

**Opposite nr 1**

**MNIEJSZOŚCI NARODOWE I ETNICZNE W SZTUCE POLSKIEJ PO 1945 ROKU. "DLA CIEBIE CHCĘ BYĆ BIAŁA"**



**MARCIN LACHOWSKI / Jonasz Stern - pomiędzy innością i tożsamością**

Analizując tożsamość Żyda w powojennej literaturze, Michael Bernstein dostrzega swoistą stygmatyzację, wynikającą z pamięci o Zagładzie. Jego zdaniem, wizerunek Żyda powszechnie identyfikuje się z odmiennością etniczną, a sam sposób jego ukazania podporządkowuje się zuniformizowanym wyobrażeniom, zgodnym z nazistowskim procesem Zagłady: indywidualność staje się w tej perspektywie zakładniczką zbiorowości, której losy określa właśnie Holocaust. Jednym słowem, w ocenie Bernsteina to perspektywa eksterminacji determinuje tożsamość Żyda, tym samym wszelka różnorodność zostaje uchylona 1.

Autor podkreśla, że tę sytuację mogą zmienić jedynie świadectwa i postuluje powrót do nich. Zaznacza, że skoro zapisane w świadectwach indywidualne losy są tematem wielu współczesnych utworów obejmujących reprezentację Zagłady, to należy po nie sięgać. Jego zdaniem, to przede wszystkim zawierające wspomnienia pamiętniki, diariusze dają jedyny, wiarygodny dostęp do przeszłości i pozwalają wyznaczyć swoisty "punkt zerowy" - obszar, do którego nieustannie można powracać. Ów "punkt zerowy" daje szansę repetycji wydarzeń i możliwość skrócenia dystansu między czytelnikiem a wydarzeniem, oczyszczając tę relację z metaforycznego, zniekształconego obrazu przeszłości. Wizerunki ofiar, dostępne poprzez indywidualne zapisy wydarzeń i przeżyć, pamiętniki czy kroniki, z uwagi na niesystematyczność narracji obrazują niezborność doświadczanej rzeczywistości, ale pozostają podstawowym obszarem wszelkich odniesień dla refleksji na temat Holocaustu, ponieważ stwarzają możliwość dotarcia do prawdy rzeczywistości i do odmiennych losów ofiar. Autentyczność świadectw objawia się przy tym nie tylko w wiarygodności przekazu, ale również w jego specyficznej formie. Wyrazistość dokumentów wynika bowiem także z ich niekompletnej, niespójnej struktury, obnażającej zróżnicowaną sytuację ofiar oraz indywidualne ryzyko egzystencjalne. Można powiedzieć, że różnorodność relacji mnoży, zwielokrotnia głosy świadków-ofiar.



Konieczność obrazowania Holocaustu była jednym z podstawowych wyzwań dla powojennych twórców. Wyznaczała kolejne wektory poszukiwań przez nich języka wypowiedzi, wynikające z ich własnych doświadczeń świadków i ocalałych, a zarazem z ówczesnego skomplikowanego układu poetyk artystycznych i z oficjalnego, ideologicznie uwarunkowanego obrazu przeszłości. Inaczej mówiąc: doświadczenia wojenne nakazywały twórcom rekonstrukcję własnej tożsamości i rewizję własnych systemów artystycznych, co miało im umożliwić stworzenie wyobrażenia żydowskich ofiar. Odwrotnie niż w przypadku stanowiącego zapis konkretnej chwili dokumentu, w przypadku dzieła sztuki to upływający czas i dzielący od owej chwili dystans stają się głównymi osiami refleksji.

Tę dynamiczną relację pomiędzy zmiennymi czasowymi i przestrzennymi osiami narracji dotyczącej Zagłady Michael Rothberg opisuje, wykorzystując Bachtinowskie pojęcie "chronotopu". Zwraca on uwagę na załamanie po wojnie modernistycznego wzorca kontinuum i zsynchronizowanej tożsamości miejsca i czasu, który "przed i po [Holocaustie] biegnie wokół miejsc kaźni". Historię "po Auschwitz" określa trauma umieszczająca "samorefleksyjność" modernizmu "w cieniu Auschwitz" - pisze autor. Progresywny, chronologiczny modus historii zostaje uchylony, a refleksja nieustannie niejako okrąża czas i powraca do miejsc kaźni. Zasada "chronotopu" wyraźnie przy tym stapia porządek odnoszącej się do Holocaustu publicznej debaty i jego artystycznej reprezentacji, nakazując twórcom poszukiwanie nowych formuł dla wyobrażenia przeszłości w realiach współczesności 2. Będąca cechą *sine qua non* modernizmu ciągłość przybiera w tej perspektywie złożony kształt poszukiwań otwierających się na przyszłość, ale zakorzenionych w przeszłości. Można więc powiedzieć, że "chronotop" obejmuje dwa bieguny: nieobecności i współczesnego eksperymentu, poszukiwania przyszłości, której fundament stanowi wojenna katastrofa. Ekstremalne doświadczenie Zagłady, rozsadzając linearny rytm przemian formy artystycznej, każe odwracać bieg historii. Nowy charakter wyobrażeń Holocaustu formuje się zatem w efekcie nie linearnego, lecz cyrkulacyjnego traktowania czasu.

Bernstein i Rothberg, umieszczając Holocaust w centrum XX-wiecznej historii świata, poszukują adekwatnych formuł jego (Holocaustu) obrazowania. Prezentują tym samym stanowiska wobec dokumentu oraz wobec modernizmu. Zasadniczym obszarem odniesienia pozostaje dla nich obu wyobrażenie konkretnego podmiotu egzystującego "w cieniu Zagłady", rozpoznawanego w indywidualnym losie albo też nierozpoznawanego, bo w powojennej rzeczywistości "niewysłowionego" z powodu braku odpowiedniego języka pozwalającego ujawnić jego tożsamość.

W odniesieniu do sztuki możemy jednak zadać pytanie, czy niekiedy nie mamy tu do czynienia z perspektywą odwróconą, tzn. czy artysta, który jest ofiarą Holocaustu, nie

dąży do stopniowego zacierania "dokumentalnych" aspektów dzieła, a tym samym do zacierania jego pierwotnych znaczeń. Wydaje się, że z takim procesem mamy do czynienia w twórczości Jonasza Sterna. Śledząc jego powojenną twórczość, twórczość świadka i ocalałego, widzimy, jak przyswojone przezeń przedwojenne poetyki artystyczne, ulegają różnym przekształceniom, co prowadzi do zastąpienia modernistycznej zasady kontinuum erozją znaczeń związanych z ideą rozwoju, eksperymentu, kreacji i optycznej jedności. Można zatem powiedzieć, że stopniowa rezygnacja z obrazowania Holocaustu w twórczości Sterna wiązała się z używaniem języka plastycznego ujawniającego niezborności, pęknięcia, niedomówienia, rozpad świata, a tym samym z akcentowaniem niemożności tegoż obrazowania.

Jak wskazują krytycy, w l. 40. i 50. artysta rozpoczął poszukiwania odmienne od własnej twórczości z okresu międzywojennego, określone przede wszystkim przez odniesienia do abstrakcji i surrealizmu. Kluczowy dla tego okresu wydaje się jego krótki pobyt w Paryżu (1948), gdzie zapoznał się ze spuścizną Maxa Ernsta, Juana Miró i Pabla Picassa. Nowy etap poszukiwań malarza Helena Blum opisywała następująco: "Dzieje się to w jego intymnym - jak je sam nazywa - 'laboratorium', miejscu eksperymentowania artysty, do którego nie docierają bezpośrednio idee czy inspiracje pozaartystyczne (czyli wprost przeciwnie niż przed wojną, kiedy w przedstawiającej grafice Sterna znalazły się właśnie ostre akcenty protestu społecznego)" <sup>3</sup>. To stwierdzenie autorki, przeciwstawiające sobie twórczość Sterna z okresu międzywojennego i okresu powojennego, wyraźnie lokowało poszukiwania artysty z l. 40. i 50. w kręgu problematyki autonomii obrazu, kształtowanego, jak wspominałem, pod wpływem abstrakcji niegeometrycznej lub surrealizmu, przy czym celem owych eksperymentów było uniezależnienie warsztatu od wydarzeń polityczno-społecznych. Zaproponowana przez Blumównę periodyzacja twórczości Sterna, przyjęta także przez innych autorów, akcentuje zatem polityczne i społeczne zaangażowanie artysty przed wojną jako członka Grupy Krakowskiej (I) oraz KPP, a powojenny okres ujmuje w kategoriach poszukiwań formalnych, prowadzących do uzyskania przezeń samodzielnego języka plastycznego, od l. 60. mającego postać oryginalnej formuły asamblażu przywołującego skojarzenia wanitatywne.

Twórczość artysty z l. 40. i 50. traktowana jako rodzaj "laboratorium form" rzadko jednak była analizowana jako samodzielny, określony indywidualnym rytmem sposób rozpoznania przezeń własnej tożsamości w perspektywie traumy Holocaustu. Zaraz po wojnie Stern jawił się jako prekursor i wierny propagator idei sztuki nowoczesnej, opartej na autonomicznym języku abstrakcji. Jego powojenna twórczość charakteryzowana była jako akt odmowy komentowania świata. W istocie jednak bogaty dorobek artysty z pierwszych dwóch powojennych dekad jest trudny do określenia i usystematyzowania.

Rozmaitość uprawianych przez niego poetyk oraz stosowanych technik (dekalkomania, monotypia, akwarela, malarstwo olejne) utrudnia scalenie jego ówczesnego *oeuvre*.

Jednocześnie ten okres jego twórczości może być postrzegany jako konsekwencja asymilacji żydowskiego artysty w okresie międzywojennym. Przedwojenna biografia Sterna pełna jest luk i niedomówień, pozwala jednak dostrzec proces o szerszym charakterze, jakim była asymilacja żydowskiej inteligencji. Jak podają biografowie, Stern urodził się w ortodoksyjnej rodzinie żydowskiej i miał zostać rabinem. Jego szlak edukacyjny i artystyczny przebiegał zatem od zamkniętego środowiska przedwojennego Kałusza poprzez uczelnie artystyczne Lwowa i Krakowa. Stopniowo postawę artysty coraz wyraźniej kształtowała problematyka emancypacyjna przedwojennych komunistów. Uprawiana przezeń sztuka często zyskiwała charakter społecznie zaangażowany, stawała się częścią politycznej wypowiedzi. Interesując się zarazem twórczością konstruktywistów, Stern, wraz z innymi członkami przedwojennej Grupy Krakowskiej, zrezygnował z doktrynalnego ikonoklazmu, sięgając do politycznej agitacji i ekspresyjnej deformacji. Jeśli przedwojenne wystąpienia przeciw faszystom oraz opowiedzenie się za zmarginalizowanymi społecznie robotnikami i bezrobotnymi były u niego próbą ukazania wypartych grup z przestrzeni społecznej - Innego (przy użyciu języka negującego modernistyczne, abstrakcyjne środki wyrazu), a tym samym próbą rozszerzenia funkcji sztuki w imię historycznego, rewolucyjnego postępu społecznego, to czas wojny wykreślał drogę odwrotną - poprzez zamknięcie, osadzenie w getcie. Sztuka Sterna podejmuje więc temat etnicznego wykluczenia, cywilizacyjnego regresu.

Przykładem tych przemian są wykonane przez artystę zaraz po wojnie grafiki z cyklu *Getto*, eksponowane na wystawie *Polonia* (1946). Osadzenie w getcie oznaczało brutalną etniczną identyfikację - restrykcyjne potwierdzenie tożsamości żydowskiej, eliminację różnic, pojedynczych biografii. Sytuacja ta dotknęła wielu artystów. Dla wielu tych, którzy byli całkowicie zasymilowani, np. dla Romana Kramsztyka, zamknięcie w getcie było równoznaczne z przypomnieniem o etnicznej odmienności i z jej przypieczętowaniem. Inaczej było w przypadku Sterna - doświadczenie wyniesione z lwowskiego getta stało się dlań przedmiotem podwójnej refleksji: dotyczącej jego własnej identyfikacji w stosunku do żydowskiego środowiska oraz możliwości opisu rzeczywistości w kategoriach rewolucyjnego postępu. W grafikach pojawia się realistycznie określona miejska przestrzeń, widziana z nieco podwyższonego punktu widzenia, eksponującego twardą brukowaną nawierzchnię, zamkniętą ciasną, gęstą zabudową; rozgrywające się w niej makabryczne sceny wzmocnione są metaforą - efekt ten zostaje uzyskany dzięki obrazowym cytatom (np. z obrazów Goi) czy też łączeniu w jednej kompozycji niezależnych zdarzeń. Taki metaforyczny zabieg organizuje np. grafikę *Transport dzieci*. Dramatyczna scena oplakiwania ofiary, skonfrontowana z wyprostowanymi, odwróconymi

sylwetkami esesmanów, została tu umieszczona na tle kamienic getta oraz lwowskiego wiaduktu kolejowego. Ostatniej drodze ukazanych na drugim planie, przewożonych na wozie, stłoczonych ciał dzieci towarzyszy widoczny powyżej przejeżdżający pociąg, którego sylweta wyraża beznadziejny los ofiar. Grafiki z cyklu *Getto*, powstałe w 1945 r., a więc już po cudownym ocaleniu Sterna, są zatem nie tylko relacją z jego własnych doświadczeń, ale pokazują zarazem za pośrednictwem deformacji postaci i ekspresji głębokiego światłocienia fatalizm losu całej społeczności żydowskiej. Śmierć dzieci i dramatyczny krzyk matek określa całościowy rozmiar Zagłady, prowadzącej do biologicznego wyniszczenia. Fatalistyczna wymowa scen z getta dotyka także problematyki kresu istnienia osobnego żydowskiego świata. Lwowskie getto, zabudowane nędzną, ciasną architekturą, staje się u Sterna metaforą końca żydowskiego *sztetl* - mimo realistycznej charakterystyki przywołuje inne nieobecne miejsca, choćby Kałusz zapamiętany przez artystę z dzieciństwa. Tych kilka powojennych drzeworytów określa, jak mi się wydaje, kluczowy moment biografii Sterna: są one wyrazem jego własnej identyfikacji z losem ofiar, swoistym potwierdzeniem odrębności poprzez terror wymuszonej przez nazistów, a jednocześnie stanowią rodzaj elegii - wyraz bólu, żałoby, rozpamiętywania, tęsknoty za nieistniejącym światem społeczności żydowskiej. Późniejsza twórczość artysty, z 2. połowy l. 40., z l. 50. i początku 60., dzieli się na kilka wyraźnych nurtów, które cechuje wykorzystanie form wywiedzionych z surrealizmu. Charakterystycznym znakiem rozpoznawczym kompozycji malarskich z tego okresu są również swoiste powtórzenia rozwiązań plastycznych najpierw wypróbowywanych w formach graficznych: monotypii i dekalkomanii.

Prace graficzne, które powstawały na przełomie l. 40. i 50., obejmują kilka motywów: pejzaże morskie, fikcyjne sceny z placu budowy, studia twarzy. Stern odwoływał się w nich do różnych tendencji: do mającego kubistyczną proveniencję akcentowania geometryzmu form; do kojarzących się ze szkieletowymi postaciami malowanymi w l. 30. przez Picassa formami wydłużonymi, ostrymi; lub do zapożyczonych z twórczości Arpa kształtów obłych, miękkich. W kompozycjach graficznych przedmioty, wyobrażenia figur ludzkich zestawione z abstrakcyjnymi obłymi formami są rozmieszczone swobodnie. Jeśli twórczość malarską Sterna z tego czasu charakteryzowało konsekwentne uproszczenie, uogólnienie geometrycznych figur wywiedzionych z kubistycznych studiów martwej natury i postaci ludzkiej, to grafiki, w których autor eksperymentował z różnymi zabiegami, były punktem wyjścia dla jego realizacji malarskich z 2. połowy l. 50. - stosował w nich rozluźnienie geometrycznego nacechowania kompozycji posługując się organicznymi formami.

Jednym z podstawowych motywów wykorzystywanych w pracach graficznych przez Sterna była sumarycznie wykreślona figura, niekiedy ograniczona do obrysu głowy

z wyeksponowanymi szeroko otwartymi oczami, ukazana na tle szerokiego morskiego krajobrazu. Oczy osadzone są w zredukowanym obrysie twarzy lub wydobyte z gmatwaniny eliptycznych linii, sugerujących jej owal. Monotypia *Trwanie* (1948) ukazuje cyklopiczną postać, której patrzące oko zostało wpisane w przenikający się układ koncentrycznych linii osadzonych na zredukowanym, obłym wolumenie ciała. W stronę otwartej rany w tułowi kieruje się zaostrowany przedmiot. Postać, ukazana w bezruchu na tle nieokreślonej wirującej przestrzeni, skonfrontowana jest z dramatycznym gestem wyciągniętych ramion fantastycznego stwora nieco przypominającego ptaka. Inne kompozycje z 1949 r. zostały zredukowane do obrazów owalu twarzy, w której gęsta, giętka linia wyodrębnia partie oczu płasko, regularnie wykreślone na płaszczyźnie. Wypełniającą całą powierzchnię arkusza uproszczoną, ujętą konturem twarz charakteryzuje intensywność spojrzenia. Motyw gałki ocznej Sterna powiela w licznych konfiguracjach, często separując spojrzenie od ciała. Scenerią tych fragmentaryzacyjnych zabiegów stają się kreślone przez artystę szerokie fantastyczne krajobrazy morskie, zasugerowane poziomymi falistymi liniami. Posługując się zestawieniami form obłych, organicznych, połączonych z wyostrzonymi elementami kościstymi, nadaje on figurom ludzkim cechy przedmiotowe - figury tworzą kruche rusztowanie podtrzymywane przez skomplikowany system lin i bloczków. Ukazywana przez Sterna metamorfoza ciała podlega jednocześnie metaforyzacji, opartej na skonstrastowaniu zakotwiczonej dosłownie przy brzegu zdeintegrowanej i zdepersonalizowanej postaci z bezkresną morską wędrówką. Wykreślona sceneria jest jednocześnie przestrzenią, w której swobodnie rozmieszczone są eliptyczne formy wyglądem przypominające odseparowane od figury gałki oczne.

Spojrzenie, chociaż stanowi element antropomorfizujący geometryczne figury, paradoksalnie, nie jest narzędziem strukturyzowania świata. Nie odpowiada zdystansowanemu od rzeczywistości oku artysty, ale znajduje się w środku spektaklu, w którym rozgrywa się akt destrukcji. Jest wtopione w obraz rozpadu ciała, ale jako jedyny narząd pozostaje statyczne, integralne, charakteryzuje je całościowość. Spojrzenie odseparowane od ciała może być identyfikowane odmiennie od "cielesnego oka" Merleau-Ponty'ego. Dla tego filozofa percepcja była aktywnym uczestnictwem w świecie poprzez ciało. Ciało umieszczone pomiędzy widzeniem a rzeczywistością, dokonuje strukturyzacji świata w procesie przemieszczania i spotykania rzeczy 4. Natomiast twórczość Sterna eksponuje rozdzielenie widzenia i podmiotowości. Zabieg ten podkreśla niespójność obrazowej przestrzeni: zbudowanej z przenikających się planów, opisanej poprzez kurtynowo rozmieszczone przedmioty zanurzone w koncentrycznych liniach tła. Można powiedzieć, że cyklopiczne spojrzenie, umieszczone wewnątrz procesu dezintegracji

postaci, chociaż uniemożliwia rozpoznanie rozgrywającej się sceny, metaforyzuje funkcję kompozycji jako świadectwa.

Odmienny charakter posiadają grafiki Sterna z początku l. 50. Tutaj zasadniczym tematem jest budowa - ukazują one piętrzące się ku górze zarysy budowli. Wypełnioną pionami i elementami diagonalnymi przestrzeń scala zdystansowane spojrzenie na scenę, padające zza obrazowego kadru przecięte poziomo ułożonymi stertami belek. Scena budowy, ukazująca przeskalowane elementy architektoniczne, ma charakter odrealniony, będący konsekwencją ich zanurzenia w rozległej pustej przestrzeni wyłaniającej się z gmatwaniny linii. Wielkie konstrukcje noszą cechy samodzielnych struktur, obejmujących i organizujących obszar kadru, same zaś wydają się kruche - podtrzymywane przez system lin i belek. W grafikach z motywami architektonicznymi Stern zastępuje zatem sfragmentaryzowaną postać "ludzką" groźną scenerią zmontowaną z monstrialnych przedmiotów.

Sięgając do różnych przedwojennych źródeł, posługując się różnymi konwencjami, Stern ukazuje w grafikach świat złożony z nieprzystających motywów: geometrycznej precyzji i linii falistej, regularnego wolumenu i formy biomorficznej. Jeśli centralnym problemem jest dlań próba zobaczenia świata po katastrofie, przede wszystkim zaś samego sfragmentaryzowanego i wypartego podmiotu, to sposobem organizacji przestrzeni plastycznej jest zasada kolażu - rozbitcie spójności, koherencji wizerunku, ukazanie świata w momencie rozpadu, świata chaotycznie montowanego ze strzępów widoków, fragmentów postaci, struktur architektonicznych. Grafiki Sterna, jak wspominałem za Heleną Blumówną, były swoistym laboratorium, prywatnym, nieoficjalnym studium form - świadectwem porzucania integralnie, racjonalnie zakomponowanej płaszczyzny obrazu. Traktowane jako klucz do badania jego twórczości malarskiej, pomagają zrozumieć ujawnioną w niej pełniej w l. 50. tendencję do deformowania spójnej płaszczyzny obrazu. Zaproponowane przez Sterna rozwiązania plastyczne można zatem uznać tyleż za sposoby przyswajania nowoczesnych konwencji, odrabiania paryskiej lekcji, co za świadectwo demontowania stylistycznej klarowności. Elementem przekraczania integralnej formy obrazu był także motyw cyklopicznego oka przyglądającego się rozpadającemu się ciału.

Prace graficzne Jonasza Sterna z l. 40. ujawniają moment szczególny - poszukiwania pierwotnego, archaicznego wyobrażenia figury oraz pozbawionego stylizacji przedmiotu. "Antyidealistyczny" zwrot, który poprzez demontaż spuścizny modernizmu wiązał się u artysty z fragmentaryzacją postaci ludzkiej, był wyrazem próby wyobrażenia świata pozbawionego perspektywy podmiotowej. Wyniszczenie człowieka, realistycznie przywołane w graficznych przedstawieniach getta, eksponujących scenerię zbrodni,

ujawniało świat po Zagładzie - entropijny proces zacierania własnej tożsamości artysty jako Innego w cieniu Zagłady.

Intencja dostrzeżenia tendencji, poszukiwań i nawrotów w twórczości Sterna jest oczywiście podyktowana nakładającym się na jego twórczość filtrem, który stanowi fakt ocalenia artysty. Jego twórczość może się więc jawić jako reminiscencja tragicznych doświadczeń, jak i antycypacja późniejszych prac, bardziej jednoznacznie związanych z tym doświadczeniem. Monotypie Sterna nie są bezpośrednim odzwierciedleniem doświadczenia Zagłady. Chciałbym je raczej postrzegać jako proces budowania tożsamości po jej traumie. Poza ogólnie scharakteryzowaną w niektórych monotypiach scenerią, kojarzącą się z surrealistyczną kategorią "niesamowitego", trudno w nich bowiem zauważyć ślad traumatycznego przeżycia. Stern rzadko w omawianym okresie wykraczał poza konwencjonalne nazwy obrazów (np. *Kompozycje*) lub stosował metaforyczne, poetyckie tytuły w odniesieniu do prac graficznych. Jego postawę z tego czasu można określić jako syndrom ocalałego, który milczy, nie przywołuje przeszłości. Jak pisał Primo Levi: "W sytuacji tak skrajnej do głosu dochodzą wszystkie lub prawie wszystkie te czynniki, które mogą zaciemniać lub deformować proces utrwalania w pamięci, wspomnienia przeżyć traumatycznych, czy to przecierpianych, czy zadanych, są już same w sobie traumą, ponieważ ich wywołanie sprawia ból, a przynajmniej niepokoi; kto został zraniony stara się wyzbyć wspomnień o zniewadze, aby nie odnawiało się w nim cierpienie" 5.

Analizowane grafiki Jonasza Sterna stanowią w jego twórczości osobny zespół prac - zdominowanych przez abstrakcję. Można w nich widzieć próbę rekonstrukcji i rekonfiguracji tradycji modernistycznych: abstrakcji, kubizmu i surrealizmu; można je postrzegać jako przyswojenie nowoczesnego języka sztuki, który - zdaje się mówić artysta - wymaga głębokiej rewizji. Różniąc się nastrojem, prace te oferują zestaw przenikających się form-cytatów umieszczonych w różnych konfiguracjach, eksponujących ich wzajemne niedopasowanie. Stern, sięgając do języka abstrakcji geometrycznej, uwalnia ją od harmonii, esencji, konfrontuje rytm z dysonansem, scalenie z pęknięciem.

Jego poszukiwania w omawianym okresie wpisują się zatem w historyczny proces rozpoznawania granic nowoczesności, którą to potrzebę akcentowało w tym czasie - po wojnie i w obliczu socrealizmu - wielu twórców i krytyków. Przyswojenie i podsumowanie przez artystów kierunków awangardowych, jak podkreślał np. Mieczysław Porębski, choć konieczne, okazywało się jednocześnie niewystarczające ze względu na wyczerpanie ich możliwości. Twórczość Sterna, zwłaszcza powstała po pobycie w Paryżu, może być postrzegana jako wyraz poszukiwania urwanej wojną ciągłości, a zarazem jako wyraz porzucenia wiary w źródłowość i unikatowość samego obrazu. "Kolażowa" struktura jego



prac malarskich i grafik ujawnia niedopasowanie, pęknięcie trwałej relacji między wyobrażeniem i światem, między utrwaloną tożsamością świata, obrazu i własnej podmiotowości artysty. Paradoksalnie, zaraz po wojnie w jego twórczości nie widać śladu zainteresowania sztuką inspirowaną egzystencjalizmem, Stern odrzuca autograficzny charakter tasyzmu czy zainteresowanie informelową tkanką materii – cielesnością 6. W swoich kompozycjach realizuje program odbudowywania świata poprzez geometryczny układ form, który jednak nie pozwala skonkretyzować rzeczywistości] lecz odkrywa niespójność efektu widzialności. Uniwersum poszukiwań artystycznych autora z dwóch pierwszych powojennych dekad określa posługiwanie się fragmentem, ruchem, zmiennością, a to jednocześnie ukazuje niemożliwość utrwalenia własnego stylu poświadczonego autorską sygnaturą. Odwołując się do diagnozy Rothberga, można powiedzieć, że prace Sterna powstające po Zagładzie, nieustannie oscylując między przeszłością a terażniejszością, stawały się zapisem kwestionowanej przez samego artystę tożsamości, która wizualny wyraz znajdowała w konstrukcji przestrzeni obrazowej, uniemożliwiającej jednoznaczny identyfikację z przestrzenią doświadczenia - inaczej mówiąc, intencja organizowania aktualnej rzeczywistości spotykała się z niemożliwością jej pełnego ujęcia.

Sięgając po wspomnianą już metaforę "chronotopu", dostrzeżemy, że wczesna twórczość Sterna kontrastuje z tą koncepcją reprezentacji przeszłości, którą wykreślają postulaty heroizacji ofiar, internacjonalizacji Holocaustu, zideologizowanego proletariackiego porządku rzeczywistości 7. Oficjalne ramy dyskursu dotyczącego wojny wyznaczały zarazem oś wyparcia, wyobcowania, która modelująco oddziaływała na język sztuki Sterna. Sugestia postaci, przedmiotu, przedstawienia została zastąpiona nietrwałą konstrukcją obrazu, w którym powtórzenia motywów określały niepewny sposób konstruowania podmiotu w rzeczywistości powojennej, pomiędzy nieobecny światem *sztetlu* a nowym porządkiem, kształtowanym totalitarnie. Ewolucja twórczości artysty polegała na przepracowaniu języka abstrakcji, która, jak twierdzi Mark Godfrey, posługując się uogólnieniem, może prowadzić do utraty z pola widzenia konkretnego, zapomnienia ofiar, a zarazem wpisuje się w obszar mających totalitarny charakter poszukiwań modernizacyjnych 8. Komentowane dzieła Sterna jawią się jako ruch przeciwny: jako dążenie do rozbrajania pewności, do kwestionowania jasności podziału; są świadectwem niezbornego wypowiedzania się o świecie po wojnie, są próbą uchwycenia Obcego w sobie, sposobem nie tyle sięgania do przeszłości, co wysłowienia siebie wobec terażniejszości w cieniu traumy.

Jeśli na koniec powrócimy do sformułowania Bernsteina, to możemy je zinterpretować przewrotnie. Własne doświadczenie - przypisane figurze świadka i ocalonego - Jonasza Sterna polegało na zobaczeniu wizerunku Żyda poza stereotypami

depersonalizującej Zagłady. Polegało ono na rezygnacji ze sztuki pojmowanej jako metafora widzenia i porządkowania świata, a ostatecznie oznaczało przewyciężenie obrazu jako narzędzia systemowego rozpoznania praw rzeczywistości, historii, tożsamości.

## Przypisy

- 1 M. A. Bernstein, *Unrepresentable Identities. The Jew In Postwar European Literature*, [w:] *Thinking about The Holocaust. After Half a Century*, Ed. A. H. Rosenfeld, s. 18-37.
- 2 R. Michael, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis, London 2000, s. 58.
- 3 H. Blum, *Jonasz Stern*, Kraków 1978, s. 27.
- 4 P. Mróz, *Sztuka jako projekt. Filozofia i estetyka Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, Kraków 2001, s. 58-68.
- 5 P. Levi, *Pograżeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007, s. 22.
- 6 Na temat poetyk artystycznych z kręgu paryskiego egzystencjalizmu por. S. Wilson, *Paris Post War: In Search of the Absolute*, [w:] *Paris Post War. Art and Existentialism 1945-1955*, ed. F. Morris, Tate Gallery, 9 June - 5 September 1993, London 1993, s. 25-52.
- 7 Por. R. Kobylarz, *Walka o pamięć. Polityczne aspekty obchodów rocznicy powstania w getcie warszawskim 1944-1989*, Warszawa 2009.
- 8 M. Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, New Haven, London 2007, s. 4-9.

## Marcin Lachowski / Jonasz Stern - between otherness and identity

The paper is dedicated to Jonasz Stern's - Holocaust witness' and survivor's - after-war creations. Artist's creative activity, as heritage of inter-war avant-garde, after the war was significantly changed.

I scrutinise and analyse Stern's graphics, made at the at the tail-end of the 40's, which show influences and inspirations from different artistic sources: geometric abstraction, surrealism, cubism. I recognise them as a way of reception of modern conventions, and, at the same time, for their transgression, through using quasi-collage composition of images. Stern's monotypes suggest a process of problematizing survivor's identity through reception of known artistic formulas. His graphics present different kind of figures, which are showed in a very shallow way and are depicted very schematically.



Sometimes they are very deformed and placed on the background of sea landscapes. I also observe an often repeated motif of the eyes located among fragmentary represented bodies. The eyes may be perceived as a tool of recognition and reconfiguration of reality after Holocaust.

In this series of graphics Stern departs from a realistic depiction of the ghetto, which characterized his graphics in 1945. At the tail-end of the 40's his artistic creativity was defined as a surrealistic mood and post-cubistic simplicity. But I think that such a significant replacement of artistic poetics was one of the tools of defining his personal identity - as a survivor, which at the same time paid tribute to modernistic tradition. This series may be perceived as a process of shaping traumatic memory by contemporary artistic conventions. The use of conventions through quasi-collage structure of monotypes expresses artistic aspiration and, on the other hand, indicates the difficulties connected with modern language, which blocked a direct approach to a painful past.

Stern's after-war creations, representing different trends of modern art in Poland, may be perceived as an attempt to define the Others after Holocaust. If one way of thinking about victims puts them in a universalistic perspective of total Nazis crimes, the art of this artist was an attempt to see ethnic differentiations in the holistic model

