

Reparacyjne strategie przetrwania. Losy i wojenne prace Henryka Strenga/Marka Włodarskiego

Piotr Słodkowski

 Piotr Słodkowski

Reparacyjne strategie przetrwania. Losy i wojenne prace Henryka Strenga/Marka Włodarskiego

Małoformatowe prace na papierze autorstwa Marka Włodarskiego (przed wojną: Henryka Strenga), 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 prace Włodarskiego są z nich wymazane w dwójnasób. W niniejszym tekście, wbrew portretowi Włodarskiego-modernisty, chcę zadać pytania o lokalny wymiar losów 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 wojny.

W istocie pracom tym nie poświęcono wiele uwagi. Pisze o nich Teresa Sowińska w niepublikowanej

Piotr Słodkowski
– historyk sztuki,
doktorant Wydziału
Historycznego
Uniwersytetu War-
szawskiego, uczestnik
programu doktoran-
ckiego Akademii Artes
Liberales. Zajmuje się
polską sztuką nowo-
czesną. Publikował
m.in. w periodykach
„Artium Questio-
nes”, „Ikonothece”,
„ARTMargins” oraz
w katalogach wystaw
i tomach pokonferen-
cyjnych (*Od pamięci
biodziedzicznej do
postpamięci*, Warsza-
wa 2013). Kontakt:
piotr.slodkowski@gmail.com

monografii malarza¹. Poniższy passus dobrze oddaje przyjęte przez nią strategie opisu i konstelacje pojęć, czyli horyzont rozumienia historii sztuki jako dyscypliny naukowej:

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 zafascynowanie prymitywnym malarstwem szyladowym oraz pewne reminiscencje poetyki surrealizmu, co sprzęgnięte z estetyką kolorystyczną daje w efekcie kompozycje oryginalne, o nieco egzotycznym wyrazie.²

„Laboratorium malarskiej formy”: „reminiscencje sztuki van Gogha”, „posteczannowskie” budowanie obrazu, „kubistyczne uproszczenia”, „groteskowo-surrealny klimat”³ – to dyskurs ufundowany na idei *Kunstgeschichte als Stilgeschichte*, historii sztuki jako historii stylu; co więcej – dyskurs mocno (i w nieuświadomiony sposób) uwarunkowany przez, zapożyczając zwrot Piotra Piotrowskiego, „wertikalny” paradygmat nauki, stale narzucający hierarchiczne (wartościujące) odnoszenie sztuki peryferiów do wielkich nazwisk i izmów z artystycznych Centrów. 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* malarza⁴. Tym samym refleksja nad pracami na papierze, nawet tymi, które nade wszystko znamionują problemy pozaartystyczne, wręcz kluczowe dla losów Włodarskiego, nie wykracza poza analizę stylistyczną, a szczeliny na pancerzu formalistycznej historii sztuki – bardzo zresztą

1 T. Sowińska *Marek Włodarski. Zarys monografii życia i twórczości* (niepublikowana praca magisterska przygotowana w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, 1976).

2 Tamże, s. 106.

3 Tamże, s. 103, 110, 116.

4 Zwłaszcza w zakończeniu IV rozdziału badaczka *expressis verbis* daje wyraz temu przekonaniu. Tamże, s. 119.

nieliczne – uwidaczniają się jedynie w konfrontacji z obozowymi rysunkami artysty⁵, 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 Smolińska⁶ – 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”⁷ – pisze Andrzej Leśniak. Wojenne prace Marka 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 Wolfe, strategiczną otwartością i zamkniętością⁸.

Otwartością – ponieważ prawdziwie efektywną postawę badacza, taką która dotyka najważniejszego wymiaru prac artysty, generują 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, w jaki sposób – abstrahując od wartości artystycznych – odciskają się w nich ślady losów malarza. Jego prace wojenne, zwłaszcza te ocalałe

-
- 5 Tamże, s. 114. Mimo zastrzeżeń: „Nawet dość trudno rozpatrywać je [prace poobozowe – przyp. 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.
- 6 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. Mimo że 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.
- 7 A. Leśniak *Ikonofilia. Francuska semiologia piktoralna i obrazy*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, s. 11.
- 8 C. Wolfe *Animal studies, dyscyplinarność i (post)humanizm*, „Teksty Drugie”, 2013 nr 1/2, s. 125-153.

w szczątkowej postaci, uzasadniają zarazem potrzebę „autoreferencyjnej zamkniętości”, wzmocnienia kompetencji dyscypliny (i, jak chce Wolfe, jej interdyscyplinarnego potencjału) przez specjalizację – tutaj: powrót do rzeczy, którymi w istocie zajmuje się historia sztuki, i zakorzenienie badań w materialnym konkrety – w opisie zakładającym strategiczną naiwność, „prowizoryczną, pragmatyczną neutralność, która sprawia, że odkrycie rzeczywistej charakterystyki badanego przedmiotu jest łatwiejsze”⁹.

Tożsamość a awangarda:

przypadek Henryka Strenga/Marka 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” stylistycznej¹⁰. Innym wymiarem tego myślenia okazało się uchylanie kwestii tożsamości. „Kultura modernistyczna – pisze Piotrowski – charakteryzowała się napięciem narodowy-międzynarodowy [...] 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”¹¹.

Konsekwentnie logika unifikacji zabarwiła również dyskursywną reprezentację Henryka Strenga, malarza, czołowego przedstawiciela lwowskiej awangardy artystycznej czasu międzywojnia i ucznia francuskiego awangardysty Ferdynanda Légera – ale także nieortodoksyjnego Żyda i ilustratora tomików poezji żydowskiej literatki Debory Vogel¹². Jest

9 A. Leśniak *Ikonofilia...*, s. 61.

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

11 Tamże, s. 37.

12 Uwagi zawarte w tym akapicie, a także uwagę o dziennikach szkolnych przyszłych członków Artesu przywołałem również w: *Fabularyzacje Marka Włodarskiego*, w: *Teksty i interpretacje*, red. B. Bokus, Z. Kloch, Studio Lexem, Warszawa 2013; *Patrząc z daleka i z bliska. Trzy spojrzenia na międzywojenną twórczość Henryka Strenga*, w: *Między Centrum a peryferiami. Henryk Streng/ Marek Włodarski*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2013; *Widmo Henryka Strenga*, „Fa-Art. Kwartalnik Literacki” 2013 nr 4.

znamienne, że w klasycznych syntezach polskiej sztuki nowoczesnej lwowianina przedstawia się ogólnie właśnie jako wybitnego awangardystę, 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 uwydatnia się w niej głównie osadzenie artysty w siatce odniesień do zachodnich izmów i „wielkich nazwisk” („wizje bliskie Chagallowym”, „légerowskie traktowanie kształtów”...¹³), co słusznie należy uznać za próbę wpisania jego twórczości w „zachodnią” historię sztuki, zmoreę wszystkich narracji historyczno-artystycznych pisanych poza Centrum¹⁴.

Niemniej w kontrze do tej wizji lokalne osadzenie artysty podkreślają rozproszone materiały źródłowe. Jednym z bardzo nielicznych świadectw, odnoszących się do lwowskiego okresu życia Strenga, są – jak dotąd nieznanne – dzienniki przyszłych członków awangardowego Zrzeszenia Artystów Plastyków Artes (1929-1935), a wówczas jeszcze studentów Państwowej Szkoły Przemysłowej, w tym Strenga. Na karcie ocen z roku szkolnego 1922/1923 pod nazwiskiem lwowskiego malarza zamieszczono jego podstawowe dane: „Rok i dzień urodzenia: 17 kwietnia 1898; religia: mojżeszowa; narodowość: polska; Imię i nazwisko opiekuna: Regina Streng; zatrudnienie: wdowa”¹⁵. Inny dokument o podobnym charakterze, zachowane jedynie we fragmentach wspomnienia Jerzego Janischa¹⁶, członka Artesu, każą przykładać wagę do tej żydowskiej identyfikacji, nie pozwalając zbyć jej jako ledwie adnotacji urzędowej. Jest bowiem interesujące, że Janisch, który przywołuje w pamięci pracownie malarskie Szkoły Przemysłowej, już od początku sytuuje Strenga ściśle w tym kontekście:

13 J. Pollakówna *Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939*, Auriga, Warszawa 1982, s. 37.

14 Jak dotąd najbardziej znaczącą formą przeciwstawienia się tej wizji historyczno-artystycznej w kontekście tożsamości żydowskiej była wystawa *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda* (15 XI 2009 – 31 I 2010, Muzeum Sztuki w Łodzi), do której nawiązując w podtytule tej części tekstu.

15 Dziennik III klasy Szkoły dla Przemysłu Artystycznego (1922/1923) jest przechowywany w Archiwum Państwowym (dawnym Arsenale Królewskim) we Lwowie; Фонда: 34, Описи: 1, Ед. хр. 18. Dokument zawiera także karty ocen Otto Hahna, Jerzego Janischa, Aleksandra Riemera i Ludwika Tyrowicza.

16 Dziękuję dr. Piotrowi Łukaszewiczowi za przekazanie mi maszynopisu wspomnień Janischa.

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

W innych, anegdotycznych fragmentach wspomnień literackie przedstawienie Strenga konsekwentnie utrzymuje się w tej samej stylistyce, do tego stopnia, że jego nowatorstwo w sztuce, oprócz żydowskiego pochodzenia, jest jedynym równie trwałym rysem charakteryzującym malarza („Streng z czołem rabina”, „Streng – mądry rabbi”...)¹⁷.

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 Artesu¹⁸. 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”¹⁹. W 1932 roku stowarzyszenie Artes zainicjowało utworzenie sali sztuki nowoczesnej w Żydowskim Muzeum Sztuki. Wcześniej, bo w 1929 roku, razem z Hahnem i Aleksandrem Riemerem Streng pokazywał też swoje prace w Żydowskim Kole Artystyczno-Literackim (wśród nich nieznaną dziś obraz „Święto Sukot”), a teksty o jego twórczości ukazywały się zarówno po polsku, jak i w jidysz²⁰. 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 malarzu²¹.

17 Niniejszy fragment wspomnień został przedrukowany jako J. Janisch *Sztuka nowa*, w: *Czarownik przy zielonej skale. Henryk Streng/Marek Włodarski*, red. J. Chrobak, J. Michalik, M. Wilk, Galeria Piekary, Poznań 2009, s. 189.

18 Zawarte w tym akapicie uwagi dotyczące związków Strenga z lwowską kulturą żydowską przywołują także w: *Patrząc z daleka i z bliska...*

19 L. Strakun *Z wystaw*, „Sygnały” 1939 nr 67, s. 6.

20 Informację tę zawdzięczam monografistce Debory Vogel, dr Karolinie Szymaniak.

21 D. Vogel *Henryk Streng – malarz konstruktywizmu*, „Nasza Opinia” 1937 nr 96, s. 6, przedruk w: *Czarownik przy zielonej skale*, s. 100-102.

Deklaratywna łączność Strenga z kulturą żydowską (już jako Włodarskiego), nieoczekiwanie, zyskuje epilog w powojennej Warszawie. Artysta daje się bowiem zidentyfikować jako aktywny członek tamtejszego Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych²². Został on 22 X 1946 roku 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., że „jako członek Polskiego Towarzystwa Plastyków mógł przekonać się, że najwartościowszymi z plastyków obecnych polskich są Żydzi, którzy [...] znajdują swoje miejsce wśród artystów polskich”²³.

Znaczną część II wojny światowej Streng spędził w rodzinnym mieście²⁴, zajmowanym najpierw przez Armię Czerwoną (1939-1941), a następnie przez wojska hitlerowskie (od 22 czerwca 1941 roku)²⁵. Sowiecka okupacja Lwowa była względnie spokojna dla plastyków, natomiast po wkroczeniu Niemców do miasta – w obawie przed represjami – malarz ukrywał się u znajomych, co jednak nie uchroniło go przed osadzeniem w Obozie Janowskim. Uciekłszy stamtąd, najpewniej w sierpniu następnego roku, artysta zniszczył dokumenty identyfikujące go jako Streng i uzyskał nowe, na nazwisko Włodarski. Znalazł też wówczas schronienie u członkini „Żegoty”, swej przyszłej żony, Janiny Brosch, u której – dosłownie „trzymany za szafą”²⁶ – 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

22 Akta Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych przechowuje Żydowski Instytut Historyczny. Teczka nr 261/2 zawiera protokoły z posiedzeń Towarzystwa w latach 1946-1947.

23 Tamże, s. 14.

24 Podane tutaj informacje faktograficzne przywołuję także w: „*Rysunku Holocaustu*” i spolia. (*Przed*)wojenne prace na papierze Henryka Strenga/Marka Włodarskiego, w: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. R. Nycz, T. Szostek, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, jakkolwiek są one tam wprowadzeniem w odrębną interpretację prac wojennych artysty.

25 Większość przywołanych faktów z życia Henryka Strenga podano w: J. Chrobak *Henryk Streng/ Marek Włodarski. Kalendarium*, w: *Czarownik przy zielonej skale*, s. 111-117.

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

powstania warszawskiego i przewieziony do obozu Stutthof (20 sierpnia 1944 roku), figurując na liście transportowej jako Markus Włodarczyk, więzień nr 79 0598²⁷. Po wyzwoleniu Stutthofu w końcu marca 1945 roku wraz z żoną osiadł w stolicy. 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.

Wprawdzie wojenne losy Strenga/Włodarskiego w znacznej mierze nie odbiegają od doświadczeń polskich Żydów, ale stanowią one także niezwykłe studium przypadku w polskiej historii sztuki, jak dotąd całkowicie przez nią niezauważone. Z jednej bowiem strony większość artystów żydowskiego pochodzenia, m.in. Artur Nacht (Nacht-Samborski) i Erna Rosenstein, którzy częściowo podzielili losy Strenga²⁸, ukrywała się w czasie wojny pod fałszywymi nazwiskami. Z drugiej jednak spośród nich tylko on porzucił stare i na stałe pozostał przy nowym, co znacząco zaważyło na jego powojennej tożsamości.

Rysunki, gwasze i akwarele czasu wojny

W zbiorach Ewy Włodarskiej znajduje się około 180 prac jej ojca z lat 1940-1945; tylko nieliczne są precyzyjnie datowane i sygnowane nazwiskiem „Włodarski”. Większość z nich powstała we Lwowie w czasie ukrywania się, między 1941 a 1944 rokiem, stąd zrozumiałe, że ledwie 1/9 całości (około 20 szkiców) stanowi przedstawienia, które mogły powstać w plenerze: pożegnanie żołnierzy, widok na taras, sceny zbierania owoców, żniwa... Spośród *œuvre* czasu wojny wyróżniają się natomiast dwie najliczniejsze grupy prac – z jednej strony martwe natury, z drugiej zaś fantazyjne, mitologiczno-historyczne wyobrażenia uczt, 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.

27 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> (1.10.2012).

28 Zarówno Erna Roseinstein (1913-2004), jak i Artur Nacht (1898-1974) w czasie wojny żyli we Lwowie. Nacht był ponadto więziony w Obozie Janowskim, tak samo jak Streng.

Znaczna część prac to rysunki kredką i ołówkiem, rzadziej gwasze i akwarele²⁹. 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 mogą wskazywać na użycie łatwo dostępnych, pakowanych po 12-16 kolorów w zestawie kredek „szkolnych” typu twardy pastel (zbita masa barwiąca), które jako że nie miały obsadki, dawały się ostrzyć; można też było rysować całą ich powierzchnią. Więcej ujawnia analiza papieru; przede wszystkim – niezborność technik i użytych papierów oraz nieciągłość dostępu do materiałów artystycznych, które musiała dostarczać Janina Brosch, także plastyczka. Jeśli Włodarski dysponował papierem lepszego gatunku, niekoniecznie przeznaczał go do technik wymagających, rysując ołówkiem na kartonie akwarelowym lub pastelowym; i odwrotnie – zdarzało się, że używał gwaszu, farby wodnej, na kartkach z notesu do pisania, o niskiej gramaturze. Kredkowa Pieta 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 najwięcej prac o różnej tematyce wykonał w gorszym jakościowo szkicowniku (około 20 x 30 cm) i w ogóle nieartystycznym, klejonym u góry bloczku-notatniku (12,6 x 20,5 cm), który z wszystkich wymienionych podkładów miał najniższą gramaturę i, produkowany masowo, był prawdopodobnie najłatwiej dostępny. Dyktowany koniecznością niewielki format pozwalał też oczywiście na łatwiejsze przechowywanie i transport rysunków. Wydaje się, że miało to duże znaczenie, skoro wiadomo, że aż do czasu przenosin z Lwowa do Warszawy w kwietniu 1944 roku Janina Brosch wywoziła je partiami do jej rodzinnego domu w Tarnowie.

Wnętrza i martwe natury

Tym, co cechuje dużą część martwych natur i obrazów wnętrza, jest charakterystyczny sposób ramowania widoku. Nad zrównoważonymi,

29 Jestem wdzięczny Urszuli Kurz, która zgodziła się przeprowadzić konserwatorskie oględziny wojennych prac Włodarskiego. Wiele z uwag zawartych w opisie poniżej zawdzięczam jej wielokliwym obserwacjom.

zamkniętymi kompozycjami przeważają fragmentaryczne, jak gdyby niekomponowane 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 na otwartą na oścież szafę 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 znamienne jest, że sprzęty wypełniające 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 ściany, moc podstawowych atrybutów malarskich na regale, stos walizek na podłodze, zbieranina sprzętów kuchennych przy piecu kaflowym.

Same przedmioty *implicite* ukazują realia życia w czasie ukrywania się. Wnętrze wypełniają proste meble: stolik, etażerka, komódka, szafa, niski tapczan. 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; 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 do ucieczki.

Realizacje mitologiczno-historyczne i kopie dzieł sztuki

Mitologiczno-historyczne prace Włodarskiego mają niejasną proveniencję. Zachował się wśród nich karton z przedstawieniem sceny uczyty, podpisany przy prawej dolnej krawędzi: „Projekt dekoracji sali restauracyjnej”, a sześć innych szkiców można uznać za alternatywne warianty tej biesiadnej kompozycji. Niemniej, o ile jakaś część prac wiąże się 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 szkiców³⁰.

Zakres tematów jest bardzo szeroki: wiele wariantów przedstawień postaci w strojach historycznych – bitwa konnicy i dynamiczne sceny pobitewne, mężczyźni stojący i śpiący nad brzegiem morza (z kobietą na koniu, machającą do postaci 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 dziką; nadto mitologiczne sceny walki, ukazane frontalnie trzy bóstwa, wreszcie Diana na polanie z nimfami i Akteonem (kopia obrazu Francisco Albani, włoskiego malarza barokowego).

Prawdą jest, że prace Włodarskiego mają duży potencjał narracyjny i być może miały ilustrować niezidentyfikowaną opowieść lub, co bardziej prawdopodobne, zostały przez nią zainspirowane³¹, aczkolwiek – w przeciwieństwie do projektu dekoracji, wykonanego na dobrym kartonie z zachowaniem *passé-partout* – w znacznej mierze były one tworzone na wspomnianym, najgorszej jakości 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.

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 zachowały się. Mimo wszystko z dużą ostrożnością należy założyć, że wiele mitologiczno-historycznych scen – choć nie wiadomo ile – nie

30 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.

31 Tamże, s. 107-108.

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 rokokowego Nicolasa Lancreta i akwarelowa miniatura średniowiecznego mistrza Heinricha Frauenloba z przedstawieniem muzykantów, malarskie kopie *Portretu mężczyzny w berecie* (Autoportretu) Rembrandta i *Szulerów* Caravaggia, obie prace wykonane klejonym u góry bloczku-notatniku (12,6 x 20,5 cm), zarówno mała *Madonna z Dzieciątkiem* Tycjana (15,8 x 13 cm), jak i większa, pozbawiona atrybucji *Święta Cecylia* (20,7 x 29,8 cm). 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*, *Ukrzyżowanie*, *Pieta* i *Wniebowstąpienie*. Prace, przeważnie formatu A4, wykonano na różnych papierach, począwszy od kartonu dedykowanego akwareli i grafice, do dużo gorszej, notesowej kartki o niskiej gramaturze. Zważywszy na przyjęte schematy kompozycyjne, niewykluczone, że przedstawienia te, przynajmniej częściowo, również były kopiami dostępnych reprodukcji dzieł sztuki.

Podobnie religijny charakter mają cztery obozowe, nigdy niereprodukowane i pominięte w opracowaniach realizacje, najprawdopodobniej powstałe jeszcze w czasie uwięzienia, między sierpniem 1944 a marcem 1945 roku. Dwa rysunki z tego okresu, na których skupię się w tym opisie, mają bardzo zbliżony format: 6,8 x 13,2 cm oraz 7,2 x 14,1 cm, i są 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 kłęczą na trawie, odwróceniu 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 przedstawień na poziomie kompozycji i, przede wszystkim, przebiegu poszczególnych linii wskazuje, że rysunki były powielane. Jak wynika z oględzin konserwatorskich, naniesiony na cienki papier obraz-wzór umieszczano najpierw na docelowych kartonach, następnie odbijano 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, że oba szczęśliwie zachowane rysunki stanowią najprawdopodobniej tylko część większej liczby kopii, które służyły w Stutthofie za pamiętkę lub dewocjonalia.

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,³²

dotadał, mając na myśli świecznik przedstawiony na *Enamel Saucepan* z 1945 roku. Przywoławszy te skojarzenia, Marta Leśniakowska uwykuła łączność między uwagą skupioną na pracach Picassa i osobistym doświadczeniem historyka sztuki – „to zafascynowanie bez trudu daje

³² J. Starzyński *Na przykładzie Picassa*, w: tegoż *Ludzie i obrazy. Od Dawida do Picassa*, PIW, Warszawa 1958, cyt. za: M. Leśniakowska *Władza Spojrzenia – władza języka. Juliusza Starzyńskiego obraz sztuki i jej historii*, „Modus. Prace z historii sztuki”, 2013. Niniejszy akapit, przywołujący Juliusza Starzyńskiego, to jedyny punkt interpretacji prac wojennych zaczerpnięty z: „*Rysunek Holocaustu*”...

się wyjaśniać psychoanalitycznie: był to obraz jego własnej traumy wojennej”³³.

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 symbolem³⁴. O ile, jak rekonstruuje to Segal, Freud widział w sztuce jako kreowaniu świata fantazji popędowe zaspokojenie potrzeb, o tyle, komplikując relację między rzeczywistością pozaartystyczną i wewnętrznym światem artysty, Klein (i za nią Segal) łączą impuls twórczy z potrzebą reparacji i pozycją depresyjną samego twórcy. „Artysta bowiem odczuwa potrzebę odtworzenia (*recreate*) tego, czego doświadcza w głębiach swego wewnętrznego świata. Żywione 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. Wszakże „jeśli akt destrukcji i rozbijania na części jest pierwotnie aktem psychicznym, i jako taki jest postrzegany, ma się wówczas poczucie, że można dokonać jego reparacji w rzeczywistości psychicznej”³⁵.

Międzywojenna codzienność Strenga przywołana we wspomnieniach Jerzego Janischa i Mariana Tyrowicza: pracownia malarstwa prof. Sichulskiego, dyskusje o sztuce, spacer, gra w piłkę na polach Kaiserwaldu³⁶, drastycznie odbiega od opisu Salomona Czortkowera, opowieści o Lwowie czasu wojny, w której bezlik ekspresywnych zwrotów akcentuje przede wszystkim niestabilność świata zewnętrznego:

33 Tamże.

34 H. Segal *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Universitas, Kraków 2003.

35 Tamże, s. 123-124.

36 M. Tyrowicz *Wędrowka przez życie: wspomnienia rodzinne i osobiste* (maszynopis), s. 185.

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.³⁷

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* – wymowny szkic ukazujący rysownika pochylonego nad książkami i kartką papieru, niewątpliwie *alter ego* samego artysty, który mając dostęp do albumów malarskich Janiny Brosch, cierpliwie kopiował wymieniane uprzednio dzieła Caravaggia, Rembrandta czy Tycjana. Właśnie w tym punkcie konwencjonalna historia sztuki rozmija się z pracami Włodarskiego. Kiedy patrzy się na nie przez pryzmat *Kopisty*, nie chodzi o poszczególne realizacje i ich czytelność lub syntetyczność przedstawienia (wymóg ikonologii Erwina Panofsky'ego), 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”³⁸; 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 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

37 S. Czortkower *Akcja łapania Żydów do pracy przymusowej w Skniłowie* (maszynopis), s. 7. Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie, sygn. 229/42.

38 A. Leśniak *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010, s. 53.

pośiłku przypominałem sobie, takt po takcie, wszystkie kompozycje, jakie kiedyś grałem”³⁹ (w filmie Romana Polańskiego ostatnie zdanie obrazuje scena, w której Adrien Brody, siedząc na krześle w opuszczonym domu, przesuwa dłońmi po wymyślonej klawiaturze fortepianu).

W świetle koncepcji Hanny Segal sama figura kopisty zyskuje duże znaczenie. Zarówno kopie *sensu stricto* (reprodukcje dzieł sztuki), jak i kopie *sensu largo* (odtworzenie świata zewnętrznego w wizerunkach wnętrza 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, ale także na dziedzictwo kulturowe Rawenny⁴⁰.

Wbrew dystopijnej sytuacji wojny, dokładnie oddanej w opisie Czortkowera i w innych relacjach z Teki Lwowskiej⁴¹, gros prac Włodarskiego nie nosi śladów traumy wojennej, ale sygnalizuje przebłyski pozytywności. Tak jak Katarzyna Krupka, analizując rolę potajemnej lektury książek w życiu więźniów KL Auschwitz, pisze, że wzmacniały one nacechowane pozytywnie uczucia wyższego rzędu: wzruszenie, radość, współczucie (empatię)⁴², 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»”⁴³.

39 W. Szpilman *Pianista*, Znak, Kraków 2002, s. 158.

40 Listy Marka Włodarskiego do Janiny Brosch-Włodarskiej przechowuje córka artysty, Ewa Włodarska.

41 „Teka Lwowska” to zbiór około 80 świadectw dotyczących życia w lwowskim getcie oraz w lwowskich obozach pracy o datach skrajnych: czerwiec 1941 – grudzień 1942 roku. Jest ona przechowywana przez Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie (sygn. 229).

42 K. Krupka *Ikonaografia książki w twórczości więźniów KL Auschwitz*, „Studia bibliologiczne” 2011 nr 19, s. 140.

43 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.

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, ale także martwe natury i na pozór neutralne osobiste dokumenty, czyli widoki wnętrza, 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 dewocjonaliów – rozciąga się poza „tu i teraz” wojny, tak że, podejmując wyrażenie Bjørnara Olsena, funkcjonują niczym „materialna, fizyczna ekspresja pamięci” lub Bergsonowskie trwanie (*durée*), przeszłość zmaterializowana w gromadzących się osadach⁴⁴. Prace te są bowiem fizycznie uchwytne i inskrypcjami trwałej redefinicji tożsamości artysty. Nina Jirsiková, czeska tancerka i choreografka, w ten sposób wspomina kulturalno-religijny wymiar życia podczas uwięzienia:

[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...⁴⁵

Analogicznie, święte obrazki, które Włodarski powiełał i których z pewnością było więcej niż zachowane dwa egzemplarze, mogły być pracami wykonywanymi na prośbę współwięźniów, ale nie tylko tym. Dowodnie świadczą także o konwersji malarza, poprzedza je bowiem cykl rysunków o tematyce nowotestamentowej, które powstały prywatnie, bez żadnej presji zewnętrznej, jeszcze w czasie lwowskiego ukrycia. „Mi się wydaje, że – ja panu powiem, nie wiem, to jest moja uwaga [...] – on był przechrztą, on się zrobił katolikiem, on się zrobił katolikiem”⁴⁶, podkreślał z zakłopotaniem Andrzej Wadas, zaufany student Włodarskiego, który poznał go w 1950 roku.

44 B. Olsen *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012, s. 186-187.

45 M. Herzog, Ch. Hess „Resistant material”, s. 38.

46 Rozmowa P.S. z A. Wadasem; transkrypcja i zapis audio w posiadaniu autora.

Wojenne prace Włodarskiego zdają się sytuować wobec realiów wojny niejako „z ukosa” – dokumentują jej represyjność (*vide* widoki wnętrza 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 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, o której zaświadczają i jego lwowskie rysunki religijne, i obozowe obrazki-dewocjonalia. Bez wątpienia przypadek Włodarskiego, opisany tak, aby nie zredukować towarzyszącej mu ambiwalencji, rozsadza krytykowany przez Piotrowskiego modernistyczny uniwersalizm i bardzo dobrze wpisuje się w postulat Izabeli Kowalczyk, ażeby przepracować pominięcia dotyczące problematyki żydowskiej w polskiej, „zwichniętej historii sztuki”⁴⁷. Na tyle, na ile wojenne prace Włodarskiego mieszczą się w tym, w istocie rzeczy reparacyjnym geście odtworzenia zapomnianego oblicza polskiej sztuki, mieszczą się także w projekcie „historii ratowniczej”.

47 I. Kowalczyk *Zwichnięta historia sztuki? – o pominięciach problematyki żydowskiej w badaniach problematyki żydowskiej w badaniach sztuki polskiej po 1945 roku*, „Opposite” 2010 nr 1, <http://opposite.uni.wroc.pl/2010/kowalczyk.htm> (10.06.2014).

Abstract

Piotr Słodkowski

UNIVERSITY OF WARSAW

Reparative strategies of survival: the destinies and wartime artworks of Henryk Streng, aka Marek Włodarski

This paper deals with the wartime experience of the Polish-Jewish avant-garde painter Henryk Streng, aka Marek Włodarski. In the first part of the paper Słodkowski reconstructs or re-writes Streng as a *Jewish* artist deeply engaged in the Polish-Jewish artistic culture of Lviv. Thus Słodkowski polemicalizes with the traditional discourse of Polish art history, which duplicates modernistic universalism and thereby artificially cuts Streng off from his Jewish roots. Next, Słodkowski presents close readings of drawings, gouaches and watercolours that Streng/Włodarski created between 1940 and '45. However, Słodkowski interprets these wartime works not as traditional "artworks" but as historical testimonies of war, and, above all, as traces of reparative strategies of survival (Hanna Segal), as practices of resistance and as material carriers of memory. These readings illustrate a re-definition of the artist's identity.