

PAWEŁ DRABARCZYK VEL GRABARCZYK

Uniwersytet Wrocławski

<https://orcid.org/0000-0002-7264-4943>

Lśnienie. Przeglądając się w *Kryjówkach*. Architektura przetrwania Natalii Romik

Shining. Looking at Our Reflections in *Kryjówki*. Architektura przetrwania by Natalia Romik

Abstract

Nine irregularly shaped and silver-plated casts. Nine three-dimensional maps copying territories of survival – Hiding Places created and inhabited by Jews at the time of the Holocaust, i.a. inside an oak tree trunk, underneath a floor, inside sewers, in a grave. “Sculptures are homage to the architects and engineers who created them” – said Natalia Romik about metal objects on display at the Zachęta National Gallery of Art, accompanying an exhibition presenting the results of interdisciplinary studies on the Holocaust “architecture of survival”. Its non-visual character (a hideout protects against a stalking gaze, an “evil eye”) found in the exhibition a controversial reverse, with the ostentatious, idolatrous glistening of the surfaces of these anti-monuments commemorating those hiding themselves and those who hide them. Silver “resembles mercury, a mirror. It reflects but also deforms” (Romik). Quite possibly similarly to the way our gratitude is deformed, more interested in its own image than in that which is concealed beneath the glistening surface. What do *Kryjówki* conceal from us and what do they disclose?.

Keywords: Kryjówki; architecture of survival; Holocaust; mirror; reflection; memory

Streszczenie

Dziewięć odlewów o nieregularnych kształtach, pokrytych srebrem. Dziewięć trójwymiarowych map, które odwzorowują terytoria przetrwania – kryjówki tworzone i zamieszkiwane przez Żydów w latach Zagłady, m.in. w pniu dębu, pod podłogą, w kanalizacji, w grobie. „Rzeźby są hołdem dla architektów i inżynierów, którzy je budowali” – mówiła Natalia Romik o metalicznych obiektach pokazanych w Zachęcie, towarzyszących wystawie prezentującej rezultaty interdyscyplinarnych badań nad holokaustową „architekturą przetrwania”. Jej źródłowa awizualność (kryjówka chroni przed prześladowczym spojrzeniem, „złym okiem”) znalazła na wystawie kontrowersyjny rewers, ostentacyjne, idolatryczne lśnienie powierzchniowych antyantypomników upamiętniających ukrywających się i ukrywających. Srebro „wygląda jak rtęć, jak lustro. Odbija, ale daje też zniekształcenie” (Romik). Być może na podobieństwo tego, jak zdeformowana bywa nasza wdzięczność, bardziej zainteresowana obrazem własnym niż tym, co ukryte za połyskliwą powierzchnią. Co zatem chowają przed nami, a co odsłaniają *Kryjówki*?

Słowa kluczowe: Kryjówki; architektura przetrwania; Zagłada; lustro; odbicie; pamięć

O autorze

Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk – dr, historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa na Uniwersytecie Wrocławskim. Interesuje się funkcjonowaniem w sztuce kategorii takich jak wzniosłość, niewyobrażalne, numinosum, sacrum czy niesamowite. Doktorat obroniony w IS PAN poświęcił kategorii wzniosłości w polskiej sztuce współczesnej.

Przypominają abstrakcyjne rzeźby. Niektóre mówią do nas językiem geometrii, inne przywodzą na myśl raczej formy organiczne. Regularna „prosto-” i „ostrokątność” jednych kontrastuje z miękką obłością innych, bliższych myśleniu tych, którzy artystycznych inspiracji szukają w żywych tkankach. Sprawiają wrażenie, jakby pojawiły się tu w wyniku rozważań nad bryłą i symetrią, stanowiły ćwiczenie formy czy studium przestrzeni. W jednej z sal wystawowych w Zachęcie stały jak figury nieznaney gry planszowej lub znaki zapomnianego alfabetu. Przypominają abstrakcyjne rzeźby i być może w pewnym sensie nimi są. Funkcją tych intrygujących przedmiotów jest jednak nie tyle abstrahowanie od rzeczywistości (*abstrahere ab re*), ile raczej *abstrahere ad aliquid*, porywanie ku czemuś¹. W tym wypadku ku rzeczywistości, którą z braku lepszych słów określa się często jako niewyobrażalną.

Oto dziewięć odlewów o nieregularnych kształtach, pokrytych srebrem. Dziewięć trójwymiarowych map, które ściśle odwzorowują fragmenty terytoriów przetrwania – kryjówek tworzone i zamieszkiwane przez Żydów w latach Zagłady. Wiemy to zanim jeszcze przekroczymy próg galerii, więc rzeźby tym szybciej zaczynają odsyłać do konkretów: otwarta na przestrzał rama o zygzakowatych bokach zaczyna przedstawiać otwór w podłogowym parkiecie, wertykalne formy – ceglany mur, chropowaty quasi-abakan o nieco antropomorficznej sylwecie okazuje się rewersem pnia dębu. Każda z tych nieledwie księżycowych skał przywołuje jedno jak najbardziej ziemskie miejsce. Bochnowaty, acz z otworem pośrodku kształt to odlew żarna z jaskini w Ukrainie, gdzie ukrywała się rodzina Stremerów. Schronienie znaleźli najpierw w próżniach skalnych Wertebey, a następnie w liczącym ponad sto pięćdziesiąt kilometrów systemie korytarzy Ozernej (Jeziornej). Ocaleni. Gdy niedawno ich mieszkający w USA potomkowie odwiedzili dawną kryjówkę, powiedzieli: *we came here to say thank you to the cave*². „Przyjechaliśmy, by podziękować jaskini”.

Traktujące o wystawie *Kryjówki* wypowiedzi, także te odautorskie, cechuje wymowna ambiwalencja, tropy wdzięczności biorą w pewnym miejscu rozbrat i prowadzą w nieco innym kierunku. Z jednej strony podkreśla się, że tym pokazem składany jest, jak mówi Aleksandra Janus, „hold kreatywności tym, którzy kryjówki konstruowali i w strasznych warunkach próbowali przetrwać”³, a – to już słowa Natalii Romik – „rzeźby są hołdem dla architektów i inżynierów, którzy je budowali”⁴. *Kryjówki* – wystawa pokazywana kolejno w warszawskiej Zachęcie oraz TRAFOSTACJI Sztuki w Szczecinie, kuratorowana przez Kubę Szredera oraz Stanisława Rukszę⁵ – rozprawiają się więc na tym poziomie ze stereotypem bierności ukrywania się, akcentując sprawczość tych, którzy potrzebowali schronień, ich zaangażowanie, a w wielu przypadkach w sensie ścisłym profesjonalne podejście, czego dowodzą na przykład przechowywane w Żydowskim Instytucie Historycznym dokumenty inżyniera Edmunda Schoenberga,

PAWEŁ DRABARCZYK VEL
GRABARCZYK

Lśnienie. Przeglądając się w Kryjówkach. Architekturze przetrwania Natalii Romik

ocalałego, z opisami „ślepych szaf, bunkrów, przejść, dostawianych części poddasza”⁶, będących niejednokrotnie *tour de force* inwencji i kompetencji.

Słowo „hold” pojawia się w tekstach wokół ekspozycji szczególnie często, czasem jednak zmienia się jego adresat, a znaczenie ulega osobliwemu przesunięciu. Wystawa „jest artystycznym hołdem dla architektury przetrwania, kryjówek budowanych i użytkowanych przez Żydów podczas Holokaustu”⁷ – anonsuje strona Zachęty. We wnikliwej (może najwnikliwszej) z opublikowanych dotychczas analiz Roma Sendyka idzie krok dalej:

Celem jest laudacja, afirmacja kryjówek. To „sprawiedliwe miejsca”, „bohaterowie” ratujący skazanych na śmierć, to „współtwórcy” przetrwania, warci najwyższego uznania i godni podziwu⁸.

Krakowska badaczka retorycznie pyta:

czy heroiczne skrytki, sojuszniczki przetrwania, to bohaterki czasów Holokaustu, prezentujące się nam dziś w Warszawie w swym materialnym języku, na własnych prawach, wspomagane przez artystkę i jej zespół?⁹



Wystawa *Kryjówki*. Architektura przetrwania w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, fot. Maciej Rozenberg, z archiwum Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

Wpisując się w humanistyczny zwrot ku rzeczom lotne frazy, w których zamiast – lub przynajmniej obok – sprawiedliwych ludzi mamy sprawiedliwe miejsca, nie tylko upodmiotowiają kryjówki, ale wręcz je antropomorfizują, przywołując znany problem studiów nad rzeczami – emancypacja przedmiotów odbywa się ludzkimi rękoma i wiąże się niejednokrotnie z nałożeniem na nie ludzkiej siatki pojęć. Aporia ta działa także i tu: choć na poziomie retorycznym mamy do czynienia z przechwyceniem schronień przez narrację heroiczną, to zgodnie z deklarowanymi intencjami zaakcentowanie roli kryjówek-rzeczy stanowić ma remedium na romantyzację. Trzeba przy tym pamiętać, że pokaz odlewów stanowi zaledwie jeden z elementów projektu obejmującego szeroko zakrojone interdyscyplinarne badania nad holokaustową „architekturą przetrwania”. Badania, dodajmy, angażujące zaawansowane technologicznie szkiełka oraz niejedno elektroniczne oko: skanery 3D, kamery endoskopowe, mikroskopy¹⁰. To zaledwie część arsenału *high-tech* stosowanego przy eksploracji tych, by użyć Kantorowskiego pojęcia, „przedmiotów najniższej rangi”. Rezultaty kwerend i badań, w których z Natalią Romik współpracowało ponad pięćdziesiąt osób reprezentujących różne dziedziny nauki („Koalicje są zawsze istotnym elementem moich badań”, powiada artystka), pokazano w Zachęcie, z premedytacją sięgając do schematów wizualizacji wiedzy, ekspozycyjnej kultury diagramu i gabloty. Same rzeźby, a w zasadzie kryjówki, których są rewersem, aktualizują na głębszym poziomie pojęcie *l'objet trouvé* – są przedmiotami w istocie odnalezionymi podczas zakrojonych na wiele lat poszukiwań miejsc, w których chronili się Żydzi.

Jeśli wsłuchać się w komentarze autorek projektu, można odnieść wrażenie, że gra toczy się tu o uniknięcie sentymentalnych klisz, uczuciowych protez, po które tak chętnie sięgamy, pomni, że nie ma szans na pełną identyfikację z doświadczeniem prześladowanych. Aleksandra Janus powiada, że „skupienie się na materialności pozwala inaczej opowiedzieć historię – na pewno odsunąć własne emocje”¹¹. A zatem retoryka obiektywnych, certyfikowanych naukowo danych w kontrze do podatnej na ckliwie i wzniosłe zniekształcenia projekcji serca? Dodałbym coś jeszcze. Położenie akcentu na nieludzkie „heroiczne skrytki” pozwala wymknąć się choć na chwilę kleszczom polityki historycznej, tak często zawłaszczającej pamięć o tych, co ukrywali, a chowającej w najgłębszych mentalnych kryjówkach tych, co szantażowali oraz wydawali. Jaskinia Ozerna nie legitymuje się ukraińskim ani tym bardziej polskim paszportem, a i tożsamość drzewa o pustym pniu nie zostanie raczej rozegrana przez instytucje sprawujące pieczę nad pamięcią narodową, nawet jeśli jest to dąb Józef z Wiśniowej na Podkarpaciu, który ponoć został uwieczniony przez Mehoffera w jego przedwojennym projekcie banknotu stułotowego. Dzięki temu, paradoksalnie, zwrot ku rzeczom prowadzić może do lepszego wglądu w rzeczywistość tych, którzy w czasach dla wielu ostatecznych szukali *eu-kalipsis*, dobrego ukrycia.

Heroizacja „miejsc sprawiedliwych” ma jeszcze jeden ważny aspekt. Rzeźby lśnią. Piotr Pelc z wrocławskiej Pracowni Konserwacji Zabytków pokrył je cienkimi warstwami czystego srebra. Większość z kryjówek, mówi Janus,

nie doczeka się upamiętnienia w przestrzeni właśnie dlatego, że są ukryte, trudno dostępne. Natomiast te srebrne rzeźby są rodzajem pomnika dla determinacji tych, którzy w nich przetrwali. Zarówno kryjówki, jak i obiekty, które z nich wyciągnęliśmy, to są takie liche przedmioty. Mam poczucie, że obłożenie ich srebrem jest takim gestem wyniesienia, potęguje ich znaczenie¹².

Wystawa proponuje swego rodzaju wywyższenie *in effigie*, ekstremalną wizualną katapultę o iście karnawałowym rozmachu – od niewidoczności do ostentacji. Jakie są zatem sensory świecenia, „bezczelnego świecenia”¹³, jak mówią niektórzy? Jednym z formalnych lejtmotywów działalności Natalii Romik jest lustro, czy może raczej idea lustrzanego odbicia. Z metalicznych zwierciadeł zbudowany był *Jad*, pomyślany jako „nomadyczna platforma miejskiego protestu”, nawiązujący do wskaźnika używanego przy czytaniu Tory mobilny obiekt w kształcie dłoni. Wypełniony archiwaliami z Żydowskiego Instytutu Historycznego, w tym mapami sztetli sporządzanymi już po wojnie przez ocalałych, przypominał o żydowskiej przeszłości różnych odbijających się w nim elementów tkaniki miejskiej. Multiplikując i powiększając w soczewkach swej „karoserii” obrazy architektury, świadczące o jej współczesnym „życiu po życiu”, będącym niejednokrotnie wędrówką poprzez kolejne stadia rozkładu, stawiał pytania o entropię pamięci.

Lustrzanymi taflami obłożone były ściany *Nomadycznego Archiwum Sztetla*, czyli wehikułu, którym Romik odwiedzała miejscowości południowo-wschodniej Polski. Refleksyjna powłoka znajdowała swój kontrapunkt w czerni pokrywającej wewnętrzne struktury tego niewielkiego prostopadłościanu, tak jakby spotykały się tu, w kategorii awizualności, dwa pozorne przeciwieństwa: lustrzane odbicie i ciemność. Działające jak wyrwcony „na lewą stronę” teatr katoptryczny, NAS z jednej strony dba o „dobry wygląd”, nie „prowokuje” własną wizualną konstytucją. Respektując prawo mimikry, upodabnia się do otoczenia i powtarzając jego obrazy. Uobecniająca się tu dialektyka zwierciadła i *camera obscura* to jeden ze sposobów, w który ta widmowa instytucja penetruje pogranicza niewidzialności. Pyta o możliwość przejścia na drugą stronę lustra, które byłoby na pewnym poziomie wyjściem ze świata zmultiplikowanych swojskich obrazów, wzajemnie utwierdzających się w poczuciu normalności, jednocześnie odbić-pozorów¹⁴. Tam można by stanąć twarzą w twarz z wypieraną, a w najlepszym razie niepamiętaną przeszłością. Niewątpliwie lustrzane obrazy, autoportrety postsztetli, a może autoportrety sztetli *post mortem*, których historia przeziara przez kolejne kulturowe nawarstwienia, wywołują pytania o nieobecnych. „W srebrze

wszystko się dobrze odbija, również duchy przeszłości”¹⁵ – twierdzi Romik, i – jeśli zdanie to przeczytać widmologicznie, a nie sentymentalno-spirytystycznie – może niewątpliwie pomóc w pracy hermeneutycznej nad *Kryjówkami*.

Ambiwalentna praca lustra jako zarazem miejsca ujawnienia i zasłony przenika pokaz w Zachęcie. Odlewy posyłają migotliwe refleksy, aczkolwiek ich powierzchnia nie jest wypolerowana wystarczająco dokładnie, byśmy mogli w nich ujrzeć – to słowa Georga Christopha Lichtenberga – „najbardziej interesującą powierzchnię świata – naszą twarz”¹⁶. Czy rzeźby te są zatem obrazami, czy też ich zaprzeczeniem? Zdaniem Marii Poprzęckiej „w przeciwieństwie do obrazu, który zakłada, że jego powierzchnia jest widzialna, widok, który powstaje w lustrze, wymaga, aby odbijająca go powierzchnia była niewidzialna”¹⁷. Idea lustra łączy zatem dwa przeciwieństwa: ustanowienie obrazu ma swój dosłowny rewers – awizualność powierzchni – który w przypadku kryjówek odnieść można także do awizualności wnętrza schronienia. Równie istotna jest pozorność tak powstałego obrazu, jego przesłonowość. Lustro, wytwarzające hiperrealistyczny wizerunek, samo wymyka się spojrzeniu, a może też być kamuflażem, nieledwie kryjówką. Odbija „złe oko”, zmienia wektor przeszłoudowego spojrzenia.

W tych rzeźbach widzimy jednak jak w zwierciadle, niejasno. Ich powierzchnia jest jak kora, kamień, cegła: gruzelkowata, porowata, pofałdowana. Gdy spojrzeć z bliska, przypomina krajobraz księżycowy. Przy jej opracowywaniu tendencja rafinacyjna (najczystsze srebro) spotkała się z wymuszoną przez technikę odcisku strategią rozpraszania obrazu. O ile w wehikule *Nomadycznego Archiwum Sztetla* mechanizm uchylecia widzialności przez lustro działał znakomicie, o tyle na nowej wystawie zaczyna się – przenicowane w technice odlewu, posrebrzone kryjówki przestają być kryjówkami i rzucają się w oczy, stoją w blasku, jakby wygrały casting na najlepsze schronienie. Niektórych to drażni. „Zbyt wiele tu warstw czasowych i znaczeń, stłoczonych razem, i jeszcze to nieszczęsne niby lustro, które wcale lustrem nie jest. Jest natomiast surowe, obcesowe i dlaczego się tak bezczelnie świeci?”¹⁸ – krytykowała Sara Abrahamer na portalu Jewish.com, nie godząc się na naruszający holokaustowe *decorum* styl glamour. Jak odeprzeć ten zarzut? Może dałoby się wykazać jego jednostronność, tak jak jednostronnym byłoby odczytywanie na przykład motywu lustra weneckiego (skoro jesteśmy przy spekulacyjnej metaforze) jedynie w kontekście pałacowym. Lustro weneckie to przecież także narzędzie reglamentacji prawa do patrzenia, podziału na obserwujących i obserwowanych. Wiąże się tyleż z pałacową grą libertyńskich spojrzeń, co z reżimem przesłuchania czy sali sądowej¹⁹. Być może jednak w rzeźbach dostrzeżemy nie tyle pierwiastek glamu, ile osobliwego, (niemal) wydestylowanego z ironii campu – wszak historycznie rzecz biorąc, jest to subwersywna, emancypacyjna estetyka tych, których skazano na niewidoczność. Nobilitowane srebrem ku własnemu zdziwieniu i na przekór

swej lichej kondycji, tylko pozornie uczestniczą w strategiach monumentalizacji. Ich pomnikowość trudno wziąć za dobrą monetę. Niekiedy trudno oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia nie tyle z posrebrzeniem, co z pewną „sreberkowatością”.

Niemniej blask automatycznie uruchamia klisze religijne, w tekstach traktujących o wystawie pojawiają się pojęcia takie jak „transfiguracja”, „adoracja”, „relikwie” – zresztą, zauważmy, z chrześcijańskiego teologicznego repozytorium, tak jakby łśnienie rozpalono tu po to, by sprawdzić nasz bezwarunkowy odruch kulturowych przywłaszczeń. Jakby nasza perspektywa wobec kryjówek i ukrywających się była naznaczona spojrzeniem Narcyza, któremu tylko zdawało się, że patrzy w oblicze Innego, faktycznie zaś adorował własny wizerunek. W tym trybie im bardziej zaglądamy do środka kryjówek, tym bardziej nie ma tam tych, którzy szukali w nich ocalenia, natomiast więcej jest figur młotem uprawianej soteriologii. A gdyby mimo wszystko pójść tropem podsuwanym przez pojęcia ze słownika chrześcijańskiej historii obrazu? Relikwie zatem? Coś być może jest na rzeczy. Ich „negatywność” – odbiciowość – zbliża je do acheiropoietonów, choć z góry rozwiewają złudzenia, że pokaże się w nich jakiegokolwiek oblicze, w szczególności nasze własne, blaskami słynący upragniony portret nieskazitelnych ratujących i ich potomków. *Acheiropoietes*, obiekty zawieszane pomiędzy ikoną a relikwią, zwykle o premedytacyjnie skromnej formie („trywialne, aż nadto skromne przedmioty, ukazujące tylko szczątki materii” „zazwyczaj przypominają zwykły kawałek płótna”, „chusteczki ze starego lnu lub zwęglone całuny” – pisał o nich Georges Didi-Huberman²⁰), poddane są strategii, którą francuski filozof sztuki określa mianem „obrzezania widzialności”, w której chodziło o to, by obraz już nie „zakrywał (jako pozór), ale odkrywał (jako objawienie)”²¹. Radykalna pospolitość odcisniętych rzeczy zdaje się spełniać kryteria skromności z nawiązką, odciski zresztą też wykonano z syntetycznej masy, nawet fakt ich późniejszego posrebrzenia można rozważać jako coś wtórnego i parergonicznego względem ich esencjonalnej „lichości”; srebrne powłoki działają jak rama wokół we-raikonu lub suknia ze szlachetnego metalu na dewocyjnym obrazie – jeśli już pozostajemy przy chrześcijańskim układzie odniesień. Echo acheiropoietyczności w przypadku srebrzystych brył przejawia się jednak przede wszystkim w tym, że są one odciskiem rzeczywistego, ich znaczenie funduje ten formotwórczy dotyk, ustanawiające przyłgnięcie. A jednak w ich powstanie zaangażowane były ręce jak najbardziej ludzkie, wiele ludzkich rąk, tak jak niegdyś wiele rąk musiało współdziałać, by powstała i spełniała swe zadania kryjówka. W ten projekt badawczo-artystyczny jest wpisana pewna założona metalustrzoność, pietyzm działań ekipy skupionej wokół Romik i Janus ma być refleksem, a zarazem wyrazem wdzięczności dla trudu – i często także pietyzmu – tych, którzy tworzyli i podtrzymywali w istnieniu „sprawiedliwe

miejsca”. Refleksem siłą rzeczy dalekim, ale pragnącym zachować łączność z prototypem.

A może obecność odlewów w Zachęcie wynika nie tyle z wiary w sztukę, ile raczej ze zwątpienia w obraz, potraktowany jako środek wyrazu bezradny wobec także tych epizodów Zagłady. Czyżby więc, parafrazując tytuł książki Georges’a Didi-Hubermana, „obrazy – mimo wszystko nie”? Nawiązując do innej pracy francuskiego teoretyka, poświęconej odlewom i odciskom, *La ressemblance par contact*, pisał Hans Belting o tak zwanych obrazach technicznych: „Zwątpienie w niezawodność obrazów, opartą na wierze w ich mimetyczne zdolności, stanowiło antropologiczny impuls do wynalezienia technik obrazowych”²². I kilka zdań dalej, odnosząc się między innymi do masek pośmiertnych, odcisków stóp – w ich zdolności poświadczania minionej obecności: „To samopodwojenie ciała odgrywało rolę wszędzie tam, gdzie chodziło o to, by jego auratyczną moc przenieść na obraz-odbicie, który skutecznie realizował ją zamiast ciała”²³. I choć w przypadku odlewów kryjówek nie chodzi o dosłowną auratyczność (aura wywodzi się od *aurum*, złota), lecz o, by tak rzec, argentyzność (od *argentum*, srebra), to wygląda na to, że mowa o tym samym mechanizmie. Jako przykład takiego obrazu-odbicia Belting podaje Całun Turyński, i stąd już tylko krok od tego, by na kryjówkę spojrzeć jak na tymczasowy grób, poprzedzający wyjście – symboliczne zmarłych wstanie. Jeśli wspomniana „sreberkowatość” na jakiś temat ironizuje, to może z podobnych łatwych formuł, pseudoewangelicznie uwznioślających historie ukrywania się, idolatrycznie przesłaniających rzeczywistość, zamieniających ją w pokrzepiający abstrakcyjny destylat.

Zbliżyliśmy się tu do podstawowego pytania: czemu służy przeniesienie kryjówek do domeny sztuki (o ile przyjmujemy, że takie przeniesienie się dokonało)? Czy nie wystarczyło ograniczyć się do prac ściśle badawczych: poszukiwawczych, inwentaryzacyjnych, deskryptywnych? Odnoszę wrażenie, że między ustanawianiem kryjówek a twórczością jest pewna, może nie pierwszoplanowa, ale niepomijalna analogia. Horyzontem działań artystycznych od starożytności była *mimesis* doskonała, stworzenie dzieła nieodróżnialnego od rzeczywistości, zniknięcie w świecie rzeczy, zmylenie ludzkich i nieludzkich oczu, jak w opowieściach o Apellesie czy konkurujących ze sobą Zeuksis i Parrasjosie – jak pamiętamy, pierwszemu z nich udało się iluzyjnym obrazem przedstawiającym winogrona zwieść ptaki, drugi wygrał, malując zasłonę, która wprowadziła w błąd rywala. Jedną z zasad aktu twórczego jest ukrycie, zatarcie jego śladów. Roztopienie sztuki w rzeczywistości, pozorne zrównanie ich statusów ontycznych, odbywające się kosztem (chwilowego) zniknięcia podmiotu twórczego. Zbudować kryjówkę to stworzyć swego rodzaju *trompe-l’œil*, czyli według najkrótszej definicji obraz, który nie jest tym, czym jest²⁴. Sprawić, by schronienie w drzewie wyglądało po prostu jak drzewo, skrytka w podłodze jak podłoga, by zapewniający schronienie żywym grób wyglądał jak grób. Inaczej niż znany obraz René Magrit-

te’a *Zdradliwość obrazów* kryjówek mówią właśnie: „to jest fajka”, to znaczy jaskinia, dąb czy kanał burzowy. Przypominają raczej, jeśli już szukać pośród prac tego surrealisty, obraz *Kondycja ludzka*, na którym perfekcyjna malarska reprezentacja ustawiona na sztaludze przed oknem spełnia względem rzeczywistego obrazu za oknem funkcję niemal idealnie protetyczną.

Louis Marin pisał w swoich uwagach o *trompe-l’œil*:

okno jest zwierciadłem. Dokładna widzialność desygna-tu współgra, poprzez spekularność, z jego nieobecnością: świat jest obecny w obrazie, ale to, co płótno ukazuje na swojej powierzchni, jest jedynie obrazem, odbiciem tego świata. Ekran przedstawieniowy jest oknem, poprzez które oglądający człowiek widzi scenę przedstawioną na obrazie jak by oglądał ją w „rzeczywistym” świetle. Ale ekran ten, ponieważ jest powierzchnią, płaszczyzną, podłożem, stanowi również układ refleksyjno-odbijający, na którym i dzięki któremu przedmioty „rzeczywiste” są narysowane lub namalowane²⁵.

Na pewnym planie, idąc za Marinem, kryjówka jest właśnie spekularna, stanowi układ refleksyjno-odbijający. Dowodzi tego praktyka poszukiwania skrytek – przesładowcza, ale także ta dzisiejsza, realizowana w jak najlepszej wierze przez zespół Romik, natrafiający na rozmaite trudności; także dziś, nie tylko w latach opresji, skrytki kryją się, potrafią działać jak tarcze dla spojrzenia, są na swój sposób katoptryczne. Być może zatem ujawnienie tych specyficznych *trompe-l’œil*, w których stawką mimetycznej skuteczności było przecież nie zadziwienie oka, tylko przeżycie, niejako w naturalny sposób przybiera formę nicowania, wypatrywania rewersu – w pewnym sensie przedzierania się na drugą stronę lustra. Idąc tropem malarstwa iluzjonistycznego, jako kontekst dla samych rewersów-odlewów przywołać można słynne „odwrocie obrazu” Cornelisa Gijsbrechtsa, którego powołaniem jest nieprzeterminowujące się zaproszenie do „niekończącego się zagładania na drugą stronę”²⁶. Jeśli prawdą jest, że *trompe-l’œil* w sensie ścisłym odsyła przede wszystkim do siebie samego, to jego rewers zdaje się budzić nadzieję na odzyskanie funkcji indeksalnych. „Niewidzialność powierzchni-podłoża jest warunkiem możliwości dla widzialności świata przedstawionego”²⁷ – pisze Marin o lustrze. Może właśnie widzialność powierzchni nieluster z Zachęty i Trafostacji Sztuki jest warunkiem zbliżenia, abstrahowania ku światu wymykającemu się przedstawieniu.

Świat bowiem, gdy w lustrze odbity i obwiedziony ramą, ma skłonność do przeradzania się w krajobraz, który wcale nie chce pamiętać o swoim skażeniu (by nawiązać do tytułu głośnej książki Martina Pollacka). Tak jak w „szkiełku Claude’a” – soczewkowatym, przyściemnionym podręcznym zwierciadle, wykorzystywanym co najmniej od XVII wieku przez artystów do podbijania malowniczości uchwyconego w nim pejzażu, by stał się on czystą jakością estetyczną. Przyrząd ten, nazywany nie-

kiedy czarnym lustrem, cieszył się także zainteresowaniem okultystów, poszukujących powierzchni „odbijających światło, a w zasadzie pochłaniających spojrzenie”; luster, które „nie zwracają obrazu, a go zasysają”²⁸. Krytyczną wariacją na temat jaśniejszych „szkiełek Claude’a” wydają się projekty *Jad* oraz *Nomadyczne Archiwum Sztetla*, które w nierównych, a więc soczewkowatych powierzchniach konstituują efemeryczne krajobrazy, na które życzliwie spojrzalby być może nawet Claude Lorraine – to od jego nazwiska rekwizyt ten wziął swoją nazwę. Są to jednak, inaczej niż w szkiełkach Claude’a, krajobrazy, w których historia jest nie romantyzującym bonusem, lecz promieniującą z ich archiwalnych depozytów kwestią etyczną. Lśniącym bryłom *Kryjówek* bliżej chyba, paradoksalnie, do ikonoklastycznych, mocniej przyciemnionych czarnych luster, w których więźnie spojrzenie. Bywają one sceną niesamowitego. „Duchy przeszłości”, o których wspomina Romik, to być może wcale nie widma ukrywających się Żydów, a projekcje niezbyt czystych sumień powstałe wobec fiaska idealizowanego autoportretu z kryjówką w tle. Belting pisze: „Już lustro zostało wynalezione w celu oglądania ciał tam, gdzie ich nie ma: w szkłe lub w metalu chwyta ono zarówno nasz obraz, jak i nasze spojrzenie na obraz. Lustro jako medium stanowi lśniące przeciwieństwo naszych ciał, a jednak odsyła nam z powrotem ów obraz, który czynimy sobie o naszym cielem”²⁹. Nie tylko o naszym cielem, chciałoby się rzec³⁰.

Z lustrem chyba rezonuje lepiej fraza „wdzięczyc się” niż „okazać wdzięczność”. Na powierzchni jezior pogrążonych w mrokach jaskini Ozerna Narcyz na próżno szukałby swojego oblicza. *We came here to say thank you to the cave*.

Przypisy

- ¹ Zob. Agnieszka Bandura, *Przestrzeń otwarta – kształt, symetria i dynamiczna narracja w rzeźbie abstrakcyjnej*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2014, nr 17, s. 225.
- ² Słowa te padają w filmie dokumentalno-fabularnym Janet Tobias *No Place on Earth*, 2012, nakręconym na podstawie wspomnień Esther Stermer *We Fight to Survive*.
- ³ *Palace przeżycia. Historia żydowskich kryjówek w czasie Holokaustu na jednej wystawie. Z Natalią Romik i Aleksandrą Janus rozmawia Magdalena Rigamonti*, „Dziennik Gazeta Prawna”, 22.04.2022; www.gazetaprawna.pl/magazyn-na-weekend/artykuly/8405366,kryjowki-architektura-przetrwania-wywiad-rigamonti.html, dostęp 1.03.2023.
- ⁴ *Nigdy więcej wojny. Rozmowa z Natalią Romik*, Joanna Ruszczyk, „Szum”, 8.04.2022; <https://magazynszum.pl/nigdy-wiecej-wojny-rozmowa-z-natalia-romik/>, dostęp 1.03.2023.
- ⁵ Wystawy w Warszawie i Szczecinie podsumowują projekt badawczy Natalii Romik wspierany przez Gerda Henkel Stiftung oraz The Foundation for the Memory of the Shoah.
- ⁶ *Palace przeżycia...*, dz. cyt.
- ⁷ <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/natalia-romik>, dostęp 1.03.2023.

- ⁸ Roma Sendyka, *Sprawiedliwe miejsca*, „Dwutygodnik” 6/2022, nr 335; www.dwutygodnik.com/artykul/10095-sprawiedliwe-miejsca.html, dostęp 1.03.2023.
- ⁹ Tamże.
- ¹⁰ Zob. tamże.
- ¹¹ *Palace przeżycia...*, dz. cyt.
- ¹² Tamże.
- ¹³ Zob. Sara Abrahamer, *Różnica w percepcji. O wystawie „Kryjówki. Architektura przetrwania” w Zachęcie*, „Jewish.pl”; <https://jewish.pl/pl/2022/05/20/roznica-w-percepcji-o-wystawie-kryjowki-architektura-przetrwania-w-zachecie>, dostęp 3.03.2023.
- ¹⁴ Zob. Louis Marin, *Przedstawienie i pozór*, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 26, s. 7–17; Mateusz Salwa, *Louis Marin o trompe-loeil – glosa*, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 26, s. 27–36.
- ¹⁵ *Palace przeżycia...*, dz. cyt.
- ¹⁶ Za: Jerzy Płażewski, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961, s. 55.
- ¹⁷ Maria Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchamp’a*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 88.
- ¹⁸ Sara Abrahamer, *Różnica w percepcji...*, dz. cyt.
- ¹⁹ Pragnę serdecznie podziękować Jakubowi Woynarowskiemu za inspirujące uwagi oraz „lustrzane” tropy, jak te dotyczące lustra weneckiego, „obrazu technicznego” czy „szkiełka Claude’a”, którymi podążam w niniejszym artykule.
- ²⁰ Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 126.
- ²¹ Tamże, s. 126.
- ²² Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice od nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 55.
- ²³ Tamże.
- ²⁴ Mateusz Salwa, *Louis Marin o trompe-loeil...*, dz. cyt., s. 29.
- ²⁵ Louis Marin, *Przedstawienie...*, dz. cyt., s. 9–10.
- ²⁶ Mateusz Salwa, *Louis Marin...*, dz. cyt., s. 32.
- ²⁷ Louis Marin, *Przedstawienie...*, dz. cyt. s. 10.
- ²⁸ Arnaud Maillat, *Le miroir noir. Enquête sur le côté obscur du reflet*, Éditions de l’éclat, Paris 2005, s. 58 (przypis), cyt. za: Johann Naldi, *Arts incohérents – Discoveries and new perspectives*, Lienart éditions, Paris 2022, s. 72.
- ²⁹ Hans Belting, *Antropologia obrazu...*, dz. cyt., s. 32.
- ³⁰ W poszukiwaniu „duchów przeszłości” na czarnej lustrzanej powierzchni można też pójść za Louise Marinem. Pisze on w kontekście *trompe-loeil*: „Jeśli więc przestrzeń przedstawiona w kadrze obrazu jest bryłą otwartą z jednej strony, oknem otwartym na świat i odbijającym go lustrem, przyjemnością i panowaniem, przyjemnością panowania nad światem w jego przedstawieniu, rzecz *trompe-loeil* w części przedstawienia, a obraz *trompe-loeil* na całym obszarze zaciemniają lustrą, zamykają okno i bryłę. Jeśli, jak pisze Dufresnoy, «nic nie przyciąga bardziej niż czysta czerń», wówczas *trompe-loeil*, rzecz lub obraz, zakłada lub uznaje, że przestrzeń zamknięta w kadrze obrazu jest prostą powierzchnią pełną nieskończenie gęstej materii. Stąd – w konsekwencji – „czarny” obraz jest przedstawioną przestrzenią, która wyrzuca poza siebie, aż na powierzchnię, przedmioty, które malarz chciał w niej namalować. Są to zjawy, sobowtóry” (Louis Marin, *Przedstawienie...*, dz. cyt. s. 15). Realizacje Romik niewątpliwie odnoszą się do „gęstej materii” pamięci i mają za cel zakwestionowanie poczucia „panowania nad światem w jego przedstawieniu”. Być może również z tego powodu warto się im przejrzeć poprzez kategorię *trompe-loeil*.



Wystawa Kryjótki. *Architektura przetrwania* w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki.
Fot. Maciej Rozenberg, z archiwum Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.