

Izabela Kowalczyk

# Cień muzulmana<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Tekst ten jest zmienionym fragmentem książki *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, SWPS Academica, Warszawa 2010.

W najnowszej sztuce część polskich artystów zwraca się w stronę przeszłości, podejmując między innymi tematy związane z drugą wojną światową oraz Zagładą. Jednak to zainteresowanie traumatyczną historią nie jest w sztuce polskiej nowe. Możliwe, że naznaczenie wojną i Zagładą jest jedną z jej najbardziej charakterystycznych cech<sup>2</sup>. Jednocześnie temat ten nie doczekał się gruntownych analiz, badacze powtarzają raczej opinie o tym, że większość dzieł z okresu powojennego „nie wykraczała poza tradycyjną umowność i banalny patos”<sup>3</sup>. W tym tekście chcę przybliżyć najważniejsze prace powstałe po drugiej wojnie światowej, w których symptomy Zagłady są dostrzegalne. Zamierzam też zastanowić się nad problemem obrazowania klęski człowieczeństwa, która, jak sądzę, pojawia się w tej sztuce pod postacią cienia figury muzułmana.

### Ciała–widma

Degradacja człowieka uwięzionego w dziwnym zgeometryzowanym świecie jest widoczna już w tzw. twórczości obozowej, między innymi w cyklu rysunków obozowych Mariana Bogusza z 1944 roku. W jednym z nich (nr 5) zamiast człowieka pojawia się sylweta z głową o wielkich oczodołach, przypominającą trupią czaszkę. Tułów figury jest uwięziony przez kratownicę, powstałą z częściowo zacieniowanych kwadratów, a pod nią widnieje napis: „Jestem ślepy” (możliwe, że w tym przedstawieniu można dostrzec pewną krytykę awangardowych utopii, odwołujących się do rozumu, porządku i organizacji przestrzeni). Inny rysunek (nr 2) ukazuje piec, pod którym znajduje się wielka dłoń trzymająca kwiat z umieszczonym w środku okiem. W pracach Bogusza, ale również Zbigniewa Dłubaka, a także innych artystów powojennych, można zaobserwować charakterystyczne zjawisko: znika figura człowieka – pozostaje jej ślad, cień, obrys albo potworny, upiorny kształt (m.in. u Erny Rosenstein, Tadeusza Brzozowskiego, Jerzego Skarżyńskiego, Jana Lebensteina, Alfreda Lenicy). Jest ciałem widmem, kukłą, figurką zawieszoną na bożonarodzeniowej choince, jak w obrazie innego więźnia Auschwitz – Xawerego Dunikowskiego *Boże Narodzenie w Oświęcimiu w 1944 roku* (1950). Dunikowski trafił do Oświęcimia w 1940 roku w wieku 65 lat, po wyzwoleniu obozu w 1945 roku przeszedł długotrwałe leczenie. Później, w latach 1949–1955 malował i rysował rzeczywistość, przeżycia i wizje związane z Auschwitz. Obraz *Boże Narodzenie w Oświęcimiu w 1944 roku* odnosi się do sytuacji, gdy oberstuführer Beer powiesił na tle oświetlonej choinki bożonarodzeniowej pięciu więźniów za próbę ucieczki. Ten obraz namalowany jest realistycznie, ale mimo to ludzkie figurki wydają się zupełnie „odczłowieczone”.

2 Taka sugestia pojawia się w pierwszym rozdziale książki Andy Rottenberg *Sztuka w Polsce. 1945–2005*, Stentor, Warszawa 2006, s. 10.

3 Tamże, s. 9.

Sztuka pierwszych lat po wojnie, której twórcy odwoływali się do minionych traum, była pod względem stylistycznym bardzo zróżnicowana, o czym pisze m. in. Aleksander Wojciechowski, wskazując na stosowane wówczas deformacje, groteskowość, aluzyjność<sup>4</sup>. Ciało, jeśli w ogóle występuje w tej sztuce, jest zdegradowane, niepełne, staje się figurą symbolizującą upodlenie człowieka (np. *Sen* Zbigniewa Dłubaka z cyklu *Wojna*, 1956, *Symfonia Liturgiczna Honeggera* Mariana Bogusza, 1955). Sylwetki ludzkie, jeśli się pojawiają, są pozbawione równowagi, co nie jest jednak błędem artystów, ale wynika raczej z próby ukazania rozchwianej rzeczywistości. Ukazuje się również ciało martwe, jakiś ślad ciała lub pozostałość po nim, jak w przypominającym potworne archeologiczne znalezisko *Ekshumowanym* (1955) Aliny Szapocznikow (ocalałej z getta w Pabianicach i Łodzi, a następnie z obozów w Oświęcimiu, Bergen-Belsen i Teresinie). Wszystko to wskazuje na degradację człowieka przez nazistowską maszynę śmierci, która sprowadziła istotę ludzką do obozowego numeru, surowca, odpadu, destruktu (jakim jest pozbawiony rąk ludzki kadłub w pracy Szapocznikow). Ta degradacja to także zwątpienie w człowieczeństwo, w moralność i ludzkie dobro, które nie były w stanie powstrzymać przed niewyobrażalnym złem.

Bezpośrednio po wojnie o jej tragedii mówią ci, którzy ocalili oraz naocznymi świadkami (jak Władysław Strzemiński w cyklu *Moim przyjaciółom Żydom*, 1945). Ich prace można określić jako dokumentacyjne, terapeutyczne, żałobne. Takim żałobnym lamentem są – obraz oraz cykl rysunków Bronisława Wojciecha Linkego (1906–1962) pod tytułem *Kamienie krzyczą* z lat 1946–1956. Reprodukacje prac z tego cyklu zostały wydane w 1959 roku w albumie *Kamienie krzyczą* ze wstępem Marii Dąbrowskiej. Artysta przedstawił ruiny Warszawy, którym nadał ludzkie kształty. Można powiedzieć, że miasto oplakuje tu swoich żydowskich mieszkańców. W najbardziej znanej prezentacji z tego cyklu ruiny przyjmują postać ortodoksyjnego Żyda z narzuconym na głowę tałesem (hebr. *talit*), rozpaczającego po odejściu swych najbliższych. Artysta podkreślił tragedię getta i jego mieszkańców, to, że zostały po nich jedynie ruiny i zgliszcza, że nie ma już nawet nikogo, kto mógłby odprawić żałobę (dlatego tę funkcję przejmują ruiny). Tałes – główny motyw w tym przedstawieniu, to modlitewna chusta wykonana z białej wełny, jedwabiu i bawełny, z doszytymi frędzlami (*cicit*), która w czasie modlitwy miała chronić przed zbyt bezpośrednim oddziaływaniem obecności Boga. W tym przypadku wydaje się pełnić funkcję ochrony przed zbyt bezpośrednim działaniem traumy. Rozpacz i niemoc obecna w tych pracach pozwala je przyrównać do *Okropności wojny* Francisca Goi (1810–1920). Jeden z obrazów Linkego, namalowany w roku 1946, nosi tytuł *El mole rachmim*, co oznacza w dosłownym tłumaczeniu: *O, Boże miłosierny*. Jest

4 Aleksander Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 12.

to inwokacja stanowiąca początek żydowskiej pieśni żałobnej, śpiewanej zwykle na pogrzebach. Linke zaczerpnął swój pomysł z utworu Juliana Tuwima pod tytułem *My, Żydzi polscy* (Londyn 1944). O koszmarze getta mówili w swoich obrazach również Alfred Lenica, Marek Oberländer i Izaak Celinkier.

### Dekompozycja i czaszka za ludzkim obliczem

Kłęskę człowieczeństwa, a także odrzucenie, przynajmniej po części, awangardowego języka<sup>5</sup> dobitnie wyraził w swej sztuce Andrzej Wróblewski (1927–1957). Osobiste, traumatyczne doświadczenie stało się bodźcem do namalowania najbardziej znanego cyklu obrazów tego artysty pod tytułem *Rozstrzelania*. W roku 1941 podczas rewizji przeprowadzonej przez NKWD w mieszkaniu rodziny Wróblewskiego w Wilnie na jego oczach zmarł na zawał serca ojciec, Bronisław. Wróblewski miał wówczas 14 lat i to wydarzenie odcisnęło głęboki ślad na jego osobowości (artysta do śmierci nękany był przez powracające depresje, a jego przedwczesna śmierć w Tatrach, niedaleko Morskiego Oka, w 1957 roku wciąż pozostaje zagadkowa<sup>6</sup>). *Rozstrzelania* stały się świadectwem okropności wojny i Zagłady<sup>7</sup>. Obrazy te różnią się między sobą stylistycznie, niektóre – namalowane w sposób bardziej tradycyjny – ukazują oczekujących na egzekucję, inne ukazują moment rozstrzelania – ciało rozpada się, traci swą spójność, jedność. Nie odnajdziemy tu majestatu śmierci. „Ciała poćwiartowane, zdeformowane, nogi obcięte, lecz mimo to nadal tkwiące w spodniach, rzucone na ziemię jak bezużyteczne protezy, cienie ukrzyżowane na ścianach jak rzeczywiste postacie i ludzie pokazani jak widmowe cienie – wszystko to podane w formie szkicowej, prymitywnej, ekspresyjnej, szokującej swą zamierzoną nieporadnością” – tak charakteryzuje stylistykę tych obrazów Wojciechowski<sup>8</sup>. Jednym z zabiegów użytych przez artystę, by ukazać groźbę śmierci, jest właśnie dekompozycja ciała, jego „rozcłonkowanie”. Jedna z fig-

5 Małgorzata Kitowska-Łysiak określa stylistykę Wróblewskiego jako zmodernizowany realizm. Por. *Wróblewski odzyskany, czyli próba myśli o tym, co obraz „wiedzieć” może*, w: *taż, Rzeczywistość obrazu. Teksty o sztuce w Polsce po 1945 roku*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2007, s. 75.

6 Jako oficjalną przyczynę śmierci podaje się nieszczęśliwy zbieg okoliczności: w wyniku ataku padaczki doszło do zachłyśnięcia się papierosem i w następstwie do uduszenia. Por. Barbara Banaś, *Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, Edipresse, Warszawa 2006, s. 81–83.

7 Z tematyką Zagłady ten cykl łączy Katarzyna Bojarska (*Obecność Zagłady w twórczości polskich artystów*, dostępne na: Culture.pl, [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es\\_obecnosc\\_zaglady](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_obecnosc_zaglady) [dostęp: 14.08.2014]) podobną sugestię wyraża Dorota Jarecka, pisząc, że przynajmniej część tych scen dzieje się w getcie – chodzi tu oczywiście o *Rozstrzelanie II* z 1949 roku (por. *(Nie)winna inwentaryzacja*, w: *Tolerancjini. To się dzieje!*, red. Katarzyna Szotkowska-Beylin, Marta Białek-Graczyk, Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę”, Warszawa 2009, s. 90). Sugestię tę może potwierdzać inny obraz Wróblewskiego, a mianowicie *Likwidacja getta* z 1949 roku, stylistycznie bliski obrazom z cyklu *Rozstrzelania* (m.in. dominuje tu błękitny kolor, który jest u Wróblewskiego kolorem śmierci).

8 Aleksander Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie*, s. 47.

ur na obrazie *Rozstrzelanie VIII* została tak opisana przez Piotrowskiego: „Marynarka została włożona jakby tyłem na przód. Z kolei nogi w tydkach wykręcają się do przodu, tak jakby mężczyzna stał bokiem do widza, czego nie potwierdza partia ud i bioder”<sup>9</sup>. W przypadku tej postaci – zamienione są przód z tyłem, ale już w *Rozstrzelaniu VI* do góry nogami odwrócona jest górna część postaci, odcięta na wysokości pasa. To miejsce odcięcia oraz pusty rękaw, jako że brakuje też jednej dłoni – są najbardziej przerażającymi miejscami tego obrazu. Z kolei w *Rozstrzelaniu V* takim miejscem jest otwór okolony kołnierzykiem koszuli, z którego powinna wyrastać szyja i głowa. Również w tym przypadku ciało jest całkowicie zdekomponowane. Na ziemię rzucone są poszczególne jego części: górna część korpusu, nogi osobno, jedna z rąk oderwana od korpusu, głowa także jakby się oderwała i odpadła od tułowia. Ta pustka wyrażona przez pusty otwór w koszuli kontrastuje z dokładnym, niczym niezaburzonym ubraniem tej postaci – koszuli z zawiązanym krawatem, na którą nałożona jest marynarka. Ta pustka, dekompozycja, brak równowagi są odesłaniem do grozy śmierci – śmierci, której przecież nie możemy zrozumieć ani pojąć. Rozczłonkowanie ciała w *Rozstrzelaniach* może odnosić się, jak sugeruje Piotrowski, do samej dezintegracji „ja” w momencie śmierci. Tym samym obrazy te są wyrazem strachu i traumy powstałej w wyniku wojny i śmierci ojca, ale też stanowią próbę radzenia sobie z nimi.

Wróblewski ukazuje poniżenie człowieka przez wojnę w wymiarze jednostkowym, indywidualnym, a także rodzinnym (na wielu obrazach pojawiają się figury ojca i syna albo męża i żony, a z cyklem *Rozstrzelań* łączone są też dwa inne obrazy z 1949 roku – *Matka z zabitym dzieckiem* i *Dziecko z zabitym matką*). Tę destrukcję wyraża również niezwykle dosadnie praca spoza tego cyklu, a mianowicie *Obraz na temat okropności wojennych (Ryby bez głów)* z 1948 roku. Jest to pozornie zwyczajna martwa natura, jednakże porozrzucane w dziwnym układzie martwe ryby w zestawieniu z tytułem stają się metaforą śmierci, egzekucji, czasu, w którym życie ludzkie nie miało żadnej wagi. Znacząca jest też sama kompozycja, bo martwe ryby, zbite w lewej części obrazu, wyglądają tak, jakby jeszcze próbowały chronić się wzajemnie przed nożem, może uciec, schować się przed swym oprawcą. Na próżno. Zastanawiające jest to, że Wróblewski przedstawił w tej pracy ryby – stworzenia, o których mówi się, że „nie mają głosu”. Artysta ukazał tym samym „życie, które nie zasługuje na życie”, według słów współczesnego filozofa, Giorgio Agambena, a więc życie przeznaczone do likwidacji (pozbawione całkowicie wartości nagie życie, które można zabić, nie popełniając zabójstwa; życie ludzi w obozach pozbawionych całkowicie własnych praw i prerogatyw, zatem całkowicie odczłowieczonych<sup>10</sup>).

9 Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 1999, s. 20.

10 Agamben Giorgio, *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. Mateusz Salwa, Prószyński, Warszawa 2008,

Piętno śmierci, które zdominowało życie artysty, ujawnia się w większości jego prac. Twarze tracą swój indywidualny wyraz, przedstawione są schematycznie, jako koła z kilkoma kreskami, przypominającymi oczy, usta, nos (tak jak na rysunkach małych dzieci) lub zastąpione są obrazem czaszek. Wyraźny zarys czaszek pojawia się w cyklu *Głowy* czy w przedstawieniu *Zakochani (Kobieta z narzeczonym, Małżeństwo, Para, Spacer zakochanych, 1956/1957)*, gdzie pogrążony w cieniu mężczyzna zdaje się mieć całkowicie martwą twarz. Ten motyw można skojarzyć z rozważaniami Waltera Benjamina o czaszce za ludzkim obliczem, której wyobrażenie neguje obraz suwerennej jednostki i konfrontuje ją z obrazem własnej śmierci. „Wszystko to, co niewczesne, pełne cierpienia, chybione, a co od początku zawierała w sobie historia, odciska się tu na obliczu – a raczej trupiej czaszce. [...] W owej figurze podporządkowania naturze wyraża się nie tylko brzemienne znaczeniem, niejasne pytanie o charakter ludzkiego istnienia w ogóle, ale także i o biograficzną historyczność jednostki”<sup>11</sup>. Czaszka to symbol śmierci, naszej skończoności, materialna resztką po kimś jednostkowym; jednakże resztką, której śmierć nie strawiła<sup>12</sup>. Ukazany człowiek nie jest ani żywy, ani martwy albo zarazem i żywy, i martwy, znajduje się w sferze pomiędzy, jest martwy za życia. U Wróblewskiego śmierć coraz bardziej piętnuje wyobrażenie człowieka, aż w końcu jej obraz zastępuje jego reprezentację. W tym czasie powstają też takie prace, jak *Ludzie* i *Człowiek na wózku* (obydwa z 1956 roku) oraz *Cień Hiroszimy* (1957), gdzie figury ludzkie są zastąpione jedynie swoimi obrysami, „sprowadzone do monochromatycznej plamy, niczym cień wchłaniany przez tło”<sup>13</sup>. Można powiedzieć, że reprezentacja człowieka została wchłonięta, wessana przez śmierć jak przez czarną dziurę.

### Bez obietnicy odkupienia

Po okresie socrealizmu problem wojennych tragedii i związanej z nimi dehumanizacji powrócił w pracach wystawionych na Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki *Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi*, otwartej w Warszawie 21 lipca 1955 roku i zwanej od miejsca swojej prezentacji Arsenalem. Wystawa ta uważana jest za symboliczny koniec socrealizmu. Dawała ona wyraz ogólnej potrzebie wolności artystycznej, zaś stylistycznie

s. 186–195, s. 234.

11 Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, przeł. John Osborn, Verso, London–New York 1998, s. 166; cyt. za: Tomasz Majewski, *Siegfried Kracauer i teoria filmu po Zagładzie*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, współpraca red. Maja Wójcik, Oficyna, Łódź 2009, s. 907.

12 Tamże, s. 908.

13 Katarzyna Bojarska, *Obecność Zagłady*.

związana była z tradycją ekspresjonistycznej sztuki zaangażowanej<sup>14</sup>. Artyści sięgali po deformacje, uproszczenia, silne kontrasty barw i żywą fakturę. Warto podkreślić, że mimo iż jedynie część prac odwoływała się do koszmaru wojny, to wystawa w pewnym sensie została zdominowana przez wojenne traumy.

Jednym z wystawionych tam obrazów było *Getto* Izaaka Celnikiera (1955, obecnie w Yad Vashem w Jerozolimie). Artysta był krytykowany między innymi za wystawienie nieukończonego obrazu, w czym dopatrywano się niemocy twórczej<sup>15</sup>, otrzymał jednak nagrodę. W *Getcie* pojawiają się odwołania chrześcijańskie – do ikonografii zdjęcia z krzyża i złożenia do grobu. Jednakże śmierć jest tutaj ukazana w sposób upokarzający: nagi martwy mężczyzna z wydętym brzuchem i widocznymi genitaliami, nie jest składany do grobu, ale układany bezpośrednio na ziemi przez starszych kobietę i mężczyznę, którym towarzyszy mały chłopiec. Obraz jest niemal monochromatyczny, utrzymany w burej kolorystyce. Twarze kobiety i mężczyzny oraz chłopca (możliwe, że rodzina martwego mężczyzny) wyrażają rozpacz i niemoc. Przedstawienie to jest realizacją drugiej wersji tematu, który Celnikier podjął już w 1949 roku (ta wersja znajduje się w Muzeum Lubuskim im. Jana Dekerta w Gorzowie Wielkopolskim). W pierwowzorze pojawiają się jeszcze kolory, jednakże opracowanie tematu jest równie przygnębiające, martwy mężczyzna jest układany bezpośrednio pod murem getta. W przypadku obu tych obrazów odwołanie do ikonografii chrześcijańskiej nie daje obietnicy pocieszenia ani odkupienia.

Celnikier, więzień Auschwitz II, po wojnie studiował w Wyższej Szkole Sztuk Stosowanych w Pradze. W roku 1952 wrócił do Warszawy. Wkrótce wziął udział w wystawie „Arsenał”, w której przygotowanie był osobiście zaangażowany, ale czy zadowolili go nagroda, którą wówczas otrzymał? Możliwe, że krytyka, z jaką się wówczas spotkał, uzmysłowiła mu, że jego twórczość w tym kręgu pozostanie niezrozumiała. Jacek Antoni Zieliński wskazuje, że argument o nieukończeniu obrazu miał charakter zastępczy, a w gruncie rzeczy mogło chodzić o to, że w obrazie było za dużo metafory, za mało realizmu<sup>16</sup>. Zgadzam się z pierwszą sugestią, ale już nie z tą drugą. Myślę, że prawdziwym powodem krytyki było bezpośrednie odwołanie do Zagłady, o której nie umiano wtedy rozmawiać.

14 Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, s. 46.

15 Jacek Antoni Zieliński, *Uwagi spisane w przeddzień wystawy Izaaka Celnikiera w Krakowie*, w: *Izaak Celnikier. Malarsztwo, rysunek, grafika* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, styczeń–marzec 2005, red. Barbara Leszczyńska-Cyganik, Joanna Boniecka, Kraków 2005, s. 17.

16 Tamże, s. 21.

## Głód

Wśród artystów mówiących o koszmarze wojny wyróżnia się Józef Szajna (1922–2008), który w czasie wojny, jako członek ruchu oporu, został schwytany i odesłany do obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu. W obozach w Oświęcimiu, Brzezince i Buchenwaldzie przebywał do końca wojny.

Szajna dopiero po latach był w stanie podjąć temat swoich traumatycznych doświadczeń. W instalacji zatytułowanej *Numer* przedstawił rozpięte na płótnie strzępy swojego przechowywanego przez niemal 50 lat obozowego pasiaka<sup>17</sup>. Jego dzieła, zarówno plastyczne, jak i teatralne, są wypełnione rekwizytami obozowymi, pojawiają się także kalekie postaci: bezrękie, beznogie, poranione, zabandażowane, kalekie kukły oraz ludzkie półsylwety jako tarcze strzelnicze. Przeważają atrybuty odnoszące się do kalectwa: protezy, kule, wózki inwalidzkie, ciemne okulary, a także codzienne zniszczone przedmioty: chodaki, worki, podarte łańchmany. Szajna ukazał obraz apokalipsy, zwracając się w stronę estetyki śmietnika. Przekazał w ten sposób opowieść o piętnie niewyobrażalnej tragedii doświadczonej przez artystę, ale zarazem, jak wskazują interpretatorzy, uniwersalną prawdę o degradacji człowieka w kontekście wojny i Zagłady. Ta degradacja i cierpienie miały przede wszystkim wymiar fizyczny, co jednak zostało pominięte w interpretacjach jego prac. Sam Szajna, w swoich wspomnieniach o znaczącym tytule *Dno*, akcentował fizyczny wymiar cierpienia, związanego przede wszystkim z uczuciem głodu: „Głód ssie coraz bardziej, wzrok staje się mętny, ruchy powolne, ciało wiotczeje”<sup>18</sup>. Ta konstatacja dotyczy okresu uwięzienia po aresztowaniu za działalność konspiracyjną w 1941 roku, jeszcze przed wywiezieniem do obozu koncentracyjnego. Po przywiezieniu do obozu w Auschwitz Szajna widział ludzi „[j]ak żywe szkielety z przywartymi do ud rękami”, kulejące i stukające ciężkimi drewniakami. „Jak na patykach sterczą ich chude czaszki”<sup>19</sup>. W niedługim czasie choroba głodowa dopadła również artystę: „Czuję się słaby, mam opóźniony refleks, częstą biegunkę, zatracam instynkt samozachowawczy, staję się obojętny na wszystko”<sup>20</sup>. Można w tych słowach dostrzec moment zbliżania się artysty do granicy bycia mużulanem, utraty całkowitej kontroli nad sobą. O doświadczeniach choroby pisał: „Nie mamy apetytów, leków ani płynów. Są tylko muchy. Natarczywie łażą po nas i brudnych kocach. Nie mamy dość

17 Bardziej szczegółowo sztukę Szajny w kontekście horroru Oświęcimia omawia Krystyna Wilkoszewska, *Józef Szajna: nasycenie formy*, w: *Pamięć Shoah*, s. 677–681.

18 Józef Szajna, *Dno (fragment monografii)*, w: *Świat Józefa Szajny*, red. Krystyna Oleksy, Państwowe Muzeum Oświęcim-Brzezinka, Oświęcim 1995, s. 10.

19 Tamże, s. 12.

20 Tamże, s. 13.



siły, aby je odgonić<sup>21</sup>. Jest to opis życia, które sam Szajna określał życiem muzulmańskim<sup>22</sup>. Do kluczowej, jak sądzę, figury muzulmana powrócę za chwilę, tutaj chcę zaakcentować jedynie, że owe kukły, kalekie postaci, które wydają się charakterystyczne dla sztuki Szajny, należy odczytywać przede wszystkim w kontekście fizykalnego zniszczenia człowieka, a nie tylko jako uniwersalną wypowiedź o cierpieniu, udręce czy samotności.

### **Cień muzulmana**

W twórczości niemal wszystkich opisanych tu artystów pojawia się zjawisko, które wydaje mi się kluczowe dla polskiej sztuki powojennej, powstającej w cieniu historycznej traumy. Jest nim znikanie figury człowieka, przy jednoczesnym pozostawieniu jego śladu, cienia, obrysu albo zastąpieniu go potwornym, upiornym kształtem<sup>23</sup>. Nie-ludzkie figury, obrysy ludzkich postaci, kukły, marionety, okaleczone korpusy, twarze-czaszki, figury pozbawione głów, to motywy, które pochodzą z tej samej rzeczywistości koszmaru. Zastanawia mnie to, w jakim stopniu w owych figurach odnaleźć możemy pewne reminiscencje opisanych przez Primo Leviego muzulmanów, którzy stali się ikoniczną figurą Zagłady. „Zaludniają oni moją pamięć – pisał Levi w *Czy to jest człowiek* – postaciami bez oblicza i gdybym mógł ująć w jakimś obrazie całe zło naszych czasów, wybrałbym ten obraz, tak mi znajomy: wychudły człowiek, z pochyloną głową i zgiętym karkiem, z którego twarzy ani oczu nie można wyczytać ani cienia myśli”<sup>24</sup>. Figurę oświęcimskiego muzulmana, stanowiącego jądro obozu, rozważał Giorgio Agamben, przywołując m.in. różne wyjaśnienia etymologii tego pojęcia, od wskazania na podobieństwo muzulmanów do modlących się Arabów, kiwających się nieustannie w modlitewnym geście, po dość nieprawdopodobne skojarzenie ze słowem *Muselmann* od *Muschelmann* – oznaczającym człowieka muszli, skulonego i pogrążonego w sobie, co może wiązać się z używanym przez Leviego określeniem: ludzie-skorupy<sup>25</sup>. Nazywano tak ludzi cierpiących na szczególną postać choroby głodowej, występującej endemicznie w obozach, objawiającej się między innymi utratą zainteresowania czym-

21 Tamże, s. 15.

22 Tamże, s. 13.

23 Ten problem nurtuje mnie od dłuższego czasu. Pisząc o kontekstach sztuki krytycznej w odniesieniu do sztuki okresu PRL-u, użyłam pojęcia „bezielesne ciała”, jednakże chyba nie do końca trafnie, bo nie tyle chodzi tu o znikanie ciała, ile bardziej o zanik człowieka i jego degradację. Por. Izabela Kowalczyk, *Sztuka polska po 1945 roku a problematyka ciała*, w: *taż, Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Sic!, Warszawa 2002, s. 31–70.

24 Primo Levi, *Czy to jest człowiek*, przeł. Halszka Wiśniowska, Państwowe Muzeum w Oświęcimiu, Książka i Wiedza, Warszawa 1996, s. 100.

25 Giorgio Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2008, s. 45.

kolwiek oraz całkowitym brakiem kontaktu z otoczeniem. Muzułmanów porównywano do upiórów, określano ich „chodzącymi trupami”, „istotami na wpół martwymi”, „ludźmi-mumiami”<sup>26</sup>. Odebrano im całkowicie ludzką godność, traktując jako istoty nie-ludzkie, zaś ich śmierć pozbawiono godności i nazwy. Agamben pisał właśnie o związanym z odczłowieczeniem upodleniu i poniżeniu śmierci, o określaniu przez nazistów trupów jako *Figuren* – figur, figurantów, kukieł<sup>27</sup>. W efekcie „zarówno śmierć jak umieranie, zarówno umieranie, jak jego sposoby, zarówno śmierć, jak fabrykowanie trupów stają się od siebie nieodróżnialne”<sup>28</sup>. Muzułman jest „prawdziwą tajemnicą Auschwitz”, „jądrem obozu”, którego „nikt nie chce oglądać na własne oczy”, i jako istota pozbawiona własnego i właściwego miejsca w każde świadectwo wpisuje pewną lukę: „W jednym przypadku jawi się jako istota nie-żywa, istota, której życie nie jest tak naprawdę życiem; [w drugim] zaś, jako ten, czyjej śmierci niepodobna nazywać śmiercią, a jedynie fabrykowaniem trupów, innymi słowy wpisaniem w życie pewnej martwej strefy, a w śmierć – strefy żywej [...] Muzułman jest zaprzeczeniem człowieka, istotą nie-ludzką, która z uporem jawi się pod ludzką postacią, a zarazem formą człowieczeństwa, której nie sposób odróżnić ani oddzielić od tego, co ludzkie”<sup>29</sup>. Przywołuję tu dość obszernie rozważania Agambena, gdyż pojawiające się w opisanym przeze mnie sztuce figury istot nie-ludzkich, żywych-umarłych (np. w ostatnich obrazach Wróblewskiego), marionet i kukieł poruszają, nie dają spokoju, domagają się wytłumaczenia. Nasuwa się pytanie, czy można odczytać te pojawiające się w polskim malarstwie figury, jeśli nie jako reprezentację, to jako reminiscencję kluczowej dla Zagłady figury muzulmana? W samej twórczości obozowej znajdziemy rysunki ukazujące muzulmanów, przede wszystkim u Mieczysława Kościelniaka<sup>30</sup> i u Waldemara Nowakowskiego<sup>31</sup>. Jak już podkreślałam, sztuka Józefa Szajny, w kontekście jego wspomnień, w których opisywał swoją muzulmańską egzystencję, przedstawia właśnie figury, które zostały odczłowieczone i również, jak u Leviego, zaludniły wyobraźnię artysty. Te widma muzulmanów dostrzec można także w późniejszych obrazach wspomnianego wcześniej Izaaka Celnikiera, który obrazy ukazuje ludzi jakby jeszcze żywych, ale zarazem już martwych, „ludzi, którym pisany jest los właściwie zwierzęcy”<sup>32</sup>. Elisabeth de

26 Tamże, s. 54.

27 Tamże, s. 51.

28 Tamże, s. 77.

29 Tamże, s. 82, 83.

30 Np. rysunki *Muzułmanie*, (1944), *Koledzy*, (1944), *Załatwiony*, (1942), *Koleżeńska przysługa*, (1943). Zob. *Cierpienie i nadzieja. Twórczość plastyczna więźniów obozu oświęcimskiego*, oprac. Jerzy Dątek, Teresa Świebocka, Krajowa Agencja Wydawnicza, Katowice 1989, il. 40, 53, 61, 62.

31 Rysunek pt. *Chorzy*, 1943–1944. Tamże, il. 41.

32 Elisabeth de Fontenay, *O sztuce Izaaka Celnikiera*, przeł. Wawrzyniec Brzozowski, w: *Izaak Celnikier*, s. 29.

Fontenay napisała, że udało się malarzowi zawrzeć w swojej sztuce tę prawdę, którą znaleźć możemy w pismach Primo Leviego, prawdę w zasadzie niedostępną historykom<sup>33</sup>. Chodzi o stwierdzenie faktu upodlenia zarówno życia, jak i śmierci, zaprzeczenia człowieczeństwu. „Zaprzeczać człowieczeństwu ofiary to skazywać człowieka na niepodobierstwo: »muzułmanie« odarci z ciała, sterta rozczłonkowanych zwłok, »baltowa kolumna« zagazowanych, dywan włosów, stos ludzkich prochów używanych jako materiał nasypowy [...]”<sup>34</sup>.

Jednocześnie niektórzy z omówionych przeze mnie artystów nie widzieli w ogóle muzulmanów (nie wszyscy przeszli przecież przez obozy), a jednak w ich sztuce pojawia się figura stanowiąca cień śmierci (choćby u Wróblewskiego). Jeśli więc można włączyć rozważania dotyczące figury muzulmana do interpretacji tej sztuki, to w sensie przede wszystkim metaforycznym – w kontekście doświadczenia bliskości śmierci i zetknięcia z tym, co nie-ludzkie, może również w kontekście wyczucia klimatu tego nie-ludzkiego świata, stanu wyjątkowego, który nastąpił wraz z Auschwitz – jak stwierdził Agamben; albo, jak to określił Zygmunt Bauman – „świata nawiedzonego strachem”<sup>35</sup>. Przywołanie figury muzulmana nie może zresztą wyjaśniać tej sztuki, jest to zaledwie sugestia interpretacyjna, która dla potwierdzenia wymagałaby oddzielnych badań i analiz. Zarazem jednak nie wiem, czy to w ogóle jest możliwe, bo sam muzulman może być jedynie widmem, które wyłania się z nieświadomości i którego cień pojawia się w sztuce.

33 Tamże.

34 Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak, Ho Chi, Kraków 2008, s. 54.

35 Zygmunt Bauman, *Świat nawiedzony*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. Przemysław Czaplirski, Ewa Domańska, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2009, s. 15.