Podróż do Polski albo polski *efekt Tuymansa*

Piotr Bernatowicz

Sztuka polska po II Wojnie Światowej stroniła od historii. Prace podejmujące ten temat należą do mniejszości. Paradoksalnie wobec politycznej rzeczywistości PRL-u, w której odniesienia do historii były szeroko obecne, artyści odwracali się od niej. Powrót do problematyki historii obserwujemy po upadku komunizmu. W polskiej sztuce po 2000 zauważalny jest wyraźny zwrot w stronę historii, pisze Izabela Kowalczyk (Izabela Kowalczyk, Historia w sztuce współczesnej, w: Nowe zjawiska w sztuce polskiej, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, s. 23). Jednocześnie na początku nowego wieku byliśmy świadkami triumfalnego powrotu obrazu malarskiego w jego dość tradycyjnej, przedstawiającej wersji i chociaż zjawisko powrotu do historii w polskiej sztuce tylko do tego medium, to jednak ma ono w tym kontekście pozycję wyjątkową – jest niejako genetycznie obciążone skłonnością do opowiadania historii. Jest jeszcze trzecia przyczyna, która wzmacnia zainteresowanie tematyką historyczną – na nowo podjęty problem artysty zaangażowanego, które nie chowa głowy w piasek, reaguje na to, co dzieje się w polityce, a postawa pięknoducha jest mu obca – jak zapewnia w jednym z wywiadów Wilhelm Sasnal (Jestem polskim malarzem, Sławomir Sierakowski rozmawia z Wilhelmem Sasnalem, w: Sasnal. Przewodnik Krytyki Polityczne, Warszawa 2008).

Patrząc przez pryzmat wyżej wskazanych problemów nie jest zaskakujące, że twórczość belgijskiego malarza Luca Tuymansa, w którego twórczości tematyka historyczna jest jednym z kluczowych obszarów, a którego twórczość na początku wieku przeżywała apogeum popularności, stała się ważnym źródłem inspiracji dla polskich artystów. Zjawisko „efektu Tuymansa" określającego jego wpływ na młodszych artystów doczekało się już analitycznego opracowania w tekście Jordana Kantora, opublikowanym w piśmie ArtForum (J. Kantor, The Tuymans Effect, Artforum, November 2004). *„Podobnie jak dwie dekady temu Gerhard Richter, Tuymans uchwycił, jak się wydaje, pewien szczególny sposób patrzenia oraz obrazowania, który spotkał się z wielkim odzewem"* – pisze Kantor.

Twórczość belgijskiego artysty miała kluczowe szczególnie dla tych artystów, którzy zainteresowanie tematyką historyczną powiązana z osobistym zaangażowaniem łączyli z przekonaniem o wciąż aktualnej sile malarstwa. Pozwoliła ona, jak sądzę włączyć to tradycyjne medium w szerszy nurt zainteresowań przeszłością. Co stanowi o jednak specyfice spojrzenia i obrazowania Tuymansa w kontekście tematyki historycznej? Przede wszystkim posługuje się on obrazem zapośredniczonym, fotografią, dokumentem, klatką z filmu. Jednocześnie sposób obrazowania wskazuje na dystans wobec źródła. Artysta stosuje jakby wyblakłe, nieatrakcyjne barwy, nie stara się ukryć technicznych nieporadności – przeciwnie,

eksponuje je, akcentując tym samym autonomię malarskiej powierzchni wobec przedstawienia. Zabiegi te służą zbudowaniu napięcia wobec tematu, prowokują do stawiania pytań, niż odczytywania gotowych sensów, kumulują niejasności, wkraczają na poziom mglistych przeczuć, które zostają często ukonkretniona precyzyjnym tytułem. Jest on integralnym elementem obrazów Tuymansa.

Obrazy Tuymansa układają się w malarskiej cykle, które budują narrację. Jednak opowieść jest budowana pomiędzy obrazami, są punktami stymulującymi opowieść, punktem zaczepienia. Ten sposób opowiadania jest bliski literackiej narracji stosowanej przez niemieckiego pisarza W.G. Sebalda, który również zaprzęga obraz do swoich opowieści. Ostatnia książka zmarłego tragicznie w 2001 pisarza, opowiada niezwykłą historię Żyda o nazwisku Austerlitz. Podczas drugiej wojny światowej pięcioletni Jacques Austerlitz trafia do Wielkiej Brytanii, gdzie adoptuje go rodzina walijskiego pastora. O swoim żydowskim pochodzeniu dowiaduje się późno. Odbywa podróży w dwóch wymiarach – jest to fizyczna podróż do domu dzieciństwa, do Pragi i jednocześnie w przeszłość. Rozumie swoją fascynację architekturą dworców – obrazy, wizualne fragmenty i detale, które zawsze wydawały mu się nie-bez-znaczenia – teraz to przeczute znaczenie odzyskują. Są niemymi świadkami tragicznej historii, która stała się udziałem Austerlitza. W.G. Sebald podąża jego śladem, staje się powiernikiem jego narracji, którą ilustrują liczne zdjęcia: kopuła Pałacu Sprawiedliwości w Brukseli, wnętrze biblioteki Austerlitza, stary plecak, dymiące fabryczne kominy, czarna i biała kula bilardowa, ukwiecona łąka, fragment podłużnego budynku o podzielonej arkadami elewacji w czeskim Terezinie.

Książka ta wskazuje na sposób myślenia o historii, który odnaleźć możemy w malarstwie Tuymansa. Historia jest zapośredniczoną opowieścią pełną subiektywnych obrazów. Możemy się do niej zbliżyć, lecz im bliżej jesteśmy, tym bardziej uświadamiamy sobie własną obcość. Opowieść wymyka się nam, jedynym sposobem by się do niej jej zbliżyć jest ponawianie daremnego procesu. Myślę, że właśnie takie odbieranie historii jest bliskie młodemu pokoleniu polskich artystów.

Pojednanie

„*Pamiętam początek dyskusji o Jedwabnem. Byłem poirytowany, że ktoś psuje mi spokój. Przecież po 1989 roku nastąpiło jakieś pojednanie. I co mnie to właściwie obchodzi, co to za temat, o co ten krzyk? Mnie to nie dotyczy, bo to jest coś z pokolenia moich dziadków. Dopiero później doszło do mnie, że jeżeli tutaj mieszkam, to muszę o tym wiedzieć*” – deklaruje Wilhelm Sasnal i dodaje: „nie ma nic gorszego niż nieświadomość.”

Próbę zmierzenia się z tematyką relacji polsko-żydowskim, wywołanych niewątpliwie dyskusją wokół opublikowanej w 2000 roku książce Jana Tomasza Grossa „Sąsiedzi”, odnajdujemy w grupie obrazów Sasnala powstałych w roku 2003, których źródłem był dokumentalny film „Shoah” Claude Lanzmanna. Sasnal

powraca tu do malarstwa, inspiracje komiksowe, obecne w jego wcześniejszej twórczości znikają, a powrotowi temu towarzyszą wyraźnie inspiracje twórczością Luca Tuymansa.

Nie tylko kolorystyka, eksponowanie szkicowej praca pędzla, czy ogólna zagadkowość pozornie tłumaczona faktograficznym tytułem - łączy te obrazy z dziełami Belga. Pozostaje pytanie o wybór motywu, o to co zewnętrzne wobec przedstawienia.

Monumentalny film Lanzmanna, którego premiera miała miejsce w 1985 roku, wzbudził żywą dyskusję. Jednym z problemów przedstawionych w filmie, który spotkał się krytyczną reakcją był sposób przedstawienia Polaków. „Zdaje Pan sobie sprawę, że film jest oskarżeniem wobec Polski?" – zapytał reżysera dziennikarz z „L'Express" po premierze filmu (T.G. Ash, Pomimo i wbrew. Eseje o Europie Środkowej, Londyn 1990, s.128). „Tak" - opowiedział Lanzmann dodając: „ale to Polacy oskarżają sami siebie".

Rzeczywiście – słuchając ukazanych w filmie opowieści ludzi z Grabowa, grupy zgromadzonej przed kościołem w Chełmnie, którzy zdają się tłumaczyć mord na Żydach wspomnieniem wydania przez nich Chrystusa Piłatowi - ktoś wychowany w przekonaniu bycia ofiarą raczej niż świadkiem brakiem reakcji wspierającym oprawcę czuje się nieprzyjemnie. Pojawia się zaraz szereg argumentów korygujących ich wypowiedzi – to ludzie prości, do końca nie zdają sobie sprawę z tego, co mówią. Tak reagował m.in. redaktor naczelny „Tygodnika Powszechnego" Jerzy Turowicz podczas dyskusji po oksfordzkiej prezentacji filmu: „Film jest jednostronny. Ci chłopi to prości, prymitywni ludzie, jakich znaleźć można w każdym kraju. Wielu Polaków pomagało Żydom. W Yad Vashem jest 1500 polskich drzew." (T.G. Ash, op.cit., s. 130).

W tym kontekście znaczące jest, że Sasnal w swoich obrazach koncentruje się nie na owych chłopach, czy na dociekliwym reżyserze, ale będącej pomiędzy postaci tłumaczki. To Polka, której rola w filmie zostaje jasno zdefiniowana. Nie liczą się jej wrażenia, ale profesjonalizm przejawiający się w jak najwierniejszym tłumaczeniu pytań i odpowiedzi. Zawodowa etyka spaja się tutaj z etyką w ogólniejszym znaczeniu: jej tłumaczenie ma przekazać prawdę na temat Zagłady. Lecz dla Polaka ta prawda nie jest jasna. Co jest prawdą? Czy to, co mówią owi wieśniacy, często przypierani do muru przez natrętnie wypytującego reżysera? Czy to co mówi Turowicz: film jest jednostronny?

Sasnal nie przedstawia twarzy tłumaczki. Zamazuje ją. Iście Tuymansowski chwyt, można powiedzieć. Jednak jest w tym coś więcej. Zgubiona tożsamość? Można się zapytać – co dałoby nam przedstawienie jej twarzy? Czy potrafilibyśmy wyczytać jej rozterki ze sposobu przedstawienia? Szukalibyśmy zapewne wskazówek, które wyjaśniałby cokolwiek – aprobatę, wątpliwość. Jednocześnie pole jej twarzy w obrazie nie jest też pustym ekranem, na który moglibyśmy rzutować nasze

wyobrażenia, choć dominująca biel sprawia takie wrażenie. Wyraźne ślady pracy malarza, nerwowe pociągnięcia pędzla, grudkowate pasma zaschniętej farby – wszystko to sprawia opór odczytaniu twarzy jako ekranu. Pozostaje nam czytać pracę malarza – to jego profesja, jego etyka. I zarazem wybór i wskazówka by pośpiesznie nie odpowiadać na pytanie, by nie zamykać dyskusji, by nie nastąpiło zbyt szybko, zanim poznamy rzeczywiste racje i winy.

Henryk M.

Twarz jaką oglądamy na obrazie poznańskiego artysty Rafała Jakubowicz „Henryk M." jest zupełnie inna, choć i tu wpływ malarstwa Luca Tuymansa jest wyraźny (Portret starego mężczyzny, 2000 rok). Obraz jest prawie monochromatyczny. Widzimy twarz starszego mężczyzny ujętą nieco z boku, jakbyśmy obserwowali go trakcie rozmowy, wsłuchującego się czyjąś wypowiedź. Malarz stara się oddać wyraźnie rysy twarzy lecz jednocześnie nie stara się ukryć śladów pędzla, wyraźnych granic jasnymi i ciemnymi tonami, przez co modelunek staje się ostry, nieco karykaturalny. Twarz staje się maską, którą sprowadzić można do kilku wyraźnych elementów: zaczesane do tyłu włosy nad płaskim czołem, duże, nieco staroświeckie okulary za którym ukryte są oczy mężczyzny, wyraźne usta o zapadniętych kącikach przechodzących w wyraźne bruzdy schodzące do linii brody. I ciemne znamię na prawym policzku.

Kim jest Henryk M. i dlaczego artysta go portretuje? W lutym 2002 roku w poznańskim sądzie zapadał ostateczny wyrok skazujący tego człowieka na osiem lat więzienia za udział w eksterminacji Żydów w hitlerowskim obozie w Chełmnie nad Nerem. Od grudnia 1941 roku do kwietnia 1943 pomagał hitlerowcom w eksterminacji ludności, głównie Żydów. Zarzucono mu, że jako jeden z ośmiu polskich pomocników, wybranych przez Niemców, bił przywiezionych pejczem, odbierał im kosztowności, ubrania i wprowadzał do ciężarówek, w których zabijano ofiary spalinami.

Jak dopasować sportretowaną twarz do treści wyroku? Być może widzimy twarz Henryka M. właśnie podczas jego odczytywania. Czy nasze spojrzenie rozpocznie poszukiwanie w obrazie jakiegoś szczegółu, który potrafił by powiązać to wiemy z tym, co widzimy? Eksperyment przeprowadzony przez Stephena Portera Leanne ten Brinke na Dalhousie Univesity (Stephen Porter and Leanne ten Brinke, Reading Between the Lies. Identifying Concealed and Falsified Emotions in Universal Facial Expressions), w ramach którego badacze przeanalizowali klatka po klatce 697 min ochotników, wykazał, że nie jest się w stanie ukryć prawdziwych emocji. Badanych, którzy mieli ukryć prawdzie emocje związane z oglądanymi obrazkami, zdradzało mrugnięcie okiem, ruch kącików ust nie pasujący do wyrazu pozostałej twarzy. Badania te mają pomóc w demaskowaniu kłamców w trakcie sądowych procesów.

Artysta wprowadza nas w takie diagnostyczne spojrzenie i jednocześnie zaprzecza mu: oczy postaci postoją ukryte w cieniu masywnych oprawek okularów, kąciki ust

pozostają unieruchomione, zastygłe w materii farby. Jednak tu nie chodzi o to by rozstrzygnąć o winie Henryka M. To zrobił już sąd. Chodzi o podjęcie próby zrozumienia i uświadomienie sobie zła, którego ów człowiek dokonał i którego był jednocześnie świadkiem.

To ruch, który jest konieczny, chociaż nie przynosi rozwiązania, a może pogorszyć naszą sytuację: zugzwang – tak określa się w szachach wymuszony ruch, który przynosi pogorszenie sytuacji gracza.

Tak tytuł nosi cykl obrazów, którego przywołany wyżej portret „Henryka M." W każdym z kolejnych z kolejnych obrazów pojawia się fragment rzeczywistości, który skrywa mroczną przeszłość związaną z obozem zagłady w Chełmnie nad Nerem, wsi w województwie Wielkopolskim, gdzie po raz pierwszy zagazowywano Żydów. Na jednym z obrazów widoczna jest wieża kościoła pod wezwaniem Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Chełmnie. To o tym kościele opowiada jedna ze scen w filmie Lanzmanna: przed kościołem stoi grupa wieśniaków, słychać śpiewy i modlitwy. I podczas religijnych śpiewów mieszkańcy opowiadają jak Żydów zapędzano do tego kościoła, jak krzyczeli w nocy, nim przyjechały po nich ciężarówki do gazowania.

Kolejnym obraz zatytułowanym „Rewir 77" przedstawia ledwie widoczny fragment pejzażu. Obraz jest na tyle niejasny, nie dający jakichkolwiek punktów zaczepienia, że musimy całkowicie zaufać tytułowi odnoszącemu się do rewiru obejmującego las świerkowy, gdzie zakopywano, a później kremowano ciała zabitych w Chełmnie Żydów.

Widok kościelnej wieży i pejzażu z obrazu „Rewir 77" są na tyle ogólnymi fragmentami rzeczywistości, że można je zobaczyć w wielu innych miejsca w Polsce. Można je zobaczyć takim, jakim pokazał je Jakubowicz – obciążone przeszłością. Poprzez te prace – i to wydaje mi się najciekawszym elementem „efektu Tuymansa" – dokonuje się narzucenie właśnie takiego sposobu widzenia, który uwzględnia przeszłość. Sposób obserwacji zostaje „skażony" historią .

Brzezina

W taki właśnie sposób interpretować można też obrazy innego polskiego malarza, mieszkającego od 1989 roku we Francji, Adama Adacha. Malarz ten w ostatnich latach powrócił do Polski i osiedlił się w Warszawie. Jednocześnie w swoich obrazach, jak podkreślają krytycy, powraca do przeszłości.

W swoich obrazach powstających na emigracji na początku nowej dekady Adach dokumentował życie wielokulturowej metropolii. Jego paleta obfitowała w jasne i żywe barwy. To zmieniło się wraz z pojawieniem się przeszłości w jego płótnach. Artysta nie tylko zredukował paletę do rejestru barw wysyconych, imitujących proces blaknięcia fotografii i gazetowych ilustracji. Również sposób kadrowania, często fragmentaryczny, ukazujący rzeczywistość przypadkową pozwala dostrzec

„efekt Tuymansa” w jego malarstwie.

Ów zestaw formalnych zabiegów staje się dla niego narzędziem spojrzenia w przeszłość. Ma ona jednocześnie wymiar geograficzny – odnosi się do Europy Środko-Wschodniej. Podkreślają to zachodni krytycy piszący o pracach Adacha. Austriacki krytyk, Robert Fleck pisze powstałych w ostatnich obrazach Adacha, iż są one rodzajem osobistego świadectwa odsyłającego do kondycji Europy Środkowej wprowadzają w półmelancholijny, półnadużyty świat północno-wschodniego postkomunistycznego kraju (Agata Araszkiewicz, Adam Adach, w: Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000, Warszawa 2007, s.338).

Zderzenie współczesności z historią widoczne jest w obrazie „Cheap history”. Niewielkie stoisko bazarowego handlarza, kilka przedmiotów ułożonych ta kartonowej tekturze tworzy współczesną martwą naturę. Jednak wśród przedmiotów zwyczajnych codziennych przedmiotów jak włączniki, żelazko, czy rękawiczki odnajdujemy takie, które przywołują inne, często sprzeczne znaczenia: nazistowski orzeł trzymający w szponach swastykę, książki lub kasety wideo z wizerunkiem Jana Pawła II, podręcznik do historii. W symboliczny sposób określają dwie sfery funkcjonujące obok siebie w postkomunistycznej Polsce – współczesność i przeszłość: wojenna i komunistyczna trauma tkwiąca jakby w podświadomości teraźniejszości.

Przeszłość obecna jest także tam, gdzie jej fizyczne ślady są dostrzegalne. Dwa obrazy Adacha „Birke” i „Untitled (Treblinka)” przywołują ją, choć odniesienie tkwi nie tym co przedstawiają ile w sposobie przedstawienia i tytułach. „ (…) Sobibór, Treblinka, Majdanek, Chełmno, Stutthof, a przede wszystkim Oświęcim-Brzezinka (Birkenau) (…) to nazwy, które powodują w naszych umysłach tak głęboki rezonans, że trudno nam uwierzyć, że istnieją na naszej planecie miejsca, które im odpowiadają” pisał Frank Ankersmit (F.Ankresmit, Pamiętając Holocaust. Żałoba i melancholia, w: tenże, Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii, red. Ewa Domańska, Kraków 2004).. Jednak one istnieją. W Polsce. Adach nakłada te wyzwalające emocje nazwy, w iście Tuymansowskim stylu, na widoki lasu. To nałożenie niewyobrażalnego na codzienny, swojski widok powoduje napięcie. Jest ono obecne zwłaszcza w obrazie „Birke”, gdzie poprzez niemiecki tytuł przedstawienie brzozowego lasku zostaje powiązane z miejscowością o wywołującej trwogę nazwie. Brzoza ma także szczególne znaczenie w polskiej kulturze, począwszy od Mickiewicza jest ona kojarzona ze swojskością, typowym fragmentem polskiego pejzażu, a także z polską martyrologią, widokiem brzozowych krzyży na grobach poległych żołnierzy. W swoim obrazie Adach zderza te rodzaje odniesień, wskazując na fakt, że historyczna pamięć jest zjawiskiem dynamicznym, w którym przecinają się różne kierunki spojrzeń.

Przywołani powyżej malarz próbują uobecnić ten kierunek spojrzenia, który nie tylko odrywał by pamięć, ale także szedł po prąd procesom zapominania.

Twórczość Belg stała się dla nich – w świadomy lub intuicyjny – sposób nowym językiem, który umożliwił spojrzenie poprzez malarstwo na polską rzeczywistość, odkrywające jej ukryty wymiar.

Narrator powieści Sebalda spotyka Austerlizta po raz pierwszy w Belgii, na dworcu w Antwerpii, by wyruszyć w podróż po Europie i doświadczyć znanych widoków w zupełnie inny, przerażający sposób. Jest to podróż jednokierunkowa, wiedzie w przeszłość, z której nie ma powrotu. Można zapomnieć o przerażającej historii. Lecz nie można oderwać już historii od widoków pospolitych, codziennych, które stały się jej drogowskazami. Myślę, że spotkanie z twórczością Tuymansa, stało się dla polskich malarzy, przynajmniej tych, którzy potrafili dostrzec jego wartość, rozpoczęciem takiej podróży, która paradoksalnie nie wymaga przemieszczenia się w przestrzeni. Podróży rehabilitującej w pewien sposób malarstwo, które rezygnując z konstrukcji rzeczywistości i opierając się na widokach zapośredniczonych, jednocześnie zyskało sposób opowiedzenia o tym, czego pokazać nie sposób.