



Symboliczne resztki

Tomasz Fudala

**Adam Adach. Przy odrobinie szczęścia może
o tym zapomną**

kurator: Monika Szewczyk, Galeria Arsenat,
Białystok, 8.01. – 7.02.2010.

Adam Adach „Tartan” (2009) [fragment];
olej na płótnie, 155 x 130 cm

W myśli i życiu społecznym
zawsze pozostaje „plama”,
nieczystość czy resztką przeszłości,
której nie można całkowicie wyeliminować
ani zmienić w coś dobrego

Dominick LaCapra

Nowe obrazy Adama Adacha nie powstały w czasie jednego malarskiego seansu. Artysta nałożył wiele warstw farby, stworzył na płótnach złożone malarskie materię, które połyskują poprzecieranymi warstwami. Kolejne etapy malowania odkładają się na płótnie jak historia na kartach książek. Uwodzący oddech tej ostatniej jest widoczny w całej serii nowych obrazów, przez które przewijają się historyczne odwołania, motywy i symbole. Artysta pokazuje, jak funkcjonują współcześnie i jak są mylone, zapominane, odsuwane do lamusa. Jego postawa jest inna niż badaczy dziejów, którzy przyglądając się minionym wydarzeniom, starają się za wszelką cenę wyodrębnić miejsca, gdzie zaszła zmiana. Adam Adach dostrzega fakt, że próby opisanie historii zawierają wiele sprzeczności. Wielokrotnie nie da się przedstawić momentu dziejowej przemiany, jak chcieli dawni malarze i historycy, gdyż każdy moment jest etapem i ciężeniem od jednego stanu do innego. Moment graniczny zawsze jest trudno uchwytne. Hayden White pisał: Przejściowe etapy w historii zawsze stanowiły dla historyków problem. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że w istocie każdy moment historyczny jest w pewnym sensie przejściem od jednej fazy lub aspektu procesu historycznego do innego, lecz także dlatego, że samego „przejścia” nie można przedstawić w żadnym medium, ponieważ zachodzi ono «pomiędzy» dwoma stanami, które uważa się za względnie stałe: jest to moment «przełoczenia», moment «przeistoczenia», kiedy «wino»

jednej rzeczywistości historycznej zmienia się w „krew” innej¹. White podkreślał, że nie da się tego momentu przedstawić, ponieważ ma on taki sam status jak pusta przestrzeń dzieląca dwie klatki filmu.

Po wielkich historycznych przeistoczeniach pozostają w życiu społecznym i indywidualnej pamięci różnorodne pozostałości. Plamy, których nie da się usunąć. Kilka takich historycznych resztek sportretował artysta. Jego obrazy bronią się jednak przed jednoznacznym wyjaśnianiem i przedstawianiem. Dla nich wszystkich życiodajną glebę, w której są zakorzenione i z której wyciągają soki, stanowią zupełnie prywatne mikrohistorie rodzin lub regionów, poprzez które podręcznikowa narracja historyczna ujawnia swoje sprzeczności.

Chociaż płótna Adacha dotyczą często konkretnych wydarzeń, tak jak obraz zatytułowany „Sonety krymskie”, który opowiada o powrocie Tatarów na stepy, to ich autorowi udaje się uniknąć ilustracyjności. Artysta nie podejmuje tradycji historycznego malarstwa, zaludniającego obrazy tłumami postaci biorących udział w ważnych wydarzeniach. Bohaterowie, których ktoś wiezie na barykady, rozstrzeluje, ratuje z oblężenia czy też święci nad nimi triumf, są zwykle w centrum zainteresowania tradycyjnego malarstwa historycznego. Jego istnienie i rozwój były związane ze zwyczajem odwoływania się cywilizacji do przeszłości. „Malowane dzieje” – znane z historii sztuki – przeżywały największą popularność w XIX wieku. Powodem do przedstawienia wydarzenia historycznego wówczas było jego użycie jako przykładu konfliktu moralnego, wojennego zwycięstwa czy też rozwiązania politycznego². Szczegóły historyczne często zaniedbywano bądź mylono w pogoni za osiągnięciem odpowiedniego przekazu. Obrazy Adacha są niejednokrotnie pozabawione „żywych” bohaterów tłoczących się +

w kadrach malarstwa historycznego. Malarzom w XIX wieku zalecano wybieranie jako tematu zdarzenia na tyle dawnego, aby jego szczegóły nie były powszechnie znane, co pozwalało uniknąć odpowiedzialności za brak znajomości faktów. Na obrazach Adacha jest inaczej: dotykamy małych elementów historii, jej resztek, ale artysta nie ukrywa przed nami swojej świadomości narosłych wokół nich obciążen i przeinaczeń.

Adach pokazuje paradoksy historyczności, której obsesja bardzo często nakładała na malarstwo obowiązek rekapitulacji przeszłości i podsumowania całej wiedzy o tym, co było. Obrazy Adacha wprowadzają widza w symboliczny gąszcz niejednoznaczności, w którym zrazu trudno się odnaleźć. Na kilku płótnach całą przestrzeń zajmują symbole polityczne lub religijne. Pieczęć Sulejmana, będąca cytatem z krymskiego meczetu, przypomina do złudzenia gwiazdę Dawida („Dwa okrągłe obiekty na niebie”). Jednocześnie stanowi dekoracyjny maswerk w emanującym nocnym błękitem oknie meczetu. Na innym obrazie pięcioramienna czerwona gwiazda wydziela blask podobny światłu latarni morskiej. W centrum płótna zatytułowanego „Wyzwolenie” u źródła silnego światła znajduje się znak zapytania. Czerwona gwiazda, zazwyczaj promieniująca zwycięstwem komunizmu, na obrazie Adacha odnosi się do historii z Białegostoku. Dyrektor lokalnego Muzeum Wojska, zganiony za bezkrytyczne podejście do radzieckiej symboliki, opatrzył znakiem zapytania całą ekspozycję dotyczącą kontrowersyjnego wyzwolenia Polski przez Armię Czerwoną. Czy niezwykle skomplikowaną przestrzeń historycznych znaczeń i traum da się tak łatwo rozbroić? A może mamy tu do czynienia z resztką historii, która za nic nie chce się zasymilować i zamienić w coś dobrego (np. edukacyjny wykład o historii)?

Na innym obrazie Adach używa pochodzącego z architektury Oskara Sosnowskiego geometrycznego motywu z drzwi białostockiego kościoła. Jednak w miejscu trójkąta, będącego fragmentem kompozycji, na obrazie pojawia się różowy trójkąt znany z obozów koncentracyjnych. Towarzyszy temu łacińska sentencja *Cur Deus Homo*. Obraz zatytułowany jest „Dlaczego Bóg stał się Homo?”. Znak, w czysto semantycznym sensie, niczego tutaj nie wyraża i niczego nie przedstawia, ale – jak bywało w historii choćby z gwiazdą Dawida czy różowym trójkątem – jest znakiem wyłącznie w znaczeniu czysto abstrakcyjnego przyporządkowania. Geometryczny symbol jest w istocie pusty. Odwołuje nas mechanicznie do jakiegoś porządku. Ktoś, kto zostanie nim obarczony, automatycznie przyjmuje na swoje barki znaczenie lub daje się oznaczyć piętnem. Te dwie geometryczne kompozycje odwołują się do dynamiki przemieszczeń w czytaniu ideologicznych symboli.

Z kolei dwa bardzo jasne w tonacji obrazy, bliższe rysunkom w technice *en grisaille*, stanowią rodzaj dyptyku. Pierwszy przedstawia głowę ukrzyżowanego Chrystusa. Deska, na której został namalowany wizerunek Jezusa, pokryta jest przez artystę nieregularnie rozmieszczonymi otworami przypominającymi ślady korników. I znowu znaleźliśmy się w symbolicznym piekle, jeśli uświadomimy sobie, że religijna ikonografia Chrystusa na krzyżu została w ciągu wieków silnie skodyfikowana. To krzyż jest jednym z najczęściej kopiowanych symboli na świecie. Drugi obraz przedstawia kilka zbiorów i wypełniające je punkty. Najwyraźniej zachodzi proces migracji i punkty przenoszą się ze zbiorów po lewej stronie do tych po prawej. Ten ruch wskazuje strzałka w centrum obrazu. Takie graficzne zobrazowanie przemieszczania się ludów przywodzi na myśl migrację symboli i nieustanne przesuwanie się

znaczeń, którym jest podporządkowana ludzkość. Człowiek, według Ernsta Cassirera, to *Animal symbolicum*. Pisze Cassirer: człowiek nie żyje już w świecie jedynie fizycznym, żyje także w świecie symbolicznym³. Nadrzędność funkcji symbolicznej widać w języku, miecie, ale także religii czy sztuce. Bycie katolikiem, żydem, prawosławnym, jest także jedną z możliwości. Owo uwikłanie w porządek pragnienia i braku określa również sposób, w jaki człowiek reaguje na obrazy. Intrygujące jest ciągle szukanie, pragnienie odsłonięcia zasłony, zobaczenia, co kryje się pod warstwą pozorów. Porządek symboliczny w teoriach psychoanalitycznych jest strukturą stojącą nad światem widzialnym i go regulującą⁴. Jako przestrzeń języka, czy też języka obrazów, nadaje on strukturę naszemu doświadczeniu, dostarczając nie tylko słów, których używamy, aby opisać siebie i nasz świat, ale także gotowych konstrukcji tożsamościowych, które w sobie nosimy.

Jaka w tym wszystkim jest rola obrazu? – zdaje się pytać artysta – malując „Uwaga: deszcz, śnieg, mgła, gołoledź”. Tytułowe ostrzeżenie brzmi ironicznie. Obrazy i samo malarstwo od zawsze wytwarzało własne języki i symboliczne przestrzenie. „Uwaga: deszcz, śnieg, mgła, gołoledź” to pejzaż z Przełęczy Angarskiej. Najwyższy punkt w Górach Krymskich ma swój posterunek policji drogowej, który jest opatrzonej tak jasnym, stanowczym komunikatem. Inaczej z samym malarstwem – królestwem niejednoznaczności.

Historia może mieć także indywidualne, bardziej prywatne oblicze. „Dobre idee nigdy nie umierają” to obraz z motywem warszawskim – modernistyczną ślizgawką zobaczoną na zrujnowanym stadionie Skry, nieopodal studia artysty. Architektoniczne kształty są ledwo widoczne w mroku. Wyłaniające się zarysy modernistycznej konstrukcji nie dają się łatwo

odczytać. Zabawną puentą do tych rozważań o historii jest padający na ruiny modernizmu kolorowy śnieg w podstawowych, znanych z malarstwa Pieta Mondriana kolorach. Malarstwo uśmiecha się tutaj do swojej historii. Oto ta scena z niepoddającą się asymilacji resztką historii w padającym śniegu mogłaby być metaforą Malowania, które równie niechętnie poddaje się plotkom o swoim końcu.

Intrygującym dopełnieniem serii obrazów jest film. Scena przedstawia pokój skąpany w popołudniowym słońcu. To niewątpliwie dom zamożnej rodziny. Rozmowa prowadzona przy stole przez pana domu, jego żonę i córkę dotyczy tragicznej historii ich żydowskiej rodziny w czasie Zagłady. Nie jest to jednak seans psychoanalityczny – choć być może w sposób „traumatofilski” analizują oni wojenne wypadki oraz ich wpływ na późniejsze życie rodziny. W czasie wojny przez dwa lata dziadkowie, rodzice i starsza siostra pana domu, Dawida, ukrywali się w małej wsi pod Wilnem, w obejściu polskiego chłopca, w wykopanej w ziemi jamie. W późniejszych wspomnieniach nazywali ten okres ukrywania się „byciem w grobie”. Wojenna trauma, chociaż odziedziczona po przodkach, a nie przeżyta bezpośrednio, stanowi dla kolejnych pokoleń rodziny uwierające piętno.

Czy zmęczenie obowiązkiem pamiętania upoważnia do czegoś innego niż pamiętanie – i co by to mogło być? Zdarza się, że w sytuacjach porażkowych pamięć zajmuje nawet miejsce wyobraźni, pisał w psychoanalitycznych tekstach o traumie Dominick LaCapra. Jaką rolę może odgrywać nasza empatia wobec członków rodziny zgromadzonych przy stole i głównego bohatera filmu, potomka uczestników makabrycznych wydarzeń? Sama empatia, jako element wyobraźni związany nie tylko z rzemiosłem historyka, lecz z wszelkim nieobojętnym podejściem +

do przeszłości i Innego, niesie z sobą zawiłe dylematy, nie wiadomo bowiem, jak można być empatycznym, nie zawłaszczając sobie bezprawnie doświadczeń ofiary i nie stając się (świadomie lub nieświadomie) ofiarą zastępczą⁵. Przytłumiona bądź wtórna trauma może wpłynąć na ich stanowisko. Muszą jednak być w stanie zachować dystans krytyczny i samozachowawczy. LaCapra przestrzega, że trzeba zarówno pamiętać, jak i krytycznie kontrolować pamięć wszelkimi dostępnymi środkami, aby jak najbardziej zbliżyć się do zdarzeń, z którymi nieuchronnie wiążą się luki. Temu może służyć rozmowa, będąca zarówno analizą, jak i rodzajem rekonstrukcji. Z przypominaniem wiąże się jednak niebezpieczeństwo. Pamięć może niespodziewanie wziąć górę nad życiem. Wiele spraw związanych z Holocaustem i innymi „katastrofami” historycznymi można zrekonstruować i pamiętać, trudność zaś polega na tym, aby nie trwać obsesyjnie przy urazie⁶. LaCapra zaleca, by dążyć do wypracowania specjalnej relacji pomiędzy pamięcią i rekonstrukcją, w której będą się one wzajemnie wzbogacać oraz krytycznie kwestionować.

Obrazy Adacha wyłaniają się z mroku przemieszonej na późniejsze pokolenia traumy i pokazują jej odpryski. Bohaterami filmu są mimowolni świadkowie historii, którzy wchodzą w rolę sędziów. Jednak osądowi mogą poddać jedynie swoją historię – fragment większej narracji. Jedyną opowieść, do której mają całkowitą pewność. W ten sposób w ich życiu wielka historia codziennie domaga się celebracji. Obowiązek pamiętania staje się tylko obowiązkiem.

Artysta w różnorodny sposób portretuje resztki przeszłości i ich – często osobliwe – funkcjonowanie dzisiaj, a paradoksalne podobieństwo gwiazdy Dawida do pieczęci Sulejmana jest tylko potwierdzeniem wagi współczesnego

przepisania historii, jakkolwiek jest ono mozolne. Jednocześnie opowiadania o przeszłości na płótnach nie mogą być tak rzeczywiste jak te, które dotyczą teraźniejszości. Charles Esche tak opisywał tę polityczną cechę malarstwa: wciąż sprawia mi przyjemność wieczna malarska zwodniczość, w której coś wygląda inaczej niż to, czym naprawdę jest. Dokładnie w tej właśnie iluzyjności pojawia się moment polityczny, tak to widzę, jako możliwość oferowaną mi przez artystę i jako mój własny sposób patrzenia na obraz. Najlepsze obrazy negują istnienie gwarantowanej strefy bezpieczeństwa tradycji i politycznej poprawności, wszystko jedno, czy jest ona nadana jako arystokratyczny przywilej, czy wymuszona w sposób wulgarnie socjalistyczny⁷. Historia jest opowieścią o różnych wspólnotach – narodach, grupach społecznych, rodzinach, które określają się w opozycji do innych, podczas gdy w rzeczywistości między nimi istnieją tylko różnice. Ponad różnice i opozycje warto cenić indywidualność, wyjątkowość prywatnej historii. Sama historia pojawia się w tym malarstwie niejednokrotnie w aurze tajemnicy. Nie jest łamigłówką, którą można po prostu rozwiązać. ●

¹ White H., *Proza historyczna*, Kraków 2009, s. 64.

² Poprzęcka M., *Akademizm*, Warszawa 1989, s. 35.

³ Cassirer E., *Philosophie der symbolischen Formen*, t. 1, Darmstadt 1964, s. 3.

⁴ Žižek S., *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2008, s. 21.

⁵ LaCapra D., *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, [w:] Domańska E. (red.), *Pamięć, etyka i historia*, Poznań 2006, s. 129.

⁶ Ibidem, s. 130.

⁷ Esche C., *Tak czy inaczej to tylko obrazki*, [w:] *Zawody malarskie, kat. wyst. BWA Bielsko-Biała*, 2001.