

Katarzyna Sokołowska
(Białystok)

CHŁOPIEC, FILIŻANKA I KAMIEŃ.
O ŹRÓDLE TRZECH MOTYWÓW W TWÓRCZOŚCI
SAMUELA BAKA

Samuel Bak, urodzony w polskim Wilnie w 1933 roku w rodzinie żydowskiej, już jako kilkulatek uznawany był za genialnie uzdolnione dziecko, które zostanie malarzem. Wraz z matką udało mu się wyjść żywym z Zagłady i spełnił pokładane w nim nadzieje. Prace Baka powstają pod wpływem pamięci tamtych, traumatycznych doświadczeń. Wystawiane są dziś w Izraelu (od 1963 roku), USA (od 1969 roku), Kanadzie (od 1970 roku), Niemczech (od 1977 roku), a także na Litwie (od 2001 roku). Co prawda, w przypadku Litwy po raz pierwszy zaprezentowano je tam w roku 1942, jak możemy przeczytać w spisie muzealnych ekspozycji w albumie *New Perception of Old Appearances. In The Art of Samuel Bak*. Do debiutu artystycznego, publicznego odsłonięcia jego dzieł malarskich, doszło w getcie wileńskim, gdy ich autor miał lat dziewięć.

Bak jest również autorem wspomnień, w których między innymi barwnie opisuje realia wojennego debiutu. Pierwsza jego książka autobiograficzna, tłumaczona na język polski, to *Słowami malowane. Wspomnienie Wilna* (Sejny, 2006). W języku angielskim tom wyszedł jako *Painted in Words. A Memoir*, w 2002 roku, i tytuł ten wydaje się bardziej adekwatny, gdyż opis dziejów rodziny Baka nie ogranicza się do perspektywy Wilna. Nawet jeśli pamiętać, że odegrało ono znaczącą rolę w życiu artysty, naszkicowana autobiograficzna mapa miejsc jest obszerniejsza i obejmuje również Niemcy, Francję, Izrael, a w końcu Stany Zjednoczone.

Poza dwiema rolami, malarza i autora wspomnień, Samuel Bak okazuje się znakomitym gawędziarzem, do której to pasji przyznaje się również we

wspomnieniach¹. Jego oblicze, dobrego mówcy i komentatora własnych dzieł, odsłoniło mi się przypadkiem, gdy szukałam w internecie informacji o serii obrazów Baka z motywem chłopca. Okazało się wówczas, że malarz miał w Jeruzolimie w 2008 roku wystąpienie podczas panelu *Building a Better World*². Odczyt swój zatytułował, podobnie jak jedną z malarskich ekspozycji, *Icon of Loss (Ikony utraty)*, wystawioną w tym właśnie roku w bostońskiej Pucker Gallery (*Icon of Loss: Recent Paintings by Samuel Bak*). Wątek, który ja wcześniej wydobylam ze *Wspomnień Wilna* i motyw chłopca omawiany przez samego Baka po części się pokrywały. Przy okazji też przekonałam się, jak konsekwentny i świadomy swej postawy jest artysta, na wiele sposobów interpretujący wybrany motyw dziecka i Holocaustu, powracający do niego od lat w najróżniejszych wariantach. Jednak podczas panelowego wystąpienia nie było mowy o pierwotnym źródle tego przedstawienia, które w szkicu wym zostało wskazane. Ono także zawierało będzie dwa „przyboczne” motywy, wskazane w tytule, filizankę i kamień, zajmujące w tej sztuce ważne miejsca.

Inspiracją malarskich przedstawień dziecka, najbardziej znaną odbiorcom dzieł Baka, jest „fotografia chłopca z warszawskiego getta”, która dziś stała się na tyle rozpoznawalna, że można ją uznać za jedną z ikon Holocaustu³. Stanowiła ona pierwowzór dla wielu postaci z tej twórczości, odnajdziemy ją na przykład na *Autoportrecie*, pochodzącym z 1995 roku. O jej wpływie artysta mówił wielokrotnie, choćby podczas wspomnianego panelu w 2008 roku. O tym, jakie wrażenie robiła na nim słynna fotografia, możemy przeczytać również w folderze towarzyszącym wystawie w Pucker Gallery z tego samego czasu. We wspomnieniach opublikowanych sześć lat wcześniej pisał o niej w następujący sposób:

Nie daje mi spokoju widok chłopca z ramionami uniesionymi w górę w geście poddania się, wyraz rezygnacji, a zarazem zdziwienia w jego oczach, patrzących wprost na widza. Maluję go wciąż na nowo [...]. W chwili, gdy robiono to zdjęcie, chude nogi i wątle kolana chłopca, widoczne spod krótkich spodenek, z pewnością się trzęsły⁴.

¹ „Miałem ledwie trzynaście lat, gdy pierwszy raz zdałem sobie sprawę, że moja twórczość jest połączeniem malarstwa i gawędziarstwa, dwóch rzeczy, które nadal kocham ponad wszystko”. Cytuję na podstawie: S. Bak, *Słowami malowane. Wspomnienie Wilna*, przeł. P. Szubert, Sejny 2006, s. 478.

² S. Bak, *The Image of the Warsaw Boy in the Art of Samuel Bak*, w: <http://www.youtube.com/watch?v=-zW6XIk2qW>, dostęp: listopad 2013.

³ Ikoną Shoa nazywają zdjęcie autorzy szkicu wprowadzającego do obejrzenia wystawy Baka z Pucker Gallery. Zob. D. Nolan Fewell, G. A. Phillips, *Icon of Loss. Recent Painting by Samuel Bak*, Boston 2008, s. 5, w: <http://www.puckergallery.com/pdf/Bak.Icon.2008.pdf>, data dostępu: październik 2013.

⁴ S. Bak, *Słowami malowane*, dz. cyt., s. 332. Dalsze przywołania z książki będą lokalizowane bezpośrednio w tekście głównym i oznaczane skrótem „SM” i odpowiednim numerem strony.

W wielu malarskich odsłonach powrócą te same chude nogi chłopca, jego krótkie spodenki. Będzie to znak rozpoznawczy motywu. Za to na smutnej twarzy odnajdziemy różnie przedstawiane oczy dziecka, choć niemal zawsze okażą się one smutne. Na niektórych obrazach postać nie będzie miała oczu. To, z czym wówczas zostajemy skonfrontowani, stanowi sygnał minionej obecności dziecka.

We wspomnieniach Bak zastanawia się, czy ma prawo utożsamiać się z chłopcem z fotografii. Nie wypada mu uznać, że malarskie reprezentacje dziecka, zatrzymanego w obiektywie kamery, to rodzaj autoportretu (w końcu Bak przeżył wojnę, a miliony dzieci zginęło). Jednak obrazy przedstawiające kilkulatek z getta warszawskiego przypominają autorowi *Słowami malowane* jego samego z tamtego czasu. Zewnętrzne podobieństwo podsuwa następujące skojarzenia:

[...] w wileńskim getcie byłem w tym samym wieku co on i wyglądałem – jak tysiące innych dzieci – dokładnie tak jak on. Taka sama czapka, za duży płaszcz, takie same krótkie spodenki. Był mym *alter ego*, kopią mnie (SM, 339).

A więc chłopiec zatrzymany w wizualnym dziele Baka odsyła nas do innych żydowskich dzieci zamordowanych w czasie Holokaustu⁵. Znana fotografia z czasu getta warszawskiego występuje tu jako ikona, symbol mordu dokonanego na niewinności; historii, która uprzedmiotowiła nie angażujących się w nią najmłodszych, pochłonęła ich życia.

Ponieważ dziecko ze zdjęcia reprezentowało los zbiorowy podobnych mu istot, Bak szukał w swej sztuce możliwości pomnożenia tej postaci. Pewnie stąd na *Autoportrecie* z roku 1995 możemy dopatrzeć się kilku przedstawień tej samej figury. Pierwsze i najbliższe jej odwzorowanie znajdziemy za plecami głównego bohatera, młodego malarza, na stojącej sztaludze z rysunkiem stanowiącym swoiste odbicie wspomnianej fotografii. Twarz „chłopca ze zdjęcia” wymownie kieruje się w stronę malarza z *Autoportretu*, co buduje między nimi rodzaj zależności. Być może to sugestia zobowiązania, jakie składa ten, który patrzy na chłopca-artystę.

Już jednak ta pojedyncza postać ze szkicu ma być podwojony, gdyż odnosi się do konkretnej historycznie istniejącej osoby, która miała swą niepowtarzalną biografię, ale jednocześnie odsyła do losu dziecka żydowskiego z okresu Holokaustu. W tym jednym malcu z uniesionymi rękoma przegląda

⁵ Na poziomie obiegu kulturowego niewiele zmienił fakt dotyczący głównego bohatera ze zdjęcia, o którym donosił „The New York Times” w 1982 roku, publikujący informacje o tym, że chłopiec został zidentyfikowany. Nie zginął on w czasie wojny. Zob. D. Nolan Fewell, G. A. Phillips, dz. cyt., s. 5.

się wiele innych dzieci, którym nie dane było przeżyć II wojny światowej. To między innymi one przypominają się malarzowi jako jego „milczący partnerzy”, o czym to Bak wspominał podczas swego panelowego wystąpienia. By jednak dało się to dostrzec na samym obrazie, w omawianym dziele po prawej stronie od młodego artysty znajdujemy wycięte w drewnie kontury kilku postaci, w analogicznej pozie, co ta ze szkicu, sobowótrowo podobne do niej. Wskazują one na inne dzieci z gett, tak bardzo zewnętrźnie zbliżone do siebie. Szczegóły z obrazu każą pytać o to, czy któreś z nich przeżyło. Sugerują to rany po kulach, znajdujące się w dłoniach jednej z figur. Są one równocześnie znakiem kulturowym, stygmatami. Odnoszą się do ran Chrystusa, wielokrotnie przywoływanych w tym malarstwie, tym samym uwypuklając symbolikę męki i śmierci, o czym jeszcze powiemy. Inny trop stanowią porzucone buty, które sam malarz ustawił na obrazie tak, by wyglądały jak przedłużenie nóg nakreślonych na rysunku. To jeden z powtarzanych przez niego zabiegów. Trzeba znać serie obrazów z chłopcem, by z przekonaniem stwierdzić, że motyw pary obuwia symbolizuje brak ich właściciela⁶.

Bak w swym malarstwie, w obrazie *Bricolete*, wprowadza inną jeszcze wymowę postaci chłopca, gdzie znów możemy oglądać figury dzieci, ustawione jedne za drugimi, wykonane z desek, między innymi sztachet płotów. W tym wypadku nowy kontekst sugestywnie podpowiadają pasiaki, w które są ubrane pierwsze z niedorosłych ofiar Holokaustu. Do szeregu konotacji należy więc dodać jeszcze i tę, sugerującą, że dziecko z obrazów Baka reprezentuje również swych równolatków zamordowanych w obozach.

Po latach korzystania z fotografii autor przyznaje się do późnego odczytywania malarskich reprezentacji postaci chłopca w sposób zaskakujący jego samego:

Od niedawna przydarza mi się coś niezwykłego. Gdy tylko spojrzę na te obrazy, dostrzegam Samka. A jeśli Samek ma oczy, bo na wielu płótnach jest ich pozbawiony, spogląda na mnie. Odbijamy się w sobie nawzajem (SM, 399-340).

Samek Epstein był przedwojennym przyjacielem Baka, kiedy chłopcy mieli pięć lat. Byli sobie bardzo bliscy, a matka kolegi ubierała go nawet podobnie na tyle, że mogli uchodzić za bliźniaków. Podczas wojny litewscy policjanci odkryli Samka w szafie, w jednej z „żydowskich kryjówek” po tzw. aryjskiej stronie. Wywlekli płaczącego na podwórze, zastrzelili i „zostawili leżącego w kałuży krwi” (zob. SM, 322-335). Bliźniaczość podkreślało także

⁶ Zobacz również wypowiedź samego Baka: *The Art of Samuel Bak at the Carrier Gallery*, w: <http://www.youtube.com/watch?v=2m012COKQ1I>, dostęp: listopad 2013.

takie samo imię chłopców, które w rzeczywistości stanowiło tylko zbieg okoliczności. W malarstwie pełniło ono rolę symboliczną. Bak nadał je malarzkiej reprezentacji, podkreślając: „namaluję ten obraz dla nas obu” (SM, 340). W 1999 roku wykonał on serię szkiców, zatytułowanych właśnie *Samek*, które po latach staną się wzorem dla obrazów olejnych przedstawiających „ukrzyżowanego chłopca”. W niektórych z nich *Samek* ma jeszcze odsłoniętą twarz, jest, jak się zdaje, tym jednym jedynym dzieckiem, zabitym kolegą Samuela Baka (BK683, *Samek* – 2, 1999). Na jednym z serii szkiców zamiast oblicza dziecka widać już przestrzeloną kulami kartkę zasłaniającą twarz (BK682, *Samek* – 11, 1999). Na obrazie olejnym, namalowanym po około dziesięciu latach, twarz przysłonięta zostaje dyktą, która stanowi tarczę strzelniczą. Dzięki temu postać zyskuje uniwersalną wymowę, co także dobitnie podkreśla tytuł *Study*, choć to obraz, powstały na podstawie szkicu *Samek* – 11, niewiele się od niego różniący.

Figura chłopca stała się jednym z najbardziej rozpoznawalnych motywów w tej twórczości. W pamiętniku i w wypowiedziach malarskich Bak powracał do tego przedstawienia, umieszczając je również w znamienym kulturowym kontekście, rozszerzającym wymowę dzieł poza ramy jego własnej biografii oraz poza wymiar historii z połowy dwudziestego wieku. W uniesionych ramionach żydowskiego dziecka widział zbieżność z ikonografią Ukrzyżowania. Deklarował we wspomnieniach: „Namalowałem wiele płócien z motywem znanym z fotografii z warszawskiego getta przedstawiającej chłopca z ramionami uniesionymi jakby były przybite do krzyża” (SM, 339). Na *Autoportrecie* z lat dziewięćdziesiątych jedna z postaci ma przestrzeloną dłoń, co już wtedy można łączyć z ranami cierpiącego na krzyżu Chrystusa. Na innych obrazach owe rany w dziecięcych dłoniach krwawią, przypominają stygmaty, jak to przedstawia choćby *Torn*. Dzieci żydowskie okazują się więc dla Baka spowinowacone z Chrystusem. Ta asocjacja domaga się wyjaśnienia.

Temat cierpienia żydowskiego poddawanego analogii z Chrystusowym pojawiał się w wielu artystycznych wypowiedziach już w okresie II wojny światowej. Żydzi w gettach dzielili tak dramatyczne doświadczenia, że w naturalny sposób one kojarzyły się im z figurą Ukrzyżowanego⁷. Ten motyw upowszechniał się nie tylko z powodów jego rozpoznawalności. Przedpole stanowił tu z pewnością kulturowy konflikt z chrześcijanami, którzy rościli sobie wyłączność do wyższości cierpienia ich Mesjasza. Podczas gdy z perspektywy doświadczeń Żydów podczas II wojny światowej ich martyrologia

⁷ Wspominam o tym w artykule: K. Sokołowska, *Zobaczyć Apokalipsę. Wokół powojennych opowiadań Adolfa Rudnickiego*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, t. 2, pod. red. K. Korotkicha i J. Ławskiego, Białystok 2007, s. 617-634.

przekraczała granice wyobraźni. Gdyby choćby statystycznie chcieć to ująć, jakiej to próby podjął się Henryk Grynberg w *Żydowskiej wojnie*, żydowska gehenna niejednemu wydać by się mogła bardziej dramatyczna niż cierpienie Chrystusa. Innym spektakularnym przykładem odwołań do tej figury mogą być zachowane mesjanistyczne wiersze Icchaka Kacnelsona, w których obecne są dwie tradycje: judaistyczna, a wraz z nią motyw Cierpiącego sługi Jahwe z *Księgi Izajasza*, ale również nowotestamentowa. Ostatnią z nich dostrzeżemy w *Pieśni o zamordowanym żydowskim narodzie* we frazie: „Święty jest na krzyżu mój naród”.

Autorki artykułu *Wątki biblijne w literaturze o Zagładzie* wskazują także na inny wiersz Kacnelsona, o tytule *Do niebios*, w którym analizowany motyw pojawia się jeszcze dobitniej w postaci „całego narodu ukrzyżowanego na Golgotach”⁸. Podkreślają one, że w literaturze o Zagładzie spotkać można trzy charakterystyczne ujęcia łączące Żydów i postać zbawiciela chrześcijan w następujący sposób: „Żydzi są narodem, z którego narodził się zbawiciel; cierpienie niemal każdego członka tego narodu w czachach Zagłady było równe męce i upokorzeniu, jakiego doznał Chrystus; ogromne cierpienie narodu żydowskiego domaga się sakralizacji”⁹.

Nie mogę być pewna intencji Samuela Baka, z jakimi zasiadał wielokrotnie do malowania dzieci naznaczonych stygmatami. Chciałabym mówić o tym, jak takie obrazy odbieram. W moim odczuciu są one związane z trzema wymienionych właśnie motywami. Dzieci żydowskie zostają dotknięte cierpieniem jednego z członków ich społeczności, Jezusa. One same doświadczyły bowiem „ukrzyżowania” za niezawinioną winę, stąd pochodzić mogą stygmaty na ich rękach jako sugestywne znaki męki chrystusowej. Kto lepiej niż one odpowiada symbolowi niewinności, jakim dla chrześcijan miał być los Jezusa? W ten sposób żydowskie dziecko znów przypomina, że z tego narodu pochodzi Zbawiciel. Być może dla autora obrazów owo dziecko jest jak sam Chrystus. A jego cierpienie domaga się również upamiętnienia, jak to po wielokroć uczynił Samuel Bak. Potwierdzeniem tej intuicji może być fakt, iż malarz w swych dziełach dokonywał także kontaminacji dwóch symboli, krzyża i Gwiazdy Dawida, co widzimy na obrazie *With a Blue Thread*. Na nim na pół skamieniały i zamieniony w postument chłopiec przybity zostaje do krzyża (to jeden z najczęstszych motywów w tej twórczości), a równocześnie – co wyjątkowe – w dłoniach dziecko trzyma powiązane sznurkami sztachety, tworzące na tle krzyża kształt Gwiazdy Dawida.

⁸ Zob. A. Molisak, A. Sekuła, *Wątki biblijne w literaturze o Zagładzie*, w: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński i in., Kraków 2005, s. 133.

⁹ Tamże, s. 132.

Eleonora Jedlińska w swej pracy *Sztuka po Holokauście* podkreślała, że temat Ukrzyżowania jako symbolu cierpienia, mimo przekształceń był obecny w sztuce powojennej w dziełach różnych artystów, na przykład w pracach Marca Chagalla, Francisa Bacona, Tadeusza Kantora, Arnulfa Rainego, Antonio Saury¹⁰. W ujęciu formalnym Samuel Bak znalazł się blisko rozwiązań, jakie zastosował w malarstwie Chagall. Można powiedzieć, że obu interesowała technika stosowana w ikonach – symultaniczność przedstawień. Obaj także szukali artystycznych reprezentacji „roztraskanego świata żydowskiej kultury”¹¹. Zniszczone miasteczka seryjnie malował również Bak. W końcu obaj odwoływali się do znaczeń, jakie dla chrześcijan niosła osoba Mesjasza.

Według badaczki dzieł Chagalla, nowatorskie *Białe Ukrzyżowanie*, powstałe jeszcze w 1938 roku, było traktowane jako wizyjne i nowatorskie między innymi dzięki łączeniu tradycyjnej sceny Golgoty z pożąką żydowskich miasteczek. Jego wymowa świadczyła o daremności ofiary, braku pocieszenia. Po latach motyw wojny jako ukrzyżowania cywilizacji, przedstawień krzyża z ciałem Chrystusa jako „emblematu śmierci” powracał u Chagalla, ale kolejne odsłonięcia tematu pojawiały się w tym samym ujęciu, co poprzednie. Według Eleonory Jelińskiej w ten sposób użyte środki stylistyczne „wydają się być, w kontekście opisywanych wydarzeń, zbyt anegdotyczne, odczytywane poprzez znajomość innych dzieł, stają się autocytatami; temat usamodzielnia się zatracając rangę symboliczną”¹². Jak rozumiem, stanowi to zarzut niewnoszenia „nowego” do danego tematu, braku świeżej optyki, nie pojawiającej się wraz z malarską powtórką scen rozgrywających się na Golgocie.

Obrazy, na których znajdujemy motyw krzyża, wiążą się z pewną skalą zabiegów artystycznych, ich plan znaczeniowy rozpięty jest między symbolem a metaforą¹³. Krucyfiks zakotwiczony w naszej przestrzeni kulturowej w prosty sposób uruchamia w nas sfery skojarzeń dzięki powszechnie rozpoznawalnym graficznym odwzorowaniom tematu. Gdy zmieniona zostaje tradycja, symbol oddaje pole metaforze składającej się z dwu warstw przedstawień¹⁴. W malarstwie Baka na krzyżu odnajdujemy dziecko, a nie cierpiącego mężczyznę. Chłopiec ukrzyżowany miewa na piersiach rozpoznawalny znak, Gwiazdę Dawida. Czyli naruszony zostaje kontekst paradygmatycznej sytuacji, bowiem to nie jest już Mesjasz chrześcijan.

¹⁰ E. Jedlińska, *Sztuka po Holokauście*, Łódź 2001, s. 112-113.

¹¹ Tamże, s. 112.

¹² Tamże, s. 113.

¹³ Zob. S. Wysłouch, *Symbol a metafora*, w: tejsze, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 93-97.

¹⁴ Zob. tamże, s. 63-77.

Już w kontekście tego, co dotąd zostało powiedziane o samych postaciach dzieci – artystycznych reprezentacjach tematu Holokaustu, teza postawiona w zajmującej pracy Eleonory Jedlińskiej *Sztuka po Holokauście*, dotycząca wykluczenia przez Baka w jego malarstwie „metafory i dwuznaczności”, zaczyna tracić podstawy. Brzmiała ona następująco:

Doświadczony Zagładą, świadom nieprzystawalności tradycyjnych form malar-
skich wypracowanych w poprzednich epokach, świadom znaczenia i konieczności
funkcjonowania dzieła artystycznego jako obrazu obiektywnej rzeczywistości, której
był świadkiem, tworzył obrazy wykluczające wszelką metaforę i dwuznaczność. Jakie-
kolwiek poszukiwania logiki w wydarzeniach rozgrywającej się Historii stawały się
absurdalnymi; nie znalazł zatem innej, niż tradycyjna, formy artystycznej, pozostał
niejako „osaczony” przez reprezentacje wywiedzione z przeszłości¹⁵.

Artysta rzeczywiście posługuje się tradycyjnymi metodami przedsta-
wienia, ale dzięki nim osiąga niepowtarzalny efekt zwielokrotnienia wy-
mowy dzieła, co sprawia, że nie można go uznawać za twórcę „osaczonego”
przez konwencje. Powiedziałabym raczej, że konwencje, na równi z tradycją
kulturową, stanowią w jego sztuce plan pierwszy. Nie jest jednak Bak wier-
ny zastanym zasadom, podlegają one przekształceniom i dlatego w tym ma-
larstwie dochodzi do przesunięcia znaczeń, do wniesienia nowych sensów.
Jedną z wybranych przez niego technik jest wspomniana symultaniczność
perspektywy, występowanie obok siebie kilku czasów z opowiadanej na ob-
razie historii. Przykład dzieła *Targeted* wskazuje na zamknięcie na jednym
blejtramie kilku planów z życia bohatera. Dziecko, spoglądające na widza zza
murku, wyłania się z nieskrywanej go już kryjówki (to sugerują uniesione
ręce w geście poddania się). Przestraszone oblicze osoby przekazuje nam skalę
emocji jej towarzyszących. Plan środkowy, centrum obrazu, stanowi murek,
w który wkomponowana została figura chłopca, o tym samym geście, w jakim
widzimy dziecko z ostatniego planu. Tutaj postać nie ma już twarzy, zosta-
ła jej pozbawiona, choć jest przecież odbiciem tej samej osoby. Przystaje już
być konkretną jednostką? Jeszcze nie, zachowuje przecież kształt, gest swego
pierwowzoru. Brak oblicza pokazuje, że pozbawiono ją podstawowego zna-
mienia indywidualności. Nie jest to jednak nieczujący posąg, na co wskazuje
fakt, iż tylko ta postać ma dłonie zranione. Wyglądają one jakby były przybite
do krzyża, bo z nich wystają gwoździe. To znany nam symbol cierpienia chry-
stusowego. Obok na ziemi zostaje oparta o murek dykta w wymalowaną tarczą
strzelniczą, podziurawiona kulami. Wiemy z obrazu *Study*, że to dziecko sta-
nowiło cel, jego twarz była nią przysłonięta.

¹⁵ E. Jedlińska, dz. cyt., s. 118.

W malarstwie Baka stale powracają charakterystyczne dla niego motywy. Dlatego konotacje odkrywają się niejako same, dzięki zapoznaniu się widza z rekwizytami, powtarzającymi się w tej sztuce. Do pewnego momentu mogą one wydawać się „świeże”, potem stają się symbolami rozpoznawalnymi w obrębie drogi artystycznej Samuela Baka. Takim symbolem, o którym już wspominaliśmy, jest para butów. Tu znajdująca się na pierwszym planie. W tej symultanicznej opowieści świadczy ona o tym, że dziecko z najdalszego planu zginęło. Tylko buty po nim zostały. W dziele odnajdujemy opowieść o potraktowaniu chłopca w sposób nieludzki, o odebraniu mu twarzy w sytuacji, w której cierpienie jego przypominało niezawinione graniczne doświadczenie Boga chrześcijan.

U Samuela Baka motyw ukrzyżowania ma inną funkcję niż u Chagalla, który malował „żydowską wizję historii judaizmu, włączoną w chrześcijańskie motywy zbawienia”¹⁶. Chrześcijańskie Ukrzyżowanie zostaje wykorzystane przez malarza z Wilna jako figura granicznego bólu, którego doświadczyło żydowskie dziecko. Zdarza się tak, że na obrazie z osoby zostaje tylko głowa i ręce, przybite gwoźdźmi do deski, a ta do muru getta (*Against the Wall*), albo głowa z ramionami wystaje z bruku i wciąż w tym samym geście poddania się widzimy podniesione ręce, w których uwagę zwracają krwawiące rany po gwoździach (*Alive*). Bywa, że „ucięta” postać, ukazana poprzez fragment, wkomponowana zostaje w symbol Gwiazdy Dawida (*Identification*).

W każdym z wymienionych obrazów mamy do czynienia z metaforą malarzką, świadczącą o reifikacji człowieka. Na poziomie światopoglądowych konsekwencji ma ona podkreślać dehumanizację osoby, sprowadzenie jej do roli przedmiotu¹⁷. Natomiast tytuł obrazu sugeruje protest. *Against the Wall* – przeciwko murowi getta, separacji i skazaniu na mękę i zagładę żydowskiej społeczności; *Alive* – żywcem zakopaniu w grobach¹⁸, o czym świadczą również żywe oczy dziecka na wymienionym obrazie; *Identification* – przeciwko skazaniu na śmierć z powodu żydowskiej tożsamości i zamienieniu osoby w przedmiot (także stopień skamienienia postaci podsuwa to skojarzenie).

Konwencja, do której artysta odnosił się, zyskuje u niego tzw. drugie dno. W tym, co wydaje się tradycyjnie ujęte w malarstwie Baka przegląda się, jak w lustrze, metafora. Jak inaczej myśleć o sytuacji, w której jedna postać repre-

¹⁶ Tamże, s. 114.

¹⁷ S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, s. 67. Por. również tezy autorki z artykułu: S. Wysłouch, *Paradoksy reifikacji w literaturze i sztuce*, w: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, pod. red. S. Wysłouch i B. Kaniewskiej, Poznań 1999, s. 63-76.

¹⁸ Skojarzenia gett z grobami pojawiało się w żydowskich świadectwach z tamtych czasów. Zob. J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady. (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997.

zentuje zapamiętane z fotografii dziecko żydowskie, jednocześnie symbolicznie wskazuje Ukrzyżowanego (zob. *Torn, Identification*), ale nie Jezusa jednak? Dwie warstwy sensów sugerują wyraźnie obecność metafory w dziele. Nie ma ona też stabilnego, jednoznacznego odniesienia. A wiąże się to z obecnością multiplikacji w omawianej sztuce. Sobowtórówność figur w tym malarstwie sprawia, że interpretatorzy dzieł Baka podkreślają: „warszawskie dziecko powraca w zwielokrotnionych zjawach” (*multiple apparitions*)¹⁹.

Sztuka autora, będącego w czasie Zagłady zaledwie kilkulatkim, wynika między innymi z typowego dla ocalałych poczucia winy, że uniknęli oni losu innych Żydów, w przypadku Baka – swych rówieśników²⁰. Jest też próbą konfrontacji z minionym, której przyświeca następujące przekonanie:

Muszę zachować wspomnienie szczęśliwych czasów bezpieczeństwa i miłości: wspomnienie małego chłopca o refleksyjnym umyśle idącego chodnikiem i jeszcze nie oplutego przez ordynarnego wyrostka (...). Ale jednocześnie muszę ustrzec się przed nadmiarem wspomnień, inaczej zniszczy mnie zalew okropności, które zatopiłyby tamten świat pełen czułości (SM, 331).

Zarysowane właśnie napięcie między potrzebą przypominania a uwagą, by nie zagłębiać się we wspomnieniu zbyt intensywnie, znamionuje dynamikę pamięci, którą Alicja Kuczyńska nazywa „tragiczną”. Píše o niej w ten oto sposób:

Ból wspomnienia nie ogranicza swoich środków ekspresji do jakiejś jednej wybranej retoryki. Jest wieloimienny. Ma w swojej dyspozycji te same mgliste, zacierające się obrazy, emocjonalne zakręty, drogi i ścieżki, które chociaż ustawicznie rozwidlają się, mają jedną znaczącą, charakterystyczną cechę, zawsze potrafią bezbłędnie ugodzić w choćby najbardziej zadawnioną ranę. Nie pozwalają jej zbliznić się. Takie jest zadanie pamięci tragicznej. Uświadamia i pogłębia znaczenie (...) ²¹.

Powszechnie panujące przekonanie o terapeutycznej roli przedstawienia doświadczeń traumatycznych, czy to w formie narracji czy innego rodzaju ekspresji, badaczka ujmuje od strony możliwego wówczas rozłożenia ciężaru grozy poprzez uzyskanie nowego kształtu odniesień do przeszłości oraz udokumentowania go, przez co, jako fakt już artystyczny, staje się owo dramatyczne przeżycie dostępne także innym. Zawsze bowiem dzieło „(...) transformuje pamięć tragedii w taki sposób, aby ewokując minione, jednocześnie nadawać mu cechy

¹⁹ D. Nolan Fewell, G. A. Phillips, *Icon of Loss*, s. 6.

²⁰ Zob. S. Baka, *Słowami malowane*, s. 123.

²¹ A. Kuczyńska, *Oczy pamięci*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, współpraca redakcyjna M. Wójcik, wyd. II, zmienione i rozszerzone, Łódź 2011, s. 690.

umożliwiający uzyskanie pewnego rodzaju odporności na ukazane doświadczenie²². Można więc pomyśleć, że przekształcenie na płótnie postaci dzieci, które Samuel Bak pamięta jako swoich towarzyszy zabaw, w kawałki, części jedynie ludzkiego ciała, sugestywnie przypominające o ich śmierci (choćby *Identification*, *Sanctuary*, *Torn*), pozwala mu jednocześnie docierać do niezabliźnionej rany z jego przeszłości, ale też poprzez artefakty – wykrzyzczyć niezgodę na ten rodzaj bolesnego doświadczenia, będącego po części jego udziałem.

Poprzez sztukę dążąc do zatrzymania w formie reprezentacji artystycznej minionego świata Żydów, konfrontując się jednocześnie z faktem niemożności powrotu do niego, Bak nieodmiennie używa kilku charakterystycznych motywów związanych z utraconą bezpowrotnie rzeczywistością. Tam też, w najwcześniejszej przeszłości jego biografii, ukrywa się pierwszy wzorec malowanych przez niego portretów dziecięcych.

Najmniej znane jest właśnie prywatne źródło motywu z chłopcem, do którego przez lata powracał artysta. Ono leży u podstaw obrazów z dzieckiem, których symboliczne interpretacje wylaniały się stopniowo na horyzoncie doświadczenia Samuela Baka. Dzięki wspomnieniom *Słowami malowane* dowiadujemy się o pierwszym artystycznym wzorze postaci dziecięcej i w ten sposób możemy wskazać na inny niż fotografia początek omawianego motywu. Jest nim czarno-biały szkic, na który złożyło się kilka kartek papieru, tworzących kompozycję. Widział ją dziewięcioletni Samuel Bak w dniu, w którym przyprowadzony został przez swą nauczycielkę z getta do pokoju młodego portrecisty, jednego z organizatorów wystawy malarzy działających w wileńskim getcie, na której to również kilkulatek miał pokazać po raz pierwszy swoje dzieła. „Niedoszłego protektora”, jak go określa Bak po latach, nie dane mu było poznać, gdyż został zabrany przez policję. Na Samku szkic musiał wywrzeć duże wrażenie, skoro tak dobrze go pamięta po latach:

Rysunek przedstawiał chłopca siedzącego przy stole. Patrzył na widza oczyma swej starej ciotki, ręką próbował dotknąć okruszka chleba lub może małego kamyka leżącego obok białej filiżanki. Filiżanka stała na spodku, znad krawędzi wystawała łyżeczka do herbaty. Chłopiec miał na głowie za dużą czapkę, która wydymała się wokół głowy jak balon, jakby chciała odlecieć i porwać go ze sobą. Daszek czapki rzucał cień, co podkreślało bladość smutnych oczu, niespokojnych i czujnych. Przyciasny płaszcz, kłębowisko czarnych form, był znoszony i pognieciony. Widoczną za chłopcem ścianę, łuszczącą się z tynku i popękana, przenikał niepokój. [...] Rysunek emanował atmosferą bólu i przygnębienia. Tylko nieskazitelna biała filiżanka wygodnie usadowiona na spodku i stercząca z niej łyżeczka tchnęły pogodną pewnością siebie niczym zjawy ze snu, który się nie spełni (SM, 68).

²² A. Kuczyńska, dz. cyt., s. 693.

Owa filiżanka, „skromny symbol codzienności” (SM, 69), będzie potem pojawiała się na jego płótnach. Ale zarówno ona, jak i łyżeczka „zdają się należeć do innej opowieści”, innego czasu, sprzed Holokaustu, dlatego właśnie ręka chłopca, „zastygła w bezruchu (...) nie zdołała dotknąć filiżanki”. Dziecko w przekonaniu Baka nie dosięga naczynia, gdyż ono jest reliktem, pochodzi z minionej epoki; dlatego na poziomie symboliki – malec i biała filiżanka to dwa różne światy. Gdy z perspektywy czasu malarz przywołuje rysunek ujrzany w getcie, rekwizyty na nim znalezione wydają się mu znaczące. Nieskazitelnie biała filiżanka odnosi się do nieobecnego arka-dyjskiego czasu, jakby pierwszej epoki, która kojarzy mu się z momentem stworzenia świata (w prywatnej perspektywie z pewnością tak było). Dlatego jako pogłos „dzieła stworzenie” na jego obrazie o tytule *Genesis* znajdziemy lewitujące, rozbite częściowo miski, butelki, kielich – świadectwa pewnej utraconej kultury (szczątkowość naczyń, które otoczone są kawałkami gruzu, wskazuje na utratę). Kultura picia z porcelanowej filiżanki związana między innymi z tradycją mieszczańską, a z nią z kolei – stabilne wartości – nie ocalały, o czym świadczy chociażby obraz *Pot and Cup*. Na nim biały imbryk, filiżanka na talerzyku stojąca, a z niej wystająca biała łyżeczka, jak ze wspomnianego szkicu, noszą ślady sklejanania, znaki tego, że porcelana została wcześniej roztrzaskana. Wydaje się ona nie mieć racji istnienia realnie, gdyż w takim imbryku nie dałoby się zaparzyć herbaty. Symbolicznie – filiżanka na spodku i łyżeczka mówią właśnie o utraconym świecie²³.

To także rzeczywistość porzucona naprędce, gdyż obok naczyń widać skorupkę jajka, ślad po jedzącym. Proporcje na obrazie *Pot and Cup* są zaburzone, imbryk jest niemal wielkości drzewa, stąd domyślamy się, że martwa natura ma raczej znaczenie symboliczne. Podobnie emblematyczny jest w wymowie obraz *Happiness*. Odnosi się on do sytuacji spotkania trzech osób, szczęścia, które związane było z tą małą wspólnotą i o której świadczą pozostałe po nich trzy filiżanki. Tylko jedna z nich nie została zniszczona. Dwie inne nie nadają się już do użycia (jednej nie ma nawet w swym pierwotnym, fizycznym kształcie, a że była – mówi nam o tym jej rekonstrukcja, podstawienie jej rysunku w miejsce przedmiotu). Widząc obraz *Happiness* zaczynamy snuć domysły, że tylko jednej z trzech osób udało się ocaleć, a samo tytułowe szczęście minęło. Filiżanki są

²³ Podobną wymowę ma szkic z 1966 roku, wykonany techniką gwaszową, o tytule *The Cup*. Znajduje się na nim filiżanka, stojąca na spodeczku, z której wystaje łyżeczka. Wszystkie rzeczy były najprawdopodobniej kiedyś białe, dziś noszą też ślady licznych pęknięć i sklejeń. To, na czym stoi porcelana, być może blat, został roztrzaskany. Domyślać się można, iż przedmiotem ataku była jednak głównie filiżanka, bo to od niej rozchodzą się promieniście ślady pęknięć.

znakami o metonimicznym charakterze. One same zastępują tu większą całość, odnoszą się bowiem do tych, którzy z nich pili, sygnalizują też ich los.

Portret chłopca, podziwiany w getcie przez młodego, kilkuletniego wówczas malarza, w opowieści Baka zamienia się po latach w wydarzenie, mające symboliczną wymowę. Gdy artysta przedstawia w *Słowami malowane* widziany dawno obraz, narratywizuje historię dziecka ze szkicu, ożywia sytuację, zamkniętą statycznie na kartach papieru, które złożyły się na rysunek, ale też wskazuje na symboliczny jej finał. Oprócz filiżanki jeszcze jeden istotny szczegół zostaje ujęty w ramy opowieści gawędziarza, który początkowo mówiąc o szkicu, nie mógł się zdecydować, czy widzi na nim okruch chleba czy kamień. Gdy we wspomnieniach wraca do tego po raz drugi, drobiazg nabiera już charakteru magicznego, jest okruczem chleba zamieniającym się w kamień: „Chłopiec o czujnym pytającym wzroku chciał właśnie dotknąć okrucha chleba, który zamienił się w kamień” (SM, 69). Tyle, że w bajce magicznej chleb stawał się kamieniem, gdy zły bohater nie pomógł proszącemu, napotkanemu na swej drodze. W kontekście opowieści o chłopcu z getta możemy się domyślać, że dziecku chleba po prostu braknie. Gdy mowa o holokaustowej rzeczywistości, wszystko, co kojarzyłoby się z życiem w wymiarze symbolicznym, zamieni się w martwe, tutaj – w kamień.

Motyw świata skamieniałego czyni Bak przewodnim w swym malarstwie. Miasteczka żydowskie wracają we wspomnieniach zamkniętych na płótnach artysty jako zamienione w kamień właśnie (*Star of Dawid*, 1976; *One of Many*, 1995). Nawet typowe zabawki dzieci, misie, budzące przez sentyment nasze odruchowe skojarzenia z czymś miękkim, z pluszem, w tej sztuce pojawiać się będą jako bryły kamienne, pofragmentowane, przestrelone (*Skies were the Limit*, 2002; *Under Blue Sky*, BK 807).

W obrazach z motywem zabawek z dzieciństwa uderza sposób zastosowania koloru błękitnego, który wyraźnie łączy się z wolnością i arkadią. Takie skojarzenie możemy odnaleźć na płótnie rozpiętym na obrazie *Skies were the Limit*, ustawionym pod murem getta, i razem z tytułem dzieła wskazującym właśnie na limitowany Żydom, ograniczany przez nazistów dostęp do przestrzeni nieba. Obraz apeluje do naszej wyobraźni poprzez liczne zabawki – misie poniewierające się na placu, wskazuje na nieobecnych bohaterów – dzieci żydowskie, które musiały je porzucić, a którym brutalnie ograniczono dostęp do otwartej przestrzeni, odebrano dzieciństwo, a w dalszej perspektywie – życie. Wybrany tu przykład operowania kolorem, prowadzący do rodzaju obserwacji uwypuklającej nieobecność otwartej przestrzeni, którą podkreślała niebieska barwa, używana przez artystę, działa bardzo silnie na odbiorcę tego malarstwa.

Twórczość Samuela Baka – w moim przekonaniu – spełnia wymóg, który sztuce o Zagładzie postawił Ernst van Alphen: „Zadanie polega zatem dziś na tym, by pokazać tę przeszłość [wydarzenia związane z Holocaustem] w sposób afektywny, tak, by naprawdę dotykała i poruszała nas emocjonalnie”²⁴.

Wydaje się, że afekt wywoływany w odbiorcy dzieł Baka w dużym stopniu zależy od działania na nas już samym kolorem. Nawet barwy artysta używa symbolicznie. Wspominana w szkicu biel pojawia się jako sugestia minionego świata, w którym panować mógł jeszcze porządek kultury; błękit – apeluje, by spróbować odczuć perspektywę dzieci żydowskich, ich utracone dzieciństwo, a często z nim cały odebrany im podniebny świat.

²⁴ *Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami wyobraźni. Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 214. Wtrącenie w przytoczeniu pochodzi ode mnie.