsamość*, s. 107.

<sup>47</sup> Marginalnie wspomina o niej tylko córka malarza Ewa Włodarska, zob. jej relację cytowaną w rozdziale siódmym, s. 406.

<sup>48</sup> B. Engelking i J. Leociak, *Getto warszawskie*, s. 697, cyt. za: M. Melchior, *Zagłada a tożsamość*, s. 110. Por. tamże, s. 143. Kontakty te bywały bardzo pomocne, trzeba jednak zastrzec, że równie często przedwojenne znajomości mogły okazać się niebezpieczne, stąd niektórzy „aryjscy” Żydzi z zasady ich nie podtrzymywali.

jednym adresem. [...] Byłam jak w więzieniu. Nie wychodziłam potem już wcale, bo gdy na początku wychodziłam na ulicę, to tak się bałam, że zaraz łapali mnie jacyś [szmalcownicy] i musiałam się czymś okupić”<sup>49</sup>. W zgodzie z tą relacją Engelking wskazuje, że po „aryjskiej stronie” istniały trzy formy egzystencji. Wyjąwszy jawne funkcjonowanie, były to odosobnienie, gdy poruszono się dość swobodnie w obrębie ustalonego miejsca (pokoju lub mieszkania), oraz „szczelna kryjówka, to znaczy przebywanie w bardzo ograniczonej przestrzeni (np. w jednym pokoju, a w razie zagrożenia w kryjówce – w szafie) bez opuszczania jej, bez podchodzenia do okien, a często nawet bez ruchu; nie wolno było chodzić, żeby sąsiedzi z dołu nie słyszeli kroków w rzekomo »pustym« mieszkaniu”<sup>50</sup>. Strenge/Włodarski musiał funkcjonować pomiędzy dwiema formami ukrycia, aczkolwiek prawdopodobnie z naciskiem na tę ostatnią; sugeruje to nie tylko relacja Józefy Wnukowej („trzymany za szafą”), lecz także powojenny już olej pt. *Człowieka ciągnie do okna* (1948)<sup>51</sup>.

Według ostrożnych szacunków dotyczących uciekinierów z getta, tylko ¼ z nich miała uprzednio zorganizowaną pomoc po drugiej stronie<sup>52</sup>. Zwłaszcza dla Żydów żyjących w kryjówkach, bez możliwości przemieszczania się, dodatkowe wsparcie było wręcz nieodzowne. Szczęśliwie od końca 1942 roku – w dobrym momencie dla Strenga, który ok. sierpnia zbiegł z obozu janowskiego – rolę tę pełniła Rada Pomocy Żydom („Żegota”)<sup>53</sup>, dostarczając pieniądze, środki do życia, fałszywe papiery, adresy lokali.

Właśnie w tym czasie malarz uzyskał dokumenty na nazwisko Włodarski. Trzeba wiedzieć, że określenie „aryjskie papiery” obejmowało kilka różnych poświadczeń identyfikacji. Bywały to i karta

<sup>49</sup> Relacja rozmówczyni Melchior, Janiny Ż. z Lwowa: tamże, s. 139.

<sup>50</sup> B. Engelking, *Zagłada i pamięć*, s. 47.

<sup>51</sup> Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. MPW 322 MNW.

<sup>52</sup> M. Melchior (*Zagłada a tożsamość*, s. 120) powołuje się w tym miejscu na badania N. Tec, *When Light Pierced the Darkness – Christian Rescue of Jews in Nazi-Occupied Poland*, Oxford University Press, New York–Oxford 1986, s. 33–34.

<sup>53</sup> M. Melchior, *Zagłada a tożsamość*, s. 150–152 (zwł. przyp. 22, s. 150–151).

zameldowania, i dokumenty potwierdzające zatrudnienie, ale przede wszystkim – metryka (chrztu), czyli świadectwo urodzenia, wydawane przez związaną z miejscem narodzin parafię. W pamięci Ocalonych to metryka była „przepustką do życia”, ponieważ na jej podstawie można było wyrobić oryginalne, a więc wiarygodne kenkarty<sup>54</sup>, tj. niemieckie dokumenty tożsamości. Jakkolwiek fabrykowano też z gruntu fałszywe metryki, panowało przekonanie, że najpewniejszymi dokumentami były te wystawione na podstawie prawdziwych świadectw urodzenia; „metryki ludzi, którzy naprawdę żyli i umarli, i gdzie tam byli pochowani, nie wiadomo gdzie, i nie figurowali jako zmarli. Tak że – podkreśla Ocalona – ja mogłam śmiało powiedzieć, że byłam chrzczona w tej parafii”<sup>55</sup>. Uwiarygodnienie tożsamości miało rozstrzygające znaczenie, stąd drugorzędne dane, takie jak rok urodzenia zmarłego, mogły w granicach rozsądku różnić się od rzeczywistych personaliów używających papiery. Musiało tak być w przypadku Strenga, gdyż, jak wskazuje świadectwo szkolne, lwowianin urodził się w 17 kwietnia 1898 roku, ale po wojnie, funkcjonując jako Włodarski, w karcie informacyjnej Państwowego Instytutu Sztuki konsekwentnie wpisał: 17 kwietnia 1903<sup>56</sup>.

Użycie metryk parafialnych kieruje uwagę na inny bardzo istotny wymiar przybranej tożsamości – znajomość obyczajowości katolickiej. „Z takim dokumentem musiałem wkroczyć w nowe chrześcijańskie życie wśród Polaków”, twierdził Natan Gross<sup>57</sup>. Zasada mimikry, niechęć wyróżnienia się, strach, presja otoczenia decydowały o tym, że „papierowi Aryjczycy” uczestniczyli w mszach, nosili krzyżyki, uczyli

<sup>54</sup> Zob. szczegółową charakterystykę „aryjskich papierów” i sposobów ich pozyskiwania: tamże, s. 180–205; por. B. Engelking, *Zagłada i pamięć*, s. 44–45.

<sup>55</sup> Tamże, s. 189. Autorką cytowanej relacji, przechowywanej w Archiwum Yad Vashem w Jerozolimie, jest Maria Furman-Regensberg (Wanda Gadomska).

<sup>56</sup> Wypełniona przez Włodarskiego Karta Informacyjna Pracowni Dokumentacji Sztuki Współczesnej Państwowego Instytutu Sztuki jest przechowywana w Dziale Plastyki Współczesnej IS PAN w Warszawie.

<sup>57</sup> N. Gross, *Kim pan jest, panie Grymek?*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, s. 21–23, cyt. za: M. Melchior, *Zagłada a tożsamość*, s. 202.

się katechizmu (gestapo próbowało demaskować Żydów, odpytując z prawd wiary)<sup>58</sup>. Dla bezpieczeństwa, by uwiarygodnić polskość, przyjmowano chrzty. Praktyki religijne niewątpliwie pomagały przetrwać po „stronie aryjskiej” (a także w getcie<sup>59</sup>). Najczęściej miały więc wymiar pragmatyczny i pełniły rolę kamuflażu, ale nie zawsze. Trajektoria nielicznych biografii przebiegała też tak, że pogłębiony kontakt z obrzędowością katolicką prowadził do autentycznej konwersji. Fakt ten nie musiał jednak przekładać się na redukcję żydowskiej tożsamości. Józef Oswald Rufeisen, Ocalony, pisał: „czułem, że przyjmując katolicyzm pozostanę nadal Żydem, podobnie jak i pierwsi Wyznawcy Chrystusa nie przestali być Żydami”<sup>60</sup>.

Trudne doświadczenia biograficzne Ocalonych na „aryjskich papierach” prowadziły do skomplikowanych wyborów tożsamościowych już po 1945 roku, tak iż – jak zauważa Melchior – identyfikacja zewnętrzna (stare lub nowe personalia) nie zawsze odzwierciedlała poczucie przynależności do żydowskości lub polskości, a oba porządki w istocie mogły się krzyżować; powrócę do tego w następnym rozdziale. Melchior podkreśla, że uznawszy pierwszeństwo biograficznych narracji świadków historii, należy odnieść je do teorii, nie zaś teorię nimi ilustrować<sup>61</sup>. Przyjmując tę samą postawę badawczą, chcę zanalizować teraz inny materiał empiryczny – nie późniejsze relacje, ale wojenne świadectwa Strenga/Włodarskiego.

<sup>58</sup> Religia katolicka w kontekście przetrwania po „aryjskiej stronie” jest ustawicznie powracającym tematem w studium Melchior; zob. m.in. podrozdział 4.6. *Obyczajowość i religia katolicka*, s. 234–239.

<sup>59</sup> Jak ustaliła Barbara Engelking (*Zagłada i pamięć*, s. 177) chrześcijanie mogli liczyć w getcie na dożywianie za sprawą stowarzyszenia Caritas, mieli też większe przydziały żywnościowe.

<sup>60</sup> Relacja jest przechowywana w Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie, zbiór 301, nr 3726; cyt. za: M. Melchior, *Zagłada a tożsamość*, s. 281.

<sup>61</sup> Tamże, s. 20.

### 6.3. Rysunki, gwasze i akwarele czasu wojny

W zbiorach Ewy Włodarskiej znajduje się ok. 180 prac jej ojca z lat 1940–1945; tylko nieliczne są precyzyjnie datowane i sygnowane nazwiskiem „Włodarski”. Większość z nich powstała we Lwowie prawdopodobnie podczas ukrywania się malarza, stąd jest zrozumiałe, że ledwie 1/3 całości (ok. 20 szkiców) stanowią przedstawienia, które mogły powstać w plenerze: pożegnanie żołnierzy, widok na taras, sceny zbierania owoców, żniwa... Z *œuvre* czasu wojny odznaczają się natomiast dwie najliczniejsze grupy prac – z jednej strony martwe natury, z drugiej zaś fantazyjne, mitologiczno-historyczne wyobrażenia uctw, bogiń, polowań i kopie arcydzieł malarstwa europejskiego (odpowiednio 48 i 34 szkice); ponadto nie tak liczne, ale spójne przedstawienia religijne (sceny z życia Chrystusa) oraz – wykonywane już w Stutthofie – realizacje obozowe. To na nich kolejno, acz z różnym natężeniem, skupię swoją uwagę.

W poniższych analizach bliska jest mi optyka Jacka Leociaka, który, rozpatrując zdjęcia czasu wojny, nazywa je fotografiami (z)Zagłady, a ten ambiwalentny zapis stanowi formę uwrażliwienia na materialny wymiar świadectwa wizualnego<sup>62</sup>. Parafrazując jego określenie, w przypadku prac Strenga/Włodarskiego można mówić o rysunkach (z)Zagłady jako śladzie doświadczenia granicznego. „Na podstawie tych śladów, spostrzega Leociak, da się także zrekonstruować los samej fotografii [lub innej reprezentacji – p.s.] jako przedmiotu, rzeczy, historii jej materialności (przechowywanie, ukrywanie, oddziaływanie warunków, w jakich były ukrywane)”<sup>63</sup>. W tym sensie kondycja samego artefaktu, czyli jego materialna przygodność (ubytki, uszkodzenia, niszczenie), „okazuje się istotą przedstawienia, przypadek wydaje się wkraczać w sferę intencji znaczeniowej, destrukcja formy

<sup>62</sup> J. Leociak, *Uszkodzone fotografie (z)Zagłady*, w: tenże, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Fundacja Akademia Humanistyczna, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2009, s. 227–246. Poniżej powołuję się na myśli i uwagi badacza, zawarte na s. 234, 241, 243–244.

<sup>63</sup> Tamże, s. 244.

reprezentacji wyposaża ją w dodatkowe sensory”<sup>64</sup>. Jakkolwiek obserwacja ta obejmuje wszystkie prace artysty z lat 1940–1945, szczególniej mocy nabiera odnośnie do unikalnych realizacji obozowych. To one, przyjmując pozycję współczesnego widza, właśnie wskutek swego zniszczenia z największą siłą wyrrywają go z bezpiecznego „tu i teraz”, lokują zaś „tam i wtedy”. Na przeciwnym, aczkolwiek równie cennym biegunie doświadczenia odbioru sytuują się natomiast Strenga/Włodarskiego reprodukcje dzieł sztuki i sceny mitologiczne (które można porównać do wojennych fotografii prywatnych z codziennego życia). Chociaż w swej tematyce jawnie ignorują one Zagładę, rozgrywając się gdzieś „obok”, gdyż w sferze kultury wysokiej, to – mimo wszystko – na poziomie recepcji Zagłady szczerze wypełnia te przedstawienia jako niezbywalny kontekst odbioru.

Znaczna część prac artysty z lat 1940–1945 to rysunki kredką i ołówkiem, rzadziej gwasze i akwarele<sup>65</sup>. Choć kredka należała do ulubionych narzędzi artysty, trudno nie uznać oceny konserwatorskiej, że Włodarski ograniczał w tym czasie warsztat do technik szybkich i nieskomplikowanych. Zmienna grubość kresek na kredkowych rysunkach oraz ich stała i ograniczona kolorystyka może wskazywać na użycie łatwo dostępnych kredek „szkolnych” typu twardy pastel (zbita masa barwiąca), które, nie mając obsadki, pozwalały albo się ostrzyć, albo rysować całą powierzchnią i były pakowane po 12–16 kolorów w zestawie. Więcej ujawnia analiza papieru; przede wszystkim – niezborna technika i użytych papierów oraz nieciągłość dostępu do materiałów artystycznych, które musiała dostarczać Janina Brosch, także plastyczka. Jeśli dysponował papierem lepszego gatunku, Włodarski niekoniecznie przeznaczał go do technik wymagających, rysując ołówkiem na kartonie akwarelowym lub pastelowym; i odwrotnie – zdarzało się, że używał gwaszu (farby wodnej) na kartkach

<sup>64</sup> Tamże, s. 241.

<sup>65</sup> Jestem wdzięczny Urszuli Kurz, która zgodziła się przeprowadzić konserwatorskie oględziny wojennych prac Włodarskiego. Wiele uwag, które zawarłem w poniższym opisie, zawdzięczam jej wnikliwym obserwacjom.

z notesu do pisania, o niskiej gramaturze. Kredkowa *Pieta*<sup>66</sup> powstała na dobrym kartonie do grafiki warsztatowej, z wytłoczoną sygnaturą wytwórni, szkice tuszem – na najgorszym papierze opakowaniowym z czarnymi prążkami wprasowanymi w masę papierową. Dominują formaty zbliżone do A4 i A5. Bywało wprawdzie, że malarz sam decydował o rozmiarze, docinając większe kartony, ale najczęściej prac o różnej tematyce wykonał w gorszym jakościowo szkicowniku (ok. 20 × 30 cm) i w ogóle nieartystycznym, klejonym u góry bloczku-notatniku (12,6 × 20,5 cm), który z wszystkich wymienionych podkładów dostarczał najniższą gramaturę papieru i, produkowany masowo, był prawdopodobnie najłatwiej dostępny. Dyktowany koniecznością niewielki format pozwalał też oczywiście na przechowywanie i transport rysunków, co zyskuje duże znaczenie, skoro wiadomo, że aż do czasu przenosin z Lwowa do Warszawy w 1944 roku Janina Brosch wywoziła je partiami do swego rodzinnego domu w Tarnowie.

#### WNĘTRZA I MARTWE NATURY

Tym, co cechuje dużą część martwych natur i obrazów wnętrz, jest charakterystyczny sposób ramowania widoku. Nad zrównoważonymi, zamkniętymi kompozycjami przeważają fragmentaryczne, jak gdyby nie komponowane kadry. Z jednej strony są to albo duże zbliżenia na siedziska krzeseł, półki, blaty stołów z nagromadzonymi przedmiotami. Z drugiej – niewiele rozleglejsze widoki na izbę z piecem kuchennym, przysunięty do ściany stolik, sprzęty ustawione na podłodze, tapczan z pasiastą narzutą i otwartą na oścież szafą umieszczoną w rogu pokoju..., przy czym peryferyjnie umieszczane wycinki krzeseł, stolika, blejtramów przypominają często o tym, co poza kadrem, wskazując na jego arbitralność.

Przygodność ramowania kompozycji wyklucza wiele prac jako typowe szkice przygotowawcze; część z nich, zwłaszcza te o szerszym kadrze, nabiera raczej cech prowizorycznej dokumentacji miejsca życia artysty. W tym świetle jest znamienne, że sprzęty wypełniające

<sup>66</sup> Zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, sygn. IV744.



37. Henryk Streng / Marek Włodarski, *Wnętrze z etażerką, walizkami i garnkami*, ok. 1943, kredka, papier, 20,8 × 29,8 cm, zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space.

pokoje lwowskiego lokum były zarówno zestawiane dla artystycznego efektu, jak i – wcale nie rzadziej – rysowane bez tej ingerencji, po prostu jako natłok ram opartych o ścianę, moc podstawowych atrybutów malarskich na regale, stos walizek na podłodze, zbieranina sprzętów kuchennych przy piecu kaflowym.

Same przedmioty *implicite* ukazują realia życia w czasie ukrycia. Wnętrze wypełniają proste meble: stolik, etażerka, komódka, szafa, niski tapczan (il. 37–38)<sup>67</sup>. Zdarzają się atrybuty typowe dla martwych natur: karafka wina, mandolina, otwarta książka, ale najczęstszym motywem prac są z jednej strony przybory malarskie, pierwotnie należące do Janiny Brosch, z drugiej sprzęty kuchenne. Na pięciu pracach powraca wspomniany piec, równie często – maszynka spirytusowa;

<sup>67</sup> Zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, pośród wielu innych m.in. sygn. IV772 i IV775.



38. Henryk Streng / Marek Włodarski, *Otwarta szafa*, ok. 1943, kredka, papier, 30 × 20,8 cm, zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space.

ponadto czajnik, dzbanki, garnki... Zapas jabłek składowanych na podłodze pochodzi zapewne z pobliskiego sadu (ich zbiór ukazuje inny rysunek). Na trzech rysunkach widać wystawione na podłodze duże, szare walizy, być może znak stałej gotowości ucieczki.

#### REALIZACJE MITOLOGICZNO-HISTORYCZNE I KOPIE DZIEŁ SZTUKI

Mitologiczno-historyczne prace Włodarskiego mają niejasną proveniencję. Zachował się wśród nich karton z przedstawieniem sceny uczy, podpisany przy prawej dolnej krawędzi: „Projekt dekoracji sali restauracyjnej”<sup>68</sup>, a sześć innych szkiców można uznać za alternatywne warianty tej biesiadnej kompozycji. Niemniej, o ile jakaś część prac wiąże się z faktem, że podczas sowieckiej okupacji Lwowa artyści mogli dorabiać, tworząc projekty dekoracji budynków użyteczności publicznej, na co zwraca uwagę Sowińska, o tyle zbytnim uproszczeniem byłoby tłumaczenie tym kontekstem wszystkich mitologiczno-historycznych szkiców<sup>69</sup>.

Zakres tematów jest bardzo szeroki. Wiele wariantów przedstawień postaci w strojach historycznych (il. 39). Bitwa konnicy i dynamiczne sceny pobitewne, mężczyźni stojący i śpiący nad brzegiem morza (z kobietą na koniu, machającą do sylwetki na łodzi), skulona postać o nieokreślonej płci i młodzieniec pokładający się obok konia na zdobionym dywanie, na tle przedstawienia muzykantów, jeźdźcy na polanie, paradni jeźdźcy w lesie, przegląd jeńców, polowania, w tym polowanie na dzika. Nadto mitologiczne sceny walki, ukazane frontalnie trzy bóstwa, wreszcie Diana na polanie z nimfami i Akteonem (kopia wg Francesco Albaniego, włoskiego malarza barokowego)<sup>70</sup>.

Jest prawdą, że prace mają duży potencjał narracyjny i być może miały ilustrować lub, co bardziej prawdopodobne, zostały

<sup>68</sup> Zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, sygn. 111166.

<sup>69</sup> Wydaje się, że jest to także intuicja Sowińskiej, ponieważ o projektach dekoracji budynków i o rysunkach mitologiczno-historycznych wspomina w swojej pracy w dwóch różnych miejscach, traktując je rozłącznie. Zob. T. Sowińska, *Marek Włodarski*, s. 105–108.

<sup>70</sup> Zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, sygn. 1V730.



39. Henryk Streng / Marek Włodarski, *Postacie w strojach historycznych na polanie*, 1940–1945, akwarela, sepia, szary papier opakowaniowy, 20,7 × 33 cm, zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space.

zainspirowane przez niezidentyfikowaną opowieść<sup>71</sup>, aczkolwiek – w przeciwieństwie do projektu dekoracji, wykonanego na dobrym kartonie z zachowaniem *passe-partout* – to w znacznej mierze one były tworzone na wspomnianym najgorszym papierze opakowaniowym. W istocie Włodarski nie dbał o ich reprezentacyjność, postępując raczej tak, jakby szkicował je tylko na swoje potrzeby. Dokładna analiza krawędzi szkiców pokazuje, że najpierw wielokrotnie składał duży arkusz papieru do formatu bliskiego A4, najpewniej dlatego, aby uzyskać sztywniejsze podłoże, następnie rysował i dopiero później rozcinał papier, oddzielając kompozycję; w ten sposób tam, gdzie cięcia nie pokryły się idealnie z linią zagięcia papieru, na krawędziach powstały równe, jasne, niepokryte farbą brzegi rysunku lub gwaszu.

<sup>71</sup> Tamże, s. 107–108.



40. Henryk Streng / Marek Włodarski, *Portret mężczyzny w berecie wg Rembrandta*, ok. 1940–1945, gwasz, akwarela, ołówek, papier z bloczku-notatnika, 20,5 × 13 cm, zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space.

O okolicznościach powstania prac nie można jednak powiedzieć nic rozstrzygającego. Dla przykładu, takie same krawędzie ma także jeden z potencjalnych szkiców do uczyty jako dekoracji sali – nie da się zatem wykluczyć (ani potwierdzić), że i inne realizacje są najpierwotniejszymi, roboczymi wariantami nieznanymi projektów, które albo nie powstały, albo nie są zachowane. Mimo wszystko, z dużą ostrożnością należy założyć, że wiele mitologiczno-historycznych scen – choć nie wiadomo, ile – nie powstało dla celów zarobkowych. Trudno bowiem znaleźć jakiegokolwiek praktyczne zastosowanie dla niewielkich

kopii dzieł sztuki, które Włodarski robił w tym samym czasie. Prócz wspomnianej Diany wg Albaniego tak właśnie musieli powstawać kredkowi *Aktorzy komedii włoskiej* francuskiego malarza rokoko-wego Nicolasa Lancreta i akwarelowa miniatura średniowiecznego mistrza Heinricha Frauenloba z przedstawieniem muzykantów, malarzkie kopie *Portretu mężczyzny z berecie* (*Autoportretu*) Rembrandta (il. 40) i *Szulerów* Caravaggia, obie prace wykonane w klejonym u góry bloczku-notatniku (12,6 × 20,5 cm), wreszcie mała *Madonna z Dzieciątkiem* Tycjana (15,8 × 13 cm) i większa, pozbawiona atrybucji *Święta Cecylia* (20,7 × 29,8 cm)<sup>72</sup>. Skoro można zasadnie sądzić, że prace te nie tłumaczą się żadnym użytkowym kontekstem, nie ma powodu, dla którego nie miałyby to dotyczyć części fantastycznych wyobrażeń historyczno-mitologicznych.

PRZEDSTAWIENIA NOWOTESTAMENTOWE  
I ARTEFAKTY OBOZOWE (WYBÓR)

W porównaniu z innymi pracami dużą spójnością charakteryzuje się pięć kredkowych i ołówkowych przedstawień religijnych inspirowanych Ewangelią: *Rzeź niewiniątek*, *Pojmanie Chrystusa* (il. 41), *Ukrzyżowanie*, *Pieta* i *Wniebowstąpienie*<sup>73</sup>. Prace, przeważnie formatu A4, wykonano na różnych papierach, od kartonu dedykowanego akwareli i grafice do dużo gorszej, notesowej kartki o niskiej gramaturze. Zważywszy na przyjęte schematy kompozycyjne, nie jest wykluczone, że wyobrażenia te, przynajmniej częściowo, również były kopiami dostępnych reprodukcji dzieł sztuki.

Podobnie religijny charakter mają cztery obozowe<sup>74</sup>, nigdy nie reprodukowane i pominięte w opracowaniach realizacji, najprawdopodobniej powstałe jeszcze w czasie uwięzienia, między sierpniem 1944

<sup>72</sup> Wszystkie wymienione w tym akapicie prace znajdują się w zbiorach rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, sygn. odpowiednio: IV748, III174, III159, III173, III148 i III180.

<sup>73</sup> Zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, sygn. IV741, IV746, IV743, IV744 i IV745.

<sup>74</sup> Zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, sygn. IV804–IV807.



41. Henryk Streng / Marek Włodarski, *Pojmanie Chrystusa*, ok. 1940–1945, kredka, papier, 10,8 × 15,5 cm, zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space.





42. Henryk Streng / Marek Włodarski, *Więżniowie modlący się przed obrazem Matki Boskiej*, 1944–1945, ołówek, karton, 8,3 × 10,4 cm, zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space.

a zimą lub wczesną wiosną 1945 roku (il. 42–43). Dwa rysunki z tego okresu, na których skupię się w tym opisie, mają bardzo zbliżony format: 6,8 × 13,2 cm oraz 7,2 × 14,1 cm. Są one wykonane na „odzyskanym” papierze przypadkowego pochodzenia, fragmencie sztywnego opakowania, pudełka lub okładki, o czym świadczą rewersy obu prac, pokryte przez identyczne, fabrycznie zadrukowane proste wzory geometryczne oraz granatowe i zielone prostokąty (podobnie wykonane prace powstawały we wszystkich obozach; z Auschwitz pochodzą szkice robione m.in. na dokumentach obozowych). Awersy rysunków przedstawiają scenę zamkniętą prostokątną ołówkową ramką, widok dwóch więźniów w obozowym pasiaku, którzy klęczą na trawie, odwrócieni ku górującej nad nimi Maryi z Dzieciątkiem, objawiającej się w poświacie na tle błękitnego nieba. W obu przypadkach poniżej znajduje się rozmieszczony w dwóch wersach ołówkowy napis: „MATKO PRZENAJSWIĘTSZA / MÓDL SIĘ ZA NAMI”. Znaczące podobieństwo przedstawięń na poziomie kompozycji i, przede wszystkim, przebiegu



43. Henryk Streng / Marek Włodarski, *Więżniowie modlący się przed figurą Matki Boskiej z Dzieciątkiem*, 1944–1945, ołówek, kredka, papier, 13,2 × 6,8 cm, zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space.

poszczególnych linii wskazuje, że rysunki były powielane. Jak wynika z oględzin konserwatorskich, naniesiony na cienki papier obraz-wzór umieszczano najpierw na docelowych kartonach, następnie odbijało go twardym ołówkiem i – również za pomocą ołówka – finalnie poprawiano tak przeniesione, pierwotnie niewyraźne linie. Gotowe rysunki-kopie były wreszcie kolorowane kredką. Ich niewielki format, bardzo zbliżony do rozmiaru obrazków świętych, nie pozwala wykluczyć, że właśnie taki obrazek mógł służyć za powielany wzór. Owa zbieżność, a także sam proces wytwarzania prac, każą przypuszczać, iż oba szczęśliwie zachowane rysunki stanowią najprawdopodobniej tylko część większej liczby kopii, które służyły w Stutthofie jako rodzaj pamiątki lub dewocjonałów.

#### 6.4. Reparacyjna strategia oporu i przetrwania

Kiedy w 1958 roku Juliusz Starzyński pisał o wojennych martwych naturach Picassa, widział w nich zarówno „ascetyczną niemal surowość wymagań, której uczyliśmy się w latach wojny i okupacji”, jak i – co wydaje się bardzo znamiennej obserwacją –

radość afirmatywną, jaką daje codzienna styczność z przedmiotami, które towarzyszą naszemu życiu. Radość to niemal podobna do tej, jaką w czasach pierwotnych musieli odczuwać pierwsi wynalazcy przedmiotów mających zadecydować o cywilizacyjnej wyższości człowieka nad zwierzęciem. [...] Widok płonącej świecy [...] kojarzy mi się z tym prometejskim ogniem, który zapoczątkował cywilizację ludzkości<sup>75</sup>,

<sup>75</sup> J. Starzyński, *Na przykładzie Picassa*, w: tenże, *Ludzie i obrazy. Od Dawida do Picassa*, p1w, Warszawa 1958, cyt. za: M. Leśniakowska, *Władza Spojrzenia – władza języka. Juliusza Starzyńskiego obraz sztuki i jej historii*, „Modus. Prace z historii sztuki” 2013, s. 35 (w tym przyp. 36).

—  
dodawał, mając na myśli świecznik przedstawiony na *Enamel Saucepan* z 1945 roku. Przywoławszy te skojarzenia, Marta Leśniakowska uwypukla łączność między uwagą skupioną na pracach Picassa a osobistym doświadczeniem historyka sztuki – „to zafascynowanie bez trudu daje się wyjaśniać psychoanalitycznie: był to obraz jego własnej traumy wojennej”<sup>76</sup>.

Wojenne prace Włodarskiego odsłaniają swój najistotniejszy wymiar, jeżeli spojrzeć na nie przez pryzmat myśli Hanny Segal, która twórczo rozwijając studia Freuda i – zwłaszcza – Melanie Klein, stworzyła koncepcję sztuki bazującą na związkach z fantazją i symbolem<sup>77</sup>. O ile, jak rekonstruuje to Segal, Freud widział w sztuce jako kreowaniu świata fantazji popędowe zaspokojenie potrzeb, o tyle, komplikując relację między rzeczywistością pozaartystyczną a wewnętrznym światem artysty, Klein (i za nią Segal) łączy impuls twórczy z potrzebą reparacji i pozycją depresyjną samego twórcy. „Artysta bowiem odczuwa potrzebę odtworzenia (*recreate*) tego, czego doświadcza w głębiach swego wewnętrznego świata. Żywnione przez niego przekonanie, że w dziele sztuki musi odtworzyć całkiem nowy świat własnego doświadczenia, wypływa z wewnętrznego przekonania, że oto jego wewnętrzny świat uległ zniszczeniu: wyznacza to samą istotę pozycji depresyjnej”. Innymi słowy, „tworzenie świata wewnętrznego jest zarazem, nieświadomie, odtwarzaniem świata utraconego”, pisze psychoanalityczka, dopełniając tę myśl pojęciem symbolu: „jedynym sposobem takiego odtworzenia jest znalezienie symbolicznego wyrazu dla tego, co zostało utracone”. Zrozumiałe, że tak ulokowany symbol nie jest w ujęciu Segal tym, co sama nazywa symbolicznym równaniem (*symbolic equation*) – nie stanowi kopii obiektu, do którego się odnosi, ale w wyniku psychicznej pracy podmiotu jest jego przetworzeniem – czymś stworzonym od nowa w procesie rekonstrukcji świata. Wszak „[j]eśli akt destrukcji i rozbijania na części jest pierwotnie aktem

<sup>76</sup> Tamże.

<sup>77</sup> H. Segal, *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Universitas, Kraków 2003.

psychicznym, i jako taki jest postrzegany, ma się wówczas poczucie, że można dokonać jego reparacji w rzeczywistości psychicznej”<sup>78</sup>.

Międzywojenna codzienność Strenga przywołana we wspomnieniach Jerzego Janischa i Mariana Tyrowicza: pracownia malarstwa prof. Sichulskiego, dyskusje o sztuce, spacer, gra w piłkę na polach Kaiserwaldu<sup>79</sup>, drastycznie odbiega od opisu Salomona Czortkowera, opowieści o Lwowie czasu wojny, w której bezlik ekspresywnych zwrotów akcentuje przede wszystkim niestabilność świata zewnętrznego.

Opowiadał mi pewien aryjczyk, że wracając onegdaj z getta do miasta miał wrażenie, że przechodzi przez afrykańską dżunglę. Wśród ciemności egipskich przebijając się do domu dochodziły do jego uszu jęki, wołania, piski.

Wywołane ono jest tu i ówdzie przez klikę bandytów w mundurach przeważnie grasujących w nocy, dobijających się do bram, po czym do mieszkań, w których terroryzuje się mieszkańców, zabierając, wymuszając oddanie gotówki [...] bądź to w koszulach wypędza się wszystkich mieszkańców na ulice, urządzając przez pewien czas z nimi harce sportowe<sup>80</sup>.

Gdyby przyjąć, że każdy tekst zawiera w sobie składniki, które zakłócają jego spójną narrację, to w przypadku wojennych prac Włodarskiego znaczącą „przerwą, pęknięciem, naruszeniem”, pozwalającym wydobyć ich inny sens jest niepozorny rysunek *Kopista* (il. 44)<sup>81</sup> – wymowny szkic ukazujący rysownika pochylonego nad książkami i kartką papieru, niewątpliwie *alter ego* samego artysty, który mając dostęp do albumów malarskich Janiny Brosch, także plastyczki, cierpliwie kopiował wymieniane uprzednio dzieła Caravaggia,

<sup>78</sup> Tamże, s. 123–124.

<sup>79</sup> Por. rozdział czwarty, przyp. 46.

<sup>80</sup> S. Czortkower, *Akcja łapania Żydów do pracy przymusowej w Skniłowie* (mps), s. 7. Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie, sygn. 229/42.

<sup>81</sup> Zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, sygn. 1v706.



44. Henryk Streng / Marek Włodarski, *Kopista*, 1940–1945, ołówek, papier, 12,9 × 20,7 cm, zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space.

Rembrandta czy Tycjana. Właśnie w tym punkcie konwencjonalna historia sztuki rozmija się z pracami Włodarskiego. Patrząc na nie przez pryzmat *Kopisty*, nie chodzi bowiem o poszczególne realizacje i ich czytelność lub syntetyczność przedstawienia (wymóg ikonologii Erwina Panofsky'ego<sup>82</sup>), ale o widzenie całości prac wojennych przede wszystkim w ich procesualności i, założonej z góry, niekompletności. Są to relikty i szczątki, w których granica między jedną a drugą pracą jest niestabilna i które – mówiąc słowami Georges'a Didi-Hubermana – nie wyłaniają się jako „rezultat pewnej pracy, ale raczej jako paradygmat samej pracy”<sup>83</sup>; jako przygodna dokumentacja potrzeby praktyki artystycznej *mimo wszystko*. Doświadczenie to dobrze opisuje Władysław Szpilman, ukrywający się w Warszawie, tak samo jak Włodarski we Lwowie: „By nie oszaleć z samotności,

<sup>82</sup> Por. rozdział piąty, przyp. 19.

<sup>83</sup> A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010, s. 53.

postanowiłem zorganizować sobie jak najbardziej uregulowany tryb życia. [...] Tylko raz, około południa, wyciągałem rękę po leżące obok suchary i kubek z wodą, aby się pożywić skąpo odmierzonymi racjami. Od rana do owego posiłku przypominałem sobie, takt po taktie, wszystkie kompozycje, jakie kiedyś grałem”<sup>84</sup> (w filmie Romana Polańskiego ostatnie zdanie obrazuje scena, w której Adrien Brody, siedząc na krześle w opuszczonym domu, przesuwając dłońmi po wymyślonej klawiaturze fortepianu).

Nawiązując do myśli Ryszarda Nycza i Marty Młodkowskiej, można rzec, że w geście upartego rysowania u Strenga ujawnia się sylleptyczne (termin Nycza) pojmowanie podmiotowości. Oznaczałoby ono, iż aktywność twórcza dla autorów przyjmuje niezmiernie istotną formę istnienia, gdyż – pisze Młodkowska – „podmiotowość tekstowa [lub artystyczna – p.s.] ocala i jednostkę, i cały opisany [narysowany – p.s.] świat przez wyjęcie spod prawa powszechnej Zagłady”<sup>85</sup>.

Doświadczenie to pozwala odnieść się także do określenia Kazimierza Wyki „życie na niby”, które opisywało egzystencję pod okupacją. „Jakakolwiek aktywność miała znaczenie psychologiczne – budowała strukturę dni i tygodni, porządkowała czas, dawała poczucie sensu”, komentuje Barbara Engelking<sup>86</sup>. Wbrew różnicy kontekstów ukrycia i getta praca była tam pojmowana analogicznie, odgrywając rolę adaptacyjną. Oznaczała jedno z dwóch: zajęcie, konkretną umiejętność dającą szansę na przetrwanie, albo – jak u Strenga i Szpilmana – powołanie-służbę, która wynika bardziej „z wewnętrznej motywacji i szczególnego rodzaju potrzeb psychicznych, niż z chęci zarabiania

<sup>84</sup> W. Szpilman, *Pianista*, Znak, Kraków 2002, s. 158.

<sup>85</sup> Ideę Ryszarda Nycza (*Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1997, s. 107–114) rozwija M. Młodkowska, *Pisanie jako forma istnienia – na podstawie dokumentów z getta warszawskiego*, „Kultura i Społeczeństwo” z. 1, 1999, s. 73; myśl tę referuję i cytuję za Eugenią Prokop-Janiec, *Polak–Żyd–artysta*, s. 125.

<sup>86</sup> B. Engelking, *Zagłada i pamięć*, s. 145.

pieniędzy”<sup>87</sup> (z tych samych powodów *mimo wszystko* w getcie podejmowano naukę). W obu przypadkach, pozwalając zdobyć jedzenie (zajęcie) lub stając się manifestacją siły ducha, niezależności, oporu, słowem: realizacją wolności na najmniejszą nawet skalę (powołanie), praca była strategią obronną. Podobnie jak kultywowanie najniklejszych form kultury i życia codziennego, pozwalała uciec od wegetacji, czyli odmiany umierania<sup>88</sup>. Jak ujmuje to Jerzy, Ocalony cytowany przez Engelking: „Robiono wiele, żeby pokazać, że człowiek jest czymś zupełnie innym niż zwierzę czy roślina”<sup>89</sup>.

W świetle koncepcji Hanny Segal sama figura kopisty z rysunku Strenga/Włodarskiego zyskuje duże znaczenie. Zarówno kopie *sensu stricto* (reprodukcje dzieł sztuki), jak i kopie *sensu largo* (odtworzenie świata zewnętrznego w wizerunkach wewnątrz i świata fantazji w scenach mitologiczno-historycznych) są tutaj symbolicznym substytutem, praktyką reparacyjną, próbą odtworzenia świata artysty, w tym jego, jak można sądzić, najtrwalszych fundamentów – kultury i sztuki, Tradycji przez wielkie T. Jest znamienne, że długo po wojnie, będąc we Włoszech z okazji Biennale Sztuki w Wenecji 1956 roku w liście do żony Włodarski zwracał uwagę nie tylko na współczesne malarstwo materii, lecz także na dziedzictwo kulturowe Rawenny<sup>90</sup>.

Wbrew dystopijnej sytuacji wojny, dokładnie oddanej w opisie Czortkowera i w innych relacjach z Teki Lwowskiej<sup>91</sup>, gros prac Włodarskiego nie nosi śladów traumy wojennej, ale sygnalizuje przebliski pozytywności. Tak jak Katarzyna Krupka, analizując rolę potajemnej

<sup>87</sup> Tamże, s. 139–140.

<sup>88</sup> Tamże, s. 146–147. W tym świetle rozważania badaczki na temat pracy (s. 139–152) warto porównać z refleksją na temat nauki i życia kulturalnego w getcie (s. 153–159, 160–168). <sup>89</sup> Tamże, s. 157.

<sup>90</sup> Listy Marka Włodarskiego do Janiny Brosch-Włodarskiej przechowuje córka artysty, Ewa Włodarska.

<sup>91</sup> „Teki Lwowska” to zbiór ok. 80 świadectw dotyczących życia w lwowskim getcie oraz lwowskich obozach pracy o datach skrajnych: VI 1941 – XII 1942. Jest ona przechowywana przez Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie (sygn. 229).

lektury książek w życiu więźniów KL Auschwitz, pisze, że wzmacniały one nacechowane pozytywnie uczucia wyższego rzędu: wzruszenie, radość, współczucie (empatia)<sup>92</sup>, Monika Herzog i Christiane Hess, które opisują z kolei rysunkowe artefakty obozowe, przywołują prace 14-letniej Krystyny: „Inne dzieci bardzo często prosiły ją, aby narysowała to lub tamto. [...] Obrazki przedstawiały ich domy, dziecięce zabawy, postaci z bajek i inne, zupełnie wymyślone, ale tylko kilka scen z życia w obozie. »Marzyliśmy o normalnych czasach. Chcieliśmy tylko zapomnieć na chwilę o rzeczywistości, odsunąć się od tego, co widzieliśmy za oknem«”<sup>93</sup>. To, co łączy prace Krystyny i Włodarskiego, to próba odtworzenia stabilnego świata idylli. Jeżeli trauma jest spotkaniem z Realnym, to ten wykreowany artystycznie świat trzeba czytać nie inaczej, ale jako próbę zasłonięcia traumy, ta bowiem w reprezentacji wizualnej nigdy nie objawia się *per se*. W oczywisty sposób odnosi się to do fantastyczno-historycznych rysunków piórkim Włodarskiego, a martwe natury i na pozór neutralne osobiste dokumenty, czyli widoki wnętrza, także otwierają się na takie odczytanie. W istocie rzeczy są to wszystko strategie obronne.

Wojenne prace Włodarskiego jako praktyka reparacyjna są zatem oczywistym miejscem oporu wobec dystopii wojny znajdującego w utopii kultury. Zarazem jednak przynajmniej część z nich – rysunki obozowe o charakterze dewocjonalistów – rozciąga się poza ówczesne „tu i teraz”, tak że, podejmując wyrażenie Bjornara Olsena, funkcjonują niczym „materialna, fizyczna ekspresja pamięci”<sup>94</sup>. Prace te mogą stanowić bowiem fizycznie uchwytnie inskrypcje trwałej redefinicji tożsamości artysty.

Nina Jirsiková, czeska tancerka i choreografka, w ten sposób wspomina kulturalno-religijny wymiar życia podczas uwięzienia:

<sup>92</sup> K. Krupka, *Ikonografia książki w twórczości więźniów KL Auschwitz*, „Studia bibliologiczne” nr 19, 2011, s. 140.

<sup>93</sup> M. Herzog, Ch. Hess, „Resistant material”: *Drawings and other artifacts of the Ravensbrück memorial's collections*, w: *Forbidden Art: Illegal Works by Concentration Camp Prisoners*, Auschwitz-Birkenau State Museum, Oświęcim 2012, s. 44.

<sup>94</sup> B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012, s. 186–187.

„[W obozie] nie było zbyt wiele sztuki. Tylko to, co niektórzy z nas chcieli mieć, głównie kartki urodzinowe i z obrazkami świętych dla swoich przyjaciół. Moje Dzieciątko Jezus było bardzo popularne. [...] Ileż ja narysowałam tych Dzieciątek począwszy od Gwiazdki 1942...”<sup>95</sup>. Analogicznie, święte obrazki, które Włodarski powiełał i których z pewnością było więcej niż zachowane dwa egzemplarze, mogły być pracami wykonywanymi na prośbę współwięźniów. Jak podkreśla się w monografii obozu,

[n]iezwykle istotnym elementem życia więźniów była religia. W Stutthofie od samego początku zgromadzono liczącą się część duchowieństwa, głównie z terenu Pomorza. [...] Początkowo wszelka działalność religijna w Stutthofie była zakazana. Wbrew temu, księża prowadzili modlitwy, a w roku 1940 w czasie Wielkiego Tygodnia zorganizowano odprawianie mszy. W lutym 1944 roku zwolniono księży z obowiązku pracy, co poprawiło znacznie ich sytuację, a jednocześnie umożliwiło rozszerzenie obowiązków duszpasterskich. Organizowano pogadanki, modlitwy, wspólne święta religijne oraz święta narodowe. Niektórzy księża oprócz działalności duszpasterskiej prowadzili również działalność kulturalną. [...] Dla wielu więźniów życie religijne w obozie stanowiło niezwykle ważki element walki o przetrwanie i podtrzymywało ich na duchu<sup>96</sup>.

„[R]ozwijało się powoli życie religijne. W lutym 1944 zwolniono księży od obowiązku pracy. [...] Było ich w ogóle 12, w tym 7 Polaków [...]. Odprawiali oni msze św., wysłuchiwali spowiedzi i udzielali komunii św. Jeden z nich udzielał ostatnich błogosławieństw skazanym na śmierć”<sup>97</sup>, zapisał z kolei w pamiętniku Krzysztof Dunin-Wąsowicz, historyk osadzony w Stutthofie podczas powstania warszawskiego, tak jak Streng/Włodarski.

<sup>95</sup> M. Herzog, Ch. Hess „Resistant material”, s. 38.

<sup>96</sup> K. Ciechanowski, B. Chrzanowski, D. Drywa i in., *Stutthof. Hitlerowski obóz koncentracyjny*, s. 283–284.

<sup>97</sup> K. Dunin-Wąsowicz, *Stutthof. Ze wspomnień więźnia obozu koncentracyjnego*, PIW, Warszawa 1946, s. 89.

Matki Boskie malarza mogą mieć jednak także dodatkowe znaczenie i zaświadczać o konwersji malarza. Poprzedza je bowiem cykl rysunków o tematyce nowotestamentowej, które powstały prywatnie, bez żadnej presji zewnętrznej, jeszcze w czasie lwowskiego ukrycia. „[M]i się wydaje, że – ja panu powiem, nie wiem, to jest moja uwaga [...] – on był przechrztą, on się zrobił katolikiem, on się zrobił katolikiem”<sup>98</sup>, podkreślał z zakłopotaniem Andrzej Wadas, zaufany student Włodarskiego, który poznał go w 1950 roku. Świadcstwo Wadasa pozwala się zestawzić z dobrze udokumentowaną informacją o pochówku artysty. Wiadomo, że miał on katolicki pogrzeb; jego nekrolog informuje, że „[n]abożeństwo żałobne odbędzie się w Kościele Św. Karola Boromeusza na Powązkach [...], po którym nastąpi wyprowadzenie zwłok na cmentarz miejscowy do grobu rodzinnego”<sup>99</sup>.

A to prowadzi nas wprost do problemu złożonej żydowsko-polskiej (lub polsko-żydowskiej) tożsamości Strenga/Włodarskiego.

<sup>98</sup> Rozmowa p.s. z Andrzejem Wadasem (Warszawa, 12 III 2012). Zapis audio i transkrypcja w archiwum autora.

<sup>99</sup> Nieoznaczony wycinek prasowy z nekrologiem artysty oraz zbiór telegramów kondolencyjnych znajdują się w zbiorach prywatnych Ewy Włodarskiej.

## 7. (Po)wojenna tożsamość Strenga/Włodarskiego

Wojenne prace Włodarskiego zdają się sytuować wobec realiów wojny niejako „z ukosa” – dokumentują jej represyjność (*vide* widoki wewnątrz czasu ukrycia), ale uchylają traumatyczność i obrazują redefinicję tożsamości. W tym sensie los Włodarskiego-kopisty, który zakotwiczył swój opór w reparacyjnej praktyce rysowania oraz w odwołaniach do kultury i sztuki (jako pożądanym fragmentach odtwarzanego świata), stanowi przykład strategii przetrwania i jako taki jest zajmującym przypadkiem w historii Żydów w czasie wojny.

Przypadek ten, jeśli uważnie prześledzić losy artysty, jest też interesujący o tyle, o ile figura Strenga/Włodarskiego-Żyda, obecna również po wojnie, o czym świadczą akta Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych, bezkonfliktowo łączy się z figurą Włodarskiego-przechrzty – z tą częścią biografii malarza, którą zaświadcza jej i jego lwowskie rysunki religijne, i obozowe obrazki-dewocjonała. Bez wątplenia przypadek Włodarskiego, opisany tak, aby nie zredukować towarzyszącej mu ambiwalencji, rozsądza krytykowany przez Piotra Piotrowskiego modernistyczny uniwersalizm i bardzo dobrze wpisuje się w postulat Izabeli Kowalczyk, ażeby przepracować pominięcia dotyczące problematyki żydowskiej w polskiej, „zwichniętej historii sztuki”<sup>1</sup>. Niniejsza dwoistość Strenga/Włodarskiego daje się

<sup>1</sup> I. Kowalczyk, *Zwichnięta historia sztuki? – o pominięciach problematyki żydowskiej w badaniach problematyki żydowskiej w badaniach sztuki polskiej po 1945 roku*, „Opposite” nr 1, 2010, <http://opposite.uni.wroc.pl/2010/kowalczyk.htm> (data dostępu: 10 czerwca 2014).

**Piotr Słodkowski** – historyk sztuki, adiunkt w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Absolwent programu doktorskiego Akademii Artes Liberales. Redaktor książek *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej* (2014) oraz (z Agatą Pietrasik) *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945-1954* (2016). Dwukrotny laureat Nagrody Stowarzyszenia Historyków Sztuki im. Szczęsnego Dettloffa (2017, 2018). Interesuje się polską i środkowoeuropejską sztuką XX wieku w perspektywie współczesnej myśli humanistycznej.

Odważna i wyrafinowana książka Piotra Słodkowskiego otwiera perspektywy na zjawiska oświetlające polską kulturę XX wieku i polską nowoczesność. Pozwala uchwycić mechanizmy przemian kulturowych, uwikłanie stylów, doktryn i praktyk artystycznych w materię rzeczywistości historycznej i politycznej. Ukazuje dzieło Strenga/Włodarskiego i jego osobowość twórczą w perspektywie holistycznej, w wielowymiarowej całości jego wyborów artystycznych, afiliacji ideowych, biografii i dramatu tożsamości, który stał się udziałem artysty. Słodkowski oferuje nowe klucze interpretacyjne, rewiduje dotychczasowe ustalenia, znosi zastane podziały i kategorie (centra — peryferie); dekonstruuje hierarchiczny układ wertykalny na rzecz rozproszenia i relacji o charakterze sieciowym, otwartym na różne lokalności; zwraca uwagę na dynamiczną relację między tożsamością i lokalnością. Piotr Słodkowski ma ponadto odwagę budować nowe pojęcia i kategorie, wypracowuje własną metodologię badawczą, inspirując się impulsami płynącymi z nowej humanistyki.

*prof. dr hab. Jacek Leociak*

Trzy tematyczne człony ambitnej książki Piotra Słodkowskiego: modernizm, zaangażowanie, tożsamość, należą do najpoważniejszych problemów sztuki XX wieku. W oparciu o międzynarodową dyskusję nad pojęciem modernizmu, autor krytycznie odnosi się do „zachodniocentrycznego” paradygmatu historii sztuki XX wieku i analizując obrazy Strenga/Włodarskiego wprowadza pojęcie „modernizmu indygenizującego” i „sorealizmu utopijnego”. Lejtmotywem ważnej i poruszającej książki Słodkowskiego jest krytyczna obserwacja dyscypliny, a najpoważniejszym osiągnięciem są zarysowane przez autora alternatywy, jakie dla historii sztuki wyłaniają się z analiz *œuvre* artysty. Słodkowski łączy wybitne kompetencje teoretyczno-metodologiczne ze skrupulatną analizą (w tym technologiczną i konserwatorską) dzieł Strenga. Promowana przez autora historia sztuki ugruntowana jest na artyście i jego dziele, a praktyka badawcza zasadza się na ruchu od materiału do teorii, nie zaś odwrotnie.

*prof. dr hab. Maria Poprzęcka*