

Eleonora Jedlińska

Kształty pamięci

**Wybrane
zagadnienia
sztuki
współczesnej**

Kształty pamięci

**Wybrane
zagadnienia
sztuki
współczesnej**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Eleonora Jedlińska

Kształty pamięci

**Wybrane
zagadnienia
sztuki
współczesnej**

Eleonora Jedlińska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny
Instytut Historii Sztuki, 90-131 Łódź, ul. Narutowicza 65

RECENZENT

Zbigniew Bania

REDAKTOR INICJUJĄCY

Iwona Gos

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Anna Jezierska

KOREKTA

Paweł M. Sobczak

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Reprodukcja wykorzystana na okładce

Zofia Lipecka, Projekt Treblinka (2004)... 1 december 2013, olej na płótnie, 175x220 cm

Własność Zofii Lipeckiej

© Copyright by Eleonora Jedlińska, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons. Uznanie autorstwa-Użycie
niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.08348.17.0.M

Ark. wyd. 20,0; ark. druk. 21,75

ISBN 978-83-8088-938-5

e-ISBN 978-83-8088-939-2

<https://doi.org/10.18778/8088-938-5>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	7
Rozdział 1. Władysław Strzemiński: seria kolaży <i>Moim przyjaciółom Żydom</i> – doświadczenia wojny, żal i smutek	25
Rozdział 2. Abstrakcja, pamięć Zagłady i wątki żydowskie w sztuce Marka Rothko i Barnetta Newmana	69
Rozdział 3. Tadeusz Kantor: artysta, jego teatr i pamięć Zagłady	101
Rozdział 4. Moshe Kupferman: homelessness of art/homelessness of memory....	131
Rozdział 5. Poeta i malarz: <i>Fuga śmierci</i> Paula Celana w obrazach Anselma Kiefera	151
Rozdział 6. Christian Boltanski: „auto-biografia” – pamięć/śmierć/życie.....	167
Rozdział 7. Marek Chlanda: obraz i myśl. <i>Tango śmierci</i>	189
Rozdział 8. Luc Tuymans: <i>Frühlingswind</i> , czyli wiosenny wiatr	205
Rozdział 9. Zofia Lipecka: sztuka wobec nieskończonej harmonii chaosu.....	219
Rozdział 10. Zofia Lipecka: <i>Projekt Treblinka (2004...)</i> . Fotografia – dokument, fotografia – malarstwo	235
Rozdział 11. Rafał Jakubowicz. Prawda jest w pamięci albo słowa-klucze	249
Rozdział 12. The Territories of Spaces and History: a video-installation of Rafał Jakubowicz <i>Synagogue/Swimming Pool</i>	261
Rozdział 13. Elżbiety Janickiej podróże artystyczne do „miejsca nieparzystego”. Refleksje o przeszłości, pamięci, czasie i tożsamości	273
Rozdział 14. Pomnik – Miejsce Pamięci w dawnym niemieckim obozie zagłady w Bełżcu	283
Zakończenie	295
Bibliografia	301

Indeks osób	313
Spis ilustracji	323
Summary.....	331
Posłowie	343

WPROWADZENIE

Nasze myślenie o przeszłości uwarunkowane jest pamięcią, która w ostatnich kilkudziesięciu latach w badaniach historycznych i społecznych stała się niemal równorzędna historii źródeł. Pamięć postrzegana alternatywnie wobec historii „jako zideologizowanego narzędzia władzy”, wedle słów Ewy Domańskiej, autorki m.in. książki *Mikrohistorie: spotkania w międzyświatach* z 1999 roku, stała się jednym z najważniejszych aspektów budujących tożsamość współczesności. W 1984 roku Pierre Nora wydał zbiór pism zatytułowany *Lieux des memoire*, przyczyniając się tym samym do rozszerzenia zainteresowań problemem pamięci¹. „Na całym świecie przeżywamy nadejście czasu pamięci” – pisze Nora – czas epoki upamiętniania, który nastąpił pod koniec XX wieku spowodował, twierdzi francuski badacz, zasadnicze zmiany w podejściu do przeszłości, w jakiej obecnie trwamy². Już od końca lat siedemdziesiątych toczą się na świecie debaty na temat pamięci zbiorowej i indywidualnej, form upamiętniania i alternatywnych dyskursów na temat przeszłości. Wobec wielu publikacji dotyczących tzw. historii drugiego stopnia oraz liczby państw i języków, w których rozważano i – często w odpowiednio zmienionej formie – stosowano koncepcję *lieux de memoire* (miejsca pamięci), można mówić o niezwyklej popularności tej formy historiografii. Tytułowe pojęcie wprowadzone przez badacza stało się kluczową ideą zaproponowanej przez niego formy pisania historii. Cechuje się ona między innymi odejściem od pozytywistycznej faktografii – historii linearnej, zdarzeniowej. Nora kieruje uwagę ku widzeniu globalnemu z jednej strony i ku obszarom pamięci jednostki i pamięci określonej zbiorowości, z drugiej, a także ku przestrzeniom symbolicznym, kulturze popularnej, analizuje też wpływ przeszłości na współczesność, oddziaływanie miejsc „naznaczonych” szczególnie dojmującymi wydarzeniami rozgrywającymi się w przeszłości. Tak przyjęta perspektywa badawcza pozwoliła, by wypracowane przez Norę metody wykorzystać do badań nad kulturą, psychoanalizą, etnologią, antropologią, a także w badaniach nad kulturą postkolonialną, historią płci, socjologią i historią sztuki. W badaniach historycznych i historyczno-artystycznych pamięć zaczęto stawiać w opozycji do historii. Na początku lat 2000. historię poczęto określać jako instrument nacisku, identyfikując ją z modernizmem,

¹ Por. P. Nora, *Czas pamięci*, przekł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 37.

² *Ibidem*.

państwem, imperializmem, scjentyzmem i antropocentryzmem³. Pamięć natomiast, traktowana jako uzdrawiające lekarstwo i instrument ekspiacji, odnoszona jest do postmodernizmu w „wyzwalaniu” grup, którym historia odebrała prawo głosu. Związek między pamięcią a historią nabrał w ostatnich latach charakteru niemal politycznego. Historii od pamięci nie można oddzielać; dociekliwe badania historyczne i tradycyjna rola historyka jako tłumacza oraz pośrednika między epokami czy kulturami są niezbędne w wędrówce ku prawdzie historycznej.

Zasadniczym pojęciem dla dyskursu pamięci stała się trauma jako odpowiedź na krańcowe doświadczenia ludzkości w XX wieku⁴. Jej symbolem i punktem odniesienia jest Zagłada Żydów, których ponadtysiącletnia obecność na ziemiach polskich została bezpowrotnie zniszczona⁵. Literatura w języku polskim, francuskim, angielskim i niemieckim podejmująca zagadnienie pamięci Holocaustu z różnorodnych perspektyw badawczych (historycznej, filozoficznej, psychoanalitycznej, socjologicznej, podnosząca kwestie roli sztuki w tym kontekście) jest niezmiernie szeroka. Autorzy rozpraw odwołują się, często wspierając swe rozważania bądź potwierdzając własne myśli, do ważnych autorytetów. Wymienię spośród nich zaledwie kilka publikacji najbardziej obecnych w polskiej literaturze przedmiotu, które przywoływane są również w niniejszej książce: G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz? Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, przekł. S. Królak, Warszawa 2008; Aleida i Jan Assmannowie, których opracowania dotyczące pamięci zbiorowej⁶ stały się podstawą analizy zachowań „wypierania pamięci” wydarzeń II wojny światowej i Zagłady w społeczeństwie niemieckim (Assmann, pisząc o debacie niemieckiej, wskazała na rozdzwiek między pamięcią oficjalną, obecną w komunikacie społecznym, w mediach i w indywidualnych wspomnieniach, w przekazach rodzinnych); książka Z. Baumana, *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. T. Kunz, Kraków

³ Por. M. Kula, *Pamięć historii uwikłana w jej bieg*, „Przegląd Socjologiczny” 2000, t. 49, nr 2, s. 29–50.

⁴ Por. E. Domańska, *Wprowadzenie do antologii przekładów*, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Poznań 2002, s. 16–17.

⁵ Por. E. Jedlińska, *Zaulek przy ulicy Wolborskiej, czyli ślady kultury żydowskiej w Łodzi*, materiały konferencji naukowej *Mniejszości narodowe i etniczne w sztuce polskiej po 1945 roku. „Dla ciebie chcę być biała”* zorganizowanej przez Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, „Opposite” 2010, nr 1, <http://www.opposite.uni.wroc.pl> (dostęp: 5.02.2018).

⁶ Por. m.in.: J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung, politische Identitäten den frühen Hochkulturen*, München 1992; A. Assmann, *Kultura pamięci*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 71–72; A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, München 2003.

1992, która kilkakrotnie przytaczana jest w wydanej w 2001 roku w Łodzi publikacji mojego autorstwa *Sztuka po Holocauście*; G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przekł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008; E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006; I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010; J. Le Goff, *Historia i pamięć*, przekł. A. Gronowska, J. Stryczyk, Warszawa 2007; J. Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacja dowodów*, przekł. M. Antosiewicz, Warszawa 2007; S. Sontag, *Fascynujący faszyzm*, przekł. A. Antoszek, T. Kitliński, „Magazyn Sztuki” 1996, nr 4 (12), s. 123–136. Jedną z najważniejszych publikacji, stanowiącą punkt wyjścia dla wielu polskich badaczy zajmujących się problem Holokaustu w sztukach plastycznych i architekturze, jest książka Jamesa E. Younga *At Memory's Edge: After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, London 2000. W niniejszym tomie fundamentalne dla tematu upamiętniania Zagłady opracowanie Younga przywoływane jest w odniesieniu do rozważań poświęconych pomnikowi w dawnym, założonym przez Niemców w marcu 1942 roku, obozie zagłady w Bełżcu. Szerzej omawiana jest koncepcja Younga w związku z pomnikami Zagłady, które znajdują się w Stanach Zjednoczonych (np. George Segal, *The Holocaust – Memorial Ofiar Zagłady*, San Francisco 1984; Richard Serra, *Gravity*, 1993; Ellsworth Kelly, *Memorial*, 1993; Joel Shapiro, *Loss and Regeneration*, 1993; Sol Lewitt, *Consequence*, 1992). Owe pomniki-rzeźby zobaczyć można w Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie, a ich analiza interpretacyjna zamieszczona została w rozdziale *Rzeźby w Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie: dzieło sztuki wobec przestrzeni muzeum* w przywołanej wyżej książce *Sztuka po Holocauście* (s. 181–188).

Monumentalna publikacja *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, wydana w Łodzi w 2009 roku jest wynikiem konferencji pod tym samym tytułem, zorganizowanej przez Instytut Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Siódma część tejże publikacji, *Pamięć poprzez sztukę*, pod redakcją Alicji Kuczyńskiej, dotyczy interpretacji poszukiwań „nowych środków wyrazu utrwalania pamięci Zagłady w szeroko rozumianej twórczości artystycznej w jej teorii i w procesach własnych działań praktykujących twórców”⁷. Lektura tekstów, zawartych w ponad dziewięćsetstronicowym tomie, uzmysławia, jak powszechne stało się zainteresowanie pamięcią, w szczególności pamięcią Zagłady, w obrębie historiografii, socjologii, teologii, estetyki, filozofii, historii sztuki i sztuki oraz w szeroko rozumianym „dyskursie” publicznym. Raz jeszcze zacytuję Kuczyńską: „Autorzy prezentowani w tej części tomu, podjęli zadanie wymagające przełamywania wielu barier teoretycznych

⁷ A. Kuczyńska, *Pamięć poprzez sztukę*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, Oficyna, Łódź 2009, s. 655–656.

spowodowanych przez różne powody”⁸. Autorka zaznacza, iż „przeżyły się właściwe tradycyjnej sztuce formy **narracji**, zatem chodzi o zwrot ku **antynarracji** [wyróżnienie Kuczyńskiej], zwrot połączony z jej wszechstronną akceptacją”, sugerując nowoczesne sposoby opowieści o Zagładzie. Niewątpliwie retoryka przyjęta w tej części tomu *Pamięć Shoah* wskazuje na „nieustannie dokonujące się poszukiwania nowych, bardziej ekspresyjnych środków wyrazu, poza zmianą konwencji czy choćby języka wypowiedzi”⁹, zarówno ze strony intelektualistów (m.in. Jacques Derrida, Jacques Lacan, Dominick LaCapra, Jean-Luc Nancy i wielu innych wybitnych myślicieli), jak artystów, którzy z różnych powodów decydują się w ramy swej twórczości włączyć problem szeroko rozumianej pamięci i pamięci Zagłady. W przywoływanym tu tomie znalazł się m.in. tekst Kuczyńskiej *Oczy pamięci*, w którym autorka omawia, wspierając się klasyczną literaturą tematu, zagadnienia wielości form pamięci, pamięć ontologiczną, wreszcie *Pamięć poprzez sztukę*¹⁰. Wydana w języku polskim książka Francis Amelii Yates *Sztuka pamięci* przedstawia dzieje mnemoniki od czasów starożytnej Grecji do renesansu. Badaczka analizuje wpływy pamięci na filozofię, religię, architekturę, malarstwo, teatr, wykorzystując metody lingwistyczną i semiotyczną. Mówiąc w skrócie, Yates uważa, że pamięć nie jest tylko prostym powtórzeniem znaków odnoszących się do przeszłości, ale wypadkową ich właśnie oraz warunków stwarzanych przez teraźniejszość. Kwestie współczesnych reprezentacji Zagłady rozważa Jacek Zygorowicz, analizując m.in. pracę Zbigniewa Libery *LEGO – Obóz koncentracyjny* czy komiks Arta Spiegelmana *Maus* (vol. 1–2, 1980–1991). Na temat pracy Libery, szeroko omawianej przez amerykańskich krytyków w związku z jej prezentacją w ramach głośnej wystawy *Mirroring Evil. Nazi Imagery / Recent Art* w The Jewish Museum w Nowym Jorku w 2002 roku pisałam w książce *Polska sztuka współczesna w amerykańskiej krytyce artystycznej w latach 1984–2002*, Łódź 2002. Dominick LaCapra, amerykański historyk, badacz zagadnienia pamięci, traumy, reprezentacji Holocaustu, swe rozważania na temat pamięci traumatycznych doświadczeń Zagłady sytuuje w obszarze relacji między historią i psychoanalizą, łączy badania historyczne z istotnymi dla współczesności zagadnieniami etycznymi¹¹.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Por. T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przekł. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1994; R. Barthes, *Światło obrazu*, przekł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008; F. Yates, *Sztuka pamięci*, przekł. H. Rosnerowa, PIW, Warszawa 1977; A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1996.

¹¹ Por. D. LaCapra, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 127–162; *History and Memory After Auschwitz*, Cornell University Press, Ithaca–London 1988. Także:

Od roku 2001, kiedy opublikowana została książka *Sztuka po Holocaustcie*, w tamtym czasie prawdopodobnie jedna z pierwszych w historiografii artystycznej w języku polskim, traktująca o sztuce współczesnej odnoszącej się do pamięci Zagłady, wydano wiele bardzo ważnych opracowań zarówno w literaturze światowej jak i na gruncie polskim (wyszczególniam zaledwie kilka: *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*, ed. S. Hornstein, F. Jacobowitz, Bloomington 2002; N. L. Kleeblat, *Mirroring Evil: Nazi Imagery / Recent Art*, New York–New Brunswick 2002; D. LaCapra, *Pisanie historii, pisanie traumy*, [w:] *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009; *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznań 2009; artykuł K. Bojarskiej, *Obecność Zagłady w twórczości polskich artystów*, zamieszczony na: culture.pl, http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_obecnosc_zagłady [dostęp: 13.02.2018]; I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacja najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010).

Książka zatytułowana *Kształty pamięci. Wybrane zagadnienia sztuki współczesnej*, poświęcona wybranym dziełom sztuki XX i XXI wieku, nie traktuje wyłącznie o pamięci Zagłady i wydarzeń II wojny światowej, chociaż nieuchronnie przez problem pamięci Zagłady została zdominowana. Jakkolwiek w historiografii historii sztuki temat ten poruszany był co najmniej od 1945 roku, sztuka, o której mowa jest w niniejszym tomie, zwraca się ku historii i pamięci, szczególnie zaś ku kwestiom związanym z II wojną światową, Zagładą, ze skomplikowanymi relacjami Polaków, Żydów i Niemców, zwraca się także ku próbom zrozumienia przeszłości i jej znaczenia dla teraźniejszości przez artystów pokolenia urodzonego po wojnie. Co istotne, ów zwrot ku historii „najnowszej”, zauważalny w sztuce takich artystów, jak: Chlanda, Tuymans, Lipecka, Jakubowicz, Janicka, podyktowany został widzeniem jej z perspektywy współczesnej, ogląd wydarzeń historycznych uwarunkowany jest więc obecnym postrzeganiem i próbą zrozumienia wydarzeń przeszłości. Jan Assmann podkreślał znaczenie zmiany pokoleniowej, wskazując jako przełomowe dla badań historycznych i socjologicznych lata dziewięćdziesiąte XX wieku, gdy zestarzelisi ci, dla których prześladowania Żydów i Zagłada były przedmiotem indywidualnego wspomnienia. Niniejsza publikacja stanowi w pewnym stopniu kontynuację wydanej w 2001 roku *Sztuki po Holocaustcie*. W kolejnych fragmentach omawiana jest sztuka artystów wspominanych przeze mnie w książce z 2001 roku (Strzebiński, Kantor, Rothko, Newman), ale także twórczość Boltanskiego, którego wybrane realizacje analizowane są

D. LaCapra, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1994; D. LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1998.

w obu tomach. Tematem prezentowanej książki są między innymi dzieła powstałe w wyniku badań archiwalnych, jakie artysta przeprowadził w Berlinie i Warszawie, które zdecydowały o kształcie takich jego prac jak *Missing House* czy *Witness*. Fotografia dokumentalna, dokumenty archiwalne wykorzystywane w pracach Strzezińskiego, Boltanskiego, Chlandy, Lipeckiej stanowią jedno z najważniejszych mediów w sztuce współczesnej jako nośniki pamięci. Poszczególne rozdziały książki *Kształty pamięci* łączy pewien wspólny ton, myśl zawierająca się w poczuciu smutku i żalu, odczuciu utraty i pustki wyrażanych przez pamięć, wspomnianie, stosunek do przeszłości traktowanej jako niezbywalny warunek rozumienia naszej aktualności.

Tak szeroka rozpiętość tematyczna i pokoleniowa przywołanych tu artystów i dzieł odnoszących się do problemu pamięci pozwoliła na wykorzystanie metod badawczych, które sytuują się zarówno w tradycyjnej, formalistyczno-ikonologicznej perspektywie, ale także kontekstualnej, psychoanalitycznej, wykorzystującej pewne postawy „historii alternatywnych” (właśnie pamięć, fotografia, wspomnienie, opowieść), akcent kładąc, o ile to możliwe, na dokumentach (fotografia dokumentalna). Obraz tragicznego losu człowieka historycznego zapisanego w *Narodzinach tragedii* Nietzschego, którym tak zafascynowani byli Mark Rothko i Barnett Newman, a także w koncepcji Hegla, w tragicznych dziejach ludzkości – przyrównywanych do rzeźni, gdzie „składane są w ofierze szczęście ludów, mądrość państw i cnota jednostek” – znajduje swój wyraz we współczesnej anglo-amerykańskiej teorii historiografii¹², ale także w sztuce najnowszej. Kończąc swój esej wprowadzający do antologii przekładów anglo-amerykańskiej teorii historiografii lat dziewięćdziesiątych, Domańska, przywołując słowa Hegla, konkluduje: „Historia nauczyła nas jedynie tego, że w istocie nic się z niej nie nauczyliśmy”¹³. Obecnie tak silny akcent kładziony na kultywowanie pamięci, powrotu do zagubionych tożsamości, korzeni, sprzyja przemyśleniu własnych historii i przyjrzeniu się własnym traumom. Te zagadnienia m.in. poruszane są w kolejnych rozdziałach książki, która nie pretenduje żadną miarą do całościowego ujęcia problemu, wskazuje jedynie wagę i rozpiętość poruszanych w niej kwestii i przede wszystkim rolę sztuki w procesie przepracowywania historii, pamięci, własnych doświadczeń oraz konfrontacji przeszłości z teraźniejszością.

¹² Por. E. Domańska, *op. cit.*, s. 26.

¹³ Por. J. W. F. Hegel, *Wykłady o filozofii dziejów*, przekł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1958, <http://www.iphils.uj.edu.pl/~m.kuninski/Hegel%20Chytrosce%20rozumu.pdf> (dostęp: 7.02.2018) oraz: J. W. F. Hegel, *Wykłady o filozofii dziejów*, przekł. A. Zielińczyk, Gebethner i Wolf, Warszawa 1919, s. 6 i 22 (wg E. Domańska, *op. cit.*, s. 26).

*

Książka *Kształty pamięci. Wybrane zagadnienia sztuki współczesnej* jest zbiorem esejów poświęconych szeroko rozumianym problemom sztuki wybranych artystów polskich i zagranicznych, których dzieła odnoszą się do fenomenu pamięci, jako obowiązku pamiętania wydarzeń przeszłości, mających swój wyraz w teraźniejszości. Myślą przewodnią, łączącą dokonania grupy artystów omawianych w tej publikacji, jest wskazanie znaczenia roli pamięci w dziele sztuki, w procesie upamiętniania i ustosunkowania się do najtragiczniejszego doświadczenia w historii nowoczesnego świata, jakim był horror Zagłady Żydów europejskich podczas II wojny światowej. Teksty te powstawały w ciągu ostatnich piętnastu lat. Pozostały rozproszone, niektóre były publikowane w różnych materiałach – czasopismach naukowych, tomach pokonferencyjnych, wygłaszane na kongresach krajowych i międzynarodowych – wspólnie tworzą jednak spójną narrację, stanowią pewną próbę ujęcia jednostkowego, w jakimś sensie „samotniczego” zmierzania się artyści z doświadczeniem krańcowym. Przedstawiony tu został, wyróżniony przez autorkę z szerokich dokonań twórczych artystów przywołanych w tej książce, jeden aspekt ich dzieła: problem procesu pamięci i upamiętniania, odczucia smutku i bólu, melancholii, a także poczucia ustawicznej niestabilności, niejednoznaczności obrazu współczesnego świata wobec kluczowego dla współczesnej sztuki problemu, jakim jest etyczny stosunek do Zagłady.

*

„Grecy epoki archaicznej uczynili z Pamięci jedną z bogiń, była nią *Mnemozyna*”, pisze Jacques Le Goff. „Jest ona matką dziewięciu muz, poczętych podczas dziewięciu spędzonych z Zeusem nocy. Przynosi ludziom pamięć o herosach i ich wielkich czynach, patronuje pamięci lirycznej”¹⁴. *Mnemozyna* jest więc tą, która objawiła artyście tajemnice przeszłości, poprowadziła w zaświaty i pokazała jego najciemniejsze strony. Nakazała pamiętać, gdyż pamięć to źródło nieśmiertelności. Zatem artysta, Poeta-Orfeusz z lirą, którego z obsesyjną powtarzalnością rzeźbił w latach 30. 40. i 50. XX wieku Ossip Zadkine, coraz bardziej „okaleczając” swego bohatera, jest opanowany przez pamięć, za pamięć odpowiedzialny, poeta jest tym, który wieszczy przyszłość i przywołuje przeszłość. To Orfeusz – artysta z rozdartym ciałem,

¹⁴ Za: J. Le Goff, *Historia i pamięć*, przekł. A. Gronowska, J. Stryczyk, wstęp P. Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 117; *Mnemosyne*, [hasło w:] *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, ed. G. von Wissowa, A. F. Pauly, t. XXX, Stuttgart 1965: <https://de.wikisource.org/w/index.php?search=%2C+mnemosyne&title=Spezial:Suche&go=Seite> (dostęp: 18.02.2019).

z przetrąconym instrumentem, stał się świadkiem minionych wydarzeń, opowiadaczem przeszłości¹⁵.

Podstawową dla tradycji żydowskiej kwestię pamięci można odnaleźć w całej kulturze antyku oraz kulturze judeochrześcijańskiej. W tekstach biblijnych znajdujemy liczne odwołania do obowiązku pamiętania oraz „pamięci ustanawiającej: pamięci będącej w pierwszej kolejności potwierdzeniem więzów z Jahwe, czyli podstawą tożsamości żydowskiej”¹⁶.

„Strzeż się byś nie zapomniał o Panu, Bogu twoim [...]” (Pwt 8, 11), „Nie zapominaj o Panu, Bogu twoim, który cię wywiódł z ziemi egipskiej, z domu niewoli [...]” (Pwt 8, 18), „Pamiętaj, a nie zapomnij, jak na pustyni pobudzałeś Pana, Boga swego” (Pwt 9, 6–7)¹⁷. W Księdze Izajasza: „Pomnij na to Jakubie, i ty, Izraelu, gdyż ty jesteś moim sługą, stworzyłem cię, jesteś moim sługą, Izraelu, nie zapomnę o tobie” (Iz 44, 21). Pamięć żydowska wywodzi się z tradycji nakazującej pamięć o Bogu, ale też wskazującej obietnicę wzajemności pamięci Boga. Lud żydowski jest ludem pamięci i w niej zawiera źródło swego trwania. Pamięć zatem warunkuje oczyszczenie, naprawę (hebr. *tikkun*) zła, które się zdarzyło, stara się ochronić przeszłość, ale nie by rozpamiętywać, lecz by służyła teraźniejszości i przyszłości.

*

Teksty składające się na niniejszą książkę, dotyczące artystów odnoszących swą twórczość do Zagłady, zostały ułożone w porządku chronologicznym, odzwierciedlającym czas ich życia i czas powstania dzieła. Porządek rozdziałów odpowiada chronologii życia omawianych artystów (od Strzebińskiego po pokolenie twórców urodzonych kilkanaście lat po wojnie). Jednakże czas pisania i publikacji tekstów (większość z nich została już opublikowana¹⁸, pod koniec 2017 roku w „Biuletynie Nauk Historycznych” Uniwersytetu Łódzkiego ukazał się znacznie rozszerzony tekst poświęcony Rothce, Newmanowi i Frankowi Stelli) był różny. Powstawały one w latach 2002–2017, są więc efektem wieloletnich badań, konferencyjnych spotkań, wykładów, obejrzanych wystaw, przeczytanych lektur, rozmów z artystami i kuratorami muzealnymi.

¹⁵ Szerzej na ten temat piszę w artykule pt. *Rzeźbiarze awangardy wobec „wielkiej tragedii”*: Ossip Zadkine, Jacques Lipschitz, Marek Szwarz, [w:] *Paragone. Rzeźba wobec awangardy*, red. E. Błotnicka-Mazur, L. Lameński, M. Pastwa, Oddział Lubelski Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katedra Historii Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej Instytutu Historii Sztuki KUL, Muzeum Lubelskie w Lublinie, Lublin 2017, s. 189–209.

¹⁶ J. Le Goff, *op. cit.*, s. 122.

¹⁷ Fragmenty z Biblii w przekładzie Brytyjskiego i Zagranicznego Towarzystwa Biblijnego, Warszawa 1978.

¹⁸ Patrz nota redakcyjna.

Pierwsza część, otwierająca prezentację dzieł wybranych twórców, które są reakcją na Zagładę, zawiera esej poświęcony cyklowi kolaży Władysława Strzemińskiego. Jest to seria prac wykonanych zaraz po II wojnie światowej, zatytułowanych *Moim przyjaciółom Żydom*. Zespół tych realizacji poprzedził cykl zatytułowany *Białoruś Zachodnia*, powstały podczas zimy 1939/1940 roku w Wilejce, gdzie oboje artyści (Strzemiński i Katarzyna Kobro) znaleźli się, sądząc, że na Wschodzie będą bezpieczniejsi niż w Łodzi. Gdy w maju 1940 roku Strzemiński i Kobro wrócili do Łodzi, artysta wykonał cykl rysunków *Deportacje*, tematycznie związany z masowymi wysiedleniami mieszkańców miasta. Kolejny cykl rysunków, jak poprzednie, wykreślonych wijącą się linią na pustej kartce papieru, artysta zatytułował *Wojna domom*. Tym razem abstrakcyjne formy ludzkie zastąpiły kształty „zgrupowane w bloki, czasem uciekające w głąb jakby skoordynowanych mas, pustych woluminów”¹⁹. W roku 1942 powstał cykl siedmiu rysunków wyobrażających anonimowe, bezosobowe twarze, taki też tytuł, wspólny wszystkim tym pracom, nadał artysta tej serii (*Twarze*). Ostatni cykl „wojennych” prac powstał pomiędzy latami 1943 i 1944. *Tanie jak błoto* stanowi zespół rysunków, gdzie na pustej powierzchni kartki umieścił Strzemiński wtarte, nieregularne plamy i formy obrysowane konturem częściowo zamykającym jakiś kształt, częściowo przerwany, zacierającym wszelką figurę bądź nadającym jej element tragiczny i groteskowy, uporczywie powtarzany. Cykle rysunków tworzonych podczas wojny zapowiadają niejako serię, która omawiana jest szczegółowo w pierwszej części tej książki. W styczniu 1945 roku Strzemiński rozpoczyna cykl kolaży poświęcony pamięci Żydów, którzy zginęli podczas II wojny światowej i Holocaustu. Zespół składający się z dziewięciu kolaży nazwał *Moim przyjaciółom Żydom*. Prace te obecnie znajdują się w zbiorach Instytutu Upamiętnienia Męczenników i Bohaterów Zagłady Jad wa-Szem w Jerozolimie. Kolaż dziesiąty (*Czaszka ojca*), wyłączony przez Strzemińskiego z serii, przekazany przyjacielowi, poecie Julianowi Przybosiowi, przechowywany jest w Muzeum Narodowym w Krakowie. Cykl ten jest wyrazem żalu, rozpacz, poczucia bezmiaru tragedii Holocaustu ukazanej z perspektywy świadka i jego bezradności wobec dziejącej się tragedii. Przede wszystkim jednak, dzięki zastosowaniu przez artystę techniki podwójnego kolażu – na co zwrócił uwagę Turowski – korzystając z fotografii zamieszczanych w ówczesnej prasie i własnej twórczości, wprowadził Strzemiński „wymiar pamięci do struktury kompozycji, czyniąc właśnie pamięć metaforyczną osią narracji”²⁰. Najważniejsze opracowania źródłowe dotyczące analizowanej serii kolaży Strzemińskiego to rozdział z książki Andrzeja Turowskiego *Budowniczości świata. Z dziejów*

¹⁹ A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 222.

²⁰ *Ibidem*, s. 228.

radikalnego modernizmu w sztuce polskiej zatytułowany *Wojna (1939–1945)* z roku 2000, Niki Strzemińskiej *Sztuka, miłość i nienawiść* (2001), Janusza Zagrodzkiego *Harmonia jedności*, [w:] *Samuel Szczekacz 1917–1983* (2009), Anny Kuligowskiej-Korzeniowskiej „*Ratowało mnie malarstwo...*” *Rozmowa z Pin-kusem Szwarcem*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce* (1998), Juliana Baranowskiego *Łódzkie getto 1940–1944 | The Łódź Ghetto 1940–1944* (2005), Marka Millera *Europa według Auschwitz. Litzmannstadt ghetto* (2009), Luizy Nader *Pamiętanie afektywne. „Moim przyjaciółom Żydom” Władysława Strzemińskiego* (2012). Stosunek do II wojny światowej i Zagłady Żydów z perspektywy Strzemińskiego i Kantora, artystów, którzy lata wojny przeżyli w okupowanej Polsce, jest naznaczony w pewny stopniu „dosłownością”. Cykl Strzemińskiego *Moim przyjaciółom Żydom*, w konfrontacji ze źródłami fotografii dokumentalnych, które artysta wykorzystał w tych pracach, ma charakter ewokacji stanu rozpacz, tęsknoty, ostatecznego rozczarowania. Tadeusz Kantor w spektaklach (np. *Kurka wodna*, później *Wielopole, Wielopole, Dziś są moje urodziny*) wraca do kwestii pamięci przez „obrazy” zapamiętane, zasłyszane, być może widziane – obraz rozstrzelanego po wielokroć Rabinika czy Dwóch Chasydów „z deską ostatniego ratunku” nie jest metaforą – sądząc z zachowanych materiałów archiwalnych, takich scen świadkami mogli być mieszkańcy wielu miejscowości okupowanej Polski.

Kolejny fragment prezentuje twórczość dwóch artystów amerykańskich, pokoleniowo młodszych od Strzemińskiego o około 10–15 lat, związanych z ekspresjonizmem nowojorskim, których obrazy powstałe w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku stanowią dramatyczną, związaną z ich poczuciem tożsamości narodowej, reakcję wobec Holocaustu. Mark Rothko w swej dojrzałej twórczości malował obrazy abstrakcyjne odwołujące się do żydowskiego mistycyzmu oraz przekazów biblijnych, respektując zarazem nakaz drugiego przykazania, dotyczący nieprzedstawiania wizerunków. Jego wielkoformatowe, niemal monochromatycznie malowane cienkimi warstwami ciemnej farby powierzchnie płótna wywołują wrażenie pulsowania, oddalania i zbliżania, emanując jak gdyby wewnętrznym światłem, dającym ukojenie i pogodzenie z faktem, że – wedle słów artysty – „...tylko sztuka abstrakcyjna może nas doprowadzić na próg boskości”²¹. Rothko, tworząc obrazy abstrakcyjne, wypełniał je szczególną treścią, przekazem mistycznym, religijnym i filozoficznym, spełniając jedno z najważniejszych przykazań żydowskich dotyczących pamięci o zmarłych. Seria abstrakcyjnych obrazów *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani* Barnetta Newmana z lat 1970–1974 i „Czarne” obrazy Rothki z kaplicy w Houston, przez które obydwaj malarze usiłują obrazować eksterminację, ich

²¹ J. Baal-Teshuva, *Mark Rothko. 1903–1970. Malarstwo jako dramat*, przekł. E. Tomczak, Taschen, Kolonia 2005, s. 75.

abstrakcyjna forma, surowa, ciemna tonacja barwna, powaga, milczenie, które ewokują, wreszcie żmudny proces ich powstawania uwznioślają i sakralizują ofiary Holocaustu. Świadeństwo Zagłady dane przez obraz pozornie pozbawiony odniesień formalnych jawi się tu jako dążenie do wyrażenia przeżyć, niebędących ich bezpośrednimi doświadczeniami. Poznanie tragedii europejskich Żydów, którzy czuli się częścią wspólnoty cierpienia i żałoby, spowodowało skupienie się w ich sztuce na tym, co w połowie XX wieku, w intelektualnej Ameryce Północnej, rozumiane jest jako tradycja judaizmu²².

Rozdział trzeci poświęcony jest twórczości Tadeusza Kantora, jednego z najważniejszych polskich artystów XX wieku. Urodził się 6 kwietnia 1915 roku w Wielopolu Skrzyńskim, dziesięć lat po narodzinach Newmana i dwanaście po narodzinach Marka Rothko. Zmarł 8 grudnia 1990 roku w Krakowie. Przedmiotem prezentowanego w tym opracowaniu aspektu twórczości Kantora jest znaczenie pamięci w jego życiu i sztuce, w ramach utworzonego przez artystę w 1955 roku Teatru Cricot 2, a następnie Teatru Śmierci, głównego dzieła Kantora. Artysta spektaklem *Umarła klasa* z 1975 roku, później *Wielopole*, *Wielopole* (1980), *Niech szczerzą artyści* (1985) – „tryptyk rodzinny” – oraz *Nigdy tu*

²² Podstawowe opracowania, w których zawarte są poruszane w rozdziale kwestie: J. Baal-Teshuva, *op. cit.*; sporządzona przez Jamesa E. B. Breslina biografia Marka Rothko, J. E. B. Breslin, *Mark Rothko. A Biography*, Chicago University Press, Chicago 1989; A. C. Chave, *Mark Rothko. Subjects in Abstraction*, Yale University Press, New Haven 1989; M. Rothko, *Writings on Art*, ed. M. López-Remiro, Yale University Press, New Haven–London 2006. Ważnym źródłem były teksty znanych badaczy sztuki Rothki zamieszczone w katalogu jedynej wystawy tego artysty w Polsce, która miała miejsce w Muzeum Narodowym w Warszawie w 2013 roku: N. L. Kleeblatt, *Tragedia u Macy'ego. Rothko i mit*, przekł. M. Lavergne; Ch. Rothko, *Mark Rothko i muzyka*, przekł. M. Lavergne; M. Bartelik, *Na zewnątrz widzenia. Lekcje Marka Rothki*, [w:] *Mark Rothko. Obrazy z National Gallery of Art w Waszyngtonie*, kat. wyst., red. M. Bartelik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2013. Fragmenty dotyczące serii obrazów Barnetta Newmana *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani*, powstałych w latach 1970–1974, opracowane zostały na podstawie archiwalnych katalogów wystaw artysty oraz zapisów wypowiedzi malarza znajdujących się w bibliotece National Gallery of Art w Waszyngtonie. Istotnym źródłem były także zasoby internetowe. Np. wypowiedź Newmana *The New Sense of Fate* z 1945 roku początkowo nie była publikowana, dopiero w 1951 roku Thomas B. Hess, krytyk sztuki i redaktor „Art News”, zacytował jej fragment we wstępie do katalogu wystawy Barnetta Newmana w Tate Gallery w Londynie w 1972 roku. Nieocenionym źródłem, pomocnym w interpretacji serii obrazów *Czternaście Stacji Drogi Krzyżowej*, obecnie znajdującej się w zbiorach National Gallery w Waszyngtonie, jest katalog pierwszej ekspozycji *Stacji* w Nowym Jorku, której kuratorem był Lawrence Alloway (L. Alloway, *Stations of the Cross and the Subjects of the Artist*, [w:] *Barnett Newman. The Stations of the Cross. Lema Sabachthani*, kat. wyst., The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1966).

już nie powrócę i ostatnim – będącym osobistym wyznaniem autora – *Dziś są moje urodziny* (premiera pośmiertna odbyła się w Tuluzie w 1991 roku) uczynił ze swej sztuki medium pamięci, wspomnień, lęków, uczuć i doznań. Wojna wypełniała pamięć Kantora, a doświadczenia XX wieku wywarły szczególne piętno na jego pojmowaniu świata i sztuki. Przeżycia związane z II wojną światową, z Zagładą w twórczości Kantora znajdują swój wyjątkowy wyraz, często daleki od metaforyzacji. Zapis pamięci wydarzeń, które nieodwracalnie zburzyły świat, w którym się wychował, i których był świadkiem, znajdował swoje odbicie w nawiedzających go snach, w przeżyciach opowiedzianych przez najbliższych przyjaciół, w pamięci ocalonych. Teatr Śmierci jest teatrem pamięci, to dla niej, dla jej bezdomności – wedle słów Kantora – po wielu latach poszukiwań znalazł miejsce, tym miejscem był Teatr Śmierci.

Rozdział poświęcony twórczości Moshe Kupfermna, polsko-izraelskiego artysty, urodzonego w 1926 roku w Jarosławiu, zmarłego w Izraelu w 2003 roku, dotyczy szczególnej w jego dorobku serii ośmiu obrazów zatytułowanej *The Rift in Time*. Twórca, który przeżył Zagładę, który deklarował swą niechęć do sztuki odnoszącej się do Holocaustu, w ramach cyklu pozornie abstrakcyjnych płócien podjął temat głęboko osadzony w tradycji mistyki żydowskiej, ogłaszając tym samym własne ustawiczne myślenie i ból, nieznajdujący dotąd wyrazu w jego dziele. Cykl obrazów *Rift in Time* powstał cztery lata przed śmiercią artysty, jako testament i modlitwa za zmarłych, a jednocześnie jako wyraz pamięci, powrotu do zakorzenionej w tradycji religii i mitów przodków.

Esej zawarty w piątym rozdziale, omawiający dzieło Christiana Boltanskiego, zatytułowany jest *Christian Boltanski: „auto-biografia” – pamięć/śmierć/życie*. Francuski artysta, dobrze znany w Polsce, gdzie kilkakrotnie prezentował swe prace i realizacje parateatralne, mówiąc o swej sztuce – odnoszącej się do pamięci – podkreśla znaczenie poszukiwania siebie, jakiejś utraconej części, która, jak mówi, istnieje w „czeluściach jego pamięci”. Sztuka Boltanskiego to ustawiczne mierzenie się z traumą przeszłości, pamięcią Zagłady, historią jego żydowskiej rodziny. Jego świat, podobnie jak ma to miejsce w świecie Tadeusza Kantora, artysty, który był dlań pierwszym i niedoścignionym mistrzem, zdaje się owładnięty czasem minionym i śmiercią, nierealny poprzez wszechobecny tu stan tęsknoty i melancholii. Dzieła Boltanskiego omawiane w tym fragmencie książki, tworzone od lat 70. po współczesność, odnoszą się do tych aspektów ludzkiej egzystencji, które związane są z dzieciństwem artysty, jego biografią, pamięcią pojmowaną jako główny motor życia, warunkującą istnienie w konkretnym stanie, doświadczoną i przeżytą. Urodzony w 1944 roku francuski artysta czas wojny i Zagłady poznał najpierw przez historie rodzinne, fotografie, dokumenty, opowieści, podróże, znajomość z Tadeuszem Kantorem, archiwa w Paryżu, Warszawie, Berlinie.

Kolejna część książki odnosi się do twórczości Anselma Kiefera, jednego z najwybitniejszych niemieckich artystów, urodzonego w 1945 roku, rok po przyjeździe na świat Boltanskiego. Boltanski urodził się w Paryżu, w rodzinie żydowskich emigrantów ze Wschodniej Europy, Kiefer w Niemczech, w Donaueschingen w Badenii-Wirtembergii. Jego biografia i sztuka, monumentalna i dramatyczna, skoncentrowana jest na problemie penetracji pamięci jako nośnika odpowiedzialności i ekspiacji za czyny poprzednich pokoleń Niemców. W prezentowanym esejie skoncentrowałam uwagę na jednym z wielu w dorobku Kiefera cyklów ołowianych ksiąg-rzeźb pomnikowych, zatytułowanym *Für Paul Celan – Ukraine Für Paul Celan – Arche Für Paul Celan – Runengespinst*. Prace te poświęcone są pamięci wybitnego, tragicznie zmarłego żydowskiego poety.

W rozdziale siódmym *Marek Chlanda: obraz i myśl. Tango śmierci* przedstawiam, na tle kontekstu historycznego (okres okupacji niemieckiej Lwowa) analizę pracy Marka Chlandy (ur. 1954) z 2004 roku. Realizacja krakowskiego artysty zatytułowana jest *Kosmos – tango śmierci – w powiązaniu z Blakiem*. Źródło tej pracy stanowi znana obecnie fotografia, wykonana prawdopodobnie przez jednego z esesmanów zimą 1942 roku we Lwowie w obozie zagłady KZ Janowska, mieszczącym się przy ulicy Janowskiej 134. Interesowało mnie, jak artysta w otaczającym nas świecie bezładu poszukuje porządku, pragnie go odtworzyć przez uchwycenie tego, co łączy i tworzy zależności między rzeczami, wydarzeniami, pamięcią, etyką zachowań, sumieniem. Całość zajmującej mnie realizacji Chlandy to dziesięć szkiców-ćwiczeń, rysunków, notatek, spośród których zdecydowałam się skupić uwagę na jednym, ósmym szkicu serii tworzonej w latach 1973–2008.

Tekst kolejny, zatytułowany *Frühlingswind, czyli „wiosenny wiatr”*, odnosi się do obrazów Luca Tuymansa, belgijskiego malarza urodzonego w 1958 roku. Jego intrygujące, estetycznie doskonale malarstwo, zawsze niemal opatrzone komentarzem artysty, przekazuje najmroczniejsze treści – ukrywane, kamuflowane, wywołujące w odbiorcy niepokój i czujność. Nie odtwarzając wiernie zapamiętanej czy opowiedzianej prawdy, przedstawia świat zagrożenia, przemocy, bólu, ale także niepewności i niejednoznaczności. Jego pastelowe, malowane tradycyjnymi technikami obrazy odnoszą się do problemu pamięci mentalnej i biologicznej. Malarstwo Luca Tuymansa, przy pozorach neutralności, odczytujemy jako bezwzględne wskazanie, czym był Holocaust i jakie pozostawił „dziedzictwo” współczesnym, w jaki sposób pamięć Zagłady zmieniła recepcję tradycyjnych wyobrażeń i nawyków w relacji odbiorcy z dziełem sztuki.

Do znaczenia pamięci kształtowanej w przeszłości najodleglejszej, archeologicznej, sprzed języka niejako, odnosi się wczesna twórczość Zofii Lipieckiej, artystki urodzonej w Polsce, od lat siedemdziesiątych żyjącej we Francji. Prezentowany w książce esej poświęcony jest zagadnieniu pamięci obrazu/

obrazowania, fenomenowi trwałości malarstwa w historii kultury. W obrazach z lat osiemdziesiątych Lipecka zajmuje się znaczeniem znaku jako archetypicznego symbolu będącego wehikułem i opiekunem, stróżem pamięci, znaku jako kategorii wywołującej napięcie między człowiekiem a jego przeszłością.

Kolejny fragment książki, odnoszący się także do twórczości Zofii Lipeckiej, możemy rozpatrywać w relacji ze sztuką Marka Chlandy, Luca Tuymansa i Rafała Jakubowicza – artystów konfrontujących swą myśl i dzieło z pamięcią o Zagładzie. Ta przestrzeń ich sztuki postrzegana jest z perspektywy pokolenia urodzonego po wojnie, do prawdy o Zagładzie docierającego przez pamięć świadków, dokumenty historyczne, fotografie czy pamięć miejsca. Lipecka, sytuując swą twórczość naprzeciw i wobec przeszłości i teraźniejszości, w założeniu swego projektu – rozciągniętego na lata – odwołuje się do pamięci Zagłady, jaka istnieje w nas poprzez utrwalone formy znaku i obrazu (*Projekt Treblinka...*). Pozostaje tu konsekwentna względem swych najwcześniejszych dociekań artystycznych, gdy eksplorowała prehistorię źródła i trwałości znaku w kulturze, znaku rozumianego jako pierwszy obraz. Artystka, mówiąc o historii miejsca w sposób szczególnie naznaczonego śmiercią europejskich Żydów w czasie II wojny światowej, fotografując ich drogę do obozu zagłady, w fazie końcowej dzieła, odtwarzając w obrazie pejzaż otaczający obóz tak, jak wygląda on obecnie, z mocą podkreśla siłę wartości malarstwa, sztuki samej, stara się ochronić jej pierwotną, także etyczną i estetyczną wartość. Pamięć, o której mówi Lipecka, wykracza poza granice historii jako nauki, stanowi o naszej tożsamości i warunkuje możliwość nawiązania dialogu z najbardziej „rujnującym doświadczeniem, w którym to, co niemożliwe – by przywołać słowa Giorgia Agambena – zaistniało”²³. Artystka, podejmując problem pamięci Zagłady, mocując się z teraźniejszością, podejmuje się zarazem obrony sztuki po Zagładzie, wskazuje na malarstwo pejzażowe – motyw najbardziej tradycyjny, najmocniej osadzony w historii malarstwa europejskiego. Odnosząc się do problemu reprezentacji Zagłady, wskazuje na konieczność istnienia sztuki, jej trwałość, i stara się znaleźć – nie burząc i nie deprecjonując granic kanonów tematycznych sztuk wizualnych – środki wyrazu najodpowiedniejsze dla tego tematu.

W kolejnych dwóch rozdziałach przedstawiam twórczość Rafała Jakubowicza (ur. 1974), której analiza oparta została na podstawie wybranych realizacji tego artysty, powstałych w latach 2002 i 2003. Pierwszy fragment – *Prawda jest w pamięci albo słowa klucze* – dotyczy manipulacji językiem, jakim posługiwano się w Trzeciej Rzeszy i trwałości znaków, które przetrwały w świadomości, czy może podświadomości kolejnych pokoleń. Jakubowicz w realizacji z 2002 roku, zatytułowanej *Seuchensperrgebiet*, mówi o skażeniu języka

²³ G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (homo sacer III)*, przekł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 149.

charakterystycznego dla historii Niemiec nazistowskich. Podobnie jak ma to miejsce w twórczości Tuymansa, Jakubowicz wyjawia ukrywaną pod pozorami niewinnego funkcjonowania we współczesności dwuznaczność banalnych przedmiotów, słów, obrazów i miejsc skażonych ich wykorzystaniem w zbrodni Zagłady. Artysta chce skupić naszą uwagę i wrażliwość na znaczeniu słowa i języka, którym nauczono się wyrażać opis wydarzeń – zdawało się – niemożliwych do wyrażenia oraz do opisanie. W drugim eseju poświęconym video-instalacji Jakubowicza (projekcja hebrajskiego napisu *היחש תכיר*, dwa filmy video, pocztówka) – *Synagogue/Swimming Pool* / hebr. *היחש תכיר* [„berechat sechija”] – wsparłszy swą analizę pracy poznańskiego artysty badaniami socjologicznymi i historycznymi²⁴, przedstawiam ją jako skupiającą uwagę odbiorcy na „pamięci miejsca” i pamięci obecnych mieszkańców-użytkowników pływalni – sprofanowanej przez Niemców dawnej poznańskiej synagogi. Artysta 4 kwietnia 2003 roku, w sześćdziesiątą rocznicę dokonanej przez hitlerowców destrukcji i przebudowy dawnej synagogi w Poznaniu, przeprowadził akcję polegającą na projekcji na fasadę budynku hebrajskiego napisu *היחש תכיר*, oznaczającego „pływalnię”. Jakubowicz w tej pracy poszukuje śladów pamięci oraz historii i pierwotnej funkcji budowli. Film video, stanowiący jeden z elementów składających się na całość pracy *Pływalnia*, ukazuje współczesne wnętrze dawnej synagogi. Artysta, wchodząc z kamerą do środka, tropi i rejestruje miejsca i ślady, które mogłyby „opowiedzieć” przeszłość, filmuje urządzenia pływalni w sposób sugerujący skojarzenia z tragedią obozów koncentracyjnych. Praca Jakubowicza porusza istotny problem procesu przetwarzania w naszej pamięci obrazów i wydarzeń, które nie były naszym bezpośrednim udziałem. Ich „aktywność” przenika do naszej pamięci przez obrazy zapośredniczone, przez wiedzę i wyobraźnię, gdzie prawda splata się z fikcją. Jakubowicz nie tyle ocala pamięć przeszłości, co tropi jej nikłe ślady, chce poznać „znaczenie śladów Zagłady w naszym zbiorowym imaginarium”, konkluduje Izabela Kowalczyk w swej analizie instalacji poznańskiego artysty²⁵.

²⁴ Por. m.in. P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, przekł. z francuskiego M. Roudebush, „Representation” 1989, vol. 26, s. 8–9; Z. Ostrowska-Kęłbowska, *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1790–1880*, PWN, Warszawa–Poznań 1982; E. Bergman, *Nurt mauretański w architekturze synagog Europy Środkowo-Wschodniej w XIX wieku i na początku XX*, Neriton, Warszawa 2004; M. Halbwachs, *On Collective memory*, Chicago University Press, Chicago–London 1992; J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung, politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck, München 1992; M. Saryusz-Wolska, *Od miasta do muzeum sztuki*, [w:] *Muzeum sztuki od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2006.

²⁵ I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacja najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Academica. Wydawnictwo SWPS, Warszawa 2010, s. 237.

W kolejnym rozdziale – *Elżbiety Janickiej podróże artystyczne do „miejsca nieparzystego”*. *Refleksje o przeszłości, pamięci, czasie i tożsamości* – poruszony został problem naszej teraźniejszości wobec Zagłady. Praca Janickiej, podobnie jak opisane w poprzednich rozdziałach realizacje artystów pokolenia powojennego (Tuymans, Lipecka, Chlanda, Jakubowicz), odnosi się do nieobecności, a jednocześnie odwołuje się do naszej pamięci i wyobraźni, ale też do pamięci miejsca. Tak jak czynią to omawiani wyżej twórcy, wskazuje ona, że nie ma ani miejsc, ani pamięci, ani wyobraźni, które by nie były obarczone winą – winą „zaangażowania” w tragedię Zagłady. Artyści, o których tu mowa, zwracają uwagę na dziejący się proces zapominania, wskazują, w jaki sposób pamięć historyczna przeobraża się w wyobraźnię, niejasne skojarzenia i utrwalone w naszej pamięci klisze. *Miejsce nieparzyste* Janickiej to sześć kwadratowych fotografii o wymiarach 127 x 127 cm ukazujących białe powierzchnie otoczone czarnymi ramkami, charakterystycznymi dla surowej obróbki fotograficznej, na których uwidoczniony został napis AGFA oraz inne numeryczne dane producenta kliszy. Każda z fotografii podpisana jest nazwą miejsc obozów zagłady, a przy każdym z miejsc podane są liczby osób w nich zamordowanych. Fotografie niczego nie przedstawiają, są obrazami powietrza unoszącego się nad miejscami, których nazwy oznaczają byłe miejsca zagłady (Majdanek, Bełżec, Sobibór...). Fotografie Janickiej odczytujemy jako prace o niemożności przedstawiania, o wymazywaniu śladów i o nietrwałości pamięci. Drugi element wystawy *Miejsce nieparzyste* tworzyła tzw. *Komora dźwiękowa*, wewnątrz której odtwarzany był dźwięk nagrań dokonanych w tych miejscach. Praca Janickiej mówi o niemożliwości wyrażenia/przedstawienia pamięci Zagłady, ale także o niemożności zatrzymania jej, o wymazywaniu – mimowolnym bądź celowym. Kowalczyk²⁶ w rozdziale dotyczącym tej realizacji, stanowiącym fragment książki *Podróż do przeszłości*, twierdzi, że Janicka wskazuje, iż praca *Miejsce nieparzyste* jest o poczuciu naszej bezradności i bezradności sztuki wobec Zagłady.

Ostatni rozdział książki poświęcony został analizie pomnika jako Miejsca Pamięci powstałego na terenie dawnego niemieckiego obozu zagłady w Bełżcu. Miejsce to położone jest na południowy wschód od wsi Bełżec, przy linii kolejowej Lublin–Lwów. Tu od marca do grudnia 1942 roku Niemcy zamordowali ok. 600 tysięcy ludzi. Budowę pomnika poprzedził konkurs na rozwiązanie artystyczne nowego upamiętnienia tragedii wojennej, rozstrzygnięty w 1997 roku. Projekt będący wspólnym dziełem artystów rzeźbiarzy: Andrzeja Sołtygi, Zdzisława Pidka i Marcina Roszczyka zakładał przede wszystkim ochronę i upamiętnienie terenu, na którym znajdowały się masowe groby ze szczątkami ofiar, ale też symboliczne przedstawienie samego obozu. Wraz z pomnikiem zaprojektowane zostało muzeum, którego zadaniem jest dokumentowanie

²⁶ *Ibidem*, s. 159–214.

i popularyzowanie historii oraz zbieranie wszelkich materiałów dotyczących obozu, ofiar i miejsc, z których nastąpiły deportacje do Belżca.

Sztuka, o której mowa w tej książce, dotyczy przede wszystkim problemów związanych z przeszłością, z historią i pamięcią. Wiążącym motywem prezentowanych dzieł – na co zwracam szczególną uwagę – jest kwestia wydarzeń II wojny światowej i Zagłady, a także złożonych relacji i odniesień do powojennego procesu zwrotu ku pamięci zbiorowej. Artyści, których wybrane prace analizowane i interpretowane są na kartach tej książki, poczynawszy od serii *Moim przyjaciółom Żydom* Władysława Strzemińskiego powstałej w czasie trwania wojny i zaraz po jej zakończeniu, po realizację pomnika Miejsca Pamięci na terenie dawnego obozu zagłady w Belżcu, podjęli w swych realizacjach kwestie odnoszące się do historii, ale postrzeganej z perspektywy współczesności. Ona warunkuje nasze widzenie przeszłych wydarzeń: to, co wymazywane, zapomniane, zagłuszane, powraca w kolejnych próbach przywoływania – w sztuce – wydarzeń, które najczęściej dyskutowane są w ramach debat historyczno-politycznych. Wybór prac prezentowanych w tym zbiorze jest subiektywny, niekompletny (nie było moim założeniem tworzenie kompendium), zorganizowany wokół dzieł, które kierują naszą uwagę ku przeszłości wypieranej, jak gdyby nieobecnej, pomijanej, a przecież budującej naszą współczesność. Pamięć zatem, próby zatrzymania pamięci o ofiarach, obowiązek pamiętania, stanowią zasadniczą treść prezentowanych w książce prac. Ale także akcent położony został na wartości obrony sztuki, obrony malarstwa (Zofii Lipeckiej *Projekt Treblinka...*) po Zagładzie, przekonanie, że sztuka musi trwać, że zobowiązana jest do dawania świadectwa, utrwalania pamięci, co stanowi o znaczeniu istnienia obrazu w ogóle.

ROZDZIAŁ 1

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI: SERIA KOLAŻY MOIM PRZYJACIOŁOM ŻYDOM – DOŚWIADCZENIA WOJNY, ŻAL I SMUTEK

Rozdział ten poświęcony jest unikalnemu w dorobku Władysława Strzemińskiego (1893–1952) i w historii sztuki w ogóle zespołowi prac zatytułowanych *Moim przyjaciołom Żydom*, który powstał na przełomie 1945 i 1946 roku. Sensem podstawowym jest tu wykazanie, jak na tle wielkich koncepcji awangardy artystycznej pierwszej połowy XX wieku, której Strzemiński był głównym ideologiem i twórcą, kształtowały się losy tego artysty, jego przyjaźni, artystycznych fascynacji, zaangażowania w życie społeczne oraz jak – w obliczu wydarzeń II wojny światowej i Zagłady – idealistyczne, niespełnione marzenia i utopie awangardy dwudziestolecia uległy, jak uważał, zniszczeniu. Dokonana została tu próba nowej interpretacji cyklu *Moim przyjaciołom Żydom* przez skupienie uwagi na kontekstach: historycznym, politycznym i społecznym, które uwarunkowały powstanie owych dziesięciu kolaży, a także na istocie pamięci jako podstawowego nośnika przekazu doświadczeń, których artysta był świadkiem.

Czas awangardy

W połowie 1922 roku Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro (1898–1951), opuściwszy radziecki Smoleńsk, przyjechali do Polski. Decyzję o zamieszkaniu w Polsce prawdopodobnie przyspieszyły wydarzenia, które podważyły ich i wielu innych twórców wiarę w wartość sztuki w pełni wyrażającej idee walki o zwycięstwo nowych form: „Forma – badanie formy

osiągniętej, wynalezienie formy doskonałej”, pisał Strzemiński w 1922 roku¹. Niebagatelne znaczenie miał też zapewne konflikt z Władimirem Tatlinem (1885–1953): „Tatlinizm – jest to kubizm o słabym napięciu formy i ogólnym mechanikotechnicznym i materialnym poczuciu treści. [...] Tatlin, człowiek mało kulturalny, widział w pracowni Picassa jego reliefy, lecz zrozumiał tylko tyle, że zawierają zestawienia różnych materiałów. [...] Tatlinizm to jest pewien rodzaj zubożenia kubizmu, rozrost jednej części składowej kosztem innych”².

Strzemiński, jak pisze Zagrodzki, krytykował koncepcję Tatlina za jednostronny, „zaściankowy” utylitaryzm, podważający „laboratoryjne poszukiwania nowej formy, [...] wobec czego dalszy rozwój sztuki jest zbyteczny, a nawet niepożądany, gdyż rozluźniłby jedynie wysiłki skierowane ku wytwórczości”³.

Być może na decyzję opuszczenia radzieckiej Rosji wpłynął także fakt, że 24 listopada 1921 roku – jak podaje Zagrodzki za Łabonowem – „[...] dwudziestu pięciu artystów, przedstawicieli tzw. lewego izofronta, rzekło się pod naporem rewolucyjnej sytuacji współczesności (tworzenia) form sztuki czystej, sztukę sztalugową uznano za przeżytek, a swoją działalność jako malarzy za bezcelową, zadeklarowano „absolutyzm utylitarnej sztuki i konstruktywizmu jako jego jedyną formę wyrażania”⁴.

Oboje, Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński, przekonani byli o wartości dzieł w pełni awangardowych, a zdając sobie sprawę, że „[...] obecnie odbywa się popularyzacja i zbanalizowanie nowej sztuki”⁵ – wedle Strzemińskiego – nie chcieli, być może, uczestniczyć w pauperyzacji swych idei artystycznych.

Początkowo zatrzymali się w Wilnie, gdzie mieszkała rodzina Strzemińskiego, tu artysta m.in. współorganizował wystawy Nowej Sztuki. W jednym z wydawanych w tamtym czasie awangardowym czasopiśmie polskim „Zwrotnica” publikował artykuły o sztuce rosyjskiej, w których podnosił wagę twórczości Kazimierza Malewicza (1879–1935). W liście skierowanym do redakcji Strzemiński prosił o wstawiennictwo w sprawie umożliwienia przyjazdu Malewicza do Polski i ułatwienie mu pracy naukowej i artystycznej. W 1923 roku, wraz z Witoldem Kajruksztisem⁶ (1890–1961), zorganizował pierwszą polską Wystawę Nowej Sztuki. Pokaz skupił artystów polskich

¹ W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej – notatki*, „Zwrotnica” 1922, nr 3, s. 110.

² *Ibidem*, s. 80–81.

³ J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, PWN, Warszawa 1984, s. 35, podaje za: W. M. Łabonow, *Chudożestwiennyje grupirowki za poslednije 25 let*, Khudozhestvennoye izdatel'skoye akts, Moskwa 1930, s. 113.

⁴ *Ibidem*, s. 45.

⁵ W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej – notatki*, „Zwrotnica” 1923, nr 4, s. 113.

⁶ Lit. Vytautas Kairiūkštis.

związanych ideą „[...] bezwzględnej konstrukcji”⁷, reprezentujących niejednorodne ugrupowania i koncepcje artystyczne – od kubizmu po suprematyzm, takich jak: Władysław Strzemiński, Karol Kryński (1900–1944), Henryk Stażewski (1894–1988), Mieczysław Szczuka (1898–1927) i Teresa Żarnowerówna (1895–1950). Wystawa ta była pierwszym wystąpieniem grupy „Blok”, która w istocie ukonstytuowała się w 1924 roku. Należeli do niej: Witold Kajruksztis, Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnowerówna, Henryk Berlewi (1894–1967), Henryk Stażewski, Karol Kryński, Mieczysław Szulc, Maria Nicz-Borowiakowa (1896–1944) i Aleksander Rafałowski (1894–1981).

W czasie pobytu Katarzyny Kobro w Rydze (lata 1922–1923) Władysław Strzemiński zamieszkał w Wilejce Powiatowej, gdzie objął posadę nauczyciela rysunku w gimnazjum. Tu artysta zaczął malować obrazy syntetyczne, będące drogą ku malarskiej realizacji rodzącej się koncepcji unizmu.

Wróciwszy w 1924 roku z Łotwy, gdzie wzięli ślub w kościele rzymskokatolickim w Rydze, zamieszkali Strzemińscy w Szczekocinach, niewielkiej wówczas osadzie nad Pilicą. Artysta pracował tam w Gimnazjum Sejmikowym jako nauczyciel. Stamtąd regularnie jeździli do Warszawy, by uczestniczyć w zebraniach „Blok”.

„Spotykali się w mieszkaniu Szczuki, albo na pierwszym piętrze hotelu ‘Polonia’, gdzie mieścił się Polski Klub Artystyczny” – pisała Nika Strzemińska (1936–2001), córka artystów⁸.

Na początku 1926 roku, z inicjatywy architekta Szymona Syrkusa (1893–1964), powstała awangardowa grupa „Praesens”, której członkami byli m.in. Henryk Stażewski, Helena (1900–1982) i Szymon Syrkusowie, artyści związani z „Blokiem”, Józef Szanajca (1902–1939), Bohdan Lachert (1900–1987), Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński. W połowie 1926 roku Strzemińscy przenieśli się do Brzezina. Praca nad teorią unizmu zapisana została w artykule *Dualizm i unizm* opublikowanym w letnim numerze pisma „Droga” w 1927 roku, a w 1928 w formie książkowej w ramach biblioteki „Praesensu” pod tytułem *Unizm w malarstwie*⁹. W tym czasie powstało wiele obrazów i kompozycji architektonicznych. Z Brzezina w 1927 roku artyści przenieśli się do Żakowic, zaraz potem do Koluszek. „Po Szczekocinach

⁷ W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej – notatki* (1923), s. 113.

⁸ N. Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2001, s. 27.

⁹ W 1993 roku, w setną rocznicę urodzin Władysława Strzemińskiego, w ramach Biblioteki Muzeum Sztuki w Łodzi, wydany został reprint (w języku polskim i osobno angielskim) książki *Unizm w malarstwie* – zob. W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, Łódź 1993 (Biblioteka Muzeum Sztuki w Łodzi. Reprinty, no 2/93).

i Żakowicach, Koluszki wydały się matce niemal metropolią”, pisała Nika Strzezińska¹⁰. Stąd łatwiej było dojeżdżać do Warszawy i Łodzi. Przypomnijmy tu: Strzeziński został ciężko okaleczony w czasie I wojny światowej, dalekie podróże kolejami sprawiały mu trudność.

Zanim powstała inicjatywa powołania w Łodzi kolekcji, Strzeziński prezentował swe prace w ramach salonu Stowarzyszenia Architektów Polskich (czerwiec 1927, maj 1928), w Polskim Klubie Artystycznym w 1927 roku. W Nowym Jorku w 1927 roku miała miejsce wystawa *Machine Age*, w ramach której eksponowano prace Władysława Strzezińskiego, pokaz zainicjowali i współorganizowali członkowie grupy „Praesens” oraz artyści awangardy europejskiej. W roku 1928 Strzeziński wystawiał na Salonie Modernistów w warszawskiej ASP. Wraz z grupą „Praesens” brał udział w ekspozycjach sztuki polskiej w Belgii, Holandii i w Paryżu na Salonie Jesiennym w 1928 roku. Tego samego roku została wydana rozprawa teoretyczna *Unizm w malarstwie*¹¹ zawierająca *credo* artystyczne Strzezińskiego; sformułował w niej teorię własnego kierunku malarstwa, nazwanego przezeń unizmem. Istotą tej sztuki była jedność optyczna kompozycji dzieła. Wspólnie z Katarzyną Kobro opracowali teorię rzeźby *Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czasoprzestrzennego*¹² oraz zasady druku funkcjonalnego¹³.

W 1929 roku Strzeziński i Kobro wraz z Henrykiem Stażewskim, opuściwszy „Praesens”, założyli grupę „a.r.” („awangarda rzeczywista”/„artyści rewolucyjni”). Tych troje najbardziej radykalnych twórców polskiej awangardy zapoczątkowało w 1931 roku gromadzenie dzieł do Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej. Do grupy „a.r.” dołączyli poeci z kręgu krakowskiego pisma „Zwrotnica”: Julian Przyboś (1901–1970) i Jan Brzękowski (1903–1983)¹⁴. Po wielu zabiegach udało się uzyskać poparcie Rady Miejskiej w Łodzi dla inicjatywy grupy „a.r.” (zbiór dzieł sztuki nowoczesnej dla przyszłej kolekcji). Nawiązano wówczas kontakty z awangardowymi ugrupowaniami

¹⁰ N. Strzezińska, *op. cit.*, s. 27.

¹¹ W. Strzeziński, *Unizm w malarstwie*, Biblioteka „Praesens”, Warszawa 1928.

¹² Por.: K. Kobro, W. Strzeziński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka „a. r.”, Łódź 1931.

¹³ Por.: W. Strzeziński, *Druk funkcjonalny*, „Grafika Polska” 1933, nr 2, później powtórzony z pewnymi skrótami w: *Druk funkcjonalny*, red. W. Strzeziński, Biblioteka „a. r.”, Łódź 1935; podają za: A. Turowski *Konstrukttywizm Władysława Strzezińskiego*, [w:] *Sztuka XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Słupsk, październik 1969, Warszawa 1971, s. 219.

¹⁴ Pismo „Zwrotnica. Kierunek: sztuka teraźniejszości” wydawane było przez Awangardę Krakowską w latach 1922–1923 i 1926–1927. Z pismem współpracowali: Jan Brzękowski, Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Bruno Jasieński, Julian Przyboś, Anatol Stern, Aleksander Wat.

w Paryżu: „Cercle et Carré”, później z „Abstraction Création”. Wybory w Łodzi wygrała PPS, prezydentem miasta został Bronisław Ziemięcki, a Przecław Smolik (socjalista) objął stanowisko przewodniczącego Wydziału Oświaty i Kultury Magistratu miasta Łodzi.

Rok 1931 to czas otwarcia Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów – stałej wystawy twórczości abstrakcyjnej. Gdy, wedle niektórych przekazów, ofiarowywana w tym czasie do Muzeum Narodowego w Warszawie przez członków grupy „a.r.” kolekcja nie została przyjęta, Władysław Strzemiński rozpoczął starania o umieszczenie jej w Łodzi. W zbiorach Kolekcji znalazły się m.in. dzieła takich artystów jak: Alexander Calder (1898–1976), Tytus Czyżewski (1880–1945), Theo van Doesburg (1883–1931), Jean Hélion (1904–1987), Katarzyna Kobro, Pablo Picasso (1881–1973), Władysław Strzemiński, Georges Vantongerloo (1866–1965), Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939).

Przecław Smolik we wstępie do Katalogu Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej napisał:

Cel, który przyświecał tak inicjatorowi, jak i wykonawcom, jak i artystom-ofiarodawcom, to zbliżenie się i wzajemne poznanie się narodów poprzez wymianę i poznanie najcenniejszego z dóbr – dorobku kultury duchowej. Ten czyn artystów europejskich zasługuje na szacunek nie tylko dlatego, że jest bezinteresowny, ale bardziej jeszcze z tego powodu, że kolekcja łódzka pozwala po raz pierwszy w Polsce spojrzeć poważnie i z bliska w twarz tej głębokiej, a tak mało jeszcze zrozumianej rewolucji, jaka się odbywa w sztuce europejskiej od lat dwudziestu pięciu¹⁵.

Jesienią 1931 roku Strzemińscy przenieśli się do Łodzi, gdzie Władysławowi powierzono kierowanie Publiczną Doksztalczającą Szkołą Zawodową nr 10. Uczono w niej przede wszystkim drukarstwa i typografii. Strzemiński pragnął, by nowa forma typografii mogła być twórczo wykorzystywana w realizacji projektów będących w przyszłości samodzielnym dziełem uczniów, nie zaś jedynie sprawnym rzemiosłem. Gotowy projekt miał być owocem dociekliwości, wiedzy i umiejętności ucznia, które mogą otworzyć przed nim nowe obszary świadomości. Strzemiński, omawiając z uczniami sztukę nowoczesną, koncentrował uwagę na metodzie pracy i postrzeganiu przedmiotu, w podobny sposób, jak do swych nowatorskich rozwiązań docierał Paul Cézanne (1839–1906). Następnym etapem była analiza budowy obrazów kubistycznych, metody

¹⁵ P. Smolik, *Przedmowa*, [w:] *Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów, Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej. Collection Internationale d'Art Nouveau*, Katalog nr 2, b.d.w. [1932], b.p.

obrazowania rzeczywistości, nowe możliwości postrzegania. Jednakże, w rozumieniu Strzemińskiego, kubizm pozostawał jedynie formą przejściową, prowadzącą ku suprematyzmowi Kazimierza Malewicza, następnie ku neoplastycyzmowi i w konsekwencji ku unizmowi. Znajomość historii sztuki była wprowadzeniem do praktycznych rozwiązań, kiedy to uczniowie zaczęli projektować własne układy typograficzne. Wykłady „ilustrował” Strzemiński dziełami z zasobów Kolekcji.

Założeniem unizmu było tworzenie obrazów pozbawionych bezpośrednich odwołań do świata widzialnego, do symbolizowania, „narracji”; dzieła komponowano tak, by powierzchnia płótna była jednorodna, każdy zaś fragment obrazu jednakowo ważny, co stworzyć miało nierozzerwalną całość. Taka postawa równała się rezygnacji z kontrastu, form przeciwstawnych, ekspresyjnych. Zgodnie z założeniami Strzemińskiego unizm miał odzwierciedlać koncepcję organizacji życia społecznego:

Dążenie do jednolitej organizacji jest najgłębszym i najbardziej powszechnym impulsem naszych czasów. Ono jest podłożem społecznym unizmu. Zmiany w organizacji państw idą w kierunku ponadindywidualnego układu równorzędnych współzależnych elementów [...] ¹⁶.

Zadaniem dzisiejszem jest nie napięcie sił dynamicznych systemu, wytraconego z równowagi i przewyżającego jedną katastrofę przy pomocy innej – lecz organiczna budowa zrównoważonej całości i organizacja systemu jednolitych sił społecznych ¹⁷.

Tak usystematyzowana teoria nadawała obrazowi abstrakcyjnemu niejako niezależny żywot, nie było tu perspektywy powietrznej ani liniowej, bliższych i dalszych planów, a każdy fragment dzieła był wobec innego równorzędny i współzależny. Koncepcja artystyczna Strzemińskiego przekładała się na jego teorię społeczną wyrażającą się m.in. podkreśleniem znaczenia związków pomiędzy organizacją formalną dzieła a panującym porządkiem społecznym. Utopia Strzemińskiego polegała na przekonaniu, że istnieje jeden wspólny rytm, determinujący rozwój postrzegania świata i postępowe przemiany społeczne, że są to związki ściśle się warunkujące. Te idee mistrz przekazywał swoim uczniom, a dla nich były one niejako kodeksem postępowania artystycznego i społecznego.

Mieszkanie Strzemińskich przy ulicy 6 Sierpnia 22 m. 10 odwiedzali artyści z całej Polski, by wymienić tu Leona Chwistka (1884–1944), Tytusa

¹⁶ W. Strzemiński, *Dyskusja L. Chwistek – W. Strzemiński*, „Forma” 1935, nr 3, s. 4.

¹⁷ W. Strzemiński, *Matejko*, „Forma” 1936, nr 4, s. 6.

Czyżewskiego (1880–1945), Zenobiusza Poduszko (1887–1963), Juliana Przybosa, Anielę Menkesową (1897–1941).

25 maja Władysław Strzemiński otrzymał prestiżową Nagrodę Artystyczną miasta Łodzi: „Dziękuję za zaszczyt, jaki mnie spotkał... – mówił artysta podczas uroczystości wręczenia mu nagrody – W dalszym ciągu w miarę moich sił i możliwości będę walczył o ten rodzaj i typ sztuki, jaki jest najbardziej odpowiedni dla obecnej epoki”¹⁸.

W lutym 1933 roku powstała w Warszawie ogólnopolska „Grupa Plastyków Nowoczesnych”, należeli niej m.in. Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Karol Hiller (1891–1939), Henryk Stażewski, Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński.

W 1934 roku Strzemińscy brali udział we wszystkich wystawach organizowanych przez Instytut Propagandy Sztuki w Łodzi i w Warszawie oraz przez Związek Plastyków w Łodzi. W tym czasie Strzemiński prezentował także swe prace w ramach indywidualnych pokazów we Lwowie, Warszawie i Krakowie (w roku 1935, na zaproszenie „Grupy Krakowskiej” w Domu Plastyka w Krakowie).

Moi Przyjaciele Żydzi

Bezpośrednią konsekwencją otwarcia w muzeum jedynej w owym czasie w Europie publicznej Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej była dla Strzemińskiego propozycja pracy pedagogicznej w Łodzi¹⁹. Podstawowym dążeniem twórcy unizmu stało się wypracowanie takiego systemu edukacji artystycznej, który by nie tylko polemizował z klasycznymi akademiami sztuk pięknych, ale i z Bauhausem – uczelnią wówczas uważaną w środowisku awangardy za ideał nowoczesnej szkoły artystycznej. Strzemiński rozumiał potrzebę doskonalenia warsztatu przez zdobywanie coraz doskonalszej świadomości wzrokowej; sztukę widział jako drogę wiodącą do osiągnięcia najwyższego wtajemniczenia doskonałości, jako „głównę rację bytu”²⁰.

Radykalne idee Strzemińskiego przyciągały młodych artystów, absolwentów szkół artystycznych w Warszawie i Krakowie, do Łodzi przyjeżdżali w tamtym czasie m.in.: Stefan Wegner (1901–1965), Aniela Menkesowa,

¹⁸ Cytuję za: N. Strzemińska, *op. cit.*, s. 52.

¹⁹ 31 października 1931 roku w Instytucie Propagandy Sztuki w Łodzi Władysław Strzemiński wygłosił odczyt pt. *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*.

²⁰ W. Strzemiński, *Sztuka nowoczesna w Polsce*, [w:] J. Brzękowski, L. Chwistek, P. Smolik, W. Strzemiński, *O sztuce nowoczesnej*, Wydawnictwo Towarzystwa Bibliofilów w Łodzi, Łódź 1934, s. 92.

Jerzy Ryszard Krauze, Bolesław Hochlinger (1898–1979). Strzeмиński stał się ich nauczycielem i mistrzem. Uczył na podstawie dzieł znajdujących się w zbiorach Międzynarodowej Kolekcji w Łodzi, podkreślał obiektywną logikę rozwoju sztuki, wzajemną zależność poszczególnych kierunków artystycznych, które – według niego – wynikały z siebie, tworząc konsekwentny proces rozwojowy. Wymagał, by tak samo artysta, jak i odbiorca dzieła sztuki byli wyposażeni zarówno w wiedzę historyczno-artystyczną, jak i warsztatową. Punktem granicznym sztuki nowoczesnej była dlań „dyscyplina kubizmu”.

W czasie spotkań Strzeмиński w sposób niezwykle prosty wyjaśniał zasadę procesu obrazowania. Biorąc jako punkt wyjścia malarstwo Cézanne’a, wskazywał czynniki zwiastujące rewolucję kubistyczną. Badając budowę poszczególnych dzieł ujawniał istotę przedstawiania otaczającej rzeczywistości, określał założenia nowoczesnego widzenia. Podkreślanie znaczenia kubizmu, pojmowanego jako podstawa szeroko rozumianych przeobrażeń języka sztuki XX wieku, można odnaleźć w wielu tekstach Strzeмиńskiego, jak pisze Zagrodzki²¹.

Bliskim przyjacielem Strzeмиńskiego w tamtym czasie był Mojżesz Broderson (1890–1956), polsko-żydowski poeta, malarz i grafik, tworzący w języku jidysz. Był współzałożycielem grupy „Jung Idysz”, a także twórcą jej założeń ideowych, popularyzujących m.in. poszukiwanie źródeł narodowej sztuki żydowskiej. Jako jedna z czołowych postaci żydowskiej awangardy w międzywojennej Łodzi i duchowy przewodnik artystycznej młodzieży żydowskiej w tym mieście, pełnił rolę opiekuna i promotora przyszłych adeptów sztuki. Brodersona i Strzeмиńskiego łączyła fascynacja rosyjską awangardą, z którą zetknęli się podczas pobytu w tym kraju. Wkrótce po przyjeździe Brodersona z Moskwy do Łodzi, w 1918 roku, zaczęło ukazywać się pod auspicjami grupy artystyczno-literackiej o tej samej nazwie pismo „Jung Idysz”, pierwszy w Polsce żydowski awangardowy periodyk.

Grupa „Jung Idysz” istniała w latach 1919–1921, w jej skład wchodził m.in.: Mojżesz Broderson, Jankiel Adler (1895–1949), Henryk/Henoch Barciński/Barczyński (1896–1941), Ida Brauner, Zofia Gutentag, Pola Lidenfeld, Dina Matus (ok. 1899–1940), Marek Szwarc (1892–1958) oraz literaci: Icchak Kacnelson (1886–1944) i Jecheskiel Mojżesz Neuman, pseud. „Der Kibicer” (1893–1956)²². Jednakże zainteresowania artystów kręgu „Jung Idysz”, skupiające się przede wszystkim na poszukiwaniach specyfiki i stylistycznego

²¹ J. Zagrodzki, *Harmonia jedności*, [w:] Samuel Szczekacz 1917–1983, kat. wyst., ed. U. Graul, Gallerie Berinson, Berlin 2009, s. 16.

²² Por. J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko nowej sztuki w Polsce w latach 1918–1923*, PWN, Warszawa 1987.

charakteru żydowskiej sztuki narodowej, na odwoływaniu się do niemieckiego ekspresjonizmu i rosyjskiego futuryzmu, nie były tymi nurtami, które przyciągały najmłodszych adeptów sztuki, skupionych wokół Strzemińskiego.

Prawdopodobnie w 1935 roku Samuel Szczekacz [Zur] (1917–1983), Julian Lewin (1917–1942?), Pinkus Szwarc [Pinchas Shaar] (1923–1983) oraz Juda [Jehuda] Tarmu (1919–2000) rozpoczęli naukę na wieczorowych kursach prywatnych w szkole, w której uczył Władysław Strzemiński. Rzecznikiem i inicjatorem pierwszych spotkań kilkunastoletnich wówczas chłopców był Mojżesz Broderson, zaprzyjaźniony także z Jankielem Adlerem.

Wybrał (Mojżesz Broderson²³) nas (Pinkus Szwarc i Julian Lewin²⁴) jako uczniów Władysława Strzemińskiego, a Strzemiński był przecież przyjacielem Brodersona. Obaj byli fanatycznymi wyznawcami awangardy w sztuce. Dlatego wierzyli w młodych [...] ²⁵.

Było nas trzech przyjaciół z jednej drużyny harcerskiej²⁶: ja, Samuel [Szmul] Szczekacz (to takie polskie nazwisko, że w Izraelu zmienił je na Zur) oraz Julek Lewin, który zginął w getcie warszawskim. Był jeszcze z nami Juda [Jehuda] Tarmu, ale on szybko odpadł. Tak została nas trójka. Trójka młodych artystów, bo myśmy wszyscy malowali. Niestety, jedyna w Łodzi szkoła malarska należała do Wacława Dobrowolskiego, Dobrowolski był wściekłym antysemitą. Nienawidził Żydów i nienawidził Strzemińskiego, bo dla niego to była konkurencja. [...] Głośno wtedy było o Strzemińskim, który w 1932 roku dostał nagrodę Łodzi... [...] Postanowiliśmy we trzech zwrócić się do Strzemińskiego. Pomógł nam Broderson [...] ²⁷.

Przyspieszony kurs kubizmu, neoplastycyzmu, suprematyzmu i unizmu oraz praktyczna lekcja nowoczesnego druku dawane młodym adeptom sztuki przez mistrza pozwoliły im poznać istotę malarstwa nowoczesnego, grafiki, projektowania typograficznego i architektonicznego, fotomontażu oraz rzeźby. Tuż przed wybuchem II wojny światowej Broderson powierzył Lewinowi

²³ Mojżesz Broderson (1890–1956).

²⁴ Julian Lewin (1917–1940).

²⁵ A. Kuligowska-Korzeniewska, „Ratowało mnie malarstwo...” *Rozmowa z Pinkusem Szwarcem*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej*, red. M. Leyko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998, s. 128–129.

²⁶ Łódzka syjonistyczna drużyna harcerska (Ha-Szomer Ha-Cair) miała siedzibę w Łodzi przy ul. Piotrkowskiej 110.

²⁷ A. Kuligowska-Korzeniewska, *op. cit.*, s. 128–130.

i Szwarcowi wykonanie ilustracji fotomontażowych do swego poematu *Jud*, dzieła będącego wyrazem przeczucia nadciągającej Zagłady.

Przynależność do harcerstwa syjonistycznego zobowiązywała młodych ludzi do nauki hebrajskiego (w ich domach rodzinnych mówiono po polsku bądź w jidysz), dbałości o rozwój moralny i fizyczny, kultywowania tradycji żydowskiej oraz pracy na rzecz przyszłego państwa palestyńskiego. Silne poczucie narodowej przynależności spletało się ze świadomością i upodobaniem do kultury i języka polskiego. Ich miastem była Łódź. Pinkus Szwarz wywodził się z Bałut, z tradycyjnie żydowskiej dzielnicy, na ogół zamieszkałej przez biedniejszą społeczność żydowską miasta.

Samuel Szczekacz urodził się w Łodzi 3 maja 1917 roku. Rodzice, matka Julia (Jenta) z domu Offenbach, ojciec Roman (Abram Hersz) Szczekacz byli właścicielami dobrze prosperującego zakładu kąpielowego Hersza Offenbacha, mieszczącego się w Łodzi przy ulicy Zachodniej 38²⁸. Samuel zdał maturę w 1935 roku. Wraz ze swym przyjacielem Julianem Lewinem, w roku akademickim 1934/1935, rozpoczął studia rysunku u Maurycego Trębacza (1861–1941), absolwenta akademii krakowskiej i monachijskiej. Pod koniec roku 1935 wraz z Pinkusem Szwarem i Julianem Lewinem rozpoczął naukę pod pieczę Władysława Strzemińskiego. Praca z mistrzem dawała im zarówno wiedzę praktyczną – uczyli się malować, zaznajamiał ich z technikami graficznymi, rzeźbą, fotomontażem, projektowaniem graficznym i typografią, jak i przejmowali reprezentowaną przez nauczyciela postawę społeczną, jego światopogląd i jego utopijne przekonania o „jedności wspólnego rytmu”, determinującego rozwój percepcji świata i zmian społecznych, prowadzących ludzkość ku lepszej egzystencji.

W 1938 roku Władysław Strzemiński, pod pseudonimem Leon Grabowski, wydał w Publicznej Szkole Zawodowej nr 10 w Łodzi tomik poezji. Projekt układu typograficznego tomiku zatytułowanego *Motorem słów* powierzył swemu uczniowi Samuelowi Szczekaczowi. Rok później Lewin i Szwarz, na prośbę Brodersona, techniką fotomontażu wykonali ilustracje do jego tomiku poezji zatytułowanego *Jud*. Wykorzystali wówczas zdjęcia Mendla Grosmana, późniejszego fotografa getta. Był to początek przyjaźni między Grosmanem i Szwarem.

W 1938 roku Samuel Szczekacz wyjechał na studia architektoniczne do Belgii, rok później, wiosną 1939 roku, wyemigrował do Palestyny

²⁸ „Rozwój” nr 4 z 17 V 1910, s. 7: notatka dotycząca zobowiązania się Hersza Offenbacha do zainstalowania filtrów wodnych w Zakładzie Kąpielowym „Hersz Offenbach – Kąpiele Centralne”. Obecnie pod tym samym adresem znajduje się Zakład Kąpielowy „Syrena”, [http://lodz.wilustracji.kowner.pl/%C5%81wI,%20Przedmiotowy,%20litera%20%C5%81%20\(2\).pdf](http://lodz.wilustracji.kowner.pl/%C5%81wI,%20Przedmiotowy,%20litera%20%C5%81%20(2).pdf) (dostęp: 13.10.2013). Por. także: *Księga Pamiątkowa 25cio-lecia pracy Pogotowia Ratunkowego w Łodzi, Łódź 1927*, s. 34.

i rozpoczął naukę na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie. Wówczas zmienił nazwisko Szczekacz na Zur. Mieszkał w Tel Awiwie. Jak pisze Anna Saciuk-Gąsowska:

Zabrał ze sobą dużą część przedwojennego dorobku malarskiego, stąd na jego przykładzie można najłatwiej prześledzić proces kształcenia, przechodzenia przez kolejne etapy nauki aż do samodzielnej, choć wciąż jeszcze pozostającej pod silnym wpływem Strzemińskiego, drogi twórczej²⁹.

W późnych latach czterdziestych Szczekacz rozpoczął pracę jako projektant przemysłowy, typograf, rzeźbiarz i architekt³⁰. W 1983 roku pojechał do Paryża na wystawę przygotowaną przez Muzeum Sztuki w Łodzi zatytułowaną *Présences Polonaises. L'Art vivant autour du Musée de Lodz* (23 czerwca–26 września 1983), która odbyła się w Centre Georges Pompidou. W ramach tej ekspozycji po raz pierwszy wystawione zostały prace graficzne Szczekacza z okresu przedwojennego. W Paryżu 27 września 1983 roku artysta nagle zmarł na atak serca.

O pochodzeniu Juliana Lewina nie wiemy nic, tuż przed wybuchem wojny – o czym była mowa wyżej – razem ze Szwarem wykonali fotomontaże do poematu Brodersona³¹. Lewin prawdopodobnie w 1942 roku zginął w warszawskim getcie, inne źródła podają, że w Treblince. W getcie próbował tworzyć

²⁹ A. Saciuk-Gąsowska, <http://www.atlassztuki.pl/pdf/szczekacz1.pdf> (dostęp: 7.10.2013): „W Muzeum Sztuki w Łodzi jest zaledwie jeden jego obraz – *Kompozycja kubistyczna* (1937) oraz teka szesnastu litografii, na którą składają się dwie *Kompozycje neoplastyczne*, jedna *Kompozycja neoplastyczno-kubistyczna*, dziesięć *Kompozycji kubitycznych* i trzy *Kompozycje unistyczne*. Tekę ma swój dublet, różniący się nieco barwami poszczególnych odbitek. Najciekawsza z nich jest niewątpliwie 16. (unistyczna): kwadratowa płaszczyzna pracy podzielona jest na równej wielkości prostokątne pola, z których każde wypełnione jest dwiema literami. Wyjątek stanowi litera m, wypełniająca cały prostokąt. Łódzka odbitka ma szafirowe litery na białym tle, ale ta sama praca znana jest także w innych barwach. [...] Pozostały, wywieziony przez autora z Polski i dzięki temu ocalały dorobek został po śmierci artysty zakupiony przez Hendrika A. Berinsona, niemieckiego kolekcjonera i właściciela galerii w Berlinie. [...] Szczególnie interesujące są fotografie, prezentujące konstrukcje przestrzenne Szczekacza i jego kolegów, stanowiące pomost między architektonami Malewicza a kompozycjami przestrzennymi Kobro”.

³⁰ Samuel Szczekacz (Zur) projektował m.in. pawilon Izraela na Powszechną Wystawę Światową w Brukseli w 1958 roku i na Międzynarodowe Targi w Poznaniu w 1966 roku.

³¹ Egzemplarz poematu Brodersona *Jud | Żyd* z 1938 roku z oprawą graficzną Samuela Szczekacza i Juliana Lewina obecnie znajduje się w zbiorach YIVO Institute for Jewish Research, New York 15 West 16th Street.

scenografie i kostiumy do teatryku marionetek. Barbara Engelking i Jacek Leociak w książce *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście* w rozdziale *Kultura i rozrywka* pośród grupy artystów zatrudnionych w znanej przedwojennej pracowni rzeźb nagrobkowych Abrahama Ostrzegi (1889–1942) i malarza Władysława Wajntrauba (1916–1943) przy ulicy Mylnej 9a, w getcie podczas II wojny światowej zamienionej na fabrykę kamieni do ostrzenia noży, wymieniają m.in. nazwisko „Trębacza Juniora” (był to zapewne Bronisław Trębacz, syn znanego malarza Maurycego, albo jego bratanek Tadeusz Trębacz, który także był malarzem)³² oraz Lewina (nie podając imienia)³³. Prawdopodobnie Julian Lewin znał Bronisława bądź Tadeusza Trębaczów z Łodzi, oni zaś mogli pomóc koledze znaleźć zatrudnienie na Mylnej³⁴. Wytwórnia oselek latem 1942 roku weszła w zespół szopu AHAGE Zimmerman; wedle różnych źródeł podczas tzw. Wielkiej Akcji z 25 na 26 sierpnia 1942 roku wszyscy pracownicy zostali wywiezieni do Treblinki³⁵, wśród nich był Julian Lewin.

Szwarc wspomina swe pierwsze spotkanie ze Strzebińskim w kawiarni „Astoria” (róg ulicy Piotrkowskiej i Śródmiejskiej – dziś ulica Więckowskiego), gdzie przesiadywali m.in. Broderson, Jankiel Adler, Marek Szwarc i gdzie spotykali się łódzcy artyści, aktorzy i literaci:

³² Maurycy Trębacz miał dwoje dzieci, córkę Zofię (ur. 17 października 1907 roku – data śmierci nieznana) oraz syna Bronisława (ur. 24 sierpnia 1911 roku – data śmierci nieznana). Bernard (Bronisław) Trębacz (1869–?), brat Maurycego oraz bratanek Tadeusz (1910–1945) także byli malarzami.

³³ B. Engelking, J. Leociak, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2001, s. 517.

³⁴ W pracowni Abrahama Ostrzegi i Władysława Wajntrauba znaleźli zatrudnienie m.in. także: Adam Herszaft (1886–1942), Regina Mundlak (1887–1942), Maksymilian Eljowicz (1890–1942), Samuel Finkelsztein (1890–1942), Herman Rabinowicz (1890–1942), Symche Trachter (1893–1942), Izrael Tykociński (1895–1942), Roman Rozental (1897–1942/43/62?), Józef (Jasza) Śliwniak (1899–1942), Herszel Cyna (1911–1942), wg: E. Ringelblum, *Kronika getta warszawskiego. Wrzesień 1939–styczeń 1943*, wstęp i red. A. Eisenbach, przekł. z jidysz A. Rutkowski, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 623; <http://niemojabrocha/blok.pl/2011/01/Roman-Rozental.html> (dostęp: 17.03.2015) oraz <http://chaimgoldberg.com.chaimgoldberg//static> Page (dostęp: 17.03.2015).

³⁵ A. Czerniaków, *Adama Czerniakowa dziennik getta warszawskiego. 6 IX 1939–23 VII 1942*, oprac. i przyp. M. Fuks, Warszawa 1983, s. 278 (wzmianka dotycząca rzeźby Ostrzegi *Macierzyństwo*); E. Ringelblum, *Kronika getta warszawskiego. Wrzesień 1939–styczeń 1943*, wstęp i red. A. Eisenbach, przekł. z jidysz A. Rutkowski, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 623; *Polski słownik judaistyczny. Dzieje. Kultura. Religia. Ludzie*, t. I, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 277–278; B. Engelking, J. Leociak, *op. cit.*, s. 517.

Byliśmy trochę zaszokowani. Nie wiedzieliśmy, że Strzemiński nie ma nogi, że ma protezę. Przyjął nas bardzo miło, ale powiedział: *Ja nie mam szkoły dla malarzy, nie wiem gdzie was mogę uczyć, muszę pomyśleć. Zadzwonicie do mnie za dwa lub trzy tygodnie*. Tak też zrobiliśmy. I on przyszedł z propozycją, że będzie to nieoficjalna szkoła, szkoła wieczorowa. Strzemiński w dzień – i to był jego jedyny dochód – wykładał w Publicznej Szkole Doksztalcania Zawodowego nr 10³⁶. Wieczorem mógł korzystać z jej pomieszczeń, żeby pracować. I tam postanowił prowadzić szkołę dla naszej czwórki, bo na początku był jeszcze z nami Tarmu³⁷.

Szkoła, która nie miała statusu artystycznej, mimo iż uczono tu grafiki, malarstwa i rzeźby, znajdowała się przy ulicy Andrzeja (dziś Andrzeja Struga) pod numerem 7. Młodzi uczniowie Strzemińskiego (w ramach kursów wieczorowych) uczyli się litografii, zasad druku funkcjonalnego i nowej typografii, odbywały się także zajęcia dotyczące zdobnictwa artystycznego. Przedmioty prowadzili Strzemiński i Wegner, okresowo także Karol Hiller. Wykładali oni historię sztuki, rysunek, projektowanie przemysłowe i liternictwo oraz druk funkcjonalny. W ramach zajęć uczniowie m.in. tworzyli układy graficzne do poezji Brzękowskiego *W drugiej osobie* z 1933 roku, czwartego tomu „Biblioteki a.r.”. Strzemiński, jak wspomina Pinkus Szwarc, był zafascynowany Kazimierzem Malewiczem, demonstrował i objaśniał swym uczniom prace twórcy suprematyzmu, przywiezione z Rosji: „Sam wykonał w tym czasie (rok 1936 – przyp. aut.) *Litografię suprematystyczną* w hołdzie Malewiczowi. My zaś drukowaliśmy pierwszą książkę o Malewiczu, co było łatwe, gdyż dostaliśmy gotową formę, czarno-białą. To był mój pierwszy krok w litografii i druku. Zawdzięczam tym umiejętnościom bardzo wiele, bo po wojnie mogłem znaleźć pracę w drukarni w Paryżu”³⁸. Kurs wiedzy o sztuce obejmował praktyczne wnioski wynikające z zasad konstrukcji obrazów i form przestrzennych Pabla Picassa, Pieta Mondriana (1872–1944), Jeana Arpa (1887–1966) oraz twórców łódzkich. Profesor Strzemiński był uwielbiany przez uczniów, zainteresowanie drukiem funkcjonalnym zaprowadziło Szwarc do mistrza:

... to była moja wielka miłość. I tak jest do dzisiejszego dnia... Jakaś część Strzemińskiego jest we mnie, w moich obrazach. Moi przyjaciele często dziwią się: *Nic innego nie mówisz, tylko konstrukcja i konstrukcja*. A ja

³⁶ Od roku 1931 powierzono Strzemińskiemu kierownictwo tej szkoły.

³⁷ A. Kuligowska-Korzeniewska, *op. cit.*, s. 130. Anna Kuligowska-Korzeniewska przeprowadziła tę rozmowę w Nowym Jorku w styczniu 1995 roku.

³⁸ *Ibidem*.

nie mogę się tego wyzbyć. Czasami nawet chcę, chcę bardzo, ale to ciągle wraca. To jest część Strzezińskiego w moim malarstwie. To jest to, co we mnie po nim zostało³⁹.

W końcu 1937 roku lub na początku 1938, wspomina Szwarz, Strzeziński zdecydował, by do Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Łodzi, którego był przewodniczącym, przyjąć swych kilkunastoletnich uczniów: Lewina, Szwarca i Szczekacza. Będąc członkami Związku, mogli brać udział w wystawach. W ten sposób w roku 1938 młodzi uczniowie wraz ze swym mistrzem i innymi artystami łódzkimi demonstrowali swoje prace w Instytucie Propagandy Sztuki.

Krótko przed wybuchem wojny – powołuję się na wspomnienia Pinkusa Szwarca – Strzeziński napisał petycję do władz wojskowych, że Łódź jest bezbronna:

On się na tym znał, był przecież oficerem w armii rosyjskiej. Napisał więc, że system obronny miasta jest iluzją, że w ciągu paru godzin Niemcy mogą wejść do Łodzi, że nie ma żadnych okopów, żadnej linii obronnej. Strzeziński się bał. Przewidywał, co nas czeka. Wiedział, co to jest totalitaryzm. On drżał, choć był dumnym Polakiem, więc na początku listopada 1939 poradził mi: *Uciekaj, uciekaj, nie zostawaj w Łodzi – Ale dokąd uciec? – Ja ci dam adres Leona Chwistka we Lwowie*. Tak przeszedłem przez zieloną granicę⁴⁰.

We Lwowie Chwistek znalazł dla uciekinierów (Pinkusa Szwarca, jego dwóch braci i młodego poety z Łodzi, Abrama Bromberga) wspólne mieszkanie. W 1940 roku Szwarz wraz braćmi decydują się wrócić do Łodzi, gdzie zostali ich rodzice. 7 maja tego roku, gdy dotarli do swego rodzinnego miasta, getto było już zamknięte. Po nocy spędzonej na cmentarzu na Dołach przeskoczyli przez płot. Ucieczka z getta – mimo planów, by wraz z rodzicami wydostać się z niego – była już niemożliwa. W getcie Szwarz był malarzem, dla Wydziału Zdrowia malował plakaty o „zachowaniu higieny”, wraz ze znanym przedwojennym łódzkim architektem Ignacym (Izaakiem) Gutmanem (1900–1972 albo 1984), wykonywał i przygotowywał do druku szkice banknotów i znaczków poczty w getcie, także okolicznościowe karty do albumu Wydziału Chleba i Towarów Kolonialnych oraz – z innymi artystami, którzy znajdowali zatrudnienie dające im możliwość otrzymywania kartek żywnościowych – w Sekcji

³⁹ *Ibidem*, s. 130–131.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 136.

Graficznej Wydziału Statystycznego⁴¹. W getcie, od 1941 roku do początków 1944, działał teatr rewiowy Awangarda prowadzony przez Mosze (Mojżesza) Puławera⁴², Szwarz wykonywał dekoracje i kostiumy. Artysta przeżył niemiecką okupację, w 1944 roku został „wyselekcjonowany” do obozów pracy w III Rzeszy; 8 maja 1945 roku wrócił do Łodzi z obozu koncentracyjnego w Sachsenhausen. Ostatecznie opuścił Polskę i osiedlił się w Nowym Jorku.

W getcie łódzkim znalazło się wielu artystów, malarzy i grafików, których Strzemiński mógł znać, m.in.: Maurycy Trębacz (1861–1941), Natan Szpigel (1890–1941/1943), Icchak Brauner (1897–1944), Izrael Lejzerowicz (1900–1944), Józef Kowner (1902–1967), Hersz Szylis (1909–1990), Sara Gliksman (1910–?), Szymon Szerman (1917–1943)⁴³.

Czas wojny

Lato 1939 roku Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński z córeczką Niką spędzili w Chałupach na Helu: „Pod koniec sierpnia, gdy w gazetach ukazywało się coraz więcej niepokojących wieści, rodzice wrócili do Łodzi. Wojna zbliżała się nieuchronnie”⁴⁴. W momencie wybuchu wojny – o czym wspomniano wyżej – Kobro i Strzemiński zdecydowali się opuścić Łódź i wyjechać na Wschód do Wilejki, gdzie mieszkała rodzina artysty. Tu spędzili ciężką zimą 1939/1940 roku. Strzemiński uczył w miejscowym gimnazjum. „Kiedy było ślisko, niczym koń wozilał go na sankach” – tak Nika w swej książce poświęconej rodzicom przytacza zapiski Katarzyny Kobro⁴⁵. Powstaje wówczas pierwszy z wojennych cykli rysunkowych *Białoruś Zachodnia* (1939). Cykl ten liczy kilkanaście rysunków na papierze. Osiem zostało zebranych przez Strzemińskiego w całość. Artysta przekazał je do zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi.

⁴¹ Karty te oraz wykresy statystyczne były czymś w rodzaju fotomontaży złożonych z fotografii wykonywanych w getcie przez Mendla Grossa, Henryka Rossa i Pinkusa Szwarca. Gdy Niemcy wprowadzili dla mieszkańców getta obowiązkowe Kenkarty, ich wykonaniem mieli zająć się pracownicy Wydziału Statystycznego, oni też robili zdjęcia do dokumentów. A. Kuligowska-Korzeniewska, *op. cit.*, s. 138: „A że mogliśmy kraść filmy – opowiada Szwarz – można było potajemnie fotografować grozę i nędzę getta. Wszystkie fotografie, jakie wykonano w getcie, powstały u nas”.

⁴² Działalność teatru przy ul. Krawieckiej 3 w łódzkim getcie wspomina w 1963 roku M. Puławer (był aktorem związanym z przedwojennym teatrem Ararat): <http://hebrajski.nazwa.pl/moje/pulawer.htm> (tekst polski: D. Dekiert, 2005, dostęp: 8.07.2013). W tym budynku odbywały się również koncerty orkiestry symfonicznej Filharmonii Łódzkiej.

⁴³ Szymon Szerman wraz z rodziną został zamordowany w getcie.

⁴⁴ N. Strzemińska, *op. cit.*, s. 52.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 44

Na serię składają się kompozycje przedstawiające fragmenty pejzażu oraz zdeformowane ludzkie postaci, wykonane miękką linią.

W nocy z 10 na 11 listopada 1939 roku Niemcy zburzyli pomnik Tadeusza Kościuszki na placu Wolności, do podłożenia dynamitu zmusili Żydów. Tego samego wieczoru podpalone zostały łódzkie synagogi, w tym potężna synagoga przy ulicy Spacerowej (dziś jest to pusty plac na rogu alei Kościuszki i ulicy Zielonej).

W maju 1940 roku Strzeмиński z córką wrócili do Łodzi. Miasto nazywane przez okupanta „Litzmanstadt” zostało poddane procesowi całkowitej germanizacji. Pierwsze trzy miesiące po zajęciu Łodzi przez Niemców to okres masowej eksterminacji, deportacji mieszkańców do obozów, wysiedleń do Generalnej Guberni, następnie utworzenia getta. Spośród artystów żydowskich, bliskich Strzeмиńskiemu, zginęli m.in.: Adolf (Abraham) Berman (1876–1943), Joachim Kahane (1899–1942), Julian Lewin, Aniela Menkesowa (1897–1941), Jakub Natanson. Strzeмиński pozbawieni pracy, prześladowani za rewolucyjną działalność artystyczną, z wysiłkiem zdobywali środki na swe utrzymanie. Katarzyna Kobro zarabiała na życie wyrabianiem szmacianych lalek, Władysław Strzeмиński rysował portrety i malował pocztówki: „Były to zimowe widoczki opatrzone napisem ‘Wesołych Świąt’, ‘Szczęśliwego Nowego Roku’ albo naturalistyczne bukieciki kwiatów z napisem ‘Z powinszowaniem imienin’” – wspomina córka⁴⁶.

Zagrodzki pisze: „W okresie okupacji zarówno Strzeмиński, jak Kobro byli zbyt dobrze znanymi, charakterystycznymi postaciami w środowisku łódzkim, aby korzystając z nowych nazwisk i dokumentów mogli wtopić się w anonimową grupę łódzian”⁴⁷. Pozbawieni możliwości wykonywania zawodu, wobec jednoznacznie wrogo nastawionych do ich działalności artystycznej władz niemieckich, znaleźli się w bardzo trudnej sytuacji. Katarzyna Kobro ze względu na swój niemiecko-rosyjski rodowód nakłaniana była do zmiany narodowości na niemiecką. Jej rodzina, zamieszkała w Rydze, zgłosiła swój akces do grupy narodowościowej „Baltendeutsch”. Kobro jednakże nigdy nie przyjęła narodowości niemieckiej. „W okresie największego zagrożenia – pisze Zagrodzki – chcąc ratować przede wszystkim dziecko, wspólnie z mężem zdecydowali się przyjąć narodowość białoruską, korzystając z faktu, że Strzeмиński urodził się w Mińsku”⁴⁸.

Podczas okupacji obowiązek zapewnienia bytu rodzinie spoczywał głównie na Katarzynie Kobro. Artystka fizycznie i psychicznie czuła się odpowiedzialna za życie dziecka i kalekiego męża. W 1940 roku, prawdopodobnie

⁴⁶ *Ibidem*, s. 58.

⁴⁷ J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja ...*, s. 109.

⁴⁸ *Ibidem*.

za namową Katarzyny, Strzemińscy podpisali tak zwaną listę rosyjską⁴⁹. „Dawała ona pewne przywileje”, pisze Nika Strzemińska. „My korzystaliśmy tylko z nieco większych przydziałów żywności na kartki. [...] Lista rosyjska była przewidziana przede wszystkim dla tak zwanych białych Rosjan o antykomunistycznych, antybolszewickich poglądach”⁵⁰. Po wojnie, zgodnie z ówczesnym prawodawstwem, oboje zostali postawieni w stan oskarżenia. Sprawę Strzemińskiego umorzono, a Kobro została uniewinniona. Fakt ten położył się głębokim cieniem na powojennych relacjach pary artystów.

Droga przez Litzmannstadt Ghetto

8 lutego 1940 roku na terenie najbiedniejszej dzielnicy Łodzi (Stare Miasto i Bałuty) Niemcy utworzyli getto dla żydowskich mieszkańców Łodzi i okolic⁵¹. Tego dnia w „Lodscher Zeitung” ukazało się rozporządzenie Johanna Schafera,

⁴⁹ Według *Kalendarium życia i twórczości Katarzyny Kobro*, sporządzonego przez Zenobię Karnicką, zamieszczonego w katalogu wystawy *Katarzyna Kobro. W setną rocznicę urodzin (1898–1951)*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 21 października 1998–17 stycznia 1999, s. 32: Kobro, urodzona 26 stycznia 1898 roku w Moskwie, była córką Mikołaja Aleksandra Michała von Kobro, którego rodzina wywodziła się z Niemiec, od XVIII wieku osiadła w Cesarstwie Rosyjskim. Pradziad Mikołaja, Mikołaj Jerzy Wilhelm w 1824 roku uzyskał od cara Aleksandra tytuł szlachecki. Mikołaj jako pierwszy z rodu poślubił Rosjankę Eugenię Rozanową, przyszlą matkę Katarzyny. Rozanowa była absolwentką konserwatorium moskiewskiego, wywodziła się z rodziny inteligenckiej, posiadającej dużą posiadłość w Kałudze. „Polityka niemieckich władz okupacyjnych w wielonarodowościowej Łodzi – pisze Karnicka – zmusza rodziny o innych niż polskie korzeniach do samookreślenia. Katarzyna Kobro, w przeciwieństwie do swego ojca i siostry, nie chce skorzystać z korzeni niemieckich. Podpisuje jednak w jakimś momencie tzw. listę rosyjską chroniącą m.in. przed konfiskatą majątku”. Rozbieżne dane podawane przez biografów Kobro (Zagrodzki, Karnicka) wynikają zapewne z faktu, iż w latach dziewięćdziesiątych XX wieku dostęp do archiwów sądowych był znacznie prostszy, co umożliwiło weryfikację nieścisłości (por. s. 58 przypis 5 w *Kalendarium* Karnickiej).

⁵⁰ N. Strzemińska, *op. cit.*, s. 45.

⁵¹ Informacje dotyczące łódzkiego getta zaczerpnęłam m.in. z następujących publikacji: J. Baranowski, *Łódzkie getto 1940–1944. Vademecum*, Archiwum Państwowe w Łodzi & Bilbo, Łódź 2003; J. Podolska, *Litzmannstadt-Getto. Ślady. Przewodnik po przeszłości*, Piątek Trzynastego, Łódź 2004; J. Pietrzak, P. Waingertner, *Getto łódzkie (1940–1944)*, Bibliografia, [w:] *Fenomen getta łódzkiego (1940–1944)*, red. P. Samuś, W. Puś, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006, s. 427–437; E. Cherezińska, *Byłam sekretarką Rumkowskiego. Dziennik Etki Daum*, Zysk i S-ka, Poznań 2008; M. Miller, *Europa według Auschwitz. Litzmannstadt Ghetto*, współpr. Z. Kraszewska-Kelcz, J. Podolska, M. Januszewska, A. Korycka, B. Berezy, P. Orłowska, Państwowe

prezydenta niemieckiej policji, o utworzeniu w Łodzi wydzielonej dzielnicy mieszkaniowej dla Żydów. 30 kwietnia 1940 roku getto zostało całkowicie zamknięte i odizolowane od reszty miasta. Wyburzonych zostało wówczas wiele domów wzdłuż ulicy Północnej, przy ulicy Zgierskiej łączącej się z ulicą Nad Łódką, które bezpośrednio sąsiadowałyby z gettem – do dziś w tych miejscach pozostały puste place, niezrozumiałe „niedokończone” kamienice bez fasad z „obnażonymi” podwórkami i oficynami. Na terenie dawnego getta, obecnych Starych Bałutach, zachowało się do dziś w niemal nienaruszonym stanie wiele budynków, w których podczas wojny mieściły się apteki, urzędy i instytucje żydowskiej administracji getta Litzmannstadt.

Wydzielona przez Niemców dzielnica żydowska została wprawdzie odizolowana od reszty miasta, ale – w przeciwieństwie do getta warszawskiego – była niejako „przezroczysta”, odgrodzona prowizorycznym drewnianym płotem albo zasiekami z drutu kolczastego. Mieszkańcy getta byli „widzialni”, początkowo niektóre kamienice zamieszkałe przez Polaków sąsiadowały ze sobą do tego stopnia, że można było z domu do domu przerzucać jedzenie i ubrania: „Przeprowadziliśmy się na ulicę Żurawią 8. To było w bezpośrednim sąsiedztwie getta” – wspomina Rene Jarząbek. „Właśnie tam, gdzieś w okolicach Żurawiej 20, rzucano Żydom jedzenie, odzież [...] Oni za to przerzucali na polską stronę pieniądze, kosztowności i inne wartościowe rzeczy. [...] Zbliżanie się do getta było zakazane, groziło kulką w łeb, bez ostrzeżenia. A za handel z Żydami to już pewna śmierć”⁵². Stopniowo zamknięta dzielnica była coraz bardziej izolowana, burzono domy z nią sąsiadujące, telefonami dysponowały jedynie urzędy, pocztę w getcie cenzurowano, przyjmowała tylko odkryte karty z komunikatami pisanymi po niemiecku. Bałuty nie były skanalizowane, ucieczka na tzw. stronę „aryjską” właściwie nie wchodziła w grę – nie można było wydostać się z getta pod ziemią. Łódzkie getto pozostawało zatem bardziej „szczelne” i lepiej strzeżone od pozostałych gett utworzonych w III Rzeszy. Szmugiel żywności i lekarstw do getta był niemal całkowicie niemożliwy⁵³, co tragicznie odbiło się na życiu jego mieszkańców. Nieoficjalne kontakty Żydów z pozostałym mieszkańcami Łodzi utrudniał fakt, że miasto było zamieszkane przez ponad siedemdziesięcioletnią mniejszość niemiecką, lojalną wobec nowych władz. Mieszkańcy getta mogli obserwować miasto z perspektywy drewnianej

Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2009; *Kronika łódzkiego Litzmannstadt Getto 1941–1944*, t. 1–5, oprac. J. Baranowski i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009.

⁵² Rene Jarząbek, ur. w 1930. *Narodowość: polska*. Wywiad przeprowadzony przez Zofię Kraszewską-Kelcz, Łódź 2009, [w:] M. Miller, *op. cit.*, s. 219.

⁵³ Por. J. Baranowski, *Łódzkie getto 1940–1944 | The Łódź Getto 1940–1944*, Archiwum Państwowe w Łodzi & Bilbo, Łódź 2005, s. 31–33.

kładki dla pieszych, skąd rozciągał się widok w stronę południową na fragment ulicy Zgierskiej ku Nowomiejskiej, plac Wolności i Piotrkowską. Także Polacy mogli z oddali widzieć mieszkańców getta: „Kiedyś czekałyśmy z mamą na tramwaj do Zgierza. – wspomina Jadwiga Bieńczakowa – Stałyśmy na ulicy Nowomiejskiej. Patrzyłam na most nad Zgierską. Widziałam, jak poruszał się po nim tłum... mrówek. Mosty nad gettem⁵⁴ zawsze oblepione były ludźmi”⁵⁵.

W szczytowym momencie w łódzkim getcie mieszkało około 200 000 ludzi przesiedlonych z okolicznych miast i miasteczek, a także (jesienią 1941 roku) Żydzi przywiezieni z Niemiec, Austrii, Czech i Luksemburga oraz Cyganie z Burgenlandu (około 20 tysięcy osób). 12 lutego 1940 roku zaczęła się masowa akcja przesiedleńcza Żydów do getta oraz wysiedlanie Polaków i Niemców. Wokół terenu ustawiono ogrodzenie z desek i drutu kolczastego oraz niemieckie wartownie. Od wewnątrz getta pilnowała policja żydowska. 5 maja 1940 roku kierownikiem getta ze strony niemieckiej został Hans Biebow, kupiec z Bremy, odpowiedzialny za grabieże mienia żydowskiego, zmuszanie mieszkańców getta do morderczej pracy, selekcje, akcje wysiedleń do obozów zagłady. Za jego sprawą, po pewnym czasie, zamknięta dzielnica stała się obozem pracy produkcyjnej. Przełożonym Starszeństwa Żydów został Chaim Mordechaj Rumkowski. Powoływał on kolejne wydziały, urzędy, agendy i resorty pracy, w których Żydzi pracowali na potrzeby armii niemieckiej: szyli mundury, czapki wojskowe, produkowali buty. Otwierane były szkoły, sierocińce, domy modlitwy. Powstał dom kultury, w którym artyści żydowscy organizowali koncerty i rewie. Działała poczta, sąd i prokuratura. Pozornie wydawało się, że w getcie można stworzyć w miarę „normalne” życie. Jednakże wyniszczająca praca, głód, tragiczne warunki mieszkaniowe, niewyobrażalne zagęszczenie ludności, szerzące się choroby sprawiły, że w latach 1942/1943 zmarło z głodu i wycieńczenia około 45 tysięcy osób, a dziesiątki tysięcy zostało wywiezionych do obozu śmierci w Chełmnie nad Nerem i Auschwitz. Najtragiczniejszym wydarzeniem była tzw. wielka szpera⁵⁶. Podczas ośmiu dni, od 5 do 12 września 1942 roku,

⁵⁴ Latem 1940 roku zbudowano mosty nad ulicą Zgierską, przy ulicach Podrzecznej, Lutomierskiej, przy ulicy Masarskiej.

⁵⁵ Jadwiga Bieńczakowa, ur. w 1935, [w:] M. Miller, *op. cit.*, s. 220.

⁵⁶ Nazwa „szpera” pochodzi od niemieckiego określenia *Allgemeine Gehsperr*e (całkowity zakaz opuszczania domów), który wówczas wprowadzono. W ciągu owych ośmiu dni policjanci żydowscy i niemieccy żandarmi przeszukiwali dom po domu. Zabierali ludzi starych, chorych oraz dzieci poniżej dziesiątego roku życia, a więc osoby nieprzydatne z punktu widzenia ekonomii. Zamiarem Niemców było przekształcenie getta w sprawnie funkcjonujący obóz pracy. Do obozu śmierci w Chełmnie wywiezione zostały niemal całe sierocińce, opróżnione zostały szpitale. Wywózki uniknęły jedynie dzieci urzędników i policjantów, którzy brali udział w akcji. Por. m.in. M. Miller, *op. cit.*, s. 218–219.

Niemcy wywieźli do Chełmna 15 681 osób, głównie dzieci do dziesiątego roku życia, starców i chorych

Z getta wyłączone były dwie ulice: Zgierska i Limanowskiego, którymi jeździły tramwaje i samochody. Tramwaje, które jeździły wzdłuż ulicy Zgierskiej ku północnym dzielnicom miasta oraz do pobliskiego Zgierza, miały okna zamalowane na białą, ale pomosty były bez drzwi: „Nie można było dokładnie przyjrzeć się temu, co dzieje się w getcie. Widziałem Żydów. Byli wynędzniali, brudni, chudzi. Wzrokiem jakby nieobecni. Ludzie zeskrobywali farbę z okien. Byli ciekawi”⁵⁷. „[...] Był taki zwyczaj, o czym nie mówiono głośno, ale o czym wiedział każdy łódzki tramwajarz, że jak się dostało kurs przez getto, to trzeba było zorganizować chleb. Czasem cebule, ale przede wszystkim chleb”⁵⁸. Czesław Kraszewski wspomina:

Robiło się też tak: pakowaliśmy chleb w czarny papier. Kiedy przejeżdżało się przez getto, to ktoś stał na tylnym pomoście – pomosty były bez drzwi – i rzucał taki czarny pakunek za tramwaj. Oczywiście wtedy, gdy nie było Niemca w pobliżu i gdy Niemcy w wagonie tego nie widzieli. Taki czarny pakunek nie rzucał się tak bardzo w oczy. Żydzi o tym wiedzieli, bo zwracali uwagę na tramwaje, żeby szybko podnieść, jeśli coś z niego wyrzucono. Były kursy przez getto z pasażerami. I były kursy tramwaju, który woził Żydów do pracy, na zewnątrz getta. Na te kursy tramwaju wożącego Żydów chowało się ten chleb w skrzynki na piasek do hamowania. W każdym wagonie było ich kilka, pod siedzeniami, których blat się podnosił. Żydów pilnowali żandarmi. To dziwne, bo nikt im przecie nie mógł powiedzieć, że w tych skrzynkach jest chleb, nie można było z nimi zamienić choćby słowa [...] A ilekroć tramwaj wyjechał z getta i Żydzi z niego wyszli – zawsze te skrzynki były puste⁵⁹.

Warunki życia w getcie były katastrofalne, do maja 1942 roku Niemcy wywieźli z Litzmannstadt 57 063 Żydów, ich przeznaczeniem był obóz głady w Chełmnie nad Nerem. Getto łódzkie pracowało na potrzeby Rzeszy, jego mieszkańcy nie buntowali się, pracowali, starali się w ten sposób przetrwać. Jedynie ci, którzy byli zatrudnieni, dostawali talony na żywność i mieli szansę przeżyć.

⁵⁷ Tomasz Gierłowski, ur. w 1937 roku w Łodzi. Narodowość: polska. Wywiad przeprowadzony przez Martynę Gierłowską, *Projekt „Ślady”*, Łódź 2004, [w:] M. Miller, *op. cit.*, s. 218.

⁵⁸ Czesław Kraszewski, ur. w 1920 roku. Narodowość: polska. Wywiad przeprowadzony przez Zofię Kraszewską-Kelcz, Łódź 1987, [w:] *ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 218–219.

Sztuka i czas wojny

Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński z trzyletnią córką, wyrzuceni przez Niemców ze swego mieszkania przy ulicy Srebrzyńskiej 75 w Łodzi, znaleźli lokum w odległej dzielnicy Karolew. W tym czasie powstał kolejny cykl sześciu rysunków Strzemińskiego, wykonanych ołówkiem na papierze, zatytułowany *Deportacje*. Prace dotyczą masowych wywózek ludności Łodzi/Litzmanstadt do obozów pracy, obozów koncentracyjnych, przesiedleń do getta. Rysunki cyklu *Deportacje* noszą tytuły: *Na bruku*, *Jedyny ślad*, *Wyrzuceni*, *Patrząca kobieta* – tytuły rysunków wykonanych wijącą się linią, przedstawiających zdeformowane, jak gdyby pozbawione struktury postaci ludzkie, są tu rodzajem autokomentarza artysty do wszechobecnego nieszczęścia. Strzemiński, nadając tym pracom narracyjne, osobiste tytuły, naprowadza odbiorcę na „właściwą”, tzn. zaprogramowaną przez siebie interpretację. Wyobrażone formy ewokują uniwersalne doświadczenie osamotnienia, wydziedziczenia, bezbronności, cierpienia i przemocy. Tytuły są „[...] niezawodnym wytrychem otwierającym drogę do wyjaśnienia bez reszty i do końca artysty i jego dzieła. One rozstrzygają wszelkie wątpliwości”⁶⁰ – pisała Maria Poprzęcka. Obrysowane płynną linią postaci na pustej kartce, drobne, jak gdyby „porzucone”, zamknięte, organiczne formy towarzyszące im sugerują gwałt, mówią o zgubionym w pośpiechu uprzednim życiu. Tytuły dopełniają dzieła, jednoznacznie wskazują jego odczytanie. „Porzucenie i odejście zostało plastycznie określone pozostawionymi za sobą śladami form oderwanych od oddalających się i bezbronych figur”⁶¹ – pisze Andrzej Turowski.

W prymitywnym mieszkaniu przydzielonym Strzemińskim przez władze okupacyjne, znajdującym się na peryferyjnym osiedlu, dokąd wysiedlono Polaków zajmujących mieszkania w centrum Łodzi, powstał kolejny cykl rysunków Strzemińskiego, zatytułowany *Wojna domom* (1941). „Tym razem abstrakcyjne kompozycje przelewających się form zostały zgrupowane w bloki, czasem rozciągnięte wzdłuż linii horyzontu, czasem uciekające w głąb jakby skoordynowanych mas, pustych woluminów”⁶² – pisze Turowski.

⁶⁰ M. Poprzęcka, *Tacet pictor?*, [w:] *Czas i wyobrażenia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów*, red. M. Wolicki, E. Wolicka, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2006, s. 49.

⁶¹ A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 222.

⁶² *Ibidem*.

Nika Strzezińska, wspominając czas okupacji niemieckiej, którą rodzi na przetrwała w Łodzi, opisuje, przywołując zachowane akta sądowe, swoje wspólne z matką wyprawy do gabinetu i mieszkania dr Marii Gertner-Boguszeńskiej: „Matka przynosiła jej pakunki [...]. Sądziłam, że stanowiły zapłatę za leczenie zębów. Dopiero z akt sądowych dowiedziałam się co naprawdę zawierały. Z zeznań Marii Gertner wynika, że przechowywała u siebie Żydówkę, Marię Titz, dla której Katarzyna Kobro przynosiła z trudem zdobytą żywność”⁶³.

I dalej: „Chcąc dostać się z Karolewa (gdzie mieszkali Strzezińscy – przyp. E.J.) na Julianów, trzeba było minąć getto. Obsługujące tę trasę tramwaje miały na niebiesko pomalowane szyby, a pasażerom zabroniono stać na pomoście. Nad Zgierską wznosił się most, po którym Żydzi przedostawali się na drugą stronę ulicy”⁶⁴.

W roku 1941, w marcu, czasopismo „Litzmannstädter Zeitung” zamieściło artykuł, w którym zbiory sztuki nowoczesnej łódzkiego muzeum zostały uznane za „entartete und jüdische Kunst”; przeznaczono je do wystawienia na ekspozycji sztuki zdegenerowanej. Autorem artykułu był Adolf Kargel. Pisał on: „Kolekcja powstała z inicjatywy działającego ostatnio w Łodzi w charakterze nauczyciela rysunków, polskiego, powiedzmy, malarza, Władysława Strzezińskiego. [...] Te kicze tak wspaniale propagowane jako sztuka nowoczesna [...] były odrzucone przez łódzkich Niemców, ale i nie wszyscy Polacy byli nimi zachwyceni”⁶⁵.

W 1942 roku powstał kolejny cykl, składający się z siedmiu rysunków, noszący tytuł *Twarze*. Wszystkie wyobrażone wizerunki są anonimowe „[...] brak tytułów wiąże się z bezosobowością portretowanych w wyobraźni abstrakcyjnych form”⁶⁶. Cykl *Twarze* to rysowane cienką, falującą linią zamknięte formy sugerujące twarze pozbawione oczu, nieme, wyrażające niejako realny stan deformacji otaczającej rzeczywistości. Są one wizualizacją pragnienia wniknięcia w pustkę odczuć. Sfragmentaryzowane, zdeformowane oblicza anonimowych postaci wyrażają cierpienie, któremu nie można nadać imienia, są próbą opisanie i zarejestrowania myśli poszukujących obrazu adekwatnego do teraźniejszości czasu wojny.

W latach 1942–1944 powstawał cykl *Tanie jak błoto*. Rysunki te pozornie podobne są do poprzednich serii powstałych w czasie wojny: zniekształcone, wykreślone jednym konturem morficznej linii formy upodobnione do ludzkich – tutaj znacznie pomniejszone, śladowe, niemal nieczytelne, obsesyjnie

⁶³ N. Strzezińska, *op. cit.*, s. 57.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ A. Kargel *Internationale Kunst*, „Litzmannstädter Zeitung” 1941, nr 82, s. 15.

⁶⁶ A. Turowski, *Budowniczość świata...*, s. 225.

znaczące daremną próbę ucieczki, przerażenia, rozpacz, jakby wdeptane w ziemię, rozmyte w błocie. Turowski pisze: „W cyklu *Tanie jak błoto* plamy wcierane w kartkę sąsiadują z obrysowanymi, kontur form jest częściowo niedomknięty, fragmenty niepowiązane, kształty amorficzne, figury uciekające”⁶⁷.

Obraz i forma zdają się dążyć ku zanikowi, ku całkowitej anihilacji. Granice przedstawienia zawężają się. Niepojęta groza wydarzeń Zagłady rozgrywająca się w Łodzi, w Polsce, w Europie, wydaje się znajdować poza opisywaną i przedstawianą historią. Wyobrażenie próbujące te wydarzenia przedstawić, zapamiętać je, sprowadzone zostaje do rangi zaledwie śladów albo cieni tych śladów.

Koniec wojny, „Strzemińscy są ciężko chorzy” – pisze Zagrodzki. „Wyczerpanie biologiczne i nerwowe sprzyjało powstawaniu konfliktów, doprowadziło do rozłamu w długoletnim małżeństwie”⁶⁸. W styczniu 1945 roku Katarzyna Kobro pali swe rzeźby, by ugotować jedzenie dla dziecka.

Moim przyjaciołom Żydom

Władysław Strzemiński w 1945 albo na początku 1946 roku rozpoczął pracę nad cyklem kolaży dedykowanych *Moim przyjaciołom Żydom* – tym, którzy zginęli i tym, którzy przeżyli Shoah⁶⁹, przyjaciołom i wszystkim, którzy doświadczyli okropności tej wojny. Wykonane zostały tuszem na papierze. Prace nie były przez Strzemińskiego datowane, nie są także sygnowane. Ten ostatni cykl składa się z dziewięciu rysunków wykonanych tuszem na papierze. Wszystkie kolaże rysował Strzemiński tuszem na białym, szarym bądź żółtawym papierze. W rysunki wklejone są fragmenty fotografii dokumentalnych przedstawiające konturowo wycięte głowy mieszkańców getta (*Śladem istnienia stóp, które wydeptały; Śladem istnienia; Oskarżam zbrodnie Kaina i grzech Chama*), deportacje i obozy koncentracyjne (*Puste piszczele krematoriów; Lepka plama zbrodni; Wyciągane strunami nóg; Przysięgnij pamięci rąk «istnień, które nie z nami»;* *Piszczelami napięte żyły; Czaszka ojca*), powstanie w getcie warszawskim (*Ruinami zburzonych oczodołów. Kamieniami jak głowy wybrukowano*), il. 1–10.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ J. Zagrodzki, *op. cit.*, s. 103.

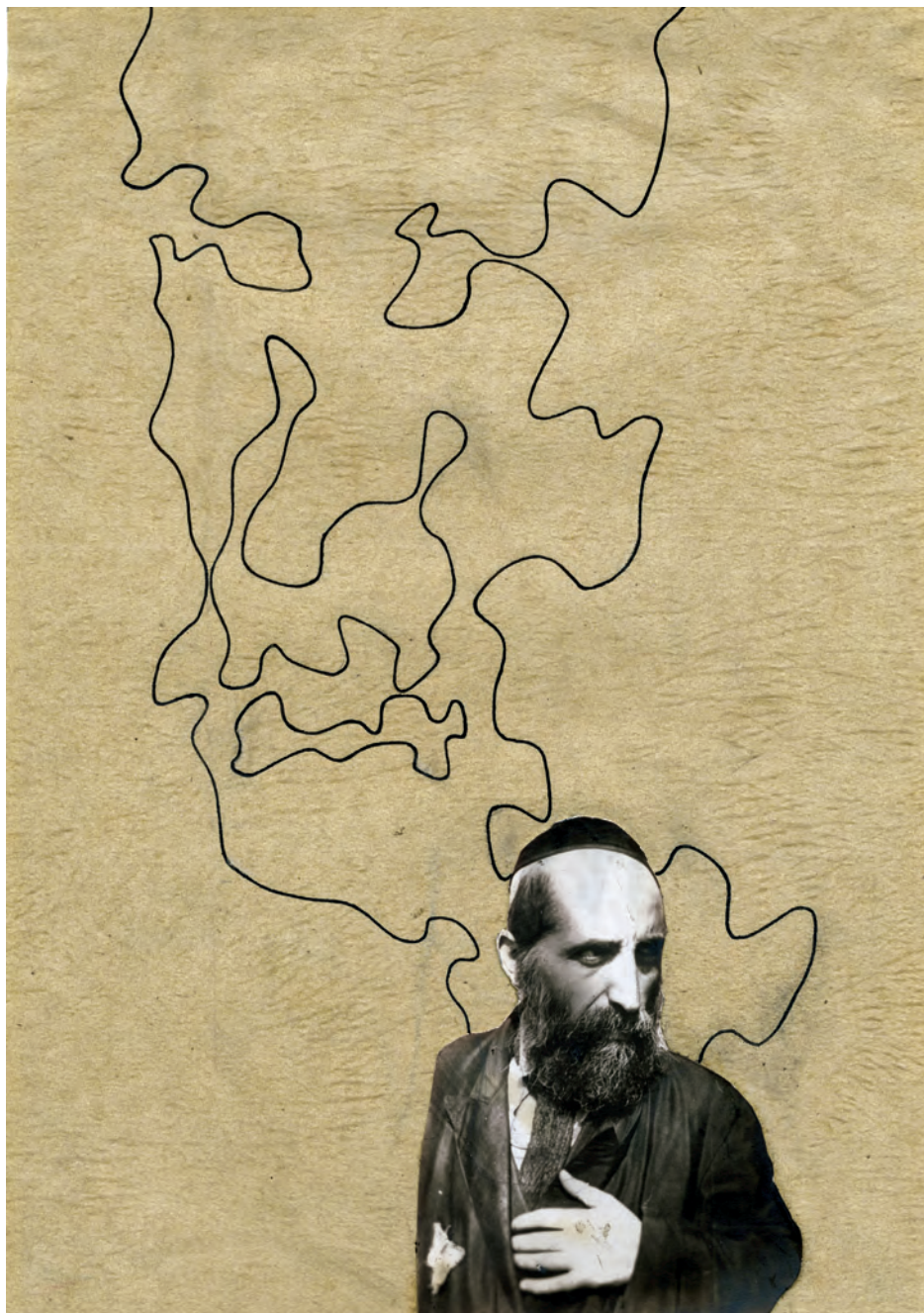
⁶⁹ „Słowo *shoa* (ang. Shoah) – dosłownie „katastrofa” – było powszechnie używane jeszcze przed dojściem Hitlera do władzy. Już w marcu 1933 roku zaczęto go używać do określenia spodziewanego wymordowania Żydów”, cyt. za: T. Segev, *Siódmy milion. Izrael – piętno Zagłady*, przekł. B. Gadomska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 408.



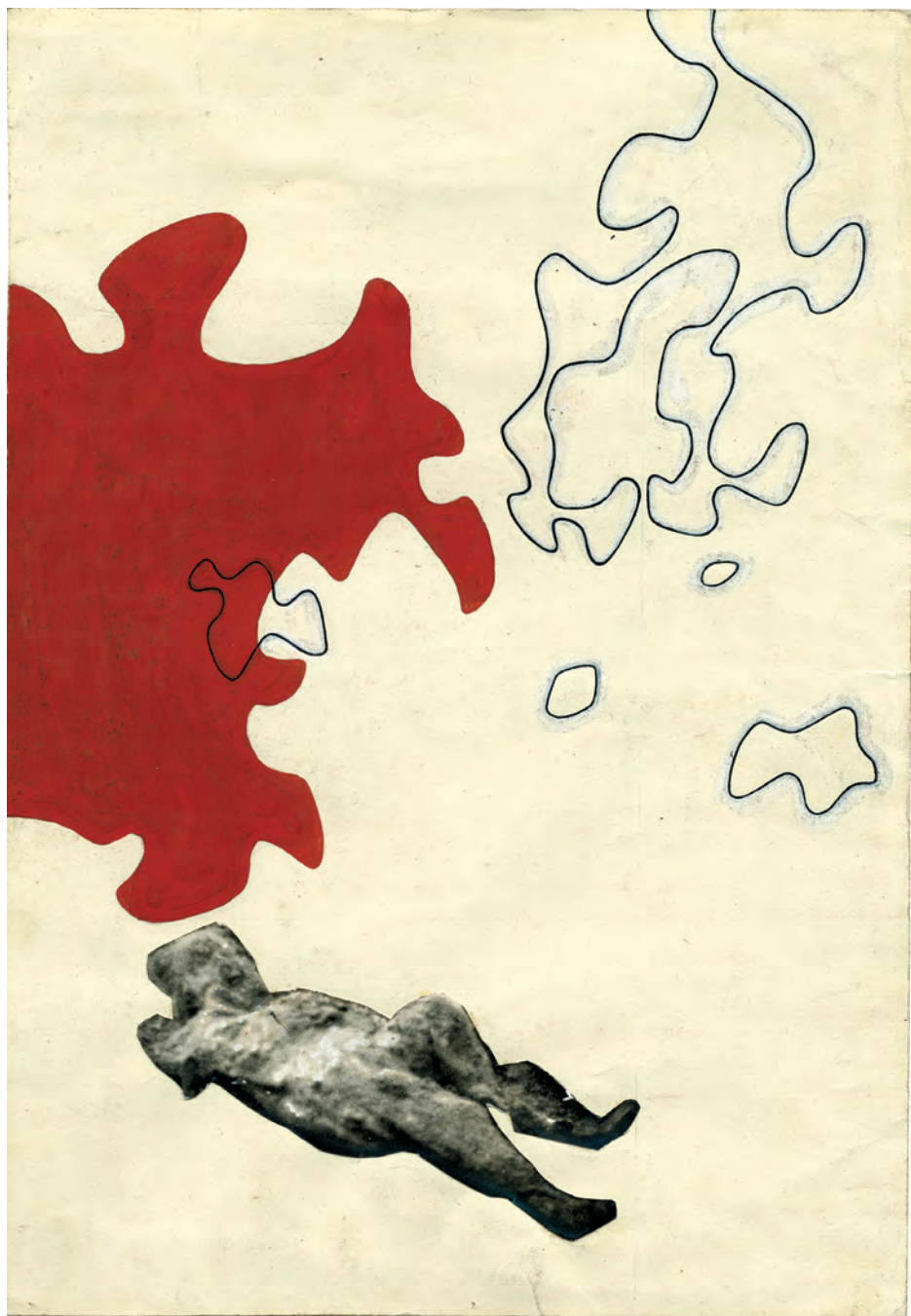
Ilustracja 1. **Władysław Strzemiński**, *Śladem istnienia stóp, które wydeptały*, z cyklu *Moim przyjaciółom Żydom*, 1945, tusz, collage, 33 x 23 cm. ©Yad Vashem Art Museum, Jerusalem.



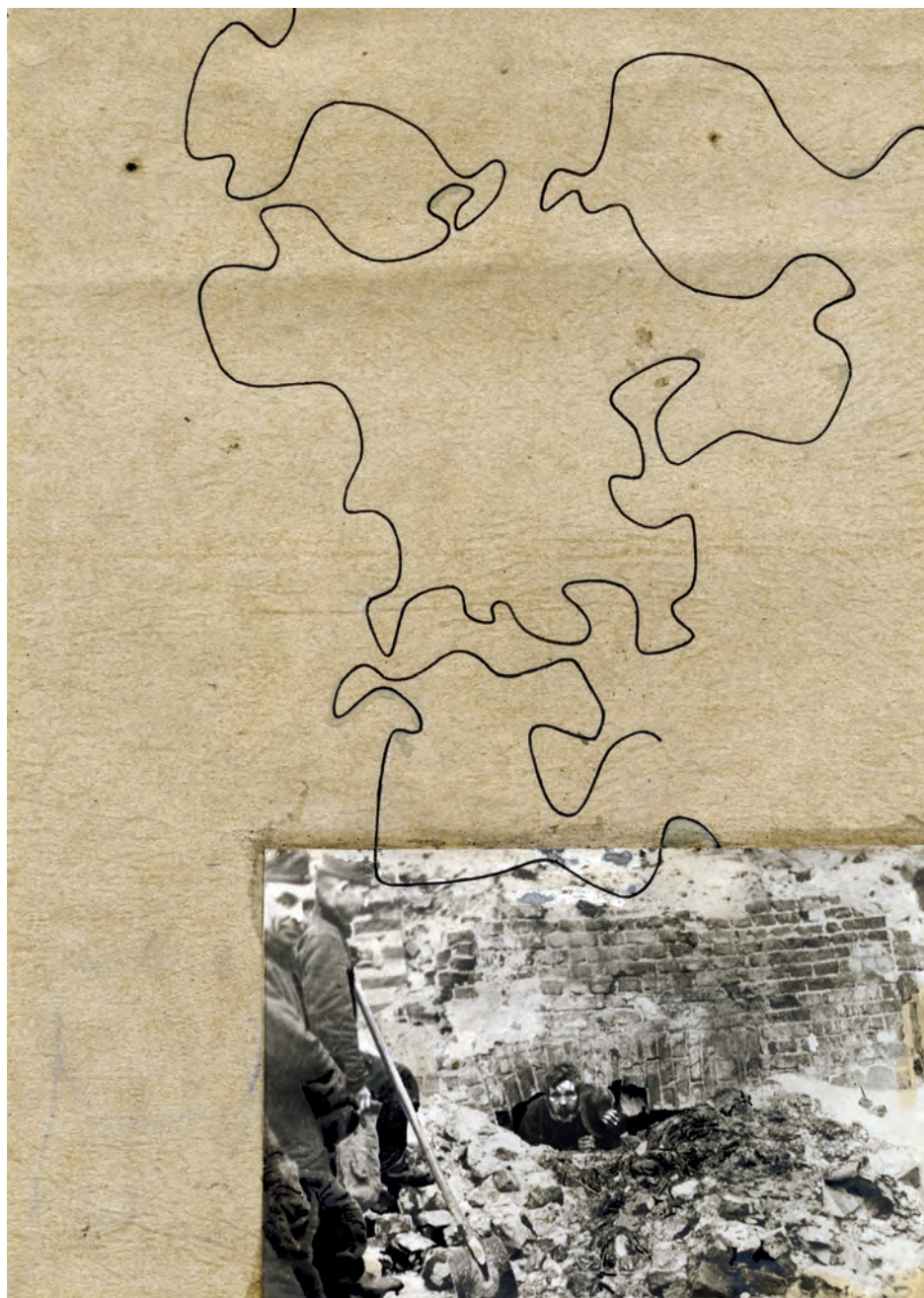
Ilustracja 2. **Władysław Strzemiński**, *Śladem istnienia*, z cyklu *Moim przyjaciołom Żydom*, 1945, tusz, collage, 29,9 x 20,8 cm. Muzeum Narodowe w Krakowie.



Ilustracja 3. **Władysław Strzemiński**, *Oskarżam zbrodnię Kaina i grzech Chama*, z cyklu *Moim przyjaciółom Żydom*, 1945, tusz, collage, 30 x 21 cm. ©Yad Vashem Art Museum, Jerusalem.



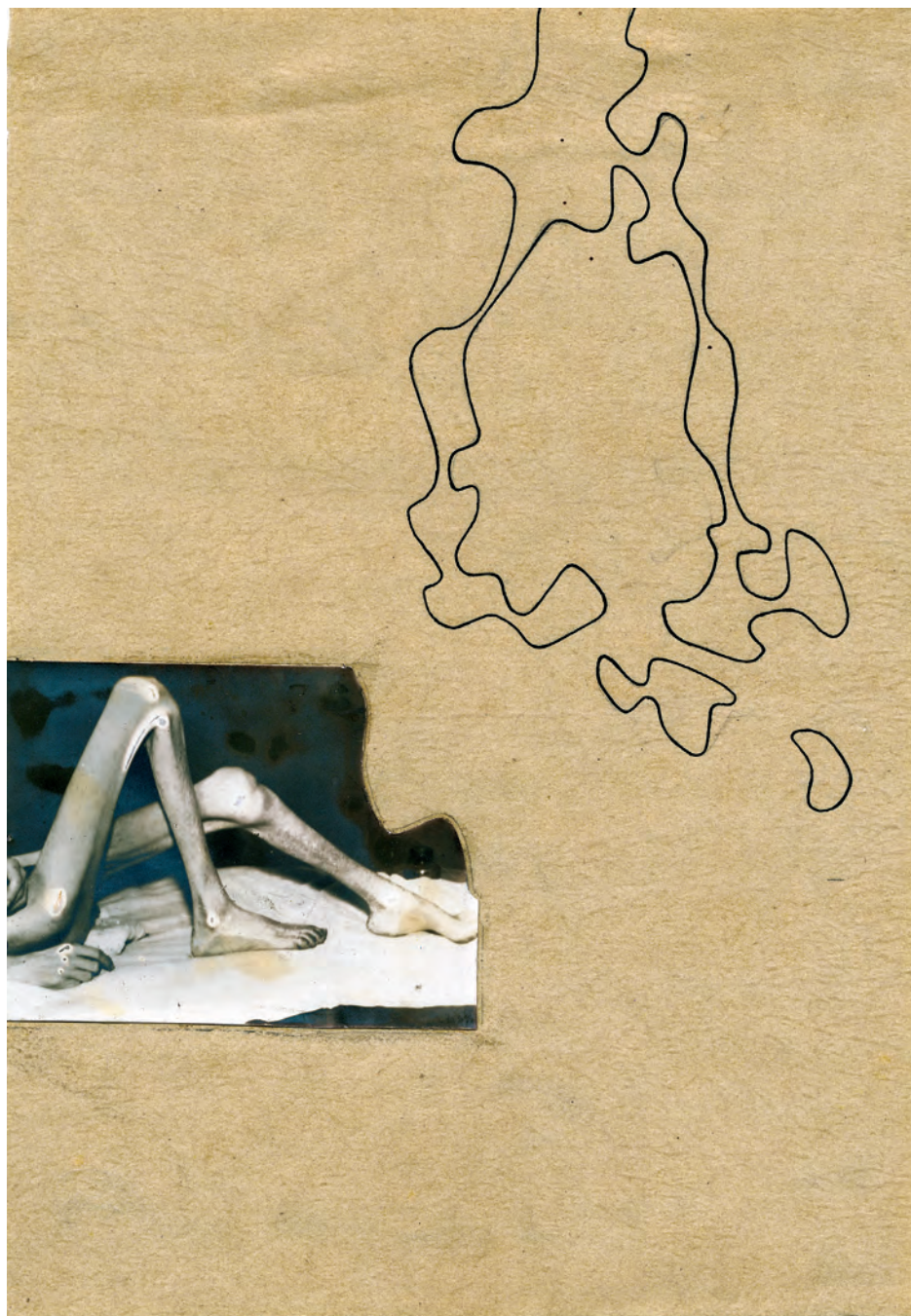
Ilustracja 4. **Władysław Strzemiński**, *Lepka plama zbrodni*, z cyklu *Moim przyjaciółom Żydom*, 1945, tusz, collage, 30 x 21 cm. ©Yad Vashem Art Museum, Jerusalem.



Ilustracja 5. **Władysław Strzemiński**, *Ruinami zburzonych oczodołów. Kamieniami jak głowy wybrukowano*, z cyklu *Moim przyjaciołom Żydom*, 1945, tusz, collage, 30 x 21 cm. ©Yad Vashem Art Museum, Jerusalem



Ilustracja 6. **Władysław Strzemiński**, *Puste piszczele krematoriów*, z cyklu *Moim przyjaciółom Żydom*, 1945, tusz, collage, 30 x 21 cm. ©Yad Vashem Art Museum, Jerusalem.



Ilustracja 7. **Władysław Strzemiński**, *Wyciągane strunami nóg*, z cyklu *Moim przyjaciołom Żydom*, 1945, tusz, collage, 30 x 21 cm. ©Yad Vashem Art Museum, Jerusalem.



Ilustracja 8. **Władysław Strzemiński**, *Przysięgnij pamięci rąk (istnień, które nie z nami)*, z cyklu *Moim przyjaciółom Żydom*, 1945 tusz, collage, 30 x 21 cm. ©Yad Vashem Art Museum, Jerusalem.



Ilustracja 9. **Władysław Strzemiński**, *Piszczelami napięte żyły*, z cyklu *Moim przyjaciołom Żydom*, 1945, tusz, collage, 30 x 21 cm. ©Yad Vashem Art Museum, Jerusalem.



Ilustracja 10. **Władysław Strzemiński**, *Czaszka ojca*, z cyklu *Moim przyjaciołom Żydom*, 1945, tusz, collage, 30 x 21 cm. ©Yad Vashem Art Museum, Jerusalem.

Odcisnięte przez kalkę wojenne rysunki wcześniejszych cyklów posłużyły Strzemińskiemu jako matryce. Rysunki w tej serii są lekko przesunięte w stosunku do powierzchni papieru, w puste pola artysta wkleił wycięte sylwetki Żydów albo fotografie z getta (łódzkiego i warszawskiego) i obozów koncentracyjnych. Linie rysunków tuszem pokrywają zdjęcia bądź zdjęcie nałożone jest na rysunek, innym razem linia sąsiaduje z fotografią, nie przekraczając jej „ramy”. „Zastosowana przez Strzemińskiego technika podwójnego kolażu czerpiącego obrazy z prasy i własnej twórczości nakazuje nam widzieć cykl *Moim przyjaciółom Żydom* jako próbę wyrażenia całości doświadczenia wojennego artysty w połączeniu z tragedią Holocaustu”⁷⁰.

Na podstawie zamieszczonego poniżej listu Strzemińskiego pisanego do Samuela Szczekacza do Palestyny, dowiadujemy się, że prace eksponowano na początku 1947 roku. Było to w lutym, a wystawa miała miejsce w Salonie Piotrkowska 102⁷¹. Jedną z prac Strzemiński podarował Julianowi Przybosiowi, po śmierci poety wdowa po nim Danuta Kula-Przyboś sprzedawała ją do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.

W spuściźnie, którą pozostawił Samuel Szczekacz, znajdującej się obecnie w rękach Hendrika A. Berinsona, znajduje się list pisany przez Strzemińskiego do Szczekacza datowany na 26 października 1947 roku. Szczekacz mieszkał wówczas w Palestynie, dokąd – jak pamiętamy – wyjechał w 1939 roku:

26 X 1947

Szanowny Panie!

Bardzo mnie ucieszyła pamięć Pana. Posyłam (ponieważ już mam obecnie adres) 4 reprodukcje moich rysunków.

Na początku b.r. miałem w Łodzi wystawę „Pamięci przyjaciół Żydów”, gdzie wykorzystałem swoje rysunki wojenne w zestawieniu z fotografiami. Utworzył się w ten sposób cykl, któryby się nadawał do albumu, jako teka graficzna. Dałem po wystawie te grafiki jednemu z Haszomeru, by odszukał Pana adres i przesłał te rysunki do Palestyny. Chciałbym, by Pan tam zrobił wystawę tych rysunków, a później Pan może z nimi robić, co Pan zechce.

Ponieważ nie było adresu, a mnie w związku z tą wystawą mocno zagryzała reakcja a na dodatek dołączył się mój proces rozwodowy (gdyż Kobro pokazała podczas wojny, kim jest w rzeczywistości) – więc zaniedbałem dopilnowania tej sprawy. Obecnie mu o tym przypomniałem i go dopilnuję.

⁷⁰ A. Turowski, *Budowniczości świata...*, s. 228.

⁷¹ Z. Karnicka, *Kalendarium życia i twórczości Władysława Strzemińskiego, Władysław Strzemiński 1893–1952. W setną rocznicę urodzin*, kat. wyst., Muzeum Sztuki, Łódź 25 XI 1993–16 I 1994, Łódź 1993, s. 84–86.

Prosiłbym o wszelkie reprodukcje, fotografie i t.p.

Wegner i ja uczymy w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (jak Akademia, ale związana ze sztuką użytkową). Ja jestem kierownikiem architektury. Wegner prowadzi malarstwo i jest dziekanem wydziału. Hochlinger – ceramiką.

A pozatym – z łodzian prawie nikogo niema – wszyscy pozabijani
Bardzo serdeczne pozdrowienia i dziękuję za pamięć.
Czekam na listy

W. Strzemiński

adres dla korespondencji
Łódź
ul. Narutowicza 77
Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych⁷²

Owym „jednym z Haszomeru” była prawdopodobnie malarka Judyta Sobel (1924–2012), studentka Strzemińskiego w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych (PWSSP) w Łodzi⁷³, gdzie nauczał w latach 1945–1950. Według informacji podanych w katalogu wystawy *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później. Katalog, grudzień 1998–styczeń 1999*, Sobel wyjechała z Polski do Izraela w 1950 roku. Seria *Moim przyjaciółom Żydom* przechowywana jest w Instytucie Pamięci Męczenników i Bohaterów Holocaustu Jad wa-Szem (w transliteracji w nazwie angielskiej Yad Vashem) w Jerozolimie⁷⁴. Instytut powstał w 1953 roku, a zatem rok po śmierci Strzemińskiego. Z cytowanego wyżej

⁷² Cytuję za: *Samuel Szczekacz 1917–1983...*, s. 46–47.

⁷³ Judyta Sobel brała udział w pamiętnej I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, którą otwarto na przełomie grudnia 1948 i stycznia 1949 roku (według informacji podanych w katalogu wystawy *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*, kat. wyst., Starmach Gallery, Fundacja Nowosielskich, grudzień 1998–styczeń 1999, red. M. Świca, J. Chrobak, Kraków 1998, s. 256). Wedle danych przechowywanych w Archiwum ŻIH (Centralny Komitet Żydów w Polsce, Wydział Ewidencji i statystyki, 303 V 4286792, Karta rejestracyjna Komitetu Żydowskiego w Łodzi), Sobel urodziła się 24 września 1924 roku, przed wojną mieszkała we Lwowie, podczas wojny ukrywała się w lasach (1942–1944), wróciła do Lwowa, by w 1946 roku przenieść się do Łodzi. W latach 1947–1950 studiowała w PWSSP w Łodzi pod kierunkiem Strzemińskiego. W 1950 roku wyjechała do Izraela, a następnie do Stanów Zjednoczonych. Artystka zmarła w Nowym Jorku 5 lutego 2012 roku; <http://www.polishartworld.com/artists.php?lang=pl&aId> (dostęp: 17.10.2013).

⁷⁴ Słowa Jad wa-Szem pochodzą z Księgi Izajasza (56,5): „Ustanowię im w domu Moim, w murach Moich pomnik i imię, lepsze niżeli przez synów czy córki; imię wieczne [jad wa szem] ustanowię im, które nie będzie zatarte”. Wg. T. Segev, *op. cit.*, s. 397.

listu artysty do Szczekacza możemy wnioskować, że Sobel przekazała kolaże właśnie Szczekaczowi i to on przechował je bądź, jak sugeruje Luiza Nader⁷⁵, Strzeмиński poprosił malarkę, by złożyła dar z jego prac w instytucji w Izraelu, której działalność łączyła się z upamiętnianiem Zagłady⁷⁶.

W dziewięciu kolażach fotograficznych składających się na cykl Strzeмиński połączył fotografie wykonane podczas II wojny światowej i bezpośrednio po wyzwoleniu niemieckich obozów koncentracyjnych ze swoimi wcześniejszymi rysunkami. Były to prawdopodobnie zdjęcia zrobione przez żołnierzy amerykańskich wyzwalających obozy w Niemczech oraz fotografie, które na zamówienie Rumkowskiego dla Wydziału Statystycznego łódzkiego getta wykonywali Mendel Grosman (1913–1945) i Henryk Ross (1910–1991)⁷⁷. Zdjęcia Rossa wykorzystane były jako jeden z dowodów eksterminacji Żydów w procesie Adolfa Eichmanna w Jerozolimie (29 maja 1960–31 maja 1962).

Technika artystyczna użyta tu przez Strzeмиńskiego podejmuje zasadniczy w odniesieniu do Zagłady aspekt pamięci będącej metaforyczną osią narracji. Artysta rozważa problem doświadczenia historii, rozpamiętywania, smutku, żalu i indywidualnej refleksji. Narracja została włączona w abstrakcję; przez uczucie smutku i tęsknoty nastąpiło rozpoznanie tego, co możemy zobaczyć. Każdy kolaż został opisany przez nadanie mu tytułu, umieszczonego

⁷⁵ L. Nader, *Pamiętanie afektywne. „Moim przyjaciółom Żydom” Władysława Strzeмиńskiego*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały. Pismo Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN” 2012, nr 8, s. 118–213.

⁷⁶ Korespondencja z pracownikami Jad wa-Szem potwierdza – wedle zapisów na kartach muzealnych – donację Judyty Sobel. Niv Goldberg z Departamentu Sztuki zaznacza, iż obecnie prowadzone są badania w archiwach Instytutu, które być może wskażą, jaki w istocie był przebieg przekazania cyklu prac Strzeмиńskiego do Jad wa-Szem (wiadomość otrzymana od Yehudit Shendar: Deputy Director and Senior Art Curator i Niva Goldberga: Collection Manager, Art Department Museum Division, Yad Vashem, The Holocaust Martyrs’ and Heroes’ Remembrance Authority, Jerusalem, Israel).

⁷⁷ Mendel Grosman w 1944 roku trafił do obozu Sachsenhausen, został zastrzelony podczas marszu śmierci w kwietniu 1945 roku. Negatywy jego fotografii ocalały i po wojnie zostały wywiezione z Polski do Palestyny. W 1948 roku zaginęły, gdy kibuc Nizranim został zajęty przez wojska egipskie. Zachowały się odbitki i stykówki. Henryk Ross był przed wojną fotoreporterem sportowym, pracował dla łódzkich gazet. W 1944 roku tuż przed likwidacją getta, zakopał kilka negatywów przy ulicy Jagiellońskiej 12. Nie został wywieziony do Auschwitz, znalazł się w grupie kilkuset osób pozostawionych w getcie do porządkowania terenów po jego likwidacji. Po wyzwoleniu odkopał swoje archiwum. W 1960 roku wydany został album zdjęć Grosmana *The Last Journey of the Jews of Lodz*, Archive of Modern Conflict in London, London, 1960. W 1956 roku wyjechał do Izraela.

na odwrociu, ich kolejność obrazowa nie została określona. Strzemiński nie ponumerował prac, nie wiemy, w jakiej kolejności zostały pokazane na początku 1947 roku w Łodzi. „Jednak jakkolwiek by je układać – pisze Esther Levinger – zawsze odsyłają do obrazów deportacji i eksterminacji, które z kolei nakazują pamięć”⁷⁸.

Praca opisana na rewersie przez Strzemińskiego *Puste piszczcze krematoriów* składa się z dwóch części. Dolną zajmuje fotografia przedstawiająca wysiedlenie dzieci z łódzkiego getta⁷⁹, górną powtarza rysunek z cyklu *Wojna domom* z 1941 roku. W przypadku tej, jak i innych fotografii, artysta dodał tusz widoczny na włosach dzieci, kreski wykonane ołówkiem podkreślające kontury sylwetek kobiet i mężczyzny w białym fartuchu widocznych w tle, zarysy ciężarówki z przyczepą (tzw. rozwagi). Fotografia ukazuje widziane od tyłu, idące parami dzieci; na pierwszym planie maszerują chłopcy w marynarskich ubraniach. Dzieci mają na swoich ubrankach, na wysokości prawej łopatki, naszytą żółtą gwiazdę Dawida. Według opracowania Marka Millera *Europa według Auschwitz. Litzmannstadt ghetto* fotografia została wykonana przez Mendla Grosmana⁸⁰ podczas deportacji dzieci z Domu Sierot na Marysinie⁸¹ we wrześniu 1942 roku, w czasie tzw. wielkiej szpery. Fotografia wydaje się koncentrować naszą uwagę na główce dziecka widocznego na pierwszym planie; szczególnie wyróżniająca się drobna, nieco osobna sylwetka jest jednym z ogniw jak gdyby niekończącego się, uporządkowanego korowodu maszerujących dzieci. Na dalszym planie widzimy ich opiekunów. Grosman utrwalił moment tuż przed tym, gdy dzieci zostały załadowane do czekających ciężarówek⁸². Autor zdjęcia dokumentował w getcie łódzkim oficjalną działalność społeczności zamkniętej dzielnicy – pracę w wytwórniach produkujących

⁷⁸ E. Levinger, *Return to Figuration: Wladislaw Strzeminski and the move from Idealism*, s. 90: http://www.academia.edu/6874974/Return_to_Figuration_Wladislaw_Strzeminski_and_the_move_from_Idealism (dostęp: 21.09.2017).

⁷⁹ Oryginał fotografii obecnie znajduje się w zbiorach Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie oraz w albumie *Zagłada Żydostwa Polskiego. Album Zdjęć* wydany przez Centralną Żydowską Komisję Historyczną (grudzień 1945). W zbiorach Yad Vashem Photo Archive w Jerozolimie fotografia opisana jest jako: *Łódź. Dzieci i dorośli w drodze do pociągu podczas deportacji z getta. 1942.*

⁸⁰ M. Miller, *op. cit.*, s. 287.

⁸¹ Na Marysinie działały sierocińce: m.in. przy ulicy Marysińskiej 100 i przy ulicy Okopowej 119 oraz szkoły: przy ulicach Marysińskiej 48, Miarki 1, Jonszera 25, Jagiellońskiej 16, gimnazjum przy ulicy Otylii 14. Po wrześniu 1942 roku budynki sierocińców opróżnione z dzieci przeznaczono na różne resorty.

⁸² Podczas ośmiu dni, od 5 do 12 września 1942 roku, Niemcy wywieźli z getta do ośrodka zagłady w Chełmnie nad Nerem 15 681 osób, przede wszystkim dzieci do dziesiątego roku życia, starców i chorych.

mundury dla niemieckiego wojska oraz ubrania do niemieckich sklepów, szewców, stolarzy, listonoszy, wykonywał zdjęcia do dokumentów i kart pracy. Fotografia wykonana przez Grosamana, której Strzeмиński użył w pracy *Puste piszczele krematoriów* cyklu *Moim przyjaciółom Żydom*, jest fotografią intymną, zrobioną w tajemnicy, zaświadczałą zbrodnię, której cudem uniknął sam jej autor.

Lunia Lancberg, która wojnę przeżyła w łódzkim getcie, pracowała jako inżynierka w Domu Dziecka na Helenowie, wspomina:

W południe na Marysin przyszedł rozkaz od Prezesa Rumkowskiego, aby wszystkie dzieci z Sierocińca i z kolonii przyszykować na rano. Zaznaczone było, żeby ładnie ubrać. [...] Na Marysinie był lokal po kinie (narożnik ulic Jagiellońskiej i Zagajnikowej – E. J.). Tam miano dzieci prowadzić z dokładną listą wyszczególniającą imiona i nazwiska oraz wiek prowadzonych dzieci. Obudzono je wcześniej. Starsze pomagały ubierać młodsze. [...] O dziewiątej poszły w swą ostatnią drogę. [...] Na dane przez policję getta hasło ze wszystkich stron Marysina poczęły się schodzić grupy dzieci, z wychowawcą na czele. Dzieci ustawiono parami. [...] Wozy wjechały na plac. [...] Na początku szły dzieci z Sierocińca. Stały w porządku i najbliżej wozów, więc najłatwiej je było załadować...⁸³

Prawdomówność fotografii, jej trwałość i intensywność mogą sugerować narzucenie narracji naoczego świadka wydarzeń. Strzeмиński wiąże fotografię z rytmem rysunków będących skonstruowaniem tego, co unieruchomione, z morficzną linią wyobrażającą szkielety rozlewających się „jednookich” domostw. Artysta uważał, że fotografia jest obiektywna i świat, który przedstawia, jest właśnie taki, jaki utrwalał na kliszy fotograficznej.

Władysław Strzeмиński w cyklach powstałych w czasie II wojny światowej, szczególnie zaś w ostatnim, odnoszącym się bezpośrednio do Zagłady – *Moim przyjaciółom Żydom*, odwołuje się do owego „pustego miejsca”, po którym pozostaje ślad, pustka, zamazany cień. To miejsce braku zostaje tu wypełnione fotografiami dokumentującymi, zaświadczaącymi Zagładę. Fotografia „wprawiona” została w tę pustkę, którą uobecniają niezarysowane miejsca na papierze, staje się ona metonimią, dzięki której myśl może podążać ku temu, co się zdarzyło: „[...] ma cechę łączenia sieci skojarzeń zależnych od naszych osobistych doświadczeń z wieloma innymi czynnikami”⁸⁴. Kolaże układają się w narracyjną kompozycję wymagającą spojrzenia w określonym kierunku: są oskarżeniem i świadectwem zbrodni.

⁸³ L. Lancberg, *op. cit.*, s. 283–287.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 167.

W rysunku *Lepka plama zbrodni* artysta wyobraził, znaną z poprzednich cykli, zdeformowaną i sfragmentaryzowaną postać, która tu została przesunięta ze środka ku prawej górnej części kartki. U dołu znajduje się wycięta fotografia przedstawiająca zwęglone ludzkie zwłoki. Konturowy obrys i zwęglone ciało łączy rozlana czerwień kałuży krwi. Kolejna praca cyklu zatytułowana *Oskarżam zbrodnię Kaina i grzech Chama* przedstawia wyciętą sylwetkę mężczyzny w kipie, z przyszytą na piersi gwiazdą Dawida, nałożoną na rysunek z cyklu *Twarze*. Samotna postać z natężeniem wpatruje się w pejzaż świata Zagłady, jej spojrzenie zdaje się także wyrażać pytanie skierowane w przeszłość, w stronę tych, którzy tę zbrodnię zaplanowali i zrealizowali, którzy byli jej świadkami (co sugeruje tytuł pracy), bądź pytanie o bratobójstwo, winę i wstyd. Jest też metaforycznym obrazem pytania o bliźniego: „Gdzie jest brat twój, Abel?” oraz wskazaniem grzechów Chama: braku szacunku dla ojca, braku współczucia, nieprawości i pragnienia zemsty⁸⁵. Zniekształcony kontur upiornej twarzy wyrysowanej w tle sugeruje krajobraz śmierci, w który wpatruje się samotny człowiek. Spojrzenie mężczyzny w kipie może sięgać ku obrazowi z następnego kolażu, złożonego z fotografii dokumentalnej przedstawiającej mężczyznę wydobywającego się z ukrycia w ruinach warszawskiego getta⁸⁶ (*Ruinami zburzonych oczodołów. Kamieniami jak głowy wybrukowano*).

W „Raporcie” Jürgena Stroopa⁸⁷, szefa SS i policji w obwodzie warszawskim czytamy, że od 20 kwietnia do 16 maja 1943 roku wykryto i zniszczono na terenie getta 631 bunkrów, w których znajdowało się 56 065 Żydów. Około 7 tysięcy zamordowano na miejscu, 6929 wysłano do Treblinki, około 6 tysięcy zginęło w walce, w wyniku zatrucia bądź w pożarach. Pozostałych około 36 tysięcy wywieziono do innych obozów⁸⁸. Adiutant Stroopa, Karl Kaleske, zeznał

⁸⁵ Por. Rdz 9, 20–28. Midrash or Hagiographa: Tanhuma Buber Gen. 48; Tanhuma Noach 13: Gen. Rab. 338; PRE, rozdz. 24; Rdz V, 28; VII, 1.

⁸⁶ Oryginalna odbitka fotograficzna znajduje się w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie. Jedna z kopii zdjęcia przechowywana jest w Muzeum kibicu Lohamei Hageta'ot (Kibuc Bohaterów Getta Warszawskiego). Prawdopodobnie pochodzi z maja 1943 roku. Obecnie fotografia jest zamieszczona na stronie internetowej ŻIH: <http://www.jewishinstitute.org.pl/pl/edukacja/public/6,I.html> (dostęp: 14.09.2016).

⁸⁷ „Raport” zatytułowano *Żydowska dzielnica mieszkaniowa w Warszawie nie istnieje / Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr* przeznaczony był dla najwyższych dygnitarzy SS, Himmlera i Krügera, w celu przekazania im informacji o definitywnej likwidacji warszawskiego getta i stłumieniu żydowskiego powstania (19 kwietnia–16 maja 1943).

⁸⁸ Według: I. Gutman, *Żydzi warszawscy 1939–1945*, Warszawa 1993, s. 522. Informacje przekazywane przez Stroopa były świadomie przez Niemców zawyżane, ponieważ w getcie w kwietniu było około 40 tysięcy ludzi.

po wojnie przed Wysokim Trybunałem sądzącym zbrodnie nazistowskie na terenie Polski, że Stroop sam wybrał trzydzieści zdjęć, spośród tych, które wykonał Serwis Policji Bezpieczeństwa. Stroop podkreślił także, że żołnierzom nie wolno było robić zdjęć podczas akcji⁸⁹. W trakcie wizyty w Warszawie 2 maja 1942 roku Krüger miał osobiście polecić Stroopowi, aby fotografował wszystko.

Fotografia, którą Strzeмиński wykorzystał do kolażu zatytułowanego *Ruinami zburzonych oczodołów. Kamieniami jak głowy wybrukowano* ukazuje mężczyznę – „ostatniego” mieszkańca broniącego się warszawskiego getta – w momencie odnalezienia jego kryjówki. Człowiek wydostaje się przez okno piwnicy czy też bunkra, przysypanego gruzami; z lewej strony widoczni są dwaj żołnierze niemieccy⁹⁰ jeden z nich opiera się na łopacie, którą prawdopodobnie przed chwilą odkopał kryjówkę, drugi patrzy w stronę fotografa. Nie jest to zdjęcie przypadkowe, obaj żołnierze pozują, przerażony człowiek z bunkra, oślepiiony światłem dnia także patrzy w obiektyw aparatu, którym zapewne trzeci z żołnierzy robi zdjęcie. Jakkolwiek ta fotografia nie znajduje się w „Raporcie” Stroopa, możemy sądzić, że należy ona do zespołu wykonanych wówczas zdjęć. Istnieje inna fotografia przedstawiająca podobny motyw (według „Raportu” sekwencja zdjęć zatytułowana *Siłą wyciągani z bunkrów*), tu widzimy samotnego człowieka w jasnej koszuli, wylaniającego się z zasypanego rumowiskiem otworu. Dolną część fotografii zappełnia widok niekończącego się gruzowiska.

Strzeмиński fotografię przedstawiającą brodatego mężczyznę wylaniającego się z bunkra nakleił u dołu, z prawej strony szarozielonej kartki, złączył ją z rysunkiem wykonanym morficzną linią, pochodzącym z cyklu *Twarze*. Dolny fragment rysunku jest urwany, jakby linia wnikała pod obraz. Skonfrontowane tu zostały wizerunki ofiary, kata i szczątkowo, schematycznie potraktowanej, niemal nieczytelnej twarzy z rysunku Strzeмиńskiego. My, widzowie, pozostaliśmy z tymi twarzami-obrazami, postawieni naprzeciw tragedii ocalałego samotnego człowieka. Trzy postaci z fotografii (ofiara oraz dwaj żołnierze) znajdują się naprzeciw obiektywu fotografa, ten natomiast mimowiednie postawił patrzących naprzeciw zbrodni.

Kolejne prace to rysunki nałożone na fotografie przedstawiające wstrząsające obrazy jeszcze nie pogrzebanych bądź ekshumowanych zwłok, fragmentów

⁸⁹ Por. J. J. Heydecker, *Un soldat allemand dans le ghetto de Varsovie 1941*, wstęp: H. Böll, A. Finkielkraut, przekł. z niem. A. Jacoubovitch, Denoël, Paris 1986, s. 96; F. Rousseau, *L'Enfant juif de Varsovie. Histoire d'une photographie*, Éditions du Seuil, Paris 2009; wyd. polskie *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*, przekł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 67.

⁹⁰ Umundurowanie żołnierzy wskazuje, że są to przedstawiciele oddziałów łowczych jednostek pomocniczych SS, które pod komendą Stroopa stłumiły powstanie w getcie warszawskim. Stroop nazywał ich Askarysami.

ciała, czaszek, piszczeli⁹¹: *Przysięgnij pamięci rąk (istnień, które nie z nami)* – skojarzony z ekspresyjnym rysunkiem dłoni z cyklu *Ręce, które nie z nami*; następnie *Wyciągane strunami nóg* złączony z rysunkiem *Tanie jak błoto i Piszczelami napięte żyły* związany z rysunkiem *Na bruku* pochodzącym z cyklu *Deportacje*. Jako ostatni obraz cyklu *Moim przyjaciółom Żydom* można uznać pracę *Czaszka ojca* – na fotografię piszczeli i czaszek nałożony został rysunek *Patrzącej kobiety*, pochodzący z cyklu *Deportacje*.

Znamienne jest, na co zwrócił uwagę Turowski, iż w omawianym tu dziele Strzemińskiego – cyklu *Moim przyjaciółom Żydom* – nie znajdujemy bezpośredniego związku z jego twórczością przedwojenną, która kontynuowana była po wojnie, że odosobnienie tego cyklu w dorobku artystycznym twórcy unizmu odczytać możemy dziś poprzez ostatnie, dokonane przez artystę zapiski. W 1952 roku Strzemiński pisał powieść; fragmenty udostępnione zostały Turowskiemu przez córkę artysty. Przytaczane urywki pozwalają nieco przybliżyć znaczenie doświadczenia przeżycia wojny i Zagłady przez Strzemińskiego:

Gdy z człowieka wybito ostatnią resztę jego splugawionego człowieczeństwa staje się on biologią trwania, ta sama biologia jest w oku, jakie wycieka krwią i w deskach podłogi, na jakie ono wycieka powaloną głową czynami bezmyślnych razów..., [...] bo tęsknota jest niczym wpatrywanie godzinami za murem powaloną, rozbitą, stłuczoną głową. Faszizm. Ostatnia kropła faszyzmu⁹².

Przywołane tu fragmenty niedokończonej powieści Strzemińskiego, napisane w szpitalu w grudniu 1952 roku, odnoszą się bezpośrednio do wojennych cykliów. Biologia i faszyzm – słowa-pojęcia łączą strukturę tego tekstu, „pomiedzy nie [...] wijącą się linią – pisze Turowski – rozrysował artysta trzy obrazy – trwania, tortury i tęsknoty. Trwania w świecie zawieszzonego rozumu, tortury oka, które widzi tylko ból ciała, tęsknoty śmierci, która nie nadchodzi”⁹³.

Strzemiński, odrzuciwszy najpierw totalitaryzm sowiecki (lata dwudzieste), potem faszystowski (lata trzydzieste) nie znalazł w okresie późniejszym (lata czterdzieste i pięćdziesiąte) formuły, która by mogła przewyciężyć jego poczucie bezsilności i bezsensu, uwidaczniające się w bezformiu jego rysunków wojennych.

⁹¹ Jest to zdjęcie (prawdopodobnie wykonane przez amerykańskiego żołnierza) dokumentujące sytuację, jaką zastała amerykańska VII Armia po zajęciu obozu koncentracyjnego w Dachau 4 maja 1945 roku. Fotografia ta po raz pierwszy była publikowana w *Albumie zbrodni hitlerowskich w obozach koncentracyjnych*, Łódź 1948, fot. I.

⁹² Cyt. za: A. Turowski, *Budowniczości świata...*, s. 233.

⁹³ *Ibidem*, s. 234.

Kontekst historyczny

Cykl Strzezińskiego powstawał w okresie, gdy w Polsce panowała gorąca atmosfera powojennych procesów zbrodniarzy hitlerowskich. Prasa codzienna zamieszczała szczegółowe relacje z przebiegu toczących się rozpraw, streszczano wyniki dochodzeń, którym towarzyszyły wstrząsające fotografie dokumentujące tragiczne doświadczenia mieszkańców łódzkiego getta. W latach 1944–1950 trwał m.in. proces załogi Majdanka (listopad–grudzień 1944), gauleitera Kraju Warty Arthura Greisera (czerwiec–lipiec 1946), komendanta Auschwitz-Birkenau Rudolfa Hössa (marzec 1947). W 1946 roku został przekazany Polsce przez rząd brytyjski Hans Biebow, zarządca łódzkiego getta. 30 kwietnia 1947 roku Sąd Okręgowy w Łodzi skazał Biebowa za „aktywną realizację hitlerowskiej polityki eksterminacyjnej Żydów, za osobisty udział w zabójstwach mieszkańców getta w Łodzi oraz grabież mienia żydowskiego na karę śmierci”⁹⁴. Wyrok wykonano w więzieniu w Łodzi 23 czerwca 1947 roku⁹⁵. 10 listopada 1945 roku w Łodzi powstała Główna Komisja Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce (działała do roku 1949). Jej zadaniem było badanie i zbieranie materiałów dotyczących zbrodni niemieckich, popełnionych w Polsce w latach 1939–1945 lub poza jej granicami wobec obywateli polskich bądź narodowości polskiej oraz w stosunku do cudzoziemców, którzy w tym czasie przebywali w Polsce. Zbrodnie popełnione w getcie łódzkim i obozie zagłady w Chełmnie nad Nerem były jednymi z pierwszych, których zbadania podjęła się w latach 1945–1949 Okręgowa Komisja Badania Zbrodni Niemieckich w Łodzi⁹⁶. Na karę śmierci skazani zostali także współpracownicy Biebowa: Erich Frans Czarnulla, Franz Seifert, Rudolf Kamp – wyroki wykonywano w łódzkich więzieniach⁹⁷.

Władysław Strzeziński cykl *Moim przyjaciółom Żydom* pokazał – o czym wspominałam wyżej – na indywidualnej wystawie w lutym 1947 roku, dwa miesiące przed procesem Biebowa. W ramach tej ekspozycji wystawiony został tylko omawiany tu zespół kolaży. Artysta jednoznacznie zademonstrował

⁹⁴ S. Abramowicz, *Odpowiedzialność za zbrodnie popełnione na Żydach w Łódzkiem*, [w:] *Getto w Łodzi 1940–1944*. Materiały z sesji naukowej, 9 VIII 1984 r., Okręgowa Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich w Łodzi – Instytut Pamięci Narodowej, Łódź 1988, s. 129–130.

⁹⁵ Archiwum GKBZHWP, akta SO Łódź, przeciwko H. Biebowowi.

⁹⁶ A. Galiński, *Działalność Okręgowej Komisji Badania Zbrodni Niemieckich w Łodzi (1945–1949)*, [w:] *Okręgowa Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich w Łodzi (1945–1949, 1965–1980)*, Materiały z posiedzenia plenarnego w dniu 27 XI 1980, Łódź 1981, s. 42.

⁹⁷ Archiwum GKBZHWP, akta SO Łódź, sygn. 13, przeciwko F.A.O. Seifertowi i E. Czarnulli, k. 100, 108, 140, 153.

własną postawę wobec narastających wówczas w Polsce nastrojów antysemickich, społecznej niechęci do ocalonych z Zagłady Żydów, do wydobywania na światło dzienne niedawnych przeżyć, tym większe budzące oburzenie, im bardziej wiadomości dotyczące Zagłady stawały się powszechne, obrazowane fotografiami, przybliżane relacjami ofiar i ich prześladowców. Strzemiński nadał swemu cyklowi wymiar samotnej demonstracji własnego upamiętnienia szczególnej śmierci, jaka była udziałem Żydów podczas II wojny światowej – jego przyjaciół i wszystkich Żydów, którzy zginęli. Tytuł, jaki nadał cyklowi i tytuły kolejnych kolaży, dobór fotografii, określają jego postrzeganie tej zbrodni jako odrębnej, sytuującej się poza ogólnymi doświadczeniami znękannej wojną Europy.

W referacie wygłoszonym w Łodzi w 2005 roku podczas konferencji *Władysław Strzemiński. Uniwersalne oddziaływanie idei* pisałam o żalu i melancholii, jako źródłach sensu cyklu Strzemińskiego⁹⁸. Obecnie, biorąc pod uwagę kontekst historyczny i polityczny, w którym praca Strzemińskiego powstała, jego wypowiedź zawartą w liście do Samuela Szczekacza, ustalenia Andrzeja Turowskiego i Luizy Nader, bliższa jestem przekonaniu, że zespół tych prac przede wszystkim był wyrazem potrzeby dania świadectwa zbrodni, której artysta był świadkiem. Jego wewnętrzne przekonania nakazywały dać wyraz prawdzie i prawu, których był rzecznikiem w okresie, gdy budował modernistyczny system oparty na wierze w organiczną jedność dzieła sztuki oraz konieczność odarcia dzieła z symbolizowania (*unizm*). W 1952 roku Władysław Strzemiński – śmiertelnie chory, pogrążony w poczuciu daremności idei tak jasno konstruowanych w czasie awangardy – pisał powieść, w której po raz kolejny wrócił do doświadczeń i pamięci Wojny i Zagłady:

Biologizm. Gdy z człowieka wybito ostatnią resztę jego splugawionego człowieczeństwa staje się on biologią trwania [...], ta sama biologia jest w oku, jakie wycieka krwią i w deskach podłogi, na jakie ono wycieka powaloną głową gumami bezmyślnych razów, w deskach, jakie tak bliskie w oku wyciągnięte gałęzie żyłami sosen, wykrzywionych stękiem zakrzywionych paznokci, bo tylko ziemia jest tą ostatnią, gdzie odpoczynek w kamienie bruku wciśniętych nóg godzinami daremnego oczekiwania wpatrzonych oczu, bo tęsknota jest niczym wpatrywaniem godzinami za murem powaloną, rozbitą, stłuczoną głową. Faszyzm. Ostatnia kropla faszyzmu⁹⁹.

⁹⁸ E. Jedlińska, *Cykle wojenne: rysunki i kolaże Władysława Strzemińskiego z lat 1939–1945. Doświadczenie wojny – żal i melancholia*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2005, s. 91–99.

⁹⁹ N. Strzemińska, *op. cit.*, s. 106.

Jego wiara w porządek społeczny, którego odzwierciedleniem jest obiektywnie istniejący absolut sztuki, w obliczu Zagłady legła w gruzach, sens został utracony. Poszukiwanie dokumentów fotograficznych Zagłady, prawdopodobnie wczytywanie się w relacje prasowe dotyczące procesów zbrodniarzy niemieckich, ostatnie zapiski artysty kończące jego życie i twórczość możemy dziś interpretować jako jego próbę odnalezienia utraconego sensu w świecie bezformia, bezsilności i tęsknoty.

ROZDZIAŁ 2

ABSTRAKCJA, PAMIĘĆ ZAGŁADY I WĄTKI ŻYDOWSKIE W SZTUCE MARKA ROTHKO I BARNETTA NEWMANA

Historia Europy lat 1933–1945 miała znaczący wpływ na malarstwo artystów amerykańskich, których twórczość historia sztuki włączyła w obszary ekspresjonizmu abstrakcyjnego lat czterdziestych, pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Jednymi z jego najwybitniejszych przedstawicieli są Mark Rothko i Barnett Newman. Tym artystom poświęcony został niniejszy rozdział. Termin ekspresjonizm abstrakcyjny, jakkolwiek nieścisły i w pewnym stopniu mylący, stał się trwale obecny w terminologii naukowej dziedziny.

Świadection Zagłady dane przez obraz pozornie pozbawiony odniesień formalnych stało się dążeniem do wyrażenia przeżyć, które nie były doświadczeniami bezpośrednimi artystów. Jednocześnie niewyobrażalność skali okrucieństwa wywołała niejako stan przymusu umysłu do wyobrażenia sobie, czym było piekło Auschwitz. A przecież zmuszając umysł do wyobrażenia sobie Zagłady, nie odwołujemy się do niewyobrażalnego. Obraz abstrakcyjny, który w swej treści, formie, przesłaniu filozoficznym, odnosi się do śmierci sześciu milionów Żydów, nie mówi o abstrakcji. *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani* Barnetta Newmana z lat 1970–1974, *Czarne obrazy* Marka Rothko są dziełami, poprzez które malarze usiłują obrazować eksterminację. Ich abstrakcyjna forma, surowa, ciemna tonacja barwna, powaga, milczenie, które ewokują, wreszcie żmudny proces ich powstawania uwznioślają i sakralizują ofiary Holocaustu. Doświadczenie tragedii europejskich Żydów, której czuli się częścią, spowodowało skupienie ich sztuki na tym, co w połowie XX wieku, w intelektualnej Ameryce Północnej, uważano za tradycję judaizmu.

Okrucieństwu wojny obrazy przywracają widzialność, ujawniają coś, co ukrywano za pojęciami takimi jak nieprzedstawialność czy niewyobrażalność. Rothko i Newman podjęli w swej sztuce trud wyobrażenia historii, okazali się – jak pisała Doreet LeVitte Harten – „prawdziwymi historykami, nadali bowiem kształt

milczeniu”. Omawiani w niniejszym artykule artyści, których wybrane dzieła odnoszą się do pamięci ich żydowskich korzeni i Holocaustu, posługując się abstrakcyjną, surową formą, powołali dzieła wyrażające najwyższy stan godności okazywanej śmierci fizycznej swego ludu i jego szeroko rozumianej kultury. Można twórczość tych artystów rozważać, nie nawiązując do ich żydowskich korzeni i Zagłady, traktując ją w kategoriach czystej abstrakcji, pozbawionej odniesień emocjonalnych i czerpać z niej przyjemności estetyczne bądź religijne. Analizując jednak tę sztukę z perspektywy wydarzeń, które miały miejsce w Europie pomiędzy 1933 a 1945 rokiem, posiłkując się znaczącymi tytułami prac i kontekstem ich powstania – Marka Rothko ponumerowane, szare, brunatne i czarne murale do Seagram Building na Manhattanie z końca lat pięćdziesiątych, czarne i brunatne obrazy do kaplicy w Houston powstałe w latach siedemdziesiątych, Barnetta Newmana czternaście obrazów *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani* – sięgając też do wypowiedzi tych artystów i ich biografii, winniśmy tę sztukę rozpatrywać jako osadzoną w mistyce, filozofii, historii i tradycji żydowskiej.

Mark Rothko (Marcus Rothkowitz) urodził się w 1903 roku w Dźwińsku (Dvinsk) w Rosji (obecnie miasto Daugavpils mieści się w granicach Łotwy), w rodzinie żydowskiej. W tamtych latach miasto zamieszkiwało 90 tysięcy ludzi, z których połowę stanowili Żydzi¹. Ojciec Jakub Rothkowitz prowadził aptekę, matka Katarzyna zajmowała się domem. Dla Marcusa, najmłodszego z czworga starszego rodzeństwa, ojciec – zwolennik asymilacji, reprezentant żydowsko-rosyjskiej inteligencji – początkowo wybrał szkołę świecką. Narastający antysemityzm, pogromy, jakie przetoczyły się przez Rosję w 1905 roku, przyczyniły się do powrotu Jakuba Rothkowitza do ortodoksyjnego judaizmu². Zdecydował, by jego najmłodszy syn – jako jedyny spośród rodzeństwa – rozpoczął naukę w miejscowym chederze, gdzie uczył się czytania, modlitwy, tłumaczenia tekstów hebrajskich i prawa talmudycznego³. Jako jedyny zatem otrzymał formalne religijne wykształcenie. W domu rodzinnym, wedle wspomnień siostry artysty, Soni, była biblioteka składająca się z kilkuset tomów, mówiono w jidysz, po hebrajsku i rosyjsku⁴. Wyjechał w 1913 roku z Dźwińska

¹ J. Baal-Teshuva, *Mark Rothko 1903–1970. Malarstwo jako dramat*, przekł. E. Tomczyk, Taschen/TMC Art, Kolonia 2003, s. 19.

² *Ibidem*.

³ Por. J. E. B. Breslin, *Mark Rothko. A Biography*, Chicago University Press, Chicago 1989, s. 18. Jeżeli nie podano inaczej, teksty w języku angielskim i francuskim zostały przetłumaczone przez autorkę.

⁴ Por. M. Bartelik, *Na zewnątrz widzenia. Lekcje Marca Rothki*, [w:] *Mark Rothko. Obrazy z National Gallery of Art w Waszyngtonie*, kat. wyst., red. M. Bartelik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2013, s. 49. Informacja dostarczona przez zięcia Marka Rothko, Ilyę Prizela, podczas rozmowy autora tekstu z Kate Rothko-Prizel i Ilyą Prizelem 25 stycznia 2013 roku.

jako dziesięcioletni chłopiec, nigdy tam już nie powrócił, jego związki z tym miejscem zostały zerwane.

Studiowanie religijnych tekstów w dzieciństwie wykształciło u Rothki nawyk interpretowania rzeczywistości w kategoriach duchowych; kultywował potrzebę transcendencji oddając się lekturze europejskich powieści, dramatów i tekstów filozoficznych. Czytał Ajschylosa, Williama Szekspira, Dostojewskiego, Stéphane'a Mallarmégo, Arthura Rimbauda, Sørensa Kierkegaarda, Fryderyka Nietzschego. Świadomość oderwania od własnych korzeni, utraty poczucia przynależności do wspólnoty żydowskiej, były refleksem historycznych zmian, które zdeterminowały tragiczny los świata jego młodości. Dwie wojny światowe w ciągu zaledwie pół wieku, narastające nastroje antysemickie opanowujące Rosję, których eskalacja przypadła na 1905 rok, decyzja ojca, by rodzina opuściła Europę, spowodowały oderwanie od rodzinnych stron, którego nie sposób było cofnąć. „Holocaust pogłębił jego (Rothki – E. J.) poczucie tragedii”⁵.

Wzmagającą się świadomość wyobcowania, pesymizmu rodzącego coraz głębszą depresję, umacniały wieści z wojennej Europy i kolejne kryzysy obejmujące Stany Zjednoczone, mające miejsce po II wojnie światowej (okres maccartyzmu, wojen w Korei i Wietnamie). Mimo zewnętrznego odcięcia się od świata, z którego się wywodził, zdaniem przyjaciół, na zawsze w jakimś sensie do niego przynależał.

Publicznie Rothko nie wypowiadał się na temat swego dzieciństwa w Rosji. W sferze osobistej ta część świata była dla niego nie tyle krainą melancholii z opowiadań Szolema Alejchemy, ile knutów Kozaków, jaskrawego symbolu nieszczęścia i ucisku Żydów w strefie osiedlenia, którą to krainę konstruował z osobistych wspomnień, przekazów historycznych...

– pisze Marek Bartelik, odwołując się do książki Dore Ashton⁶.

Szczególą rolę w życiu Rothki odegrał egzystencjalizm nietzscheański zawarty w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki* (1872), później wydanej jako *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Artysta zainteresowany był przede wszystkim rozważaniami niemieckiego filozofa dotyczącymi możliwości intelektualnego współistnienia aspektu przeciwieństw: apollińskiego i dionizyj-skiego, przedstawieniowości i abstrakcji oraz tego, w jaki sposób można wykorzystać je w sztuce. „Nie uważam, by kiedykolwiek istniało pytanie, czy być abstrakcyjnym, czy figuratywnym” – pisał. „W istocie to kwestia zakończenia

⁵ M. Bartelik, *op. cit.*, s. 50.

⁶ *Ibidem*, s. 51 [D. Ashton, *About Rothko*, Da Capo Press, New York 1996 (wydanie pierwsze: 1983), s. 7].

tej ciszy i samotności, przełamania i wyciągnięcia znowu ramion”⁷. Rothko, podziwiając Nietzschego, przeciwstawiał się wykorzystywaniu jego pojęcia *Übermenscha* do ideologii niemieckiego nacjonalizmu i rasizmu. Protestując przeciw podejmowaniu w sztuce problemów osobistych, był żarliwym zwolennikiem wyrażania emocji w skrajnie powściągliwej formie. Jednakże, gdy mówił o sztuce, konstatował takie jej własności, które winny być jej przesłaniem. Przede wszystkim podkreślał znaczenie skoncentrowania uwagi na problemie śmierci: „napomknienie o śmiertelności. [...] Sztuka tragiczna, sztuka romantyczna etc. zajmuje się świadomością śmierci [...]. Nadzieja. Dzie sięć procent, by uczynić tragiczną koncepcję bardziej znośną”⁸. W powstałych w latach pięćdziesiątych notatkach do nieukończonego eseju poświęconego Nietzschemu Rothko sformułował własne przekonania odnoszące się do etycznego wymiaru sztuki. Przypisując swoim obrazom rolę medium przekazującego egzystencjalne treści wcielające tragiczną formułę doświadczania rzeczywistości, widział swą twórczość jako samą istotę możliwości poznawczych człowieka i w takich kategoriach traktował właściwy kontekst działalności artystycznej: „malarstwo nie jest obrazem doświadczenia – pisał – jest samym doświadczeniem”⁹.

Mark Rothko i tradycja europejska: Apollo *versus* Dionizos

W cywilizacji europejskiej, w którą włączał judaizm, upatrywał sensu współczesnych tragedii ludzkości. Podobnie jak Nietzsche, Rothko był dualistą pragnącym zjednoczenia, które utożsamiał z własnymi korzeniami. Owa dychotomia zainteresowała malarza w związku z przedstawieniem w *Narodzinach tragedii* przeplatających się i ścierających się pierwiastków dionizyjskich i apolińskich – przeciwności, które zdolne są do zjednoczenia. Nietzsche uważał, że źródłem sztuki są Apollo i Dionizos. To za ich orędownictwem Grecy wypowiadają tajemną doktrynę swego światopoglądu¹⁰. Rothko przez pragnienie powrotu do praprzyczyny malarstwa zwrócił się ku malarstwu naskalnemu, ku pierwszym znakom ustanowionym przez człowieka, wreszcie ku mitowi. Apol-

⁷ *The Romantics Were Prompted*, 1947, [w:] M. Rothko, *Writings on Art*, ed. Miguel López-Remiro, Yale University Press, New Haven–London 2006, s. 58–59.

⁸ *Address to Pratt Institute*, November 1958, [w:] M. Rothko, *Writings on Art*..., s. 125–126.

⁹ A. C. Chave, *Mark Rothko. Subjects in Abstraction*, Yale University Press, New Haven 1989, s. 172.

¹⁰ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli Hellenizm i pesymizm*, oprac. G. Sowiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 18.

lo – przypomnijmy – był dla Nietzschego symbolem światła, miary i powściągliwości. Sferę jego rządów stanowiły marzenia i zjawiska tworzące złudzenie świata zasnutego świetlistą mgłą, dzięki której prawda o nim była niejasna i zamazana, ale przez to łatwiejsza do zniesienia.

Dionizyjskość, wedle rozważań filozofa, stanowiła żywioł będący esencją życia, dziką i niezmierzoną nieokreślonością, chaosem i nieokiełznaniem. Związana z upojeniem i ekstazą, umożliwiała doświadczanie rzeczywistości takiej, jaka jest. Nietzscheańska opozycja Apollina wobec Dionizosa stała się dla Marka Rothko źródłem języka, w którym sformułowana była intensywność i całościowość, jaką artysta chciał odnaleźć w swych obrazach. Forma obrazów Rothki odnosi się do pierwiastka apollińskiego, to jest: światła, harmonii i powściągliwości. Emocje zamknięte w tych formach, powoływane do życia przez widza, związane z naturą Dionizosa są strumieniem samego życia, łamiącego wszelkie nakazy i ograniczenia, są tym, co pierwotne, nieujarzmione, eksztatyczne, ale jednocześnie będące źródłem bólu i cierpienia. Nietzsche możliwość znalezienia równowagi przeciwieństw widział w tragedii attyckiej, Rothko zawarł je w swoich płótnach:

Apollo to patron rzeźbiarzy. A w sytuacjach granicznych jest także bogiem światła i w przyływie jego chwały nie tylko wszystko zostaje oświetlone, lecz tak jak światło potrafi uwypuklić, tak samo może zniszczyć. To jest tajemnica, którą się posługuję, aby zawrzeć to, co dionizyjskie w apollińskim przyływie światła¹¹.

Nietzsche utożsamiał Dionizosa z surowym doświadczeniem – rzeczą samą w sobie, a nie jej zewnętrzną formą. Ów bóg był symbolem tego, co intuicyjne, duchowe; był posiadaczem tajemnego klucza do pierwotnej trwogi, cierpienia, ślepych popędów i ciemnych stron ludzkiej natury. Dzięki temu kluczowi mógł w ruiny obrócić pozornie uporządkowany świat i ludzkie życie. Zadaniem Apollina było przemienienie owego dionizyjskiego „bólu istnienia” w łatwiejsze do zniesienia doświadczenie. Rothko chciał złączyć domeny obu greckich bogów w ramach swych obrazów. W *Narodzinach tragedii* malarz odnalazł odpowiedź na dręczące go pytanie o to, w jaki sposób, nie odwołując się do figury czy symbolu, osiągnąć równowagę między indywidualizmem i ogólnością, ekstazą i kontemplacją, pozorem i realnością. Nietzsche uważał, że zadaniem sztuki jest pomoc w zniesieniu bólu istnienia; życie samo w sobie nie ma sensu i celu. Dla człowieka taki los jest niemożliwy do zniesienia, dlatego osłania go pięknem.

¹¹ M. Rothko, *The Romantics Were Prompted*, 1947, [w:] M. Rothko, *Writings on Art*, ed. M. López-Remiro, Yale University Press, New Haven–London 2006, s. 49.

Powrót do mitu

Rothko uznawał, że mity są odwiecznymi symbolami, do których musimy wrócić, by móc wyrazić to, co pierwotne, co powstało w czasach przedbiblijnych, co jest źródłem kultury. Mit dla tego artysty był, nie tylko w jego okresie fascynacji surrealizmem, głównym aspektem myślenia o sztuce. Rozumiał mitologię jako wyraz ekspresji istniejącej przed czasem, przed cywilizacją, przed językiem. Owo „przed” było dla artysty tym, czego poszukiwał i co odnalazł właśnie w micie – opowieści powstałej przed jej narodzinami. Pragnął, by jego płótna były obrazami bez fabuły, by przywoływały pierwsze emocje, ból i cierpienie. Dojrzałe malarstwo Rothki było odpowiedzią na utratę mitu. Nie mogąc i tak odgrywać swego przedstawienia, sztuka stała się wyrazem niemocy i melancholii¹². Idąc za myślą żydowskich badaczy mitu, uważał, że oderwanie człowieka od korzeni jego metafizycznej nieświadomości dawnego istnienia prowadzi go do chaosu niejednoznaczności, nadmiaru obrazów i fikcji. Występował przeciw przedstawianiu rzeczywistości jako jej „odzwierciedlenia”. W tak rozumianym odejściu od figury w sztuce Rothko bliski był tradycyjnemu judaizmowi. Przestrzegając drugiego przykazania Dekalogu mojżeszowego, odrzucał istnienie sztuki jako przedmiotu adoracji i zachwyty („Nie uczynisz sobie posągu, ani żadnego obrazu tego, co na niebie wysoko, i co na ziemi nisko, i co w wodzie poniżej ziemi”, Księga Wyjścia 20,4)¹³. Sztuka odwołująca się do odwiecznych symboli (mitów), odrzucająca narrację, figurę, jest, uważał artysta, medium, w którym dokonuje się synteza tego, co rzeczywiste i nierzeczywiste. Powrót do mitu będzie możliwy jedynie przez odnalezienie pierwotnych rytuałów. Właśnie obraz, sam proces jego powstawania, wedle artysty był powrotem do owego obrządku, procesem, w którym dokonuje się moment prześlągnięcia bóstwa.

Malarz i przypowieść o ofiarowaniu Izaaka przez Abrahama

Myśl Sorena Kierkegaarda zawartą w rozprawie *Bojaźń i drżenie* Rothko poznał – wedle dociekań jego biografów¹⁴ – w 1955 roku. Przedstawienie wpływu, jaki miała ta książka na system myślenia i malarstwo Rothki, jest istotne dla zrozumienia jego dojrzałej twórczości, a także niechęci artysty wobec

¹² M. Rothko, *The Romantics...*, s. 59.

¹³ Za: *Tora. Pięcioksiąg Mojżesza*, przekł. I. Cyłkow, Austeria, Kraków 1895 (2006).

¹⁴ J. E. B. Breslin, *op. cit.*, s. 394.

komentowania i wyjaśniania znaczeń obrazów. W historii Abrahama widział zbieżność z własnym losem. Kierkegaard pisał:

[...] porzucił Abraham ziemię ojców swoich i stał się obcy w Ziemi Obiecanej. [...] wolałby nie porzucić swojej ziemi, ale rozumiał, że tego nie da się uniknąć. Z tą swoją wiarą czuł się obcy w tej ziemi obiecanej i nie było tam nic, co by przypominało jego ukochanie, a wszystko nowością swą pobudzało duszę jego do tęsknoty¹⁵.

Rothko wiedział, co to znaczy być obcym na „ziemi obiecanej”. Nigdy nowy świat, do którego przybył, nie stał się jego domem. Uważał, że akt ofiarowania syna Bogu jest podobny do roli, jaką powinien pełnić artysta, który podejmuje zadania trudne i często niezrozumiałe nawet przez siebie samego. Jednakże, gdy czyn ten zostanie dokonany i przyniesie akceptację, stanie się – podobnie jak czyn Abrahama – czynem uniwersalnym, powszechnie uznanym. Tak stało się, gdy twórca przeszedł z okresu surrealistycznego ku malarstwu dojrzałemu, gdy całkowicie wyeliminował figurę ze swych płócien.

Kolejnym związkiem, jaki artysta dostrzegł między losem Abrahama i własną twórczością, była wstrzemięźliwość. Abraham nikomu nie powiedział o ofierze, jaką rozkazał mu złożyć Bóg. „Abraham milczy – pisze Kierkegaard – ale przecież nie może mówić, na tym polega jego udręka i niepokój. Jeżeli bowiem mówiąc nie mogę się dać zrozumieć to milczę [...]”¹⁶. Abraham był dla Rothki pierwowzorem modernistycznego twórcy: prostolinijnego, bogobojnego, wyrzekającego się świata w imię poświęcenia siebie dla idei, której nie sposób komentować.

Rothko i mistycyzm żydowski

Z pewnością świadomość przynależności narodowej, głębokie rozumienie filozofii i religii żydowskiej uwarunkowały jego artystyczne procesy, pomogły doprowadzić do wyzwolenia z figuracji.

Breslin twierdzi, że wpływ kultury żydowskiej i żydowskiego wykształcenia na twórczość Rothki jest znakomity. Z żydowskich korzeni – twierdzi biograf – wyrasta jego życie i malarstwo. Dojrzałe obrazy traktował jak wnętrza synagogi. Gdy tworzył obraz, poddawał się religijnemu ceremoniałowi, w którym płaszczyzna płótna stawiała się „uświęconą przestrzenią” nienaruszoną przez bałwochwalcze wizerunki. Właśnie żydowskie korzenie – twierdzi Breslin

¹⁵ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przekł. J. Iwaszkiewicz, Zysk i S-ka, Poznań 1995, s. 49.

¹⁶ *Ibidem*, s. 50.

– pozwoliły Rothce uwolnić się od figuracji i zostać malarzem abstrakcyjnym¹⁷. Wielkoformatowe, utrzymane w ciemnej tonacji obrazy z późnej twórczości Rothki, odczytywane w kontekście żydowskiego mistycyzmu i kabały, stanowią przykład powrotu artysty do jednego z najważniejszych nakazów biblijnych, jakim jest przestrzeganie drugiego przykazania, mówiącego o zakazie tworzenia wizerunków.

*

Najsławniejsze obrazy Marka Rothko, poprzedzone monumentalnym malarstwem figuratywnym oraz obrazami tzw. okresu mitologicznego, powstały po roku 1949. Zanim jednakże przejdziemy do ich omawiania, zatrzymajmy się przy dwóch obrazach „mitologicznych”, jako pośrednio odnoszących się do tragedii Holocaustu. 5 stycznia 1942 roku, za sprawą marszanda i właściciela galerii, Kootza Samuela, na Herald Square w Nowym Jorku, słynnym centrum handlowym, wystawiono dwa obrazy Rothki: *Edyp* z 1940 roku i *Antygona* z 1941 roku¹⁸. Tematyką obrazy te nawiązywały do tragedii greckiej, należały do cyklu prac artysty, które – pod względem stylu i tematu – całkowicie różniły się od wcześniejszych, bardziej monumentalnych przedstawień figuratywnych. Ta seria namalowana między 1940 a 1943 rokiem związana jest ze szczególnym okresem życia artysty. Ich powstanie zbiegło się w czasie ze wstrząsającymi wiadomościami z frontów II wojny światowej, prześladowaniem Żydów w Europie oraz przystąpieniem Stanów Zjednoczonych do wojny.

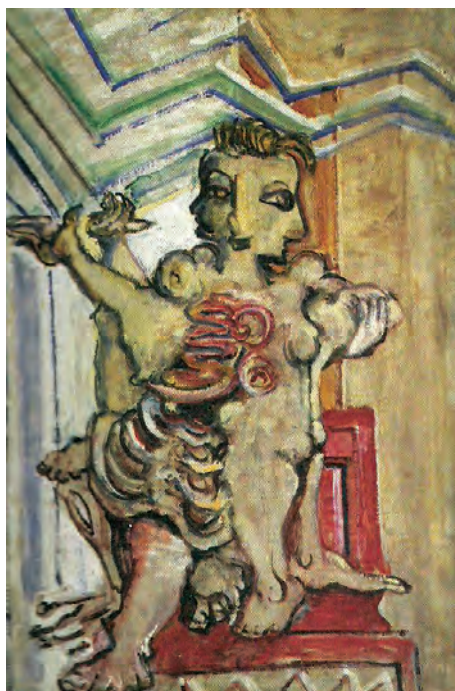
Zatrzymajmy się przy opisie obrazów: w płótnie zatytułowanym *Edyp* (1940), il. 11, rozczłonkowane, zdeintegrowane ciała i wnętrza jednocześnie wnikają w siebie i rozdzierają się. Profile, podobne do greckich masek, zdają się być echem kubizmu Pabla Picassa, którego Rothko nie cenił, uważając go za artystę zbyt skomplikowanego na styl i formie¹⁹. Postaci w obrazie *Antygona* (1941), il. 12, są uszeregowane, ich rozczłonkowane ciała tworzą niesynchronizowaną, bezładną antycalość. W górnym rzędzie widoczne są cztery męskie głowy połączone profilami zwróconymi w przeciwnych kierunkach. Z prawej i lewej strony zauważalne są zarysy ramion. Namalowane poniżej owych czterech głów duże, morficzne kształty przypominają nagie kobiece torsy. W najniższym pasie kompozycji, na niebieskim tle, umieszczono niby-zwierzęce formy – zniekształcone, wynaturzone, nawiązujące do antycznego reliefu. Znajdują się pod czymś, co kojarzono ze

¹⁷ J. E. B. Breslin, *op. cit.*, s. 326.

¹⁸ *Ibidem*, s. 160.

¹⁹ Por. M. Rothko, *The Artist's Reality. Philosophies of Art*, ed. Ch. Rothko, Yale University Press, New Haven-London 2004, s. 108.

stołem ofiarnym czy ołtarzem. Temat obrazu odwołuje się do *Oresteï* Ajschylosa – historii o morderstwie, samobójstwie i spełnieniu się przepowiedni: „rytuały i tabu związane ze śmiercią prowokują pytania o znaczenie wierności, zaufania, zdrady i przemocy obnażając również nadużycia władzy” – pisał Norman L. Kleeblatt²⁰.



Ilustracja 11. **Mark Rothko**, *Edyp*, 1940/1944, National Gallery of Art Waszyngton. Źródło reprodukcji: katalog wystawy *Mark Rothko. Obrazy z National Gallery of Art w Waszyngtonie*, red. M. Bartelik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2013.

²⁰ N. L. Kleeblatt, *Tragedia u Macy'ego. Rothko i mit*, przekł. M. Lavergne, [w:] *Mark Rothko. Obrazy z National Gallery of Art w Waszyngtonie*, kat. wyst., red. M. Bartelik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2013, s. 117.



Ilustracja 12. **Mark Rothko**, *Antygone*, ok. 1941 (1939/1940), olej i węgiel drzewny na płótnie, 86,4 x 116,2 cm, National Gallery of Art Waszyngton. Źródło reprodukcji: katalog wystawy *Mark Rothko. Obrazy z National Gallery of Art w Waszyngtonie*, red. M. Bartelik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2013, s. 116, https://en.wikipedia.org/wiki/Mark_Rothko#Inspiration_from_mythology (dostęp: 9.12.2017).

U Marka Rothko zwrot ku mitologii oznaczał wkroczenie na drogę, która zaprowadziła go do Carla Gustava Junga²¹ i jego teorii zbiorowej podświadomości poza czasem i przestrzenią. Czerpał z mitów greckich, chrześcijańskich, egipskich, szczególne znaczenie jednakże miała w jego życiu mitologia żydowska (np. *Obrzędy Lilith* z 1945 roku, czy obraz pt. *Dwaj Żydzi*, pochodzące z lat 1924–1925), wspierał swą wrażliwość naukami wywiedzionymi z mitów i pism teologii judajskiej, tylko one – uważał – w pełni mogą wyrazić emocje związane

²¹ Rothko zafascynowany był odwołującą się do mitów psychologią Junga. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku praktyka Jungowska skupiała się na związkach jednostki ze starożytnym mitem i traktowaniu rytuałów jako środka do zrozumienia ludzkiej świadomości i – co za tym idzie – leczenia traum wywołanych tragicznymi przeżyciami, alienacją. Koncepcja Junga dotycząca zbiorowej nieświadomości, sięgając do dawnych kultur i religii, do archetypów, czerpała ze zbioru odziedziczonych symboli, które zawierały różnorodne, transformacyjne znaczenia. Por. D. Ashton, *The New York School. A Cultural Reckoning*, Penguin, Harmondsworth 1983.

z okropnościami wojny. „Taki synkretyzm znosił kwestię żydostwa artysty w znaczeniu przynależności społecznej – pisze Pamela A. Pappas – niemniej wskazywał wprost na tragiczne wydarzenia współczesne”²². Obecność w jego sztuce motywów z *Orestei* Ajschylosa i Księgi Wyjścia ze Starego Testamentu, Nowego Testamentu – ofiara Ifigenii i Izaaka, Chrystusa i los Żydów na wygnaniu – ukazują nam, jak równomiernie artysta traktował owe trzy główne mity. Odwołanie do tak precyzyjnie określonych źródeł umożliwiło Rothce tworzenie dzieł-poematów-modlitw ofiary i śmierci wyrażonych w wysublimowanej estetycznie formie, bliskiej estetyce moralnej, wywiedzionej z myśli Nietzschego i uniknięcie zarazem „romantycznej i zmysłowej estetyzacji”²³.

James Breslin na podstawie analizy szkicownika Rothki z około 1940 roku postawił tezę, iż zawarte w nim „wizualne skojarzenia mogą być podstawą do wiązania estetyki moralnej reprezentowanej przez Rothkę z bliską psychologii Junga charakterystyką dwuznaczności obrazu – bądź podlegającą wolnym skojarzeniom naturze serii mitologicznej” oraz że w konsekwencji zostanie ona przekształcona w „dwuznaczną przestrzeń jego obrazów z końca lat czterdziestych i pięćdziesiątych – obrazów barwnych płaszczyzn. Płótna okresu mitologicznego w istocie możemy rozpatrywać jako prowadzące ku malarstwu, które stało się idiomem Marka Rothko”²⁴.

Niemal sześć lat trwał proces, którego wynikiem było malarstwo barwnych płaszczyzn albo zasłon, z wpływem czasu stających się coraz ciemniejszymi, aż po głęboką wibrującą czerní ostatnich, tworzonych tuż przed samobójczą śmiercią, czarnych obrazów w kaplicy Rothki w Houston. Dojrzała twórczość artysty ujawnia całkowite odejście od przedmiotowości. Monochromatyczne, symetryczne płaszczyzny o zamazanych konturach sprawiają wrażenie pulsowania, oddalania i zbliżania. Duże formaty obrazów, przewidziane do oglądania z bliskiej odległości, „...ewokują poczucie bycia wewnątrz obrazu – pisze Artur Kamczycki – ale ta wewnętrzność jest pozorna i dotyczy zaledwie pola obrazowego, wypełniającego całą perspektywę oglądu widza”²⁵. Każdy gest ręki malarza, każde położenie farby na płótnie – twierdził Rothko – ma wymiar sakralny. Jon Thomson nazywa Rothkę malarzem religijnym, mistycznym, dla którego

²² P. A. Pappas, *Mark Rothko and the Politics of Jewish Identity, 1939–1945*, rozprawa doktorska, University of Southern California, Los Angeles 1997. Podaję za: N. Kleeblatt, *op. cit.*, s. 119.

²³ Por. Z. Amishai Maisels, *Depiction and Interpretation: The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford Pergamon Press, Oxford 1993, s. 45.

²⁴ J. E. B. Breslin, *op. cit.*, s. 177.

²⁵ A. Kamczycki, *Muzeum Liebeskinda w Berlinie. Żydowski kontekst architektury*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 124.

kwestia przynależności do tradycji żydowskiej zawarta jest w „jego myśleniu estetycznym”²⁶. Płótna te, zorganizowane przez nakładanie cienkich warstw barwnych, nieomal przezroczystych, brunatnych, niekiedy prawie „czarnych”, emanują wewnętrzną świetlistością. Owe cienkie, półprzezroczyste warstwy, zasłony czy welony ciemnych płaszczyzn zdają się jednocześnie zasłaniać i odsłaniać wnętrze obrazu.

Najsławniejsze obrazy Rothki, które zaczął malować po 1949 roku, są dziełami abstrakcyjnymi. Ich rozedrgane płaszczyzny, radykalna i poetycka esencjonalność barw stanowią wyjątkowy portret ludzkiego losu, sporządzony przez artystę w XX wieku. Malując te dzieła, skupiony był na, jak mówił, „wyrażaniu podstawowych ludzkich emocji, tragedii, ekstazy, nieszczęścia”²⁷. Czynił to z pomocą malarstwa abstrakcyjnego, tworząc rozległe płaszczyzny koloru, wyrażające emocjonalną i dramatyczną siłę. Obrazy Rothki, powstałe po 1949 roku, szczególnie zaś te z lat sześćdziesiątych, znamionuje emanujący z nich przezroczysty blask, jak gdyby zamknięte w nich niezastygłe światło. Ich religijny wymiar obecny jest także w otaczającej je miękkiej aureoli. Rothko zachwycał się możliwością uchwycenia jednolitości światła w obrazie, światła mogącego skupić w sobie jako jedność cień i blask tak, by podporządkować wszystkie pozostałe barwy jednemu, jednemu tonowi. Ta jednolitość światła, tak charakterystyczna dla malarstwa Rothki, służyła mu do przekazania najgłębszych uczuć religijnych. Cechą łączącą jego obrazy jest niespotykany efekt żarzącego się światła wyrażającego – pod pozornie czystą abstrakcją płaszczyzn koloru – żar uczucia. Artysta chciał, by jego obrazy oglądano z bliska, „na odległość oddechu”. Wielkie, pochłaniające widza płótna miały przywracać poczucie utraconej bliskości z Bogiem²⁸.

„Obrazy Rothki są dziełami skomponowanymi absolutnie, przemyślanymi i poddanymi głębokiej analizie; nic w nich nie ma spontanicznego” – pisze syn artysty, Christopher Rothko. „Usiłują być konkretne, jak to tylko możliwe w przypadku tematów, które często stoją w sprzeczności z konkretem. Są skonstruowane w niezaprzeczalnie celowy sposób”²⁹. Wewnętrzna harmonia

²⁶ J. Thompson, *Jak czytać malarstwo współczesne*, przekł. J. Holzman, Universitas, Kraków 2003, s. 324.

²⁷ S. Rodman, *Conversations with Artists*, Devin Adair Publishers, New York 1957, s. 93. https://openlibrary.org/works/OL3370658W/Conversations_with_artists (dostęp: 11.03.2016).

²⁸ Por.: T. Crow, *The Marginal Difference in Rothko's Abstraction*, [w:] *Seeing Rothko*, ed. T. Crow i G. Phillips, Getty Research Institute, Los Angeles 2005, s. 26.

²⁹ Ch. Rothko, *Mark Rothko i muzyka*, przekł. M. Lavergne, [w:] *Mark Rothko. Obrazy z National Gallery of Art...*, s. 146.

i równowaga każdego obrazu osiągnięte zostały przez obecność organizującej te dzieła pionowej konstrukcji: barwy, formy układane warstwami jedne na drugich, tworzące w rezultacie „z gruntu muzyczne zestawienie”³⁰ o sile wywiedzionej z ducha romantyzmu europejskiego. Robert Rosenblum, pisząc o malarstwie Rothki i Barnetta Newmana, zauważył: „dążenie romantyków do sztuki, która miałaby przekazać odczucia niezgłębionej tajemnicy, czasami żywiołowo powracało do życia [...] z wyraźnym podtekstem religijnym”³¹. Obcując z tymi obrazami, odczuwamy dominujący w nich niczym nieskrępowany gest, emanujący tak samo ze sposobu nanoszenia farby, jak i z sugestywnego dążenia koloru ku krawędziom, jakby ów kolor miał rozchodzić się gdzieś dalej, poza granice obrazu. Napotykamy tu szczególne napięcie zachodzące między klasycznie zakomponowaną formą dzieła a usilnym dążeniem do porozumienia się z widzem na poziomie emocji, będących doświadczeniem intymnym, mistycznym. Akcent położony na to, co emocjonalne, na osobiste doświadczenie, jako drogę prowadzącą do prawdy, jest – jak pamiętamy – istotą doświadczenia romantyzmu. I jeszcze jedna dojmująca cecha obrazów Rothki z okresu tak zwanego dojrzałego: cisza, która wcale nie jest pustką – jest wypełniona brzemieniem czasu przeszłego i czasu przyszłego, przepełnia całą przestrzeń obrazów i przekracza ich ramy. Pożycie przestrzeni, które Rothko buduje w swych obrazach, pełni rolę służebną wobec widza, wciągając go w swe głębie i jednocześnie ofiarowując mu ich poznanie.

Abstrakcja obrazów Rothki, ich ascetyczna powściągliwość, klarowność formy i treści, umożliwiające połączenie idei ze sztuką, oczyszczona z anegdoty sama idea właśnie, pozwoliły artyście uchwycić to, co – pozornie – wydaje się niewyraźne: ból, cierpienie, żal i tragedię. Dostrzegalna, a może raczej odczuwalna w obrazach malarza „nieobecna obecność”, o czym wspomina Kamczycki, powołując się na słowa Marka C. Taylora, jest poziomem końca lamentu i łkania, jako akt eliminacji, negacji, zaprzeczenia owej nieobecności i anihilacji, przez które nasze „ja” zostanie pojednane z utratą i jednocześnie ze sobą”³². Abstrakcja najtrafniej ujmuje konkretność ludzkiego doświadczenia, której każda próba opisanie skazana jest na porażkę. „Jest empiryczna: zmysłowa i duchowa jednocześnie”³³.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ R. Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, Harper & Row, New York 1975, s. 197. Por. T. Crow, *op. cit.*, s. 26.

³² Ch. Rothko, *op. cit.*, s. 146.

³³ M. C. Taylor, *op. cit.*, s. 133.

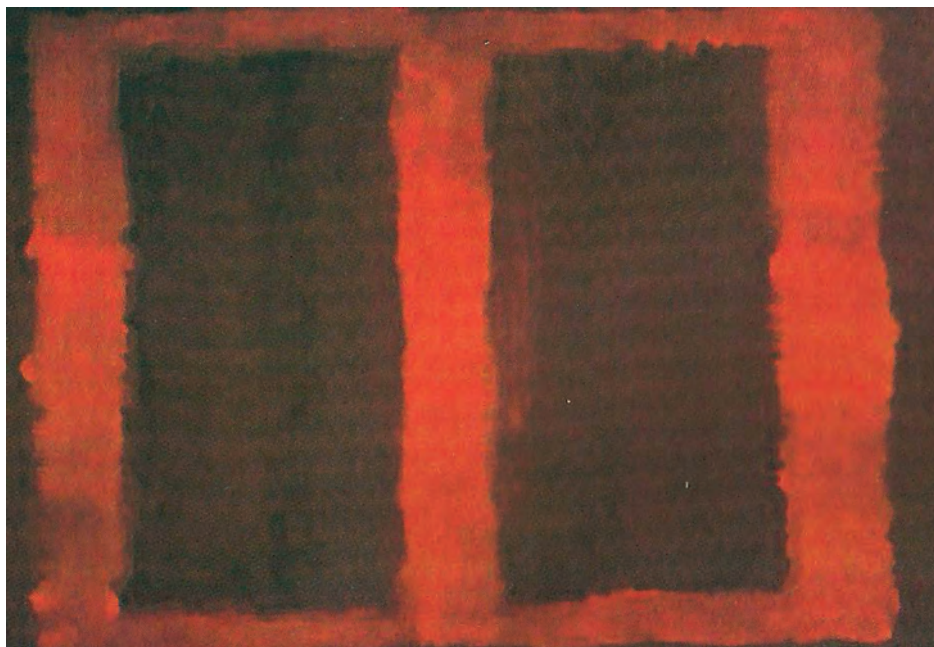
*

W 1958 roku Mark Rothko otrzymał zlecenie wykonania serii wielkoformatowych obrazów-murali do wnętrza ekskluzywnej restauracji Four Seasons (zaprojektowanej przez Philipa Johnsona), mieszczącej się w luksusowym biurowcu na Manhattanie (architektoniczne dzieło Miesa van der Rohe). Zleceniodawcą był Joseph E. Seagram, potentat kanadyjskiej firmy produkującej whisky³⁴. Restauracja miała być najbardziej zbytkownym miejscem w Nowym Jorku, którego charakter i klimat kształtowały znajdujące się w jej wnętrzu dzieła sztuki najwybitniejszych artystów nowoczesnych³⁵. Seria obrazów Rothki wykonanych do wnętrza Four Seasons uderza ograniczoną gamą barw – od brunatnej czerwieni przechodzącej w brąz ku czerni. Rothko stosował nie więcej niż dwa kolory na jednym płótnie. Podczas dwóch lat pracy nad muralami do Seagram Building wykonał czterdzieści obrazów, ustawicznie zestawiając, mieszając płótna pierwszej i drugiej serii, poprawiając i zmieniając decyzję, które z nich ostatecznie będą przeznaczone do restauracji. Do wnętrza Four Seasons wybranych zostało siedem płócien. W styczniu 1961 roku, podczas wystawy w Museum of Modern Art w Nowym Jorku pokazano obrazy tego cyklu, według numeracji sporządzonej przez Marka Rothko, wszystkie datowane są na 1959 rok (artysta pracował nad nimi pomiędzy rokiem 1958 i 1959): *Mural. Section 2, Mural. Section 3, Mural. Section 4, Mural. Section 5* oraz *Mural. Section 7*. Numery 1 i 6 nie zostały zidentyfikowane³⁶. Murale nigdy nie znalazły się w Four Seasons.

³⁴ Historia związana z Seagram Building (1954–1958) na Manhattanie, dziełem Miesa van der Rohe oraz muralami Rothki do restauracji Four Seasons szczegółowo została opisana w: B. H. Friedman, *The Most Expensive Restaurant Ever Built*, „Evergreen Review” 1959, nr 10, <http://www.evergreenreview.com/120/friedman.html> (dostęp: 12.03.2016). Zob. także: E. Stoller, F. Schulze, *The Seagram Building*, Princeton Architectural Press, Princeton 1999.

³⁵ Restaurację zdołała kurtyna wykonana przez Pabla Picassa w 1919 roku do baletu *Le Tricorne* (muzykę do niego skomponował Manuel de Falla, twórcą choreografii był Leonid Fiodorowicz Miasin, Picasso zaprojektował także kostiumy), gobelin zaprojektowany przez Joana Mirò, rzeźba Richarda Lippolda, praca Jacksona Pollocka *Blue Poles* z 1952 roku.

³⁶ Wystawę przygotował Peter Selz, kurator działu malarstwa i rzeźby, pokazano na niej 57 prac artysty powstałych od 1945 roku po współczesne, w tym 11 paneli przeznaczonych do Four Seasons. Ekspozycję można było zwiedzać do marca, następnie została przewieziona do Londynu, gdzie pokazano ją w Whitechapel Gallery. Kiedy wystawa wróciła do Stanów Zjednoczonych, Rothko zaproponował MoMA przyjęcie całej ekspozycji jako daru. Muzeum oferty nie przyjęło. Por. J. E. B. Breslin, *op. cit.*, s. 513. W 1970 roku, niemal w tym samym czasie, kiedy malarz odebrał sobie życie (25 lutego 1970 roku), po trwających cztery lata negocjacjach między Markiem



Ilustracja 13. **Mark Rothko**, *Szkic do muralu nr 4*, 1958, olej na płótnie, 265,8 x 379,4 cm, Kawamura Memorial DIC Museum of Art, Japonia, https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Mark_Rothko (dostęp: 13.12.2017).

Szkic do muralu nr 4 z 1958 roku (265,8 cm x 379,4 cm), il. 13, obecnie znajdujący się w muzeum Kawamura Memorial DIC Museum of Art w Japonii, namalowany został farbami olejnymi na poziomo ustawionym płótnie. Na brunatno-fioletowym podłożu widoczna jest jaskrawo-pomarańczowa, niemal czerwona dwuskrzydłowa „rama okienna”. Drgający, pulsujący kolor zarysu obwodu prostokąta przywodzi na myśl płomienie, które ogarnęły ościeża okna, wydobywające się z wypełnionego brunatnym dymem „wnętrza”, wychodzące poza przestrzeń płótna. Wyobrażony zarys okna nie jest umieszczony centralnie, formy są nieznacznie przesunięte tak, że percepcja dzieła wywołuje niepewność i niepokój, wzmocnione przygnębiającą „harmonią” rdzawych, przypominających barwę zakrzepłej krwi, kolorów, które zdają się osaczać, sugerując pułapkę bez wyjścia. Murale do Seagram, zauważa Bonnie Clearwater, pozbawione są sugestii miary, mogącej pomóc widzowi odzyskać utracone poczucie bezpieczeństwa, tak by mógł odnaleźć się w przestrzeni obrazu. Niestabilna relacja między światłem i ciemnością, tym, co wewnątrz i tym,

Rothko a Normanem Reidem, dyrektorem Tate Gallery, osiem murali przeznaczonych pierwotnie do Four Seasons zostało przewiezionych do Londynu.

co na zewnątrz płótna, powoduje stan niepewności, a jednocześnie magnetycznego niemal pragnienia, by wejść w jego przestrzeń; pragnienia daremnego, nigdy nie spełnionego.

Gdy wydaje się, że już wydostaliśmy się z niej, spostrzegamy drzwi prowadzące do kolejnej otchłani. Niekończąca się podróż przez fryz obrazów powoduje uwięzienie widza w klaustrofobicznym labiryncie, z którego nie ma ucieczki, gdyż każda droga prowadzi ku drzwiom do kolejnej pułapki³⁷.

W 1959 roku powstał *Black on Maroon* (il. 14), kolejny, tym razem prostokątny (228, 5 cm x 207 cm) mural, obecnie znajdujący się w zbiorach Tate Modern Gallery w Londynie. Brunatne, posępne tło obrazu zostało pochłonięte przez czerni prostokąta, widoczne jest zaledwie przez dwa pionowe paski, dzielące przestrzeń płótna na trzy fragmenty oraz przy wąskich, rozmywających się krawędziach. Obcując z tym dziełem, odczuwamy zakłócenie percepcji przestrzeni, towarzyszy nam niepewność, czy pionowe pasy zostały namalowane na czerni, czy też czerni „rozsunęła” się, by oddać nieco miejsca przebijającemu przez nią światłu. Kolejnym dziełem wykonanym do Four Seasons jest *Red on Maroon* (il. 15) – dramatyczny w wyrazie obraz o wyjątkowej sile emocjonalnej³⁸. Wertykalnie skomponowane płótno ma rozmiary 266,7 cm x 238,7 cm. Breslin kojarzy to dzieło z malarskim wyobrażeniem portalu świątynnego, bramą rytualnego przekraczania granicy *sacrum* i *profanum*. Zatrzymanie się u jej progu symbolizowało moment decyzji wyboru między wejściem a wyjściem, odejściem i powrotem, stratą i odzyskaniem³⁹. Brunatno-czerwone tło obrazu jest pokryte transparentną bielą, widoczne jest na nim czerwone obrzeże prostokąta. Całość sprawia wrażenie uchylonych wrót, przez które niewyraźnie, jakby przysłonięta mgłą, szarym woalem albo dymem majaczy pusta przestrzeń, otchłań ciszy i kontemplacji, może miejsce modlitwy za zmarłych. Rothko szczegółowo zaplanował sposób umieszczenia płócien – nisko, tuż nad podłogą w bliskiej odległości od siebie. Chciał, by otaczały widza, który stawał naprzeciw nich, jak staje się przed lustrem, na odległość kilkunastu centymetrów.

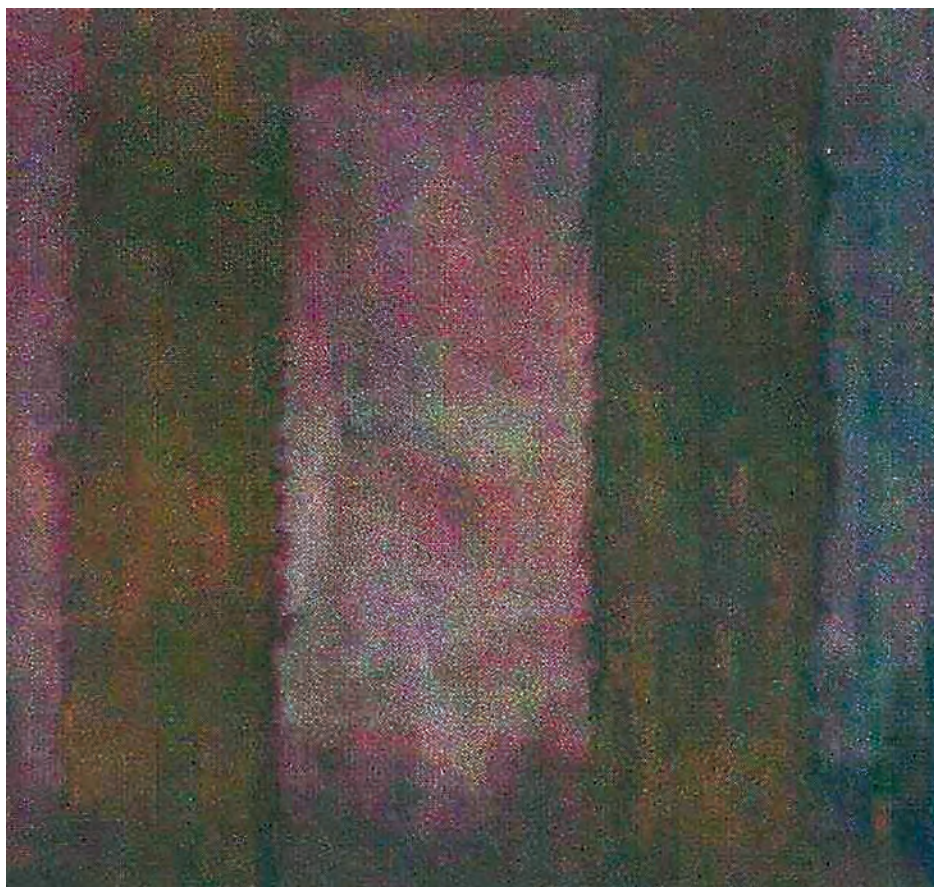
³⁷ B. Clearwater, *The Rothko Book*, Tate Publishing, London 2006, s. 139.

³⁸ Wyjątkowo dramatyczny, z premedytacją naruszający konwencje dzieł przeznaczonych do zdobienia wnętrz o charakterze rozrywkowym. Wydźwięk tego cyklu obrazów Marka Rothko wskazuje, że artysta w procesie tworzenia swych monumentalnych płócien odchodził od zamierzonego przez zleceniodawców umieszczenia ich w sali restauracji Four Seasons. Świadomie, licząc się z odmową przyjęcia obrazów, pogłębiał skumulowany w nich tragizm, odniesienia do kwestii cierpienia i śmierci.

³⁹ Por. A. Przybyła, *Mark Rothko i Four Seasons: murale do Seagram Building na Manhattanie*, praca magisterska napisana w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego w 2013 roku, mpis, s. 59.



Ilustracja 14. **Mark Rothko**, *Black on Maroon*, 1959, olej na płótnie, 228,5 x 207 cm, <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/black-on-maroon-3> (dostęp: 13.12.2017).



Ilustracja 15. **Mark Rothko**, *Red on Maroon*, 1959, olej na płótnie, 266,7 x 238,7 cm, Tate Modern Gallery, Londyn, <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/black-on-maroon-3> (dostęp: 13.12.2017).

Wiosną 1960 roku pracownię Rothki, krótko po tym, jak odmówił on przekazania murali do *Four Seasons*, odwiedził Werner Haftmann, niemiecki historyk sztuki i dyrektor Documenta w Kassel, by zaprosić artystę do prezentacji prac w Europie. Według Breslina Rothko odmówił Haftmannowi, uzasadniając swą decyzję niechęcią do masowych przeglądów sztuki, sugerując wystawienie obrazów w przestrzeni, która byłaby tylko dla nich przeznaczona. Na propozycję kuratora, by dzieła Rothki zostały pokazane w specjalnie dla nich przeznaczonym pomieszczeniu, wedle jego wskazówek, artysta ponownie odmówił, wyjaśniając, że jako Żyd nie będzie wystawiał swoich prac w Niemczech, w kraju, gdzie narodził się faszyzm, w państwie, którego mieszkańcy dokonali tak wielkich zbrodni przeciwko jego narodowi. Słowa Rothki przytoczone



Ilustracja 16. **Philip Johnson, Howard Barnstone, Eugene Aubry** (archit.), *Kaplica Rothki w Houston*, 1971, Institute for Religion and Human Development, The University of St. Thomas, Teksas, fundacja Johna i Dominique de Menil. Fotografia ze zbiorów autorki.

przez Breslina brzmiały: „Jeżeli zbudujecie kaplicę i pokajacie się za Holocaust, to może być nawet namiot, namaluję wam coś za darmo”⁴⁰.

Marzenie Rothki, by jego dzieła prezentowane były w specjalnie dla nich zbudowanym niewielkim sanktuarium, w którym obrazy będą kontemplowane w ciszy i skupieniu przez „strudzonego wędrowca” spragnionego modlitwy i spotkania z wiecznością, spełniło się w 1965 roku (realizacja została zakończona w 1970 roku). Wówczas powstała seria czternastu obrazów namalowanych do kaplicy w Institute for Religion and Human Development (University of St. Thomas) w Houston, na zlecenie Johna i Dominique de Menil⁴¹ (il. 16). Przez malarstwo artysta chciał doświadczyć transcendentnej rzeczywistości,

⁴⁰ J. E. B. Breslin, *Mark Rothko...*, s. 407.

⁴¹ Fundatorami kaplicy są John i Dominique de Menil, kolekcjonerzy i mecenas sztuki XX wieku. Kaplica stała się dominującym elementem architektonicznym i duchowym University of St. Thomas w Houston. Budowlę zaprojektował Philip Johnson, jeden z najwybitniejszych architektów amerykańskich, ten sam, który zaproponował Rothce wykonanie murali do Seagram Building. Wnętrze zostało ukształtowane jako oktagon, ściśle wedle intencji malarza.

wyrazić emocje – religijną ekstazę czy tragedię, której źródła tkwią w samym bóście, wedle wykładni Gershoma Scholema⁴². Rothko w swych wypowiedziach zawierał – nie tłumacząc jej bezpośrednio – kabalistyczną koncepcję *cimcum* (hebr. „skurczenie”), czyli samowycofanie się Boga, umożliwiające zaistnienie świata drogą emanacji (symbolika kabalistyczna zawiera *implicite* stwierdzenie, że samowycofanie się istoty boskiej w siebie samą jest najgłębszą formą wygnania, samowypędzenia). „W moich obrazach występują dwa charakterystyczne elementy – ich powierzchnia albo rozrasta się i rozlewa we wszystkich kierunkach, albo kurczy i zbiega ze wszystkich kierunków. Pomiędzy tymi skrajnościami możecie znaleźć wszystko, co chce powiedzieć”⁴³.

Czternaście monumentalnych płócien, które w oktagonalnym wnętrzu skłaniają subtelną gradacją ciemnych kolorów do metafizycznej kontemplacji należy rozważać jako przesłanie wielkiego malarza-metafizyka (il. 17). Rothko, dążąc do wydobycia czysto wizualnych, optycznych wartości obrazu pojmowanego jako płaszczyzna pokryta sugestywnymi barwami, tworzył dzieła pełne napięć, dramatyczne, domagające się od widza wdarcia w nie. W serii *Czarnych obrazów* z Houston (największy obraz ma 4,5 m wysokości), osiągnął spokój, w którym widz, w samotności i religijnej niemal ciszy, może znaleźć absolutny stan skupienia i medytacji. Całość składa się z ośmiu obrazów (w tym trzech tryptyków), po jednym na każdą ścianę oktagonu, tworzących wspólnie czternaście paneli. Część obrazów pokryta jest pozornie jednobarwną farbą, inne zawierają starannie ograniczony na tle prostokąt. Trzy jednolicie czarne panele tworzące trzy tryptyki umieszczone są na ścianach po zachodniej, północnej i wschodniej stronie Kaplicy, a wejście usytuowane jest po stronie południowej. Każdy z obrazów ma status odrębnego dzieła, każdy przekazuje inne treści, łączy je wspólny dramat, a ich ostateczna interpretacja zależna jest od intelektualnej i duchowej dyspozycji widza. Oktagonalny plan sprawił, że uczestnik tego misterium zostaje niejako „okrążony” przez dzieło, perspektywa wraz z krzywiznami kątów sprawia, że punkt widzenia skupiony na którymkolwiek z paneli powoduje równoczesne ich widzenie i jednocześnie zbliżenie znajdujących się obok. Poszczególne obrazy usytuowane są w sposób, który całkowicie uniemożliwia ich samodzielne istnienie. Mroczna tonacja obrazów, ekstremalne zredukowanie kompozycji do czarnych prostokątów „wmalowanych” w czarne tło zdaje się zmuszać widza do metafizycznego powrotu do początku mitu jako źródła jaźni.

⁴² Por. G. Scholem, *Kabała i jej symbolika. Mity, obrazy, symbole*, przekł. R. Wojniakowski, Znak, Kraków 1996, s. 128.

⁴³ Za: M. Baigell, *American Artists, Jewish Images*, Syracuse University Press, New York 2006, s. 77; A. Kamczycki, *Muzeum Liebeskinda w Berlinie. Żydowski kontekst architektury*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 126.



Ilustracja 17. **Mark Rothko**, *wnętrze Kaplicy Rothki w Houston* (czternaście obrazów) 1971, Institute for Religion and Human Development, The University of St. Thomas, Teksas, fundacja Johna i Dominique de Menil, arch. Ph. Johnson, <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/black-on-maroon-3> (dostęp: 13.12.2017).

*

Barnett Newman *The Stations of the Cross:* *Lema Sabachthani* (1970–1974)

Avram Kampf, amerykańsko-żydowski historyk sztuki uważa malarstwo Newmana za najbardziej autentyczny i klasyczny środek wyrazu. Jego zdaniem kontemplacyjne obrazy barwnych pól, pozbawione wizerunku, koncentrują się całkowicie na pojedynczym płaskim kolorze, dzięki podzieleniu płaszczyzny na zespoły kontrastujących bądź komplementarnych barw⁴⁴.

6 sierpnia 1945 roku Barnett Newman w eseju zatytułowanym *The New Sense of Fate*⁴⁵, w odpowiedzi na wydarzenia drugiej wojny światowej,

⁴⁴ A. Kampf, *Chagall to Kitaj. Jewish Experience in 20th Century Art*, kat. wyst., Lund Humphries in association with Barbican Art Gallery, London 1990, s. 154.

⁴⁵ Tekst Newmana *The New Sense of Fate* z 1945 roku, początkowo nie był opublikowany, dopiero w 1951 roku Thomas B. Hess, krytyk sztuki i redaktor „Art News”, zacytował fragment we wstępie do katalogu wystawy Barnetta Newmana w Tate Gallery w Londynie w 1972 roku. Por. B. Newman, *Selected Writings and Interviews*,

Holocaust i bomby zrzucone na Hiroszimę (6 sierpnia 1945 rok) i na Nagasaki (9 sierpnia 1945 roku), pisał:

Wojna, jak to przewidzieli surrealiści, wydarła z nas utajone przerażenie, ponieważ może istnieć dopóty, dopóki pozostają nieznane siły tragedii. Teraz wiemy, jak wygląda przerażenie. Pokazała nam je Hiroszima. Nie stoimy już wobec tajemnicy. A w końcu czyż nie dokonał tego amerykański chłopak? Przerażenie stało się w istocie równie realne jak życie. Teraz jesteśmy raczej w tragicznej, a nie przerażającej sytuacji⁴⁶.

W twórczości malarskiej Newmana odnajdziemy wiele odniesień do tematów i tytułów interpretowanych z perspektywy wiedzy kabalistycznej. Wpływy kultury żydowskiej na Newmana, podobnie jak na Marka Rothko i Adolpha Gottlieba, są czytelne, a jego przepojona judajską tradycją mistyczną świadomość przerażenia wobec „niepoznawalnego” i niezgoda na wszechobecność gwałtu w świecie po Zagładzie znalazły swój szczególny wyraz w serii czternastu stacji Drogi Krzyżowej.

Barnett Newman urodził się w Nowym Jorku w 1905 roku⁴⁷ w żydowskiej rodzinie, w której kultywowane były tradycyjne święta i obyczaje. Jako najstarszy spośród trojga rodzeństwa odebrał edukację obowiązującą chłopca uczęszczającego do chederu. Okres dzieciństwa spędzonego na Manhattanie wspominał jako szczęśliwy. Oboje rodzice, Anna i Abraham, wywodzili się z Łomży, do Ameryki przybyli w 1900 roku. Jako siedemnastoletni młodzieniec wiedział, że poświęci się sztuce, niebawem rozpoczął studia w nowojorskiej Art Student League, tej samej, do której uczęszczał Mark Rothko. Ich przyjaźń ugruntowały wspólne zapatrywanie na sztukę, światopogląd, wspólne działania społeczne i polityczne. Obydwaj fascynowali się

ed. J. P. O'Neill, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1992, <http://www.warholstars.org/abstractexpressionism/timeline/abstractexpressionism1945b.html>; <http://www.artcritical.com/2009/04/23/abstract-expressionism/#sthash.pTD18gXS.dpuf> (dostęp: 13.03.2016).

⁴⁶ B. Newman, August 6, 1945: *Little Boy is dropped on Hiroshima*: „The war, as the Surrealists predicted, has robbed us of our hidden terror, as terror can only exist if the forces of tragedy are unknown. We now know the terror to expect. Hiroshima showed it to us. We are no longer then in the face of a mystery. After all, wasn't it an American boy who did it? The terror has indeed become as real as life. What we now have is a tragic rather than a terror situation”. Zob.: <http://www.warholstars.org/abstractexpressionism/timeline/abstractexpressionism1945b.html> (dostęp: 13.03.2016).

⁴⁷ Barnett Newman zmarł w 1970 roku na atak serca podczas przygotowań do dużej wystawy retrospektywnej swoich prac.

dramatami Ajschylosa i filozofią Nietzschego. W 1948 roku wraz z Williamem Baziotese i Robertem Motherwellem założyli akademię Subjects of the Artists.

*

Barnett Newman twierdził, że siłą sprawczą aktu tworzenia sztuki było i jest przerażenie wobec „niepoznawalnego”. Owo przerażenie – uważał – jego ustawiczna obecność, wyznaczyło tragiczny los człowieka, świadomość beznadziejności i daremności wszelkich zmagani wobec „tragedii działania w chaosie, jakim jest społeczeństwo” stała się niejako ideologią ekspresjonizmu abstrakcyjnego, którego Newman był – obok Rothki, Gottlieba, Clyforda Stilla – czołowym przedstawicielem⁴⁸. Newman był głęboko przepojony wpływami żydowskich tradycji mistycznych, które wplecione w Nietzscheańską koncepcję życia jako tragedii, w konsekwencji afirmującej je przez sztukę, powołał jako tematy znaczące dla swego czasu, związane z problemami będącymi bezpośrednią reakcją na rzeczywistość, na konsekwencje dopiero co zakończonej wojny. Sztuka jedynie – głęboka i znacząca – może pomóc przezwyciężyć strach i zrozumieć brutalność świata naturalnego, jak i ustawicznej niepewności życia. Takie deklaracje wymagały tematu, który odpowiadałby na emocje i wyrażał ich głębię.

Wydarzenia drugiej wojny światowej widział Newman w kategoriach „moralnego załamania” sztuki: „malowanie kwiatów i grających na skrzypcach jest nonsensem”⁴⁹. W latach 1940–1944 artysta przestał malować, uznając nieadekwatność języka sztuki w obliczu poczucia dramatyzmu zdehumanizowanego świata współczesnej cywilizacji, a w 1944 roku zniszczył wszystkie swoje prace z wcześniejszego okresu. Pierwsze zachowane szkice i obrazy, pochodzące z lat 1944–1946, noszące tytuły odwołujące się do archaicznych mitów (*Zabójstwo Ozyrysa*, *Gea*, *Pieśń Orfeusza*), abstrakcyjne, dramatyczne, malowane ostrą, ekspresyjną plamą barwną, zdają się być próbą zmierzenia się z tematem i kształtem, które przekraczałyby „nonsens obrazowania”, sięgnęłyby do idei dotyczących misterium życia, człowieka i tajemnicy natury⁵⁰. W rzadkich na ten temat wypowiedziach Newmana wojna i Holocaust komentowane są powściągliwie, formułowane lakonicznie i generalizujące. W jego komentarzach

⁴⁸ Por. T. B. Hess, *A Conversation. Barnett Newman and Thomas B. Hess*, Museum of Modern Art, New York 1971; Ch. Harrison, *Ekspresjonizm abstrakcyjny*, przekł. H. Andrzejewska, [w:] *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, WAiF, Warszawa 1980, s. 298–299.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 167.

możemy dostrzec próby zrozumienia tych wydarzeń, wynikających z przekonania Newmana o niemożliwości powstrzymania ludzkiej skłonności do zła i przemocy. Taka postawa z jednej strony wynikała z tradycji żydowskiej, ale też greckiej mitologii, wyznaczających ludzkiemu istnieniu bezradną zależność od sił irracjonalnych, na które człowiek nie ma wpływu, z drugiej strony – z braku odniesienia się do konkretnych historycznych korzeni mających swój początek w ekonomii, polityce i ruchach społecznych. Korzenie totalitaryzmu jeszcze nie zostały zbadane. Mimo to Zagłada, tak dla Rothki, jak dla Newmana, była wydarzeniem granicznym dla ich sztuki i światopoglądu – podobnie jak dla całego świata zachodniego⁵¹.



Ilustracja 18. **Barnett Newman**, *Czternaście Stacji Drogi Krzyżowej (Lema Sabachthani)* / *Stations of the Cross*, 1958/1965–1966, olej albo magna na płótnie, ok. 198 x 154 cm, National Gallery of Art, Waszyngton. Fotografia ze zbiorów autorki.

⁵¹ Por. B. Newman, *op. cit.*, s. 95, <http://www.warholstars.org/abstractexpressionism/timeline/abstractexpressionism1945b.html> (dostęp: 13.03.2016).

W 1958 roku Barnett Newman rozpoczął pracę nad abstrakcyjnym cyklem *Czternaście Stacji Drogi Krzyżowej. Lema Sabachthani*, ukończonym w 1966 roku⁵². Dzieła te przechowywane są w National Gallery w Waszyngtonie. Tytuł cyklowi nadał artysta dopiero w trakcie pracy nad czwartym płótnem, wówczas – deklarował w rozmowie z Davidem Sylvestrem – uświadomił sobie, że ich treścią jest Pasja Chrystusa, rozumiana jako samo doświadczenie agonii, a nie szereg epizodów historii świętej⁵³. Zazwyczaj swym obrazom Newman nadawał tytuły po ich ukończeniu, tym samym tytuł nie opisywał tematu, był raczej przywołaniem określonych emocji towarzyszących ich powstawaniu i sugestią, że obraz znaczy⁵⁴ (il. 18).

Mark Godfrey, autor książki *Abstraction and the Holocaust*⁵⁵, obrazy Newmana z cyklu *Czternaście Stacji Drogi Krzyżowej* rozważa jako bezpośrednie odniesienie artysty do tematu Zagłady. „The Stations of the Cross is considered by many to be Newman’s greatest achievement. It was his most ambitious attempt to address what he called a »moral crisis« facing artists after World War II and the Holocaust: *What are we going to paint?*”⁵⁶. Abstrakcyjna forma, skrajnie zredukowane środki formalne owych czternastu obrazów, z których każdy niejako wynika z każdego, obrazów wyrażających bogactwo zawartości duchowych oraz ich odniesienie do treści liturgicznych, sytuują ten cykl dzieł Newmana w obszarze jego najdonioślejszych dokonań artystycznych i duchowych. Jest też owych *Czternaście Stacji* najważniejszym

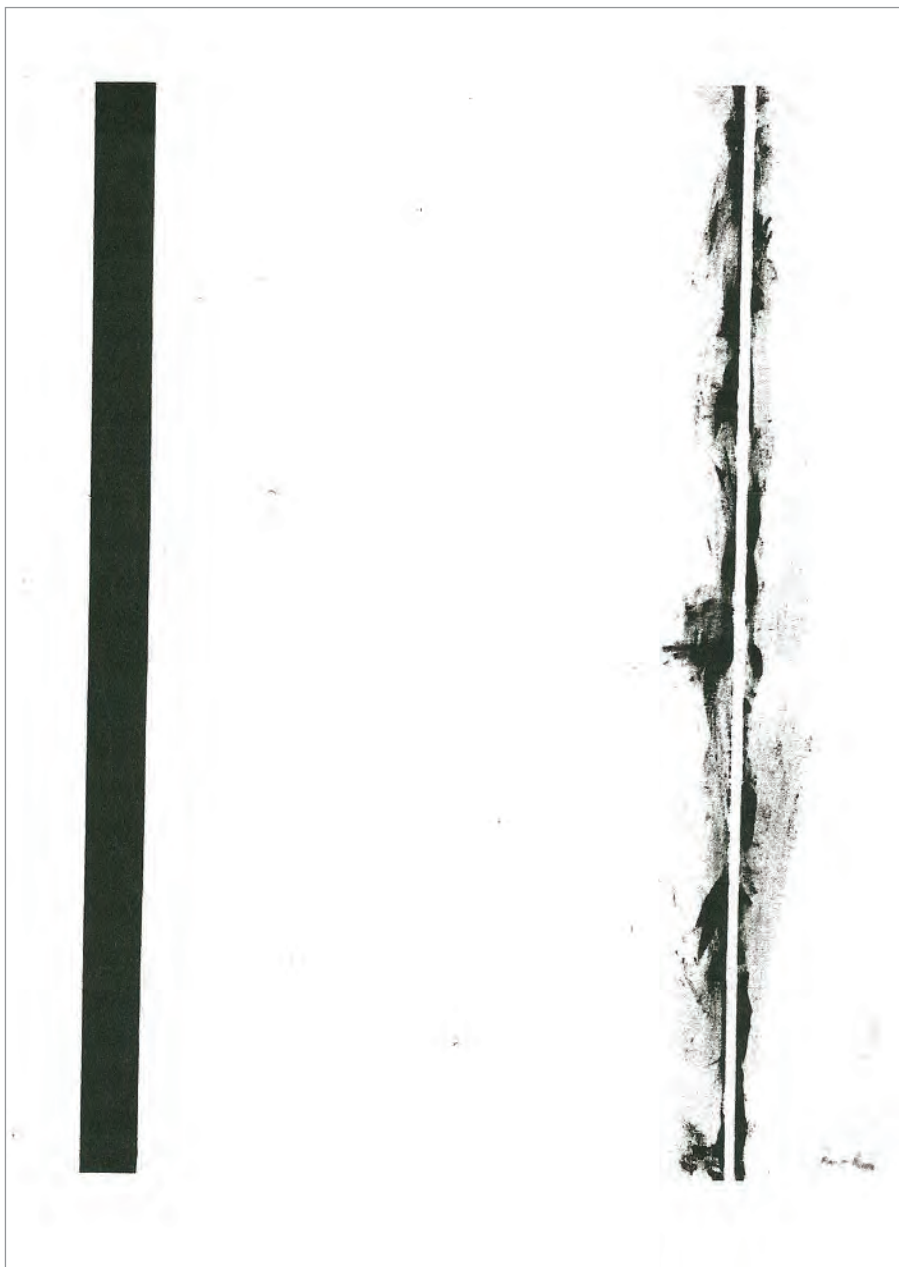
⁵² L. Alloway, *Stations of the Cross and the Subjects of the Artist*, [w:] Barnett Newman. *The Stations of the Cross. Lema Sabachthani*, kat. wyst., The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1966, s. 11–12.

⁵³ Por. *Interview with David Sylvester*, [w:] B. Newman, *op. cit.*, s. 257.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 258–259.

⁵⁵ M. Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, Yale University Press, 2007. Por. także: G. G. D. Rosenfeld, *Abstraction and the Holocaust*, by Mark Godfrey, Fairfield University, Cambridge University Press, <http://digitalcommons.fairfield.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=history-facultypubs> (dostęp: 13.07.2018). Godfrey analizuje, jako odnoszące się do tragedii Zagłady, obrazy takich artystów, związanych z abstrakcjonizmem i minimalizmem amerykańskim, jak m.in.: Moris Louis, Frank Stella, Barnett Newman, Mark Rothko, Richard Serra, Joel Shapiro, Sol Lewitt i Elsworth Kelly; M. Godfrey, *Barnett Newman’s Stations and the Memory of the Holocaust*, <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/016228704774115708?journalCode=octo#.VuWd0JzhDcc> (dostęp: 13.03.2016). Por. także interpretację rzeźb Shapira, Lewitta i Kelly’ego w United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie w: E. Jedlińska, *Sztuka po Holocaustie*, Biblioteka „Tygla Kultury”, Łódź 2001.

⁵⁶ M. Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, Yale University Press, New Haven, 2007, s. 117.



Ilustracja 19. **Barnett Newman**, *Stacja Pierwsza*, 1958, magna na płótnie, 197,8 x 153,7 cm, National Gallery of Art, Waszyngton, Collection of Robert and Jane Meyerhoff. Źródło reprodukcji: katalog wystawy *Barnett Newman. The Stations of the Cross. Lema Sabachthani*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1966, s. 17.

jego dziełem, które możemy rozpatrywać jako odnoszące się do tematu Holocaustu. Proces sporządzania „wizerunków” znaczących Drogę Krzyżową Chrystusa trwał osiem lat z przerwami, podczas których artysta wykonywał inne prace. Tytuły kolejnych sekwencji (obrazów) nigdy nie są tożsame z obrazem – każdy skonstruowany jest na zasadzie wzajemnych relacji, nie opisuje tematu. Każde z płócien mierzy około 200 cm x 160 cm. Niemal takie same, odpowiadające proporcjom dorosłego człowieka, rozmiary obrazów oraz ich „rytmiczność” powodują, że każde z tych płócien możemy traktować jako jedność, gdy patrzymy na nie z daleka, a jednocześnie oglądane z bliska wywołują stan kontemplacyjnej czci niemal równoznacznej z czcią oddawaną obrazom religijnym. Paleta jest ograniczona: czerń, biel, szarość i surowe płótno. Artysta użył farby olejnej oraz trzech różnych rodzajów farb syntetycznych; na powierzchni obrazów widnieją pozostałości taśmy, którą naklejał, by oddzielić jeden pas farby od drugiego. Czerń w jednych obrazach jest oleista, dominująca, w innych nałożona bardzo cienką warstwą, niemal przezroczystą. W miejscach, gdzie użyta została gruba, ściekająca warstwa farby olejnej, spływającej jakby poza malowany obszar, poza miejsca zaklejone taśmą, na surowym płótnie tworzą się żółte plamy. W niektórych obrazach dominuje surowe płótno, przenikające między pasami albo cieńszymi paskami, malowanymi czystą linią farby (*Stacja Druga*), w innych farba kładziona jest szerokim, gwałtownym pociągnięciem pędzla (*Stacja Pierwsza*, il. 19). Niekiedy paski są tak wąskie, jakby narysowano je ołówkiem, a czasem mają rozmyte, niewyraźne, „poszarpane” brzegi. Cztery *Białe Stacje* są z dalekiej odległości niemal nieczytelne, pozbawione pierwszego planu, a ich „odległe” współistnienie i enigmatyczne światło skupiają wzrok, który szuka punktu oparcia. W 1966 roku Newman dołączył do *Czternastu Stacji* obraz piętnasty, który zatytułował *Be II*. Namalowany jest białą farbą olejną, z lewej strony widać kilkucentymetrowej szerokości pasek, wykonany wyraźnym pociągnięciem szkarlatu; po obu stronach płótna znajdują się proste pasy czerni. Ten obraz jest nieco większy w stosunku do pozostałych, formatem zbliżony do kwadratu⁵⁷. Pusta przestrzeń płótna oraz tytuł dzieła *Be II* zdaje się potwierdzać tu nawiązanie do słów Boga: „Jestem, który jestem” (hebr. *Ehjeł Aszer Ehjeł*) albo „Będę, który będę”, zawartych w Księdze Wyjścia 3,14 i stanowiących Jego odpowiedź na pytanie zadane przez Mojżesza o Jego imię. Zatem akt *ukazywania się* nieobecnego Boga w dziele Newmana możemy rozumieć jako mieszczące się w mistyce kabalistycznej pojmowanie obecności Tego, „który nigdy nie zostanie objawiony,

⁵⁷ Pierwotnie ten obraz pokazywany był osobno w Allan Stone Gallery, w 1962 roku, wówczas Stone nazwał go *Resurrection*, Newman jednak odrzucił ten tytuł. W 1964 roku nadał mu tytuł *Be II* i zdecydował o włączeniu dzieła w ramy *Czternastu Stacji Drogi Krzyżowej*.

a przecież nieustannie objawia”⁵⁸. Emmanuel Lévinas twierdził z kolei, iż akt *ukazywania się* tego, co istnieje, znajduje uobecnienie w bezosobowej formie czasownika „być” – ang. *to be* (w tytule obrazu Newmana *Be II*). Według Lévinasa – pisze Kamczycki – „... to najbardziej powszednie z powszednich wyrażen należy wiązać z nieredukowalnym bytem pojętym jako *jest*. *Jest* jest bezosobowe i dane; nie jest zewnętrzne, ani wewnętrzne; *jest* – jak mówi Lévinas – jest czystym faktem istnienia”⁵⁹.

W katalogu wystawy Barnett Newman. *The Stations of the Cross. Lema Sabachthani* z 1966 roku Barnett Newman pisał:

Lema Sabachthani – dlaczego? Dlaczegoś mnie opuścił? Jakie były Twoje zamiary? Dlaczego? To jest Męka Pańska. To jest głos protestu Chrystusa. Nie jest to straszna droga prowadząca przez *Via Dolorosa*, ale pytanie, na które nie ma odpowiedzi. To przejmujące pytanie, które nie jest skargą, jest wyrazem naszego dzisiejszego osamotnienia. Na to pytanie nie ma odpowiedzi, ono jest z nami od bardzo dawna – od czasu Jezusa – od czasu Abrahama – od czasu Adama – pierwsze pytanie. *Lema?* Po co? – pytanie bez odpowiedzi mówiące o ludzkim cierpieniu⁶⁰.

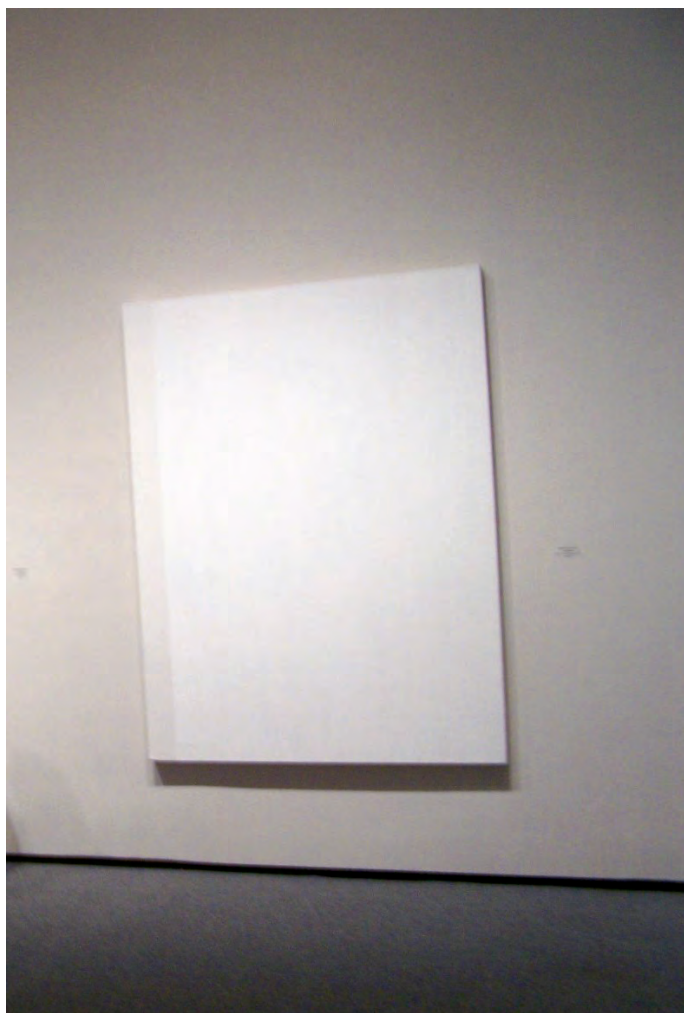
Umierający w samotności Chrystus wołający *Dlaczego?* – według wykładni Newmana – jest wcieleniem „agonii i cierpienia każdego człowieka: samotnej, nieustannej, nieubłaganej, nieuchronnej – świata bez końca”⁶¹.

⁵⁸ Cyt. za: S. Schreiner, *Żydowska myśl teologiczna po Oświeceniu*, [w:] *Judaizm*, red. M. Dziwisz, Biblioteka Pisma Literacko-Artystycznego, Kraków 1989, s. 214. Por. m.in. M.-A. Ouaknin, *Tajemnice Kabały*, przekł. K. Pruska, K. Pruski, Cyklady, Warszawa 2017.

⁵⁹ A. Kamczycki, *op. cit.*, s. 112. Odniesienie do Lévinasa za: E. Lévinas, *De l'existence à l'existant*, éd. J. Vrin, Bibliothèque des Textes Philosophiques, Paris 1990, s. 91.

⁶⁰ B. Newman, *Statement*, [w:] Barnett Newman. *The Stations of the Cross...*, s. 9: „*Lema Sabachthani* – why? Why did you forsake me? Why forsake me? To what purpose? Why? / This is the Passion. This outcry of Jesus. Not the terrible walk up the Via Dolorosa, but the question that has no answer. / This overwhelming question that does not complain, makes today's talk of alienation were a modern invention, an embarrassment. This question that has no answer has been with us so long – since Jesus – since Abraham – since Adam – the original question. / *Lema?* To what purpose – is the unanswerable question of human suffering”.

⁶¹ V. Hellstein, Barnett Newman. *The Stations of the Cross: Lema Sabachtani*, „Object Narrative. In Conversations: An Online Journal of the Center for the Study of Material and Visual Cultures of Religion” (2014), <http://mavcor.yale.edu/conversations/object-narratives/barnett-newman-st> (dostęp: 13.07.2018).



Ilustracja 20. **Barnett Newman**, *Stacja Dziewiąta*, 1964, olej na płótnie, 198,1 x 152,7 cm, National Gallery of Art, Waszyngton, Collection of Robert and Jane Meyerhoff. Fotografia ze zbiorów autorki.

Poszczególne obrazy *Stacji* Newmana nie łączą się z konkretnymi, zawartymi w Nowym Testamencie lub apokryfach opisami Pasji, czy też wyobrażeniami wywiedzionymi z historii sztuki. Liczba 14⁶² została wybrana przez

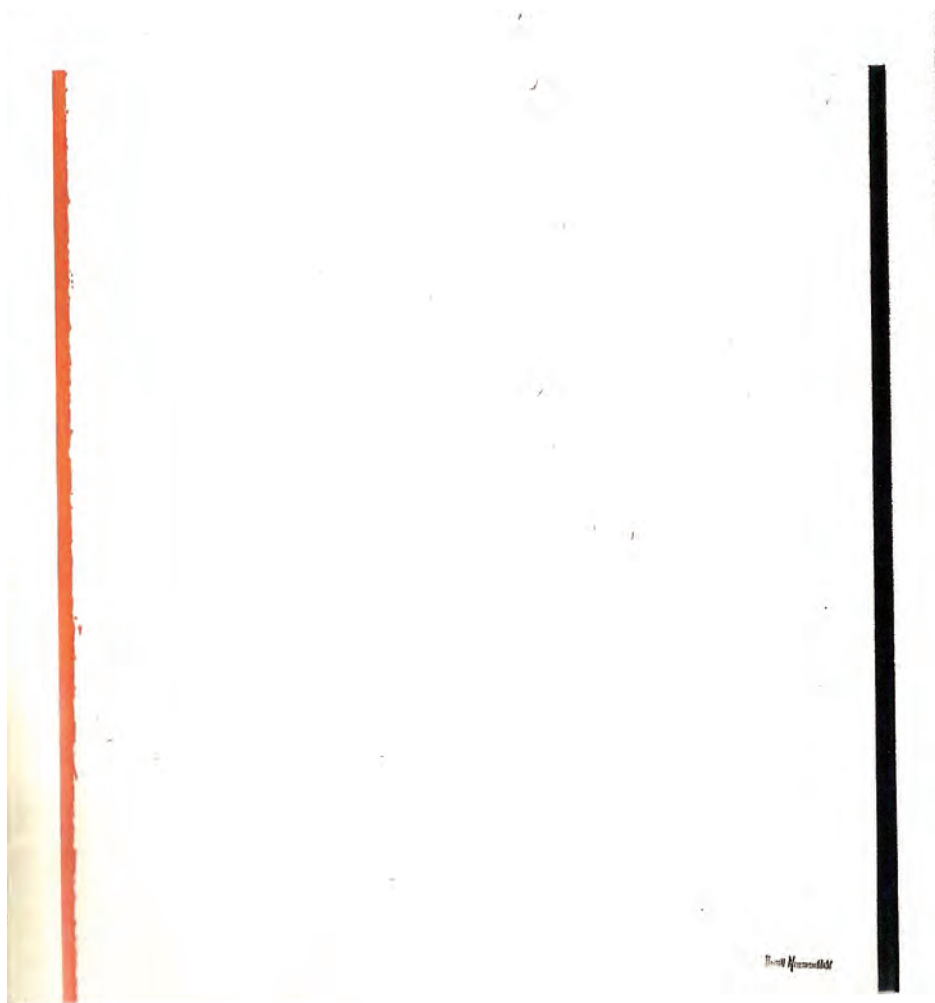
⁶² Symbolika liczby 14 w gematrii łączy się z królem Dawidem: w języku hebrajskim cyfry zapisywano literami, w słowach opuszczano samogłoski (np. DAWID: D+W+D=4+6+4=14). Liczba 7 symbolizuje doskonałość i świętość. Podwojona

artystę i stanowi absolutną granicę oraz symbol ustanowiony przez malarza⁶³. Jednakże porządek, w jaki układają się te obrazy, odzwierciedla chronologia ich powstawania: pomiędzy 1958 a 1962 rokiem namalował *Stację Pierwszą, Drugą, Trzecią i Czwartą*, w 1962 roku *Stację Piątą i Szóstą*, w 1964 roku *Stację Siódmą, Ósmą i Dziewiątą* (il. 20), w 1965 roku powstały *Stacja Dziesiąta, Jedenasta i Dwunasta, Stację Trzynastą i Czternastą* zaczął malować w połowie 1965 roku i ukończył w 1966 roku. Temat zatem jest tu nie tylko źródłem dociekań teologicznych Newmana, ale także powinniśmy pojmować go jako równoległy z życiem artysty: obrazy poprzedzające cykl – twierdzi Alloway – są jego zapowiedzią, „... mają się do siebie jak proroctwa w Starym Testamencie do ich spełnienia w Nowym Testamencie”⁶⁴. Newman podkreślał, że *Czternaście Stacji Drogi Krzyżowej* należy widzieć jako kolejne fazy ustawicznej agonii Jezusa, nie zaś jako serię oddzielnych epizodów. Z tej perspektywy jego koncepcja wyobrażenia *Pasji* pozostaje w zgodzie z tradycyjną ikonografią. Jedną z konsekwencji tego poglądu jest dodanie piętnastego obrazu zatytułowanego *Be II* (il. 21), który ma inne rozmiary i inne barwy, a jednolicie białe pole flankowane jest pasami oranżu i czerni. To płótno stanowi łącznik między krzyżem i lamentem człowieka, między Chrystusem Człowiekiem i Chrystusem Bogiem. W tytule cyklu zawarte są Ostatnie Słowa Chrystusa na Krzyżu, słowa wypowiedane przez człowieka: *Boże Mój, Boże czemuś mnie opuścił / Cemu nas opuściłeś?* Decyzja dodania tych słów podyktowana była podkreśleniem jedności Męki Chrystusa z momentem Jego śmierci jako apogeum. Obraz *Be II* nie tyle łączy owych czternaście *Stacji Drogi Krzyżowej*, co sytuuje się ponad nimi jako ostatnie PYTANIE–KRZYK skierowane do Ojca. Abstrakcyjna forma *Czternastu Stacji Drogi Krzyżowej* sprawia, że ból i cierpienie Jezusa zyskują uniwersalny wymiar, Jego samotność i opuszczenie w chwili śmierci staje się doświadczeniem człowieka każdej religii i każdego czasu.

liczba 7–14 symbolizuje dobroć i miłosierdzie. Na temat kabalistycznych zainteresowań Newmana pisał Th. B. Hess, *Barnett Newman*, Museum of Modern Art, New York 1971, s. 56.

⁶³ Temat *Stacji Drogi Krzyżowej* jest zjawiskiem ikonograficznym ustanowionym dość późno w obrazowaniu chrześcijańskim. Dopiero w XVII wieku ten temat rozwinął się w formie nowożytnej, jako rozszerzenie pierwotnie znacznie krótszego tematu. Od XV wieku spotykamy liczne przedstawienia Drogi Krzyżowej w formie scen przedstawiających siedem Upadków Chrystusa – 7 jako liczba święta, wyprowadzona z ogólnego opisu wydarzeń w Ewangelii wg św. Łukasza.

⁶⁴ L. Alloway, *op. cit.*, s. 13.



Ilustracja 21. **Barnett Newman**, *Be II*, 1961/1964, akryl i olej na płótnie, 204,5 x 183,5 cm, National Gallery of Art, Waszyngton, Collection of Robert and Jane Meyerhoff. Źródło reprodukcji: katalog wystawy *Barnett Newman. The Stations of the Cross. Lema Sabachthani*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996, s. 31.

Abstrakcyjna forma obrazów Rothki i Newmana – artystów, których wybrane dzieła analizowane są w ramach tego opracowania – jakkolwiek pozbawione jednoznacznego odwołania do mistyki kabalistycznej, religijnej tradycji żydowskiej i Zagłady, przez odrzucenie tradycyjnych form obrazowania, przez swą ekspresyjną powściągliwość „wypełniają” pustkę metafor wobec „zakazanej” sakralizacji Zagłady. Dzieła te nie ilustrują doświadczeń Holocaustu,

odniesienie do niego nie jest ich wewnętrzną treścią, są oczyszczone z rzeczywistości, pozostając jej symbolem⁶⁵.

Słowa Theodora Adorno o niestosowności istnienia poezji po Zagładzie w *Czarnych obrazach* Marka Rothki i *Czternastu Stacjach Drogi Krzyżowej* Newmana zdają się wypełniać – czarne pasy i cienkie białe linie wyglądają jak puste miejsca po słowach, które kiedyś były, których wówczas, kilkanaście lat po II wojnie światowej, nie sposób było wyartykułować, bo, mówiąc słowami Samuela Becketta „nie ma nic do wyrażenia, nie ma czego wyrażać, nie ma komu wyrażać, nie ma sił, by wyrażać, nie ma chęci wyrażania, ani obowiązku, by wyrażać”⁶⁶.

Jednakże sens religijny oraz żydowskiej mistyki kabalistycznej owych abstrakcyjnych płócien mieści się w pewnej „uniwersalnej energii symbolicznej”⁶⁷, w pragnieniu naprawy i odnowy, o których wspominał Jacob Baal-Teshuva. „Rozdarte” powierzchnie obrazów Newmana, ciemne, „milczące” formy w płótnach Rothki zdają się, z jednej strony, podtrzymywać stan niepewności, kwestionując tradycyjne reguły reprezentacji, z drugiej natomiast wskazują na pewien stan „końca lamentu i łkania, jako akt eliminacji, negacji, zaprzeczenia nieobecności i anihilacji, przez który nasze *ja* zostaje pojednane z utratą i jednocześnie sobą”⁶⁸. Zauważalna, acz nieuchwytna w pracach tych malarzy „nieobecna obecność” Boga – jako akt pocieszenia – prowadzi, odwołując się do myśli Taylora⁶⁹, ku ukojeniu, zebraniu i sklejeniu potłuczonych naczyń (hebr. *tikkun olam*), by możliwe było odbudowanie i odnowa świata po Holocaustcie.

⁶⁵ Por. E. Jedlińska, *Sztuka po Holocaustcie...*, s. 186.

⁶⁶ S. Beckett, *Esej. Wierność przegranej*, przekł. A. Libera, Znak, Kraków 1999, s. 51–62.

⁶⁷ J. Baal-Teshuva, *op. cit.*, s. 74.

⁶⁸ A. Kamczycki, *op. cit.*, s. 125.

⁶⁹ M. C. Taylor, *Point of no Return*, [w:] D. Liebeskind, *Radix-Matrix: Architecture and Writings*, ed. A. P. A. Belloli, Prestel, Munich 1997, s. 132.

ROZDZIAŁ 3

TADEUSZ KANTOR: ARTYSTA, JEGO TEATR I PAMIĘĆ ZAGŁADY

Pamięć, pamięć przeszłości – pisał Tadeusz Kantor – pogardzana przez Trzeźwych i z tego powodu cenionych osobników rodzaju ludzkiego (zawsze podejrzewam ich o tępotę), i przez „żarłoków” codzienności pędzących na złamanie karku ku przyszłości i obietnicom. PAMIĘĆ spychana bezlitośnie z drogi, na której odbywa się ten jakoby wspaniały pochód ku przodowi, w przyszłość... PAMIĘĆ... warto się nią zająć!

Odkrywałem ją stopniowo, z zachwytem, a często z rozpacz. Czułem, że TEATR jest właściwym miejscem dla niej. Nie pomyliłem się! SCENA stała się jej OŁTARZEM!¹.

15 listopada 1975 roku w krakowskich Krzysztoforach odbyła się premiera spektaklu Tadeusza Kantora zatytułowanego *Umarła klasa*. Podstawowym elementem strukturalizującym to przedstawienie jest pamięć: dla niej, po wielu latach poszukiwań, artysta znalazł właściwe, jak uważał, miejsce. Tym miejscem był Teatr Śmierci Tadeusza Kantora. Wszystkie kolejne spektakle: *Wielopole*, *Wielopole* (1980), *Nigdy już tu nie powrócę* (1980), rewia *Niech szczepną artyści* (1985), i ten ostatni, niedokończony, przerwany na etapie prób śmiercią artysty (grudzień 1990 roku), noszący tytuł *Dziś są moje urodziny* (premiera w 1991 roku) – wszystkie one są nasycone odkrywaniem prawdy poprzez docieranie do dna pamięci.

Na ostatnim zapomnianym skrawku naszej pamięci, gdzieś w ciasnym kącie – sterczy kilka rzędów biednych drewnianych ŁAWEK szkolnych... wysuszone KSIĄŻKI rozsypują się w proch... w dwu KĄTACH, jakby kredą na tablicy wyrysowanych modelach geometrycznych – kryje się wspomnienie odbywanych kar... szkolny USTĘP, gdzie poznawało się

¹ T. Kantor, *Pamięć. La Mémoire*, [w:] idem, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wybrał i oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum, Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005, s. 143.

smak wolności... UCZNIOWIE starszuskowie nad grobem i ci nieobecni...
podnoszą palce w powszechnie wiadomym geście i tak trwają... jakby o coś
prosilili, o coś ostatecznego...²

W tym wyznaniu Tadeusz Kantor ujawnił moment odnalezienia pamięci,
uchwycenia realności wspomnienia.



Ilustracja 22. **Tadeusz Kantor**, scena z *Umarłej klasy*, 1975. Fotografia ze zbiorów autorki.

Spektakl *Umarła klasa* powstał z pamięci wydarzenia, które miało miejsce nad morzem, w okolicach Helu, w 1971 albo 1972 roku, kiedy przez małe okno zaglądał do wnętrza pustej, biednej klasy szkolnej (il. 22):

Przylepiłem twarz do szyby. Bardzo długo zaglądałem w głąb ciemnej i zmaconej pamięci. Byłem znowu małym chłopcem, siedziałem w biednej wiejskiej klasie, w ławkach pokaleczonych kozikami, poplamionymi atramentem palcami śliniąc kartki elementarza. DZIŚ WIEM, ŻE TAM PRZY TYM OKNIE STAŁO SIĘ COŚ WAŻNEGO. DOKONAŁEM PEWNE-

² T. Kantor, *Klasa szkolna*, [w:] idem, *Pisma*, t. 2: *Teatr śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, wybrał i oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum, Cricoteka, Wrocław–Kra-ków 2004, s. 31.

GO ODKRYCIA. JAKOŚ NIEZWYKLE JASKRAWO UZMYŚLOWIŁEM SOBIE ISTNIENIE WSPOMNIENIA – T. Kantor³.

Spektakl rozgrywa się na scenie wyobrażającej fragment jakgdyby zepchniętej do kąta sali klasy szkolnej, w której ustawiono kilka rzędów szkolnych ławek (il. 23). W czarnych, trumiennej ubraniach, usadzone jak na starej fotografii, przypominające woskowe figury, siedzą znieruchomiełe postaci uczniów-staryszków, postaci z czasu zaprzęzłego. Pamięć, wspomnienie i obecność śmierci, tęsknota za miłością złożone w myśli i wrażliwości Tadeusza Kantora stały się probierzem także naszej pamięci.



Ilustracja 23. **Tadeusz Kantor**, scena z *Umarłej klasy*, 1977. Źródło reprodukcji: *Tadeusz Kantor – Umarła klasa*, kat. wyst., 8.01.2004–1.02.2004, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, wyd. PGS w Sopocie, Galeria 86 w Łodzi, s. 84.

³ Cyt. za: M. Dziewulska, *Artyści i pielgrzymi*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995, s. 154.

Spektakle Teatru Śmierci Tadeusza Kantora, powstałe w latach 1975–1990, jakkolwiek nierozzerwalnie związane z jego osobistymi doświadczeniami, nie są dziełem „teatru prywatnego” czy „biograficznego”. Swoją teatr rozumiał (i takiego rozumienia żądał od widzów) jako obraz „nieludzkiej epoki”, jak mówił, w której żył i tworzył; epoki obozów zagłady, wojen światowych, niewolnictwa, ludobójstwa. Wywodząc jego istnienie z treści własnego życia, będąc twórcą mocno zakorzenionym we własnej lokalności, poszukiwał dystansu wobec niego, obiektywizował je, nadając mu znaczenie uniwersalne.

Pamięć nie służyła Kantorowi jako środek, dzięki któremu mógł opisywać wspomnienia i cofać się w głąb czasu. Aby odkryć ową prawdę, konieczne było sięgnięcie po wspomnienia z dzieciństwa wraz z ich naiwnością i jaskrawością oraz wykorzystanie zdolności przeczucia niezwyklej możliwości sytuacji, jakie mogą rozegrać się w teatrze, na scenie i tylko tam:

Trudno określić wymiar przestrzenny wspomnienia. Oto pokój mojego dzieciństwa (*Wielopole, Wielopole*), który ustanawiam ciągle na nowo i który ciągle umiera. Wraz z lokatorami zresztą. Lokatorzy to moja rodzina. Wszyscy powtarzają w nieskończoność swoje czynności odcisnięte jak na KLISZY. Na wieczność⁴.

Zatem pamięć i czas; czas nieskończony – CZAS PRZESZŁY I DOKONANY. W nim wszystko, co realne w życiu, pozbawione w tym nierealnym CZASIE swojej życiowej funkcji i życiowej skuteczności podlegało – uważał Kantor – artystycznemu oczyszczeniu. „Całe dobro i całe zło”⁵.

Kantor, który podczas wszystkich spektakli swojego teatru był zawsze i do końca obecny, ponaglący swoich aktorów, przez Jana Kotta porównany został do Charona, przeprowadzającego umarłych na tamtą stronę przez Letę, Rzekę Niepamięci. I ten sam Kantor jest jednocześnie tym Charonem, który umarłych przeprowadza z powrotem na naszą stronę Rzeki Pamięci⁶. Kantor/Charon w czarnym ubraniu jest obsesyjną pamięcią: dzieciństwa, rodziny, małego galicyjskiego miasteczka w Polsce, pamięcią „biednego pokoju wyobraźni” i doświadczenia, w którym – na oczach widzów – rozgrywają się dramaty Historii. Pamięć artysty przywołuje cienie świata, który był, a który raz na zawsze został starty z powierzchni i tylko niekiedy powraca, by dręczyć pamięć kolejnych pokoleń obrazami i dźwiękami: natrętnie powracającej melodii starego walca (*Umarła klasa*) albo tanga odtąnczonego w popisowych figurach przez Dwóch Biskupów w czerwonych mitrach i sutannach, potem przez Księdza

⁴ T. Kantor, *Pamięć. La Mémoire...*, s. 145.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Por.: J. Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997.

i Rabina w spektaklu *Gdzie są niegdysiejsze śniegi?*; kołysanka żydowska, pieśni chasydów, modlitwa, strofy religijne gasną, by po chwili, aż do ogłuszenia w głośnym *fortissimo* wznieść się ku najwyższym rejestrom pamięci zranionej, wygnanej i odzyskiwanej. Tę samą moc mają przedmioty – rekwizyty pamięci uwięzionej w rzeczach: stół, krzesło, szafa, drzwi, okno, wyblakła fotografia rodzinna, kołyska, trumna ... – owe przedmioty „najniższej rangi”⁷.

Teatr Kantora to także teatr powracających – czy też wywoływanych z zaświatów przez tych, którzy noszą w sobie ich pamięć – umarłych i manekinów będących sobowtórami żywych lub żywych będących sobowtórami manekinów. Rekruci z *Wielopola* mają na sobie jakby pokryte prochem mundury i ziemiste, martwe twarze. Poruszają się jak marionety. „Są nie tylko martwi – pisze Jan Kott – są ekshumowani” (il. 24). W scenie końcowej, po Ostatniej Wieczery, do której zasiadły wszystkie osoby dramatu (ojciec, matka, babka, czterech wujków, ciotki i stryjenka), zostaną wrzuceni do masowego, bezimienne go płytkiego grobu; tam też wrzucone zostaną ich nagie manekiny-sobowtóry⁸.

Sprzęty-rekwizyty w teatrze Kantora wczepiają się w naszą pamięć i wyobraźnię, ranią, zaświadczaają i wywołują naszą udrękę oraz uczucie poniżenia. Staromodny aparat fotograficzny zamieni się w karabin maszynowy; szafa, biedna i zmurszała, ściągnięta gdzieś ze strychu, naznaczona śladami przeszłości i wspomnień, w której ciasnym wnętrzu musiał pomieścić się ludzki strach oraz wątle i upokarzające, ale bezpieczeństwo, staje się „katalizatorem wielu ludzkich spraw i tajemnic” – pisał Kantor⁹; rodzinna kolacja staje się Ostatnią Wieczerzą, stół katafalkiem, na fotelu dentystycznym odbywa się poród, posługaczka wyzymająca ze ścierki brudną wodę jest Aniołem Śmierci ...

⁷ Idea przedmiotu „biednego” zrodziła się w okresie działania Teatru Podziemnego Niezależnego (1942–1944), gdy Tadeusz Kantor wraz z grupą swych przyjaciół, w okupowanym przez Niemców Krakowie, przygotowywał inscenizację *Balladyny* według Juliusza Słowackiego i *Powrót Odysa* według dramatu Stanisława Wyspiańskiego. „Był to przedmiot najprostszy, ze śladami zużycia, wytarty przez długie używanie, u progu śmietnika. Już przez to samo nieprzydatny życiowo, bez nadziei spełnienia swojej życiowej funkcji. Bez wartości praktycznej. STARY GRAT! PO PROSTU: BIEDNY! BUDZĄCY WSPÓŁCZUCIE! – podaje za: T. Kantor, *Przedmiot biedny*, [w:] idem, *Pisma*, t. 2, s. 415.

⁸ J. Kott, *op. cit.*, s. 12.

⁹ W spektaklu Kantora z 1961 roku zatytułowanym *W małym dworku* (okres działalności teatru Cricot 2 – Teatr Informel), według tekstu Stanisława Ignacego Witkiewicza (1885–1939), aktorzy wtłoczeni zostali do ciasnej, „absurdalnej przestrzeni szafy, przetasowani, pomieszani z martwymi przedmiotami...” – podaje za: T. Kantor, *Teatr informel. 1961*, [w:] idem, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, wybór K. Pleśniarowicz, Księgarnia Akademicka-Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2000, s. 203–206.



Ilustracja 24. Fotografia ze zbiorów Tadeusza Kantora: rekruci armii austriackiej wyruszający na I wojnę światową. Marian Kantor pierwszy z lewej strony. Źródło reprodukcji: J. Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997, s. 13.

*

Tadeusz Kantor urodził się w drugim roku trwania Wielkiej Wojny w galicyjskim miasteczku Wielopole Skrzyńskie. W wywiadzie-rzecz udzielonym Wiesławowi Borowskiemu tak mówił o miejscu swego urodzenia:

To było małe, typowe miasteczko na wschodzie, z dużym rynkiem, kilkoma nędznymi uliczkami. Na rynku stała kapliczka z jakimś świętym dla wiernych katolików i studnia, przy której, przeważnie przy pełni księżyca, odbywały się wesela żydowskie. Po jednej stronie kościół, plebania i cmentarz, po drugiej – synagoga, ciasne uliczki żydowskie i również cmentarz, nieco inny. [...] ceremonie katolickie były spektakularne – procesje, chorągwie, kolorowe stroje ludowe, chłopcy... Po drugiej stronie rynku tajemnicze obrzędy, fantastyczne pieśni i modły, czarne chałaty, lisie czapki, świeczniki, rabini, wrzask dzieci. Miasteczko poza codziennym życiem, było skierowane ku wieczności¹⁰.

Pamięć zapisana w jego dziele (teatr, happening, akcje, występy) skupia się głównie wokół Wielkiej Wojny i jej następstw; jakkolwiek wydarzenia II wojny światowej – pozornie – sytuują się na dalszym planie, owo „usytuowanie”

¹⁰ W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, WFiA, Warszawa 1982, s. 18–19.

jest tu szczególnie dojmujące. Świadectwo zbrodni Holocaustu, jakie daje nam Kantor w swej sztuce, przekazane zostało poprzez obszary pamięci uruchamiającej wspomnienia, które mieszają się i kruszą, wspomnienia prowokowane albo natrętnie powracające jako koszmar nie naszych doświadczeń. Pamięć w twórczości tego artysty niekiedy konfrontowana jest z jego doświadczaniem czasu przeszłego w teraźniejszym. Wojna wypełniała pamięć Kantora, a doświadczenia XX wieku wywarły szczególne piętno na jego pojmowaniu świata i sztuki; traumatyczna pamięć uwarunkowała jego rzeczywistość, ową (za Brunonem Schulzem) „realność najniższej rangi”. Teatr, sztuka w ogóle, wobec świadomości i pamięci zła – o czym mówił Kantor – nie może być już miejscem schronienia. Odwrotnie, właśnie przez sztukę można dotrzeć do samej otchłani zła: oto ogłuszające dźwięki marszów wojskowych (*Wielopole, Wielopole*), w takt których umundurowane kolumny wkraczają do masowych grobów, frazy marsza żałobnego granego nad mogiłami pokoleń. „Ten spektakl, ta muzyka jest lamentem nad iluzją, z której kolejne kataklizmy odzierały świat” – pisał amerykański krytyk teatru Frank Rich po obejrzeniu spektaklu *Niech szczepną artyści* w Nowym Jorku w 1985 roku¹¹. Śmierć w teatrze Kantora została ujęta w „dosłowną” metaforyczność zbiorowych grobów, do których wrzucani są zabici żołnierze, sąsiedzi, członkowie rodziny, przyjaciele, aktorzy, sam Autor: chłopiec z drewnianym konikiem, krakowsko-norymberski rzeźbiarz Wit Stwos (Veit Stoss, 1447–1533), marszałek Józef Piłsudski (1867–1935) ... Śmierć i Artysta są kronikarzami wydarzeń XX wieku – tak też należałoby rozumieć przestrzeń rzeczywistości i autobiografii, z której utkana jest teatralna wizja Tadeusza Kantora. Pamięć Zagłady uobecniona jest także w wypowiedziach Kantora, w obrazach składających się na kształt jego teatru, w owych „biednych przedmiotach-świadkach”.

Tadeusz Kantor, *Lekcje mediolańskie*: Druga Wojna Światowa.

Ludobójstwo,
Obozy koncentracyjne,
Krematoria,
Dzikie Bestie,
Śmierć,
Tortury,
Rodzaj ludzki zamieniony w błoto,
mydło i dym,
Upodlenie,
Czas pogardy¹²

¹¹ F. Rich, *Stage; Kantor's „Let the Artists Die”*, „New York Times”, 15.10.1985, s. C17.

¹² T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, [w:] idem, *Pisma*, t. 3, s. 88.



Ilustracja 25. Fotografia rodzinna ze zbiorów Tadeusza Kantora: rodzice – Marian i Helena z Bergerów Kantorowie, wuj Stanisław Milan, ok. 1914. Źródło reprodukcji: „Konteksty” 2015, nr 1–2, s. 126.

Już w partyturze *Kurki Wodnej* z 1967 roku znajdujemy zapis, w którym artysta przywołuje postaci, czynności i rzeczy tworzące pospół metaforyczny obraz masowego grobu z okresu II wojny światowej. Bohaterowie dramatu – anonimowi mieszkańcy rekonstruowanego miasteczka – objuczeni walizkami, torbami i tobołami, dźwigają drogie sobie przedmioty: cadyk niesie ogromną trąbę Sądu Ostatecznego, krawiec maszynę do szycia, dzieci swoje zabawki, dziewczyna łyżeczki, wszyscy niosą swoje pierzyny, stoły, stolki, deski, spychają do wspólnej mogiły przez kelnerów/żołnierzy.

Z wolna tworzy się totalny assamblaż wszystkich postaci, przedmiotów i czynności z poprzednich aktów. Ociekająca strugami wody Kurka Wodna pcha przed sobą swoją własną wannę. Edgar objuczony walizkami. Ojciec zrośnięty ze swoim potwornym plecakiem, Korbowski z lalką umęczoną. Cadyk z ogromną trąbą Sądu Ostatecznego i niezliczonymi piernatami. Człowiek z koszmarnym worem [...] Dziecko pcha przed sobą sterczące wysoko metalowe krzesło na kółkach. Chasydzi rozpięci na długiej desce w czarnym pokrowcu. [...] Wyfraczeni Kelnerzy stają się nagle oprawcami. Otaczają ten kolosalny *tabór* barierkami, coraz liczniejsi, coraz ciśnień i bezlitośnie. Żołnierze maszerują wokół jak automaty. Mierzą i celują,

strzelają. W środku, w zacieśniającej się przestrzeni, następuje koszmarnie stopienie się ciał ludzkich z przedmiotami. [...] Cała chwiejąca się i kłębiąca masa obsuwa się, znika, *topnieje*. Wszyscy kolejno, powoli, sztywno, układają się na ziemi. Równy, dokładnie, z oczami wbitymi w przestrzeń, gdzie popadnie, jeden na drugich¹³.

Ale postacie ożywają i sztuka toczy się dalej. Zagłada obejmująca wszystkich bohaterów jego spektakli, owej wykreowanej przez Kantora rzeczywistości: Dwóch Chasydów z Deską Ostatniego Ratunku, Cadyka ze spektaklu *Kurka Wodna*, Rabinka z *Wielopola Wielopola*, Wujka Karola i Wujka Olka, Ciotkę Mańkę, Matkę Helkę i Ojca Mariana, to jeden z wciąż powracających motywów teatru Tadeusza Kantora (il. 25). Motyw równie stały jak miłość, ślub, śmierć i pogrzeb. W przywoływanych po latach wspomnieniach Kantor przedstawia życie wielopolskich Żydów i Polaków, jako trwające w codziennej, na ogół wspólnie biednej koegzystencji, życie toczące się własnym rytmem, gdzie szanowano wzajemną odrębność, gdzie proboszcz ks. Józef Radoniewicz¹⁴ prowadził teologiczne dysputy z miejscowym rabinem Izaakem Libschutzem¹⁵. Jak zauważa Dominika Łarionow:

Kantor świadomie nie podejmuje w swojej sztuce dyskusji z pojęciem antysemityzmu, które było obecne w świecie jego dzieciństwa, jak i młodości

¹³ T. Kantor, *Kurka Wodna. Partytura*, [w:] J. Kłossowicz, *Tadeusz Kantor. Teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 127.

¹⁴ Ks. Józef Radoniewicz został proboszczem w Wielopolu Skrzyńskim, położonym niedaleko Ropczyc, w 1897 roku. Sprowadził on na plebanie swą owdowiałą przyrodną siostrę, Katarzynę Berger oraz jej syna Stanisława i córki Józefę i Helenę. W 1909 roku Helena Berger, córka Katarzyny Berger, wzięła ślub z Marianem Kantorem, nauczycielem. W 1913 roku urodziła się ich córka Zofia, w 1915 roku urodził się syn, Tadeusz Kantor. Gdy w 1914 roku wybuchła pierwsza wojna światowa, zmobilizowany Marian Kantor wyruszył na front. W 1921 roku, po rezygnacji (dezercji?) z dalszej służby wojskowej, nie wrócił do Wielopola. W 1921 roku zmarł ksiądz Radoniewicz, trzy lata później Helena Kantor wraz z dziećmi przeniosła się do Tarnowa.

¹⁵ Z historią Wielopola Skrzyńskiego nieodłącznie związana jest historia Żydów. Pierwsze wzmianki o ludności żydowskiej w Wielopolu Skrzyńskim odnotowano w 1641 roku. W 1673 roku mieszkało tu 16 rodzin żydowskich. W 1765 roku miejscowy kahał skupiał 309 Żydów, zaś w samym mieście żyło 151 osób wyznania mojżeszowego. W 1870 roku wielopolska gmina żydowska liczyła 500 osób. Miała synagogę, cmentarz, a rabinem był Natan Libschutz. Do 1900 roku liczebność gminy wzrosła do 715. Rabinem był wówczas Izaak Libschutz, syn Natana. Podaję za: http://pl.wikipedia.org/wiki/Wielopole_Skrzy%C5%84skie (dostęp: 14.07.2018).

spędzonej w Tarnowie i Krakowie. On je wyklucza, gdyż traktuje kulturę żydowską jako element spójny dziedzictwa, z którego wyrasta¹⁶.

Po raz pierwszy do teatru Tadeusza Kantora wkraczają, czy może raczej przemykają przez scenę – niepewni, zaaferowani, dokąś spieszący – Dwaj Chasydzi i Cadyk w *Kurce Wodnej* (według sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza z 1921 roku pod tym samym tytułem) i po raz pierwszy z taką wyrazistością Kantor kreśli słowami partytury do swego spektaklu obraz Zagłady.

Kurka Wodna. Partytura:

1. Oto człowiek z walizkami wodzi wzrokiem po sali, niespodziewanie do kogoś z widzów: (zdaje się, że ja pana już gdzieś widziałem?). Biegnie truchtem ciągnąc walizki. Przystaje. Układa walizki, przekłada, liczy, myli się, liczy. W końcu uspokaja się, staje pośrodku. Czeką. Czeką długo. Wzrok utkwiony w próżni.

[...]

8. Przebiegają w niewiadomym kierunku dwaj Żydzi w czarnych chałatach po kostki i w jarmułkach. Biegną równo obok siebie, zaaferowani, trzymając w ręku walizeczki w czarnych pokrowcach.

[...]

17. Przez salę przelatuje Żyd w czarnym chałacie po kostki, dźwigając na ramieniu długą deskę [...]. Nie wiadomo dokąd i bez widocznego celu.

18. Człowiek z walizkami podejmuje swoją wędrówkę donikąd.

[...]

20. Ktoś zapytuje: (czy panu się to nie podoba?)

21. Ktoś inny: (czy to się już zaczęło?)

22. Dwaj chasydzi zaaferowani i w ciągłym pośpiechu szybko otwierają walizki, wydobywają lusterka, serwety, mydlą twarze, składają przybory, zamykają walizki. Odpinają niezliczone guziki chałatów, zdzierają z siebie chałaty, kompletnie nadzy trzepią chałaty, wyrzucają z siebie z coraz większą energią, trzepią bardzo długo, z rosnącą zjadłością i fanatyzmem, ubierają, zapinają guziki. Czynności dokonują się w coraz większym pośpiechu, coraz bardziej absurdalnie, bezcelowo i skandalicznie.

[...]

33. Chasydzi zawodzą: (eine ungewöhnliche Geschichte)¹⁷.

¹⁶ D. Łarionow, „Dwaj Chasydzi z Deską Ostatniego Ratunku”. *Motywy żydowskie w twórczości Tadeusza Kantora*, [w:] *Żydzi w lustrze dramatu, teatru i krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 236.

¹⁷ T. Kantor, *Kurka Wodna. Partytura*, [w:] idem, *Pisma*, t. 1, s. 425–460.

Bezimienne osoby dramatu: „oto człowiek z...”, „ktoś domaga się...”, „jakiś staruszek z ogromnym plecakiem...”, „jakaś dziewczyna wlecze ogromny wór...”, „człowiek z walizkami nerwowo szuka kogoś...”, „jakiś indywiduum...”, „jakaś dziewczyna w trenczu rozgląda się niepewnie”... – wszyscy są przerażeni, kompulsywnie powtarzają daremne czynności i gesty, zapamiętane z jakiegoś uprzedniego czasu, zdają się działać pod presją nadchodzącej śmierci, w gorączkowym pośpiechu, dezorientacji i niedowierzaniu. Tak mógł wyglądać plac, rynek albo dziedziniec przed ratuszem, gimnazjum bądź synagogą we wschodnioeuropejskim miasteczku, w Generalnej Guberni w 1942 albo 1943 roku, pod niemiecką okupacją, gdy w ramach tzw. *Aktion Reinhard* podjęto realizację *ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej*¹⁸. W archiwach Jad wa-Szem w Jerozolimie i w Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie przechowywane są zeznania świadków, którzy przeżyli niemiecką okupację – opisy kolejnych *wysiedleń* żydowskich mieszkańców, *akcji*, masowych egzekucji, ich marszu do wagonów, do wykopanych dołów. Ujawniają one zawsze niemal ten sam schemat, według którego przebiegały akcje likwidacyjne na terenach okupowanych przez Niemców. Centralnym miejscem był ów plac, na który spędzano Żydów z miasteczka, z okolicznych wsi i osad, objuczonych tobołami i walizkami, niekiedy dźwigających swe narzędzia pracy („ktoś nagle zaczyna szyc wściekle na maszynie do szycia. Turkot maszyny ogłuszający i w pełni bezcelowy”¹⁹), by stamtąd poprowadzić ich do wagonów jadących do Auschwitz, Trebinki, do Bełżca, Sobiboru...

Jonasz Stern (1904–1988), malarz, członek stowarzyszenia artystycznego Grupa Krakowska i przyjaciel Tadeusza Kantora – zapędzony przez Niemców w 1941 roku do lwowskiego getta – tak opisuje czas jego likwidacji w czerwcu 1943 roku: „Nad ranem zaczęło się. Wypędzili nas z domów na plac zbiorczy. Ciągłe doprowadzali ludzi wyciągniętych z różnych domów i kryjówek pod podłogami, wysmarowanych, zabłoconych. [...]”²⁰. Relacja Sterna będzie kanwą epizodu w ostatnim spektaklu Kantora *Dziś są moje urodziny*.

¹⁸ 20 stycznia 1942 roku podczas konferencji w Wannsee koło Berlina hitlerowskie Niemcy podjęły decyzję o zagładzie narodu żydowskiego. Konferencji przewodniczył Obergruppenführer SS Reinhard Heydrich – szef RSHA, Hitler uczynił go zastępcą protektora Rzeszy dla Czech i Moraw. Heydrich padł ofiarą zamachu w Pradze w maju 1942 roku, akcję mordowania Żydów nazisci nazwali „Operacją Reinhard”, by uczcić jego pamięć.

¹⁹ T. Kantor, *Pisma*, t. 1, s. 427.

²⁰ J. Stern, *Z notatek...*, [w:] *Grupa Krakowska (dokumenty i materiały)*, t. 11, red. J. Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne „Grupa Krakowska”, Kraków 1993, s. 103–113.



Ilustracja 26. **Tadeusz Kantor**, *Wielopole, Wielopole* (Maria Stangret-Kantor jako *Rabinek*), premiera, Florencja 23 czerwca 1980. Fot. A. Sferlazzo. Źródło reprodukcji: <https://laconchigliadisantiago.wordpress.com/organizzazione-mostre/#jp-carousel-131> (dostęp: 3.12.2017).

Obraz żydowskiej (i nas wszystkich) bezdomności w świecie, obcości, wiecznej tułaczki i Zagłady w tragikomicznej, melancholijnej, niekiedy sarkastycznej wizji Kantora wywołuje wzruszenie i żal. Artysta opowiada o świecie swej pamięci, tak samo należącej do niego, jak i do nas, którzy obecnie wywołujemy z zaświatów jego samego, jego życie, trwogi, jego miłości, jego biedny pokój dzieciństwa, który, jak pisał: „ciągle na nowo ustawiam i który ciągle umiera”²¹.

W spektaklu *Wielopole, Wielopole* z 1980 roku²², w akcie V (piąta sekwencja) zawarta jest scena, którą autor opatrzył tytułem *Uroczystość* (*Pogrzeb Księdza w sekwencji czwartej*) „...” zmałona nieprzewidzianym incydentem. RABINEK, jego tingel-tanglowa piosenka „żałobna” i jego późniejsze – grubo późniejsze – losy²³. Rabinek (grany przez Marię Stangret-Kantor) pojawia się nagle „spoza kulis”, ma na sobie „strój synagogałny”. Strwożony, zrozpaczony dołącza do „dziwnego konduktu pogrzebowego”. Załamując ręce, śpiewa po żydowsku swą żalosną piosenkę (*SZA SZA SZA DE REBE GAIT...*)²⁴ (il. 26). Pojawia się pluton egzekucyjny – „biedny RABINEK upada na ziemię.

²¹ T. Kantor, *Wielopole, Wielopole. Partytura*, [w:] idem, *Pisma*, t. 2, s. 209.

²² Premiera spektaklu *Wielopole, Wielopole* miała miejsce 23 czerwca 1980 roku we Florencji.

²³ T. Kantor, *Wielopole, Wielopole. Partytura...*, s. 262.

²⁴ *SZA SZA SZA DE REBE GAIT* (jid.) – *sza sza sza idzie rebe/...* (przekł. P. Piekarski).

[...] KSIĄDZ podnosi RABINKA. RABINEK zaczyna na nowo śpiewać. Salwa. Rabinek upada. I tak to powtarza się kilkakrotnie, wedle zwyczaju tego teatru. RABINEK oddała się na zawsze”²⁵. W kolejnej sekwencji Rabinek – po wielokroć rozstrzeliwany – uparcie powstaje, coraz bardziej wyczerpany dalej śpiewa swą pieśń: „MARSZUTEM MEHTI HURAM! MARSZUTEM MEHTI HURAM!! / MEHRAM TEHURI HIREM! / HIREM TEHURI MARSZUTEM!!!”²⁶ (il. 27).



Ilustracja 27. **Tadeusz Kantor**, *Wielopole, Wielopole* (Maria Stangret-Kantor jako Rabinek), premiera, Florencja 23 czerwca 1980. Fot. A. Sferlazzo. Źródło reprodukcji: <https://laconchigliadisantiago.wordpress.com/organizzazione-mostre/#jp-carousel-132> (dostęp: 3.12.2017).

W 1985 roku powstał spektakl/cricotage *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*. Sceną spektaklu jest tor – LINIA PROSTA, której

[...] początek i koniec gubi się dla oka widza [...]. Może oznaczać wszystko: zwycięstwo, klęski i upadki, kruczaty i marsze pełne trudów,

²⁵ T. Kantor, *Wielopole, Wielopole. Partytura...*, s. 262–263.

²⁶ *Ibidem*, s. 264.

procesje i wędrówki, / niebezpieczne ucieczki i żałosne powroty, / nadzieje, rozpacz, znój dalekiej drogi, / niezbadane losy, narodziny i śmierć, / rzeczy małe i wielkie, wszystkie cnoty i wszystkie zbrodnie²⁷.

Pojawia się Śmierć raz jako Wielki Geometra w białym ubraniu/mundurze i Wiejski Mierniczy, innym razem jako Oszałały Grabarz, by w trzeciej sekwencji cricotagu przybrać kształt Śmierci siedzącej na krześle, ubranej w czarny chasydzki chałat. „Czaszka nakryta jarmułką, z której zwisają pejsy”²⁸. Ale „kapłanem” tragicznego losu pozostaje Wielki Geometra. To on dopełni rytuału Śmierci, a ten rytuał zapowiada „Wojnę i Zagładę ludzką”²⁹. Jednakże po chwili w Kantorowskim Przycmentarnym Składzie Wspomnień, owej Knajpie Pamięci umykającej, eklektycznej, generującej oniryczne, halucynacyjne obrazy Zagłady, następuje transfiguracja i oto widzowie stają się świadkami przemiany Wielkiego Geometry w Rabina:

Ale jest coś w Wielkim Geometrze z dawnego prestidigitatora-komedianta. Zdejmuje swoje białe ubranie, pozostaje prawie nagi. Odrywa prawy rękaw chasydzkiego chałatu razem z piszczelem Śmierci. / Podnosi go w górę, triumfalnie demonstruje publiczności, wyjmując piszczel, znowu demonstruje, wkłada pusty teraz rękaw na swoją rękę, piszczel umieszcza na swoim miejscu. To samo robi z drugim rękawem. Potem wdziewa resztę chałatu. Na koniec wkłada myckę razem z pejsami, niemal ruchem koronacyjnym. [...] / Rabin idzie teraz szybko ku wyjściu, najwidoczniej się śpieszy. Znika. Natychmiast zjawia się, prowadzi za rękę jakby swoją kopię, powtórzenie – dziecko, Małego Rabinka. / Obydwaj idą przed siebie jak we śnie. / Zatrzymują się, zawracają, przyspieszają kroku. Znikają w popłochu ... Może się uratują...³⁰

W siódmej sekwencji spektaklu na scenę-tor wpadają ludzie niosący wiadra wypełnione wodą. Przelewają wodę z wiadra do wiadra, systematycznie i bezcelowo, i tak nie uratują siebie ani swoich domów i nie ugaszą pożarów. Na scenie ponownie pojawia się pełen trwogi rabin, trzymając za rękę Małego Rabinka:

Z rozwianymi połami swego chałatu wygląda jak złowieszczy Anioł Zagłady. Mały biedny Rabinek lata oszałały z przerażenia, chwytając się

²⁷ T. Kantor, *Gdzie są niegdysiejsze śniegi. Partytura*, [w:] *idem, Pisma*, t. 2, s. 190–191.

²⁸ *Ibidem*, s. 192.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

za głowę i wyciągając swe drobne rączki. Rabin krzyczy: „Nasze miasteczko płonie!”³¹

Podnosi się lament we wszystkich językach świata...

Maszyna Sądu Ostatecznego (podobna do szafotu albo szubienicy), która nagle pojawia się na scenie, uruchamia Trąbę Jerychońską opakowaną w czerni. Z jej wnętrza wydobywają się żałobne tony Hymnu Getta.

Zauważmy, wspomnienie – dla Kantora, ale także dla nas – ma właściwości przestrzenne, jest dynamiczne i dręczące; nieustannie powtarzane i przetwarzane wspomnienie wydarzenia odległego, które mogło nie być naszym bezpośrednim udziałem, ustawicznie przywoływane staje się nierozzerwalną częścią naszego życia i historii. Kantor w ramach swego teatru buduje obrazy, w których rozpoznawalność dziejowa wydaje się czytelna – możemy związać je z wydarzeniami historycznymi, ale konkretyzujemy je my, widzowie, czytelnicy jego pism i partytur. Intensywna pamięć twórcy Teatru Śmierci przedostaje się do naszej wyobraźni, tworząc klisze *obrazów wewnętrznych*. Artysta ustawił nas naprzeciw obecnego na scenie przedmiotu, którego samo istnienie wyzwala doznanie przeszłości, tu ślady wspomnień nie wiążą się w bezpieczeństwo narracji – przeciwnie: porzucone i niepotrzebne resztki życia, fantomy pamięci na przekór historii, zdają się poszukiwać miejsca w czasie terazniejszym. „Moja ostatnia rada: o wszystkim pamiętać / i wszystko zapomnieć”, mówił Kantor³².

Teatr pamięci Tadeusza Kantora, „pamięci nas, którzyśmy zapamiętali jego postać w czarnym filcowym kapeluszu – pisał Kott – jego skinienie palców, którym przywoływał i odwoływał umarłych, i pamięci osobnej, najtrwalszej, uwięzionej w rzeczach”³³, jest jednocześnie przywoływaniem zmarłych w naszej pamięci. Kantor – twierdził Jan Kott – jako Charon przewożący umarłych przez Letę odwraca zasadę mitu i przeprawia ich „w drugą przeciwną” na powrót do świata żywych.

Przedmiot realny i pamięć w nim pochwycona, zastąpienie przedmiotu artystycznego – teatralnego rekwizytu – przedmiotem rzeczywistym, transplantowanie pewnego autentycznego fragmentu w świat sztuki – to istota koncepcji sztuki Kantora. Przedmiot użyty w spektaklu był tym przedmiotem, nie pełnił funkcji symbolicznych ani alegorycznych, Kantora interesował przedmiot gotowy, jego gotowa najniższa, życiowa funkcja. Realne sytuacje i realne obiekty (krzesło, stół, zlew, miska, wanna, walizka, szafa, kołyska, kurnik, krzyż) poddawane manipulacji stawały się, by użyć sformułowania Kantora, *wyuzdane*

³¹ *Ibidem*, s. 195. *Nasze miasteczko płonie* / jid. *Gore-Es brennt* – tytuł wiersza z 1938 roku Mordechaja Gebirtiga (1877–1942), poety związanego z Krakowem.

³² T. Kantor, *Lekcje mediolańskie...*, s. 95.

³³ J. Kott, *op. cit.*, s. 48.

w stosunku do swych życiowych funkcji; wtedy, uważał, zaczyna się poezja. Przywołując tak bliską sobie ideę „realności najniższej rangi”, powołaną przez polsko-żydowskiego pisarza Brunona Schulza (1892–1942)³⁴, zamordowanego w 1942 roku przez gestapowca na ulicy Drohobycz, składał hołd jego sztuce i jego pamięci. On sam należał do „generacji epoki wyrosłej z epoki ludobójstwa i zbrodniczych zamachów na sztukę i kulturę”³⁵ – tak mówił podczas seminarium (*Lekcja 12*) prowadzonego w 1986 roku w Szkole Elementarnej Sztuki Dramatycznej w Mediolanie.

Szafa po raz pierwszy ustawiona została na scenie utworzonego w 1955 roku przez Kantora Teatru Cricot 2 w roku 1957. W 1961 roku, w sztuce Stanisława Ignacego Witkiewicza *W małym dworku*, wystawionej w Teatrze Cricot 2, stała się „przestrzenią sceniczną. Czyli całym światem”³⁶. Pamięć uwięzioną w ciasných ścianach szafy, owym „katalizatorze wielu ludzkich spraw i tajemnic”, Kantor postrzegał jako przekaz wysłany w przyszłość następnym pokoleniom.

Gdy człowiek i jego dzieło przestają istnieć pozostaje pamięć. [...] Pamięci-przekazu nie wolno zniekształcać / Ma zachować istotną / treść swego twórcy / Można przekaz odrzucić, ale nie można go deformować. / Pamięć jest warunkiem rozwoju / a ten z kolei jest / istotą życia. / Wszystkie nasze kryzysy / powodowane są nie respektowaniem pamięci³⁷.

³⁴ *Traktat o manekinach* Brunona Schulza był jedną z najważniejszych inspiracji teatru Tadeusza Kantora. Por. B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989. Kantor w „osobie” manekina widział istotę podobną do żywej, pozbawioną jednakże świadomości i przeznaczenia, przez którą przepływa ku nam, żywym, „groźny przekaz Śmierci i Nicości”. Owo zmieszanie uczuć, uważał Kantor, „... staje się przyczyną – równocześnie – przekroczenia, odtrącenia i przyciągania. Oskarżenia i fascynacji” (cyt. za: T. Kantor, *Teatr śmierci*, [w:] idem, *Pisma*, t. 2, s. 18–19).

Obecność Brunona Schulza w teatrze pamięci Kantora, jego archeologiczne poszukiwanie źródeł wspomnień, jest niepodważalna. Schulz w liście do Witkacego, opublikowanym w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1935 roku pisał: „Nie wiem, skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. [...] Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie odkrywają potem już nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie a ich twórczość jest nieustanną egzegezą, komentarzem do jednego wersetu, który im był zadany”.

³⁵ T. Kantor, *Lekcje mediolańskie 1986*, Cricoteka, Kraków 1991, s. 88.

³⁶ T. Kantor, *Szafa*, [w:] idem, *Pisma*, t. 1, s. 207.

³⁷ T. Kantor, *[CRICOTEKA]*, Kraków 7 III 1986, [w:] *Grupa Krakowska (dokumenty i materiały)*, cz. 12, red. J. Chrobak, Kraków 1993, s. 151.



Ilustracja 28. **Tadeusz Kantor**, *Wielopole, Wielopole*, premiera, Florencja, 23 czerwca 1980. Fot. E. Kossakowski. Źródło reprodukcji: *Tadeusz Kantor. Z „Wielopola, Wielopola”*, Galeria Foksal MCKiS, grudzień 2003–styczeń 2004, s. 13.

Lektura wspomnień, notatek, relacji ustnych i spisanych, zeznań i sprawozdań przekazanych następnym pokoleniom przez Żydów ukrywających się podczas okupacji niemieckiej w Polsce, utrwala w nas przekonanie, że właśnie szafa pełniła wyjątkową rolę, często nieprawdopodobnie skutecznie, jako miejsce schronienia/schronu (il. 28). Słowo „szafa” i wszelkie funkcje, jakie zostały jej wyznaczone w tych opowieściach, powtarza się jak zaklęcie, formuła albo werbet modlitewny³⁸.

³⁸ Por. m.in.: *Ten jest z ojczyzny mojej. Polacy z pomocą Żydom. 1939–1945*, oprac. W. Bartoszewski, Z. Lewinówna, Znak, Kraków 1969; H. Krall, *Dowody na istnienie*, Wydawnictwo aS, Poznań 1995, 1996; H. Krall, *Okna*, Oficyna Wydawnicza „Pokolenie”, Warszawa 1987; *Losy żydowskie. Świadectwo żywych*, red. M. Turski, Stowarzyszenie Żydów Kombatantów i Poszkodowanych, Warszawa 1996; *Polacy i Żydzi pod okupacją niemiecką 1939–1945. Studia i materiały*, red. A. Żbikowski, IPN, Warszawa 2006; G. S. Paulsson, *Utajone miasto. Żydzi po aryjskiej stronie Warszawy (1940–1945)*, Znak, IFiS PAN, Kraków 2007; „Zagłada Żydów. Studia i Materiały”

Oto fragmenty relacji przekazanych przez Ludwika Krasuckiego, w czasie wojny mieszkającego we Lwowie:

[...] W nocy p. Bronek (uciekinier z lwowskiego getta, przyjaciel i nauczyciel ojca Ludwika Krasuckiego, Jakuba³⁹) spał razem z ojcem na podłodze. Na dzień miał miejsce na krześle za szafą, która stała w kącie pokoju. By jednak można było postawić krzesło za szafą, trzeba było ją trochę odsunąć od ściany. Wyglądało to trochę podejrzanie, że szafa stoi wysunięta, mimo że w mieszkaniu i tak jest bardzo mało miejsca. Mieliliśmy jeszcze jedną szafę, nieużywaną, rozłożoną na części. Częściami tej szafy wypełniono miejsca po bokach szafy stojącej w kącie. Do schowka w kącie pokoju wchodziło się przez otwarte drzwi szafy, między ubraniami i płaszczami w niej zawieszonymi i przez otwór wycięty w tylnej ścianie szafy. Gdy nie było w mieszkaniu obcych osób pan Bronek chodził po pokoju, jednak na każde pukanie do drzwi krył się w swojej kryjówce...

Hanna Krall w opowiadaniu pt. *Hamlet ze zbioru Dowody na istnienie* rekonstruuje okres wojennego dzieciństwa przyszłego pianisty i kompozytora Andrzeja Czajkowskiego (1935–1982), ukrywanego w szafach w warszawskich mieszkaniach, po tym, gdy babka wyprowadziła go z getta:

Zamieszkałeś u panny Moniki. W pokoju stała szafa. Mieszkanie było na parterze, lokatorzy mijali wasze drzwi, zaglądali sąsiedzi – w szafie było najbezpieczniej. Ustawiono w niej nocnik. Odnajdywałeś go dotknięciem i nauczyłeś się siusiać bez hałasu. Uprzątnięto ubrania, w szafie były ciemności, nocnik i ty...⁴⁰

*

Tadeusz Kantor z charakterystyczną dla siebie skłonnością patrzył na życie z perspektywy czarnego humoru, z ironią i melancholią, sarkazmem i groteską, którymi pokrywał swoje lęki („To nie prawda, że człowiek NOWOCZESNY to umysł, który zwyciężył lęk. Nie wiercie! Lęk istnieje. Lęk przed światem zewnętrznym, lęk przed losem, przed śmiercią, lęk przed nieznanym, przed nicością, przed pustką” – pisze w *Małym manifestie*), żal i rozpacz. W 1957 roku wprowadza do swego teatru ów, jak nazwał go *l'objet trouvé* – „szafa”:

Szafa jest, na dobrą sprawę, przedmiotem o właściwościach dwuznacznych i niejasnych. Zwróćmy uwagę na znamieny fakt, że właści-

2008, nr 4; J. Bauman, *Zima o poranku. Opowieść dziewczynki z warszawskiego getta*, Znak, Kraków 2009.

³⁹ Por. L. Krasucki, *Pan Bronek*, [w:] *Ten jest z ojczyzny mojej...*, s. 608–610.

⁴⁰ H. Krall, *Dowody na istnienie...*, s. 111.

wego wyrazu i sensu nabiera ona dopiero w momencie, gdy zostanie.... Zamknięta! Wtedy nagle zyskuje swoje znaczenie i swój należny prestiż. Solidnieje.

[...]

Jej skrzydła (szafy) jak kulisy otwierają się gwałtownie ku coraz głębszym i mroczniejszym rejonom tego, zdawałoby się domowego, INTERIORU.

Teraz już w dusznym i parnym klimacie sny rozwijają swoją fabułę, legną się koszmary nocy, odbywają się praktyki nie znoszące światła dziennego, występne procedury, bezwstydne i okrutne, gorączkowe majaczenia – i wtedy – nie w jakichś mistycznych, mglistych przestrzeniach – ale oddzieleni tylko cienką i kruchą ścianką od realnej codzienności czujemy i ocieramy się o stany nie-bytu i Śmierć⁴¹.

Bez premedytacji, być może bezwiednie, z poczuciem, że nie można bezkarnie poruszać spraw niewyraźnych i odzegnując się od bezpośredniego obrazowania koszmaru Holocaustu, Kantor niezwykle sugestywnie daje świadectwo wydarzeniom, których był świadkiem, w których mieli bezpośredni udział bliscy mu ludzie.

Pamięć – różne jej przestrzenie, jej powtarzalność, fragmentaryczność, uporczywe powroty i daremność prób pochwylenia obrazu zapamiętanego czy opowiedzianego – jest istotą myśli i dzieła Kantora. Wspomnienie uruchamia i wywołuje obrazy powtarzanych w nieskończoność czynności, gestów:

[...] banalnych, elementarnych, nijakich, pozbawionych wszelkiej już celowości, z przesadą, tępą dokładnością, z ostentacją przerażającą, uporczywie, te małe zajęcia wypełniające nasze życie... MARTWE ATRAPY ukazujące swoją realność i ważność przez to uporczywe POWTARZANIE. Jest to zresztą właściwością WSPOMNIENIA, ten rytm, powtarzający się nieustannie, kończący się pustką, daremny⁴².

„Z tej pustki i poczucia daremności wyłania się śmierć – KONDYCJA ŚMIERCI – UMARŁYCH [...] CZAS PRZESZŁY WŚLIZGUJĄCY SIĘ JAKOŚ TAJEMNIE W CZAS TERAŹNIEJSZY. Przeszłość istnieje w pamięci. UMARŁA!”⁴³ – pisze Kantor. Po raz pierwszy Chasydzi i Cadyk – owi emblematyczni bohaterowie czasu przeszłego – wyłonili się z pustki w spektaklu *Kurka Wodna*, przybyli *od strony wieczności i śmierci*. W pierwszym akcie spektaklu wpadają na pustą scenę i biegną dalej w niewiadomym kierunku, odziani

⁴¹ T. Kantor, *Szafa...*, s. 208–209.

⁴² T. Kantor, *Pamięć. La Mémoire...*, s. 145, 422 i nn.

⁴³ *Ibidem*, s. 145.

w czarne, „długie chałaty po kostki i w jarmułkach. Biegną równo obok siebie, zaaferowani, trzymając w rękę walizeczki w czarnych pokrowcach”⁴⁴.

Owładnięci paniką odpinają niezliczone guziki chałatów, zdzierają z siebie chałaty, kompletnie nadzy trzępią chałaty, wyrzucają przed siebie z coraz większą energią, trzępią bardzo długo, [...] ubierają się, zapinają guziki. Czynności dokonują się w coraz większym pośpiechu, coraz bardziej absurdalnie, bezcelowo, skandalicznie⁴⁵.

Wciąż w gorączkowym pośpiechu Dwaj Chasydzi ponownie pojawiają się na scenie, wychodząc z czarnej czeluści i po chwili w niej znikają – w owej czarnej dziurze sceny/pokoju/świata – INFERNUM⁴⁶: „Pokój jest światem. / Straszliwie pustym / i w tej pustce – WRAKI. [...] Cisza, za drzwiami / pustka”⁴⁷. Narzucający się obraz wygnania, tułaczki, bezdomności, Zagłady, konfrontowany jest z banalnymi żywotowymi czynnościami (jedzenie, golenie się, telefonowanie, picie kawy, zwyczajna zapobiegliwość itp.), zapamiętanymi z poprzedniej epoki, z poprzedniego życia.

I ten obraz również zmusza do powrotu do lektury wspomnień spisanych czy opowiedzianych przez ocalałych z Holocaustu. Przywołajmy w tym miejscu unikalne świadectwo Zagłady, jakim jest pamiętnik Celela Perechodnika⁴⁸, w którym znajdujemy zapis jego starań, by dla własnej rodziny oczekującej na transport do Treblinki zdobyć truciznę. Aptekarz w miasteczku domaga się recepty.

Recepta? Skąd tu wziąć lekarza? Wiem już. Na placu jest doktor [Maksymilian] Augarten. Tyle lat ratował ludzi od śmierci, nich raz da lekarstwo na śmierć. Wracam na plac. / – Doktorze, niech mi pan da receptę na truciznę. / Augarten wyjmuje wieczne pióro, notes, coś tam pisze

⁴⁴ T. Kantor, *Kurka Wodna. Partytura...*, s. 426.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 428.

⁴⁶ Por.: T. Kantor, *Przewodnik po spektaklu „Niech szczeną artyści”*, [w:] idem, *Pisma*, t. 3, s. 29.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 101.

⁴⁸ Celel Perechodnik (1916–1944?) syn żydowskiego kamienicznika z Otwocka, w lutym 1941 r., już zamknięty razem z rodziną w getcie, wstąpił w szeregi policji żydowskiej. Jako policjant uczestniczył w likwidacji otwockiego getta. Potem ukrywał się na terenie Warszawy. Zginął w niejasnych okolicznościach po Powstaniu Warszawskim. Por.: C. Perechodnik, *Czy ja jestem mordercą?*, oprac. P. Szapiro, Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Polsce, Warszawa 1993, s. 49. Wydanie uzupełnione: C. Perechodnik, *Spowiedź*, oprac. D. Engel, Ośrodek Karta. Dom Spotkań z Historią, Warszawa 2011.

po łacinie, podpisuje, stawia datę: 19 sierpnia 1942 i dodaje zwyczajową formułkę: dla Perechodnika. Biorę kartkę przez druty i odchodzę bez słowa⁴⁹.

Historia opisana przez Perechodnika jest jedną z wielu znanych nam z pamiętników, opowieści i relacji ludzi, którzy przeżyli czas Zagłady. Ale postać lekarza Augartena wypisującego wiecznym piórem ostatnią receptę, wykonującego z pozoru swą zwyczajną powinność i żądanie aptekarza domagającego się „recepty na truciznę” sytuuje tę opowieść w obszarach tragedii-absurdu, kosztownego snu i nie jest transpozycją.

Sugestywnie naszkicowany obraz placu, na który zapędzeni zostali otwoccy Żydzi, w teatrze realności Kantora zdaje się nacechowany doświadczeniem uniwersalnego odczucia przeżyć Holocaustu, próżni, pustych miejsc, owych czeluści zapomniania czasu przeszłego, który Kantor chciał ocalić.

Artysta na scenie swego teatru wywołuje z zaświatów „czarnej pustki”⁵⁰ duchy czy dusze tych, którzy stanowili trzon jego życia (rodzina, przyjaciele, mistrzowie, polscy i żydowscy mieszkańcy Wielopola, Tarnowa, Krakowa...), sytuując się wobec owej próżni i poczucia daremności, rozważa zarazem własne życie, swoje wspomnienia, niepokoje, wzruszenia i namiętności. Bliska była mu zapewne tradycja i kultura polskiego chasydyzmu⁵¹, z którym musiał się zetknąć, on wychowany w kręgu spektakularnej obrzędowości żydowskiej, polskiej i austriackiej Galicji początku XX wieku. Na placu-scenie, pośród strwożonych „osób dramatu” spektaklu *Kurka Wodna*, pojawiają się Dwaj Chasydzi, roztrzęsieni „jak opętani wyrzucają w górę ręce”, później „na domiar wszystkiego zjawia się gruby cadyk”⁵². Chasydzi niosą Deskę Ostatniego Ratunku, która im ratunku nie przyniesie. Obleczone w czarny pokrowiec, nieporęczna, bezsensowna, jest tylko niewygodnym ciężarem, od którego nie chcą i nie mogą się uwolnić. Cadyk niesie ogromną trąbę także w czarnym pokrowcu, tańczy swój taniec „życia i śmierci”.

Cadyk zbliża się powoli, / w jakimś rytualnym tańcu. / Domowe piernaty,
/ ogromna, skomplikowana trąba, / przejmujące, niemal liturgiczne dźwięki.
/ Patos miesza się z komizmem. / Chasydzi chwieją się / w fanatycznych
zawodzeniach. / Nad wszystkim unosi się / deska w czarnym pokrowcu.
/ Taniec cadyka trwa⁵³.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 50.

⁵⁰ Uczniowie umarłej klasy wylaniają się z próżni i znikają w niej. „To nie była KLASA-MIEJSCE REALNE. To była czarna pustka, przed którą zatrzymywała się cała widownia” – pisze Kantor. Por.: T. Kantor, *Miejsce teatralne*, [w:] idem, *Pisma*, t. 2, s. 404.

⁵¹ Żydowski ruch religijny na podłożu mesjańskim, powstały w połowie XVIII wieku na Podolu i Ukrainie.

⁵² T. Kantor, *Kurka Wodna. Partytura...*, s. 437.

⁵³ *Ibidem*.



Ilustracja 29. **Tadeusz Kantor**, *Dziś są moje urodziny* (Zbigniew Gostomski jako Jonasz Stern), 1990. Fot. (fragment) Caroline Rose. Źródło reprodukcji: *Kantor was here. Tadeusz Kantor in Great Britain*, wyd. K. Murawska-Muthesius, Black Dog Publishing Limited, London 2011, s. 165.

W ostatnim spektaklu *Dziś są moje urodziny* (styczeń 1991, prapremiera w Tuluzie) pojawia się, sprowadzony siłą „magii twórczej”, duch/dusza Jonasza Sterna (il. 29). Jonasz (uobecniony w spektaklu przez Gostomskiego) wchodzi w przestrzeń rozgrywającego się na scenie spektaklu z pola wydzielonego ramą obrazu; ma na sobie łachmany, na lewym ramieniu widoczna jest gwiazda Dawida. Przygarbiona, przepełniona niepewnością i trwogą, bezdomna postać „ostatniego” ocalonego Żyda staje naprzeciw widzów.

Autoportret-Mam wam coś do powiedzenia (1988) to obraz Kantora przedstawiający artystę – samotnego, nagiego, opuszczonego przez wszystkich, próbującego opowiedzieć swoje doświadczenia, których nikt nie chce wysłuchać (il. 30). W spektaklu *Dziś są moje urodziny* Kantor raz jeszcze próbuje do widzów przemówić, tym razem głosem Jonasza Sterna: z głośnika słychać było wypowiedź malarza nagrany na taśmę magnetofonową – opowiadał historię swego ocalenia, gdy 1 czerwca 1943 roku cudem ominęły go kule egzekucyjne

i nocą nagi wyszedł z masowego grobu⁵⁴. W tym ostatnim spektaklu „duch” Jonasza Sterna, wywołany na scenę przez Kantora, po raz kolejny wygrzebuje się spod stosu trupów i po raz kolejny – z ociąganiem, powoli wchodzi do drewnianej skrzyni/trumny ustawionej na środku sceny, za nim, jakby z determinacją, to samo robi „duch” Marii Jaremy (1908–1958)⁵⁵.



Ilustracja 30. **Tadeusz Kantor**, *Mam wam coś do powiedzenia*, 1988, akryl, płótno, 121 x 110 cm, Fot. Tadeusz Szklarczyk. Źródło reprodukcji: *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, red. T. Gryglewicz, Universitas, Kraków 1997, s. 104.

⁵⁴ Relacja Jonasza Sterna, dotycząca jego ucieczki z wagonu jadącego ze Lwowa do obozu zagłady w Bełżcu i ocalenia z masowej egzekucji, przechowywana jest w zbiorach Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego (AŻIH) w Warszawie pod numerem akt 301/4689.

⁵⁵ Maria Jarema (1908–1958) – polska malarka, rzeźbiarka i scenografka, współzałożycielka towarzystwa artystycznego Grupa Krakowska; K. Miklaszewski, *Tadeusz Kantor. Między śmietnikiem a wiecznością*, PIW, Warszawa 2007, s. 20: „Maria Jaremińska (Jarema) była dla Kantora nie tylko Muzą, ale i najbardziej radykalnym Nauczycielem”.

W zbiorze *Tekstów Autonomicznych* (1938–1974) Kantora zamieszczony jest opis, prawdopodobnie mary sennej, pod tytułem *Fotel z chorym*. Tekst ten – jak można przypuszczać – powstał pod wpływem relacji na temat wojennych przeżyć Sterna:

Fotel z chorym, 1988 (?)

Fotel z chorym zjeżdżał w dół z rosnącą coraz bardziej szybkością. Nagle / wpadł w jakiś dół czy zagłębienie ziemi. / To już chyba koniec – pomyślał chory – otoczyły go bowiem ciemności. / Gdy jednak poczuł, że żyje, zaczął zastanawiać się, jak wydostać się z tej dziury. / Wiedział, że musi wydobyć się na zewnątrz i wołać o pomoc. / Fotel na kółkach przewrócony utkwiał w glinie nogami do góry. Oszło- / miony upadkiem prawie nic nie widział / Macając wokół rękoma wyczuł wilgotną ziemię. / Zaczął, dźwigając się na rękach i manewrując nimi, / podciągać cały ciężar ku górze. Był cały uwalany gliną. / W końcu głowa jego znalazła się na brzegu dołu. / I wtedy zobaczył kilkanaście osób płaczących. / Stali zbici ciasno w jednym miejscu i płakali. / Po policzkach spływały łzy, białe chustki przykładali / do zaczerwienionych oczu, policzków i nosów⁵⁶.

Sądzę, że w zapisie tym zostało zawarte doświadczenie śmierci i cudownego ocalenia Jonasza Sterna, jego relacja o tym, jak zdołał pod osłoną nocy wydobyć się spod stosu trupów z masowego grobu, i jednocześnie fantazja Kantora na temat własnej śmierci i pogrzebu. Kantor roił o swojej śmierci, śmierci na scenie, na oczach oplakujących go widzów-żałobników: „Chciałbym mieć śmierć spektakularną. Może ta sceniczność pomogłaby mi znieść ten moment”⁵⁷.

W 1990 roku Kantor napisał tekst zatytułowany *Café Europe*⁵⁸. W eseju *Dalej już nic!*⁵⁹ raz jeszcze wraca do wystaw swoich obrazów (*Wystawa w bramie*, 1957; *Wystawa popularna*, 1963; *Wystawa na pocztę*, 1964; *Wystawa identycznych obrazów z parasolem*, 1970; *Wszystko wisi na włosku*, 1972; *Katedry Barcelońskie*, 1988; wystawa *Dalej już nic...*, 1989), do bohaterów swoich spektakli i rewii. Tekst ten ma formułę zapisu wspomnień, odautorskich komentarzy, szkicu dokonań czy refleksji nad tymi miejscami własnej twórczości, w których dotychczasowa jego postawa ulegała przełamaniu, zachwianiu – paradoksalnie

⁵⁶ T. Kantor, *Fotel z chorym*, [w:] idem, *Pisma*, t. 1, s. 619.

⁵⁷ K. Pleśniarowicz, *Teatr śmierci Tadeusza Kantora*, Verba, Chotomów 1990, s. 45.

⁵⁸ T. Kantor, *Café Europe*, Spicchi dell'Est, Rzym 1990.

⁵⁹ Esej Tadeusza Kantora *Dalej już nic!* ukazał się w wersji francuskiej, w katalogu wystawy dzieł Kantora w Galerie de France w Paryżu w 1989 roku. Wystawa cyklu obrazów w Galerie de France zatytułowana była *Dalej już nic!* W publikacji T. Kantor, *Pisma*, t. 3, w rozdziale VIII zatytułowanym *Dalej już nic!* zgromadzono ostatnie teksty Kantora o charakterze osobistym.

– by dążyć ku czemuś nowemu, nieznanemu. Każdej z przywoływanych tu wystaw towarzyszyły, jak zawsze u Kantora, manifesty i wypowiedzi, jak partytury teatralne towarzyszyły jego spektaklom.

A teraz ta wystawa (*Café Europe*) – pisze Kantor – / No cóż... / akroszaż (*accrochage*), / wernisaż (*vernissage*). / Jedyna nadzieja w publiczności. Aby przyszła publiczność mojego / teatru, Cricot, / i / żeby powiedziała: Nic się nie zmienił! / Taki sam! / te same oczy / i szal ten sam...⁶⁰.

Niewielka, ograniczona przestrzeń krakowskiej pracowni przy Małym Rynku, w której mieszkał Kantor przez ostatnie lata życia – *Biedny Pokoik Wyobraźni* – miejsce, do którego wracał, gdzie krzyżowały się jego namiętności, żądze, wszystkie pasje. To do tego *pokoiku*, przez otwarte drzwi jego pamięci i wyobraźni wkraczali albo chyłkiem, lękliwie, niepewni wchodzili bohaterowie jego biografii:

... Przybyli chłopcy i dziewczęta / z mojej Klasy Szkolnej. / Umarłej. /
... Trąba Jerychońska / z hymnem Getta. / Woził ją Stary Rabin
z Wielopola / z małym Szmulem w *Gdzie są niegdyśjsze śniegi*, / chcąc
dorównać dwóm / Kardynałom tańczącym tango argentyńskie / i Aby
zwrócić większą uwagę, bił w stare wiaderko / blaszane⁶¹.

Posłużenie się wspomnieniem, po to by wnikać w istotę „CZASU PRZESZŁEGO I DOKONANEGO, / w którym wszystko, co realne w życiu, / pozbawione w tym nierealnym CZASIE / swojej życiowej funkcji i życiowej skuteczności / podlegało OCZYSZCZENIU!⁶²

W spektaklu *Cicha noc* z 1990 roku wspomnienie zyskało nowy wyraz. Michał Kobiałka zwraca uwagę, iż w tym dziele scenicznym Kantor niejako redefiniuje pojęcie pamięci, mitu i historii:

Kantor dał nam do zrozumienia, że pamięć przywołuje to, co jest nieprzedstawialne za pośrednictwem narracji i artystycznej reprodukcji; że wyrzeka się pocieszenia podsuwanego przez poprawne formy, odrzuca stylizację, umożliwiające wspólne doświadczanie nostalgii za nieosiągalnym (J.-F. Lyotard⁶³)⁶⁴.

⁶⁰ T. Kantor, *Café Europe*, [w:] idem, *Pisma*, t. 3, s. 198–199.

⁶¹ *Ibidem*, s. 199.

⁶² T. Kantor, *Pamięć. La Mémoire...*, s. 144.

⁶³ J.-F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przeł. J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 1998, s. 26.

⁶⁴ M. Kobiałka, *O teatrze pamięci ocalałej z niebytu*, [w:] Tadeusz Kantor. *Interior imaginacji*, red. J. Suchan, M. Świca, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa–Kraków 2005, s. 152.

W spektaklu *Cicha noc* narracja mitu, resztki wspomnień lat dziecińczych, szczątki przedmiotów („łóżko, stół, stół, okno, drzwi, / później bardziej »złożone« – krzyż, szubienica, / w końcu narzędzia zbrodni”⁶⁵) i aktualne wydarzenia polityczne łączą się w jedno – noc wigilijna, noc historii, noc świata („owa noc straszna”). Twórca pokazuje obrazy historii nieobecnej na kartach książek, dyktowanej oficjalnymi upamiętnieniami chwalców „jedynych” ideologii – artysta mówi o końcu świata. Niemal u kresu życia, w sierpniu 1990 roku, pisał:

Chyba nie było w historii ludzkości / wieku tak „sprzyjającego” temu obrazowi: / końca rodzaju ludzkiego, / i końca życia naszej Ziemi – planecie – jak nasz wiek XX⁶⁶.

Od początku mojej twórczości / ten obraz / żył we mnie, / w głębi. Wszystkie obrazy mej wyobraźni, mego całego życia, były i są / „z niego”⁶⁷.

Poprzez własne działania twórcze, pozostając głęboko związany z praktykami artystycznymi awangardy XX wieku, świadom wydarzeń II wojny światowej, Tadeusz Kantor czyni siebie i nas odpowiedzialnymi za pamięć o zbrodniach Holocaustu. Nie stara się dawać świadectwa Zagłady, nie podejmuje trudu świadczenia, zdaje sobie sprawę z tego, że w świadectwie kryje się coś na kształt niemożliwości świadczenia. „O Holocaustie – pisze Giorgio Agamben – nie sposób dać świadectwa z wnętrza śmierci, nie istnieje głos mogący dać wyraz zamknięciu głosu, ani od zewnątrz, gdyż osoba postronna, osoba z zewnątrz (*outsider*) z definicji nie uczestniczy w tym zdarzeniu”⁶⁸. Kantor postępuje raczej jak archiwista albo strażnik pamięci nawarstwiających się wydarzeń i wspomnień, owych resztek ludzkiego życia, porzuconych i biednych, i znajduje dla nich jedyne miejsce. Tym miejscem jest scena, teatr, miejsce teatralne i pamięć. Tu, na środku sceny ustawia komin po wypalonym Domu. „To był komin z mojego obrazu. / – pisał – obraz nosił tytuł: / *Mój Dom*. Po pożarze, / po katastrofie”⁶⁹. W myśli i dziele Kantora pamięć jest alternatywą dla historii – istnieje poza ideologiami i nakazami politycznymi. Przestrzeń wywoływanych wyobrażeń jest rdzeniem i podstawową ideą (pamięć Kantora⁷⁰) jego spektakli – od *Umarłej klasy*, *Wielopola*, *Wielopola* poprzez rewię *Niech szczerzą artyści*, *Nigdy tu już nie powrócę* i *Cichą noc* po ostatni, niedokończony *Dziś są moje urodziny...*

⁶⁵ T. Kantor, *Cicha noc*, [w:] idem, *Pisma*, t. 3, s. 173.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 176.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz? Archiwum i świadek*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 35.

⁶⁹ T. Kantor, *Cicha noc...*, s. 178.

⁷⁰ Por.: M. Kobiałka, *op. cit.*, s. 145.

Pamięć – *Ślady wyciśnięte*: w lipcu 1990 roku artysta zapisuje swoje spostrzeżenia dotyczące fenomenu pamięci, która uporczywie wraca do „pewnych wydarzeń, / osób, zjawisk”, jakby przyciąganych jakąś nieznaną siłą, / która tkwi w nim”. Niosły one z sobą „ciszę / i smak / wieczności, / śmierć, otchłań pamięci / rozpaczliwe wołania przeszłości⁷¹”.

Dziś są moje urodziny to ostatni spektakl Tadeusza Kantora. Jego tytuł być może zaczerpnięty został z żydowskiej piosenki *Tsu Dayn Geburtstog/Dziś Są Twoje Urodziny*:

*Dziś są twoje urodziny
Więc wszyscy się zesłiśmy
Wszyscy twoi przyjaciele z rodziną
Wszyscy twoi dobrzy koledzy⁷².*

Przyszli wszyscy: matka, ojciec, ciotki i wujowie; przyjaciele: Maria Jarema, Jonasz Stern, Wsiewołod Meyerhold – „Wielki Męczennik”, Ksiądz Józef Śmietana, NOSIWODA z Wielopola, Infantka z obrazu Velázquez, stary Doktor Klein...

Kantor „porządkuje” swoją przeszłość – rzecz dzieje się na scenie-pokoju (Biedny Pokoik Wyobraźni) z łóżkiem, stołem, krzesłami i obrazami („oczywiście”), drzwiami („ważne”), piecykiem z rurą... Pozostawił notatki powstałe w sierpniu (czwartek) 1989 roku – wylicza sceny, które go nękały: „egzekucja, wojna, / mordowanie ludzi, / kaleki wojenne, / dziwki, burdel, panowie, / ministrowie, generałowie, / policjanci, szpicle...”⁷³.

W rewii *Niech szczerzą artyści* pojawia się ubrany w czarny garnitur, zdeorientowany bezładem, niespokojną, daremną bieraniną, stary lekarz ze słuchawkami zawieszonymi na szyi. Wpada z rozwianymi siwymi włosami do pokoju umierającego Artysty, próbuje wesprzeć jednego z bliźniaków, konającego na gruźlicę i jednocześnie pocieszyć jego brata (Lesław i Wacław Janiccy), coś mówi do siebie, chyba w jidysz. Niespodziewanie na scenę Biednego Pokoju Wyobraźni wchodzi NOSIWODA z Wielopola („bosi, obdarty, z konewkami, nawiedzony prorok tańczy w takt skocznej i żalosalnej żydowskiej piosenki”⁷⁴). Także w ostatnim spektaklu (*Dziś są moje urodziny*) pojawia się żydowski lekarz

⁷¹ T. Kantor, *Cicha noc...*, s. 180–181.

⁷² Jid.: *Tsu dayn geburtstog /Tsu dayn yontev haynt /Hobn zikh farzamlit /Dayne gute fraynt...*

⁷³ T. Kantor, *Dziś są moje urodziny. Wielka dygresja teoretyczna*, [w:] idem, *Pisma*, t. 3, s. 231–243.

⁷⁴ T. Kantor, *Dziś są moje urodziny. [Notatki do spektaklu]*, [w:] idem, *Pisma*, t. 3, s. 281.

– Doktor Klein, grany przez Mirę Rychlicką, uwiedziony dźwiękami piosenki, tańczy „zapominając kompletnie o swej roli”.

Siwowłósy starzec w białym kitlu, ze stetoskopem, podskakujący w płasach jak chasyd. I on miał też mieć w sobie coś mistycznego – Kantor nazywał go wręcz Jehową, ale miał chyba na myśli złego Demiurga gnostyków, tego, któremu świat raczej się nie udał. Kantor szukał dla niego słów w Torze, w Księdze Rodzaju...⁷⁵.

Doktor Klein próbuje – gorączkowo i z poświęceniem, ale wyraźnie bezskutecznie – pomóc, osłuchać swoich licznych pacjentów, którzy otaczają go, kłębią się wokół niego ze wszystkich stron, niczym potępieńcy wokół barki Dantego i Wergiliusza dryfującej po wodach piekielnych. „W pewnej chwili woła: *Tous égaux* – jak śmierć, która wszystkich równa”⁷⁶.

*

Teatr Pamięci Tadeusza Kantora wywiedziony z jego biografii, która – wciąż roztrząsana i rozpamiętywana – miała mu pomóc zrozumieć własne życie, był teatrem spraw ostatecznych o śmiertelnej powadze znaczeń. Spektakl *Dziś są moje urodziny*, nieukończony, przerwany na etapie ostatnich prób śmiercią artysty, która nastąpiła 8 grudnia 1990 roku, stwarza świat zbudowany z myśli i pamięci zdolnych sprowadzić umarłych. I znów, Kantor – świadomie czy bezwiednie – bliski wydaje się filozofii wschodnioeuropejskiego judaizmu: opisuje swój mikroświat, tworząc zarazem obraz świata rozumianego jako pełnia rzeczywistości, a nie jedynie nasz świat stworzony, w którym istniejemy. Podobnie jak znajdujemy w księgach kabały ustawiczną oscylację między wymiarem jedności a nieskończonością, tak i w dziele Kantora rozpoznajemy odwołania do jednostkowych działań rozgrywających się nawet w najniższych obszarach rzeczywistości („realności najniższej rangi” / naszego świata stworzonego⁷⁷), wprowadzając do swych rozważań – jak znajdujemy w pismach kabały – wymiar ludzkiej odpowiedzialności.

Kantor, obecny/nieobecny na scenie przez cały czas trwania spektaklu, „wywołuje” swych drogich umarłych; porównałabym ten ostatni spektakl do nabożeństwa szczególnego w judaizmie, podczas którego wspomina się

⁷⁵ L. Kolankiewicz, *Siedem szklanych paciorków. Ostatnia taśma Kantora*, [w:] *Wielki mały wóz*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 229.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 230.

⁷⁷ Por.: rabin Jechiel Bar-Lew, *Pieśń duszy. Wprowadzenie do żydowskiego mistycyzmu*, Pardes Opis, Kraków 2006.

zmarłych, których kochaliśmy. Nazywa się ono Izkor. Nie jest to modlitwa za zmarłych (Kadisz), ale modlitwa o pamięć⁷⁸.

Więc: teraz – na scenie: / koniec świata, / po katastrofie, / stos martwych ciał / (ile już ich było) i stos szczątków Rzeczy, / to co zostało.

[...]

Natomiast gdzieś z głębi, / jakby z otchłani piekieł – zaczęły się pojawiać osoby dawno umarłe, / wspomnienia wydarzeń, jak we śnie, / nietłumaczące się, / bez początku i końca, / bez przyczyny i skutku, / imperatywne, powracały...⁷⁹

⁷⁸ Obyczaj modlitwy Izkor (hebr. *Izkor* – „wspomnij”, „pamiętaj”) związany jest z werselem księgi Dwerim (Powtórzonego Prawa): „Daj przebłagać twojemu ludowi... Niech Bóg wspomni duszę mego ojca i mojego nauczyciela, a ja dam jałmużnę za niego”.

⁷⁹ T. Kantor, *Cicha noc...*, s. 181.

ROZDZIAŁ 4

MOSHE KUPFERMAN: HOMELESSNESS OF ART/ HOMELESSNESS OF MEMORY

The Old Testament prohibition of graven images can be said to have an aesthetic aspect besides the overt theological one. The interdiction against forming an image – of something – in effect implies the proposition that such an image is impossible to form.

Theodor W. Adorno¹

The historically motivated statement above speaks of the present, the time “after Auschwitz”, its aesthetic ethics remaining deeply rooted in the past and in the memory. In his essay *After Auschwitz, to write a poem is barbaric*,² Theodor W. Adorno questions the propriety and possibility of aesthetic representation responding to the metaphysics of negative dialectics. Richard Wolin argues in his *Utopia, Mimesis, and Reconciliation* that in discussing the utopian function of art, Adorno’s *Aesthetic Theory* comes close to violating the Judeo-Marxist *Bilderverbot*, the taboo against graven images, to the extent that the utopia is practically concretely depicted.³ According to Wolin, for Adorno art is a form of remembrance, a correlation of the past and the present, but also a kind of quest for its place in the world, for integration after the Holocaust; it is a concrete

¹ Th. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, transl. by C. Lehnhardt, Routledge and Kegan Paul, London–Boston 1984, p. 100.

² Th. W. Adorno, *After Auschwitz, to write a poem is barbaric*, “Kulturkritik und Gesellschaft”, 1949, published singly in 1951, collected in Th. W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Vandenhoeck & Ruprecht, Berlin 1955.

³ See: R. Wolin, *Utopia, Mimesis and Reconciliation: A Redemptive Critique of Adorno’s «Aesthetic Theory»*, “Representations” 1990, no. 32, p. 41.

utopian projection. Lisa Saltzman, in her book *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*, wrote:

Adorno paradoxically posits a visual fulfillment of the aesthetic prohibition. Just as «Celan's poems [*Fugue of Death*, 1944 – E. J.] articulate unspeakable horror by being silent,»⁴ because their themes are the very silence and impossibility their existence would seem to disrupt, so Adorno claims that visual abstraction satisfies «the old prohibition of graven images», by offering a mode of aesthetic representation that avoids what Auschwitz and the Hebrew Bible expressly forbid, because it is both nonreferential and nonfigurative.⁵

Moshe Kupferman (1926–2003), an Israeli artist, who was born in Poland (Jarosław) before World War II, declared his strong connection with the Polish and Hebrew tradition. He stressed the importance of memory and his awareness of the “homelessness” or alienation of his memory and his art after the Holocaust. He understood that his art is not a projection of a mental or ideological state. Kupferman's artistic thought, entailed by his world's view, erects metaphorical stories for the dialectic concepts of Destruction and Building, as necessary “neighbors” in the common ground of his work.⁶ In one of his most “evocative” declarations concerning the particular commission he received for the institution commemorating the Holocaust, he explains that he wished:

To avoid any constructive thinking (which, in my view, is confining and limiting) and thus encumber the open process characteristic of the way of painting, which contains surprises, confronts them, repeatedly attempts to make constructive use of them, and finally results in a personal and qualitative painting.⁷

Kupferman did not “discover” the Holocaust or its meaning and importance in collective memory, but he succeeded in building a unique artistic world. The problem of remembrance and oblivion induced by the Holocaust is

⁴ Th. W. Adorno, *Aesthetic Theory...*, p. 444.

⁵ L. Saltzman, *To Figure, or Not to Figure. The Iconoclastic Proscription and Its Theoretical Legacy*, [in:] *Jewish Identity in Modern Art History*, ed. C. M. Soussloff, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1999, p. 69.

⁶ See: N. Noyman, *Kupferman 1970–1979*, [in Hebrew] “Siman Kriya” 1980, 10 January; transl. B. Harshav, [in:] B. Harshav, *Moshe Kupferman: Life and Art*, catalogue exp. *The Rift in Time*, Givon Art Gallery, Tel Aviv 2000, p. 113.

⁷ See: Kupferman's letter to Benjamin Harshav, [in:] M. Kupferman, *On 'Di Kriye' (The Rift in Time)* – a fax to Benjamin Harshav in the USA, December 3, 1999, p. 82.

reflected in his characteristic colors (violet, purple, grey, lavender and... light), gestures, his unique, intimate idiomatic vocabulary of his painting. Harshav suggests that only on this basis, using various verbal expressions, does he confront us with an interpretative challenge.

In his last monumental series of paintings *The Rift in Time*, Kupferman contradicts the old opposition between political and non-commitment art. Harshav points out that he is intensely conscious

of the autonomy and celebration of painterly qualities and thick texture in their full differentiation and heterogeneity; he is a master with a labor-intensive attitude toward his medium. Yet, simultaneously, he strives toward an expression of his/our TIME – a key word in his verbal vocabulary.⁸

In this series, Kupferman attempted to resolve the eternal problem – the representation of time in art, where the concept of *time* and space has a special sense and signification. The painting – as he says himself – is never-ending rather than finished, a direct disruption to a harmonious synthesis; every painting is part of the artist's own unfolding in time. Another sense of *time* here is metaphorical. It is, claims Kupferman, the *time* of our life – not only “our individual time,” but also the *historical time* that we live in. This historical time is not a chronological process, not time moving and changing, but, on the contrary, a static and total essence⁹ and comprehension of time. Kupferman's *time* is a timeless idea, it has mythological roots of human history, but he focuses on the twentieth century. It is a generalized, cruel and horrifying face of humanity, and implicitly, the Holocaust of the Jewish people.

The *The Rift in Time* series of paintings from 1999, in which he directly relates to the extermination of his nation, is unique in Kupferman's artistic output (il. 31). This series of ostensibly abstract canvases was created as a coordinated group of pictures. Unfortunately, currently it is dispersed – we can see a particular canvas in different places of the world. This dispersion can be understood as metaphoric *homelessness*, a search for their place in our comprehension. Therefore, an important part of this chapter is an attempt at the reconstruction of the integrity of this cycle. The canvases commemorate the historical time and juxtapose its understanding by the artist and by particular audiences. These “shifts” in understanding are especially important due to the disappearance of the generation of Moshe Kupferman's contemporaries.

Let us now consider the importance of memory in Kupferman's life and his art; the *homelessness* of his memories. I should stress the difficulty of recounting

⁸ B. Harshav, *op. cit.*, p. 104.

⁹ See: B. Harshav, *op. cit.*, p. 103.

the experiences from the time of the Holocaust and World War II. This *homelessness* is both symbolic and explicit. It is connected with the overlap of the “internal” and “externalized” images of time – externalized, therefore always fragmentary and never perfect. This imperfection of externalized images of past is evident in Kupferman’s art in his talking the memory of the Holocaust, but not directly about the Holocaust. The Holocaust is a hidden image and experience of his works; they may be simply read as a song to creativity and to life.



Ilustracja 31. **Moshe Kupferman**, *The Rift in Time no. 3*, 1999, oil on canvas, 200 x 200 cm. Fot. Yair Peleg. Źródło reprodukcji: *Moshe Kupferman: The Rift in Time*, Givon Art Gallery, Tel Aviv, March 2000, s. 13.

The central problem with representing the Holocaust which Kupferman had to face was an intensification of the fundamental predicament inherent in Holocaust memory. Holocaust memory is what Primo Levi calls “the memory

of offense,” a wound that can never heal. “Anchored by this wound, and frozen in time, the victim and the perpetrator retain their original relationship in memory until both die,” wrote Matthew Biro.¹⁰

Though Kupferman avoided the Holocaust itself, he did see the Nazis, the humiliation and terror they inflicted, and for seven years he experienced an uprooting from his home, his people, city, and language. He personally lived through the loss of his entire close family. He lost his first language, his second language, and his third, along with the cultures they represented and the intimate familiar memories encoded in them. This, too, was a holocaust, the holocaust of those who lived in the shadow of the more famous, huge Holocaust, even if they survived.¹¹

Moshe Kupferman was born on August 12, 1926 in the small town Yaroslav to an Orthodox Jewish family. Located in south-east of Poland, in the sixteenth and seventeenth centuries Yaroslav was an important market town, and from then on its Jewish community flourished. There were approximately eight thousand Jews in Yaroslav, which was a center of “significant Jewish activity, including both Zionist and Hassidic movements.”¹² Before World War Two Yaroslav was a town in Poland where Polish, Jewish and Ukrainian inhabitants lived together. Kupferman grew up in an Orthodox Jewish family and went to Jewish school. Both his parents spoke “mainly Yiddish and Polish but knew German as well”. Young Moshe studied the Torah and basic Hebrew at a *heder* and with a tutor, and later at a Jewish elementary school. Kupferman’s cultural identity rested on both Polish and Hebrew traditions. This explains why he signed his works sometimes in both Latin and Hebrew alphabets.

Etched on Kupferman’s memory is the entry of the German army into Yaroslav, on 10 October 1939.¹³ As a child, Kupferman experienced the atrocity of the Holocaust and World War II. His entire family perished, and he was deported and wandered through the Soviet Union. In 1946 he returned to Poland, and subsequently stayed in Displaced Persons (DP) camps in Germany. In 1948, with the establishment of the State of Israel, he immigrated to Israel with the group that founded Kibbutz *Lohamei Haghetta’Ot* (The [Warsaw]

¹⁰ See: M. Biro, *Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust*, “The Yale Journal of Criticism” 2003, no. 16, vol. 16, pp. 113–146, here: pp. 113–114.

¹¹ B. Harshav, *op. cit.*, p. 100.

¹² *A Biographical Outline: Recollections*, [in:] *Moshe Kupferman. Works from 1962–2000*, The Israel Museum, Jerusalem 2002, p. 326.

¹³ The German armed forces crossed the Polish border on 1st September 1939 and on 16th September reached the Narew-Vistula-San line. The following day the Russians invaded northern-eastern Poland.

Ghetto Fighters Kibbutz). All of them were the Holocaust survivors, including Antek Cukerman (Icchak Zukerman) and Cywia Lubetkin, the leaders of The Warsaw Ghetto Uprising (19 April 1943).

He spent his life in Israel in the kibbutz, located north-west of the Galilee hills, near the road leading from Haifa to the Lebanese border. Together with others who survived the Holocaust in Central and Eastern Europe, he became a part of the wave of young pioneers who joined the kibbutz movement in the early days of the State of Israel. Kupferman learned the profession of a molder; later he worked as a builder during the first, hard years of the Kibbutz. Gradually, "with the increase of public awareness of the commutation of slogans «Socialist Realism» among the Israeli left, did he get more and more time for his creative work. Since then, his career of major artist is well known."¹⁴

His huge atelier still exists – after his death in 2003 – on the hill in Lohamei Hageta'Ot with orange groves and silhouettes of Arab villages in the distance, and the mountains of the Western Galilee, and in the west, a few miles away, the Mediterranean Sea. Close to his atelier one can see a monumental classical building of Icchak Katzenelson (Kacenelson) House¹⁵ – "the temple of memory" – whose purpose is to collect and preserve Holocaust documents. It is an archive and museum of the Holocaust and The Warsaw Ghetto Uprising.

Kupferman created his art in these circumstances and living close to the people who carried their memories of the Holocaust. One of the titles he proposed for his series of canvas was *To be with memory*. Finally he decided to entitle it *The Rift in Time*. "The memory is the resonance chamber where the artist lives,"¹⁶ wrote his friend, the critic art from New York, Benajmin Harshav. And in another place: "Yet it would be wrong to confine Kupferman's to an expression of the Holocaust. There is no identity between the art and the artist's verbalized experience, only an interpretative tension between them."¹⁷

His art represents the memory of visual experience, making memory itself visible. He painted on paper and canvas, ostensibly non-figurative pictures, yet not quite pure abstraction. His art resounds with an echo of the Holocaust in Europe, and the dramatic history of Israel. These references were often made clear through the titles given to his paintings, and in conversations with the artist.

¹⁴ B. Harshav, *op. cit.*, p. 100.

¹⁵ Icchak Kacenelson (1886 Karelicze near Nowogródek–1944 Auschwitz), bilingual poet (Hebrew and Yiddish), ran private Hebrew Gymnasium in Lodz, before the war under the German occupation, he fled to the Warsaw Ghetto, where he taught at the underground Gymnasium of "Dror" organized by Icchak Zukerman. During the Holocaust, he wrote a narrative chronicle in Yiddish, *Poem of the Slaughtered Jewish People*; he cooperated with Emanuel Ringelblum (1900 Buczac–1944 Warsaw).

¹⁶ B. Harshav, *op. cit.*, p. 100.

¹⁷ *Ibidem*, p. 98.

An insight into Kupferman's work reveals its guiding principle: that "an existential solution to the problem of how to live on in the face of the past is offered by the moral caliber of the painting."¹⁸

In this essay I would like to present the moral, artistic, and humanitarian richness of Kupferman's work. Neither easy to classify nor to name it, the world of his art challenges our experiences in the historical reality of the twentieth century. It was important for him to reflect in his paintings the special vibrating light of the land of Israel and the splendid view upon the Mediterranean Sea from the kibbutz where he lived. Changing with the seasons and the time of day, these colours can be articulated only in the immanent language of painting. His work, remaining under the influence of this meaningful context, exemplifies the memory of seeing, making memory itself visible.

In his work, one can also hear an echo of the history of Israel. His use of paint, graphite, ruler, knife, paper, canvas and sandpaper reminds one of the cultivation of barren land, which turns deserts into olive and orange groves.

Yona Fischer, the co-curator of Moshe Kupferman's exhibition in Poland in 1993, wrote:

The vibrating light in which the exhibited works have been produced, and by which they are so thoroughly suffused, is transferred by means of this exhibitions to a world saturated with a different light, and is a visual manifestation of both the unity and complexity of experience and reality, raising questions about mutual understanding.¹⁹

In the early 1960s Kupferman developed his special abstract language. His 'seemingly' abstract art proves that he was one of the most profound painters of his time. At first glance, his oeuvre appears to be purely abstract, grounded solely in the visions of his inner world. Within this abstraction – whether it be the minimalist works of the 1970s or the more expressive painting of his later years – one of Kupferman's central themes is the act of concealing, erasing, and revealing elements within the work. The process of building up layers of soft violet or purple colour enables perception of form and the particular richness of Mediterranean light. His painterly 'signature' is the combination of two

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ See the catalogue of Moshe Kupferman's exposition in Łódź: *Moshe Kupferman*, Muzeum Sztuki, Łódź 12 January–8 February 1993, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 13 January–28 February 1993 in cooperation with Tel Aviv Museum of Art (Yona Fischer, Chief Curator, Tel Aviv Museum of Art; Jaromir Jedliński, Director, Muzeum Sztuki, Łódź; Wojciech Krukowski, Director, Center of Contemporary Art), Warszawa, p. 7.

fundamental elements: the compulsive superimposition of layer upon layer of paint in subdued shades ranging from soft violet to grayish mauve, and the repetition of parallel lines. The lines are initially freely brushed but subsequently put in order on the canvas with almost drawing-like exactness. This work process is reflected in a complex structure, with intersecting diagonals showing signs of erasure, and the alternately transparent and opaque layers of diffuse color. Many of his compositions are full of tension between the revealed and concealed, between the transparent and the opaque planes.

He learned some fundamental lessons from abstract artists of the 20th century, but the language of his art is exceptionally personal and unique. It belongs only to himself. He created a world of tensions and paradoxes, and yet achieved an impossible unity that raises his compositions to the level of mystical and at the same time intellectual expression.

In his essay in the catalogue of Kupferman's exposition in Tel Aviv, Benjamin Harshav writes:

Neither thematic nor verbalizable, his world challenges our experiences in the historical reality of the 20th century. It is authentic art in a post-modern condition, because it relativizes different modernist styles; it appropriates their principles for private, individual language, developed in Kupferman's own work; and foregrounds the impossible conjunction of the abstract and historical.²⁰

And the vertical layers, overlaid on top of one another (going into the depth of the oil painting) were now placed also next to each other, in tense balance, horizontal and asymmetrical, as heterogeneous centers of gravity, competing with each other for dominance in a painting.²¹

This was based on the recognition of another reality, an individual, introspective authenticity, and on the belief that the act of painting, as a hard daily work, is the refuge of the one who lost everything. The one who seeks, as a kibbutz member and an artist-painter, the only way to justify his survival, not by erasing the past, but rather by perpetuating its memory: the covert private memory to which the painting attests, although not addressing it explicitly.²² Kupferman's work – oils on canvas or various media on paper – seems at first glance to be abstract, and indeed it is. It can be seen within the wider context of the sensual abstraction which evolved in Western art after World War II, in the language whose grammar runs the whole gamut from the minimalist monochrome to plentiful significance.

²⁰ B. Harshav, *Moshe Kupferman – abstraction and time*, catalogue exp. *Where is Abel, thy brother?*, The Zachęta Gallery of Contemporary Art, Warszawa 1995.

²¹ See also: B. Harshav, *Moshe Kupferman: Life and Art...*, p. 122.

²² Y. Fischer, *Moshe Kupferman (1926–2003): The Rift in Time*, "Di Kriye" 1999, no. 7.

Quoting Yona Fischer:

Israeli abstract painting, which developed under unique circumstances, belongs entirely to the post-World War Two period. Its pioneers, veteran artists who had been landscape painters in the 30s, banded together in 1948²³ to form a group they called New Horizons.²⁴

Two of the members of New Horizons group, Joseph Zaritsky (1891–1985) and Avigdor Stematsky (1908–1989) were the teachers of the largely self-taught Kupferman during two summer painting courses held at the kibbutz in 1953 and 1955.

Marek Chlanda is a distinguished Polish artist born in 1954 in Cracow. He is a generation younger than Moshe Kupferman, but Yaroslav and Cracow are only about 200 kilometers apart, both being part of a complex geo-historical region called Galicia. In March 2009, Marek Chlanda sent me a letter including ten graphic works, drafts and explanatory notes. This set of graphic works, all measuring about 32 cm x 29 cm, was created over fifteen years, starting in 1993. They focus on the topics important for the artist from the very beginning of his creative path. These works suggest a certain line, a trajectory.

One may recall Chlanda's statement: "[...] this line is a metaphor of my biography." These graphic works include an imaginary depiction of the workshop of exquisite Polish painter Andrzej Wróblewski (1927–1957), some

²³ 1948 – the year in which the modern State of Israel was born.

²⁴ Before the War, these artists had been influenced by the Paris School; by the painters such as Chaim Soutine (1893–1943), or Frenchmen Pierre Bonnard (1867–1947). After the War there revealed two facts: the disappearance of both schools from the artistic field: the heritage of Paris School and, in the same time the emergence of a new generation of artists, most of whom were abstract painters related with French Informel, abstract art (Jean Fautrier [1898–1964], Serge Poliakoff [1906–1969], Alfred Manessier [1911–1993] and Pierre Soulages [1919]). The New Horizons (hebr. Ofakim Hadashim) movement can be found in a group of artists who mounted an exhibition in Tel Aviv's Habima National Theater in 1942 (The Group of Eight). The group crystallized in 1948 after the founding of the state of Israel, they called "The New Horizons Group." The New Horizons was the "new school" of Israeli artists, such as: Arie Aroch (1908–1974), Zvi Meirowitch, Avraham Naton (Natan-son), Avigdor Stemetsky (1908–1989) and Yehezkel Streichman (1906–1993), Joseph Zaritsky (1891–1985). They sought a style that reflected the striving for Zionism and Modernism. The New Horizons Group tended more and more toward the abstract, and away from reliance on the figurative, <https://www.revolvy.com/topic/Ofakim%20Hadashim> (access: 31.07.2018).

drawings visualizing *Our Life After Brzezinka* (1976), as well as drawings reflecting *Dreams of Prayers* (1994). It also includes the drawings entitled *Cosmos – Aphorism of Blake*, copy of Blake's *Laokoon*, the drawings *Cosmos – Tango of Death* (2004). Importantly, it also includes two pages of notes entitled *After the Rift in Time* (2008). These notes, Chlanda wrote, were his response to the eight paintings of the series *The Rift in Time*, the paintings in which Kupferman most directly confronts the Holocaust.

Moshe Kupferman was a friend of Marek Chlanda. He met Chlanda, whose works he appreciated very much; he understood this art's hermetic nature. Subsequently Chlanda spent three months in Israel, they met several times. Soon after Kupferman's death in 2003, Chlanda returned to his series of eight pictures *The Rift in Time* from 1999 during his study visit to Israel (where he stayed at the Lohamei Haghet'a'Ot Kibbutz). He responded to Kupferman's work about ten years later, with a group of paintings and drawings he titled *After The Rift in Time*. In this series of works he returns with full empathy to the art of his friend, and in a sense continues and answers many questions posed by it. Divided the age, experiences and finally the death of the older artist, Chlanda continues the effort to understand and to rework the meaning of Kupferman's work. Marek Chlanda wrote to me: "Paintings are first of all a challenge of visibility, an effort to reach the deeper meaning. It does not condition, does not determine comprehension, but tries to recover the true meaning. There are times when comprehension overshadows and blocks what in paintings is direct and clear. It obscures the visible and changes it into invisible."

There are obvious differences between these two artists. A distance of a generation and Kupferman's working conditions in vibrating light of Israel. Chlanda works in Cracow – an old town full of monuments of Polish history (also the Jewish presence in Poland's history), but often covered by clouds and prone for rains. Yet Chlanda's work is tender effort to penetrate the diverse phases, levels, u-turns and returns presented in *The Rift in Time*, possibly the most important paintings of his friend as regards his views on history.

Chlanda writes: "A careful perceiver may retrace the whole creative act and reconstruct the route of a painter, the trajectory of his art up to final 'full stop,' the belief that the task was accomplished, the final stop-work 'signature.' But some paintings of Kupferman have many signatures. And then reconstruction becomes difficult."

Moshe Kupferman's work *The Rift in Time* is a series of eight large oil paintings: 2 x 2 meters each; they were exhibited at the Givon Art Gallery in Tel Aviv in March 2000 (il. 32). Three of them were created for permanent display at the Yad Leyeled "Children's Memorial Museum," the Holocaust educational

institute for children and the youth. This institute was established next to the Ghetto Fighters' House Museum in Kibbutz Lohamei Haghet'a'Ot in order to provide to, and perpetuate in the children's memory, the knowledge about the Holocaust through documentation and education. The group of eight works entitled *The Rift in Time* was the only one where Kupferman directly referred to his memory of the Holocaust. "It was not a direct response to a direct invitation, but years of dragging out an answer and even more years of carrying the theme in his head – until the dam broke."²⁵



Ilustracja 32. **Moshe Kupferman**, *The Rift in Time* no. 4, 1999, oil on canvas, 200 x 200 cm. Fot. Yair Peleg. Źródło reprodukcji: *Moshe Kupferman: The Rift in Time*, Givon Art Gallery, Tel Aviv, March 2000, s. 15.

²⁵ B. Harshav, *Moshe Kupferman: Life and Art...*, p. 121.

Chlanda remembers²⁶ that Moshe Kupferman was asked many times to create a painting, which addresses the Holocaust. The artist always avoided such a conversations. In his personal notes concerning *The Rift in Time*, Kupferman wrote about the «final solution» but did not recognize this series of paintings as an effort to find an artistic expression of the Holocaust. But according to Chlanda,²⁷ he confronted the challenge. In this work, Kupferman concentrated all the emotions of the bygone decades, un verbalized desperation, gestures of protest and efforts to defend himself and those close to him. This is a cluster of ritual gestures of mourning, an abstract concept of an irreparable, unbridgeable rift. He created a para-architectural space, a suggestion of a pipeline which leads to nowhere and everywhere. We can perceive fragments of destroyed houses, basement windows, broken chimneys, scaffoldings and fragments of inner-city greenery. Are there any forms, mental non-illustrative structures, which can express the desperation, the pain, all of the hidden, maybe even determinedly suppressed feelings connected with the Holocaust? Can the trace left by a brush be the image of doubts, emotions, initiations and a returns? Can they express thought? Can they be an equivalent of the complex process of thinking in a nervous system?

At first Kupferman called the series *Di Kriye*. In Yiddish, the language of his childhood, this means “the rip.” Jewish people traditionally tear their clothes when mourning for a loved one. This is meant both as a concrete gesture of defiance, a ritual of mourning, as well as an abstract concept, an irreparable, unbridgeable rift.

“The result of geological catastrophe” was the metaphor for the rift in the consciousness of many Diaspora-born Israelis introduced by the Hebrew poet Avot Yeshurun. *The Rift in Time* can be seen as a political and historical obligation and commitment, as an attempt at “explaining” the Holocaust to children. His paintings in this series are dramatic and infused with an air of gravity, struggle and silent oppression. “More than ever before, they speak of the past; a discourse loud and clear, albeit one of silence, of signs and symbols whose interpretation the artist entrusts to us, the viewers.”²⁸

I always thought – wrote Moshe Kupferman to Benjamin Harshav in 1999 – it was impossible to paint about the Holocaust. This is not a topic I choose. I cannot imagine that one day, one moment I’ll decide: now, I shall

²⁶ According to my phone conversation with Marek Chlanda on May 11th, 2010.

²⁷ M. Chlanda, *Notatki/Notes* (VII), typed notes of the artist, Kraków 4.01.2009, no pagination.

²⁸ Y. Fischer, *Moshe Kupferman (1926–2003): The Rift in Time*, “Di Kriye” 1999, no. 709e, no pagination.

just finish the canvas I'm working on and paint a concentration camp on the next canvas... But I live a great deal with the memory of the past and especially of that period, with the sense of loss and the ever-present longing for the victims of that Destruction.²⁹

Thus vision and memory are deeply rooted in the artist's mind, in his everyday life. The consciousness of existing to "imagine despite everything,"³⁰ accompanies the acceptance of the past, even partial, incomplete and distorted, are present in our memory forever. According to Georges Didi-Huberman³¹ "the impossibility to imagining the Holocaust" must be overcome, i.e. the Holocaust must be expressed. The destruction of the world of the European Jews becomes a "historical phenomenon", and must be represented /imagined/ "visualized."

For example, the archives of the Yad Vashem in Jerusalem contain documents, photographs, albums, and memories, and by this "completeness" facilitate the *imagining* of the Holocaust. The existence of this multi-form evidence contradicts the dogma of *unimaginable* nature of the Holocaust.³² Because the Nazis wanted their crimes to be unimaginable, art about the Holocaust must be created. This un-expressed history, these figures of memory have been presented to us by Kupferman in *The Rift in Time*. Jan Assmann writes:

Thinking is enabled by the abstraction, memory by the concrete. Ideas have to be embodied in material symbols to become the subject of memory. Then a notion merges suddenly with an image. [...] To express the thoughts and memories of the Holocaust through a picture, to use their pictorial power there where words fail.³³

Memory was an important part of Kupferman's life, but his paintings are not "about" the Holocaust in directly emblematic sense. They are rather "after the Holocaust" (as Boltanski says, that his work is "after the camps"). In the

²⁹ M. Kupferman, *On 'Di Kriye' (The Rift in Time)*. A fax to Benjamin Harshav in the USA, December 3, 1999. Harshav: "This was a personal letter, jotted down in longhand and not intended for publication, it response to some questions I asked over the telephone from the USA to Israel." See: B. Harshav, *Moshe Kupferman: Life and Art...*, p. 82.

³⁰ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris 2004, p. 51.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, p. 79.

³³ J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck, München 1992, p. 71.

catalogue of his exhibition, held in two major Polish Museums in Warsaw and in Lodz, Kupferman wrote:

How can art express the murder of millions, tell about the industry of death?

Who can know what my Jewish people went through when they were murdered?

We shall never be able to grasp that this could have happened.

I paint. I miss them. Always will.

The past is strongly present in the thoughts and work of Moshe Kupferman, but it is changed, transformed by contemporary events, by the frequently disturbing news about the local problems, by the permanence of political and military conflicts ever present in the life in the young State of Israel.

Italo Svevo (1861–1928) wrote:

Today directs the past as members of orchestra. Creates the need for this or other sound. Makes them sound loud or makes sounds disappear. In the contemporary appear only these elements of the past, which make today either clear or opaque.³⁴

Today is created by the past, by the memory of the bygone, because the past enables the perception and interpretation of the world we live. The paintings of Kupferman should be interpreted as a figure of memory and an image of remembrance. His work concentrates the feelings of the past identity, memory of history as well as the consciousness of the contemporary. This art may be read as an affirmation of human life and creativity, as a great joy of complexity, as a confrontation with overcoming.

In his late years, creating his new series, the artist reached a special level of abstraction *à rebours*: his colors, first (in the 1980s or 1990s) seemingly decorative, now become autonomous and deliberately contrasted with other colors part – glaring green, purple, red, black, white. In 1996–1998 his works are more poetic, more “figurative,” metaphorical and harmonious.

The series *The Rift in Time* presents a stronger “architectural” construction, an increase in the depth of perspective. It embodies the emotions and imagination ruled by the “vision” of memory. The eight square canvases are compacted into symmetry of a white precisely painted diamond (painting number 3), or green triangle (painting number 4). These surprisingly precise symmetries, put in order the chaos of destruction by the means of perfectly drawn geometric figures. This brings about, in opposition to what harmony and symmetry meant in the history of art, the feeling of anxiety and uncertainty. The effect is

³⁴ I. Svevo, *Zeno Cosini*, Rowohlt, Hamburg 1959, p. 467.

provocative and as if “unjustified.” The harmony and symmetry of the frames of the 2m x 2m paintings, contrast with the strong, expressive texture of the paint, the traces of the brush. This contrast is a metaphor of the route of the artist, who in the final years of his life found the sense of life. Image and representation materialize the memory, fight the need to forget because it discovers the forms enabling the compensation of the loss of meaning.

Kupferman views painting as a moral activity. Nili Noymann, the author of the article in “Siman Kri’a” (January 10th, 1980), writing about Kupferman’s mature art, stated: “Kupferman’s plastic conception, resulting from this philosophy, constructs metaphoric layers for the concepts of destruction and construction as inevitable neighbors on the picture ground.”³⁵ The daily work discipline to which he submitted himself represents the moral standard within the social framework of the kibbutz; the urgency is evidenced in the work, in the very process of its creation and in its concrete, physical existence. The experience of life – past, present time, memory – was always manifested in every aspect of his art, in the particular style of his work: the accumulation of signs, additions and overlapping, disappearance and return to particular forms, the stubborn persistence of figures and signs. The analysis of the past and its continuation. The unique poetics inherent in the creative activity of Moshe Kupferman is a result of the patient repetition of the questions: how to live remembering the past, in the face of current events of contemporary life in Israel and in the face of the beauty of the natural environment? The answer is to be found in his paintings, a concentrate of the ethical dimension and the beliefs of the artist, for whom a work of art should carry the imprint and weight of the past.

Yet, the paintings of Kupferman are not dismal, the important element of his work is the intensity of colors. In 1961 he traveled to Europe, and became acquainted in Paris with postwar abstract painting; he studied the art of the Paris School [Bram van Velde (1895–1981), Alberto Giacometti (1901–1966), Vieira da Silva (1908–1992)] and the group of Nouveaux Realists [Jean Fautrier (1898–1964), Pierre Soulages (1919), Antoni Tàpies (1923–2012), Jean Tinguely (1925–1991), Arman (1928–2005), Daniel Spoerri (1930)]. Their art influenced and changed Kupferman’s paintings. Their monochromaticity was replaced by the antagonism of the light and dark. This concept was reflected in the use of black and white, accompanied by violet. Violet, in its various tonalities, ranging from pure violet to purple and lavender-grey, was eventually to become the dominant color in his painting.

However, violet and all its hues also represent something else, beyond the ‘technical’ circumstances of its accretion. It displays a characteristic which is

³⁵ N. Noymann, *Kupferman 1970–1979*, [in Hebrew] “Siman Kriya” 1980, 10 January; transl. B. Harshav, [in:] B. Harshav, *Moshe Kupferman: Life and Art*, catalogue exp. *The Rift in Time*, Givon Art Gallery, Tel Aviv 2000, p. 446.

not peculiar to Kupferman's paintings. Violet and purple have appeared in the works of numerous artists working on both sides of the Mediterranean, as an 'instinctive' solution to the problem of perceiving the colors in nature in the strong light.³⁶

"Every artist" – wrote Kupferman in 1968 – "carries a store of descriptions, memories, images [...]." All these belong to "the burden of the past [...]. There is no element of chance in this combination, but neither is it the consequence of a choice. The insignificant is forgotten [...]. What is worthy of being expressed sometimes attains a worthy shape, and that is the picture with a right to exist."³⁷

Having pointed out the influence of his stay in Paris on the painting of Moshe Kupferman I should like to suggest the possible influence of another town. Perhaps it was Cracow. According to Kupferman's memories, his first contacts with Gothic architecture and sculpture took place in Cracow. After a few dozen years he returned to Poland and visited Cracow in the winter of 1993.

I would like to return here to the notes of Marek Chlanda, who recalls being a guide and companion of Moshe Kupferman during a walking tour of Cracow in winter 1993.³⁸ A cold, gloomy day in one of the most beautiful towns in Poland, stimulated Kupferman's memories of his first visit in Cracow as a young man. He vividly remembered his first visit in its churches, more specially the contrast of the gray, winter day and the vibrating lights of the interior of the Franciscan church. The lights created by stained-glass windows – the work designed by Stanisław Wyspiański (1869–1907), one of the excellent Polish artists and playwrights of the end of the 19th century. Creating these designs, Wyspiański tried to capture the light of the Mediterranean engraved in his memory after his travels to the south of Europe in 1890. Moshe Kupferman recognized the connection of grey, winter colors of Cracow and the light of his everyday life in Israel.

A few years later, gazing at the painting number 7 of the series *The Rift in Time*, Marek Chlanda thought about the attempts and the efforts of Wyspiański, who believed in the contact with the departed, to move the material of the elements of the past from the cradle of the European culture in the Mediterranean, to Cracow – the domicile of the Polish kings – the Polish Pantheon.³⁹

³⁶ *Ibidem*, p. 16–17.

³⁷ M. Kupferman, *Instead of a Catalogue*, 1968, no pagination.

³⁸ M. Chlanda, *op. cit.*, no pagination.

³⁹ See: S. Wyspiański's drama *Acropolis*, ed. E. Miodońska-Brookes, Ossolineum, Wrocław 1985.

Painting number 7 of *The Rift in Time* seems to reflect the memory, which exists today but it is the memory of something very distant, something not well articulated but made real by the stories, photos, and documents. Made real by the effort of Moshe Kupferman and others who returned to the country of their childhood, returned to the past through memory. In painting 7 (il. 33), we perceive a few visual agglomerations, two well separated and consisting of black strips which cover nearly all of the painting. The condensate of today, or maybe also of the past, in which the painting is created leads to a strong impingement or re-remembering of other memories and facts of life.



Ilustracja 33. **Moshe Kupferman**, *The Rift in Time* no. 7, 1999, oil on canvas, 200 x 200 cm, kolekcja Katzenelson House-Child Memorial, kibuc Lohamei Haghetat, Izrael. Źródło reprodukcji: *Moshe Kupferman: The Rift in Time*, Givon Art Gallery, Tel Aviv, March 2000, s. 21.

Looking at the painting number 7, Marek Chlanda asked himself: "Where, in which part of the painting, does the paint transmute from the material substance to the substance of memory. Is this really taking place here?"

Marek Chlanda studied painting 7 in the place of the work's origin, in the kibbutz Lohamei Hagheta'Ot situated on the hill from which one can see the sea – the kingdom of the violet. This violet seems infinite, like a never-ending mental conversation with the younger artist from Poland. Perhaps this special purple-violet also led to creation of *The Rift in Time*? After three days in October of 2008 in the Foundation Moshe Kupferman, in the Warsaw Ghetto Fighters Kibbutz in Israel, Marek Chlanda initiated his series *After the Rift in Time*. For some images of *After the Rift in Time* he used the materials from his work titled *Holy Chambers* (1990) and the eight pictures were stimulated by *Acropolis* – a play by Stanisław Wyspiański. The *Acropolis* was the basis for the spectacle directed by Jerzy Grotowski (1933–1999) and Józef Szajna (1922–2008) in 1965. Grotowski moved the action of *Acropolis* to the grounds of the former concentration camp in Auschwitz. The spectacle ends with the actors' disappearance in the coffer located in the middle of the stage space. The stage is left empty, with a jumble of pipelines.

Gazing at *The Rift in Time* provoked the process of associations which can be ordered in time, and extracted from the past surviving and saved memories. It allows the artist and the receiver to overcome despair, the awful void between the need to understand this painting *malgré tout* and the natural disagreement with what happened. Benjamin Harshav wrote:

For Kupferman the Holocaust itself is such enormity that it can not be figuratively or thematically described in art. What we can express is our inability to express it, the incomprehensible nature of it all. And, perhaps, also the swings of our emotions confronting «Time», the age of the Holocaust, looms above the horizon of his work.⁴⁰

The Greek term *mártys* originated from the verb meaning "memorize." It denotes a martyr, but its genitive *márturos* also means "witness." The survivor is both a martyr and a witness; to remember is his obligation. The survivor should not forget the others. This obligation was fulfilled by Moshe Kupferman in *The Rift in Time*. Chlanda was born in Cracow, in the country where the Jewish community had been present for ages, which for many centuries was the home of the largest fraction of the Jews in the world. Today it is home to merely

⁴⁰ B. Harshav, *Moshe Kupferman: Life and Art...*, p. 96.

twelve thousand Jews. Marek Chlanda attempts to carry this memory, he believes that this is his moral obligation to be a witness and to remember.

Theodor W. Adorno⁴¹ claims that art, particularly modern art at its best, offers a utopian moment, the possibility of social change, a state of non-identity. He opposes the heritage of the Romantic idealism, which Adorno sees as a philosophy of identity in which the subject always assumes dominance over the object, stressing the difference between the subject and the object. The paradox of the Shoah representation revealed itself in the conflict between the ethic imperative to remember and the impossibility of representing that past, evading clear representation because of its exceptionality, incomprehensibility, and cruelty. Moshe Kupferman's *The Rift in Time* and Marek Chlanda's *After the Rift in Time* – the two series of pictures by the artists of two different generations, which we should see as unique and very important representations of the Shoah, managed to confront this paradox directly. They are memorial images that incorporate their audiences into the problem of the memory and representation of the Shoah, relating these questions to the experience of the *homelessness of art* and the *homelessness of thought* in the postwar world.

⁴¹ See: Th. W. Adorno, *Aesthetic Theory*.... Polish edition: Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, transl. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1994, s. 311.

ROZDZIAŁ 5

POETA I MALARZ: *FUGA ŚMIERCI* PAULA CELANA W OBRAZACH ANSELMA KIEFERA

Twórczość niemieckiego artysty Anselma Kiefera, urodzonego w 1945 roku, złączona jest ze słowem – z tekstami opisującymi pradawne mity, traktatami filozoficznymi, poezją, Biblią, kabałą. Słowa, niekiedy frazy, wpisane są ręką artysty w jego obrazy-księgi, są też tytułami tworzonych cyklicznie, powtarzanych tematów, odniesień do literatury europejskiej, mitologii i historii świata. W prezentowanym tekście koncentruję uwagę na jednym z najważniejszych wątków obecnych w twórczości Kiefera, jakim jest związek jego sztuki z poezją Paula Celana (1920–1970), żydowskiego poety, który przeżył Zagładę. Połączyła ich (Żyda i Niemca) tragedia Holocaustu i ze strony Celana próba utrwalenia w pamięci, dania świadectwa wydarzeniom II wojny światowej, ze strony zaś Kiefera usilny, ustawicznie ponawiany proces „zebrania i poskładania potłuczonych naczyń” (kabalistyczny akt *tikkun*, traktujący o naprawie świata po katastrofie), przyjęcia przez Niemca odpowiedzialności za winy ojców. Celan i Kiefer opisują tragedię nieusuwalności, by przywołać znamienne słowa Emmanuela Lévinasa (1906–1995), niedającej się zatrzeć przeszłości, która skazuje każdą inicjatywę na to, by ją odnawiała¹.

W 1990 roku w Kunsthalle w Tybindze odbyła się wystawa ksiąg Anselma Kiefera pochodzących z lat 1969–1990. Dzieło tworzenia ksiąg jest przez artystę kontynuowane po obecne czasy.

Jeden z najważniejszych cykli niemieckiego artysty, dedykowanych pamięci poezji Paula Celana, składa się na księgę zatytułowaną *Für Paul Celan*. Zespół tych prac po raz pierwszy eksponowany był w Thaddaeus Ropac Galerie

¹ E. Lévinas, *Kilka myśli o filozofii hitleryzmu*, przekł. J. Migasiński, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 5.

w Salzburgu w 2005 roku. W rozmowie z Götzem Adrianem Kiefer podkreśla pierwszorzędną – przed malarstwem – rolę, jaką w jego dziele odgrywa tworzenie książek². Jedną ze swych wczesnych książek, z 1969 roku, podpisał *Du bist Maler, Anselm Kiefer und Buch-Macher*. Na okładce zamieszczona jest oryginalna fotografia pochodząca z dawnego albumu sztuki, przedstawiająca marmurowy posąg mężczyzny prawą ręką przyciskającego do serca rylec, w drugiej – niczym tablice dekalogu – trzymającego łupkową tabliczkę z napisem: „Jesteś malarzem”, tym, który przez obraz i słowo mu towarzyszące ma wyrażać doświadczenia własnego życia i epoki: ból, wstyd, winę, pamięć, wyobraźnię, stan melancholii artykułowane nigdy nieobojętnym językiem sztuki. W obrazy, rzeźby-obiekty, w wykorzystywane przez Kiefra reprodukcje fotograficzne wpisane są słowa będące integralną częścią dzieła: sentencje, myśli, tytuły obrazów własnych i innych artystów, fragmenty pieśni religijnych i patriotycznych, frazy przemówień znanych przywódców i polityków, słowa niemieckich i żydowskich kołysanek, mitów i sag, fragmenty tekstów biblijnych, talmudycznych i kabalistycznych, diagramy, wyjątki z wierszy wielkich niemieckich poetów romantycznych i wykresy gwiazdnych konstelacji. Teksty te są wehikułami naszych doświadczeń intelektualnych i historycznych, włączone w poszczególne obrazy i „ułożone” w sekwencyjny, narracyjny ciąg prezentują się jak monumentalne księgi „zbudowane” z ołowianych albo drewnianych kart. Księgi Kiefra są niedostępne, ich zawartość ukryta została pod ciężarem znieruchomiałych kart, trudno odczytać znaczenie wyobrażeń na nich utrwalonych, słowa „opisujące” mogą być więc kluczem do hermeneutyki obrazu. Niekiedy ołowiane księgi ułożone są na regałach, między ich karty włożono zasuszone rośliny (słoneczniki, maki, trawy, róże) – tworzą na zawsze zamknięte biblioteki (np. *Zweistromland – The High Priestess* [Mezopotamia – La Papesse (1985/1989)]). Każda z książek jest unikalna, „nie mają nakładu, nikt ich nie napisał – składają się na nie fotografie, malarstwo, kolaże i montaż, są zrobione”³. Tekst nie jest ich istotą – niekiedy pojawia się na marginesie, wyodrębniony, ale jednocześnie będący nieodłączną, pełną wyrazu częścią dzieła. W przeciwieństwie do zwyczajowej funkcji i formy, jakie pełni ilustracja, gdzie obraz towarzyszy tekstowi, u Kiefra wyznacza on jego dalszą sekwencję. Zanotowany odręcznym pismem, niezgrabny, podyktowany nagłą decyzją, bez dbałości o kaligraficzny porządek, odgrywa rolę służebną wobec obrazu, ma się przyczynić do zrozumienia idei sytuującej się poza jego przestrzenią, niejako poza koniecznością przekładania kolejnych kart księgi. W latach

² Götz Adriani talks to Anselm Kiefer, [w:] *Anselm Kiefer für Paul Celan*, kat. wyst., ed. A. Ehrmann, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg 2005, s. 26. Jeżeli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki.

³ G. Adriani, *Every present time has its History*, [w:] *Ibidem*, s. 8. Tekst pierwotnie opublikowany był w: *Anselm Kiefer. Bücher 1969–1990*, ed. G. Adriani, Stuttgart 1990.

sześćdziesiątych i siedemdziesiątych artysta tworzył woluminy z różnych materiałów i różnymi technikami, zawsze rękodzielniczo: najwcześniejsze wykonane są z czerpanego papieru, na ich kartach zamieszczał barwne drzeworyty wyobrażające pejzaże i akty kobiece, będące zagadkową podróżą od Auguste'a Rodina (1840–1917) przez Emila Noldego (1867–1956) ku Josephowi Beuysowi (1921–1986). Droga, poczynawszy od lat sześćdziesiątych, prowadzi od delikatnego drzeworytu bądź kolażu na papierze, z których z czasem tworzy karty książki. Początkowo są one niewielkie, rozmiarów broszury, „zadrukowane” stemplami, oklejone drzazgami drewna i nasączone olejem lnianym. Inna wersja powstała z usztywnionego, osmalonego płótna jutowego, pociętego, oplecionego sznurami, kolejne z przetworzonych fotografii pochodzących z gazet⁴. Ciężkie karty z czerpanego papieru albo z grubego płótna z czasem zmienione zostały na karty z ołowiu, które połączone tworzą obiekty niemal niemożliwe do uniesienia. Księgi Kiefera – twierdzi Adriani – nie są jednakże niezależnymi obiektami, z jakimi kojarzymy liczne prace powstające w tamtym czasie, nawiązujące do archetypu książki. Jego księgi to przede wszystkim oobrazy-obiekty, one są ich fundamentem i wehikulem treści w nich zapisanych; prowadzą do istoty dzieła tego artysty, którą są wyobrażenia i pamięć. Wybór ulotnego obrazu gazetowego, krótkotrwałego substytutu realności i umieszczanie go jako tła sprawia, że staje się on czymś trwałym i niesie całkiem nowy przekaz znaczeniowy, umocniony interwencją artysty. Widoczne ślady nakładania oleju, akrylu, farby klejowej, tuszu, węgla drzewnego zmieszanego z gliną, popiołem, piaskiem, nie zacierają tła. Przetworzone w ten sposób fotografie Kiefer nazywa rzeczywistością, która stawia go naprzeciw własnych myśli i uczuć. Proces nakładania półprzezroczystych warstw kolejnych materiałów artysta widzi jako „odwroconą archeologię” (wedle słów twórcy), postępującą od tego, co zaciemnione do jasności. Użycie częściowo gotowych materiałów, zwykle należących do tych codziennie nam towarzyszących, np. roślin, fotografii, wpisuje artysta w swój – jak zaznacza – trudny, „genealogicznie” wywiedziony związek z twórczości Marcela Duchampa (1887–1968) i Beuysa. Nietrwałość wykorzystywanych materiałów, ich tymczasowość wkalkulowane są w ich chwilowe istnienie. Także w ołowianych księgach zachodzące w nich zmiany wywołane działaniem czasu, klimatu czy okolicznościami ich prezentacji składają się na treść ich przesłania.

Paradoksalnie nietrwałe materiały, których Kiefer używa w swych dziełach, od najwcześniejszych po najnowsze, są ewokacją trwałości pamięci. Jest to sztuka pamięci, rozpamiętywania, penetrowania przeszłości własnego kraju i narodu, poszukiwania źródeł największej katastrofy II wojny światowej i Holocaustu. Te wydarzenia w najnowszej historii świata stały się trwałym elementem jego twórczości.

⁴ Por. G. Adriani, *op. cit.*, s. 8.

Niemiecki artysta urodził się 8 marca 1945 roku w Donaueschingen w Badenii-Wirtembergii. Rodzice dali mu imię Anselm na cześć Anselma Feuerbacha (1829–1880), niemieckiego malarza klasycystycznego. Jak twierdzi Kiefer, miało to wpływ na decyzję o zostaniu artystą, podjętą już w dzieciństwie. Swych ojców poszukuje m.in. w malarstwie Caspara Davida Friedricha (1740–1840), w muzyce Richarda Wagnera (1813–1883), poezji Jeana Geneta (1910–1986), w „rzeźbie społecznej” Josepha Beuysa. Próbuje, niejako na własną odpowiedzialność, rozliczyć się z Trzecią Rzeszą i nazizmem w wyszczególnionych imionach i nazwiskach spisanych na karcie książki dedykowanej Genetowi (*Für Genet*, 1969), w której zanotował nazwisko Adolfa Hitlera (1889–1945) obok imienia biblijnego Hioba i obok Madame de Staël (1766–1817). Jest przedstawicielem pokolenia nazywanego w Niemczech *Nachgeboren*, urodzonego podczas II wojny światowej bądź zaraz po niej. W życiu tej generacji Niemców wydarzenia wojenne, jakkolwiek z przyczyn naturalnych nie byli oni w nie zaangażowani, odegrały zasadniczą rolę. W klimacie dopiero co zakończonych działań wojennych, denazyfikacji (*Entnazifizierung*), procesów w Norymberdze przeciwko głównym zbrodniarzom III Rzeszy (1945–1949), procesów oświęcimskich (1963–1965), wyroków śmierci wykonywanych na zbrodniarzach wojennych, okupacji Niemiec przez państwa sprzymierzone, kształtowała się świadomość tego pokolenia. Dorastało ono w cieniu zbrodni, której dopuścili się jego dziadowie i rodzice. Stosunek do nieodległej historii powodował głośnie spory tuż po 1945 roku. Jednym z najważniejszych był ten wywołany esejem Karla Jaspersa (1883–1969) zatytułowanym *Die Schuldfrage* (*Problem winy*)⁵, w którym filozof wskazywał na zbiorową winę narodu niemieckiego. Lata pięćdziesiąte stały się czasem milczenia, gdy przeciętni obywatele RFN, wspomagani amerykańskimi pożyczkami, odbudowywali swą gospodarkę i nie chcieli drążyć przeszłości. Oczywiście, środowiska intelektualne pozostawały bliskie problematyce rozrachunkowej, szczególnie pisarze podnosili kwestie rozliczenia się Niemców z przeszłością, np. Heinrich Böll (1917–1985), Uwe Jahnson (1934–1984), Peter Weiss (1916–1982).

Dopiero pod koniec lat sześćdziesiątych, wraz z rewoltą studencką w 1968 roku (Anselm Kiefer miał wówczas 23 lata, studiował najpierw prawo i filologię romańską we Fryburgu Bryzgowijskim oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Karlsruhe, we wczesnych latach siedemdziesiątych – nieformalnie – pod okiem Josepha Beuysa, niekiedy odwiedzał jego pracownię w Düsseldorfie⁶) podjęto

⁵ K. Jaspers, *Zróżnicowanie niemieckiej winy*, przekł. P. Kazimierz, [w:] *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. J. Jabłkowska, L. Żyliński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s. 55–75.

⁶ Według: A. Kiefer, *Selbstbiographie*, [w:] *Anselm Kiefer und Bücher*, ed. Heiner Bastian, Schirmer / Mosel Verlag Gm., Bern 1978: Kiefer w 1966 roku postanowił

debatę na temat nieodległych wydarzeń. Młodzi Niemcy stawiali pokoleniu swych rodziców pytania o ich miejsce w zbrodniczym systemie nazistowskim. W 1979 roku zachodnioniemiecka telewizja wyemitowała amerykański serial *Holocaust* w reżyserii Marvina J. Chomsky'ego (1929), powstały na podstawie scenariusza Geralda Greena (1922–2006). Serial oglądało ponoć ok. 20 mln widzów⁷. Przeprowadzone ankiety sondujące opinię publiczną wykazały, że film w szczególny sposób przyczynił się do postrzegania narodowego socjalizmu oraz zwiększył liczbę mieszkańców RFN potępiających zbrodnie III Rzeszy⁸. „Holocaust” i „ostateczne rozwiązanie” to słowa, które zdominowały niemiecki dyskurs rozrachunkowy w latach osiemdziesiątych⁹.

Teksty niemieckich badaczy pamięci II wojny światowej i Holocaustu zebrane przez Magdalенę Saryusz-Wolską w antologii *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka* wykazują, jak znikoma bądź zafałszowana jest pamięć tych wydarzeń w niemieckiej „pamięci zbiorowej i indywidualnej”¹⁰. Na „rozrachunek z przeszłością” albo „przezwyciężenie przeszłości” (*Vergangenheitsbewältigung*) – takimi terminami posługują się przedstawiciele niemieckich środowisk intelektualnych – przyjdzie czas w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy kolejna generacja Niemców podejmie publiczną debatę, która toczyć się będzie na łamach najpoczytniejszych periodyków i dzienników („Die Zeit”, „Der Spiegel”, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, „Die Welt”, „Frankfurter Rundschau” i in.), w radio, telewizji, podczas otwartych paneli dyskusyjnych i konferencji¹¹. Przedstawiciele „następnego

porzucić studia we Fryburgu, gdy zobaczył klasztor La Tourette zaprojektowany przez Le Corbusiera. Zafascynował go sposób, w jaki architekt, wykorzystując określone materiały, oddał abstrakcyjne idee religii. To spotkanie miało zdecydować o wyborze sztuki jako drogi życiowej i pracowni Petera Drehera w Akademii Sztuk Pięknych we Fryburgu Bryzgowijskim. Następnie podjął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Karlsruhe, w pracowni Horsta Antesa. Od 1992 roku mieszkał w Barjac, na południu Francji, obecnie w Paryżu.

⁷ Por. Kicz czy wyzwolenie pamięci? „Holocaust” Marvina J. Chomsky'ego, [w:] *Gefilte film II. Wątki żydowskie w kinie*, red. J. Preisner, Austeria, Kraków 2009, s. 11.

⁸ *Ibidem*, s. 12.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Por. *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009.

¹¹ W latach dziewięćdziesiątych opublikowano wiele opracowań poświęconych pamięci i stosunkowi drugiej (po II wojnie światowej) generacji Niemców do nazistowskiej przeszłości i do Holocaustu, m.in. A. Eckstädt, *Nationalsozialismus in der „zweiten Generation”. Psychoanalyse von Hörigkeitsverhältnissen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989; M. Bergmann, *Kinder der Opfer, Kinder der Täter*, S. Fischer, Frankfurt am Main 1995; *Die Rekonstruktion der Vergangenheit. Deutsche und israelische*

pokolenia” próbują się rozliczyć z historią, wyjawic przez lata ukrywane prawdy, mając świadomość wydarzeń, które doprowadziły do Zagłady, próbują dokonać autoanalizy, zweryfikować własne postawy, jednocześnie niejako prze-czuwając, że tylko przypadek daty urodzenia „ochronił” ich przed zbrodniami, które popełnili ich rodzice, że i oni nie byłiby zdolni powstrzymać katastrofy, a historia potoczyłaby się tak samo.

Sztuka Anselma Kiefera jest ustawicznie powtarzanym zmaganiem się z przeszłością i odnawianiem pamięci o niej, poszukiwaniem utraconej niewinności i stawianiem pytania o ten zwrot w historii Niemiec, który zdecydował, że Niemcy stali się stronnikami i pomocnikami Hitlera. Artysta swą twórczość odnosi do wielkich nazwisk kultury niemieckiej, prowadzi niejako dysputę z oświeceniową i romantyczną tradycją niemiecką, z germańską mitologią, która – wobec świadomości tego, czym był faszyzm, czym była i w jaki sposób dokonana została Zagłada – uległa dewaluacji.

Metaforą owych zmagañ artysty są wspomniane ołowiane księgi: „Moje książki są nie tylko symbolem pobożności i skruchy, są jeszcze po coś; być może są przeznaczone dla Boga, którego utraciliśmy” – mówi artysta¹².



Ilustracja 34. **Anselm Kiefer**, *Für Paul Celan – Ukraine*, 2005, rzeźba z ołowianych ksiąg i zasuszonych kwiatów, 140 x 70 x 70 cm. Źródło reprodukcji: *Anselm Kiefer für Paul Celan*, kat. wyst., Galerie Thaddaeus Ropac, 3 August–3 September 2005, red. A. Ehman, Salzburg 2005, s. 81.

Jugendliche und der Holocaust, ed. D. Bar-on, K. Brendler, A. P. Hare, Campus Verlag, Frankfurt am Main 1996.

¹² Götz Adriani talks to Anselm Kiefer..., s. 26.

Woluminy tworzone przez Kiefera są także pomnikami poświęconymi jego intelektualnym fascynacjom i obsesjom. Jednym z najważniejszych cyklów w dziele niemieckiego artysty jest, jak pamiętamy, seria powstała w 2005 roku, będąca hołdem złożonym poecie Paulowi Celanowi, gdzie stosy ołowianych książek-rzeźb pomnikowych – *Für Paul Celan – Ukraine* (il. 34), *Für Paul Celan – Arche* (il. 35), *Für Paul Celan – Runengespinst* (il. 36) – oznaczają stan żałobnego rozpamiętywania Zagłady, ustawicznego żalu, którego sztuka nie może i nie powinna koić. Pokolenie Kiefera zostało pozbawione złudzeń, że sztuka może mieć katartyczne, terapeutyczne właściwości, w co wierzył jeszcze Joseph Beuys – mentor Kiefera. Sztuka nie daje uzdrowienia ani też nie uwalnia od odpowiedzialności za przeszłość.



Ilustracja 35. **Anselm Kiefer**, *Für Paul Celan – Arche*, 2005, rzeźba-księga z ołowianej blachy pochodzącej z porzuconych łodzi, 140 x 70 x 70 cm. Źródło reprodukcji: *Anselm Kiefer für Paul Celan*, kat. wyst., Galerie Thaddaeus Ropac, 3 August–3 September 2005, red. A. Ehman, Salzburg 2005, s. 83.

Paul Celan (właściwie Paul Antschel¹³) urodził się 3 listopada 1920 roku w Czerniowcach na Bukowinie, w tamtym czasie należących do Rumunii, obecnie do Ukrainy.

¹³ Pseudonim Celan jest anagramem rumuńskiego zapisu prawdziwego nazwiska poety.

Tam, w tej zapadłej teraz w bezhistoryczności bylej prowincji monarchii Habsburgów [...]. Jest to krajobraz, w którym zadomowiła się wcale niemała część owych chasydzkich opowieści, opowiedzianych nam wszystkim przez Martina Bubera na nowo po niemiecku. Była to [...] więc okolica, w której żyli ludzie księgi.

Myśleć (denken) i dziękować (danken) są w naszym języku słowami tego samego pochodzenia. Kto uda się ich śladem, uda się w obszar znaczeniowy: 'pamiętać' (gedenken), 'mieć w pamięci' (eingedenk sein), 'pamięć' (Andenken), 'nabożeństwo' (Andach). Proszę mi z tego miejsca pozwolić podziękować Państwu¹⁴.

Zapewne Celan w tej analizie odwołał się do Martina Heideggera (1889–1976), którego myśli przytacza także Kiefer. Żydowskiego poetę z niemieckim filozofem łączyła kwestia postrzegania języka i poezji. Nazistowskie sympatie Heideggera, z których nigdy się nie rozliczył, nawet wówczas, gdy był w pełni świadom bezmiaru zbrodni hitlerowskich, są powszechnie znane. Celan w swej mowie niejako zwraca się do intelektualistów niemieckich, podkreślając znaczenie języka niemieckiego dla niemieckich poetów, filozofów, dla niego samego, ale także wyraża przekonanie, że źródło barbarzyństwa narodowego socjalizmu wiąże się z „istotową możliwością Zła elementarnego, do którego może doprowadzić całkiem dobra logika, a przeciwko któremu zachodnia filozofia nie była dostatecznie zabezpieczona” – pisał Emmanuel Lévinas w 1934 roku, niemal nazajutrz po dojściu Hitlera do władzy¹⁵. Po wojnie prześladowany Żyd, poeta ocalony z Zagłady, „odwiedza Heideggera, by prosić o słowo apologii w odniesieniu do wydarzeń drugiej wojny światowej i owych słów przeprosin czy wytłumaczenia z politycznego zaangażowania nie otrzymuje” – pisze francuski poeta Pierre Joris (1946)¹⁶. Po tym krótkim spotkaniu poety i myśliciela, które nastąpiło 25 lipca 1966 roku, pozostał wiersz *Todtnauberg* (tak nazywa się miejscowość w Schwarzwaldzie, gdzie Martin Heidegger zbudował swój domek w górach), napisany 1 sierpnia w hotelu we Frankfurcie¹⁷. Wiersz został włączony do tomu *Lichtzwang (Przymus światła)*¹⁸, wydanego w Paryżu w 1970 roku.

¹⁴ Podaję za: Paul Celan. *Utwory wybrane*, wybór i oprac. R. Krynicki, przekł. F. Przybylak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 315.

¹⁵ E. Lévinas, *op. cit.*, s. 13.

¹⁶ P. Joris, *Celan/Heidegger. Tłumaczenie u stóp Góry Śmierci*, przeł. E. Stąpór, „Krasnogruda” 1998, nr 9, s. 95.

¹⁷ Por. E. Jedlińska, *Sztuka po Holocaustcie*, Biblioteka „Tygla Kultury”, Łódź 2001, s. 196.

¹⁸ Według przekładu Feliksa Przybylaka: Paul Celan. *Wiersze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 217; według przekładu Ryszarda Krynickiego: Paul Celan. *Utwory wybrane...*, s. 231.



Ilustracja 36. **Anselm Kiefer**, *Für Paul Celan – Runen-gespinnst*, 2005, rzeźba z tekturowych książek, fotografie, gałęzie, węgiel, ołów, 49,5 x 57 x 78 cm (z gałęziami 49,5 x 100 x 245 cm). Źródło reprodukcji: *Anselm Kiefer für Paul Celan*, kat. wyst., Galerie Thaddaeus Ropac, 3 August–3 September 2005, red. A. Ehman, Salzburg 2005, s. 85.

Celan pisał po niemiecku, ponieważ w jego rodzinnym domu, jak w niemal całym tamtejszym środowisku inteligencji żydowskiej, posługiwano się tym językiem. Po ukończeniu gimnazjum w Czerniowcach w 1938 roku poeta wyjechał na studia medyczne do Francji, które jednak po roku przerwał. Wróciwszy do rodzinnego miasta w 1939 roku, planował podjęcie tam studiów romanistycznych. Wybuch II wojny światowej zniweczył te projekty. W roku 1940 do Czerniowiec wkroczyły wojska radzieckie, rok później, w czerwcu, NKWD przesiedlił 4000 mieszkańców miasta (głównie Żydów) na Syberię. W lipcu Czerniowce zostały zajęte przez oddziały SS, kilka miesięcy później Niemcy utworzyli getto, większość z 45 tys. ludzi została deportowana i zgładzona. Celan przetrwał okres wojny najpierw w obozach pracy, m.in. we wsi Tăbăraști w dzisiejszej Mołdawii, i gettach, pracując przy budowie mostu i robotach drogowych. W 1942 i 1943 roku zginęli jego rodzice, zgładzeni zostali niemal wszyscy jego bliscy. Jako jedyny zdołał uciec do Armii Czerwonej, by – jako

niedawny student medycyny – służyć w randze sanitariusza¹⁹. W 1944 roku poeta wrócił do Czerniowiec, podjął wówczas pracę jako redaktor działu kulturalnego w jednym z pism rumuńskich, następnie w Bukareszcie pracował jako lektor wydawnictw i tłumacz. W grudniu 1947 roku Celan wyjechał do Wiednia, w lipcu roku następnego przeniósł się na stałe do Paryża. Od 1950 roku wykładał w École Normale Supérieure język i literaturę niemiecką, między rokiem 1948 a 1970 ukazało się 10 tomików jego poezji. Paul Celan, mieszkając we Francji, pisał w języku niemieckim. Zginął śmiercią samobójczą, ciało poety wyłowiono z Sekwany 1 maja 1970 roku²⁰.

Swój najsłynniejszy wiersz z tomu *Mak i pamięć* (*Mohn und Gedächtnis*) zatytułowany *Fuga śmierci* (*Todesfuge*) napisał zapewne pod koniec 1944 roku²¹. Jakkolwiek treść wiersza nasuwa skojarzenia, że został napisany pod wpływem przeżyć Auschwitz, nie jest to jednoznacznie wyartykułowane. Skandowane, rytmiczne słowa wiersza, powtarzalność, pozornie jednoznaczna metaforyka, uderzająca wręcz dosłownością jest – jak twierdził poeta – w zamierzeniu jak najbardziej dosłowna. Zagłada Żydów pozostała punktem odniesienia dla całej poezji Celana. Muzyczność wiersza *Fuga śmierci* sugeruje funkcję, jaką Niemcy przypisali muzyce i muzykom grającym w obozach zagłady: „Niemieccy żołnierze wprowadzili muzykę do obozów śmierci nie po to, by uśmierzyć ból, ani po to, by pocieszyć ofiary. Zrobili to po to, by wzmóc posłuszeństwo i połączyć wszystkich bezosobową, wyczerpaną z intymności więzią, jaką tworzy muzyka. [...] To była muzyka rytualna” – pisze Pascal Quignard²².

Czarne mleko poranku, pijemy je wieczór
Pijemy w południe o świcie pijemy je nocą
Pijemy pijemy
Grób kopujemy w powietrzu tam się nie leży ciasno
Człowiek mieszka w tym domu który się bawi z węzami ten pisze
Pisze gdy zmierzcha do Niemiec złoto twoich włosów Małgorzato
Tak pisze wychodzi przed dom i gwiazdy migocą przyzywa gwizdem
swe psy

Gwizdem wywleka swych Żydów każe im kopać grób w ziemi
Nam rozkazuje teraz zagrajcie do tańca

¹⁹ Por. J. Falstiner, *Paul Celan. Poeta. Ocalony. Żyd*, przekł. M. Tomal, Austeria, Kraków–Budapeszt 2010.

²⁰ H. Böttiger, *Paul Celan. Miasta i miejsca*, przekł. J. Ekier, Wspólnota Kulturo-wa Borussia, Olsztyn 2002.

²¹ Według: F. Przybylak, *Posłowie*, [w:] *Paul Celan. Wiersze*, wybór, przekł. i posłowie F. Przybylak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 280.

²² P. Quignard, *Nienawiść do muzyki*, przekł. E. Wieleżyńska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 187.

Czarne mleko poranku pijemy cię nocą
Pijemy o świcie w południe pijemy cię wieczór
Pijemy pijemy
[...]
Złoto Twoich włosów Małgorzato
Popiół twoich włosów Sulamit²³



Ilustracja 37. **Anselm Kiefer**, *Sulamith*, 1990, połączone blachy ołowiu, kobiece włosy, popiół, 101 x 63 x 11 cm. Źródło reprodukcji: *Anselm Kiefer. Bücher 1969–1990*, Kunstahalle Tübingen 29.09.1990, Kunstverein München 11.01.1991–17.02.1991, Kunsthaus Zürich 1.03.1991–7.04.1991/hrsg.von Götz Adriani, red. katalogu W. Lemanczyk, edition Cantz, Stuttgart 1990, s. 291

²³ Paul Celan. *Utwory wybrane...*, s. 25–27.

Pierwsze prace Anselma Kiefera bezpośrednio odnoszące się do *Fugi śmierci* Celana powstały w latach 1981–1983 (*Die Meistersinger*, 1981; *Margarete*, 1982; *Dem Unbekannten Maler*, 1983; *Sulamith*, 1983/1990 – il. 37). Za interesowanie żydowskim mistycyzmem, zapoczątkowane około połowy lat osiemdziesiątych, prowadzi artystę ku coraz bardziej pogłębianym studiom traktatów mistyków i filozofów żydowskich, poszukujących źródeł świadomości człowieka, kształtowanej przez pamięć i historię, których nośnikami są słowo i pismo. Ulubionym tworzywem artystycznym staje się ołów – metal łatwy w obróbce, plastyczny, poddany np. procesowi oksydacji przyjmuje niezwykle barwy od czerni przez szarości, błękity do bieli, jest więc bardzo „malarzski”. To też metal o szczególnych właściwościach symbolicznych, łączony z Kronosem-Saturnem – „panem ołowiu”, bogiem sprzeczności, smutnym, zdetronizowanym i samotnym, „mieszkającym na krańcu ziemi i morza”²⁴. Ołów jest najbardziej metafizycznym z metali – jest życiem i śmiercią, symbolizuje trwanie i gęstość.

W latach 1980–1985 powstał cykl obrazów z ołowiu zatytułowany *Ouroboros*: ołów i wąż w alchemii łączone są jako pochodne; wąż także symbolizowany jest przez ołów (np. obraz Kiefera zatytułowany *Wąż astralny* z 1985 roku)²⁵. Wąż z ołowiu stanowi atrybut Saturna ucieleśniającego czas. Bóstwo Saturna w alchemii łączy się ze wszystkimi pochodnymi ołowiu. Saturn, utożsamiany z Chronosem-Czasem, uosabia z jednej strony „smutek wiecznego odpoczywania”²⁶, z drugiej – jest ideogramem życiodajnych cech ziemi, ów samotny mędrzec był patronem filozofów, artystów, smutku i melancholii.

W pracowni artysty na południu Francji²⁷, w Barjac, powstają serie ksiąg i wielkoformatowych obrazów, w których artysta podejmuje daremną próbę przekroczenia granicy dzielącej jednostkę od kosmosu. Nastąpił wówczas w twórczości Kiefera zwrot ku malarstwu rozumianemu jako akt kosmogoniczny. Posługując się kategoriami uniwersalnymi, opisuje kondycję współczesnego człowieka, którego umysłowość uformowały pamięć i historia oraz słowo zapisane w mitach, traktatach filozoficznych, tekstach kabbalistycznych, opowieści, poezji i wspomnieniu. Artysta próbuje połączyć czy naprawić

²⁴ Por. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i Melancholia. Studia historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przekł. A. Kryczyńska, Universitas, Kraków 2009, s. 157–159.

²⁵ W 2014 roku na wystawie retrospektywnej *Anselm Kiefer* w Centre Pompidou w Paryżu artysta pokazał kolejną wersję księgi-instalacji zatytułowanej *Ouroboros* z 2014 roku.

²⁶ *Ibidem*, s. 223.

²⁷ Anselm Kiefer od 1993 roku mieszka we Francji.

– sięgając po materię sztuki – to, co zostało rozbite²⁸, rozczytując tworzoną w języku niemieckim poezję Paula Celana odwołującą się do tradycji żydowskiej, łączy ją z wielką poezją niemieckiego romantyzmu. Kiefer, reprezentujący kulturę niemiecką, ale też kulturę oprawców – co artysta zaznacza w swych wypowiedziach – wie, że uwikłany jest w dziedzictwo wielkiej tradycji cywilizacji niemieckiej, ale także haniebną historię Niemiec, świadom, że tym większa jest wina niemiecka, im wyższą kulturę reprezentowała w przeszłości.

Celan w poemacie *Tübingen, Jänner* (*Tybinga, Styczeń*) z tomu *Sprachgitter* (*Krata mowy*) z 1959 roku przywołuje Friedricha Hölderlina (1770–1843) i widzi go jako człowieka chorego na ślepotę, zamkniętego w „pływających wieżach” (*schwimmende Hölderlinturme*), wycofanego z życia publicznego. Piśze o jego najwyższej nieświadomości wobec tego, co dzieje się ze światem. Poeta uważnym okiem śledzi otaczającą go rzeczywistość, ogląda świat z wybranej „perspektywy optycznej i charakterystycznego dla niej dystansu [...]. Język i realność – pisze Feliks Przybylak – wpadając na siebie wchodzą w coraz głębsze kolizje ze sobą. Następuje przybór tematyki milczenia [...]. Daje o sobie znać dominujące odczucie chaosu, napięcie między mówieniem a milczeniem”²⁹.

Źródłem inspiracji Kiefera podczas tworzenia cyklów poświęconych Celanowi była m.in. kabalistyczna teoria Izaaka Lurii (1534–1572), uważanego za twórcę nowoczesnej kabały³⁰. W rozmowie z Adrianem Kiefer podkreśla znaczenie kabały Luriańskiej w interpretacji poezji Celana i roli symboliki kabalistycznej w jego sztuce powstającej po 1985 roku. Zwraca także uwagę na sens zapoczątkowania świata w myśli kabalistycznej i jej oddziaływania na współczesnego człowieka: „W żydowskim mistycyzmie – mówi Kiefer – Bóg znaczy

²⁸ Kabalistyczne pojęcie *Chevirat ha-kelim* („rozbitcie naczyń”) znalazło swój wyraz w serii prac Kiefera pokazanych w galerii Chapelle de la Salpêtrière w Paryżu w 2000 roku, zatytułowanej *Chevirat ha-kelim*.

²⁹ Cyt. za F. Przybylak, *op. cit.*, s. 284.

³⁰ Izaak Luria urodził się w 1534 roku w Jerozolimie (pochodził z Żydów niemieckich), w Palestynie będącej wówczas częścią Imperium Osmańskiego. Był kabalistą, jednym z największych reformatorów kabały. Działal w XVI wieku w Safedzie w Górnej Galilei, gdzie skupił wokół siebie grupę kilkudziesięciu uczniów. Nie spisywał swych nauk. W przedstawianych wykładniach konstruował kabalistyczną kosmogonię, naukę o wędrówce dusz (*gilgul neszamot*), sformułował zasady kabały praktycznej. Rozwinął pojęcie *cimcum* (aktu poprzedzającego stworzenie świata, polegającego na wycofaniu się Boga w samego siebie, aby uczynić miejsce dla świata) oraz teorię katastrofy kosmicznej (*szwirat ha-kelim*) i dzieła naprawy świata (*tikkun*). Więcej: G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przekł. I. Kania, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 327–330 i następne.

o wiele więcej niż dla nas (chrześcijan). Nie jest On osobą; jest wszystkim. Nie można o Nim mówić”³¹. W swej wypowiedzi artysta odnosi się do doktryny Lurii, według której Bóg musi zrobić miejsce światu (*cimcum*), cofnąć się w Samego Siebie po to, aby powstała wolna przestrzeń, w której zaistniałaby czasoprzestrzenna struktura osobnego tworu³². Jest to najgłębszy symbol wygnania Żydów z Ziemi Izraela i następującej po niej ich bezdomności, po której musi nastąpić naprawa, odkupienie win i przebaczenie. Zatem, aby mógł nastąpić akt tworzenia, Bóg musiał się skurczyć, by następnie – drogą emanacji – nastąpiło „wypromieniowanie boskiego światła z Jego istoty”³³. W swej wypowiedzi Kiefer łączy wywiedzioną z kabały Lurii poezję Paula Celana z poezją Hölderlina i filozofią Heideggera³⁴.

Niepokój, świadomość zaistniałej katastrofy uobecnione w wierszach Celana znajdują szczególne miejsce w kompozycjach Kiefera, będących niejako próbą nawiązania rozmowy z nieżyjącym poetą. Są to dzieła odnoszące się do postaci Sulamit i Małgorzaty. Sulamit (Sulamith) w wierszu Celana jest intertekstualnym nawiązaniem do *Pieśni nad pieśniami*, Małgorzata (Margarete) zaś – do symbolizującej czystą miłość Gretchen (Małgorzaty) z *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego (1749–1832)³⁵. Kiefer od 1981 roku – kiedy powstała pierwsza jego praca zatytułowana *Margarete* z wersji cyklu *Margarete/Sulamith*, nawiązująca do fragmentu wiersza *Fuga śmierci* Celana – ustawicznie zmierza się z osobistym przewyżnianiem historii swego narodu. W cyklu *Fuga śmierci* słowa poety: „złoto twoich włosów Małgorzato / Popiół twoich włosów Sulamit” są niejako frazą wypowiedzaną przez Niemca, nazywanego przezeń „mistrzem z Niemiec” („ein Meister aus Deutschland”). Kiefer symbolicznie przyjmuje na siebie odpowiedzialność za Zagładę, poświęcając cykl swych ołowianych ksiąg czarnowłosej *Sulamith* (1990) z *Pieśni nad pieśniami*. Na 58 kartach księgi ułożył pasma ciemnych kobiecych włosów przysypanych popiołem: „popiół twoich włosów Sulamit”³⁶. W cyklu *Margarete* artysta używa słomy: „złoto twoich włosów Małgorzato”³⁷.

³¹ Götz Adriani *talks to Anselm Kiefer...*, s. 29.

³² Por. G. Scholem, *op. cit.*, s. 324–327.

³³ *Ibidem*, s. 327.

³⁴ Götz Adriani *talks to Anselm Kiefer...*, s. 31. Por. M. Biro, *Anselm Kiefer and Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 97.

³⁵ A. Lautervein, *Anselm Kiefer / Paul Celan. Myth, Mourning and Memory*, Thames and Hudson, London 2007, s. 91.

³⁶ P. Celan, *Fuga śmierci*, przekł. S.J. Lec [w:] idem, *Utwory wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa*, red. R. Krynicki, Kraków 1998, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 25.

³⁷ *Ibidem*, s. 27.

Sucha słoma jest tu zarówno reprezentacją tego, co martwe, jak i tego, co potrzebne życiu. Konfrontacja złotowłosej Małgorzaty ze spopielonymi włosami Sulamit to konfrontacja z tragedią Zagłady, której nie zmaże czas. „Malarz” ołowianych ksiąg „rozmawia” z poetą, może błaga o wybaczenie?, sensem swego dzieła czyniąc powiększające szkło pamięci. Słowa poety opiewającego śmierć własnego narodu i obrazy niemieckiego malarza, który żyjąc w czasie po Zagładzie, chce stworzyć nowy mit katastrofy i konieczności ekspiacji, stanowią pospółu nierozzerwalny, trwały proces odbudowy harmonii rozbitego świata. Obaj – poeta i malarz, łącząc słowo i obraz – podejmują trud odkupienia (Celan wypełnia żydowski nakaz pamięci o zmarłych, Kiefer korzy się jako ten, który „jedynie” urodził się, gdy zło już się dokonało, a on swą pracą, namysłem nad fenomenem trwałości żydowskiej myśli może, co najwyżej, ustawicznie próbować pozbierać „potłuczone naczynia”, czyniąc to przez przyjęcie na siebie win swych przodków). Poeta (przez słowo) i malarz (przez obraz) pragną przywrócić pierwotną równowagę światu, obaj próbują odnaleźć ją w kabalistycznej wykładni Izaaka Lurii, żydowskiego mędrca z XVI wieku, który pragnął wyjaśnić sens naszego istnienia w konieczności zebrania tego, co potłuczone, jako podstawowej roli człowieka w naprawie świata po katastrofie.

ROZDZIAŁ 6

CHRISTIAN BOLTANSKI: „AUTO-BIOGRAFIA” – PAMIĘĆ/ŚMIERĆ/ŻYCIE

*Twarz otwiera źródłową rozmowę, której pierwszym
słowem jest zobowiązanie i żadna „wewnętrzność”
nie pozwala tego zobowiązania uniknąć.*

Emmanuel Lévinas¹

W wywiadzie przeprowadzonym przez Paula Bradleya, Charlesa Eschego i Nicholę White Christian Boltanski tak mówi o swojej twórczości:

C.B.: Kiedy tworzę swoją sztukę, jestem kłamcą i jestem najbardziej ohydny, profesjonalnym artystą, obrzydliwym, taka jest moja praca... to prawda, że chciałem zapomnieć o moim dzieciństwie. O dzieciństwie mówiłem wiele, ale ono nie było moje. Miałem zwyczajne dzieciństwo. Nigdy nie mówiłem o czymś, co było prawdziwe. Na początku moja sztuka wydawała się biograficzna, ale nic w niej nie było prawdziwe i nigdy nie mówiłem o tym, że jestem Żydem, ani o tym, że moja matka nie mogła się poruszać, ponieważ chorowała na polio. Nigdy o tym nie mówiłem, nigdy też nie mówiłem o mojej zwariowanej babce. Mówiąc o swoim dzieciństwie, mówiłem o zwyczajnym dzieciństwie; kiedy zdecydowałem się zrobić album fotograficzny, wybrałem album rodzinny mojego przyjaciela Durranta, ponieważ Durrant to taki angielski Smith, Durrant to nikt, po prostu zwyczajny Francuz.

B.W.: Czy to jest sposób na odtwarzanie lepszego dzieciństwa?

C.B.: Tak, po prostu coś normalnego².

¹ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, przekł. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 236.

² *An Interview with Christian Boltanski – Paul Bradley, Charles Esche and Nichola White*, [w:] *Christian Boltanski: Lost*, CCA, Glasgow 1994, s. 3–4. Christian Boltanski urodził się 6 sierpnia 1944 roku w Paryżu, jego ojciec wywodził się z żydowskiej rodziny pochodzącej z Ukrainy, przez lata wojny ukrywał się, matka pochodziła z Korsyki.

Boltanski nie rekonstruuje widzialnego, ale widzialnym czyni coś, co należy do świata, lecz nie musi należeć do tego, co widzialne – stwierdza André Rouillé³. Zainteresowanie rzeczami zwykłymi, poszukiwanie części siebie samego, tego, co stereotypowe, uwikłane w codzienność, znajduje wyraz w zbiorze powstałym w 1969 roku, zatytułowanym *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944–1950* (*Poszukiwanie i obecność wszystkich, którzy pozostali z mojego dzieciństwa, 1944–1950*). Artysta poszukuje tej części siebie, która – jak mówi – znikła: „[...] zagłębiałem się niczym archeolog w czełusciach mojej pamięci”⁴. Fotografia, drobne przedmioty dzieciństwa – starannie ułożone i opisane relikwie, gesty odtwarzają mikrowydarzenia życia konstruowanego na pograniczu prawdy i fałszu (*Vitrines de référence*, 1970). Seria *Saynètes Comiques* z 1974 roku składała się z inscenizowanych fotografii, w których Boltanski w prześmiewczy sposób odgrywa scenki rodzajowe, jakoby odpowiadające jego dzieciństwu; są to „krótkie opowiadki” mówiące o ślubie jego rodziców, chorobie dziadka, o pozostawionych przez niego pamiątkach, porannej toalecie, śmierci babki, ciąży matki, o dziadku na rybach, o dobrych ocenach, toalecie matki, opowieściach ojca, rocznicach, urodzinach Christiana, wstydlwym pocałunku, kleksie w szkolnym zeszytce, oschłości ojca, pierwszej komunii, wizycie lekarza, ojcu na polowaniu... To niezwykle, archetypowe wręcz scenki z dzieciństwa. Wszystkie wyobrażenia odgrywane są przez artystę ubranego w ciemny garnitur, do którego dodawane są drobne atrybuty, pozwalające mu zmienić się w kogoś innego: w okularach staje się lekarzem, w kapeluszu z kwiatkiem – matką. Przerysowane miny i grymasy nadają owym wizerunkom efekt „nieprawdy”. Nic tu nie zostało ujawnione, podobnie nic albo niewiele dowiadujemy się o Boltanskim z cytowanego powyżej wywiadu; osobiste doświadczenia pozostały tajemnicą. Boltanski chce powiedzieć, że sztuka – nawet ta odwołująca się do autobiografii – nie przedstawia rzeczywistości, pozostając jedynie niebezpieczną grą z iluzją. Jest czymś znacznie ważniejszym – jest próbą, dążeniem do przekształcenia rzeczywistości nie-do-zniesienia w coś, co da się znieść, a więc w to, co powszechnie uważa się za normalne, zwyczajne.

W tym sensie można te wczesne, pochodzące z lat siedemdziesiątych prace uznać za traktujące o Holocauście, uważa Ernst van Alphen: „W kulturze po Holocauście grają one na intensywnym potrzebie normalności”⁵.

³ Zob.: A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przekł. O. Hedemann, Universitas, Kraków 2007, s. 331.

⁴ D. Davvetas, *Christian Boltanski, Leçons de ténèbres*, „Flash Art”, October/November 1985, s. 82.

⁵ E. van Alphen, *Playing the Holocaust*, [w:] *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*, kat. wyst., The Jewish Museum 2002, s. 70.

Sztuka jest grą, mówi artysta – gra jest rzeczywistością – stawką jest trudne zmierzenie się z historią traumy, która nie chce być cierpieniem przeżyтым, ale wciąż przeżywanym. Temu, co nieprzedstawialne artysta nadaje wartość treści, która nosi w sobie znamię żalu. André Rouillé pisze:

Chociaż nostalgia przebija z całego dzieła Boltanskiego, traci ona począwszy od *Leçons de ténèbres* (*Lekcje ciemności*) / *Ciemne jutrznie*⁶ swój czysto indywidualny charakter, uzyskując wymiar zbiorowy i historyczny, stając się patetyczną ekspresją dramatu narodu żydowskiego i tragicznych losów człowieka⁷.

W latach 1969–1971 powstał cykl prac, w których artysta odwoływał się do swego dzieciństwa czy raczej fantazmów na jego temat. Robił wówczas fotografie i lepił z plasteliny niezdarne, jakby wykonane ręką dziecka, przedmioty, przywołujące na myśl zabawki i ubrania. Wówczas też opublikowana została praca *Rekonstrukcja wypadku, któremu jeszcze nie uległem, a w którym poniosłem śmierć*. Znaleźć tu można było kartę lekarską wypadku, zdjęcie identyfikacyjne, diagram odtwarzający rekonstrukcję przebiegu wydarzeń przy ulicy Jean-Jaures oraz fotografię policyjną obrysu ciała na miejscu zdarzenia.

W 1972 roku Boltanski zrealizował pracę zatytułowaną *Les Habits de François C.* (*Ubrania François C.*). Była to seria czarno-białych fotografii ujętych w metalowe ramy, oświetlonych biurowymi lampami. Dziecięce ubranka François C., ułożone w wielkich pudłach z kartonu, miały opowiadać historię życia nikomu nieznanego dziecka.

Prosta, minimalistyczna metoda formalna realizowana przez Boltanskiego jest zarazem jasna i czytelna, wytwarza atmosferę i nastrój namysłu, odwołuje się do nieobecności, pamięci, zapomnienia, braku identyfikacji, przecucia i doznawania śmierci, rozpamiętywania Holocaustu. Świat Boltanskiego zdaje się owładnięty czasem minionym i śmiercią, nierealny przez wszechobecny tu stan nostalgii i odwołujący do nieznanych osób, którym artysta nadaje nazwiska fikcyjne bądź pochodzące z dawnych dokumentów i rejestrów (szpitalnych, policyjnych, zachowanych w archiwach, w spisach z nieaktualnych książek telefonicznych). Koncentrując się na jednostkowym, odrębnym istnieniu,

⁶ Boltanski tytułem tej pracy przywołuje chrześcijańskie nabożeństwo liturgiczne odprawiane przed świtem w Wielki Piątek i Wielką Sobotę Triduum Paschalnego. Wówczas ustawia się świecznik z piętnastoma świecami oraz zapala sześć świec na ołtarzu. Podczas ceremonii świece zostają stopniowo wygaszane. Nie wygasza się ostatniej, największej świecy, symbolizującej ustawiczną obecność Chrystusa, tzw. Świecy Paschalej.

⁷ A. Rouillé, *op. cit.*, s. 426.

zdaje się odrzucać wszelką uniwersalną perspektywę czy jakkolwiek projekt na przyszłość⁸.

W realizacji zatytułowanej *Archives: „Déetective”* (1987) w trzech przepięrzeniach wykonanych z metalowych krat umieszczono 350 czarno-białych fotografii portretowych przedstawiających zbrodniarzy i ich ofiary. Były to zdjęcia pochodzące z tygodnika „Déetective”, relacjonujące morderstwa, gwałty, porwania i samobójstwa⁹. Pozbawione pierwotnego kontekstu, właściwego pismu znaczenia informacyjnego, stawały się swoistym epitafium. Spojrzenia przedstawionych na zdjęciach osób wydają się skierowane na widza, „w poczućiu łączności ponad czasem z fotografowaną osobą”¹⁰. Każde ze zdjęć, różnego formatu, umieszczono między dwiema szybami połączonymi szarą taśmą. Zreprodukowane i powiększone fotografie różnych rozmiarów zostały zawieszone jedna obok drugiej na wielkiej ścianie, razem z pudełkami po ciastkach. Rząd biurowych lamp umieszczonych pod sufitem oświetlał całość. W pudełkach znajdowały się wycinki artykułów dotyczące często makabrycznych wydarzeń, które zawarte były w piśmie „Déetective”. W innej wersji tej pracy w pudełkach umieszczono dokumenty odnoszące się do zbrodni, które nie zawsze dotyczyły osoby z konkretnej fotografii. Obie wersje *Archive* zostały tak zbudowane, by widz nie mógł rozpoznać, czy fotografia przedstawia ofiarę, czy sprawcę zbrodni. Proste cele, kraty, natłok twarzy, punktowe ostre oświetlenie – wszystko to powodowało uczucie nieznośnego zatłoczenia. Zwiedzający tę przestrzeń mieli wrażenie osaczenia – znajdowali się w miejscu w całości wypełnionym wizerunkami twarzy Innego, którego Lévinas nazywa nieskończenie transcendentnym, nieskończenie obcym, „którego twarz, wydarzająca się jako epifania i wyzywająca mnie, odrywa się od świata, który może być nam wspólny i którego możliwości, rozwijające się w naszej egzystencji, zapisane są w naszej naturze”¹¹. Przeglądając się uważniej fotografiom pokazanym przez Boltanskiego, można było dostrzec, że niektórzy ukazani na nich ludzie ustawiali się „jak do portretu”, wyraźnie podporządkowując się poleceniom fotografa, inni mieli wymuszone uśmiechy, jeszcze inni sprawiali wrażenie martwych. Pomysł *Archive* i różnych wersji tej pracy artysta zaczerpnął z retoryki archiwów, kartotek policyjnych

⁸ Por.: *Ibidem*.

⁹ „Déetective” – francuski tygodnik poświęcony sprawom kryminalnym, założony w 1928 roku przez braci Josepha i Georgesa Kasselów, wydawany przez Gastona Gallimarda. Ze względu na zamieszczane w nim niekiedy drastyczne fotografie jego wydawanie bywało wstrzymywane. Dzięki szerokim znajomościom, jakie bracia mieli wśród pisarzy swoje teksty publikowali w nim m. in.: François Mauriac, André Gide, Georges Simenon, Roger Caillois.

¹⁰ U. Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2006, s. 45.

¹¹ E. Lévinas, *op. cit.*, s. 227–228.

i raportów o deportowanych skrupulatnie przygotowywanych w czasie II wojny światowej przez urzędników francuskich na polecenie Niemców. Niekiedy Boltanski wykorzystuje dokumenty zawierające listy nazwisk obywateli francuskich pochodzenia żydowskiego, sporządzane przez samych Żydów na polecenie policji francuskiej współpracującej z Niemcami.

W 1989 roku w Muzeum w Bazylei artysta rozrzucił na podłodze pół tony używanych ubrań, które wydzielają nieprzyjemny zapach. Praca zatytułowana była *Purim Réserve*¹². 16 czarno-białych fotografii, 16 biurowych lamp i 147 metalowych pudełek po herbatnikach – zamazane znacznym powiększeniem wizerunki widniejące na zdjęciach kierują naszą pamięć ku wojennej przeszłości i tragedii żydowskich dzieci. Ich „mówiące” twarze, twarze na „granicy świętości” zdają się zapraszać do relacji, która nie ma wspólnej miary – by raz jeszcze zwrócić się ku myśli Lévinasa – ani z władzą rozkoszowania się, ani z władzą wiedzy¹³.

Zardzewiałe pudełka po herbatnikach, w których Boltanski zgromadził swoje archiwum, służą za piedestały, półki, postumenty lub po prostu stoją jedno na drugim, tworząc kolumny o chwiejnej równowadze. Podobnej treści jest praca *Réserve Les Suisses Morts (Zbiór zmarłych Szwajcarów)* z 1991 roku, w której po raz kolejny artysta odwołuje się do swej fascynacji fotografią uwieczniającą twarze umarłych, niejako w zdumieniu, że w Szwajcarii, kraju dobrobytu i pozornej beztroski, ludzie także umierają.

W 1991 roku powstała realizacja zatytułowana *Le Lycée Chases*. Boltanski, podobnie jak Tadeusz Kantor, odkrywa „grozę i teatralność fotografii umarłych”, z niepamięci wywołuje uczniów ostatniej klasy prywatnego gimnazjum w Wiedniu, którzy w maju 1931 roku zdali maturę. Zdjęcie to, zamieszczone w katalogu wystawy Christiana Boltanskiego w Kunstverein w Düsseldorfie, opatrzone zostało napisem: „Wszystko, co o nich wiemy to to, że byli uczniami Liceum Chases w Wiedniu w 1931 roku”. Na kolejnych stronach zeszytu-katalogu zamieszczone zostały ponownie sfotografowane i znacznie powiększone twarze uczniów. Tym samym przekształcił banalną fotografię grupową uczniów

¹² Święto 14 dnia *adar*. Stąd słowo *purim* – w języku perskim znaczy „los”. Święto upamiętniające opowieść z Księgi Estery, odczytywaną z ręknie przepisanej zwoju (*megili*). Późnym popołudniem dla uczczenia zwycięstwa Żydów nad ich perskimi nieprzyjaciółmi urządza się odświeżny posiłek z podawaniem alkoholu. Dla dzieci piecze się ciastka w kształcie uszu Hamana. Nazwa święta pochodzi od losowania, za pomocą którego Haman (złoczyńca, który uzyskał pozwolenie od króla perskiego Aswerusa na wytracenie wszystkich Żydów w królestwie) ustalał najodpowiedniejszy moment do zaatakowania Żydów; jak się okazało, dla Hamana i jego stronników był to moment najgorszy. Wymowa tej opowieści jest prosta: to nie los, lecz Bóg decyduje o tym, co ma się zdarzyć.

¹³ Por. E. Lévinas, *op. cit.*, s. 232.

zebranych wokół swego profesora w uporządkowany zbiór osobnych twarzy, osamotnionych przez „wycięcie” ich ze zbiorowości klasy, nadając im epitafijny charakter. Powiększając wizerunki uczniów, z jednej strony wydobył ich jednostkowość (nie znamy ich imion i nazwisk), z drugiej – redukując oczy do ciemnej, pustej plamy, z cieniem uśmiechu bliższym grymasowi śmierci, rozmywając indywidualne rysy i gesty – nadał im cechy widmowe. Twarze z ciemności sali wystawienniczej wydobywało ostre światło biurowych lamp, które oślepiało, obnażało poszczególne wizerunki, ale jednocześnie koncentrowało uwagę na każdym z osobna. Powiększenie jest tak duże, że rysy twarzy stały się nieczytelne. Obcujemy z mglistymi śladami po cieniach ludzkiego życia. Powiększone portrety maturzystów zostały wykonane na specjalnie przygotowanym papierze zachowującym jedynie ślady emulsji chlorku srebra. Z upływem czasu nietrwała emulsja przechowywała tylko szczątki pierwotnego obrazu fotograficznego.

W kolejnych wersjach *Le Lycée Chases* Boltanski użył metalowych pudeł przypominających puszki na prochy ekshumowanych – ustawił je w stosy tak, że stanowiły oparcie dla fotografii.

Od 1986 roku artysta zaczął pracę nad serią, którą zatytułował *Kanada* (il. 38). „Kanadą” nazywano w żargonie obozów koncentracyjnych magazyny, w których sortowane były przez więźniów ubrania, przedmioty i kosztowności odbierane Żydom wysyłanym do komór gazowych. Pierwsza wersja *Kanady* została wykonana w Ydessa Hendels Art Foundation w Toronto. Składała się z ok. 6000 używanych ubrań, które – wedle słów artysty – podobnie jak fotografie przedstawiające ludzi, ewokują śmierć: „[...] ubrania i fotografie są tu idiomami mówiącymi o czyjejś obecności i braku kogoś. Są zarazem przedmiotami i pamiątkami. Wraz ze śmiercią właściciela przedmiot staje się wspomnieniem¹⁴”.

Różnobarwne ubrania, których artysta użył w swej pracy, zawieszono na gwoździach wbitych w ściany niewielkiego pomieszczenia. Odzież dokładnie pokrywała ściany galerii od sufitu do podłogi, zwykle biurowe lampy, zawieszane po bokach, oświetlały ciasne wnętrze.

W kolejnej wersji tej pracy Boltanski ułożył pół tony używanych ubrań wprost na podłodze. Skierował na nie światło lamp, tym razem zawieszonych bardzo wysoko, połączonych przewodami elektrycznymi ze ścianą i sufitem. Regularnie ułożone przewody nadawały wizualny rytm i porządek przynależny uniformom, kontrastując z chaotyczną masą ubrań rozrzuconych na podłodze. Zwiedzający wystawę stawali się jej uczestnikami: przechodząc po rozrzuconej odzieży, mieli wrażenie, że deptają ludzkie ciała – artysta, narzucając widzom (poprzez konstrukcję swej instalacji) konieczność bezpośredniego, sensualnego (postrzeganie, zapach, dotyk, czucie) obcowania z czymś, co należało

¹⁴ G. Marsh, *The White and Black: an Interview with Christian Boltanski*, „Parkett” 1989, no. 22, s. 33.

do innego człowieka, niejako pozbawił widza komfortu biernej obserwacji, sprawił, że odbiorca – co było zamiarem artysty – mógł poczuć się następną ofiarą chodzącą niejako po trupach.



Ilustracja 38. **Christian Boltanski**, *Kanada / Réserve*, 1986. Źródło reprodukcji: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Réserve_\(Boltanski\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Réserve_(Boltanski)) (dostęp: 6.12.2017).

W świecie sztuki Boltanskiego widz zmuszony jest do współuczestnictwa w dziele artysty. Proces deptania osobistych rzeczy, które do kogoś niegdyś należały – wedle założeń twórcy – miał być dobitnym podkreśleniem naszego udziału w przenoszeniu pamięci o tych, których nie ma, w czas teraźniejszy; miał być tym, co w języku sztuki ma symbolizować rozpamiętywanie i żal nad śmiercią, mówić o ofierze i kacie, o odpowiedzialności, o uczynkach i zaniechaniu. Boltanski nigdy wprost, nigdy jednoznacznie nie mówi o Holocauście. Nawet wtedy, gdy używa w swych pracach fotografii przedstawiających ludzi,

którzy byli dorośli w momencie, gdy wojna już trwała. Nie wiemy ostatecznie, co się z nimi stało, nie wiemy, jeśli byli Żydami, czy przeżyli wojnę, czy nie.

W 1989 roku w salach Musée d'Art moderne de la ville de Paris powstała kolejna wersja *Archive-Musée Réserve pour les Enfants* (Archiwum-muzeum magazyn dla dzieci). Artysta wówczas zainstalował 55 fotograficznych portretów dzieci, portrety miały ogromne rozmiary, były zamazane, niewyraźne twarze oświetlone zostały rzędami lamp – nie były już wizerunkami, lecz cieniami... W następnej sali zwiedzający wystawę stawali nagle wobec niezmierzonej masy różnobarwnych ubrań. Od podłogi po sufit leżały pozwijane dziecięce ubranka upchane na metalowych regałach, oświetlone wciąż tymi samymi lampami, w natarczywy sposób przywodząc myśl o magazynach obozowych, w których przechowywano rzeczy odebrane ofiarom ludobójstwa.

Primo Levi w książce *Pogrążeni i ocaleni* przytacza fragment swego listu pisanego w 1962 roku do doktora T.H., obywatela Niemiec, mieszkańca Hamburga, „przedstawiciela, wielkiego zbiorowiska niemieckiego mieszczaństwa”, który w prowadzonej z pisarzem korespondencji, niezamierzenie obnaża się jako nazista,

[...] ale nie fanatyk, tylko oportunistą, który wyraża skruchę, kiedy mu wygodnie ją wyrazić i twierdzi, że antysemityzm był w Niemczech niepopularny, a jeśli jakiegokolwiek napaści na Żydów miały miejsce, miały one charakter „spontaniczny”, że nie wiedział o masowej zagładzie Żydów w obozach koncentracyjnych¹⁵.

Fragment listu Leviego brzmi następująco:

Osobiście natknąłem się w Katowicach, już po uwolnieniu, na wiele paczek z formularzami, które upoważniały głowy niemieckich rodzin do darmowego przejmowania z magazynów Auschwitz odzieży i butów dla dorosłych, ale też i dla dzieci. Czy nikt nie zadawał sobie pytania. Skąd wzięło się tam tyle dziecięcych butów?¹⁶

Boltanski nie ujawnia swego zaangażowania w rozpamiętywanie tragedii Holocaustu – jego dzieło mówi o współodpowiedzialności, o zaniechaniu, o pamięci i poszukiwaniu śladów miejsc pamięci, o śmierci wreszcie. W wywiadzie z Alainem Fleischerem i Didierem Seminem mówił: „Moje dzieło nie jest o obozach, ale po obozach. Rzeczywistość Zachodu zmieniła się pod wpływem Holocaustu. Nie powinno się niczego rozważać bez uwzględnienia tego faktu. Ale moje dzieła nie dotyczą Holocaustu, raczej generalnie

¹⁵ P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, przekł. S. Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 224.

¹⁶ *Ibidem*, s. 225.

śmierci”¹⁷. Susan Steward, analizując prace Boltanskiego, koncentruje uwagę na jego fascynacji śmiercią, przemianą, brzemieniem pamięci, jakie niosą w sobie miejsca, szczególnie te naznaczone śmiercią; pamięci, którą wszyscy i wszystko zawiera:

[...] pamięć może bowiem odtwarzać wedle swej woli to, co jest najważniejsze: piekło i raj, ozdobność i użyteczność, dziedzictwo i przodków, to, co warte jest zachowania i to, co marne. Przeznaczeniem rzeczy, pamiętek jest zapomnienie, ta tragedia mieści się w ich znikaniu, zacieraniu się pamięci. Jest to tragedia wszystkich biografii¹⁸.

Miejsca Pamięci: Berlin

Przy Grosse Hamburger Strasse 15/16 we wschodniej części Berlina, w okolicach Hackescher Markt, gdzie w XIX i na początku XX wieku osiedlali się Żydzi przybywający tu z Europy Wschodniej, często uciekinierzy przed pogromami, Boltanski w 1990 roku zrealizował monumentalną pracę zatytułowaną *Missing House* (il. 39). Na szczytowej ścianie jednej z przedwojennych berlińskich kamienic, która sąsiadowała z inną, zbombardowaną w 1945 roku przez wojska alianckie, artysta umieścił tabliczki-nekrologi z nazwiskami i zawodami żydowskich mieszkańców tej kamienicy. Dwanaście białych tabliczek, obwiedzionych czarnym konturem, z wypisanymi czarnymi literami imionami i nazwiskami, datami życia, umieszczonych zostało na różnych poziomach ściany; przypominają papierowe klepsydry zawiadamiające o śmierci sąsiada, jakie nakleja się na mury domów. Tabliczki-klepsydry z berlińskiej kamienicy zaznaczają, wskazują miejsca, gdzie mogły znajdować się mieszkania tych, którzy tu żyli, widz zaś – stojąc naprzeciw tej ściany, w miejscu, gdzie stał dom – przywołać może obraz owego brakującego domu, swoją w tym miejscu obecnością, uwagą, czasem, który jest konieczny do odczytania napisów, przywołuje nieżyjących. Boltanski stawia nas w sytuacji aktorów *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora, którzy wyliczają, „wypominają” nazwiska umarłych: „Teraz aktorzy rozpoczynają właściwe / wypominki. / Po kilku chwilach widzowie winni odczuć, / że wyliczanie nazwisk odnosi się / do umarłych / i że ta niekończąca się fala zmarłych / pokoleń swoją żałobną kantyleną / będzie ciągnęła się w wieczność...”¹⁹.

¹⁷ A. Fleischer, D. Semain, *Christian Boltanski: La revanche de la maladresse*, „Art Press” 1988, nr 128, <https://www.artpress.com/1988/09/01/christian-boltanski-la-revanche-de-la-maladresse/> (dostęp: 27.02.2019).

¹⁸ Cyt. za: L. Gumpert, *Christian Boltanski*, Flammarion, Paris 1994, s. 92.

¹⁹ T. Kantor, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, Ossolineum, Wrocław 2004, s. 141.



Ilustracja 39. **Christian Boltanski**, *Missing House*, 1990, instalacja, Grosse Hamburger Strasse 15/16, Berlin. Fotografia ze zbiorów autorki.

Pomnik *Brakującego Domu* w Berlinie poświęcony został umarłym mieszkańcom miasta, ale jest też pomnikiem Holocaustu; artysta odwołując się do archiwaliów, ale przede wszystkim do ludzkiej pamięci i wrażliwości, wskazuje miejsce braku: Żydów, ich domów, ich codzienności, tym samym wypełnia wywiedziony z tradycji żydowski nakaz pamięci. Boltanski zdaje się także odwoływać do swoistej ambiwalencji niemieckiej pamięci oraz do znaczeniowego „uzależnienia” pomnika od widzów-świadków. Podobne realizacje wykonują Shimon Attie i Norbert Radermacher, którzy pokrywają różne pogrążone w niepamięci miejsca Berlina czy Krakowa obrazami i narracjami ich niedawnej przeszłości²⁰.

Kiedy Boltanski zrealizował swój *Missing House* w 1990 roku, ta dzielnica wschodniego Berlina, zaniedbana przez lata komunizmu, w sposób niejako „naturalny” zachowała swą przedwojenną architekturę, choć nie była miejscem zamieszkanym tylko przez Żydów. Dziś jest to rewitalizowana dzielnica kolorowych domów, galerii sztuki i kawiarni; także *Missing House* został pomalowany na jaskrawożółty kolor; monument oraz sąsiadująca z nim przestrzeń

²⁰ Por.: J. E. Young, *The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today*, „Critical Inquiry” 1992, no. 267, s. 267–296.

pozbawione zostały komemoratywnego charakteru. Jakkolwiek ludyczne byłoby otoczenie wokół *Missing House*, „czyż sam artysta nie wydaje się niekiedy nie całkiem poważny, nawet, gdy podejmuje problemy i tematy śmiertelnie poważne, odnoszące się zarówno do własnej biografii, jak i do uniwersalnej realności śmierci?” – zauważa Wiesław Borowski²¹.

Miejsca śladów: Warszawa

Boltanski prezentował swe prace w Warszawie w ramach indywidualnych pokazów w Galerii Foksal w latach 1978 i 1984, a także w 2001 roku. W roku 1995 brał udział w zbiorowej wystawie *Gdzie jest brat twój Abel?* w Zachęcie. Na wystawę zorganizowaną przez Andę Rottenberg w pięćdziesiątą rocznicę zakończenia II wojny światowej francuski artysta przygotował instalację zatytułowaną *Bliźni*. Na ścianach pomieszczenia rozjaśnionego słabym żółtym światłem żarówek zawieszonych zostało kilkaset czarnych pustych kartek papieru tego samego formatu, oprawionych w szkło. Monotonny, kobiecy głos odczytywał nazwiska z przedwojennej książki telefonicznej. W różnych odstępach czasu litania nazwisk przerywana była pytaniem: *Czy twarz, którą widzicie, będzie następną ofiarą rasizmu i nietolerancji?* Żarówki umieszczono dość gęsto na różnych wysokościach, co wraz z połyskującymi dyskretnie, zawieszonymi równo obok drugiej, zaszkłonymi ramkami tworzyło wewnątrz zaciszne, niepozbawione elegancji. Tak Mieczysław Porębski snuje swe refleksje o wystawie w Zachęcie:

Abel? – Abel. – Ostatni raz widziałem cię, jak zamiatałeś Basztową. Niedaleko Akademii. Przystanąłem, porozmawialiśmy. To były dopiero początki. Potem już się nie spotkaliśmy. Dopiero tu, u Boltanskiego. Przyjemny lokal, prawda? Tylko ta pani. Miły ma głos, ale trochę tu przeszkadza. Więc cóż? Jeszcze po jednym? Jeszcze po jednym²².

Retrospektywna wystawa Boltanskiego zatytułowana *Revenir* została zorganizowana w 2001 roku przez Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, pokazowi towarzyszyła kameralna prezentacja w Galerii Foksal: składający się ze stu zdań tekst²³ przytaczany przez głośniki był swoistą

²¹ W. Borowski, *Mała historia Christiana Boltanskiego*, [w:] Boltanski. *Revenir*, kat. wyst. w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 15.09.–11.11.2001, red. M. Śliżińska, Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, b.p.

²² M. Porębski, *Spotkanie z Ablem*, maszynopis z archiwum autorki.

²³ Tekst ten jest komentarzem do wystawy C.B.: *Sa vie, son œuvre*, urządzonej w siedmiu niedużych gablotach, gdzie za szkłem wyłożone zostały pamiątki po artyście:

szkatułką ze wspomnieniami różnych osób opisujących, tak jak to sobie wyobraził Boltanski, jego samego po śmierci. Jedna historia jednego człowieka, któremu przypadło urodzić się w 1944 roku, nazywać się Boltanski, być artystą, którego wypełniają niepokoje, codzienne troski, poczucie humoru i ustawiczne zmaganie się z pamięcią, pamiętaniem, pamiątkami...

Instalacja w Zamku Ujazdowskim (2001), którą Boltanski przygotowywał przez dłuższy czas, składała się z różnych jego prac pochodzących z ostatnich kilkudziesięciu lat. Prezentacja obejmowała trzy prace odnoszące się do polskiego kontekstu (odnalezione w archiwum, nieznane dotąd fotografie mieszkańców Warszawy: pielęgniarek Żydówek i żydowskiej drużyny sportowej z 1937 roku) oraz czterdzieści plansz zawieszonych w różnych częściach Warszawy, przedstawiających tę samą powiększoną fotografię dziecka (*Witness*, 2001), a także dodatek do „Gazety Wyborczej” w nakładzie 50 tys. egzemplarzy. Druk załączony do „Gazety Wyborczej” zawierał fotografie grupy żydowskich sportowców, opatrzone był podpisem „Ci ludzie żyli w Warszawie w roku 1937. Jeśli ich rozpoznajesz, skontaktuj się z nami”²⁴.

Do swej wystawy Boltanski dołączył fragment odnoszący się do losu Żydów warszawskich. Milada Ślizińska, kuratorka wystawy Boltanskiego, wspomina okres przygotowań:

Wtedy zaczęłam otrzymywać od niego „zadania”: miałam przeglądać archiwa, przedwojenne książki telefoniczne, rejestry osób pochowanych na żydowskim cmentarzu w Warszawie. [...] Potem kupił książkę ze zdjęciami z warszawskiego getta, uznał jednak, że zbyt głęboko wchodzi w osobiste dramaty przedstawianych tam ludzi i sam odrzucił pomysł wykorzystania tych fotografii²⁵.

Początkowo artysta zamierzał stworzyć realizację, która w założeniu przypominałaby *Missing House* w Berlinie. Ta koncepcja jednakże nie mogła powstać – Warszawa jest w dużej mierze miastem-atrapą; dzielnice obejmujące dawne tereny getta doszczętnie niemal zburzone, wypalone przez Niemców, po wojnie zostały zabudowane tandetnymi blokami. Ale te właśnie bloki, wytyczające nazwy ulic (Nowolipki, Krochmalna, Sienna, Dzielna, Okopowa...), w których pobrzmiewa pamięć dawnej dzielnicy żydowskiej, powtarzające się na stronicach *Kroniki getta warszawskiego* Emanuela Ringelbluma, *Dziennika* Adama Czerniakowa, we wspomnieniach spisanych przez Marka Edelmana i w niemal wszystkich wspomnieniach tych, którzy przeżyli, zbudowano na gruzach i popiołach

jego fajka, notatnik, mało znaczące odznaczenia, jakieś zapiski, kilka rodzinnych fotografii, skromne katalogi wystaw.

²⁴ W. Borowski, *op. cit.*, b. p.

²⁵ M. Ślizińska, *Boltanski*, [w:] *Boltanski. Revenir...*, b. p.

ludzi, którzy domagają się pamięci. Boltanski, chodząc po ulicach Warszawy, poruszony był dojmującą nieobecnością we współczesnej architekturze miasta pamięci getta; mówił o mieście, którego nie ma.

W Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie zachowało się wiele przedwojennych zdjęć grupowych, przedstawiających klasy szkolne, wyjazdy na wycieczki, pielęgniarki z żydowskich szpitali, członków różnych towarzystw sportowych itp. Artysta wykorzystał powiększenia twarzy przedstawionych tam ludzi, najczęściej bezimiennych, którzy – możemy być niemal pewni – nie przeżyli Zagłady. We wkładce do „Gazety Wyborczej” zamieszczone zostało zdjęcie drużyny bokserskiej z klubu „Gwiazda”, pochodzące z 1937 roku, do zdjęcia dołączono prośbę o kontakt, jeśliby ktoś rozpoznał choć jednego z przedstawionych tam mężczyzn. Pan Ryszard M. Gozdek, czytelnik „Gazety”, przyszedł do Zamku i opowiedział organizatorom wystawy historię jednego z uwiecznionych na fotografii bokserów. Był nim, wedle relacji Gozdka, mężczyzna o nazwisku Rotholc, który przed 1939 rokiem był czołowym bokserem polskim, walczył w reprezentacji Polski²⁶.

„Nie wydaje mi się, żeby te prace mówiły coś o historii Żydów, choć często spotykam się z takim fałszywym – moim zdaniem – odczytaniem. Oczywiście, jest to sztuka po Holocauście, ale to nie to samo, co sztuka żydowska... Moje prace mówią o samym fakcie, a nie o Holocauście” – mówi Boltanski²⁷.

W 2001 roku na ulicach, ścianach budynków, skwerach Warszawy Boltanski rozmieścił czterdzieści plansz, na każdej z nich przedstawił ten sam, znacznie powiększony fragment fotografii smutnych, poważnych oczu dziecka. Wielkie, rozmiarami odpowiadające afiszom reklamowym i jak reklamy prezentowane fotografie umieszczone zostały m.in. na ulicy Saskiej 48 (il. 40), w Alejach Jerozolimskich 121/123, ulicy Nobla 76/78, ulicy Grochowskiej 84 (il. 41), ulicy Białostockiej 9 (il. 42), ulicy Okopowej 7a. Praca ta zatytułowana została *Witness*. Duże, ciemne oczy, prawdopodobnie żydowskiego dziecka, o których świadkowie Zagłady tak często pisali w swych wspomnieniach. Oczy, które zdradzały, ujawniały, obnażały, oczy ze świata, którego nie ma w sposób dojmujący stały się obecne w ulicznym ruchu współczesnej Warszawy – obecne pomiędzy takiego samego formatu reklamami, hasłami i wizerunkami polityków, prostaczkimi graffiti – wprowadzają element niepokoju, konfuzji, wydają się stawiać pytanie o pamięć. Na czarno-białych reprodukcjach-kartkach pocztowych tej pracy (fot. Rafał Ulanowski), widoczne plansze z fotografią Boltanskiego (*Witness*), włączone w ikonosferę miasta, zdają się śledzić z uwagą dziejące się tu życie – często biedne i byle jakie, czasem energicznie pragnące podkreślić swą wielkomięjskość. Para uważnych oczu dziecka zdaje się milcząco pytać o ślady żydowskiego życia w tym mieście. Może pomóc w odsłonięciu zepchniętych

²⁶ Por.: *Ibidem*.

²⁷ Boltanski. *Revenir ...*, b. p.

w niepamięć fragmentów historii albo odzyskać ślady przeszłości wymazywanej lub skonfiskowanej nam, która jest tu bardzo intensywnie – wobec braku materialnej substancji jako historycznego świadectwa tragicznej historii – przeżywana w pamięci prywatnej, indywidualnej i rodzinnej. Pozostały także miejsca, one są świadkami przeszłości. Aleida Assmann podkreśla rolę pamięci miejsca, które postrzegane i odczuwane jest jako rzeczywista przestrzeń pamięci. Assmann dokonuje rozróżnienia na miejsca pamięci i pamięć miejsca. Te pierwsze – zdaniem uczoney – są ruchome, sytuujące się głównie w mapach mentalnych. Pamięć miejsca jest natomiast przywiązana do fizycznej. Istotny jest tu charakter relacji między tym miejscem a niesioną przez nie pamięcią. Takimi miejscami są dawna wojenna dzielnica żydowska w Warszawie, którą spacerował Boltanski z Miladą Śliżińską, próbując odnaleźć ślady tamtego czasu, czy Reduta Bank Polski przy ulicy Bielańskiej 10 w Warszawie²⁸.

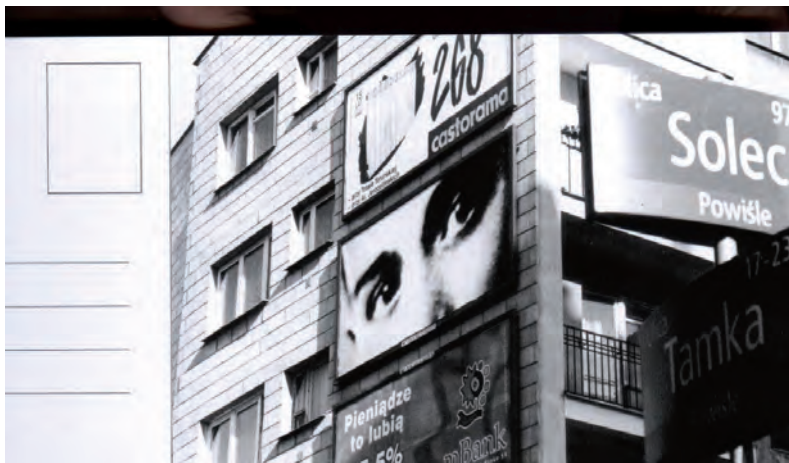


Ilustracja 40 **Christian Boltanski**, *Witness, Saska 48*, instalacja, Warszawa 2001, fot. R. Manowski (pocztówka). Źródło reprodukcji: E. Jedlińska, *Biografia/„Auto-biografia”/Śmierć/Życie. Christian Boltanski*, „Format” 2008, nr 54, s. 76.

²⁸ Budynek powstał w latach 1907–1911 według projektu Leontija Benois. Od 1918 roku znajdował się w nim Bank Polski. W czasie II wojny światowej miał tu swą siedzibę Bank Emisyjny. Podczas powstania warszawskiego był to rejon najcięższych walk. Po wojnie znaczna część budowli została wyburzona, pozostawiono jedynie zachodnie skrzydło. Dziś to miejsce jest symbolem obrony Starego Miasta, początkowo planowano tu organizację Muzeum Powstania Warszawskiego.



Ilustracja 41. **Christian Boltanski**, *Witness*, Grochowska 84, instalacja, Warszawa 2001, fot. Rafał Manowski (pocztówka). Źródło reprodukcji: E. Jedlińska, *Biografia/„Auto-biografia”/Śmierć/Życie*. Christian Boltanski, „Format” 2008, nr 54, s. 76.



Ilustracja 42. **Christian Boltanski**, *Witness*, Białostocka 9, instalacja, Warszawa 2001, fot. Rafał Manowski (pocztówka). Źródło reprodukcji: E. Jedlińska, *Biografia/„Auto-biografia”/Śmierć/Życie*. Christian Boltanski, „Format” 2008, nr 54, s. 76.

Warszawa raz jeszcze, luty 2008 roku

21 lutego 2008 roku w Galerii Foksal w Warszawie Christian Boltanski przedstawił pracę zatytułowaną *Le Cœur / Serce* (il. 43). To instalacja fotografii oraz zsynchronizowanego dźwięku i światła, gdzie bicie serca artysty słyszalne było w zaciemnionej, pomalowanej na czarno przestrzeni galerii. Rytm bijącego serca został zespolony ze światłem słabej żarówki, która gasła i zapalała się z każdym uderzeniem. Pomiędzy korytarzem a czarnym projektorem z mocną żarówką zawieszona została biała zasłona, na którą wyświetlane były powiększone, niematerialne czarno-białe fotograficzne portrety przedstawiające artystę w różnych okresach jego życia – zdjęcia płynnie zachodzące na siebie, przenikające się, twarz zmieniała się z upływem czasu: twarz dziecka, młodzieńca, mężczyzny i znów od początku... (il. 44).

Praca ta po raz pierwszy pokazywana była na wystawie *Christian Boltanski „Prendre la parole”* w Galerie Marian Goodman w Paryżu w 2005 roku; tego samego roku zaprezentowano ją w Mediolanie (Padiglione d'Arte Contemporanea), w 2006 roku w Institut Mathildenhöhe w Darmstadt, w 2007 w Pfefferberg w Berlinie.



Ilustracja 43. **Christian Boltanski**, *Le Cœur / Serce*, 2008, instalacja, Galeria Foksal MCKiS, 21 lutego–11 kwietnia 2008, Warszawa 2008, fot. J. Gładkowski. Źródło reprodukcji: E. Jedlińska, *Biografia/„Auto-biografia”/Śmierć/Życie. Christian Boltanski*, „Format” 2008, nr 54, s. 73.



Ilustracja 44. **Christian Boltanski**, *Le Cœur / Serce*, 2008, instalacja, Galeria Foksal MCKiS, 21 lutego–11 kwietnia 2008, Warszawa 2008, fot. J. Gładykowski. Źródło reprodukcji: pocztówki Galeria Foksal MCKiS, Warszawa 2008, b.p.

23 lutego 2008 roku w częściowo odrestaurowanych ruinach warszawskiej Reduty Boltanski przygotował trwający około czterech godzin performance zatytułowany *Póki my żyjemy...* (il. 45). W spektaklu wzięli udział także inni francuscy artyści: Jean Kalman (scenograf), Franck Krawczyk (kompozytor), il. 46, Angelika Markul (artystka, była studentka Boltan-skiego) oraz grupa wolontariuszy. Widowisko rozgrywało się na dwóch poziomach przestrzeni dawnego Banku Polskiego. Była to, odnosząca się do uniwersalnej historii i wspomnień, poetycka kompozycja składająca się z ascetycznej scenografii, z wykorzystaniem światła, różnych efektów teatralnych, muzyki i śpiewu (sopran i głos męski), tworząca oniryczną atmosferę z pogranicza jawy, wyobraźni, snu, fragmentów zasłyszanych opowieści, wspomnień, lęków i wszechobecnego poczucia absurdu ludzkiej egzystencji. Akcja, pozbawiona logicznej fabuły, oparta została na repetycjach poszczególnych sekwencji odległego odgłosu ujadających psów, dźwięku harmonii, śpiewu, klekotu drewnianej kołatki, brzmienia fletu, szumu sztucznego wiatru. Ciemne wnętrze pierwszego poziomu, przedzielone grubą, bezbarwną folią zawieszoną u sufitu, wypełniała gęsta mgła; światło reflektora oślepiało wchodzących, dezorientację łagodził monotonny dźwięk harmonii. Na ustawionym na podium krześle siedział samotny grajek (Franck Krawczyk) – całkowicie pochłonięty swoją muzyką – przeciągłe frazy wydawały się skądś

znane, jakby wyprowadzone z odległej przeszłości; chwilami w jakichś nutach można było rozpoznać dobrze znaną melodię, ale za chwilę to wrażenie uciekało, rozmywało się i znów powracało. Poprzez gęstą mgłę i oślepiające światło przebijał nikły sopranowy śpiew, i tego śpiewu nie byliśmy pewni, jak gdyby ów czysty kobiecy głos tkwił raczej w naszej podświadomości, we wspomnieniu tak odległym, że zdawało się nie być prawdą. Światło reflektora przebijające ciemność i gęstą mgłę, sugerującą mroźną, zimową noc, „wycinało” ostrym konturem czarną sylwetkę siedzącego na krześle harmonisty, który zdawał się ucieleśniać tu stan żałoby i nostalgii, pamięci i zapomnienia. Jego samotna, zagadkowa postać wygrywająca melancholijną melodię uobecniała jakieś mroczne, a nie znajdujące wytłumaczenia wydarzenie, jednocześnie snując muzyczną opowieść o tym, co etyczne i estetyczne w naszej codzienności... *Póki my żyjemy...*



Ilustracja 45. **Christian Boltanski**, *Póki my żyjemy...*, 23 lutego 2008, Reduta d. Bank Polski, ul. Bielańska 10, Warszawa, fot. A. Markul. Źródło reprodukcji: pocztówki Galeria Foksal MCKiS, Warszawa 2008, b.p.



Ilustracja 46. **Christian Boltanski**, *Póki my żyjemy...*, 23 lutego 2008, Franck Krawczyk z harmonią, Reduta d. Bank Polski, Warszawa. Źródło reprodukcji: pocztówki Galeria Foksal MCKiS, Warszawa 2008, b.p.

Na drugim poziomie rozgrywał się spektakl wyobraźni i marzenia sennego, prób wskrzeszania choćby strzępów pamięci – zanikający dźwięk fletu, żałobnej kołatki, męski stłumiony, ale pewny głos śpiewający znaną z *Wielopola*, *Wielopola* Tadeusza Kantora pieśń wojska czasu Wielkiej Wojny (*Szara piechota*), przez owych „pokątnych lokatorów POKOJU”. Aktorzy w maskach zwierząt, w długich do ziemi płaszczach przechadzali się między publicznością, w rękę trzymając latarki; gęsta mgła i światło reflektorów zmieniały sylwetki aktorów i widzów w teatr cieni; wyglądamy jak duchy nieobecnych albo jak kształty pamięci. „Żadna pamięć, nawet najbardziej intymna i osobista, nie może być izolowana od kontekstu społecznego, od języka i systemu symbolicznego uformowanego przez społeczność na przestrzeni wieków”, pisał Amos Funkenstein²⁹. Tym kontekstem społecznym i historycznym jest Warszawa i jej obecni mieszkańcy, pamięć i nie-pamięć wydarzeń, których to miasto było świadkiem.

²⁹ A. Funkenstein, *Perceptions of Jewish History*, University of California Press, Berkeley 1993, s. 8.

Tadeusz Kantor – Boltanski

Christian Boltanski w swych wypowiedziach i sztuce często podkreśla, jak istotne znaczenie dla kształtowania się jego świadomości miała twórczość Tadeusza Kantora i jego osobisty Teatr Cricot2. Wspólne dociekania Kantora i Boltanskiego odnoszące się do biografii, do czasu dzieciństwa, śmierci, pamięci, ironii, auto-tworzenia, znajdują w twórczości francuskiego artysty swój wyraz już na przełomie lat 60. i 70. Kantora po raz pierwszy poznał i zobaczył *Umarłą klasę* (dopiero) w 1976 roku. Od tej pory polski artysta stał się jego fascynacją. „Na początku – powiedział Boltanski – dużo mówiłem o swoim dzieciństwie, które mogłoby być wspólnym mianownikiem dla nas wszystkich. Im więcej pracuję, tym szybciej znika. Tym, co naprawdę znikło, jest dziecko, którym byłem”³⁰. Te słowa bliskie są przekonaniu Kantora, że dzieciństwo, biografia czy pamięć stanowią główny motor życia, tylko przeszłość istnieje w realnym, konkretnym stanie, doświadczona i przeżyta.

Tadeusz Kantor 13 marca 1980 roku zapisał:

Otóż – rekonstruując wspomnienia dzieciństwa [taki jest sens spektaklu (*Umarła klasa*)], nie „piszemy” fabuły wedle wzorów znanych z literatury, fabuły opartej na ciągłości. Założyłem, że jest to nieprawda. A bardzo mi chodzi o prawdę [...]. Ta rekonstrukcja wspomnień dzieciństwa ma zawierać tylko te momenty, obrazy, „klisze”, które pamięć dziecka zatrzymuje, dokonując wyboru w masie rzeczywistości, wyboru niezwykle istotnego (artystycznego), bo trafiającego nieomylnie w PRAWDĘ. W dziecięcej pamięci zachowuje się zawsze tylko jedna cecha postaci, sytuacji, wypadków, miejsca i czasu³¹.

Wystawa zatytułowana *Le Coeur / Serce* (Galeria Foksal) oraz performance *Póki my żyjemy...* w warszawskiej Reducie mogą być odczytane jako swoiste wezwanie do pamiętania, które nigdy nie kształtuje się w próżni. Artysta w sposób metaforyczny i dosłowny zarazem przeszukuje ruiny pamięci, zaznaczając własną, bardzo osobistą tu obecność. Pobyt Christiana Boltanskiego w Warszawie w lutym 2008 roku i prezentowane w tym czasie artystyczne wydarzenia były naznaczone także pamięcią Tadeusza Kantora i jemu dedykowane.

*

Christian Boltanski świadomy jest oddalania się naszej przeszłości, żyjemy w czasie „przyspieszenia historii”, spychania pamięci – jesteśmy od niej odcięci,

³⁰ Cyt. za: W. Borowski, *op. cit.*, b. p.

³¹ T. Kantor, *op. cit.*, s. 359–360.

już jej nie zamieszkujemy, mówi Pierre Nora³². Pamięć, a z nią historia, przemawiają do nas jedynie poprzez pozostawione ślady, one zaś stały się tajemnicze i ku tej tajemnicy możemy jedynie zwracać swe pytania o pamięć i o to, czym jesteśmy. Francuski artysta wydobywa przeszłość za pośrednictwem rekonstrukcji dokumentacyjnej (także autobiograficznej i paraautobiograficznej), archiwalnej, pomnikowej, która czyni z intymnej pamięci historię. Album rodzinny, fotografia, kartoteka, archiwum, biblioteka, kolekcja, banki danych, chronologia – pomiędzy sytuują się pamięć, wyobraźnia, fantazja, surrealistyczne gry z prawdą, obiektywizmem, zamierzeniem i przypadkowością obrazu fotograficznego.

³² Por.: P. Nora, *Czas pamięci*, przekł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 37.

ROZDZIAŁ 7

MAREK CHLANDA: OBRAZ I MYŚL TANGO ŚMIERCI

*Bo nie należy sądzić [...], że muzykę wprowadzono
między ludzi gwoili ich ułudzie i oczarowaniu.*

Polibiusz¹

Tekst ten jest próbą rozwinięcia jednego z rozważanych przeze mnie problemów dotyczących twórczości Marka Chlanda, współczesnego krakowskiego artysty. Twórczości niezwykle złożonej, ustawicznie poszukującej dla siebie korzeni, docierającej tak samo przez zmysły, jak i rozumowo, niemalże do dna świata. Kolejne prezentacje artystycznego dorobku Chlanda – pokazujące złożoność architektury tej sztuki – skupiają naszą uwagę na fenomenie obcowania myśli z obrazem; więcej – na tym, w jaki sposób myśl może być przedstawiona, jaki można jej nadać kształt. Wojciech Suchocki nazywa Chlandę „badaczem narodzin przestrzeni”, tym, który „rozpisuje ciało wobec przestrzeni i odkrywa w nim jej źródła”². Jednym z przykładów owego procesu, nazwanego przeze mnie „docieraniem do dna świata”, jest seria prac (*Studia. Listy do Williama Blake’a*) wchodzących w ramy wystawy *Porządek*³. Artysta w listach kierowanych do Blake’a wskazuje, w zdawkowej niemal formie, wydarzenia, pewne zjawiska, których uczestnikiem był angielski poeta-wizjoner, na przełomie XVIII

¹ Polibiusz, *Dzieje*, t. I, ks. IV, rozdz. XX, przekł. S. Hammer, Wrocław 1957, s. 204: „Bo nie należy sądzić, jak to utrzymuje Eforos we Wstępie do całej swej *Historii*, rzucając bynajmniej nie godną siebie myśl, że muzykę wprowadzono gwoili ich ułudzie i oczarowaniu”.

² W. Suchocki, *Przedmowa*, [w:] Marek Chlanda. *Beatyfikacje 2006–2007*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, 3 listopada–13 grudnia 2009, red. T. Basińska, Poznań 2009, s. 7.

³ *Porządek. Marek Chlanda. Studia. Listy do Williama*, kat. wyst., Galeria Muzealewska w Poznaniu, listopad–grudzień 2005, Poznań 2005.

i XIX wieku jeszcze niewinne, znamionujące dążenie człowieka do racjonalizowania zjawisk świata, a które w XX wieku wykorzystane zostaną do realizacji morderczych planów ideologów komunizmu i faszyzmu.

Dziesięć szkiców-ćwiczeń, rysunków, notatek, stanowi – wedle słów artysty zawartych w skierowanej do mnie przesyłce – niejako wizualny list, „sugerujący pewną linię, która obrazowana innymi przykładami byłaby podobna [...]”. Owa linia metaforyzuje moją biografię⁴. To zespół plansz w formacie ok. 32 x 29 cm, które powstawały pomiędzy rokiem 1973 a 2008: 1) *Studium – pracownia A. Wróblewskiego* (zima 1973); 2) *po Brzezince. optymizm antropologiczny* (1976); 3 i 4) *Last space with introspector* (1991); 5) rysunek „*senno-modlitewny*” (1994); 6) *Kosmos – Aforyzmy Blake’a*⁵ (2004); 7) *Kosmos – pełna kopia Laokoona Blake’a*; 8) *Kosmos – Tango śmierci – w powiązaniu z Blakiem* (2004); 9) *Kosmos – rysunek rozumowy z cytatem z wywiadu z Piotrem Rawiczem*; 10) dwie strony z notatnika z 2008 roku. Fragment serii *After The Rift in Time* („jest to moja odpowiedź na 8 obrazów *The Rift in Time* Kupfermana⁶. Jego jedyne nawiązania do Holocaustu”)⁷.

Spośród tych dziesięciu szkiców zdecydowałam się skupić na jednym. To ósmy szkic zatytułowany *Kosmos – Tango śmierci – w powiązaniu z Blakiem* z 2004 roku. Rysunek ten jest wersją ćwiczeniową, notatką do tryptyku *Studium bezdźwięczności* z 2005 roku⁸, prezentowanego w ramach wystawy *Marek Chlanda. Porządek*⁹. Jego źródłem jest znana fotografia wykonana prawdopodobnie zimą 1942 roku we Lwowie w obozie zagłady (KZ Janowska), mieszczącym się przy ulicy Janowskiej 134.

Fotografia

Fotografia przedstawia stojących w dużym kręgu muzyków, grających na różnych instrumentach: skrzypcach, klarnetach, fletach i saksofonach. Dwaj mężczyźni znajdujący się wewnątrz kręgu grają na akordeonach. Naprzeciw grupy, także wewnątrz kręgu, stoi dyrygent odziany w jasny fartuch¹⁰. Przed

⁴ List Marka Chlandy do autorki z 28 marca 2009 roku.

⁵ William Blake (1757–1827).

⁶ Moshe Kupferman (1926–2003).

⁷ *Ibidem*.

⁸ Akryl na płótnie 55 x 38 cm (3x).

⁹ *Porządek. Marek Chlanda...*, b. p.

¹⁰ Obóz przy ulicy Janowskiej 134 we Lwowie był obozem przejściowym, więźniom nie golono głów, nie ubierano ich w obozowe pasiaki i nie byli tatuowani. Zob.: E. Kessler, *Przeżyć Holocaust we Lwowie*, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa

muzykami ustawione są pulpity z partyturami. W prawym dolnym rogu kadru widzimy grupę sześciu esesmanów w mundurach różnej rangi – oficerów i żołnierzy szeregowych. Pochłonięci rozmową wydają się nie zwracać uwagi na grających. Tylko jeden spośród nich, w czarnym mundurze i w furazerce, zwrócony jest w stronę orkiestry. Nieopodal grupy, nieco z boku, stoi jamnik. Fotografia obejmująca w przybliżeniu $\frac{1}{4}$ kręgu muzyków stojących na placu obozowym jest bardzo dynamiczna, obraz jest „pospieszny”, diagonalny, ale nieprzypadkowy, wykonała go „pewna” ręka – bez ukrycia, bez strachu. Zdjęcie wydaje się „estetycznie” zakomponowane według prawideł perspektywy z „lotu ptaka”. Umundurowani mężczyźni widoczni w prawym dolnym rogu fotografii niepokojąco przypominają nieodgadnioną grupę trzech postaci z obrazu *Biczowanie Chrystusa* Piera della Francesca (ok. 1415–1492), znajdujących się „poza” sceną Kaźni, poza bólem i cierpieniem Biczowanego i poza oprawcami.

Omawiane tu zdjęcie prawdopodobnie wykonał jeden z esesmanów, scena utrwalona została zapewne z budynku, którego okna wychodziły na plac obozowy. Fotograf-meloman z owego okna widział być może pełen krąg obozowej orkiestry. Obraz jest na tyle czytelny, że możemy rozróżnić twarze grających, ich ciała charakterystycznie pochylone nad instrumentami, spojrzenia kierowane na pulpit z partyturą, rękę trzymającą smyczek, siwiznę na skroniach, okulary...

Krótki szkic do historii

Lwów lata trzydzieste/czterdzieste XX wieku

W latach trzydziestych XX wieku Lwów liczył 312 tys. mieszkańców, w tym ok. 157 tys. Polaków, ok. 109 tys. Żydów i ok. 50 tys. Ukraińców¹¹. Według danych urzędowego spisu ludności z 9 grudnia 1933 roku we Lwowie żyło ok. 99 595 Żydów. Stefan Szende podaje liczbę ok. 180 tys.¹² 22 września 1939 roku do Lwowa wkroczyły oddziały Armii Czerwonej. Od grudnia tego roku odbywały się tam masowe aresztowania i deportacje w głąb ZSRR,

2007; D. Kahane, *Dziennik getta lwowskiego Joman geto Lwow*, hebr., *Dziennik z getta lwowskiego*, 1978; wyd. ang. D. Kahane, *Lvov Ghetto Diary*, Univeristy of Massachusetts Press, Massachusetts 1990, http://www.jhi.pl/psj/Kahane_Dawid (dostęp: 4.09.2018); <https://www.umass.edu/umpress/title/lvov-ghetto-diary> (dostęp: 4.09.2018); J. Honigsam, *Zagłada Żydów lwowskich (1941–1942)*, wstęp A. Redzik, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2007.

¹¹ Nowa encyklopedia powszechna, t. 3, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 834.

¹² S. Szende, *The Promise Hitler Kept*, Gollancz, London 1945, s. 124.

przede wszystkim obejmujące inteligencję polską i żydowską. Ostatni oddział wojsk sowieckich opuścił Lwów w nocy z 28 na 29 czerwca 1941 roku, a 30 czerwca ok. godz. 11.00 rano wkroczyli Niemcy wraz z ukraińskim batalionem Nachtigall.

Pomiędzy 30 czerwca a 3 lipca we Lwowie miały miejsce wyjątkowo krwawe i okrutne wydarzenia, w wyniku których zamordowanych zostało około 3 tys. ludzi, głównie Żydów i Polaków¹³.

Dwa obozy

We Lwowie Niemcy założyli dwa obozy. Jeden mieścił się przy ulicy Czwartaków. Była to boczna uliczka znajdująca się w dzielnicy zamieszkałej przez SS (między ulicami Potockiego i Listopada). Został zlikwidowany wiosną 1943 roku. Drugi obóz znajdował się przy ulicy Janowskiej 134 i był czynny aż do wyjścia Niemców ze Lwowa. W samym obozie i jego okolicach zginęło ponad 200 tys. osób, byli to niemal wyłącznie Żydzi¹⁴. Obóz przy ulicy Janowskiej 134 służył jako obóz przejściowy (*Durchgangslager*) i obóz zagłady dla Żydów lwowskich oraz tych, którzy zamieszkiwali okoliczne miasta i miasteczka tzw. dystryktu Galicja.

Obóz przy ulicy Janowskiej 134 we Lwowie

Za roгатką Janowską we Lwowie przy ulicy Janowskiej 134 przed wojną mieściły się zakłady fabryki budowy maszyn młyńskich, które należały do żydowskiego przemysłowca Steinhausa. Po wejściu Niemców do Lwowa okupanci zainstalowali tam zakłady zbrojeniowe (*Deutsche Ausrüstungswerke* – w skrócie D.A.W.). Pozostawały one pod zarządami formacji SS. Komendantem obozu w pierwszym okresie jego działalności był SS-Hauptsturmführer Fritz Gebauer. Ponieważ legitymacja pracy w tych zakładach uchodziła za dobrą, tzn. chroniła od łapanek ulicznych, Żydzi zaczęli dobrowolnie zgłaszać się

¹³ F. Friedman, *Zagłada Żydów lwowskich*, Wydawnictwo Centralnej Komisji Historycznej przy Centralnym Komitecie Żydów Polskich, Łódź 1945, z. 4, stron 65. Podaję za: wydruk pdf. <http://www.mankurty.com/fridpl.html> (dostęp: 8.10.2011), s. 6. Historię zagłady Żydów lwowskich przedstawia także: *The Holocaust Chronicle*, Lincolnwood 2001, <http://www.mankurty.com/fridpl.html> (dostęp: 6.10.2017).

¹⁴ Główne miejsca masowych mordów znajdowały się około pół kilometra od obozu, między cmentarzem żydowskim a tzw. Górą Straceń u stóp Hortumowej Góry.

do pracy w D.A.W. Z czasem pewna ilość robotników żydowskich była kierowana do fabryki przez Arbeitsamt, także Żydzi, którzy wylapywani byli przez Niemców na ulicach Lwowa, powiększali grono jej pracowników. Już we wrześniu 1939 roku liczba robotników żydowskich wynosiła 350 osób. Z końcem września 1941 roku wybudowano nowe baraki i otoczono je drutem kolczastym. 1 października 1941 roku komendant D.A.W. Fritz Gebauer wydał rozkaz zakazujący opuszczania terenów zakładów przez robotników. Kilka dni potem cały obszar fabryki zaczęto otaczać drutem kolczastym, zbudowano budkę strażniczą, w której wartę pełniło kilku esesmanów z karabinami maszynowymi. „Tak powstał obóz »Janowski«” – wspominał Filip Friedman¹⁵. Od listopada 1941 roku obóz nabiera charakteru pracy przymusowej. Więźniowie są pilnie strzeżeni, wszelki kontakt ze światem zewnętrznym ustaje. Kierownictwo z rąk Gebauera przechodzi w ręce Obersturmführera Wilhelma Rokity, a od 2 marca 1942 roku – również Gustava Willhausa: „Były grajek kawiarniany to »esteta«, lubujący się w zadawaniu wyrafinowanych tortur fizycznych i moralnych”¹⁶.

Przez obóz „Janowski”, obok stałej, wielotysięcznej rzeszy ludzi pracujących tam aż do swej zagłady, przepływały setki tysięcy osób przeznaczonych do natychmiastowego transportu do Bełżca. Byli to zarówno Żydzi lwowscy, jak i mieszkańcy okolicznych miejscowości. Przy życiu zostawiano tylko wybranych. Trudno ustalić liczebność obozu w poszczególnych okresach jego istnienia. Jedyna „urzędowa” cyfra pochodzi z notatki przechowanej w lwowskim urzędzie statystycznym sporządzonej przez niemieckiego naczelnika miasta. Podaje, że 1 marca 1943 roku (w tym dniu Niemcy urządzili we Lwowie prowizoryczny spis ludności) stan liczebny Żydów przebywających w obozie wynosił 15 tys.

Początkowo obóz przeznaczony był tylko dla mężczyzn. Wielokrotnie powiększany i przebudowywany, służył jako miejsce „selekcji” zdrowych i młodych mężczyzn, podczas gdy pozostałych ludzi wywożono do miejsca zagłady w Bełżcu bądź rozstrzeliwano w okolicznych lasach, na miejscach straceń („Piaski”). Pierwsza rozbudowa miała miejsce w marcu 1942 roku równoległe do „akcji marcowej”, kiedy to do Bełżca wywieziono 15 tys. osób. Rozbudowę obozu kierował znany lwowski architekt prof. inż. Griffel, wynalazca tzw. stali gryfłowskiej. Gdy rozpoczęły się tzw. wielkie akcje (1943), utworzono odrębny oddział kobiecy, ściśle odseparowany od męskiego. Jego zaczątkiem był pierwszy transport, składający się z 70 kobiet pochodzących z pobliskiej Żółtkwi, które przydzielono do pracy w D.A.W. w nowo założonej „trykociarni”¹⁷.

¹⁵ F. Friedman, *op. cit.*, s. 49.

¹⁶ *Ibidem*, s. 50.

¹⁷ F. Friedman, *op. cit.*, s. 53. Na temat zagłady Żydów lwowskich patrz: J. Hognigsmann, *Zagłada Żydów lwowskich (1941–1944)*, przekł. A. Redzik, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2007; D. Kahane, *Lvov Ghetto Diary*, 1990, University of Massachusetts Press, Massachusetts http://www.jhi.pl/psj/Kahane_Dawid

Według opisów świadków wydarzeń, obóz „Janowski” był sceną szczególnego okrucieństwa – „codzienne apele, często w środku nocy, były orgiami sadyzmu rozpasanych i pijanych Niemców i Ukraińców”¹⁸.

Orkiestra

We lwowskim obozie przy ulicy Janowskiej 134 istniała orkiestra złożona z więźniów, byłych artystów opery lwowskiej. Jej dyrygentem był skrzypek Leon Striks (Leonid Stricks), a członkami – podaje Filip Friedman – tak wybitni muzycy, jak znany kompozytor i muzykolog Jakob Mund (Yakub Munt), dyrygenci: Marceli Horowitz, Alfred Stadler, muzycy: Leon Zak, Edward Steinberg, wiolonczelista Leon Eber, Józef Herman, Marek Bajer, Artur Hermelin (ok.1898–ok.1944), Albert Feller – śpiewak operowy, wykonawca muzyki Chopina, pianista prof. Leopold Münzer (ok. 1900–ok. 1944)¹⁹.

Orkiestra została założona z inicjatywy Obersturmführera Wilhelma Rokity, jego pomysłem było też polecenie, by muzycy ułożyli melodię do *Tango fun toyt* (jidysz – *Tango śmierci*)²⁰. „Odtąd – wspomina Friedman – każdej grupie odsyłanej na śmierć, odgrywała orkiestra tę makabryczną kompozycję”²¹.

Muzyka była integralną częścią życia obozowego w prawie wszystkich obozach nazistowskich. Niemal każdy więzień obozu nieuchronnie spotykał się w taki czy inny sposób z muzyką podczas swego uwięzienia. Zazwyczaj miało to miejsce w ramach oficjalnie ustanowionego życia codziennego w obozie – wymagane tam było śpiewanie, istniały orkiestry obozowe... Ponadto więźniowie-muzycy byli zmuszani po godzinach pracy do wykonywania muzyki dla esesmanów²².

(dostęp:4.09.2018). Niemal pełny spis opracowań w języku hebrajskim i angielskim podaje: E. Jones, *Żydzi Lwowa w okresie okupacji 1939–1945*, Oficyna Bibliofilów, Łódź 1999.

¹⁸ F. Friedman, *op. cit.*, s. 58.

¹⁹ S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Przedsiębiorstwo Muzyczne Selene, Warszawa 2003.

²⁰ Według informacji przekazanych z Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie muzykę do *Tanga śmierci* (jid. *Todestango*) skomponował Jakob Mund, przed wojną dyrektor opery lwowskiej. Podstawą melodii był utwór Eduarda Bianco (1892–1959), skrzypka, argentyńskiego twórcy tang. Za: dokument przysłany wraz z fotografią przez United States Holocaust Memorial Desig #38.1 W/S #78708 Museum Photo Archives, CD #0059.

²¹ F. Friedman, *op. cit.*, s. 50–51.

²² G. Fackler, *Muzyka w obozach koncentracyjnych 1933–1945*, „Muzykalnia VI. Judaica 1”, http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/fackler_muzykalnia_6_judaica1.pdf (dostęp: 14.10.2016).

Orkiestry obozowe zapewniały także muzyczną oprawę dla kar i egzekucji, w Birkenau orkiestra grała w trakcie dokonywania selekcji. Shirli Gilbert pisze, że skrzypkowie: Lili Mathé, Louis Bannet oraz Schmel Gogol byli zmuszani do grania niedaleko od krematorium²³. Orkiestra obozowa w Treblince składała się jedynie z „tymczasowego” tria z mandoliną, skrzypcami i instrumentem dętym, w Auschwitz natomiast grała 80-osobowa orkiestra symfoniczna. Repertuar był urozmaicony: marsze, pieśni, hymny obozowe, muzyka lekka, taneczna, filmowa, popularne piosenki, melodie z operetek, muzyka klasyczna, wyjątki z oper. Według archiwaliów przechowywanych w Muzeum Auschwitz-Birkenau, w Auschwitz orkiestra obozowa grała V Symfonię Beethovena. Partytury, instrumenty, pulpity przeważnie należały do ofiar i więźniów obozu, przywiezione przez nich z „tamtego świata”.

Szymon Laks (1901, Warszawa–1983, Paryż), po studiach w warszawskim konserwatorium w 1926 roku wyjechał do Wiednia, następnie do Paryża. Był pianistą, skrzypkiem, kompozytorem i dyrygentem. Został zatrzymany w Paryżu w 1941 roku. Był więziony w Beaune, Drancy, Auschwitz, Kaufering, Dachau. 3 maja 1945 roku został wyzwolony, wkrótce potem znalazł się w Paryżu. Pragnął zachować pamięć o śmierci i cierpieniu wszystkich tych, którzy zostali zamordowani w obozach, ale także przemyśleć rolę, jaką w eksterminacji odegrała muzyka. W 1948 roku, wspólnie z René Coudym, opublikował książkę zatytułowaną *Musiques d'un autre monde*. Pierwsza polska wersja tej pracy, oparta na dokumentach i świadectwach, nosiła tytuł *Gry oświęcimskie*, ukazała się w 1979 roku w Oficynie Poetów i Malarzy Londynie²⁴. W Auschwitz Szymon Laks był skrzypkiem, potem kopistą (*Notenschreiber*), wreszcie dyrygentem. „Muzyka przyspieszała koniec”²⁵. „W łagrze muzyka ściągała na dno”²⁶ – pisał Primo Levi.

Muzyka, ta „najszczytniejsza ekspresja ducha ludzkiego”, została wprzęgnięta w tryby nienawiści i zbrodni, jakie ten sam ludzki duch był zdolny z siebie wydać. Muzyka zadawała ból²⁷. Jak pisał Pascal Quignard:

Wyrażenie „nienawiść do muzyki” ma wyrażać, do jakiego stopnia muzyka może stać się nienawistna dla tego, kto ją kochał najbardziej. [...] Muzyka to przynęta, która zwabia dusze i prowadzi je na śmierć. Przysparzała

²³ Sh. Gilbert, *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Clarendon Press, Oxford–New York 2005, s. 177–178.

²⁴ W Polsce książka została wydana w 1998 roku w wydawnictwie PMO.

²⁵ Sh. Gilbert, *op. cit.*, s. 177–178.

²⁶ P. Levi, *Survival in Auschwitz: The Nazi Assault on Humanity*, przekł. S. Woolf, Simon & Schuster, New York 1961, s. 19.

²⁷ J. Glazowska, *W negatywie świata. Losy – Szymona Laksa*, http://www.polish-jewish-heritage.org/Pol/sierpien_03_losy-Szymon_Laks.htm (dostęp: 11.10.2017).

cierpienia deportowanym, których ciała poruszały się wbrew ich woli. Nie sposób wysłuchać tego bez drżenia: nagie ciała wchodziły do komór gazowych przy dźwiękach muzyki²⁸.

Fotografia, c.d.

Wróćmy do fotografii przedstawiającej orkiestrę obozową we lwowskim obozie zagłady grającą *Tango śmierci*²⁹ (il. 47). Nie wiemy, kto jest autorem tej fotografii. Od 2 marca 1942 roku wraz z Wilhelmem Rokitą obozem zarządzał Gustav Willhaus pochodzący z Saarbrücken³⁰. Filip Friedman wspomina:

Niektórzy oprawcy mieli ulubione wymiary kary – pasją Willhausa było strzelanie do żywego celu; dla zabawy lub sportu strzelał do tłumu więźniów stojących przy umywalni, przy kotle kuchennym: z balkonu swej willi urządzał „święteczne” polowania na więźniów, przy czym towarzyszyła mu jego żona Otylia, a ich dziewięcioletnia córeczka Heike podziwiała trafność strzałów rodziców³¹.

Willa, w której mieszkał Willhaus z żoną i córką, znajdowała się niemal wewnątrz obozu – domy mieszkalne dla fabrykantów w XIX i na początku XX wieku budowano w bliskim sąsiedztwie fabryk. Prawdopodobnie była to willa należąca do obywatela miasta Lwowa, przedwojennego właściciela zakładów fabrykujących maszyny młyńskie. Być może to Gustav Willhaus, ów „miłośnik muzyki”, uwiecznił tę scenę. Fotografia ta – jedna z wielu, których autorami byli mordercy – powielana, powiększana, opatrywana mniej lub bardziej szczegółowymi komentarzami, jest dziś przedmiotem przemyśleń, prób dociekań, odczuć, niepokoju myśli. „Fotografia – pisze Giorgio Agamben – jest dla mnie w pewnym sensie miejscem Sądu Ostatecznego, przedstawia świat taki, jaki ukaże się w dniu ostatnim, w Dniu Gniewu”³².

²⁸ P. Quignard, *Nienawiść do muzyki*, przekł. E. Wieleżyńska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 184–185.

²⁹ Oryginał fotografii obecnie znajduje się w zbiorach Jad wa-Szem w Jerozolimie.

³⁰ F. Friedman, *op. cit.*, s. 50–51.

³¹ *Ibidem*, s. 63.

³² G. Agamben, *Profanacje*, przekł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 35.



Ilustracja 47. Orkiestra obozowa, anonimowa fotografia z obozu zagłady we Lwowie, ul. Janowska 134. © United States Holocaust Memorial Museum, Waszyngton.

Raul Hilberg w swym opracowaniu, wydanym w Chicago w 1961 roku³³, przytacza wiele źródeł mówiących o całkowitym zakazie fotografowania szczególnie nadużyć, których sprawcami byli członkowie Einsatzgruppen. Amerykański historyk pisze o tablicach ustawianych na terenach graniczących z obozami, które zakazywały robienia zdjęć. Komendant Auschwitz Rudolf Höss w dokumencie z 2 lutego 1943 roku ogłasza: „Zwracam jeszcze raz uwagę na to, że fotografowanie w obrębie obozu jest zakazane. Będę z całą stanowczością karał tych, którzy nie zastosują się do tego zarządzenia”³⁴. Ale zdjęcia krążyły wszędzie – zarówno te zrobione przez wykonawców zbrodni, członków Einsatzgruppen, rejestrujące masakry dokonywane na ludności żydowskiej, jak

³³ R. Hilberg, *The Destruction of the European Jews*, Quadrangle Books, Chicago 1961, s. 276.

³⁴ R. Bogusławska-Świebocka, T. Cegłowska, *KL Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1980, s. 5.

i te wykonane w celach dokumentacyjnych czy z chęci utrwalenia wydarzeń. Höss, mimo wydanego przez siebie zakazu fotografowania, przekazał ministrowi sprawiedliwości Ottonowi Thierackowi album zdjęć zrobionych w Auschwitz³⁵. Fotografie egzekucji, tortur, zwęglonych zwłok, wykonywali i powielali sami esesmani. Hilberg pisze o niemieckich żołnierzach, którzy trzymali je w portfelach obok fotografii rodzinnych, także te, które przedstawiały ich samych biorących udział w zbrodniach. Zdjęcia krążyły z rąk do rąk, pokazywano je sobie, niekiedy były wysyłane z listami do rodzin w Niemczech. Wiele z nich pozostało, przechowały je archiwa Holocaustu – mimo esesmańskich planów całkowitego zniszczenia wszelkich śladów zbrodni pod koniec wojny: dokumentów o więźniach, kartotek, protokołów zgonów, aktów oskarżenia, archiwów, a nawet szczątków ludzkich. „Wraz z narzędziami zagłady należało zniszczyć również archiwa, pamięć o zagładzie. Kolejny sposób na to, by utrzymać ją w stanie niewyobrażalności”³⁶.

Fotografia z obozu przy ulicy Janowskiej jest być może jednym z nielicznych obrazów zdegradowanej rzeczywistości świata Holocaustu, na którym zarejestrowana została chwila niemożliwa do opisanania, ale przecież *wyobrażalna*. Trudno nadać jakiegokolwiek sens tej scenie, rozgrywającej się jakby u naszych stóp; scenie będącej niejako kwintesencją *wyobrażonego* okrucieństwa. „Trzeba to sobie wyobrazić” – pisał Filip Müller, jeden z ocalałych członków Sonderkommando³⁷. „Wyobrazić mimo wszystko, a to wymaga od nas zgody na trudną etykę obrazu. Rzekłbym – zauważa Didi-Huberman – że obraz jest tutaj okiem historii, jej upartym powołaniem do »czynienia widzialnym«”³⁸.

Marek Chlanda – *Kosmos – Tango śmierci / Studium bezdźwięczności*, 2005

Szkic Marka Chlandy *Kosmos – Tango śmierci* (il. 48), poprzedzający tryptyk zatytułowany *Studium bezdźwięczności* (wystawa pn. *Porządek*, 2005), powstał jako obraz myśli poszukującej porządku w chaosie świata, myśli tęskniącej do określoności. Bezpośrednią podstawą szkicu była reprodukcja fotografii dołączonej do artykułu Ernesta Wichnera i Herberta Wiesnera dotyczącego Rose Ausländer (1901–1988) i Paula Celana, zamieszczonego w dziewiątym

³⁵ *Ibidem*, s. 11.

³⁶ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 28.

³⁷ F. Müller, *Trois ans dans une chambre de gaz à Auschwitz*, przekł. franc. P. Desol-neux, Pygmalion, Paris 1980, s. 227.

³⁸ G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 51.

numerze „Krasnogrudy” (1998, s. 82). Jest to słaba technicznie, niewyraźna reprodukcja fotografii przedstawiającej orkiestrę grającą *Tango śmierci* w obozie przy ulicy Janowskiej we Lwowie – widoczne są jedynie ciemne, nieczytelne, „malarskie” sylwetki muzyków. Kadr został ucięty tak, że z obrazu „wykluczona” została obecność jamnika z prawej strony fotografii. Szkic Chlandy, wykonany ołówkiem, w miarę wiernie powtarza „kompozycję” zdjęcia, marginesy wypełnione są notatkami, uwagami, tropami myśli rejestrowanymi w trakcie powstawania rysunku:

Kosmos. historia lęku. Wojna. „Prawdziwe narody to narody historyczne czyli te, które...” (Hegel), pozwolić wszystkim uczestniczyć w historii. Wykluczenia i oszustwa... jeden dyrygent prawdziwy. Pięciu dyrygentów fałszywych. Tango Śmierci. Tango śmierci. Dobro i zło odegrane w obozie przy ulicy Janowskiej we Lwowie w 1942 roku przereklamowane 62 lata później w pokoju przy ulicy Nadwiślańskiej [adres krakowskiej pracowni Marka Chlandy – E.J.]. Poniżono sztukę, Wyobraźni się wyparto, Wojna Narodami Rządziła (?) LWÓW 1942³⁹.



Ilustracja 48. **Marek Chlanda**, *Tango śmierci* z cyklu *Kosmos*, rysunek/skic ołówkiem, akryl, 2004. Własność artysty. Reprodukacja udostępniona za zgodą artysty.

³⁹ Odręczne notatki artysty zapisane na szkicu nr 8, zatytułowanym *Kosmos*, 2004.

Stojący w półokręgu muzycy, naprzeciw nich, wewnątrz koła dyrygent (?) w jasnym płaszczu (kitlu?), trzej akordeoniści, na rysunku Chlandy ustawieni zostali na „wyciętej” z wszechświata wyspie-podium – nieregularnym, obłym plastrze łądu, dryfującym w bezmiarze pustki. Grupa esesmanów umieszczona została na podobnej, ale znacznie „ciasniejszej” wyspie, którą od miejsca muzyków izoluje pusta przestrzeń. Linia rysownika próbuje odtworzyć albo przypomnieć uporządkowanie, otoczyć je, odłączyć od tego, co złe, ale zarazem wyznaczyć granice między chaosem pustki i ładem. Kontur-linia jako obraz myśli próbującej ochronić dobro/sztukę, odgrodzić ją od mroku chaosu. Postaci grających – tak dojmująco rozpoznawalne na fotografii zachowanej w zbiorach Jadwa-Szem – w szkicu Chlandy stały się cieniami, sylwetkami, i tylko cierpliwa ręka artysty, precyzyjny rysunek kreślony z namysłem, wyodrębniły gesty, postawy, pochylenie ciała tak charakterystyczne dla osób grających na określonych instrumentach. Porządek rzeczy, związek między ciałem i instrumentem, między miejscem i czasem (1942/2004) nakazuje nam podążyć śladem myśli rysownika; zatrzymać oko na dwóch czarnych punktach – pierwszy znajduje się nad dyrygentem, drugi nad jednym z esesmanów – jedynym, którego wzrok skierowany jest w stronę orkiestry.

„W czasie pracy nad *Studium bezdźwięczności* godzinami rozmawiałem z Laokoonem Blake’a”, pisze Marek Chlanda⁴⁰. Poniżej cytuję fragment listu kierowanego do Williama Blake’a:

Zima 1942 r. w obozie przy ulicy Janowskiej we Lwowie stoją obok siebie: sześciu żołnierzy niemieckich i dwudziestu kilku muzyków żydowskich. Pierwsi stoją w małym kręgu, drudzy w szerokim okręgu, z dyrygentem i solistą pośrodku. Dyrygent jest w jasnym fartuchu. Oba narody, niemiecki i żydowski cenią i lubią muzykę.

Ale wówczas, w tamtych latach, co innego je połączyło. Otóż w głowach sporej grupy Niemców (ilu ich było, nie wiadomo) zrodził się pomysł, aby wszystkich Żydów wykluczyć z Królestwa dźwięku i przetworzyć ich zmysły w tuman kurzu.

Pomysł ten nazwano Ostatecznym Rozwiązaniem.

Pozdrawiam,

M.⁴¹

List słany przez Marka Chlandę z krakowskiej pracowni przy ulicy Nadwiślańskiej do Williama Blake’a czytamy jak rozmowę artystów, w której ten żyjący w XX i XXI wieku już wie, że świat był sceną wydarzeń, jakie ten żyjący dwa wieki wcześniej zobaczył w swym umyśle, w jednej ze swych zdumiewająco

⁴⁰ List Marka Chlandy...

⁴¹ *Porządek. Marek Chlanda...*, b. p.

przenikliwych wizji: „Cała przyszłość / Zdaje się tonąć w Destrukcji bez końca, nie do powstrzymania”⁴².

I fragment napisanego w Londynie przy South Molton Street poematu *Noc*:

A wszystkie sztuki życia zamienili w sztuki śmierci.
Wzgardzili klepsydrą, gdyż równie łatwo wykonać,
Jak zaorać pole. Spalili i zniszczyli koło młyńskie
Co doprowadza do Cystern wodę, bo można ją wykonać
Tak samo łatwo, jak łatwo jest paść owce,
A zamiast kół tworzących to koło wynaleźli Koło bez koła, [...]⁴³.

And all the arts of life they changed into the arts of death
The hour glass contemned because its simple workmanship
Was as the workmanship of the plowman & the water wheel
That raises water into Cisterns broken & burned in fire
Because its workmanship was like the workmanship of the Shephard
And in their stead intricate wheels invented Wheel without wheel [...]

Kolejną, powstałą w 1810 roku wersję *Sądu Ostatecznego* Williama Blake’a Chlanda czyta z niezwykłą koncentracją, cierpliwie podążając za myślą, ręką i linią Mistrza: próbuje dostrzec, wyczytać się w zasadę myśli, która prowadziła jego rękę – w to, co wewnątrz nakazywało uzewnętrznąć, co porządkowało nadmiar wrażliwości i świadomości. Sąd Ostateczny czy Ostateczne Rozwiązanie – *Tango śmierci* grane przez wybitnych muzyków lwowskich w obozie „Janowskim” dla tych, którzy szli na śmierć.

Czas *Sądu Ostatecznego* Williama Blake’a i czas Ostatecznego Rozwiązania, czas spotkania i czas rozstania, potępienia i zbawienia, życia i śmierci, dźwięku i bezdźwięczności rozstrzygają się w liście Chlandy pisanym do Blake’a. Także w jego szkicu do *Studium bezdźwięczności* (*Kosmos – Tango śmierci*) oraz tryptyku *Studium bezdźwięczności*, 2005 (il. 49).

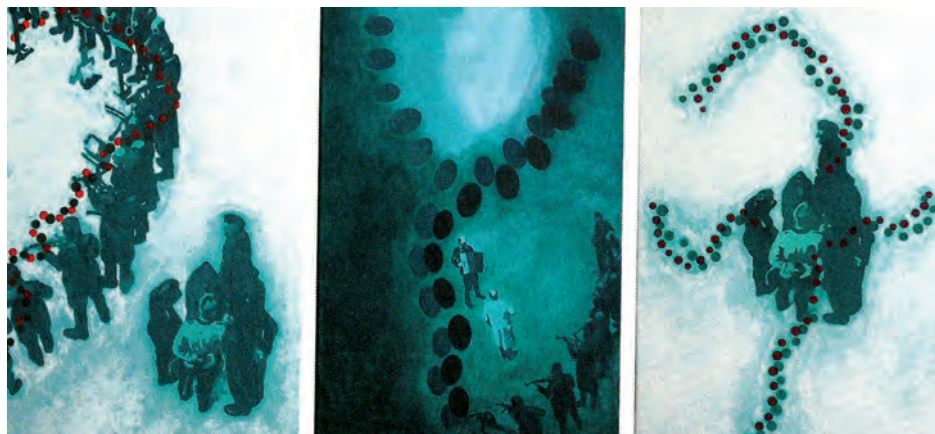
Lewe skrzydło tryptyku (akwarela na płótnie, 55 x 38 cm) przedstawia stojących w szerokim okręgu żydowskich muzyków. Choć zdjęcie nie wskazuje jednoznacznie pory roku, Chlanda namalował śnieg – biały, szary, niebieski, ślady stóp na śniegu; szara godzina wczesnego zimowego mroku. Postaci muzyków połączone są czerwonymi i czarnymi kropkami/paciorkami (rózańca? łańcucha?) – widzialne ślady oka/myśli przesuwających się od postaci do postaci,

⁴² P. Ackroyd, *William Blake*, przekł. E. Kraskowska, Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 328.

⁴³ *Ibidem*, s. 374 (wyd. oryginalne: *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. D. V. Erdman, University Press, London, New York 1988, s. 374).

od instrumentu do instrumentu. Czarna kropka, czerwona kropka, czarna, czerwona... nikt nie został pominięty. Myśli artysty opłotły tę grupę muzyków grających „bezdźwięczność”, zatrzymały ich życie wypełnione muzyką do końca, utrwalone wieloletnimi ćwiczeniami ułożenie ciała, postawę, sposób trzymania instrumentu.

Środkowe skrzydło tryptyku przedstawia tę samą orkiestrę, dyrygenta i akordeonistę. Czarne i granatowe owalne paciorki różańca, albo... ciężkie krople (łez?) wyznaczają ruch ku górze, ku Ostatecznemu, ale prowadząc rękę od pierwszej postaci muzyka z prawej strony, potem w dół i w górę, zataczając nieduże koło, możemy rozpoznać, że ułożenie tych ziaren jest odwzorowaniem niedokończonego znaku klucza wiolinowego. „W ramach hierarchicznej choreografii – pisze Chlanda w swym liście do Blake’a – Twój ołówek konspiruje małe zdarzenia”⁴⁴.



Ilustracja 49. **Marek Chlanda**, *Studium bezdźwięczności*, z cyklu *Porządek*, akryl na płótnie, tryptyk, 55 x 38, 55 x 38, 55 x 38 cm. Własność artysty. Reprodukacja udostępniona za zgodą artysty.

Lewe skrzydło to jakby plastyczne powiększenie grupy esesmanów, która na fotografii znajduje się poza kręgiem muzyków. Ciężkie krople myśli (czerwone i granatowe) gęstnieją skoncentrowane na każdym z hitlerowców, wydają się oddalać i na powrót wracać; układają się w trzy sznury zerwanych paciorków – myśl nie znajduje tu oparcia w zrozumieniu, urywa się, gubi, zanika, wraca, szuka porządku, sensu i nie znajduje go.

⁴⁴ *Porządek*, Marek Chlanda..., b. p.

Muzyka

Muzyka jako jedyna ze sztuk wzięła udział w eksterminacji Żydów, dokonywanej przez Niemców między 1933 a 1945 rokiem. Jest jedyną sztuką, która została do tego specjalnie wyznaczona przez władze Konzentrationslager. Na jej niekorzyść należy podkreślić, że jest to jedyna sztuka, która mogła być włączona w porządek obozów, porządek głodu, niedoli, pracy, bólu, upokorzenia i śmierci⁴⁵.

Muzyka w obozach zagłady nie uśmierzała bólu ofiar ani nie była pocieszeniem; niemieccy żołnierze wykorzystali ją, by wzmóc podporządkowanie więźniów – łączyła wszystkich bezosobową, wyzutą z intymności więzią, jaką tworzy wszelka muzyka. „Zrobili to dla przyjemności, przyjemności estetycznej i sadystycznej rozkoszy, jaką dawało im słuchanie ulubionych arii oraz widowisko upokorzenia odtąnczone przez grupę ludzi, która wzięła na siebie grzechy własnych ciemniejszych. To była muzyka rytualna”⁴⁶.

Primo Levi w książce *Czy to jest człowiek?* pisał, że „w muzyce, która rozbrzmiewała w Auschwitz, tkwiło się jak w zaczarowanym kręgu. Stanowiła ona niekończący się hipnotyczny rytm, który zabija myśli i zagłusza ból”⁴⁷.

Karel Fröhlich, skrzypek, który przeżył Auschwitz, w rozmowie z Joze Kavasem, przeprowadzonej 2 grudnia 1973 roku w Nowym Jorku, wyznał, że sztuka była w obozie jedyną rzeczą, która mogła przetrwać, „doświadczenie czasu było doświadczeniem czasu absolutnie nieskończonego i absolutnie pustego. Nie mieliśmy tak naprawdę swojej publiczności, gdyż ta nieustannie znikła”⁴⁸.

Prawo wzrostu entropii

Podstawowe prawo termodynamiki, tzw. prawo wzrostu entropii, mówi, że wszystko, cały kosmos, ulega entropii: czas nieuchronnie prowadzi do degradacji wszystkiego, ale jednocześnie istnieje trwałość życia, samo życie to proces, który jest w stanie zarówno utrzymać entropię, jak też ją zahamować. Podobne procesy zachodzą w pamięci – ona organizuje kosmos, świadomość tworzy obrazy. Umysł ludzki nie godzi się na entropię – stąd dążenie do porządkowania zdegradowanej rzeczywistości wywołanej przez wojny i kataklizmy;

⁴⁵ P. Quignard, *op. cit.*, s. 183.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 187.

⁴⁷ P. Levi, *Czy to jest człowiek?*, przekł. H. Wiśniowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 48.

⁴⁸ Za: P. Quignard, *op. cit.*, s. 198.

porządkowania pragnącego ująć to, co rozbite, w całość. Jaromir Jedliński pisze: „Marek Chlanda poszukuje porządku w świecie entropii, wierzy on, myślę, że w istocie jego usiłowania to nie tylko poszukiwania porządku, co raczej próby odtworzenia go”⁴⁹.

Kosmos – Tango śmierci – „rysunek pośredniczący” na drodze prowadzącej do powstania tryptyku zatytułowanego *Studium bezdźwięczności* Marka Chlandy to niejako obnażony, ujawniony obraz ćwiczeń jego myśli i pracy ręki trzymającej ołówek; obserwujemy proces powstawania wizerunku – stopień po stopniu, kreska po kresce przyglądamy się i odczuwamy niemal stan umysłu, który dokonuje wyboru, koncentruje się na nim, poszukuje odniesień, może też zrozumienia z tymi, którzy już tę drogę odbyli. Zdegradowana rzeczywistość Holocaustu, tu jak w soczewce skupiona w jednej klatce fotograficznej przedstawiającej orkiestrę obozu „Janowskiego” we Lwowie, w pracy Chlandy ujęta została w tryptyk. Obraz jak przeblysł odbicia dawnej katastrofy otrzymał formę przynależną obrazowi ołtarzowemu – obraz-modlitwa – tryptyk Rozwiązania Ostatecznego. Fotografia wykonana zapewne przez zbrodniarza została – wyborem artysty – wywyższona. Zdegradowany świat Zagłady – fotografia stała się jednym z jego obrazów – zdjęcie wykonane ku uciesze szyderców wołą artysty sytuuje nas w obliczu tragedii obrazu ludzkiego jako takiego, a nadana mu forma tryptyku ustanawia jego porządek religijny.

Artysta, tworząc „wizerunek zbrodni” – by przywołać tu słynne słowa Theodora W. Adorno odnośnie do kompozycji Arnolda Schönberga *Ocalały z Warszawy* (1947) – „choćby najbardziej ostry i bezkompromisowy, rani nasze poczucie wstydu wobec pomordowanych. Przecież to z ich cierpienia przygotowuje się tego rodzaju utwory i rzuca na pastwę świata, który ich zabił”⁵⁰. Namysł artysty, żal, powaga i skupienie, uroczysta – kryptoreligijna⁵¹ forma tryptyku *Studium bezdźwięczności*, dają wrażenie, jakby ta niewyobrażalna zbrodnia nie była pozbawiona sensu. Zdaniem Adorna niezbędna w sztuce estetyzacja nadaje sens Holocaustowi; tworzy się rodzaj artystycznego zbawienia.

⁴⁹ J. Jedliński, *Obcowanie – współnictwo*, [w:] *Porządek. Marek Chlanda...*, b. p.

⁵⁰ T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przekł. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1986, s. 506–509.

⁵¹ Pojęcie wprowadzone przez I. Kanię, por.: *Jabès, czyli o składaniu rozsypanego tekstu*, [w:] E. Jabès, *Księga Pytań*, t. III: *Powrót do Księgi*, przekł. I. Kania, Kraków 2005, s. 124.

ROZDZIAŁ 8

LUC TUYMANS: FRÜHLINGSWIND, CZYLI WIOSENNY WIATR*

*Smutne zapatrywanie – rzekł K.
– z kłamstwa robi się
istotę porządku świata.
Franz Kafka¹*

Pokawałkowany, znieruchomiały, pełen dusznej ciszy świat obrazów belgijskiego malarza Luca Tuymansa (urodził się w 1958 roku w niedużym mieście Mortsel w Belgii) przyciąga uwagę i wabi swą niepokojącą dwuznacznością. W 1995 roku obrazy te pokazano w salach Galerii Foksal w Warszawie, w 1998 roku wraz z polskim rzeźbiarzem Mirosławem Bałką Tuymans prezentował swe prace w Portugalii, w Fundação de Serralves w Porto. Obrazy Luca Tuymansa, formalnie kruche, bliższe cieniom czy zamazanym odbiciom lustrzanym, przykuwały uwagę na londyńskiej wystawie *Apocalypse – Beauty and Horror in Contemporary Art* (*Apokalipsa – piękno i horror w sztuce współczesnej*), którą otwarto we wrześniu 2000 roku². W pawilonie belgijskim na Biennale w Wenecji w 2001 roku niewielkie formaty malarskich wizji Tuymansa

* Frühlingsswind (wiosenny wiatr), podobnie jak Nacht und Nebel (noc i mgła) czy Meeresschaum (piana morska), były słowami-kryptonimami zamieszczanymi w aktach personalnych więźniów hitlerowskich obozów śmierci. Kryptonimy te oznaczały, że po danym więźniu powinien zagać wszelki ślad. Podaję za: D. Wesołowska, *Słowa z piekła rodem. Lagersprache*, Wydawnictwo INNE, Kraków 1996, przypis 49, s. 60.

¹ F. Kafka, *Proces*, przekł. J. Szelińska, B. Schulz, PIW, Warszawa 1971, s. 243.

² W wystawie *Apocalypse – Beauty and Horror in Contemporary Art* w Royal Academy of Art w Londynie (23.09.2000–15.12.2000) brali udział między innymi: Jack i Dinos Chapman, Maurizio Cattelan, Chris Cunningham, Mariko Mori, Wolfgang Tillmans, Georg Schneider i Jeff Koons.

„przenikały”, swą ambiwalentną mocą, przez kamuflaż niedopowiedzeń i sugestii do świata niedostępnych przestrzeni „codziennej nieważkości”.

Artysta uzupełnia swe obrazy krótkimi opisami i autokomentarzami; przywołuje wydarzenia i historie, które zaświadczać mają prawdę, o której nikt już nie chce mówić, choć każdy wie, że była. Była tak mocno, że na zawsze odmieniła rzeczywistość. Komentarz słowny – precyzyjny i jasny, którym artysta objaśnia obraz – okazuje się z nim nierozdzielnie związany; nie pozostawia wątpliwości i niczego nie ukrywa. Same obrazy mogłyby, przez zastosowanie tradycyjnej – charakterystycznej dla Tuymansa – techniki i motywów malarskich, sugerować neutralność przedstawianych tematów (pejzaż, portret, martwa natura, widok wnętrza). Jednakże komentarze artysty, tytuły płócien, niedopowiedziane formy „zobowiązują” niejako odbiorcę, by poprzez proponowaną przez malarza konwencję stylistyczną, przy uważnym oglądzie okazującą się jedynie pozorem, na zasadzie dążenia do odkrycia właściwego sensu dzieła, przekroczył ową naskórkową i wątpliwą harmonię. Słowo właśnie z obrazów Tuymansa zdziera ich pastelową ambiwalencję, ich programową *agonię* i milczenie, budzący poczucie bezpieczeństwa realizm zamienia w piekło.

Estetycznie „doskonałe” kompozycje Tuymansa, realistyczne, na pozór harmonijne, malowane tradycyjnymi materiałami (farby olejne, ołówek na płótnie bądź papierze) wywołują niepokój i nieznośne uczucie, że stajemy wobec rzeczy i wydarzeń niejasnych, niejednoznacznych, ale skądś znanych. Biały dom z czerwonym dachem i zielonymi okiennicami, stojący w ogródku otoczonym niskim płotem (*Suspended*, 1989) sąsiaduje z ołowiano-czarną ścianą dymu, która kładzie głęboki cień na rodzajową scenkę rozgrywającą się w centrum obrazu (il. 50). W idyllę wkradł się niepokój, że ten czarny dym coś przesłania. Ten pokój, ten mebel, ta fotografia przekazują jakiś komunikat – intuicja nakazuje nie ufać pozornie czytelnemu przekazowi. Kompozycje Luca Tuymansa kamuflują jakąś potworną prawdę, która pobudza nasz stan czujności i wzmacnia uczucie zagrożenia. Właśnie czujność, w którą wyposażony zostaje każdy widz, nakazuje dostrzec to, co zostało namalowane zaledwie jako cień czy ślad – pozostałość po czyjejś obecności, po czyimś bólu, cierpieniu, samotności, braku współczucia, ranie. Plama farby w kolorze zaschniętej krwi, żółtawy zaciek na ścianie, nieforemny zarys ludzkiej sylwetki czy może robaka. Obrazy Tuymansa mówią o czymś potwornym i wstydliwym; uruchamiamy naszą wrażliwość, pamięć, świadomość, by do tego czegoś dotrzeć. To, co wiemy, potwierdza podejrzenia, które ostatecznie zostają uznane za prawdę. Były komory gazowe, w których masowo uśmiercano ludzi, lekarze obozowi naprawdę dokonywali eksperymentów medycznych na żywych dzieciach i dorosłych, z ludzkiej skóry wykonano abażur do lampy, kobiecymi włosami wypełniano sienniki, ludzki tłuszcz wykorzystano do produkcji mydła, a ludzkie popioły rozsypywano na polach rozciągających się wokół obozów zagłady.



Ilustracja 50. **Luc Tuymans**, *Suspended*, 1989, olej na lnianym płótnie, 60 x 40 cm, Dirk i Clara Schuster, Gandawa. Źródło reprodukcji: E. Jedlińska, *Frühlingswind* czyli „wiosenny wiatr”. *Obrazy Luca Tuymansa*, „Odra” 2002, nr 4, s. 69.

Malarstwo Luca Tuymansa jest jednoznacznym wskazaniem Holocaustu, tym bardziej jednoznacznym, im bardziej enigmatyczny jest obraz, który ludzi i tłumi zawartą w sobie prawdę. Tytuł czy komentarz do obrazu nie pozostawiają wątpliwości: obraz *Gaskamer* (il. 51) z 1986 roku, namalowany olejną farbą na płótnie o rozmiarach 50 x 70 cm, w tonacji ugru i ochry, przedstawia pusty, rozległy pokój. W suficie znajdują się otwory, przez które Niemcy wprowadzali cyklon B do wnętrza komory gazowej, w podłodze widoczny jest ciemny prostokąt ścieku kanału. Tak artysta pisał w swoim komentarzu do obrazu:

Gaskamer jest w tej samej tonacji, co pokój hotelowy (*Hotelzimmer*). Obraz przedstawia pomieszczenie z otworami w suficie, które wygląda jak zwykła domowa piwnica. Może się podobać ze względu na piękny kolor; nie jest smutny. Promieniuje z niego ludzkie ciepło, a zarazem trwoga. Takie jest właściwie jego znaczenie – dotrzeć do potworności, której nie sposób

zobrazować. Unicestwienia nie rozpoznaje się od razu, jest to oszustwo, zamaskowanie, ubranie przestrzeni w kostium. Do końca nie wierzono w to pomieszczenie. Jego celem jest wywołanie złudzenia. Pomieszczenie oszukuje, przedmioty oszukują, banalność nie jest banalnością, lecz potworną rzeczywistością. Obraz, jego estetyczny charakter jest kamuflażem czegoś, co jako nie zakamuflowane byłoby absolutnie nie do przestąpienia³.

Sens obrazu wydaje się ukryty i zmieniony w czystą abstrakcję. Estetyka została tu włączona w niepokojące relacje retoryki i propagandy. To obraz w stanie dezintegracji. Ciemne plamy widoczne w przestrzeni obrazu sugerują zniszczenie, ewokują bezkształt, bezcelowość przestrzenną, one negują realność wnętrza. Tytuł obrazu natomiast dwuznacznie odwołuje się do przeszłości, do traumatycznego historycznego wydarzenia, przecucia, że w tym miejscu wydarzyło się coś niemożliwego do opisanego czy namalowania.



Ilustracja 51. **Luc Tuymans**, *Gaskamer*, 1986, olej na lnianym płótnie, 50 x 70 cm, Overholland, Amsterdam. Źródło reprodukcji: E. Jedlińska, *Frühlungswind* czyli „wiosenny wiatr”. Obrazy Luca Tuymansa, „Odra” 2002, nr 4, s. 71.

³ L. Tuymans, R. von Ruyssevelt, *Superstition*, kat. wyst., Art Gallery of York University, Toronto 1994, s. 66–68.

Tytuł tego obrazu (*Gaskamer*) odnosi do wydarzeń z przeszłości i do pamięci o niej, nie jest neutralny, nasuwa skojarzenia wiążące temat z okropnościami obozowymi. Artysta zdaje się podkreślać tu rolę naszej odpowiedzialności za tragiczną przeszłość, ale także przestrzegać przed nią i nakazywać kolejnym pokoleniom, by pamiętały. Treść owej odpowiedzialności jest często makabryczna, dotyczy naszej podświadomości tak dalece, iż jej odpychająca siła, brak jednoznaczności, która umożliwiłaby zidentyfikowanie przeszłego wydarzenia, wywołują w widzu niemożliwe do zaspokojenia pragnienie ostatecznego poznania, zdemaskowania oszustwa.

Malarstwo belgijskiego artysty urodzonego po wojnie jest o pamiętaniu Holocaustu, o odpowiedzialności za tę pamięć spoczywającą na pokoleniu, które żyje w jego lustrze. Malarz, znamiennymi dla siebie sposobami, próbuje przywołać ludzką obecność poprzez nieobecność, próbuje opisać ludzkie ciało – znieważane, doświadczane, ostatecznie zdradzone. Zawierają w sobie te obrazy nieuchwytną, trudną do zdefiniowania informację o przeszłych wydarzeniach, których nie sposób wyartykułować. Pamięć o przeszłości, wiedza, jaką dysponujemy, rodzi przekonanie, że niczego, co oferuje życie, nie można przyjąć bez udręki świadomości, że nic nie jest niewinne.

To niepokojące malarstwo powstaje z szybkiego duktu pędzla, jest perfekcyjne, każdy z obrazów zdaje się rodzić bez wahań, bez wątpliwości. Raz podjęta artystyczna decyzja wyklucza poprawki. Jest to jednakże pewność samego artysty i dotyczy ona jedynie formy i metody. Treść obrazu – gdyby nie tytuł, słowo mu towarzyszące – w swej realności, narracyjności nawet, pozostaje zakamuflowana, dwuznacznie rozpoznana, obarczona ciężarem dręczących wspomnień: przeczytanych, zasłyszanych, odziedziczonych. „Biografia wkłada się w dzieło, za nią chyłkiem podąża Historia” – zapisał Julian Heynen w eseju *Cienie i diagnoza*⁴.

To sztuka, która konfrontuje nas z wydarzeniami, z faktami historycznymi. Źródłem tych obrazów są stare fotografie pochodzące z akt sądowych czy podręczników medycznych, kadry filmów dokumentalnych, fragmenty błahych przedmiotów, strzępy dokumentów i utrwalony w pamięci natrętnie powracający szczegół. Dzieło, pamięć i wyobrażenia muszą podźwignąć opowiedzianą historię, która uporczywie poszukuje wyrazu, gubi się w domysłach i przypuszczeniach, wsparcia szuka w powracającym koszmarze sennym, sama będąc koszmarem. Tuymans tworzy obrazy utkane niejako z pocucia winy, wyrzutów sumienia, wstydu, strachu, przecucia, że nic i nikt nie jest na „swoim miejscu”, że nic nie zostało powiedziane wprost. To, co wiemy, co znajdujemy w archiwach, wysłuchamy od kogoś, kto pamięta – tak

⁴ J. Heynen, *Cienie i diagnoza*, [w:] *Luc Tuymans. The Agony*, kat. wyst., Galeria Foksal, Warszawa 1995, s. 4.

jak obrazy Tuymansa – jest pozbawione detali, niedokładne, nazywane słowami, które znaczą coś, czym to coś nie jest, bądź jest tym czymś i czymś zupełnie innym. Tuymans chce ten stan namalować, chce przekroczyć granice niewyrażalnego. Odwołując się do tradycyjnego sposobu, przynależnego działaniom artystycznym, chce wskazać miejsca przestępstw, które zostały popełnione w czasie drugiej wojny światowej. Tych przestępstw nie da się ująć kategorią prawną.

Hannah Arendt w listach pisanych do Karla Jaspersa w późnych latach czterdziestych zbrodnie popełnione w czasie wojny nazwała tak potworowymi, że niemożliwe jest, jak twierdziła, by włączyć je w kodeks prawny: „Za te zbrodnie nie ma adekwatnej kary. Powieszenie Göringa jest wprawdzie konieczne, ale całkiem nieadekwatne. To znaczy, ta wina, w odróżnieniu od winy w sensie prawa karnego, przekracza i rozsadza wszelkie porządki prawne”⁵.

Luc Tuymans w ponad pięćdziesiąt lat po tym, jak świat dowiedział się o bezmiarze Zagłady, chce, tak jak może to uczynić jedynie artysta, ujawnić miejsca zbrodni, opowiedzieć o bólu ofiar i pokazać twarze ich katów – *Arena* z 1997 roku, *Gaskammer* z 1986, *Auswitsch* (sic!) z 1979, seria *Der diagnostische Blick* z 1992, *Portrait* z 1994 roku przedstawiający twarz mężczyzny w garniturze. To portret Joachima von Ribbentropa, ministra spraw zagranicznych Trzeciej Rzeszy (?). Taka prezentacja jest jednak niemożliwa – pozostaje zatem sugestia, śledzenie odniesień, poczucie, że zawsze istnieje jeszcze druga warstwa, inne znaczenie albo niespodziewana informacja budząca przerażenie. Obrazy tego artysty zdają się być dowodami widzenia, które łączą w sobie to, co stanowi o wielkości ludzkiego bytowania i co jest tego bytowania absolutnym przeciwieństwem. O tych ostatecznych sprawach mówi cichym, ulotnym, niemal pastelowym językiem klasycznego malarstwa: obraz zatytułowany *Heart* (1987) przedstawia formę serca „ułożonego” na brązowym tle z wątych główek kwiatu rumianku (?) albo z płatków śniegu (?); *Elevator* – obraz namalowany w 1985 roku to kilka poziomych i skośnych kresek – razem łączą się w obraz naładowanych elektrycznością drutów kolczastych, jakie otaczały tereny obozów zagłady. *Latrines* – obraz z 1991 roku – tu na pastelowo-szarym tle delikatnymi, zdecydowanymi dotknięciami pędzla powstało na pozór abstrakcyjne płótno – jednak tytuł prowokuje, by raz jeszcze przyjrzeć się temu szkicowemu malunkowi. Nazwanie obrazu stało się jego komentarzem, słowo i obraz wskazują na rzeczywisty obiekt czy miejsce; nie ma wątpliwości, gdyż nie ma ani rzeczy, ani słów, które by wobec owej „Historii, co podąża chyłkiem za biografią” nie były obarczone odpowiedzialnością.

⁵ H. Arendt, *Listowna rozmowa*, „Zeszyty Literackie” 1987, nr 20, s. 115.

Amerykański krytyk Peter Schjeldahl zapisał:

Obrazy Tuymansa przedstawiające komorę gazową i, w najszcześniej sposób, kartę pocztową z Terezína/Theresienstadt, wydają się w najgłębszym znaczeniu udane. Ich temat stanowi brak wyobraźni, czelność w myślach, jest to wewnętrzna realność Holocaustu dla nas, którzy historycznie rzecz biorąc przyszliśmy po jego dokonaniu⁶.

W czeskim Terezynie podczas drugiej wojny światowej mieściło się pokazowe getto dla Żydów z okupowanych przez Niemców krajów Europy, zginęło w nim około sześćdziesiąt tysięcy osób. Terezin był gettem spreparowanym przez nazistów po to, by ukryć prawdę o Ostatecznym Rozwiązaniu. Nie był to obóz śmierci; miejsce to powstało, by kłamstwo uczynić prawdą. Zamknięci w murach getta skazańcy byli, wedle kryteriów hitlerowskich, wybrańcami. Wprowadzono tu pozory normalnego życia, co zwiodło inspekcję przeprowadzoną przez przedstawicieli Międzynarodowego Czerwonego Krzyża w 1943 roku. Getto w Terezynie posiadało teatry i zespoły muzyczne, znajdowały się tu pracownie artystów.

W archiwum państwowego Muzeum Żydowskiego w Pradze (Synagoga Maiselsa) przechowywane są rysunki i akwarele, na których mieszkańcy getta „odmalowali” życie Terezina w pastelowych tonacjach oszukańczej beztroski na użytek międzynarodowej opinii. Obraz Tuymansa przedstawia banalny budynek, opisany jako „nasze nowe kwatery” – kłamstwo, które usatysfakcjonowało, uspokoiło sumienia i pozwoliło usnąć tłący się niepokój.

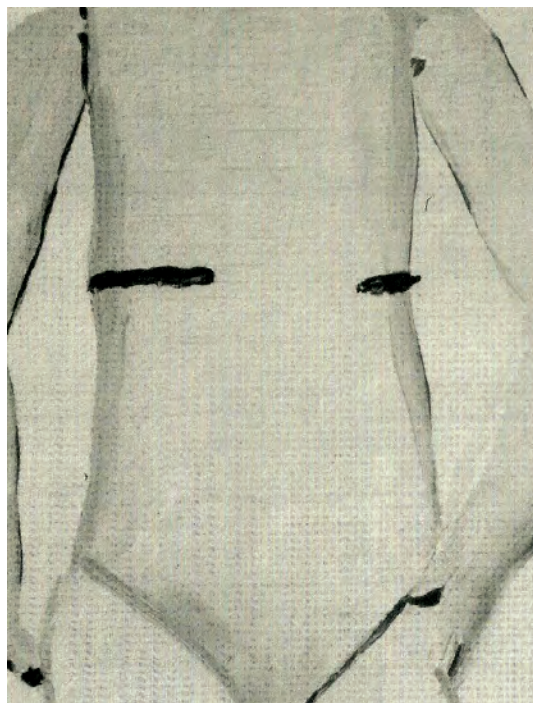
To, co tam się przydarzyło, stanowiło wzorzec realizacji faszyzmu jako ideologii fałszywych absolutów. Faszyzm był laboratorium oszukańczych idei, które uspiły czujność. „Najpotężniejszym środkiem propagandowym hitlerowskiego szaleństwa było słowo, pojedynczy zwrot, forma językowa, wpajana przez miliony powtórzeń, przejętych mechanicznie, całkiem nieświadomie”⁷ – pisał Victor Klemperer. Potęgą idei faszystowskiej swe źródło miała w słowie

⁶ P. Schjeldahl, *A little Hell: Introducing. Luc Tuymans*, [w:] *Luc Tuymans*, kat. wyst., The Renaissance Society at The University of Chicago Institute of Contemporary Art, 15.01.1995–26.02.1995, Institute of Contemporary Art in London, 14.03.1995–15.04.1995, Chicago–London 1995, s. 17.

⁷ Victor Klemperer, filolog-romanista, autor dzieła, które powstało w kryjówkach i schronach w hitlerowskich Niemczech pt. *Lingua Tertii Imperii*, Aufbau Verlag, Berlin 1949 – wydanie pierwsze. Wydanie polskie: V. Klemperer, *LTI. Notatnik filologa*, przekł. J. Zychowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983. „[...] książka roztacza wstrząsający obraz ‘złej mowy’, która zatruła społeczeństwo niemieckie do dna” – pisze M. Janion, *Humanistyka: poznanie i terapia*, PIW, Warszawa 1982, s. 116.

falszywym, ewokującym nienawiść i budującym kłamliwe mity. „Słowa już nie służą do przekazywania znaczenia, lecz wyłącznie namiętności, stwarzających „wyabsolutniony horyzont”, ściśle zamknięty krąg, w którym wolno jedynie się poruszać”, pisze Maria Janion⁸.

Holocaust jest naszym wspólnym wspomnieniem, które w obrazach belgijskiego artysty wyraża się w nieobecności uczuć, w braku jakichkolwiek relacji. Obrazy wypełnione są próżnią doznań zmysłowych i emocjonalnych. Tę sztukę przenika przemoc, której artysta nie nazywa otwarcie, jej ledwie uświadomiona obecność tym bardziej wzbudza niepokój i czujność.



Ilustracja 52. **Luc Tuymans**, *Body*, 1990, 47,6 x 38,3 cm. Źródło reprodukcji: *The Agony. Luc Tuymans*, 27.10–4.12.1995, kat. wyst., Galeria Foksal, Warszawa, s. 2.

Obrazy *Flowers* z 1987 roku albo *Tracing* z 1994 roku przedstawiają płaską, potraktowaną wycinkowo rekonstrukcję upiornych roślin. Schematycznie zarysowane, chłodne kontury kwiatów utrzymane w kolorze jakby zakrzepłej krwi i bieli są raczej owych kwiatów brakiem, bądź zdeformowanym

⁸ M. Janion, *op. cit.*, s. 117.

przypomnieniem. Symetrycznie ułożony bukiet kwiatów – ulubiony temat mistrzów flamandzkich – uległ tu transfiguracji: martwa natura jako symbol śmierci wyobrazona została jako sama śmierć. „Idea komfortu dotychczas zakładała istnienie swego przeciwieństwa, nawet wówczas gdy odnosiła się do motywów z życia codziennego. Pewność rozpoznania maleje z każdym obrazem” – zanotował artysta⁹.

Przemoc obecna jest w obrazach Tuymansa jako niewyjaśnione źródło zła, które przybywa znikąd, miesza myśli i udaremnia próby zrationalizowania go. W roku 1990 powstał niedużych rozmiarów obraz zatytułowany *Body* (il. 52), przedstawiający bezgłowy korpus szmacianej lalki. Jest tu tylko ciało, jego „miętkość”, pozorna foremność naznaczona została ostro uwidocznioną raną, może szwem znajdującym się na wysokości piersi. Pierwszorzędna obecność ciała została jednakże „wypchnięta” przez zastosowanie tu efektu przejrzystości w stosunku do tła, na którym jest ono umieszczone oraz przez użycie pastelowego zabarwienia przypominającego kolor wyschniętej krwi. Najważniejsze w tym obrazie są ostre krechy ran, one skupiają całą uwagę. Chęć rozpoznania czegoś więcej niż sam temat nakazuje, by przekroczyć granicę obojętności, by zaangażować się, odnieść do gwałtu, który tu został zadany. Pozorna abstrakcyjność dzieła, jego asceza, niemożność nazwania artykulacji bólu i lęku odnoszą jego treść ku spotkaniu ze śmiercią, z samą istotą śmierci. Obraz jest niejako anatomią braku życia. Gregory Salzman dostrzegł w obrazie *Body* jego ambiwalentną naturę: „Obraz jest rozpięty jak gdyby pomiędzy psychologizmem zwróconym ku ego, z jednej strony, z drugiej zaś przesycony jest treściami od ego oderwanymi. Pośredniczy on pomiędzy niezwykle, pierwotną treścią a niezwykle wyrafinowaną formą”¹⁰.

To szczególne pośrednictwo jest stanem „nie do zniesienia”, potrzeba ujawnienia prawdy, mówienia o niej, tłumaczenia tego, czego nie sposób pojąć stanowi o strukturze dzieł Tuymansa. Niepokój i niepewność wdzierają się w każdą próbę tłumaczenia tych obrazów. Krytycy, stojąc wobec własnej niepewności, chcąc dotrzeć do owego zakamuflowanego „drugiego dna”, wspierają swą wiedzę historyczno-artystyczną znajomością autokomentarzy – jasnych i niebudzących wątpliwości rozważaniami psychoanalitycznymi i językoznawczymi. Tradycyjny język historii sztuki wydaje się tu niemy. Trudno znaleźć słowa, które by wyrażały całą istotę braku i pełni zarazem, obu tych doznań jednako nieuchwytnych, a jednocześnie sensualnie niemal obecnych. Analiza ikonograficzna i semantyczna rodzi strumień słów tak samo podejranych, jak

⁹ L. Tuymans, R. van Ruyseveldt, *op. cit.*, s. 66–68.

¹⁰ G. Salzman, *Intoxicating void*, [w:] *Luc Tuymans*, Gregory Salzman and Peter Schjeldahl, Art Gallery of York University (North York), Toronto, Ontario 1994–1995, s. 5.

nieczytelne (w pierwszej warstwie znaczeniowej) są morfologiczne struktury na pół abstrakcyjnych form.

Obraz z 1993 roku zatytułowany *Bloodstains/Plamy krwi* przedstawia nieuporządkowany układ barwnych plam – owalnych i kulistych. Na zielonkawym tle „przepływają” galaretowate – czerwono-brunatne komórki krwi, jak widzimy je pod mikroskopem. Obraz jest estetyczny i nieestetyczny zarazem. „Interpretacja wybiega daleko poza obszar dyskusji o walorach estetycznych. Wysmakowana warstwa malarska jest tylko maską”¹¹ – pisał Rafał Jakubowicz. Wiedza o eksperymentach medycznych, badaniach antropologicznych nad eugeniką przeprowadzanych w Auschwitz przez hitlerowskich naukowców podważyła na zawsze pierwotne intencje nauki. Obrazy Luca Tuymansa często odnoszą się do terminologii medycznej, tytułuje je w języku niemieckim (*Wiedergutmachung*, 1989; *Schwarzheide*, 1986; seria *Der Diagnostische Blick*, 1992). Szczegóły obozowego życia więźniowie nazywali, używając języka niemieckiego, w nim opisywano wszelkie obozowe realia, język ojczysty rezerwując dla przyjaciół.

Urzędowy język hitlerowski nie znalazł swego odzwierciedlenia w masowym ludobójstwie drugiej wojny światowej. Pozostał raczej dobrodusznym, przepelniony – wbrew ustalonemu pojęciu o języku urzędowym – cechami indywidualnymi, uczuciowymi – jest to język ludzki! Wszak zorganizowane zło miało mieć swoją terminologię! [...] zakrada się w nas wątpliwość, czy rzeczywiście słowa niewinne – są niewinne. [...] I rodzi się przekonanie: słowa hitlerowskie są dwuznaczne, pozornie są znane, obojętne – zawierają w sobie treść drugą – pełną grozy i okropności – dostępną tylko dla wtajemniczonych. Niewinne słowa stały się wyrazem zbrodni¹².

Seria obrazów *Diagnostische Blick* z 1992 roku, składająca się z dziesięciu prac, obejmuje sześć męskich portretów, głównie zbliżeń głowy, pewnych detali innych części ciała, parę obciętych nóg, kobiece piersi oraz dwa detale przedstawiające rany na ciele. Portrety te, jak i fragmenty okaleczonego bądź dotkniętego chorobą ciała, powstały na podstawie fotografii zamieszczanych w fachowych pismach medycznych dokumentujących przypadki pacjentów cierpiących na różnorodne śmiertelne schorzenia. Obrazy te, jak sugeruje tytuł,

¹¹ R. Jakubowicz, *Rückleitung des Leerzuges. O malarstwie Luca Tuymansa*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, współpr. red. M. Wójcik, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2009, s. 697.

¹² N. Blumental, *Słowa niewinne*, Centralna Żydowska Komisja Historyczna, Kraków–Łódź–Warszawa 1947, s. 9–10.

przyjmują badawczy, kliniczny punkt widzenia, ich celem jest wyeksponowanie powodów, dla których owe fotografie zamieszczono w pismach medycznych jako swoiste *exemplum*. Obrazy Tuymansa wydają się abstrakcyjne, nie ma w nich ani laboratoryjno-badawczego, ani, tym bardziej, emocjonalnego zaangażowania; pozbawione są wszelkich diagnostycznych celów. Obojętność wobec prezentowanego na obrazie cierpienia wyklucza wszelką estetykę pojmowaną jako piękno – zmaćcone zostało tradycyjnie rozumiane poczucie obcowania z dziełem sztuki. Można dostrzec, jak artysta dostosowuje skalę, proporcje, punkt oglądu dzieła, sposób nakładania farby, tonalność kolorów, jak usiłuje zharmonizować znaki, które z punktu widzenia percepcji powinny przekazywać stan obecności i nieobecności. Mozolne budowanie dystansu służy tu owej szczególnej niejednoznaczności, jaką rozpoznajemy w niemal każdym obrazie Tuymansa; niejednoznaczności orędującej niejako między niezaangażowaniem a utożsamieniem.

Czasem artysta, portretując, przesadnie „zbliża” głowę, efekt ten osiąga przez nieznaczne powiększenie jej „naturalnych” rozmiarów – mimo to wyobrażenie wydaje się odległe i nieuchwytnie. Portrety z tej serii nie są jedynie portretami nieznanych osób widzianych poprzez fotografię charakterystyczną dla wizerunków gazetowych; postaci sportretowano według norm tzw. portretu pamięciowego. Taki wizerunek powinien być całkowicie neutralny.

Punkt widzenia, jaki wybrał dla widza Tuymans, jest punktem postrzegania innego ludzkiego istnienia, jest niczym więcej jak tylko tym, czym jest jego zewnątrz. Pozostaje niedostępny, choć obnaża swój największy lęk. To lęk przed śmiercią konfrontowaną z uczuciem ulgi i uspokojenia.

Obraz z 1989 roku *Wiedergutmachung II* namalowany został farbą olejną na tekturze przymocowanej do drewnianej deski, przedstawia dwadzieścia prostokątów jakby rentgenowskich zdjęć par rąk. Malowane w charakterystyczny dla Tuymansa szkicowy sposób, ujęte fragmentarycznie, są raczej odciskami albo śladami, może cieniami rąk wyciągniętych w dramatycznym, ostatecznym geście. Dłonie wczepione w ścianę, bezradne, błagające albo złożone jak do modlitwy implikują „głębką regresję pamięci”, która wywołuje ten jedyny obraz i wskazuje konkretną historię. W Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie na jednej ze ścian umieszczonych zostało kilkadziesiąt, jednakowych rozmiarów, czarno-białych fotografii przedstawiających fragmenty przedramion z wytatuowanymi numerami obozowymi.

Trzy obrazy cieni powstałe w 1992 roku: *Shadow I*, *Shadow II*, *Shadow III*, związane blisko z obrazem *Angel*, są autoportretami pod pozorem anonimowych i zamiennych sobowtórów. Reprezentują one szczególnego rodzaju stan napięcia zachodzący pomiędzy znieruchomieniem a zatrzymaniem. Ich funkcja reprezentująca zawieszona została na styku między formą a bezkształtem. Zmienność owego cienia jest tu zasugerowaniem przez fotograficzne

zamazanie, przesunięcie. Obcując z tymi portretami, obcujemy ze skrajną pustką, samotnością, której nie łagodzi spojrzenie „z obrazu”, pozostaje tylko cień.

Jeden z najbardziej niepokojących obrazów Luca Tuymansa to *Silent Music*. Jest to dzieło próbą semantycznego przedstawienia niewinności, która zakłada stan nieświadomości, że jest się niewinnym. Portretem czy znakiem niewinności może być stan braku czy utraty. Stylistycznie *Silent Music* jest obrazem realistycznym i w ten pozornie łagodny, mieszczański realizm wnika niepokój, coraz bardziej narastające podejrzenie, że ten dziecinny pokój, może sypialnia dziecka nie jest tym, co chcemy zobaczyć. To raczej opuszczony pokój szpitalny, który oczekuje na przyjęcie następnego pacjenta. Przenikająca obraz atmosfera duszności, sterylności i anonimowości jest nie do zniesienia. Artysta, wykorzystując swą malarską wiedzę o klasycznej kompozycji, światłocieniu, znaczeniu efektów plastycznych (tektonika/atektonika, linearyzm/malarskość), operując tradycyjnymi środkami artystycznymi wywiedzionymi z wielkiej historii malarstwa flamandzkiego, buduje swój klaustrofobiczny, wzbudzający mdłości świat przeczuwanego, podświadomie oczekiwanego stanu ostatecznego zagrożenia. Niskie, ukośne światło pada spoza obrazu, od strony jego prawej krawędzi, rzuca długie cienie, które nadają plastyczności meblom stojącym we wnętrzu. Pastelowe, blade tonacje barwne, tradycyjnie znaczące czystość, jawią się jako mdłe i płaskie. Realizm przedstawienia skłania się w stronę idealizacji, „wyjałowione” barwy, higienicznie niebieskawe światło, bezduszność, z jaką urządzony jest ten pokój sugerują stan lęku i niezgody na ten lęk. Przy dłuższym skoncentrowaniu uwagi – tak konieczne jest tu wytłumaczenie, nazwanie – obraz przedstawia się jako zakłócenie porządku. W tej klasycznej harmonii dostrzegamy rażącą, acz ledwie zauważalną niewspółmierność skali: szafa wydaje się zbyt duża w stosunku do krzesła, ono zaś jest tak małe, że całe pomieszczenie staje się nierzeczywiste. Konkretność pokoju tym samym została podważona, stał się on czymś odległym. Przyglądamy się temu wnętrzu z nieokreślonego, wychodzącego poza obraz i dramat, który się w nim odbył albo się odbędzie, punktu widzenia. Obraz jest niespójny, a jego harmonia pozorna, wszystko w nim zdaje się być projekcją zapamiętania albo podsłuchania tej konkretnej historii, o której nic więcej ponad to, co zasugerował artysta, nie wiemy.

Julian Heynen, opisując obraz *Silent Music*, wskazał na znamienne w nim, jak to określił, skazę, która przykuwa całą uwagę widza:

Na oparciu krzesła pozostał nie zamalowany fragment, widać tam grunt malowidła, dysonans w realistycznym przedstawieniu. Niewinność to niemożliwość: wina obwieści swoje „nie” choćby szeptem. Niewinność to niepamięć. Być niewinnym oznacza: zapomnieć, zamykać oczy, powtarzać, nie rozumieć, ignorować potworności¹³.

¹³ J. Heynen, *op. cit.*, s. 6.

Tuymans wkracza swą sztuką w mroczne obszary pokątnych przekazów, oportunistycznego „wycofania”, podwójności znaczeń, pomówień i podejrzeń – odwraca porządek utrwalonych symboli.

Silence, obraz z 1991 roku, przedstawia namalowany delikatnymi pociągnięciami pędzla kontur główki dziecka. O tym, że dziecko jest martwe, świadczą podkreślone lekką żółtą kreską uchylone powieki, niedomknięte usta. Ciśsza śmierci zapisana została w niemożliwym do określenia stanie bezradności i oddalenia. Wizerunek, raczej maska pośmiertna dziecka, mieści się w samym centrum płótna, ledwie dostrzegalne pochylenie główki do przodu, nieznaczne zbliżenie, nadaje wyobrażeniu ten rodzaj sugestii, który nie pozwala uwolnić się od obrazu i nakazuje czujność, że jest tu jeszcze jakiś utajniony podtekst. Dwa lata przed tą pracą Tuymans namalował niemal konstruktywistyczny obraz (barwne prostokąty i kwadraty rozrzucone na jasnym tle sugerujące porzucone klocki, piaskownicę), zatytułowany *Child Abuse*.

Zakwestionowane zostało słowo i obraz; w nazywanie wkradła się dwuznaczność. Wszelkie przedmioty używane w czasie Holocaustu, wszystkie miejsca, o których wiemy, że były miejscami zbrodni, wskazują tę zbrodnię, banalne przedmioty tracą swą pospolitość, pierwotne przeznaczenie. Fizyczna zbrodnia dokonana na ludziach przez nazistów, metody, jakimi posługiwano się, by unicestwić życie, wiedza o tym, zmuszają do ustawicznej konfrontacji złą historii ze współczesnością, w której nie możemy odnaleźć spokoju. Zbrodnia psychiczna dokonana na kolejnych pokoleniach nie znajduje kresu. Dzieło przedstawiające obraz lampy (*Lamproom*, 1992; *Die Lampe*, 1994), kostki szarego mydła czy pasma obciętych kobiecych włosów, wywołuje stan niepokoju – współczesność odbija się w lustrze Holocaustu.

Historia wydarzeń wojennych uzupełnia naszą wiedzę o tej jednej lampie, o tej jednej kostce mydła, wyprodukowanych przez hitlerowskich majstrów. „[...] ten abażur jest obrazem abażuru (*Die Lampe*), a nie obrazem Holocaustu. Lampa to przedmiot codziennego użytku [...]. Winniśmy jednak wiedzieć też i o tym, że jeden z abażurów wykonano z ludzkiej skóry”¹⁴ – pisze Heynen.

Przenicowany porządek symboli w obrazach Tuymansa razi i zakłóca naturalne pragnienie człowieka, by odnaleźć brakującą część, by obraz nie był jedynie substytutem realności, obecność nie ukrywała się w nieobecności. Malarstwo tego artysty osacza niepokojem współlistnienia w nim realizmu i halucynacyjności. Małe, ukazujące sfragmentaryzowaną rzeczywistość obrazy Luca Tuymansa, jak sądzę, nigdy nie implikują (mimo swej niejednoznaczności) pomyłki. „Tak było” – zdaje się mówić artysta – i nigdy nic nie „będzie po prostu”.

¹⁴ *Ibidem*.

ROZDZIAŁ 9

ZOFIA LIPECKA: SZTUKA WOBEC NIESKOŃCZONEJ HARMONII CHAOSU

Francuski pisarz i krytyk, profesor historii sztuki nowoczesnej i współczesnej na paryskiej Sorbonie, Marc Le Bot (1924–2001)¹, autor licznych opracowań dotyczących zagadnień związanych ze sztuką dawną, którą rozumiał jako niezbędną, by mogła rodzić się sztuka nowa, w 1986 roku o obrazach Zofii Lipeckiej napisał:

Pani obrazy zdają się pochodzić z jakiegoś marzenia, które nie zamierza oddalać się od żywych źródeł myśli. Nie od swych początków, ale właśnie od swych źródeł. Źródło nie ma początku. Tryska, a woda płynie. Nie przestaje tryskać, a woda płynąć. Nie wyobrażamy sobie, żeby kiedyś zaczęło ani żeby kiedyś miało przestać tryskać. Tak samo rzecz się ma z Pani obrazami, które podążają własnym nurtem, a jednocześnie wydaje się, że nigdy nie przestaną płynąć².

Opis Marca Le Bota odnosi się do wczesnego okresu twórczości artystki, którego dotyczy prezentowany tekst. Zofia Lipecka mieszka w Paryżu

¹ Wybrane publikacje Marca Le Bota: *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives*, éd. Klincksieck, Paris 1968; *Figures de l'art contemporain*, éd. U.G.E., Paris 1976; *L'Oeil du peintre*, éd. Gallimard, Paris 1982; *Images du corps*, éd. Présence contemporaine, Paris 1986; *La Main de dieu, la main du diable*, éd. Fata Morgana, Paris 1991; *Rembrandt*, éd. Flammarion, Paris 1991; *Rembrandt et l'Orient*, éd. Flammarion, Paris 1991; *Michel-Ange*, Flammarion, Paris 1992; *Paul Klee*, éd. Adrien Maeght, 1992; *Paul Gauguin, Noa Noa de Tahiti*, éd. Assouline, 1995; *Le Monde est un ordre*, éd. Fata Morgana, Paris 2001.

² M. Le Bot, *Á Zofia Lipecka*, przekł. E. Jedlińska, [w:] *Zofia Lipecka. Natura odzwierciedlona. Nature réfléchie*, kat. wyst., 8 XI 1991–19 I 1992, Muzeum Sztuki w Łodzi, red. J. Janik, J. Jedliński, Łódź 1991, b. p.

od 1975 roku, urodziła się w Łęczycy, w 1986 roku była na początku wytyczonej przez siebie drogi artystycznej, pierwszych poszukiwań i pierwszych wąhań, decyzji i wyborów. Te wczesne rozstrzygnięcia doprowadziły jednak artystkę do realizacji prac powstałych w latach późniejszych, których problematyka ściśle związana jest z nurtującym ją zagadnieniem pamięci obrazu, fenomenu trwałości malarstwa w historii kultury. Absolwentka historii sztuki na Sorbonie (studia pod kierunkiem Marca Le Bota), po obronie pracy doktorskiej z tej dziedziny zdecydowała się kontynuować edukację w zakresie malarstwa w École nationale supérieure des beaux-arts w Paryżu. Malarstwo, fizyczny kontakt z płótnem i farbą, gest ręki, dotykálny ogląd świata prowokujący odzwierciedlenie otaczającej rzeczywistości w sposób niemalże imitacyjny; fascynacja przedmiotem i otaczającymi nas zjawiskami natury znajduje w tamtym czasie własny obraz w twórczości Lipeckiej, twórczości bliskiej nieomal konwencji realizmu fotograficznego. Najpierw są to pojedyncze obiekty, jak gdyby lewitujące w pustce nieokreślonej przestrzeni. Owe przedmioty artystka stopniowo układa w grupy, pojawia się – tak mocno zauważalny w późniejszej twórczości malarzki – porządek, pragnienie porządkowania chaosu, swoista niezgoda na nieład, który – jak wiemy – w naturze jest pozorny.



Ilustracja 53. **Zofia Lipecka**, *Grand triangle/Wielki trójkąt*, 1985, akryl, pastel na płótnie, 200 x 200 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.



Ilustracja 54. **Zofia Lipecka**, *Signes/Znaki*, 1985, akryl, pastel, grafit na papierze, 65 x 87 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.

Początkowa, trwająca do 1985 roku fascynacja barwnością przedmiotów, formą i jej fakturowym zróżnicowaniem, niemal hiperrealistyczny sposób „zatrzymywania obrazów świata”, zostaną zastąpione znakiem, który powtarzany, porządkowany, naśladowany, stanie się znakiem symbolicznym. Opis,

imitowanie świata już się dokonało, uważa artystka, odtąd jej dociekania będą ściśle związane z dążeniem do odnalezienia systemu komunikacji przez język symboli i symbolizowanie³.

Francuski krytyk Charles Le Perron w recenzji zamieszczonej w „Nantes Poche” z października 1986 roku pisał: „... polska artystka Zofia Lipecka podejmuje badania nad ZNAKIEM w aspekcie obrazowania abstrakcyjnego, np.: *Grand triangle*, 1985 (il. 53), *Signes*, 1985 (il. 54), *Triangle-pyramide*, 1985 (il. 55). Widzimy proste, zatarte znaki, takie jak te z czasów dzieciństwa, prymitywne kształty na dwuwymiarowym tle oddające potęgę pierwotnych symboli, próby wyrażenia głębi, a wszystko w nierealnych szarych tonacjach”⁴. Przedmioty zatrzymane w obrazie, tak intensywnie obecne we wczesnych pracach artystki, nie zostają jednakże całkowicie odrzucone, teraz – zredukowane do prostej formy, enigmatyczne – układane są w szczególną mozaikę znaczeń i sensów, ich uważne rozczytanie poprowadzi nas drogą ku tak pożądanemu odnalezieniu ładu w chaosie: *Ombre rouges*, 1986 (il. 56), *Timbale*, 1986 (il. 57), *Arbre et lac*, 1987 (il. 58), *Arbre et nuage*, 1987 (il. 59), *Quatre merveilles du monde*, 1987 (il. 60).



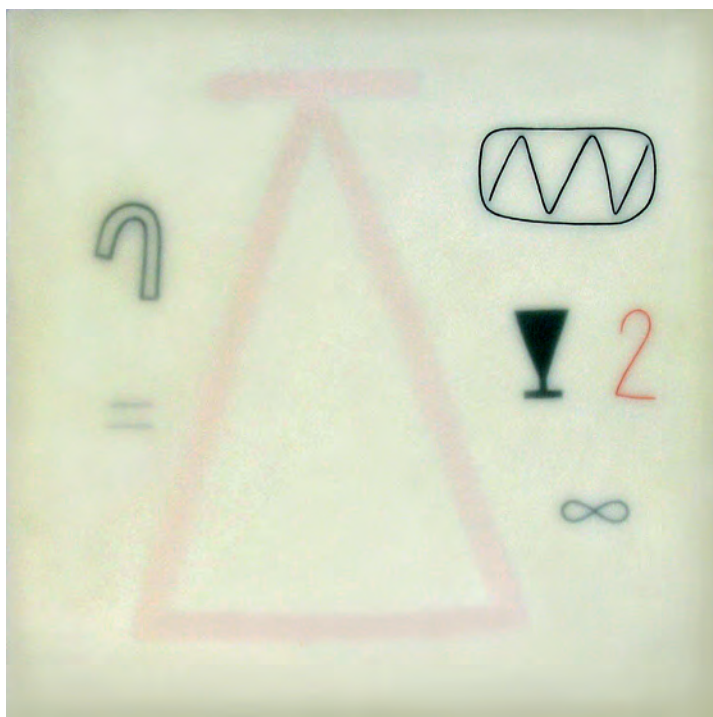
Ilustracja 55. **Zofia Lipecka**, *Triangle-pyramide*/Trójkąt-piramida, 1985, akryl, pastel, grafit na papierze, 65 x 87 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.

³ „Odnaleźć w malarstwie sensy...”. Rozmowa z Zofią Lipecką, „Kontakt” 1988, nr 5, s. 90.

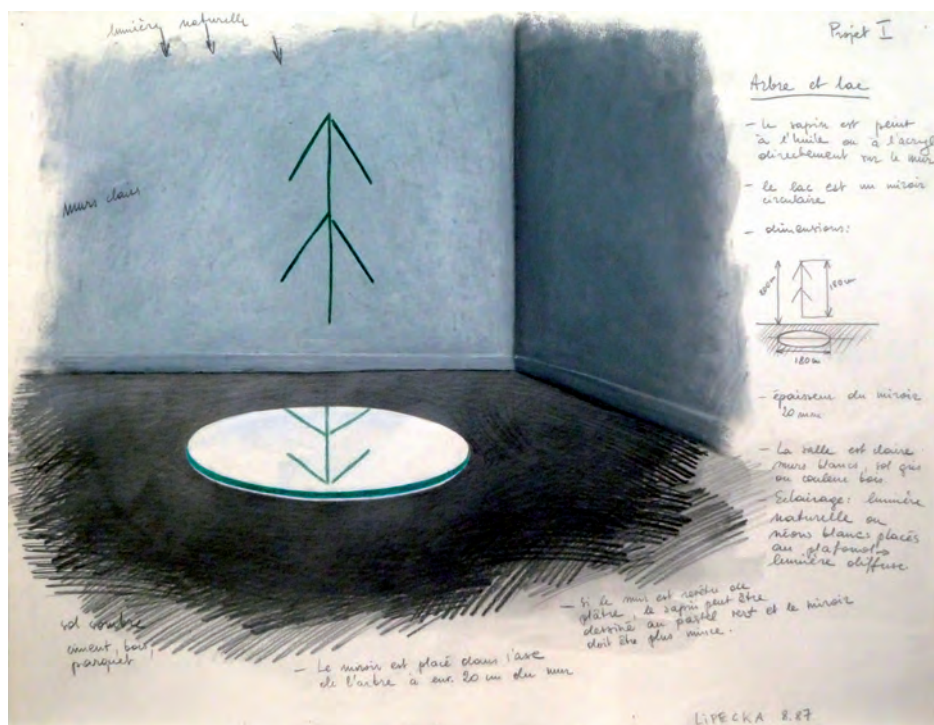
⁴ Ch. Le Perron, *Exposé*, „Nantes Poche” 1986, nr 10, s. 7.



Ilustracja 56. **Zofia Lipecka**, *Ombre rouge/Czerwony cień*, 1986, akryl na płótnie, 89 x 130 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.



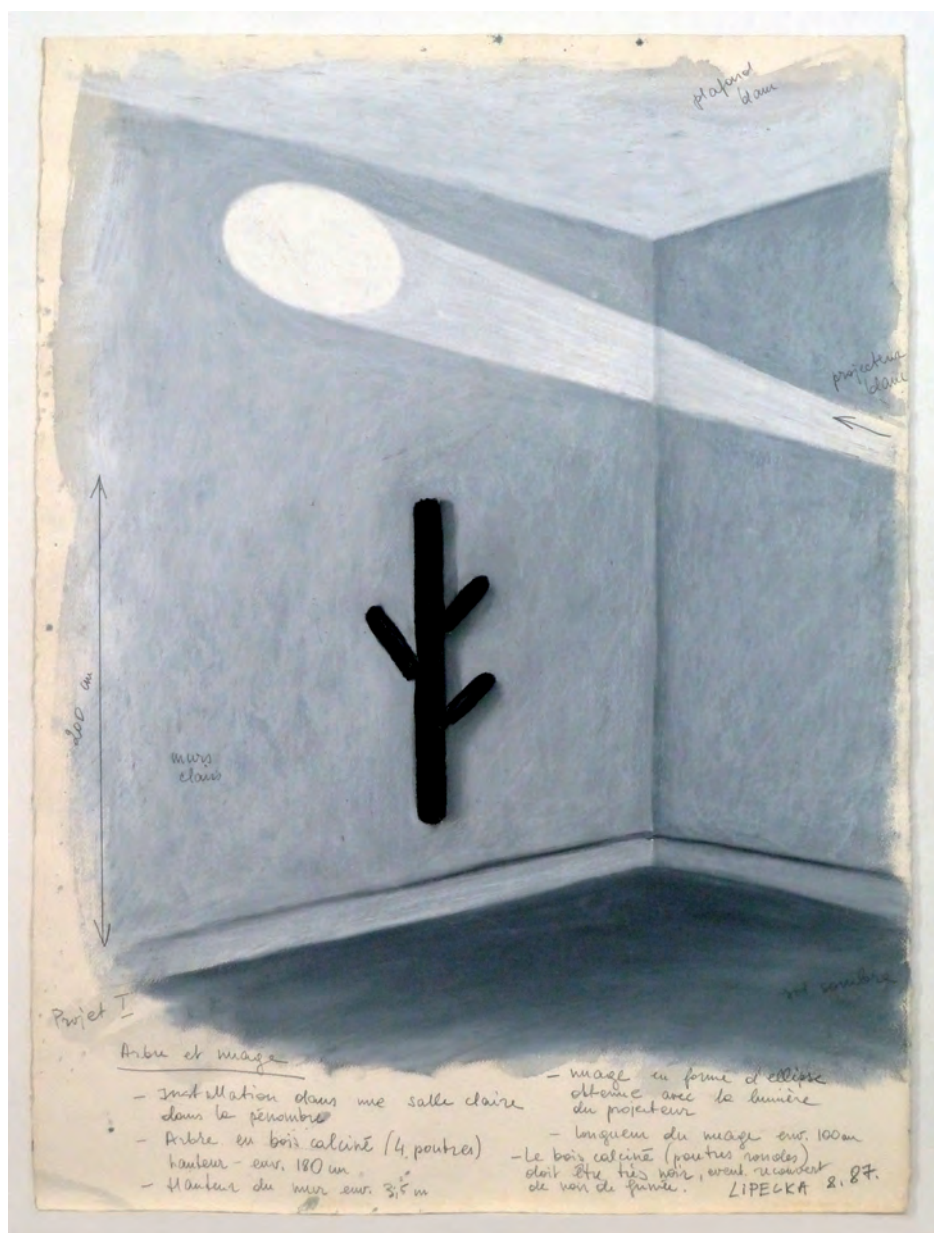
Ilustracja 57. **Zofia Lipecka**, *Timbal/Puchar*, 1986, akryl, wosk na drewnie 60 x 60 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.



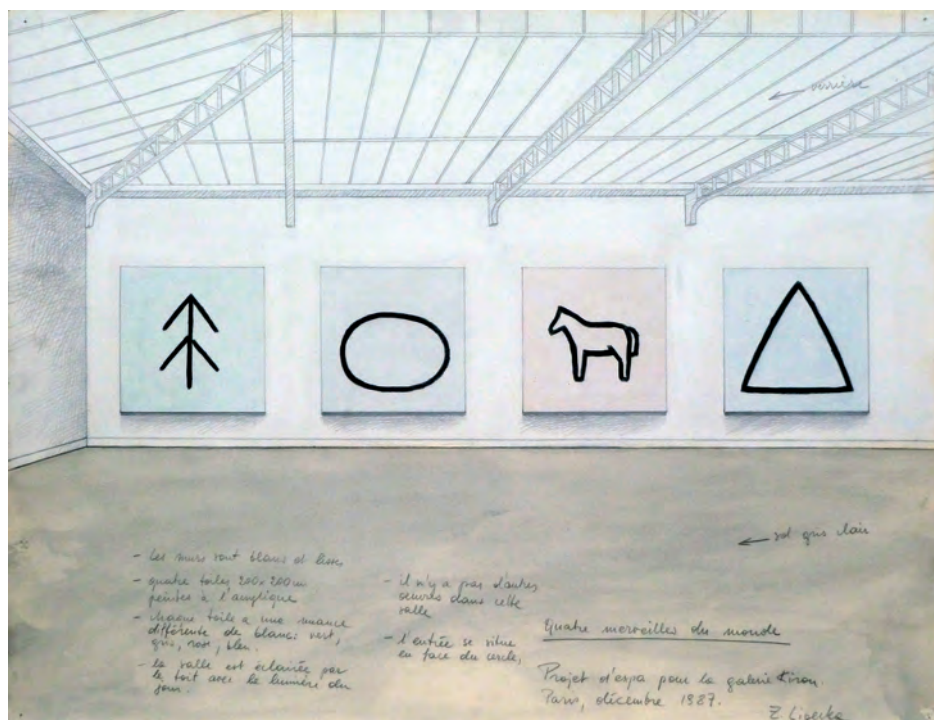
Ilustracja 58. **Zofia Lipecka**, *Arbre et lac/Drzewo i jezioro*, 1987, grafit, tusz, ołówek, kredka, pastel na papierze, 50 x 65 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.

Owo poszukiwanie porządku – uważam – stanie się idiomem artystycznym malarki. Jego daremność może być źródłem melancholii, ale także twórczej siły, wyobraźni i potęgi marzenia. Myśl towarzysząca gestowi, ręce, która maluje lub rysuje, odpowiadając na energię ciała, kształtuje regularność w ramach wyznaczonych obrazem. „Dłoń przejmuje odpowiedzialność za impulsy płynące z ciała, to ona narzuca im pewien porządek” – pisze Le Bot⁵. Na surowej fakturze tła naśladującej ściany grot powstają plamy i linie łamiące się albo wygięte, pozorna bazgranina, która – przy uważnym spojrzeniu – staje się znakiem znaczącym, pierwotnym rysunkiem „pierwszego człowieka” albo śladem – czasem jest to delikatnie naszkicowana ludzka sylwetka, jej cień, czasem zarys ciała zwierzęcia, rośliny, archetypowy, jakby narysowany ręką dziecka rysunek domu, pierwsze rozpoznawalne znaki: strzałki, trójkąty, pionowe i ukośne kreśki sugerujące strugi deszczu, labirynty, okręgi i spirale.

⁵ M. Le Bot, *op. cit.*, b. p.



Ilustracja 59. **Zofia Lipecka**, *Arbre et nuage/Drzewo i chmura*, 1987, tusz, grafit, pastel na papierze, 76,5 x 56 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.



Ilustracja 60. **Zofia Lipecka**, *Quatre merveilles du monde/Cztery cuda świata*, 1987, akwarela, akryl, ołówek na papierze, 49,7 x 64,5 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.

„Malarstwo moje zmierza w dwóch kierunkach, z jednej strony precyzyjny, prosty i »zimny« rysunek, z drugiej – bogata, zmysłowa płaszczyzna. [...] Chciałabym znaleźć równowagę między płaszczyzną i rysunkiem albo tłem i figurą, bez powracania do światłocienia i perspektywy”⁶, mówiła Lipecka w 1988 roku. Artystka nie odrzuca jednak swego urzeczenia materią malarską (farba, воск), której fizyczna obecność, haptyczność, relacja ze światłem, głębia sugerująca bezkres zdają się wciągać nas do swego wnętrza. Jej matowość bądź przezroczystość może pozostawić patrzącego poza obrazem lub – przeciwnie – wciągać go w głąb: obraz *Fossils*, 1989 (il. 61).

Skupienie na znaku jako archetypicznym symbolu, na jego wieloznaczności, określonej tym, co za Abyem Warburgiem (1866–1929) moglibyśmy nazwać wehikułem i jednocześnie strażnikiem pamięci obrazu-symbolu w kulturze, ma w tej sztuce wymiar etycznego sensu mocowania się człowieka z przeszłością, np. *Sans titre (grand blanc)*, 1989, *Sans titre (grand ocre)*, 1989.

⁶ Odnaleźć w malarstwie sensy..., s. 90.



Ilustracja 61. **Zofia Lipecka**, *Fossils/Skamieliny*, 1989, gwasz, pastel na papierze 65 x 78 cm.
Obraz znajduje się w kolekcji prywatnej autorki.

W przywoływanym tu liście Le Bota do Zofii Lipeckiej francuski historyk sztuki zwraca uwagę na powtarzalność geometryczno-organicznych form, obsesyjnie, natrętnie, wręcz rytualnie „wrysowywanych” w płaszczyznę obrazu. Powtarzalność rytmicznego gestu ręki rysującej te same formy – sugeruje Le Bot – służy odkryciu przyczyny własnej obsesji:

Azatem ów pozbawiony (pozornie) sensu gest, przez swą powtarzalność, odwołuje się do czegoś, co ma sens. Uprawianie sztuki zawsze ma w sobie coś z rytuału. [...] z kątów i owali rodzą się kształty. Kąty ostre stają się strzałkami wskazującymi kierunki albo wierzchołkami drzew w lesie; owale stają się rybami we wodzie, liśćmi z ich unerwieniem. Sztuka jest rytuałem pogańskim. W sztuce liście i drzewa noszą miano bogów⁷.

⁷ M. Le Bot, *op. cit.*, b. p.

Przywołajmy w tym miejscu sens idei symbolu sformułowany przez niemieckiego filozofa i estetyka Friedricha Theodora Vischera (1807–1887) w rozprawie *Das Symbol*⁸ z 1857 roku. Vischer wychodził z założenia, że świat można poznawać w dwojaki sposób: za pomocą języka pojęć i języka form obrazowych. Symbol – uważał – zespala obraz i znaczenie, „obrazem” może być każdy przedmiot widzialny, „znaczeniem” natomiast jest cały obszar przedstawień – wyobrażeń, jaki można zawrzeć w określonym, powiązanym z tym obrazem pojęciem – wedle interpretacji Ryszarda Kasperowicza⁹. Zasadniczą funkcję pełni w tym związku przystawanie znaczenia do formy obrazu, związek zachodzący między *Sinn* i *Bild*. Kiedy relacja ta zostanie naruszona, zmienione będzie również pojmowanie obrazu i znaczenia.

Powtarzalność gestu (tu: gestu malarskiego, gestu rysownika), o której pisze Le Bot w liście adresowanym do Lipeckiej, znajduje potwierdzenie w koncepcji włoskiego antropologa Tita Vignolego (1829–1914) i Karola Darwina (1809–1882). Obaj uczeni mieli istotny wpływ na koncepcję obrazu sformułowaną przez Warburga. Twierdzili, że wszystko, co ludzie ukazują w języku gestów i mimice twarzy, charakteryzuje się nieoczekiwaną powtarzalnością, podobieństwem oraz logiką: „jest to nieunikniony efekt zderzenia ze światem, poszukiwania orientacji wobec świata i innych”, twierdził Vignoli¹⁰. Odkrycie źródeł malarstwa w obrazie, w tym, co zawiera się w jego ramach, na jego płaszczyźnie, w konsekwencji, doprowadziło artystkę do – jak sama deklaruje:

[...] poszukiwania początków samego obrazu, początków zarówno kulturowych – w pierwszych prehistorycznych śladach na ścianach grot, jak i indywidualnych – w gryzmołach i rysunkach dzieci. Nieiluzjonistyczne potraktowanie powierzchni obrazu doprowadziło mnie do wykorzystywania specyficznych jakości materiałów, których używałam. Cechy tych materiałów, np. matowość – wymagająca światła zewnętrznego lub, przeciw-

⁸ F. T. Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, C. Mäcker, Stuttgart 1857, http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/vischer_aesthetik030204_1857?p=9. PDF (dostęp: 13.08.2015). Podaję za: F. T. Vischer, *Das Symbol*, [w:] *Philosophische Aufsätze. Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum gewidmet*, Fues's Verlag, Leipzig 1887, s. 153–193, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17561310.2015.1107314> (dostęp: 12.11.2018); K. E. Gilbert, H. Kuhn, *A History of Esthetics*, The Macmillan Co., New York 1939, s. 505.

⁹ R. Kasperowicz, *Wstęp*, [w:] A. Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przekł. i wstęp R. Kasperowicz, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2010, s. 17–18.

¹⁰ *Ibidem*, s. 19. Por.: E. H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Warburg Institute, Londyn 1971, s. 68 oraz: S. Ferretti, *Cassirer, Panofsky and Warburg. Symbol, Art and History*, tłum. R. Pierce, New Haven–London 1989, s. 8–12.

nie, przezroczystość – związana ze światłem wewnętrznym obrazu, odsyłają wzrok poza samą płaszczyznę, sugerując, że to, co najważniejsze, nie znajduje się NA powierzchni obrazu, lecz W JEGO GŁĘBI lub WOKÓŁ niego¹¹.

Kolejnym istotnym aspektem artystycznych dociekań Lipeckiej jest dążenie do przekraczania granic, zarówno tych związanych z tradycją, historią czy z archeologią, będących punktem odniesienia dla jej myślenia, jak i estetycznych, wyznaczonych przez dialektykę pojęć abstrakcja–figuracja, a w konsekwencji „do [przekraczania] granic samego malarstwa”¹². Wzorem myślicieli europejskiej tradycji humanistycznej Zofia Lipecka w swej sztuce stawia pytanie o zasadę trwałości pewnych form budujących świat, o jego harmonię i sprzeczności warunkujące jego jedność. Porządkowanie świata odbywa się w tej twórczości przez poszukiwanie harmonii chaosu, czy może raczej w wyniku głębokiego przekonania o istnieniu „autonomicznego praobrazu”, który powstaje jako wytwór „niejednoznaczności”, historycznie kształtowanej wyobraźni kulturowej. Przypomnijmy, idąc za myślą Kasperowicza: „forma artystyczna, wizualna, obrazowa nie tylko jest efektem czynności zapośredniczającej imaginacji oraz pamięci, lecz także sama mediatyzuje, tak w perspektywie chronologii kulturowej (obrazowej), jak i przemian psychologicznych”¹³. Lipecka, wychodząc z przekonania o pewnej rozumności świata, której przyczyny zauważa zarówno w tym, co łączymy z wyobrażeniem, fantazmatem, trwałością archetypów w świecie współczesnym, jak i w tym, co obecne we współczesności, wznosi niejako mit sztuki, według własnego założenia, do poziomu precyzyjnego narzędzia, dzięki któremu ową wielorakość świata można opisać i poznać prawa jego powszechnej harmonii. Punktem odniesienia dla artystki jest sfera kultury prowadząca ku naturze, by przeniknąć do niegdyś tak harmonijnie złączonego z człowiekiem świata magii, kultów, wierzeń, mitów, rytuałów i symboli. Poszukiwanie ukrytych więzi łączących sztukę z magią, sztukę z religią, sztukę z etyką, wydaje się w twórczości Lipeckiej fascynującą (ale też niebezpieczną i niepewną) wyprawą na „inny biegun świata”¹⁴. Ryzykowne poznawanie nieznanego i nieuświadomionego, przekraczanie granic ścisłej nauki o wszechświecie i jego prawach, rozciąganie pamięci w przeszłość i przyszłość – zasada i początek umysłowej tożsamości każdego człowieka – dla Lipeckiej stało się zasadniczym narzędziem przywracania pierwotnej harmonii chaosu. Zatem pamięć i zdolność człowieka do oddzielenia tajemnicy niezgłębionego

¹¹ Z. Lipecka, *Credo*, „Kontakt” 1988, nr 5, s. 80.

¹² *Ibidem*.

¹³ R. Kasperowicz, *op. cit.*, s. 17.

¹⁴ C. G. Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, ed. A. Jaffé, Rasher, Zurich–Stuttgart 1962, s. 196.

sacrum od ładu *profanum* mogą stać się instrumentem obrony człowieka przed obsesyjnym, pierwotnym lękiem w obliczu tajemnicy. Korzenie tego lęku tkwią – jak wiemy – w zagadkowym i nadal groźnym świecie natury. Jak pisze Kasperowicz – „[...] magia i mit, rytuał i ofiara są pierwotnymi próbami wyjaśnienia, opanowania lęku – *Orientierung* – stosunku do świata – aż do chwili, gdy człowiek znajdzie wyjaśnienie w kategoriach logicznej, abstrakcyjnej myśli naukowej”¹⁵. Artystka zdaje się ten pierwotny lęk, przez empiryczne dążenie do poznania jego źródeł, oswajać, wprowadzając w kadr obrazu ład, ujawniając rządzącą naturą symetrię, akcentując przeciwieństwa i powtarzalność form. Podobnie jak w odniesieniu do religii, miejsce sztuki sytuuje się w sferze pomiędzy – między światłem i półcieniem, między dramatem niepewności a przekonaniem o nieuchronności tego, co następuje w procesie dziejowym, ale także między czasem świętym i czasem poza sakralnością. Z nich wydobywa się obraz, konstituuje go magiczna zależność kształtowana przez „[...] tożsamościowe uczestnictwo i [ów obraz – E.J.] może być swobodnie kształtowany – aspekt artystycznego ładu, pojętego jako harmonia estetycznej kontemplacji, staje się coraz wyraźniejszy”¹⁶. Powstaje zatem obraz jako obraz symboliczny, jego potencjałem jest Natura: to pierwsze obrazy naskalne, znak jako namacalny ślad psychicznej energii życiowej. Lipecka poprzez swoje obrazy stara się nadać kształt własnej świadomości otaczającego świata, wnikać w tajemnicę tego, co działo się na początku. Rozważane powyżej kwestie obrazują takie płótna jak np.: *Sans titre (gris, spirale)*, 1989, *Sans titre (vert pâle)*, 1989, *Premières années de l'univers #8*, 1990).

Zagubienie, zbanalizowanie, zdegradowanie do poziomu jałowej formuły obrazowej świata widzialnego zagraża budowaniu harmonii. Rozważana w twórczości Lipeckiej czasowa i przestrzenna prawidłowość, powtarzalność niektórych form, wywołują potrzebę poznawania i ochrony naszej przestrzeni autorefleksji i kontemplacji, utraconych w wyniku niszczenia przez człowieka dystansu do natury. Lipecka pisze:

Różnorodność motywów, których używam w swojej sztuce prowadzi nieuchronnie do pytania o ich znaczenie. Wydaje mi się, że sens sytuuje się poza poszczególnymi symbolami – w samej formie. Repetycja w całej historii cywilizacji pewnych kształtów takich jak spirala, szachownica lub trójkąt, a dalej ich obecność w naturze, w zadziwiających formach roślinnych, zwierzęcych lub krystalicznych i w końcu ich struktura: regularna, symetryczna – wydają się ukazywać mi harmonię kosmiczną¹⁷.

¹⁵ R. Kasperowicz, *op. cit.*, s. 27.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Z. Lipecka, *Je suis étonnée et fascinée par l'harmonie...*, grudzień 1990. Maszynopis udostępniony autorce przez artystkę. Miejsce przechowywania: Paryż.

Raz jeszcze wróćmy do Aby'ego Warburga, którego poszukiwania w zakresie historii sztuki jako historii znaczeń symbolicznych wydają się paralelne z artystycznymi dociekaniem Lipeckiej. Warburg niebezpieczeństwo zagrażające współczesnemu człowiekowi kojarzył ze zniszczeniem, jak określał, *Denkraum* – przestrzeni namysłu, miejsca, gdzie można ochronić to, czemu zagraża unicestwienie: pamięć obrazową, symbole, archetypy, które tworzą naszą *Mnemozyne*¹⁸. Lipecka w swej twórczości, w doświadczeniach codzienności, powracała do myśli o chaosie, o jego sile zakorzenionej we współczesnej cywilizacji uwikłanej w potężne narzędzia komunikacji oraz przekazu informacji, zakorzenionej w kulturze, która nie jest w stanie osiągnąć kunsztu dorównującego wielkiej spuściznie Humanizmu. Humanizmu, który – przypomnijmy – szczególnie uwagę okazywał temu, co łączyło człowieka w przeszłości nie tylko z siłą i transcendencją, lecz także z tym, co nędzne i słabe, wiążąc zmysłową intuicję z pracą umysłu – czyli dwie sfery: naturę i kulturę. W humanizmie zmysłowe i pojęciowe oblicze poznania – jak pamiętamy – idzie w parze ze szczególnym respektowaniem śladów pozostawionych przez człowieka.

Chaos cywilizacyjny (chaos ekonomiczny, biologiczny, ekologiczny, informatyczny), w który uwikłana jest jednostka w dzisiejszej rzeczywistości; jej dezintegracja, poczucie symulowanego istnienia w świecie komputerowej „bezprzestrzeni” i pozornych obrazów, w myśleniu i dziele artystki „[...]” podlega próbie zrekonstruowania ładu świata; włączenia chaotycznych fragmentów, niespójnych form, załamanych przestrzeni, nieskończonych symetrii, pozornych repetycji w oswojoną tradycję humanistycznej kultury”¹⁹ – pisze Andrzej Turowski.

Rozdartemu między mitycznym/religijnym i naukowym światopoglądem artystce w szczególnie sposób z pomocą przychodzi pamięć, która stara się organizować świat ludzkich doświadczeń, porządkować chaos i przypadek. Archeologia wiedzy i kultury swój refleks musi znaleźć w naturze, w zgodności człowieka z naturą pojmowaną jako kosmiczny ład, kosmiczny system, który utworzony został według prawideł i zasad kierujących tak samo ruchami ciał niebieskich, przyływami i odpływami oceanów, jak procesem wzrostu organizmów.

W kwietniu 1990 roku w nowojorskiej The Gallery, położonej przy Bond Street na obrzeżach Soho, Zofia Lipecka prezentowała zespół tablic-obrazów wykonanych, charakterystyczną dla jej prac z końca lat osiemdziesiątych, delikatną szkicową kreską, często białym konturem na ciemnym tle, tu przypominających rysunki dzieci malowane kredą na ulicy. Rysunki te prowadzą widza

¹⁸ Por. E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, with a memoir on the history of the library by Fritz Saxl, Phaidon, Oxford 1986, s. 225.

¹⁹ A. Turowski, *Nostalgia...*, [w:] *Zofia Lipecka. Natura odzwierciedlona...*, b. p.

ku mistycznej symbolice pierwszych form, znaków, o czym pisałam wyżej, pojmowanych tu w kategoriach pewnej zasady konieczności obrazowania wpisanej w doskonały niemal ład. Cechą twórczości Lipeckiej z tego okresu jest konsekwentne przestrzeganie prawa równowagi form, artystka wykorzystuje regułę powtarzalności, niemal symetrii układów plastycznych, rytmiki i logicznej organizacji. Harmonia tego malarstwa wydaje się próbą odzwierciedlenia nieskończonej harmonii chaosu otaczającego świata, poszukiwaniem antropologii obrazu, którego znaczenie i sens zatarte zostały w niszczącym procesie cywilizacji. Piotr Piotrowski w omówieniu tej ekspozycji wyróżnił trzy klasy motywów ikonograficznych występujących w obrazach Lipeckiej: „formy życia” – tworzą je rysunki zwierząt (konie, ryby, ślimaki), roślin (kwiaty, liście), sylwetki człowieka bądź fragmenty jego ciała (głowa, ręce). Na drugą składają się „formy kulturowe” – rozmaite paranaukowe schematy, wykresy perspektywiczne, rysunki przedmiotów. Trzecia z klas to „formy abstrakcyjne”: figury geometryczne, krzyże, koła, spirale... Artystka wprowadza do obrazów-tablic lakoniczne komentarze, opisy o charakterze kosmologicznym: „góra-dół”, „piekło-niebo”, cyfry i ich konfiguracje, litery alfabetu łacińskiego, kwadrat magiczny²⁰. Proste, najprostsze formy wyrazu, które w rysunkach dzieci wykreślają obszar wyznaczonej linią kredy, symbolicznej przestrzeni pra-pamięci „nakazującej” respektować reguły gry, gdzie stawką jest zapanowanie nad pierwotnym lękiem i symboliczna wiara w magię i mit (np. w nieprzekraczalność linii obrysowującej pole zabawy w grze „w klasy”, w „piekło-niebo”), w obrazach-tablicach Lipeckiej stają się zapisem uniwersalnego porządku. Obrazy tej artystki mają ciężar tablic mistycznych, na wzór tablic mitologicznych, zauważa Piotrowski, na których zapisywane było prawo świata; to wypowiedź o znaczeniu kosmologicznym, wyrażona w języku wizualnej harmonii²¹.

Od wielu lat w moim łódzkim domu znajduje się obraz Zofii Lipeckiej datowany na 11 października 1986 roku. Obraz nie ma tytułu. W lewym dolnym rogu mieści się narysowany białą kredką, lakoniczny napis z dedykacją. W ciemne szaroniebieskie tło „wrysowana” jest znacznie ciemniejsza rama: obraz w obrazie, rama pozorna i rama prawdziwa. Niemał w centrum kompozycji, białym konturem z czerwonawą – jakby pragnącą wyrazić wahanie albo przeciwnie – potwierdzającą myśl i gest ręki rysownika – linią, wrysowana jest ujęta profilem sylwetka lewitującego człowieka, który biernie, ale jednocześnie ufnie oddaje się potęgom żywiołu wielkiego deszczu czy może meteorytów spadających gdzieś z otchłani na jego nagie, bezbronne ciało. Samotny, jak gdyby nieukończony jeszcze „pierwszy człowiek”, przyjmuje na siebie deszcz „kamieni

²⁰ P. Piotrowski, *Tablice Zofii Lipeckiej*, „Zeszyty Literackie” 1990, nr 29, s. 134–135.

²¹ Por. *Ibidem*, s. 135.

światła”, odłamków z niebiańskiego tronu, które odbijają w sobie to wszystko, co dzieje się na ziemi, objawiają to, co stało się z duszą umarłego oraz miejsce, do którego odeszła²². Pierwsze religijne znaczenie aerolitów związane było z przekonaniem, że spadają na ziemię nasyczone niebiańską sakralnością, są więc reprezentacją Nieba, bezpośredniego przejawu boskości. Człowiek na omawianym rysunku znajduje się pomiędzy Niebem i Ziemią, między *sacrum* i *profanum*, zdaje się uosabiać humanistyczne marzenie o świecie, w którym to, co widzialne, i to, co niewidzialne, może zostać wyrażone uniwersalnym językiem sztuki kształtowanej rozumem.

*

Przedstawiony tu zarys twórczości Zofii Lipeckiej – zaznaczam – obejmuje wczesny okres jej artystycznych i egzystencjalnych dociekań. Przyszłość, którą już znamy, doświadczanie rzeczywistości, ustawiczne pogłębianie świadomości kondycji współczesnego człowieka, poprowadziły artystkę ku problemom, których materią stała się pamięć jako konstrukcja wypełniająca przestrzenie wciąż uruchamianej wizualnej wyobraźni. Dojrzała sztuka Lipeckiej, obejmująca okres po 1989 roku, zawiera się w jej przekonaniu, że malarstwo jest przede wszystkim doświadczeniem postrzegania. Owo doświadczenie, wpłatające w procesy obnażania banału, docierające do granic przedstawiania realności, która nas otacza, poprowadzi jej twórczość ku wyostrowanemu doznawaniu tego, co stanowi o przemijaniu nieuchronnie związanym ze stanem melancholii i odczuwania pustki, braku, nietrwałości istnienia. Taka postawa ukierunkowała twórczość artystki z ostatnich lat w stronę problemów skoncentrowanych na pamięci Zagłady. A raczej na pamięci, która – w tej sztuce – wypełnić chce pustkę Zagłady, co artystka czyni przez przywoływanie faktów z nią związanych (np. instalacja zatytułowana *Projekt Treblinka* z 2012 roku, o której mowa będzie w następnym rozdziale)²³.

Traktując malarstwo – wedle słów artystki – w kategoriach doświadczenia widzenia, przecież pozostała wierna swemu kredo, opublikowanemu w 1988 roku, które raz jeszcze przytoczę: „[...] to, co najważniejsze nie znajduje się NA powierzchni obrazu, lecz w JEGO GŁĘBI lub WOKÓŁ niego”²⁴.

²² Por. M. Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Bibliothèque historique Payot, Broché, Paris 2015, s. 135.

²³ Artystka wykorzystuje m.in. nagrania głosów świadków Zagłady, wydobywa zdarzenia i obrazy (współczesne fotografie, filmy wideo) miejsc naznaczonych Zagładą.

²⁴ Z. Lipecka, *Credo...*, s. 80.

ROZDZIAŁ 10

ZOFIA LIPECKA: PROJEKT TREBLINKA (2004...) FOTOGRAFIA – DOKUMENT, FOTOGRAFIA – MALARSTWO

Każdy obraz to nie wierny obraz, to tylko obraz¹

Jean-Luc Godard

Zofia Lipecka wyjechała z Łodzi do Paryża jako kilkunastoletnia uczennica marząca o studiach w łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych (Wyższa Szkoła Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego). Ukształtowała ją Francja, staranna edukacja – najpierw Sorbona, gdzie studiowała historię sztuki, następnie paryska École des beaux Arts.

W rozdziale tym skupiam się na jednym z licznych w dorobku artystki dokonań, jakim jest nadal przez nią realizowany *Projekt Treblinka* (2004...). Lipecka tę pracę zainicjowała w 2004 roku, intencjonalnie odnosząc ją do powszechnie znanej fotografii dokumentalnej, która obecnie znajduje się w zbiorach Yad Vashem The Holocaust Martyr's and Heroes' Remembrance w Jerozolimie (il. 62). Zdjęcie to, wykonane przez nieznanego fotografa, najprawdopodobniej pochodzi sprzed 1945 roku. Ta zamazana, niewyraźna odbitka przedstawia niemiecką tablicę administracyjną z dominującym napisem „Treblinka”. Tablica umocowana jest na betonowym słupie, wyznaczającym granice i odległości dzielące Warszawę od pobliskich miasteczek. Nazwy miejscowości napisane są w języku niemieckim i polskim. Nazwa „Treblinka” powtórzona jest dwa razy: większe litery zapewne odnosić się miały do języka niemieckiego, mniejsze – oznajmiające to samo miejsce, w niezmienionej formie – do języka polskiego. Niezależnie od owej fotografii dokumentalnej, inspiracją do powstania *Projektu* był film Claude’a Lanzmanna *Shoah* z 1985 roku: kadr, na którym

¹ J.-L. Godard, *Le groupe Dziga Vertov*, [w:] *Jean-Luc Godard*, vol. 1: 1950–1984, ed. A. Bergala, „Cahiers du cinéma”, Paris 1998, s. 348.

widzimy Henryka Gawkowskiego, maszynistę lokomotywy, która ciągnęła wagony z ludźmi wiezionymi do komór gazowych w Treblince (il. 63). Mężczyzna w kolejarskiej czapce uchwycony na jednej z klatek filmu Lanzmanna wychyla się z okna lokomotywy, w oddali, ale bardzo wyraźnie, widoczna jest tablica z napisem, jakie zwykle ustawia się na peronach – czarne drukowane litery na białym tle – TREBLINKA. Podczas rozmowy z Gawkowskim, prowadzonej dla potrzeb filmu, pada pytanie ze strony tłumacza francuskiego reżysera: „Ile jest kilometrów między rampą, na którą wyprowadzano ludzi, a samym obozem?”. Odpowiedź: „Sześć kilometrów”². Fotografii i obrazy Zofii Lipeckiej zdają się pokazywać właśnie te sześć kilometrów, jakie dzieliły skazanych na śmierć, od momentu wyjścia z wagonów do chwili dotarcia do miejsca zagłady (il. 64). Każdego roku, od 2004, Lipecka podróżuje do Treblinki, jedzie zgodnie ze wskazaniem współczesnej samochodowej mapy Polski, zatrzymuje się przed nowym znakiem z nazwą miasteczka, wykonuje zdjęcie w kierunku, który prowadzi do dawnego obozu zagłady. Następnie artystka wiernie, wręcz obsesyjnie skupiając uwagę na każdym szczególe, przemalowuje, kopiuje, powiększając obraz uchwycony w aparacie fotograficznym, tytułując go datą informującą o tym, którego dnia wykonane zostało zdjęcie. Niezależnie od faktu, że w 2012 roku tablica informacyjna z nazwą miejscowości Treblinka została przesunięta o kilkaset metrów dalej, artystka nadal fotografuje i maluje zawsze to samo miejsce, miejsce utrwalone na pierwszej, dokumentalnej fotografii (il. 65, 66, 67).

Punktem odniesienia pracy Lipeckiej jest zatem jedna z fotografii pochodzących z czasu II wojny światowej, będących dokumentami najstraszniejszej tragedii w historii ludzkości, jaką była Zagłada, a także poszczególne klatki filmu Lanzmanna, na których widać tablice z napisem „Treblinka”. Obrazy te są tak samo wyjątkową formą dawania świadectwa naszej pamięci (film i kadry filmu Lanzmanna oraz cykl zdjęć wykonywanych przez artystkę), jak i próbą zmierzenia się z niemożliwością zatrzymania jej, z jej fragmentarycznością, nieobecnością, z potrzebą zmuszenia miejsc, ale też obrazów do mówienia. Obrazy-fotografie Lipeckiej prowokują pytania o znaczenie ochrony przeszłości, o pamiętanie, o to, co minęło, o wysiłek, jaki trzeba ustawicznie wkładać, by tę pamięć o przeszłości, przecież niewygodnej, doskwierającej, zachować. Miejsce zatem – pozornie nieważny punkt na mapie Europy – zdaje się wcielać wydarzenia, które tu właśnie się rozegrały. Gdy odejdą ci, którzy przeżyli – świadkowie i sprawcy – ono zostanie. Niemcy, jak wiemy, wkładali wiele wysiłku w to, by zatrzeć wszelkie ślady swych zbrodni, „nie mogli wszak zniszczyć wszystkich pamięci i pod maskami świeżo zasadzonych lasów i traw Claude Lanzmann

² C. Lanzmann, *Shoah*, przekł. M. Bieńczyk, Oficyna Wydawnicza „Novex”, Koszalin 1993, s. 43.

odnalazł przerażającą rzeczywistość” – pisała Simone de Beauvoir w eseju wprowadzającym do jego książki, wydanej na podstawie zarejestrowanych rozmów z ocalonymi i świadkami Holocaustu. Zwrócił się także ku „*technikom*, którzy uczynili go możliwym, i którzy odrzucili wszelką odpowiedzialność” – by użyć tu frazy z tekstu de Beauvoir³. W jaki sposób? Jak możemy pamiętać i zrozumieć? Najwierniejsze świadectwo Zagłady pozostawia nas obok, nadal pozostajemy poza nią. Potworne doświadczenie staje się naszym wówczas, gdy wnika w nasze myśli i ciała.



Ilustracja 62. Tablica informacyjna przy wjeździe do Trebłinki. Fotografia anonimowa. Archiwum Yad Vashem The Holocaust Martyr's and Heroes' Remembrance Authority, Jerozolima. Źródło reprodukcji: https://pl.wikipedia.org/wiki/Jad_Waszem (dostęp: 5.12.2017)

Sztuka, o której tu mówimy, jest też pytaniem o to, co straciliśmy, mówi o niemożności zatrzymania pamięci i przedmiotów mogących tę pamięć wspomóc. Traktuje ona także o nieustającej ludzkiej walce w wysiłku o zachowanie samego fenomenu sztuki, o zachowanie trudu tworzenia na przekór wszyściemu.

³ S. de Beauvoir, *Pamięć i groza*, przekł. M. Bieńczyk, [w:] C. Lanzmann, *op. cit.*, s. 7.



Ilustracja 63. Kadr z filmu Claude'a Lanzmanna pt. *Shoah*, 1985. Film dostępny jest na stronie United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie. Źródło reprodukcji: https://collections.ushmm.org/search/?utf8=%E2%9C%93&f%5Blanguage_facet%5D%5B%5D=Polish&q=gawkowski+henryk&search_field=all_fields (dostęp: 5.12.2017)

*

Późną wiosną 1942 roku Niemcy rozpoczęli budowę ośrodka natychmiastowej zagłady Żydów w Treblince (*Vernichtungslager Treblinka*)⁴. Działał już w tym czasie obóz koncentracyjny w Auschwitz, położony przy miasteczku Oświęcim. Sześć największych obozów koncentracyjnych, nazywanych obozami śmierci, zostało założonych na tych ziemiach: w Auschwitz-Birkenau, w Chełmie, w Bełżcu, Treblince, Sobiborze i Majdanku. Treblinka była jednym z trzech ściśle strzeżonych przed opinią świata obozów eksterminacji Żydów europejskich, zbudowanych przez nazistowskie Niemcy. Obóz zlokalizowany został nieopodal miasteczka Treblinka, położonego 80 km na północny wschód od Warszawy. Teren ukryty był wśród lasów, usytuowany w pobliżu linii kolejowej Sokołów Podlaski–Małkina, niedaleko wsi Poniatowo. Funkcjonował od 23 lipca 1942 roku do 19 października 1943; w listopadzie 1943 roku, po zdławieniu buntu więźniów (2 sierpnia 1943 roku) obsługujących komory gazowe, Niemcy zdecydowali o całkowitej likwidacji obozu i zniszczeniu

⁴ http://www.izrael.badacz.org/historia/szoa_obozy_treblinka.html (dostęp: 21.07.2016).

wszelkich śladów. Ocalało nieco ponad trzydzieści osób. Ośrodek zagłady w Treblince 2, podobnie jak w Bełżcu i Sobiborze, zbudowano w ramach realizacji tzw. *Aktion Reinhardt*⁵. W tym czasie, wedle przybliżonych danych, wymordowano w Treblince, w komorach gazowych, od 700 000 do 900 000 ludzi. Transporty kolejowe przywoziły mieszkańców okolicznych gett, a także ludzi z Austrii, Belgii, Bułgarii, Czechosłowacji, Francji, Grecji, Jugosławii, Niemiec i Związku Radzieckiego. W Treblince, oprócz obozu w Auschwitz, została zamordowana największa liczba Żydów⁶. Był to obóz eksterminacji – niewielka liczba mężczyzn, których nie zabijano natychmiast po przybyciu na jego teren, wykorzystywana była jako siła niewolnicza, tzw. *Sonderkommandos*, zatrudniano ich przy grzebaniu ciał ofiar. Szczątki ludzkie, wrzucane do masowych grobów, zostały wydobyte w 1943 roku i spalone na stosach pogrzebowych.

Przed II wojną światową Treblinka była małą osadą, znaną z pozyskiwania żwiru potrzebnego do produkcji betonu, jej dogodne położenie przy węźle kolejowym umożliwiało sprawny transport surowca do rozbudowujących się miast w Polsce. Żwirowisko należało do Michała Łopuszyńskiego, polskiego przemysłowca, który na potrzeby swego przedsięwzięcia przedłużył istniejącą już linię kolejową o 6 kilometrów. Gdy oddziały SS przejęły tereny żwirowiska (Treblinka 1), kamieniołomy były już wyposażone w urządzenia gotowe do wykorzystania.

*

Kolejne fotografie składające się na *Projekt Treblinka*, które Zofia Lipecka konsekwentnie wykonuje, oparte są na owym jednym, wspomnianym wyżej, zdjęciu dokumentalnym oraz na wybranych kadrach z filmu Lanzmanna. Zdjęcie pochodzące sprzed 1945 roku reprodukowane jest w encyklopediach i podręcznikach omawiających historię nowoczesnej Europy, w opracowaniach poświęconych Holocaustowi. Owa szaro-biała, zamglona fotografia jest obecnie jednym z nielicznych świadectw ukazujących miejsce masowej śmierci europejskich Żydów, tak jak miejsce owo wyglądało w dniach Zagłady.

⁵ *Aktion Reinhardt* – kryptonim operacji przeprowadzonej w ramach „ostatecznego rozwiązania” kwestii żydowskiej, której celem – zgodnie z postanowieniami Konferencji w Wannsee – było wymordowanie 2 mln 284 tys. Żydów zamieszkujących pięć dystryktów Generalnej Guberni, a od 1942 roku także z okręgu białostockiego. Nazwa operacji prawdopodobnie pochodzi od imienia Reinhardta Heydricha, odpowiadającego za nią szefa RSHA – niem. Reichssicherheitshauptamt (Główny Urząd Bezpieczeństwa Rzeszy), [http://www.jhi.pl/psj/Akcja_\(Operacja\)_Reinhardt](http://www.jhi.pl/psj/Akcja_(Operacja)_Reinhardt) (dostęp: 21.07.2016).

⁶ Por. M. Berenbaum, *Treblinka*, [w:] *Encyclopedia Britannica*, Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc.; *The Holocaust Chronicle. A history in Words and Pictures*, Publication International Ltd., Lincolnwood, Illinois 2001, s. 361, 368 i in.



Ilustracja 64. **Zofia Lipecka**, *Projekt Treblinka-18 AVRIL 2004*, olej na płótnie, 175 x 220 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.



Ilustracja 65. **Zofia Lipecka**, *Projekt Treblinka-21 AVRIL 2005*, olej na płótnie, 175 x 220 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.



Ilustracja 66. **Zofia Lipecka**, *Projekt Treblinka*–2 JANVIER 2016, olej na płótnie, 175 x 220 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.



Ilustracja 67. **Zofia Lipecka**, *Projekt Treblinka*–28 DÉCEMBRE 2016, olej na płótnie, 175 x 220 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.

Ta mała wieś położona nad rzeczką Treblinka, od której wzięła nazwę – jak informują przewodniki po miejscowościach w Polsce – mająca dawne pochodzenie, od zawsze niejako pozostawała na uboczu jednego z najbiedniejszych regionów kraju. Obecnie Treblinka ma reputację miejsca napiętnowanego istnieniem w jego pobliżu byłego obozu zagłady. Jego nazwa, jak wiele we wschodniej Europie, Austrii i Niemczech, wywołuje w nas niepokój (?), lęk (?), może strach (?) – a może współczucie (?). Wiele znaków zapytania! Jest to miejsce-upamiętnienie, miejsce-pomnik braku ciągłości i utraty. Zdjęcie dokumentalne, do którego odwołuje się Lipecka w swych obrazach, zostało wykonane przez anonimowego fotografa podczas niemieckiej okupacji. Przeglądając się uważnie tej fotografii, możemy bez trudu zobaczyć prostokątną tablicę-znak drogowy – na białym tle, powtórzymy, widnieje wyraźny napis „Treblinka”. Tablica umocowana została na poboczu prawej strony bitej drogi, pośród niemyślnych drzew i chaszczy – to charakterystyczny pejzaż na granicy Mazowsza i Podlasia: rozległy, monotonny, z drogą ciągnącą się po horyzont; tylko pola i zarys lasu w oddali – nie ma tu domów, ani ludzi – pustka i uczucie osamotnienia. Wszystkie kontury są tu zatarte i niewyraźne. Patrząc na tę fotografię, odnosimy wrażenie bezmiaru, pogłębionego dominującą nad nim ciszą, którą „nazywa” owa tablica z napisem nigdy nie czytany obojętnie. Max Kozloff, amerykański krytyk sztuki pisze:

Wykorzystanie fotografii w charakterze źródła informacji jest uprawnione i konieczne. Jednakże oferuje ona również łatwiejsze doświadczenia związane z wyobraźnią – coś, co można ujrzeć – zachęca do zaangażowania wzroku widza. Wizualne fakty, których dostarcza fotografia same z siebie przekazują rzeczywistość czasów, w których zostały wykonane. Zdjęcia, jako zakomponowane i zestawione, odzwierciedlają narracyjne pragnienia swoich czasów⁷.

Od strony wizualnej Zofia Lipecka, przez *Projekt Treblinka*, odnosi się do przywołanej wyżej fotografii dokumentalnej oraz do kadrów z filmu, jednakże intencjonalnie artystka prowadzi nas tą samą, utrwaloną na starej odbitce, drogą, którą przejść musieli ludzie idąc od stacji kolejowej do samego obozu, do komór gazowych. Lipecka tym samym niejako odwraca czas, prowadzi nas w obszary tragicznej przeszłości, do samego rdzenia naszej pamięci. Od roku 2004, raz w roku, jedzie samochodem do Trebinki, zazwyczaj w kwietniu, ale bywa, że w innych miesiącach. Zatrzymuje się przed nową prostokątną tablicą – obecnie na zielonym tle widnieje biały napis, tak bowiem wyglądają wszystkie

⁷ M. Kozloff, *Przedmowa*, przekł. J. Jedliński, [w:] I. Jeffrey, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, Universitas, Kraków 2009, s. 7.

tablice drogowe w Polsce oznajmujące nazwy miejscowości – i wykonuje jedno zdjęcie. Jest to zawsze to samo miasteczko, miejsce, droga, w czasie realizacji *Aktion Reinhardt* oznaczające stację docelową ludzi, których w tym punkcie świata czekała śmierć.

Obrazy malowane na podstawie barwnych fotografii wykonanych przez artystkę opatrzone są datami ich wykonania. W prawym dolnym rogu płótna, sugerując datę „drukowaną” przez fotograficzny aparat cyfrowy, Lipecka maluje datę powstania fotografii-obrazu. Te daty to jednocześnie tytuły kolejnych płócien, które realizowane są w innym czasie, w pracowni, po powrocie z podróży, z innym odczuwaniem chwili, gdy wykonywana była fotografia. Technicznie perfekcyjne zdjęcie – przy czym nie chodzi tu o doskonałość kompozycyjną czy fakturalną – pozornie wydaje się jedynie zimnym zapisem tego jednego dnia, jednego momentu. Jednakże nazwa miejscowości – Treblinka – i jej dojmująca „widoczność” na fotografii i na obrazie nie są bez skazy ani obojętne. Ten obraz dlatego powstał. Na serii fotografii i obrazów widzimy tę samą niekończącą się drogę, jaką pamiętamy ze zdjęcia sprzed 1945 roku. Obecnie droga pokryta jest asfaltem, drzewa i krzewy są bujniejsze, na jednych obrazach niebo jest błękitne, na innych szare, czasami szyba samochodu zalana jest strugami deszczu, widoczne są też skromne, proste domy, czasami widzimy przejeżdżające pojazdy. To wszystko, co ujmuje oko aparatu. Pejzaż przytłacza swą monotonią, bezruchem i ciszą. Artystka wykonuje zdjęcie w tym „zranionym” miejscu, a jej decyzja, jej samotność w tym momencie, jest swoistym moralnym, narzuconym sobie i nam – odbiorcom – zobowiązaniem, by podjąć tę samą podróż, powtórzyć to samo doświadczenie. Nie chodzi tu jedynie o podróż rozumianą w kategoriach przestrzeni, podróż do miejsca, ale także właśnie o podróż w czasie. Kolejnym aktem drogi podjętej przez Lipecką, której efekt stanowi owa jedna fotografia, jest – o czym już wspomniałam wyżej – powtórzenie obrazu fotograficznego w obrazie malarskim. Mimo że każde ze zdjęć zrobione zostało w tym samym miejscu, każde jest inne, zależnie od pory roku, dnia, pogody, nasłonecznienia, refleksów światła, cieni, ustawienia kamery, deformacji spowodowanej niedoskonałością ludzkiej ręki i oka. Powtarzając w obrazie malowanym owe zmieniające się, trudno uchwytne efekty, artystka notuje „prawdę czasu”. Wierne odzwierciedlenie zapisu obrazu fotograficznego w obrazie malowanym możemy rozpoznać jako mierzenie się artysty z pamięcią czasu zaprzeszłego, przeszłego i obecnego, tu i teraz, z próbą uchwycenia prawdy w dziele sztuki. W 2013 roku, gdy z powodu choroby artystka nie mogła przyjechać do Polski i zrobić zdjęcia, zostawiła zamalowane na białą, puste płótno.

Wracając do *Projektu Treblinka* (2004–...), należy pamiętać, że o ile obraz malarski jest dziełem stanowiącym całość, fotografia to zaledwie fragment owej całości, służy wsparciu pamięci, jest potwierdzeniem obecności w tym miejscu, w tym czasie. Walter Benjamin mówi wprost: „Obraz stworzony przez

malarza jest całością, podczas gdy obraz wykonany przez fotografa składa się z wielu fragmentów”⁸. Wykonanie fotografii, często wkalkulowane w istotę projektu Lipeckiej, jest kwestią momentu. Tak jak w pamięci coś się zaciera, zamazuje kontury, innym razem wyostrza, tak też niektóre fragmenty fotografii tracą swą czytelność, inne dostrzec można wyraźnie. Niekiedy fotografie są nieostre, prześwieczone albo zbyt ciemne. „Nie jestem fotografem. Nie robię nic poza pstryknięciem zdjęcia” – pisze artystka⁹. Następnie fotografia jest malowana – jakość obrazu, jego struktura, są zależne od jakości fotografii, która jest podstawą. Artystka nie dokonuje projekcji obrazu fotograficznego na płótno, powiększa go tradycyjną metodą *la mise au carreau*¹⁰. Bernd Stiegler pisze tak o fotografii:

Fotografie tworzą własną pamięć obrazów, odwołującą się do fotografii i przywołującą we wspomnieniach obrazy w obrazach. Przedmiotem tej pamięci może być również – być może jest to nawet reguła – funkcja pamięciowa fotografii jako taka. Pamięć obrazów pokazuje się najwyraźniej w obrazach pamięci. A w obrazach pojawiają się znów obrazy, które odsyłają do obrazu¹¹.

Fotografia dokumentalna, u swych początków, postrzegana była jako nośnik absolutnej dokładności, potwierdzenie obiektywnej prawdy, podczas gdy malarstwo uważano za efekt interpretacji. „Fotografia-dokument postrzegana jako bezstronny mediator ma na celu stworzenie nowych relacji pomiędzy tym, co tutaj, a tym, co odległe, pomiędzy dostępnym i nieosiągalnym, między widzialnym i niewidzialnym”, pisze André Rouillé¹². Akt powtarzania przez malarzkę, jako obrazu piktoralnego, fotografii wykonywanej przez nią zawsze w tym samym miejscu, rok po roku, czyni każdą z tych fotografii inną, inny – co oczywiste – jest też malowany obraz. Dzieło malowane powstaje długo, utrwala chwilę „pstryknięcia”, która w czasie tworzenia obrazu absorbuje całkowicie myśli i pamięć twórcy, jego odczucia, rejestruje zmęczenie oczu i ręki. Podstawowym obrazem-dokumentem jest owa prostokątna tablica/znak

⁸ W. Benjamin, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, przekł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 201.

⁹ Z. Lipecka, e-mail do autorki z 8 maja 2016 roku.

¹⁰ *Mise au carreau* – technika reprodukcji obrazu stosowana przez kopistów od czasu renesansu, polegająca na jego powiększaniu lub zmniejszaniu, przy użyciu siatki pionowych i poziomych linii.

¹¹ B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przekł. J. Czudec, Universitas, Kraków 2006, s. 163.

¹² A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przekł. O. Hedemann, Universitas, Kraków 2007, s. 88.

drogowy sprzed zakończenia działań wojennych, oznajamiający nazwę tej jednej miejscowości. Moglibyśmy w tym miejscu zadać sobie pytanie, dlaczego artystka, realizując swój obliczony na lata projekt, nie „zadawała się” jedynie wykonaniem zdjęcia, dlaczego najważniejszym aktem jest dla niej powtarzanie go przez precyzyjne „przemaalowanie” i uzyskanie, jako efektu końcowego, znacznie powiększonego obrazu malarskiego? Jej fotorealistyczna seria obrazów, tworzona w powolnym, wymagającym długiego czasu procesie, jest niejako (nie dość przypominać, bo to chyba tu najistotniejsze) powtórzeniem drogi, którą przebywali ludzie kierowani do komór gazowych Treblinki, próbą naszej odpowiedzi na siłę naszej pamięci, ale i naszego zapominania przeszłości, także jeszcze i próbą zmierzenia się z niemożliwością, a jednocześnie koniecznością wyrażenia grozy Zagłady w sztuce, pomimo wszystkiego, co się stało i co zostało już powiedziane.

Stajemy zatem wobec ponawianego problemu celu sztuki współczesnej, która poszukuje środków mogących wyrazić to, czego wyrazić nie sposób, a co jednakże domaga się w naszym sumieniu wyrażenia, przy zachowaniu poczucia, że poniżono człowieczeństwo, że pamięć o Shoah jest trwałą składową kondycji naszego życia. Mowa tutaj o sztuce, która musi być tworzona, niejako wbrew często w kontekście sztuki obecnej powtarzanemu pytaniu Theodora W. Adorna: „Czy możliwa jest poezja po Auschwitz?”.

Zofia Lipecka to artystka, malarka, nie fotograf i jej praca *Projekt Treblinka* (2004–...) przede wszystkim jest o „ochronie” sztuki, ochronie starej tradycji malarstwa, na przekór przywołanemu tu pytaniu Adorna i wbrew często ponawianemu stwierdzeniu mówiącemu o niemożności zrozumienia nonsensu Shoah. Jej praca tworzy pamięć o wydarzeniu, którego jesteśmy spadkobiercami. Sztuka – uważa artystka – może dawać nadzieję (nie pocieszenie), może być formą *katharsis*, może dać siłę życiu po koszmarze, pomóc odbudować to, co utracone. W *Projekcie Treblinka* zostajemy skonfrontowani z klasycznym gatunkiem malarskim, jakim jest pejzaż, jeden z najważniejszych tematów sztuki od romantyzmu po współczesność, ulubiony motyw wybitnych artystów niemieckich. Pamiętamy tak znaczących twórców jak np. romantycy niemieccy: Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge, Carl Blechen, współczesny niemiecko-francuski malarz Anselm Kiefer czy malarze polskiego romantyzmu i symbolizmu (np. Aleksander i Maksymilian Gierymscy, Józef Chełmoński, Jan Stanisławski), a także polscy malarze współcześni, np. Tomasz Ciecierski, Tomasz Tatarczyk, Leon Tarasewicz. Pejzaż jest nadal jednym z najważniejszych tematów podejmowanych przez artystów. Być może *Projekt Treblinka* Zofii Lipeckiej powinniśmy postrzegać jako formę właśnie umocnienia tego gatunku malarstwa, a także przywrócenia pierwotnego (pierwszego) znaczenia tego małego, znanego tylko ze swej strasznej historii punktu na mapie Europy, który artystka niejako „podnosi” do rangi tematu malarskiego. Lipecka

w swej pracy próbuje pokazać „zwyczajność” tego miejsca, nawet urodę miejsca przecież zamieszkałego, żyjącego swą codziennością, mimo ponurej przeszłości i wciąż brzmiących w jego nazwie wydarzeń czasu Zagłady.

Przywołajmy znamienne słowa, które wypowiedział Georges Didi-Huberman, zawarte w jego książce *Obrazy mimo wszystko*, w której udowadnia konieczność mierzenia się z fotografiami dokumentalnymi oraz dziełami sztuki dotyczącymi „zniszczenia człowieka przez człowieka”:

Wyobrazić mimo wszystko, a to wymaga od nas zgody na trudną etykę obrazu – nie może on być ani czystą niewidzialnością (lenistwo estety), ani ikoną horroru (lenistwo wierzącego), ani zwykłym dokumentem (lenistwo naukowca) – lecz czystym obrazem, nieadekwatnym, jednak koniecznym, niedokładnym, ale prawdziwym¹³.

Każde stworzenie dzieła sztuki jest w jakimś stopniu próbą przeciwstawienia się niemożliwości opisania rzeczywistości. „Zwłaszcza artyści nie chcą ulec nieprzedstawialności, której w oczywisty sposób doświadczyli – jak każdy, kto zetknął się ze zniszczeniem człowieka przez człowieka. Wtedy tworzą *serie*, montaż *mimo wszystko* – wiedzą również, że katastrofy są pomnażalne w nieskończoność”¹⁴.

W odniesieniu do pamięci o Shoah obcujemy z pamięcią niekompletną, z fragmentami, z obrazami udającymi prawdę, zawsze zwodniczymi; nawet zachowane dokumenty, świadectwa deportowanych, fotografie, nie mogą przekazać potwornego mechanizmu eksterminacji. Jednocześnie właśnie to, co wiemy o Treblince, o Auschwitz, zmusza nas, byśmy wracali do zachowanych świadectw, do obrazów, które próbują uczynić *wyobrażalnym*, to co miało – uczynione przez Niemców – pozostać *niewyobrażalnym*. Obraz czy fotografia,

¹³ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przekł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s. 50–51.

¹⁴ *Ibidem*, s. 157: Didi-Huberman przywołuje cykl 18 akwafort Jacques’a Callota *Okropności wojny* z lat 1629–1633 inspirowanych wydarzeniami wojny trzydziestoletniej, cykl 82 rycin Francisco Goi *Okropności wojny* (1810–1815), powstałych pod wpływem doświadczeń hiszpańskiej wojny niepodległościowej przeciw Francuzom, serię antywojennych obrazów Pabla Picassa: *Guernica* z 1937 roku czy jego dzieła namalowane w latach 40. (*Masakra w Korei, Wojna, Pokój*), obrazy Jeana Fautriera przedstawiające zmasakrowane przez hitlerowców ciała więźniów – cykl *Zakładnicy* z 1943 roku, serię Władysława Strzemińskiego *Moim przyjaciółom Żydom* (1945–1946?), zespół obrazów Gerharda Richtera z lat 60., w których artysta dokonuje rozliczenia z przeszłością i historią Niemiec. „Ci twórcy *przerobili* nieprzystawalność na wszystkie możliwe sposoby, by wydobyć z niej cokolwiek poza samym milczeniem. Świat historii staje się w ich dziełach obsesją...” (G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 157).

docierając do dna historii, czynią widzialnym i wyobraźalnym to, co w debacie filozoficznej po 1945 roku zostało sprowadzone do uniwersalnych kategorii „niewypowiedzianego” i „niwyobraźalnego”, za którymi – zauważa Didi-Huberman, odwołując się do książki Anette Wieviorki¹⁵ – stoją zasadniczo dobre intencje, pozornie filozoficzne, a w rzeczywistości przeznaczone dla leniwych¹⁶.

*

Artysta, który tworzy dzieło odwołujące się do Zagłady, mierzy się z popiołami, z niepamięcią i zobowiązuje nas, byśmy uświadomili sobie, jak bardzo Zagłada jest obecna w naszej rzeczywistości, w wyobraźni, snach, lękach, w codziennych rozmowach. Te obrazy nie dają ulgi, poza nimi jest tylko sztuka „ochroniona” przez twórcę. Niekończący się, w założeniu Zofii Lipeckiej, cykl obrazów *Projektu Treblinka* (2004...) niczego nie stara się przywrócić do życia, nie stara się niczego naprawiać; nic naprawić się tu nie da. Ale przez długotrwały proces malowania „prawdy” zarejestrowanej okiem aparatu fotograficznego, żmudne „odtworzenie” na płótnie każdego detalu wykonanego zdjęcia (zdjęcia – o czym wspominałam wyżej – naznaczonego historią, opowiadającego pamięć czasów), ocala niejako sens zgłębiania pamięci i zapominania, które ujęte zostały w ramy malarstwa – najstarszej gałęzi sztuk plastycznych.

¹⁵ A. Wieviorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Plon, Paris 1995.

¹⁶ G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 32.

ROZDZIAŁ 11

RAFAŁ JAKUBOWICZ. PRAWDA JEST W PAMIĘCI ALBO SŁOWA-KLUCZE

*Słowa mogą być jak maleńkie dawki jadu: połyka się je niepostrzeżenie,
wydają się nie mieć skutku, a jednak po pewnym czasie występuje trujące działanie.*

Victor Klemperer¹

Na niemal czarnej ścianie jednej z krakowskich kamienic, pod standardowego rozmiaru czerwono-niebieskim wielkomiejskim afiszem MultiBanku i nad agresywnym graffiti zawieszono latem 2002 roku niepokojący swą enigmatycznością billboard firmy AMS, na którego bladoszarym, nic nieznaczącym tle znajduje się, jakby wystukany na starej maszynie do pisania, zacierający się, nierówny napis *Seuchensperrgebiet* (il. 68). Tylko tyle. Szeroką jezdnią przejeżdżają różnokolorowe auta, kilka osób przemierza chodnik, ktoś wsiada do zaparkowanego pod napisem żółtego samochodu. Po co ten napis, którego sens gubi się już przy pierwszej, obco brzmiącej i wyglądającej sylabie? Słowo składa się z osiemnastu liter napisanych, zdawałoby się, niewprawną ręką początkującej urzędniczki, której złożenie skomplikowanego słowa sprawiać musiało wyraźną trudność. Dostrzegamy tu wahanie, determinację, zniecierpliwienie i może ulgę, że wysiłek został uwieńczony pomyślnym końcem. Słowo napisane jest poprawnie. Charakterystyczna czcionka starej maszyny do pisania marki Adler, a może Olympii, wysłużonej, funkcjonującej w niezliczonej ilości biur i urzędów przez prawie sto lat oraz niewygodnie długie, niezrozumiałe słowo, nieodparcie przywodzą na myśl stosy dokumentów i akt, których wierne kopie udostępniono publiczności zwiedzającej wystawę „Holocaust”, otwartą w Berlinie w styczniu 2002 roku. Niemal wszystkie dokumenty spisane zostały tą właśnie czcionką. Słów w języku niemieckim składających się z kilkunastu, a czasem większej

¹ V. Klemperer, *LTI notatnik filologa*, przekł. J. Zychowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983, s. 23–24.

liczby liter było w tych aktach bardzo dużo: *Himmelfahrtkommando* (oddział SS, przeprowadzający akcje; nazwa powszechnie znana i używana w okolicy Koła tak przez Niemców, jak i przez miejscową ludność); *Sicherheitspolizeilichen* (bezpieczeństwo policyjne); *Durchfallstation* (blok 19 w obozie Oświęcim, w którym „leczono” biegunkę [*Durchfall*]), blok szpitalny – HMB (*Häftlingskrankenbau*); *Hauptbekleidungskammer* („Komory ubrań”, w których zbierano ubrania ludzi zagazowanych w Majdanku)². Czytający je, młodzi Niemcy w skupieniu studiowali udostępnione im dokumenty, oglądali zdjęcia wykonane przez niemieckich żołnierzy przedstawiające *Abtransportieren* (odesłać; właściwe znaczenie: zgładzić); *Aktion* (akcja – masowe tępienie ludzi):

Wyraz stary o nowym znaczeniu, niestety powszechnie znany, używany we wszystkich krajach, przez które przeszła stopa hitlerowska. Wyraz splugawiony przez Niemców. – Występuje on nie tylko w mowie potocznej, folklorze (‘zrodziła akciju’) – śpiewa się w piosence ukraińskiej – ‘akcja w sierpniu, akcja w lutym’ w piosence polskiej z łagru janowskiego), ale pojawia się też w piśmiennictwie urzędowym w tym swoim potwornym znaczeniu³.



Ilustracja 68. **Rafał Jakubowicz**, *Seuchensperrgebiet*, 2002. Własność artysty. Reprodukacja udostępniona za zgodą artysty.

² Podaję za: N. Blumental, *Słowa niewinne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Łódź–Warszawa 1947, s. 29, 137, 248, 253, 256.

³ *Ibidem*, s. 34–35 i in.

Urzędowy język Trzeciej Rzeszy reprezentował charakterystyczne zakłamanie wobec konieczności nazywania rzeczy, czynności i zjawisk niemożliwych do nazywania wprost. Przesycony był kłamstwem wnikającym w skomplikowaną strukturę niemieckich zbitek słownych. Znane, stare słowa traciły swe pierwotne znaczenia. Nachman Blumental nazywa je „niewinnymi”, to znaczy pozornie niewinnymi wobec treści, którą zawierały. W klasyczny język niemiecki włączone zostały kombinacje słowne, które powodowały, że zawierały one znaczenia, informacje i określenia jednoznaczne i zakamuflowane zarazem. Dezorientowały, skazywały na domysły niewtajemniczonych; dla bezpośrednio zainteresowanych były jednak oczywistymi sformułowaniami.

Napis *Seuchenspergebiet*, umieszczony na pozorującej tzw. zewnętrzną reklamę dużej tablicy, brzmi niemczyzną (il. 69).



Ilustracja 69. **Rafał Jakubowicz**, *Seuchenspergebiet*, 2002. Własność artysty. Reprodukacja udostępniona za zgodą artysty.

Autorem był Rafał Jakubowicz (1974), absolwent ASP w Poznaniu. Jego artykuł poświęcony belgijskiemu malarzowi Lucowi Tuymansowi zatytułowany *Ruckleitung des Leerzuges* ujawnia – podobną Belgowi – towarzyszącą też polskiemu twórcy, niepokojącą pamięć Zagłady, pamięć, która nie chce uwolnić się od świadomości i uczucia, że doświadczenia strasznej przeszłości na zawsze naznaczyły nasze TERAZ. Nie ma bowiem we współczesnym świecie słów, rzeczy, miejsc, obrazów, które by nie zostały skażone złą historią. Kolejne pokolenia artystów i naukowców próbują podjąć oraz udźwignąć ciężar

pamięci Holocaustu, którego nie może wymazać z pamięci ludzkości ani czas, ani wydarzenia, które po nim nastąpiły.

Rafał Jakubowicz w swym projekcie zatytułowanym *Seuchensperrgebiet* chce skupić naszą wrażliwość, pamięć i uwagę na znaczeniu słowa i języka, którym nauczono się nazywać to, co wydawało się niemożliwe do wyrażenia. Słowo zamieszczone na ulicznym afiszu przytwierdzonym do kamienicy w centrum Krakowa wywołuje uczucie dyskomfortu – odczytanie karkołomnej zbitki słów, które coś znaczą, jest trudne, wymaga uwagi i podstawowej znajomości języka niemieckiego. Artysta zmusza przechodnia, by to zgrzytliwe słowo, niemiecki neologizm, twór języka LTI (*Lingua Tertii Imperii*), przebiło naszą codzienną, zabieganą egzystencję. Semantyczne zróżnicowanie, rozmycie poszczególnych liter, pogrubione „p”, „g” i „b”, zamazane, niewyraźne „e” sugerują, że to niewygodne słowo pisane niewprawną ręką na zużytej maszynie do pisania wystukane zostało ręką urzędniczki. Artysta wskazuje tym samym, że za tym pozornie nic nieznaczącym wyrazem może kryć się jakaś historia. Afisz zawieszony był dość wysoko, trudny do odczytania, niezrozumiały wyraz, którego znaczenie wymagałoby chwili skupienia, nie przykuwał uwagi przechodniów.

Seuchensperrgebiet w tłumaczeniu na język polski oznacza *obszar objęty epidemią*.

Według *Podręcznego słownika niemiecko-polskiego*, wydanego przez Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna” w Warszawie w 1966 roku:

- Seuche* f – , n 1. *med* zaraza f, choroba nagminna, epidemia
- 2. *wet* mór m
- 3. *przen* zaraza, plaga f
- Seuchen...* w *comp* parazy;
- Seuchengebiet* n – (e)s, -e okręg zapowietrzony
- Sperrgebiet* n – (e)s, -e obszar zamknięty⁴.

Victor Klemperer w książce poświęconej językowi Trzeciej Rzeszy, zapisał: „Narodowy socjalizm wślizgiwał się w ciało i krew tłumu pojedynczymi słowami, zwrotami, formami zdań, które narzucał przez milionkrotne ich powtarzanie i które podejmowane były mechanicznie i nieświadomie”⁵.

W urzędowym języku Trzeciej Rzeszy tym jednym, przydługim, niewygodnym słowem opisane/nazwane zostały miejsca, w których skupiano – wbrew ich woli, oddzielając od reszty społeczności – obywateli krajów europejskich pochodzenia żydowskiego podczas drugiej wojny światowej.

⁴ J. Chodera, S. Kubica, *Podręczny słownik niemiecko-polski*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1966, s. 721, 736.

⁵ V. Klemperer, *op. cit.*, s. 23.

Praca Jakubowicza prezentowana była w 2002 roku przy okazji wystaw towarzyszących Festiwalowi Młodej Sztuki w Krakowie noszącemu tytuł „look at me/spójrz na mnie”, firmowanemu przez Bunkier Sztuki i Związek Polskich Artystów Plastyków Okręgu Krakowskiego. Organizatorami Festiwalu byli: Bunkier Sztuki, Miasto Kraków, Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski. Festiwal zorganizowany został przy udziale finansowym wojewody małopolskiego, patronat honorowy objęli ówczesny minister kultury, Andrzej Celiński, oraz Prezydent Miasta Krakowa, profesor Andrzej Goraś.

Afisz Rafała Jakubowicza wykonała firma AMS (Art Marketing Syndicate); przy AMS działała poznańska Galeria Zewnętrzna AMS, którą kierował Marek Krajewski. To on zaprosił Jakubowicza do udziału w wystawie „new out – novart.pl”. Warto dodać, że dotychczas na zaproszenie Krajewskiego odpowiedzieli, realizując swe prace, m.in. Katarzyna Kozyra (*Więzy krwi*), Anna Jaros (*Jesteśmy okropne*), Paweł Susid (*Złe życia kończą się śmiercią*), Monika Zielińska (*Blizna po matce [Genealogia/Ginealogia]*), Paweł Jarodzki (*Kto nie kupuje ten nie je*), Aleksander Janicki (*Nie wypadnij bez sensu*); Jadwiga Sawicka (*Nawracanie. Oswajanie. Tresowanie*), Rafał Bujnowski (*Okno*). Pierwszorzędnym celem Galerii Zewnętrznej była popularyzacja ważnych propozycji artystycznych młodych twórców, udostępnianie ich prac na ulicznych billboardach umiejscowionych w ośmiu dużych miastach Polski. Autorzy Galerii, wykorzystując billboardy, pragnęli przełamać stereotypy funkcji dzieła sztuki w obrębie zamkniętych pomieszczeń muzealnych i tradycyjnych galerii artystycznych. Galeria Zewnętrzna dała w tamtym czasie pierwszeństwo estetycznej alternatywie wobec ikonosfery współczesnych polskich miast.

Seuchensperrgebiet – realizacja Jakubowicza, przez zbieg czasowy prezentowana podczas trwania Festiwalu Kultury Żydowskiej w Krakowie w czerwcu 2002 roku – dotyczy struktury naszej pamięci: zranionej, tłumionej, wygnanej, odbudowywanej, odzyskiwanej. Wydaje się być znakiem ostrzeżenia przed niebezpieczeństwem nienawiści, ksenofobii i unaocznia trwanie rany przeszłości. Ów, mimo swej „zwyczajności”, jednak sugestywny, beznamietnie informujący napis, który został przez artystę powiększony do nadnaturalnych rozmiarów wielkomiejskiego afisza, włączony został w przestrzeń współczesnego miasta – milczący, niezrozumiały, wymagający wysiłku od tego, kto zechce go odczytać. Niemalże niemożliwe było, w rytmie miasta, przeczytanie go od jego pierwszego członu *Seuchen...* do ostatniego *...gebiet*.

„Obszar objęty epidemią” – złowrogie słowa włączone w znaki współczesnego miasta, którego żydowscy mieszkańcy w latach wojny zostali oddzieleni zasiekami z tablicą *Seuchensperrgebiet* od tych, którzy Żydami nie byli.

Jakubowicz przywołuje słowo urzędowego języka Niemiec hitlerowskich, umieszcza je w centrum miasta, stawia pytanie o zło, które kryje się w zakamarkach codzienności naszego życia. Niewinne, a właściwie wyrażające troskę słowo, które miało ostrzegać tych, co poza – przed tymi wewnątrz. Tu rodzi się niepokój o zakres owej pozornej dbałości, o niewinność słowa, jego „higieniczną” diagnozę. *Seuche* – zaraza, epidemia – słowo przesyczone strachem, nie jest niewinne. Użyte tu stare słowo wyrażające ostrzeżenie przed zaraźliwą chorobą zostało przez Niemców ukradzione przeszłości. Wyrażona w nim troska miała wyznaczać granicę dzielącą dwie przestrzenie – żydowską i nieżydowską, przestrzeń śmierci i przestrzeń życia. Dwuznaczność ta budzi niepokój.

W 1947 roku wydana została nakładem Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej książka w opracowaniu Nachmana Blumentala pt. *Słowa niewinne*, będąca zwięzłym leksykonem do badań nad losem Żydów w czasie drugiej wojny światowej. Książka jest próbą ujęcia hitlerowskiego słownictwa z punktu widzenia jego dwuznaczności, gdy pozornie znane i niewinne słowa zawierały w sobie znaczenia grozy i okropności, symbolizowały hitlerowską dyplomację morderstwa. Każde zamieszczone i objaśnione w tej książce słowo opatrzone jest dokumentami bądź zeznaniami świadków, jest zapisem zbrodni. Zbrodni, sądzę, wciąż mającej swe konsekwencje w naszym życiu i wciąż trwającej w zbiorowej pamięci.

Na literę „F”: *Fleckfieber* – Tyfus plamisty, s. 203; *Für Juden* – Dla Żydów, s. 212;
na literę „G”: *Ghettoräumung* – Czyszczenie getta, s. 232;
na literę „H”: *Höhenmass* – Miara wysokości, s. 256...

Z pozoru ważne, jasno i precyzyjnie sformułowane informacje dla tych, którzy nie chcą zarazić się tyfusem – chorobą zakaźną, którzy potrzebują opieki, którym niezbędny jest komunikat o tym, co przeznaczone jest dla Żydów, a co dla tych, którzy Żydami nie są, albo poinformowani zostają o pracach porządkowych w getcie, albo zobowiązani są, by dokonali pomiarów wysokości swego ciała – kryją w sobie przerażającą prawdę o masowych grobach, o umieraniu, o dzieciach, które chciały swym wzrostem odpowiadać *Höhenmass* – Mierze wysokości (1 m 50 cm), by przeżyć⁶. Książka Blumentala to 256 stron słów od litery „A” (*Abbruch* – Rozbiórka) do litery „I” (*Israel* – Izrael) opatrzonych krótkimi wyjaśnieniami sporządzonymi na podstawie dokumentów i zeznań świadków.

Praca Rafała Jakubowicza *Seuchensperrgebiet* traktuje o jednym słowie, jest samym znakiem pamięci, czytelnym, precyzyjnym, pozbawionym komentarza. Autor niejako zakłada, że treść tego niemieckiego słowa trwa w pamięci mieszkańców polskiego miasta, a wyjaśnianie czy tłumaczenie na język polski jest

⁶ N. Blumental, *op. cit.*, s. 256.

zbędne; wierzy, że doświadczenie historii trwa w każdym. To jedno słowo wyniesione na mur krakowskiej kamienicy, oprawione w ramy billboardu zmusza nas do zainteresowania się tym, jakiego obszaru objętego epidemią dotyczy. Jakiej epidemii? Kogo chce ostrzec? Rozszyfrowanie niemieckich zbitek słownych jest kluczem do historii, na ekranie której wyświetlony zostaje obraz zapamiętany z fotografii dokumentacyjnych, zamieszczanych w publikacjach poświęconych Zagładzie Żydów (il. 70). W książce-pamiętniku Adama Czerniakowa pt. *Dziennik getta warszawskiego 6 IX 1939–23 VII 1942*⁷ zamieszczona została na stronie 241 fotografia z podpisem: 4 XII 1941 – *Tyfus szaleje (Zakazana dzielnica – zaraza, dozwolony tylko przejazd)*. Niewyraźne, zamazane zdjęcie przedstawia ulicę w warszawskim getcie w grudniu 1941 roku. Drobne sylwetki przechodzących postaci nikną w zaułku miasta. Zaspy sięgają do okien parteru, śnieg leży na gzymsach, naczółkach okien, na balustradach balkonowych i żeliwnych latarniach. Silny mróz i unoszący się na wietrze pył zmrożonego śniegu nadały temu zdjęciu nierealny charakter. Przypomina ono obraz cenionego przez Rafała Jakubowicza belgijskiego malarza Luca Tuymansa zatytułowany *Spaziergang* z 1989 roku. Jakubowicz pisze:

Banalna scena. Niewielkie, szkicowo malowane sylwetki spacerujących ludzi. Dalej zarys konarów drzewa. Przewaga bieli. Zimowy, słoneczny dzień. Malarskie przedstawienie, które odnosi się do obrazu Caspara Davida Friedricha, ale nawiązuje także, jak twierdzi artysta, do pewnej fotografii Hitlera opuszczającego siedzibę w Berchtesgaden i udającego się wraz z eskortą na spacer⁸.

Pozornie zwyczajna ulica europejskiego miasta w pamiętniku Czerniakowa wydaje się ścięta mrozem, przysypana śniegiem, ale na pierwszym planie szaro-białej fotografii, z lewej strony, przymocowana do drewnianego słupa znajduje się biała tablica, obwiedziona czarnym paskiem, jak klepsydra – tablica z wypisanym niemieckim słowem *Seuchensperrgebiet*. Prostokątna tablica nie bardzo wielkich rozmiarów nie pomieściła w jednej linii tak precyzyjnie informującego słowa, przeto zostało ono nieco niezręcznie podzielone: *Seuchensperr-*

gebiet – teren objęty zarazą.

Gdy pojęcia takie jak Zagłada, Holocaust, Shoah utracą swą ostrość, gdy pozostaną dokumenty, fotografie, filmy, gdy nazwy obozów koncentracyjnych

⁷ A. Czerniaków, *Adama Czerniakowa dziennik getta warszawskiego 6 IX 1939–23 VII 1942*, red. M. Fuks, PWN, Warszawa 1983.

⁸ R. Jakubowicz, *Rückleitung des Leerzuges. O malarstwie Luca Tuymansa*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zedler-Janiszewska, współpr. red. M. Wójcik, Wydawnictwo Officyna, Łódź, s. 691–701.

„zarośnie” nowe życie, owa, znana z psychologii, pamięć fantomowa, objawiająca się poczuciem odpowiedzialności człowieka za coś, czego nie doświadczył, w czym nie uczestniczył, ujawniać będzie się w myśli, w twórczości, w pragnieniu empatycznego odczuwania tamtych przeżyć przez następne pokolenia.



Ilustracja 70. 4 XII 1941 – „Tyfus szaleje” (Zakazana dzielnica – zaraza, dozwolony tylko przejazd). Fotografia dokumentalna wykonana na terenie warszawskiego getta podczas II wojny. Autor nieznany. Fotografia pochodzi z: A. Czerniaków, *Adama Czerniakowa dziennik getta warszawskiego*, oprac. i przypisy M. Fuks, PWN, Warszawa 1983, il. 63.

Inny projekt Jakubowicza, zatytułowany *Arbeitsdisziplin* (2002), to podświetlona, podłużna skrzynka (*light-box*) z projekcją fotografii przedstawiającej fragment zabudowań fabrycznych Volkswagena w Antoninku koło Poznania oraz krótki film video prezentujący chodzącego strażnika, nakręcony z ukrycia, przez ogrodzenie. Zamierzeniem artysty było, aby na podstawie tamtej fotografii także powstał billboard. „Panoramycznie” ukazana wieża z logo niemieckiego koncernu samochodowego, założonego w 1937 roku w celu masowej produkcji tanich pojazdów dla niezamożnych warstw społeczeństwa Trzeciej Rzeszy, ostro rysuje się na tle zasnutego ciemnymi chmurami nieba, oświetlonego ukośnymi promieniami zachodzącego zimowego słońca. Na pierwszym planie widzimy fragmenty ogrodzenia i drut kolczasty. Ujęcie górującej na tle

nieba wieży z tak dobrze znanym znakiem Volkswagena, którą „zabezpiecza” drut kolczasty, przywołuje skojarzenie z przedstawieniami niemieckich komi-nów pieców krematoryjnych. Skojarzenie tak oczywiste zostaje umocnione słowem napisanym w języku niemieckim, podobną czcionką jak w afiszu „Seuchenspergebiet” – *Arbeitsdisziplin*. Zarówno słowo *Volk*, jak i *Arbeit* historia obarczyła pamięcią języka Trzeciej Rzeszy.

Romantyczne pojęcie *Volk* wprowadzone zostało przez Johanna Gottfrieda Herdera, jako określenie narodu, ludu o jednym korzeniu, jego istnienia, wspólnego języka, charakteru przeszłości. Samo słowo *Volk* jako człon występujący w wyrazach złożonych i pochodnych w języku Trzeciej Rzeszy nabrało szczególnego rasistowskiego zabarwienia.

Klemperer pisze: „*Volksgemeinschaft* – wspólnota narodowa, jedno z podstawowych pojęć ideologii nazistowskiej, określające naród niemiecki jako społeczność zespoloną więzami krwi, wspólnym losem i wspólną polityczną wiarą narodowosocjalistyczną”⁹.

Niewinne słowo „*Arbeit* – praca; *Arbeit macht Frei* – napis na bramie prowadzącej do obozu w Oświęcimiu, także do obozu w Sachsenhausen”¹⁰. Lista słów zaczynających się od członu *Arbeit* w słowniku Blumentala jest długa. Język Trzeciej Rzeszy był posłusznym narzędziem swego systemu: objaśniał, upraszczał, klasyfikował, selekcionował, pozbawiał indywidualności, zagłuszał osobowość. Oba te słowa (*Arbeit* i *Volk*) historia obarczyła pamięcią czasu wojny. To właśnie pamięć fantomowa zmusza, by współczesna fotografia zredukowała naszą percepcję do skojarzenia z doświadczeniem Auschwitz.

Arbeitsdisziplin – drukowany napis pod fotografią przykuwa naszą uwagę swą złożoną konstrukcją dwóch niemieckich słów wywołujących skojarzenie z tą jedną bramą, nad którą Niemcy umieścili ironiczny napis: „Praca czyni wolnym”.

Arbeitsdisziplin – Dyscyplina pracy.

Fenomen Oświęcimia – pisze Maria Orwid – poza wymiarem moralnym i politycznym może być rozumiany jako ostateczna konsekwencja paradygmatu redukcjonistycznego. Pseudonaukowa redukcja istoty ludzkiej do pozornych pojęć dewiacji, rasy, normy bądź patologii, musiała w końcu doprowadzić do tego, co się stało¹¹.

⁹ V. Klemperer, *op. cit.*, s. 23.

¹⁰ N. Blumental, *op. cit.*, s. 60.

¹¹ M. Orwid, *Europa po Oświęcimiu. Uwagi psychiatry*, Universitas, Kraków 1995, s. 93 oraz literatura z zakresu psychosocjologii, na którą powołuje się autorka artykułu.

Autorka, z punktu widzenia lekarza psychiatry, analizuje syndrom odpowiedzialności i pamięci pokoleń za czas obozów, występujący w *Europie po Auschwitz* – jak zatytułowana została książka wydana przez krakowski Universitas w 1995 roku, w sześćdziesiąt lat od zakończenia wojny. Społeczeństwa Europy w 1945 roku dzieliły się na „ofiary”, „katów” i „biernych świadków”. W latach następnych, wedle dociekań Orwid, pojawiły się kolejne pokolenia, które podjęły dziedzictwo wszystkich tych grup i wszystkie one przeżywały, czy też przeżywają, swoisty rodzaj żałoby. Jest to żałoba powstała w zetknięciu ze zmasowaną śmiercią, występująca nawet wówczas, gdy nie miało się z nią osobistego związku.

Zarówno dzieło sztuki przywołujące katastrofę Oświęcimia, jego twórca, jak i odbiorca, podlegają pojęciu ocalonego. Holocaust funkcjonuje tu jako symbol wszelkich katastrof drugiej połowy XX wieku wywołanych przez człowieka. Sposób, w jaki dekodujemy przekaz zawarty w billboardach *Seuchensperregebiet* i *Arbeitsdisziplin*, uzewnętrznia ów rozpoznany przez współczesną psychiatrię dział, który amerykańscy i izraelscy naukowcy nazwali psychiatrią katastrof (*men-made catastrophes*)¹² – syndrom tego, który przeżył dosłownie lub symbolicznie sytuację graniczną w sensie świadomości zagrożenia życia jako takiego. Żyjemy zatem wobec pamięci i rozpamiętywania swego ocalenia.

Zygmunt Bauman mówił: „Problem ten naznaczył społeczności Europy po Oświęcimiu – doznany uraz psychiczny (traumatyzacja psychiczna) nigdy się nie kończy, stale się odnawia w kolejnych pokoleniach, rany psychiczne nigdy nie zostaną zabliźnione. Żyjemy w poczuciu abstrakcyjnego lęku i winy”¹³.

Prace Rafała Jakubowicza w swym pierwotnym znaczeniu odwołują się do twórczości dwóch ważnych artystów współczesności – Mirosława Bałki i Luca Tuymnasa. Jakubowicz konsekwentnie i metodycznie kieruje nas ku swoim fascynacjom, niepokojom i ku swemu odczuwaniu stanu pamięci. Jego ascetyczna, dyskretna sztuka zmusza, by wywołany nią niepokój postawił nas wobec pytania „dlaczego?”. Dlaczego ten zmrożony, jakby pokryty szronem napis na ulicznym afiszu, wykonany nowoczesną techniką drukarską, ma w sobie dwuznaczność czegoś mechanicznego, biurokratycznego (czcionka maszyny do pisania), a zarazem ludzkiego (niedoskonałe odbicie czcionki, odpowiadające kondycji ciała)? Dlaczego fotografia/pocztówka z fragmentem zabudowań fabryki samochodów Volkswagen nieustępliwie odnawia rany psychiczne? A wieża z neonowym logo koncernu na tle zasnutego ciemnymi chmurami nieba wywołuje obraz wież krematoryjnych Oświęcimia? Ten właśnie obraz jest naszą zbiorową żałobą, którą próbują zrozumieć współcześni psychiatrzy.

¹² Por. H. Dasberg, AMCHA: *The Israeli Center for Psychosocial Support of Shoa Survivors and the 2nd Generation: Raisons d’Etre*. Sympozjum na temat ocalonych z Holocaustu i następnych pokoleń, Jerozolima 1994.

¹³ Z. Bauman, *Prawodawcy i tłumacze*, „Studia Filozoficzne” 1990, nr 4, s. 32.

Niedużych rozmiarów cykl obrazów Rafała Jakubowicza malowanych farbą akrylową, precyzyjnych, chłodnych, sugestywnych malarsko, w monochromatycznej niebiesko-szarej, „higienicznej” tonacji, przywołuje twarze doktorów nauk medycznych. Ich nazwiska związane zostały z pojęciem i doświadczeniem śmierci, z grozą i lękiem: *Arzt (Dr Josef Mengele)*, 14 x 14 cm, olej na płótnie, lipiec–sierpień 2001; *Doctor (Dr Jack Kevorkian)*, 14 x 14 cm, olej na płótnie, lipiec–sierpień 2001. Demonicznemu wizerunkowi doktora Mengele przeciwstawił artysta twarz doktora Kevorkiana – wizerunek dojrzałego mężczyzny, taki, jaki zobaczyć mogliśmy w codziennej gazecie, w której zamieszczony został komunikat o lekarzu znanym jako „Doctor Death”, konstruktorze maszyny do samobójstw, za pomocą której przeprowadził on wiele eutanazji nieuleczalnie chorych ludzi.

„Rysy twarzy zaznaczone są oszczędnymi pociągnięciami pędzla rozjaśniającymi i przyciemniającymi jasnobłękitne szpitalne tło, z którego wyłania się portret. Twarz i spojrzenie człowieka wyrażają spokój, obojętność i jakiś nie-ludzki dystans” – pisał Piotr Bernatowicz, kurator wystawy *Figuranci* (Wystawa Młodego Malarstwa Kolekcji ARTeonu, Centrum Sztuki Współczesnej Inner Spaces w Poznaniu, maj 2002)¹⁴.

Jakubowicz, przywołując tu retorykę dusznych, niepokojących obrazów Luca Tuymansa, podejmuje niejako współodpowiedzialność, wraz z belgijskim artystą, za wskazanie prawdy, która potrzebuje wsparcia, wzmocnienia, zdwojenia, by nie zneutralizowały jej niedomówienia i wątpliwości. Aby tożsamość człowieka, zdeintegrowana i wywłaszczona doświadczeniami Holocaustu i – podkreślam to z mocą – niezależnie od pokoleń, które tej degradacji doznały, mogła odzyskać swą świadomość uczuć, działań i myśli, niezbędne jest wykształcenie w sobie – wobec rozumienia paradygmatu oświecimskiego – krytycznego, jasno określonego stosunku do przeszłości, niezależnie, czy przychodzi nam żyć po stronie „niezawinionych” ofiar, czy „niezawinionych” katów.

Nie można ani zaprzeczyć wielkim konfliktom historycznym i indywidualnym, ani zdeprecjonować ich. Nie można wykreślić z pamięci katastrofy, która kosztowała życie milionów ludzi, a następne pokolenia okaleczyła poczuciem winy i wiedzą o jej nieludzkim charakterze. Holocaust jest tym doświadczeniem, które przekracza granice czasu, wdzierając się w pozornie cywilizowaną rzeczywistość współczesnego świata. W sztuce, która powstała po wojnie, a której istnienie zależne jest od struktury rzeczywistości nas otaczającej, najbardziej niewinne asocjacje znaczeń, przedmiotów, słów i obrazów włączone zostały w pragnienie wyrażenia osobistego stosunku do doświadczenia Zagłady, bez konieczności nazywania wprost.

¹⁴ P. Bernatowicz, *Figuranci/Figureheads*, „ARTeon” 2002, nr 6 (26), s. 17–19.

ROZDZIAŁ 12

THE TERRITORIES OF SPACES AND HISTORY: A VIDEO-INSTALLATION OF RAFAŁ JAKUBOWICZ SYNAGOGUE/SWIMMING POOL

Memory and history, far from being synonymous, appear now to be in fundamental opposition. Memory is life, borne by living societies founded in its name. It remains in permanent evolution, open to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of its successive deformations, vulnerable to manipulation and appropriation, susceptible to being long dormant and periodically revived. History, on the other hand, is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer. Memory is a perpetually actual phenomenon, a bond tying us to the eternal present; history is a representation of the past. Memory, insofar as it is affective and magical, only accommodates those facts that suit it; it nourishes recollections that may be out of focus or telescopic, global or detached, particular or symbolic – responsive to each avenue of conveyance or phenomenal screen, to every censorship or projection. History, because it is an intellectual and secular production, calls for analysis and criticism. Memory installs remembrance within the sacred; history, always prosaic, releases it again. Memory is blind to all but the group it binds – which is to say, as Maurice Halbwachs has said, that there are as many memories as there are groups, that memory is by nature multiple and yet specific; collective, plural, and yet individual. History belongs to everyone and to no one, whence its claim to universal authority. Memory takes root in the concrete, in spaces, gestures, images, and objects; history binds itself strictly to temporal continuities, to progression and to relations between things. Memory is absolute, while history can only conceive the relative¹.

¹ P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, transl. from French by M. Roudebush, "Representation" 1989, vol. 26, p. 8–9. Pierre Nora edited

The first synagogue in Poznań was built in 1367 at the corner of Szewska and Dominikańska streets; it served the largest Jewish community in Poland at the time. The Lamadei, Poznań Talmud school, which opened there was universally acknowledged to be one of the best in Europe. From the Poznań Jewish community came such significant figures as Gaspar da Gama (1450–1510), the geographer, traveler, and discoverer of Brazil, Sumatra, Java, and the Moluccan Islands. And Judah Loew ben Bezalel (ca. 1520–1609) widely known to scholars of Judaism, was an important Talmudic researcher, Jewish mystic, the cabbalist, astronomer, and alchemist who is said to have created the legendary Golem, a creature made out of clay to defend the Jews of the Prague Ghetto from anti-Semitic attacks, particularly the blood libel². The Jewish community and the Polish community in Poland lived side by side rather than together, through thick and thin, never taking any particular interest in each other.

When Jakub Biliński, secretary of the Targowica Confederation, carried out orders from the Prussian rulers and wrapped up the operations of the city court in Poznań on July 4, 1793 the final entry he made in its books was a phrase repeated many times in those days: *Regni Poloniae finis*³. That day marked the end of activity by Polish authorities during the pre-partition period. What followed were the so-called first Prussian occupation and the Duchy of Warsaw period. At the end of the 18th century, the Jews accounted for almost one in four residents of Poznań. According to the 1784 census, the 12,538 residents of Poznań included 7,437 Roman Catholics, 3,021 Jews, 1,918 Lutherans, 115 Calvinists, and 47 Greek Catholics⁴.

In 1803, three of the six Poznań synagogues of the day burned down in a disastrous fire that swept through the north-east part of the Old Town and the Jewish quarter, leaving over 5,000 people without a roof over their head. The old synagogue, which had stood for almost 500 years, burned down. It was decided to rebuild and modernize⁵ the devastated areas of the city, liquidating

a monumental work of seven volumes about the *Loci memoriae* of France, entitled *Les lieux de mémoire* (1984–1992).

² Within the world of Torah and Talmudic scholarship, Judah Loew ben Bezalel is known for his works on Jewish philosophy and Jewish mysticism and his work *Gur Aryeh al Ha Torah* (a supercommentary on Rashi's Torah commentary). In 1952 Judah Loew ben Bezalel moved to Poznań, where he had been elected as Chief Rabbi of Poland.

³ Cf. J. Łukaszewicz, *Obraz historyczno-statystyczny miasta Poznania w dawniejszych czasach*, vol. 1–2, Poznań 1838, vol. 1, p. 47; vol. 2, pp. 65–66, 97.

⁴ Cf. *Dzieje Poznania do roku 1793*, ed. J. Topolski, vol. 1, PWN, Warszawa–Poznań 1988, pp. 839, 945.

⁵ A Retablisement Commission was established. It was supposed to oversee the rebuilding and expansion of Poznań in the course of 6 years. For this purpose,

the narrow jumble of lanes that made up the ghetto and laying out a single, broad Jewish street. At the same time, the Jews were given the right to settle and to purchase properties in all parts of the city, without limitation.

As a result of the destruction of three synagogues in the fire and the necessity of closing the old Jewish cemetery at Musza Góra, an architect named Schildener (1767–1843) proposed the construction of a monumental temple “in the old Hebrew style.” He wrote that the building would be “modeled on the old synagogues, presenting a Hebrew style not previously seen in the city,” and that it would “become a great ornament, located on the existing hill, which would be formed with terraces and stairs on all four sides.”⁶

Schildener proposed that numerous old *matzevot* with Hebrew inscriptions should be placed on the elevations of the synagogue in chronological order. The edifice would thus become a sort of imposing “monument in homage to the death” that appealed to the universal idea of death.⁷ “Speaking ‘in an allegorical way about transience and passing,’ the synagogue building would be an inducement to ‘look more deeply into the past, at previous centuries.’”⁸ Neither city hall nor the Jewish community showed any interest in the plan, which remained in the sphere of utopian, romantic ideas of a temple for a single denomination, which Schildener wanted to endow with a universal dimension, directed to everyone living in Poznań.

The progressive part of the Poznań Jewish community built a new synagogue on Szewska street in 1856–1857.

Nineteenth-century Poznań was torn by ethnic, social, and political conflicts. Poles regarded it as one of the three capitals of their shattered state, while the Germans flowing into the city and the Prussian government saw it as a provincial administrative-military center. The powers that partitioned Poland transformed Poznań, in turn, into a fortress city, a prison city, and a barracks city. Poznań seemed to exemplify the agonizing embodiment of the idea of Prussian domination and compulsion over the Polish state. The German residents of Poznań appreciated the architectonic values of the

a sum of 770,000 thalers was appropriated. The Commission, consisting of four officials in the Chamber and the city hall plus architect was supposed to supervise all the work. Ferdinand Triest was in overall charge.

⁶ See: Z. Ostrowska-Kęłbowska, *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1790–1880*, PWN, Warszawa–Poznań 1982, p. 144.

⁷ Vorschlag des Maurermeisters Schildener, auf dem alten jüdischen Begräbnissplatze eine Synagoge zu erbauen und deren Aussenwände mit den alten Liechenstein zu bekleiden (22.IV.1804) – as quoted by R. Prumers, *Der Brand...*, pp. 142–144; see footnote 5 and: E. Bergman, *Nurt mauretański w architekturze synagog Europy Środkowo-Wschodniej w XIX wieku i na początku XX*, Neriton, Warszawa 2004.

⁸ Z. Ostrowska-Kęłbowska, *op. cit.*, p. 145.

fortifications being erected in the city, while Poles felt anxious and vulnerable over the way they found themselves inside a fortress threatened with besiegement. The fact that there were no perspectives for change left them feeling helpless. This sense of helplessness and psychological pressure resulted from the onerous domination of the fortress over a city that was completely subordinated to it.⁹

Next to highly differentiated Poznań Jews who arrived in town, mostly from the eastern parts of Poland, there were also assimilated, affluent, well-educated Jews living here who had long had contacts with Berlin, Hamburg, Leipzig, Wrocław [Breslau], and Prague.

Against the background of the constantly increasing number of Germans and the Polish community, the Jews who lived in Poland between 1835 and 1880 made up a significant group characterized by upward mobility, education, and wealth.¹⁰

Among these superbly educated people who took an interest in public, cultural, and scholarly affairs, the leading names included Bernard and Samuel Jaffé, Eduard Kaatz, Moritz Mamroth, and Santer family. The lively activity of the Jewish intelligentsia was all the more significant because of the fact that no German bourgeoisie emerged in Poznań.

A great figure in traditional Judaism on a European scale was Rabbi Akiva Eger (1761–1837),¹¹ an authority on Jewish religious law, the author of commentaries on the Talmud, and a community activist who played a role in caring for the victims of the 1831 cholera outbreak. He became the rabbi of Poznań in 1814 or 1815, and was succeeded upon his death by his son Salomon Eger, a renowned Talmudist himself, who favored the adaptation of German culture by the Poznań Jews. Salomon Eger also supported plans for Jewish agricultural settlements in Wielkopolska.

In 1833, in his efforts to tie the Jewish community with Germany and make them a part of his anti-Polish policy, Eduard von Flotwell, the *Oberpräsident* of the Grand Duchy of Posen, prepared an act according to which the poor would continue to be restricted in numerous ways while the wealthiest – scholars, artists, and “persons of particular service to Prussia” – would be able to apply

⁹ *Ibidem*, p. 170.

¹⁰ There were 7,500 Jews living in Poznań in 1867, along with approximately 18,000 Poles and 16,500 Germans.

¹¹ Rabbi Akiva Eger was born in Eisenstadt and educated in Breslau [Wrocław]; he was considered one of the nimblest halakhic minds of his generation, as well as a particularly human individual. https://fr.chabad.org/library/article_cdo/aid/944500/jewish/Rabbi-Akiba-Egger.htm (access: 23.02.2019). The source inscription of translation according to: R. Witkowski, *Kronika Miasta Poznania. Poznańscy Żydzi*, vol. 3, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2006, pp. 44, 49, 50.

for “naturalization.” One of the requirements was the exclusive use in public and professional life of the German language, which also became the language of instruction in Jewish schools. While, naturalization provided an equal basis for private life and economic activity, it did not confer municipal and civic rights, which until 1843 were granted to only 58 naturalized Jews. After 1850, citizens certified as having a high standard of wealth held one-third of the seats in the city council. Ethnic antagonisms exacerbated by bureaucrats imported from Prussia – who did not understand the close relations, often dating back generations, between Poles and Germans – emerged particularly sharply in the latter stages of the Revolutions of 1848. While many of the newcomers from Prussia were competent organizers capable of initiating interesting cultural undertakings, they fell short in the role of leaders. “If their attitude towards local Germans was dismissive, they treated the Poles as a dangerous, hostile element.”¹² We should remember that in the Grand Duchy of Posen the events of the Revolutions of 1848 were felt less as a social movement and more as a national one. Under laws promulgated by the authorities in Berlin, 1848 brought the Jews further social emancipation and continued rapprochement with Germans. The same laws aggravated the differences between Poles and Germans, regardless of social class.

1848 brought real political rights to the more affluent layers of the Jewish community. “The fact that the Committee (which included between 10 and 20 members of the local Jewish bourgeoisie) took the side of the Germans began to have repercussions on Polish attitudes towards the Jews, whom they later boycotted just as they boycotted the Germans,” writes Ostrowska-Kęblowska.¹³ The rising ethnic conflicts began impinging on Jewish economic autonomy, since both Poles and Germans treated the economy as a battlefield in the political-national struggle. From the point of view of the Jewish bourgeoisie, such actions were irrational and contrary to the principles of economic liberalism.

When the Poles recovered independence, the majority of the Jewish population left for Germany. The exodus was so pronounced that Jews made up barely 1% of the city’s population from 1919 to 1939.

Ever since the great fire of 1803, the Jewish community in Poznań had had but a single synagogue. The new “Synagogue of the Community of Brothers,”

¹² Cf. Z. Ostrowska-Kęblowska, *op. cit.*, p. 145. See also M. Jaffé, *Die Stadt Posen unter preussischer Herrschaft*, Duncker und Humblot, Leipzig 1909, pp. 300–301. Moritz Jaffé came from an old Poznań Jewish family; his works are mainly based on original sources and today represent invaluable documentation of the life of 19th-century Poznań.

¹³ Z. Ostrowska-Kęblowska, *op. cit.*, p. 221–222.

standing at the corner of Szewska and Dominikańska streets, was erected by a community foundation that included some of the wealthiest and best educated local Jews. Built in 1855–1856, the synagogue suffered severe damage during the fighting to liberate Poznań from German occupation in 1945, and was subsequently demolished. The corner of the edifice, visible from two sides and blended into the facades of residential building, was distinguished by three slender spires and high crenellation. The arcade rhythms of the large windows was emphasized by the semicircular bands that surround them. On a rectangular plan of considerable size, the building featured a large two-story-high hall topped with a dome-like wooden vault. Inside, it was encircled by a gallery supported by columns with palmetto ornamentation. Stairs led up from the Szewska street side to the women's gallery and the gallery for the choir. The men's entrance was from the Dominikańska street, and led through several rooms to the chamber of the small "weekday synagogue" in the courtyard. It is significant that oriental forms were not used in the Poznań synagogue. The copulas on the spires, constituting minor Moorish elements, were only added during renovation work in 1913.

*

The New Synagogue in Poznań, with the capacity of about 1,200 worshippers, was built between 1905 and 1907 (il. 71). Designed by Wilhelm Cremer and Richard Wolffenstein, it was a massive central-cupola building located on plac Wroniecki. The basic building materials were two different kinds of bricks and granite, which was used for the plinth surrounding the synagogue, and for the stairs. The construction of the dome and the gallery were of steel. Built on a symmetrical cross plan, the synagogue was a free-standing edifice on a lot between the Stawna, Wroniecka, and Małe Garbary streets, and an extension of Żydowska (Jewish) street. The eastern arm of the floor plan ended in the form of an apse containing the Holy Ark and choir. The spacious interior of the prayer hall, covered with an internal cupola resting on massive pillars joined to the walls, was broadened by an arcade opening inwards and alluding to the interior of the Byzantine cupola basilicas built in the 6th century C.E. The diameter beneath the cupola was 17 meters, and the length of the cross-arms attached to it, covered with barrel vaulting, was 14 m. The height of the interior cupola was 20 m.¹⁴

¹⁴ Cf. Z. Ostrowska-Kęłbowska, *op. cit.*, p. 425; see also original edition: M. Jaffé, *Die Stadt Posen unter preußischer Herrschaft*, Duncker & Humbolt, Leipzig 1909; republication: „Kronika Miasta Poznania”, M. Jaffé, *Poznań pod panowaniem pruskim*, transl. J. Baron-Grzesiak, ed. P. Matusik, Wydawnictwo Miejskie Poznania, Poznań 2012, p. 197 and other.



Ilustracja 71. Nowa Synagoga w Poznaniu, autorzy projektu: Wilhelm Cremer, Richard Wolffenstein, 1905–1907, róg ul. Wronieckiej 17 i Stawnej, przy skwerze Rabina Akiwy Egera. Pocztówka za zbiorów autorki.

The synagogue remained in this form until 4 April 1940, when the Nazis attached some ropes to the six-pointed star atop the cupola and pulled it down. Next, the Germans remodelled the interior and exterior architecture and changed the synagogue into a swimming pool for the *Wehrmacht*. The Germans intended the change in the function of the building as the profanation of the place that had been sacred to the Jews. The building serves the residents of Poznań as swimming pool and public bath. In 2002, the Poznań municipal authorities turned the synagogue over to the Jewish community, which had existed in this city since 1989.

*

In his fundamental work *Collective Memory*, philosopher Maurice Halbwachs¹⁵ examines memory as a social phenomenon and observes individual memory from the perspective of its dependence on the collective context. "It is specifically in society that man acquires recollections, recognizes them, and locates them,"¹⁶ he wrote. Halbwachs asserts that, to the extent that we fail to take into account the series of social interactions in which the psychological phenomenon of memory occurs, memory remains merely an abstraction. Within the collective memory, we may distinguish between communicative memory and cultural memory.¹⁷ The first category comprise memories that are realized in intergenerational messages, the reflection of past events as shaped by the accounts of eyewitnesses, the people who remember.

On the evening of 4 April 2003, the Poznań artist Rafał Jakubowicz (born in 1974 in Poznań) carried out an action entitled היחשתכירב / *The Swimming Pool*, il. 72). Using high-powered projectors, he projected the Hebrew words for "swimming pool" (*berechat sechija*) onto the façade of the former synagogue in Stawna street in Poznań. The action was intended to be ephemeral, but it left behind a postcard showing, on the front, the synagogue/swimming pool building during the projection, and, on the reverse, a view of some boys bathing in the swimming pool, visible through a door left ajar as if the eye of the camera were "spying" on them.

Two short videos were also made, one showing the illumination of the façade and the other a recording made inside the building by the artist. Rafał Jakubowicz showed the entire project in 2006 at the Auschwitz Jewish Center in Oświęcim (where there is also a synagogue that was used, until recently, as a carpet warehouse). Both videos were made in the quasi-documentary convention, with a hand-held camera recording the "event" and the "place."

One film shows an external view of the building with the inscription היחשתכירב projected on it in April 2003: a spring evening, urban street-lights, the lit windows of the swimming pool/synagogue, and the inscription in Hebrew letters projected on the wall above the main entrance to the present swimming pool, *recognizable* as a "synagogue." This suggested a yearning for the wall to "speak," so that, at least for single evening, the public swimming pool could become a monument to a fragment of history that has been relegated to oblivion. With the help of the letters that *signify* and the words

¹⁵ M. Halbwachs, *On Collective Memory*, University of Chicago Press, Chicago–London 1992.

¹⁶ *Ibidem*, p. 4.

¹⁷ Cf. J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung, politische Identitäten den frühen Hochkulturen*, München 1992, s. 48, 56, 64.

that *remind*, Jakubowicz performs his own act of restitution – of a vestige of the past that has been confiscated by history, time, and forgetting. He wants to restore the memory, both individual and social/cultural.



Ilustracja 72. **Rafał Jakubowicz**, היחסתכירב/*The Swimming Pool/Synagogue/Pływalnia*, 2003, kadr filmowy. Własność artysty. Reprodukacja udostępniona za zgodą artysty.

Rafał Jakubowicz was born in 1974. He “summoned up” from bygone times the witnesses who remember the original function of the swimming pool in Poznań, on the basis of documents, old photographs, history, and obliterated traces. This, according to Jan Assmann, a cultural researcher working in Germany, involves cultural memory. Assmann’s wife Aleida modified the division of social memory by taking into account the role of communicative and cultural memory.

The body (and, we could add, the mind – E.J.) is a medium of special kind. In the first place, it usually bears the memories of violence, pain, and suffering, and, secondly, in order for us to treat it as the medium of cultural memory (and not individual memory), it must undergo some special, collective trauma.¹⁸

¹⁸ M. Saryusz-Wolska, *Od miasta do muzeum sztuki*, [in:] *Muzeum sztuki od Luwru do Bilbao*, Muzeum Śląskie, Katowice 2006, p. 216.

Another medium of memory, distinguished by Assmann, is the place, perceived both the space for memory and the memories of places. The first, she claims, is moveable, rooted mainly in mental maps. The memory of places, on the other hand, is linked with physical space. The important thing here is the nature of the relation between the place and the memories it provokes. One such place is the old synagogue in Poznań, which has functioned for years as a swimming pool.

Assmann differentiates between the four kinds of links between the different generations, and the places that contain the vestiges of something that is no more. A story can be reconstructed on the basis of the remaining fragments. The lack of the continuity in the generational places, the void that we encounter, “forces” us to try to fill it in. “There is still something present here, but that something indicates, above all, some Absence: there is something contemporary here, which yet in the first place signals the past of the something,”¹⁹ she writes. The third category is comprised of the places known for their archaeological or antiquarian value, situated in the center of interest of history as a science. The final variety of memory (*lieux de mémoire*)²⁰ involves constant remembrance by the succeeding generation, similar to wounds that refuse to heal.

By projecting the Hebrew word *swimming pool* on the wall of the former synagogue, Rafał Jakubowicz performs an act of re-elaborating memory. He researches and, at the same time, points out “the place of the past,” leading our thoughts towards the presence of something absent, pushed out of history and, especially, out of memory. The artist places himself and his audiences in a relationship with past time, and makes himself and us responsible for the absent dead.

The illuminated inscription, though incomprehensible to the majority of the audience, *should* evoke associations with the most tragic of human experiences. It suggests a desire to summon something up from past time, a vestige of some incomprehensive story about the people who are not there. Is this what happened? Has a bond of empathy been created between the beholder and the “monument” that the façade of the swimming pool became, even for a brief moment in time? Has Jakubowicz’s work, intentionally transient, managed to return the “memory of the place” to the former synagogue?

The Hebrew letters make up an expression that is incomprehensible to the majority of the beholders and the passersby – in this way, the artist separates the audience from meaning, as it were, positing the uncertainty of the

¹⁹ A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H.Beck, München 2003, p. 309; quoted by M. Saryusz-Wolska, *op. cit.*, p. 216.

²⁰ The concept is introduced by *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, ed. P. Nora, vol. 1: *Conflicts and Division*, New York 1996 and: P. Nora, *Czas pamięci*, transl. W. Dłuski, “Res Publica Nowa” 2001, no. 7, p. 37–43.

message directed to us, an uncertainty as to whether the “writing” will be read in accordance with the intentions of the creator of the projection. Taking this one step further, the artist suggests that the events he is referring to in his work are by their very nature incomprehensible, and also that there is no way of referring to them; the message directed to us remains impossible to grasp.

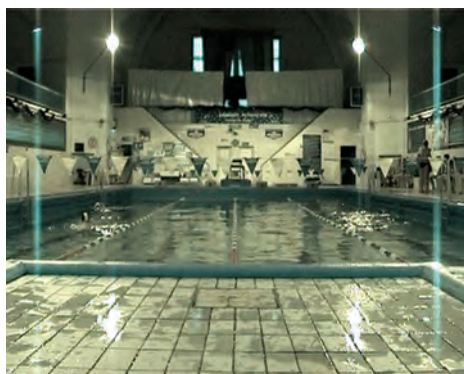
This work is, in the first place, whatever the artist may try to suggest to us, about the horrible legacy of the Shoah, about us distancing ourselves from the past, about the distance that separates different cultures, and finally about the feeling of alienation. Yet Jakubowicz also wants to say that the experience of the Shoah, as a gap in history, imposes upon the present and the following generations “the imperative to relate to Auschwitz.”²¹

The present municipal swimming pool in Poznań was never the site of the annihilation of the Jews. Since 1940, it has been a swimming pool. Why do the images recorded on videotape steer our thoughts in the direction of the Shoah?

The second film presents the interior of the building: room after room of a public utility, a pool full of water, some showers, drains, the “hygienic” tiles of the floors and walls, the enormous windows divided into six panes (il. 73, 74). The harsh lighting and the uncertain eye of the camera seeking the traces of history, some sort of memory, a shadow, or even a regret. The successive sequences of the video material assembled during the work on this project show the path of someone lost while tracing the vestiges of memory. The path of the seeker of traces, with an unsteady gait, leads through one room after another covered with wet, slippery tiles, and along the surface of the damp walls; the camera registers drips, cracks, and splotches. For a moment, we hesitate at a threshold. The washed-out, monochromatic colors of the film, distorted by the damp vapors, draw the beholder into an uncertain atmosphere of ambiguity: abandoned shower stalls and the shower heads in them, the drains, and the provisional, reinstalled plumbing, the insistent rush of the water pouring from the shower heads – all of these are traces of the past; they lead us, by way of association, towards the events that are faded and yet continue to emerge from the non-memory of the events.

There are, the Rafał Jakubowicz tells us, no innocent places, things, or thoughts. As long as we know of them that the ostensibly ordinary places and objects could have “participated” in the crime, they become joined to it in the present time and in the thoughts of the future generations.

²¹ Cf. A statement by Jacques Derrida: “If there exists any political or ethical question, and if there exists somewhere ‘Necessity,’ then it must be connected with ‘the necessity of relating to Auschwitz’” (*Il faut enchaîner sur Auschwitz*). Derrida uttered these words during a discussion that took place after a reading of *Phrasing after Auschwitz* by Jean-François Lyotard. See: *The Lyotard Reader*, ed. A. Benjamin, Blackwell, Oxford 1989, p. 387.



Ilustracja 73. **Rafał Jakubowicz**, היחסתכירב / *The Swimming Pool/Synagogue/Pływalnia*, 2003, kadr filmowy. Własność artysty. Reprodukacja udostępniona za zgodą artysty.



Ilustracja 74. **Rafał Jakubowicz**, היחסתכירב / *The Swimming Pool/Synagogue/Pływalnia*, 2003, kadr filmowy. Własność artysty. Reprodukacja udostępniona za zgodą artysty.

Walking around the desacralized interior of the former synagogue, the artist seeks the shadows of the past. He lets his eye roam along the floor and the walls; he peeks through doors left ajar; he holds a lengthy shot that records the perspective of the water-filled pool and the people swimming in it. Time and again, he seems to be closing upon and then backing away from some object of mirage-like ambiguity – the cracks, the angled light in the corridor, an eruption of plaster – and then the vestige has disappeared.

The history of the place, in the interior of which the artist seeks the past, remains veiled. No trace of the prewar synagogue has been found. Hence, perhaps, the artist's overly long, unsettling "staring" into the depths of the room containing the pool, a moment that continues long enough to make the audience feel impatient. In this unrelenting, dragged-out shot, filmed through a door left ajar and presenting people swimming in the pool, we can read a state of resignation, a sense of failure, or, as someone has written, the defeat of the seeker.

ROZDZIAŁ 13

ELŻBIETY JANICKIEJ PODRÓŻE ARTYSTYCZNE DO „MIEJSCA NIEPARZYSTEGO”* REFLEKSJE O PRZESZŁOŚCI, PAMIĘCI, CZASIE I TOŻSAMOŚCI

*...gdy widzimy [...] stację kolejową o nazwie Treblinka czy
Sobibór, reagujemy początkowo z takim niedowierzaniem, jak gdyby
ktoś poinformował nas, że w jakimś odległym zakątku ziemi badacze
odkryli ostatnio piekło (bądź niebo)*
Frank Ankersmit¹

*Spoza melancholii wiecznego przepływu rzeczy, złudnej teraźniejszości
Heraklita, prześwieca tragedia uniwersalności niedającej się zatrzyć
przeszłości, która skazuje każdą inicjatywę na to, by była tylko kontynuacją*
Emmanuel Lévinas²

* „Miejsce nieparzyste – pisze Elżbieta Janicka – potoczny skrót od »Miejsc w ławkach nieparzystych«. Jedno z licznych narzędzi wykluczenia stosowanych na kontynencie europejskim od czasów średniowiecza. Synonim »getta ławkowego« ustanowionego w 1937 roku przez większość rektorów wyższych uczelni w Polsce – za zgodą ministra wyznań religijnych i oświecenia publicznego – w odpowiedzi na, sformułowany w roku 1923 przez Młodzież Wszechpolską, postulat polskich nacjonalistycznych partii, organizacji i środowisk. Administracja Uniwersytetu Warszawskiego podjęła akcję znaczenia studenckich indeksów przy użyciu dwóch prostokątnych pieczęci niewielkich rozmiarów. »Miejsce w ławkach parzystych«. »Miejsce w ławkach nieparzystych«. Źródło cytatu: e-mail od artystki do autorki z 21.09.2006.

¹ F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia*, przekł. A. Ajschtet, A. Kubis, J. Regulska, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 173.

² E. Lévinas, *Kilka myśli o filozofii hitleryzmu*, przekł. J. Migasiński, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 6.

Znajdujemy w teraźniejszości środki zdolne wymazać przeszłość; czas sztuki nie jest symetryczny wobec czasu przebiegu historii zbiorowej; to, co indywidualne i osobiste prowadzi często w procesie powstawania dzieła grę z tym, co uniwersalne. „Na całym świecie przyzywamy nadejście czasu pamięci” – pisze Pierre Nora, który swym słynnym zbiorem tekstów *Lieux de mémoire* spowodował rozbudzenie zainteresowania problemem pamięci, czasu i tożsamości. Podstawowym pojęciem dla dyskursu wobec wyszczególnionych problemów jest terapeutyczna funkcja pamięci, która z jednej strony, posługując się językiem psychoanalizy, zwraca się w stronę żałoby i przepracowania, z drugiej – odwołuje się do poststrukturalistycznej debaty o wzniosłości, niewyraźnym i transgresji. Pojęcia te bliskie są przemyśleniom Waltera Benjamina mówiącym o toposach fragmentu, apokalipsy i odkupienia (wina, wstyd, ekspiacja, zadośćuczynienie, wybaczenie, ukojenie, wypełnienie, oczyszczenie itp.). Obecność przeszłości ujawnia się w materialnych śladach kształtujących przestrzeń, takich jak memoriały, miejsca upamiętniania oraz w ranie, którą przeszłość pozostawiła w pamięci indywidualnej.

Traumatyczna pamięć pojmowana jako reakcja na krańcowe doświadczenie, którego symbolem i punktem odniesienia stał się Holocaust, zawiera się we wspomnieniu koszarnej przeszłości, w pamięci, jaka trwa w kolejnych pokoleniach: ludziach, którzy tę przeszłość wypierają i tych, którzy – świadomi niemożliwości reprezentacji Holocaustu w powszechnie przyjętych konwencjach badań historycznych, a także środków wyrazu literatury, sztuk plastycznych, muzyki – podejmują ryzyko wyrażania niewyraźnego. W roku 1992 ukazała się książka autorstwa Saula Friedlandera, na którą składa się zbiór artykułów zatytułowany *Probing the Limits of Representation*³. We wprowadzeniu autor stwierdza, iż podejmowanie w literaturze czy sztuce takich tematów jak Holocaust zderza się z granicą przedstawiania, której nie należy zbyt łatwo przekraczać. „W przypadku Holocaustu istnieje bowiem radykalna różnica pomiędzy historyczną rekonstrukcją a interpretacją. Gromadzenie wiedzy na temat tej katastrofy nie idzie w parze z lepszym rozumieniem”⁴.

*

Minimalistyczne, „milczące” fotografie Elżbiety Janickiej (ur. 1970) zatytułowane są nazwami miejscowości, z których każda jest jednocześnie nazwą i znakiem krańcowego doświadczenia „pokolenia pamięci”: *Majdanek* (*Majdanek*): 360 000 (200 000), *Bełżec* (*Bełżec*): 600 000 (550 000), *Sobibór*

³ Por.: S. Friedlander, *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution”*, ed. S. Friedlander, Harvard University Press, Cambridge–London 1992.

⁴ E. Domańska, wprowadzenie do książki *Pamięć, etyka, historia*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 18.

(Sobibór): 250 000 (250 000), Treblinka II (Treblinka II): 900 000 (900 000), Kulmhof am Ner (Chełmno nad Nerem): 310 000 (300 000), Auschwitz II-Birkenau (Oświęcim-Brzezinka): 1 100 000 (1 000 000). Przy nazwach miejsc znajdujemy liczby, które stanowią dane dokumentalne o liczbie ofiar zamordowanych w obozach śmierci wybudowanych przez Niemców: liczby w nawiasach odnoszą się – informuje nas autorka – do ofiar odpowiadających stworzonej przez hitlerowców definicji „Żyd”. Fotografie przedstawiają powietrze, mówią o tym, co niemożliwe do wypowiedzenia i przedstawienia – są to fotografie o zanikaniu, o wymazywaniu śladów. Działania artystki mają na celu zapobieżenie złowrogości i zgubnej amnezji, która zaczyna nas ogarniać, rozmywając zarysy piętna, jakie wydarzenia Holocaustu pozostawiły na naszych czasach⁵. Druga część wystawy *Miejsca nieparzystego* – mieszcząca się w innej sali – zatytułowana *Komora dźwiękowa* – wypełniona była dźwiękami nagrań, jakie artystka zarejestrowała w miejscach, które odwiedziła. Dźwięk odtwarzany był pętlowo przez ok. 19 minut. Odgłosom ptaków, przejeżdżających samochodów, szumu drzew towarzyszyły wypowiadane monotonnym głosem artystki krótkie, jakby „robocze” zdania: „Sobibór – próba pierwsza”, „Sobibór – koniec próby drugiej”, „Treblinka – próba pierwsza”... itd.

Ludząco milczące fotografie Janickiej przedstawiają powietrze nad albo w: Majdanku, Bełżcu, Sobiborze, Treblince... – w miejscach gdzie istniały niemieckie obozy zagłady. Tu zbiegały się drogi kolejowe, którymi przywożono Żydów z najodleglejszych miejsc Europy. Polska w latach drugiej wojny światowej stała się sceną, na której rozegrało się spotkanie morderców i ich ofiar, Niemców i Żydów. Nazwaliśmy je Zagładą. „Sami Polacy stali się natomiast jej świadkami od samego początku do końca” – pisze Michael Steinlauf⁶.

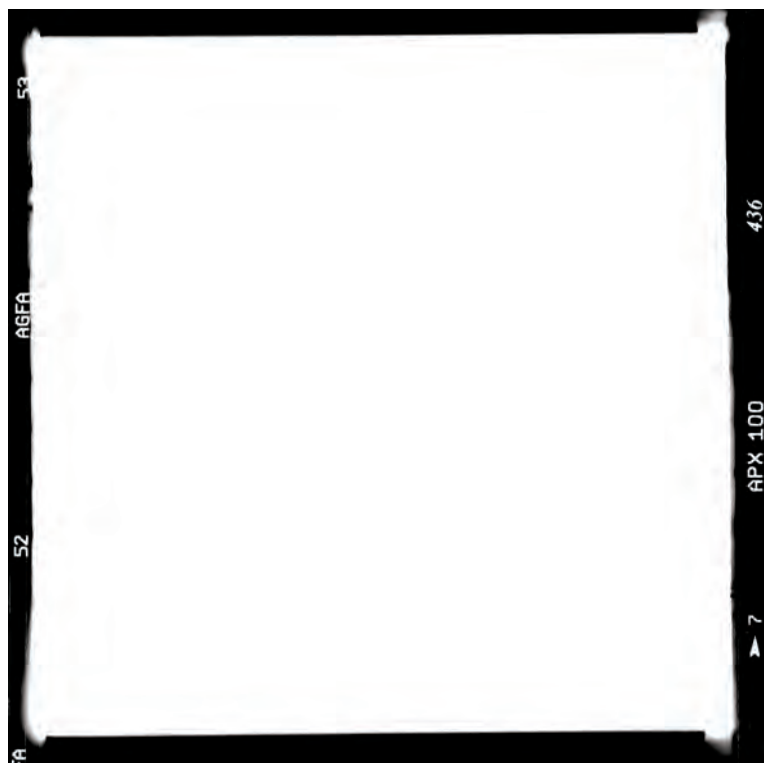
Fotografie wystawy *Miejsce nieparzyste* odczytać możemy jako pytanie o pamięć, o nasze reakcje na Zagładę, a także o skutki owego zbiorowego, bolesnego doświadczenia rozważane na poziomie psychologicznym i etycznym. Obrazy prezentowane przez Janicką utrwalone zostały na kliszy fotograficznej powszechnie znanej firmy AGFA, która była jedną z filii koncernu IG Farben (Interessen-Gemeinschaft Farbenindustrie AG). Koncern ten uczestniczył w przestawianiu gospodarki niemieckiej na potrzeby wojenne. Przekazywał miliony marek na rzecz NSDAP i SS. W latach 1939–1945 przejmował zakłady chemiczne w krajach okupowanych. Zatrudniał 200 000 robotników, z czego

⁵ Por.: Z. Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation: The Influence of the Holocaust on Visual Arts*, Pergamon Press, Oxford 1993.

⁶ M. C. Steinlauf, *Bondage to the Dead: Poland and the Memory of the Holocaust*, Syracuse University Press, Syracuse, NY 1997, s. ix. Wydanie polskie: M. C. Steinlauf, *Pamięć nieprzyswojona*, przekł. A. Tomaszewska, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2001, s. 11.

połowę stanowili więźniowie (m.in. Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau) oraz robotnicy przymusowi z krajów okupowanych. Na więźniach nazistowskich obozów (m.in. Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau) testowano preparaty farmakologiczne i substancje toksyczne. Firma produkująca klisze fotograficzne AGFA wyrabiała cyklon B (filia IG Farben – firma Degesch).

Autokomentarz do wystawy *Miejsce nieparzyste*, przygotowany przez artystkę, sytuje naszą recepcję jej realizacji poprzez pamięć historyczną, której ciężar naznaczył banalne, powszechnie używane dziś produkty dwuznacznością ich przeznaczenia. Ich funkcjonowanie w codzienności podszyte jest drugim, niechętnie ujawnianym, dnem, jakimś dręczącym naszą świadomość niepokojem i trudnym do zniesienia uczuciem, że w przeszłości odegrały niejasną rolę, że ich „kolorowa” niewinność jest kamuflażem wymazywanej gorliwie uprzedniej ich historii.



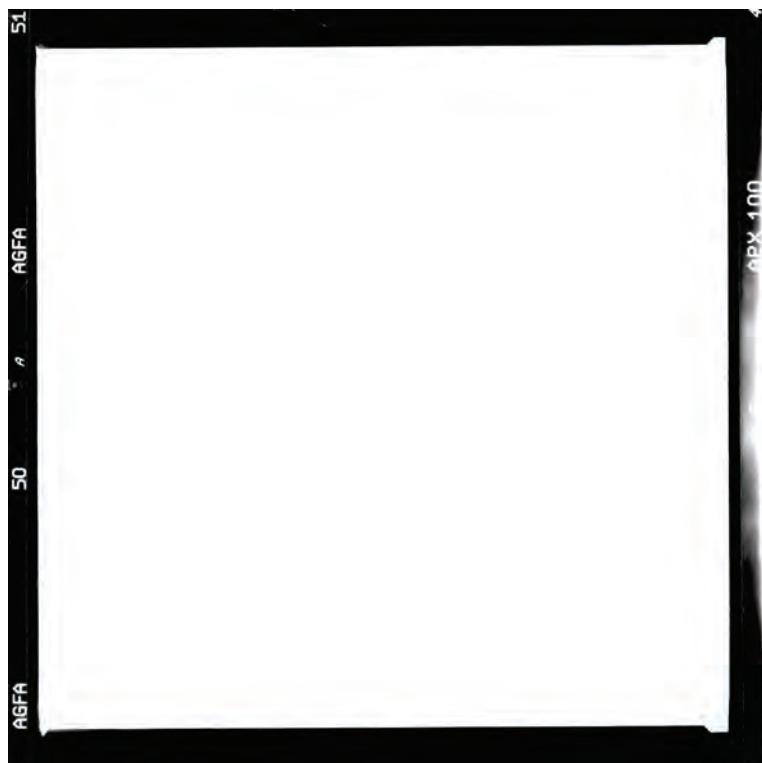
Ilustracja 75. **Elżbieta Janicka**, *Auschwitz II Birkenau* (24.08.2004) z cyklu *Miejsce nieparzyste*, 2003–2004. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.

Tchnące spokojem kwadraty dużych, „pustych” fotografii (137 m x 137 m) obrysowanych czernią kadru zakłóca podpis/tytuł informujący, że mamy do czynienia z miejscem, które każdemu chyba Polakowi mówi o czymś potwornym i jednocześnie niezrozumiałym (il. 75). Uruchamiamy naszą wrażliwość, wiedzę, pamięć; poprzez „czysty” kadr fotografii usiłujemy zobaczyć gęstość tego powietrza, które artystka sfotografowała. Janicka nie uchyla się przed jednoznacznym wskazaniem, że jej prace prezentowane w ramach wystawy *Miejsce nieparzyste* (2003–2004) są wyraźnym wskazaniem Holocaustu, tym bardziej wyraźnym, im bardziej enigmatyczny jest oglądany przez nas obraz. Tytuły i komentarze do obrazu/fotografii nie pozostawiają wątpliwości, ale jednocześnie sytuują nas w obszarze pamięci miejsc, które rekonstruujemy historycznie, i które zarazem domagają się interpretacji i zrozumienia ich współczesnego bytowania.

Każda z prezentowanych prac przedstawia powietrze nad miejscami, których nazwy stały się po latach znakami pamięci, niezwykle czytelnymi. Aparat fotograficzny zwrócony obiektywem ku niebu zarejestrował na kliszy filmowej firmy AGFA obraz tego, co składa się na naszą wiarę i wiedzę o miejscach, do których pojechała artystka. Podróż we wschodnie rejony Polski, „sportretowanie” powietrza w Sobiborze czy Majdanku w roku 2003 albo 2004, powiększenie fotografii, możemy rozumieć jako intymny akt artystki wyrażenia potrzeby nie-zapominania, ale także jej osobistej niemożności poradzenia sobie z Zagładą. Odwołując się do eseju Franka Ankersmita *Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia*⁷, możemy powiedzieć, że Elżbieta Janicka swą sztuką wychodzi naprzeciw potrzebie przepracowania żałoby i pozostania w stanie melancholii, która nie pozwala zbliżyć się ranie. Żałoba według Ankersmita, stosującego w swych rozważaniach pojęcia freudowskie, jest w pewnym sensie naturalnym, wpisanym w ludzką egzystencję stanem po utracie kogoś bliskiego; melancholia tu stanowi neurotyczny stan choroby, niemożność zagojenia się ran. Czarno-białe fotografie Janickiej przedstawiające pustkę wypełnia żywa pamięć mieszcząca się w jednym człowieku, w jego doświadczeniu, żalu i bólu (il. 76). Nawet wówczas, gdy dotyczą one pamięci zbiorowej, politycznej, czy pokoleniowej. Antycypujący Freuda Nietzsche uznał ten prosty fakt, pisząc: „...tylko to, co nie przestaje boleć zostaje w pamięci”⁸.

⁷ F. Ankersmit, *op. cit.*, s. 163–184.

⁸ F. Nietzsche, *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, przekł. L. Staff, nakład Jakób Mortkowicz, Warszawa 1905–1906, s. 62: „»Wypala się ogniem, co ma zostać w pamięci: tylko to, co nie przestaje boleć zostaje w pamięci« – oto naczelna zasada najstarszej z wszystkich (niestety i najdłużej trwającej z wszystkich) psychologii na ziemi”. Źródło: e-Mortkowicz. Cyfrowa reedycja młodopolskiego wydania Dzieł Fryderyka Nietzschego z zachowaniem paginacji i układu graficznego, Nietzsche Seminarium,



Ilustracja 76. **Elżbieta Janicka**, *Sobibór* (04.07.2003), z cyklu *Miejsce nieparzyste*, 2003–2004. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.

Autorka świadoma jest, że nazwy miejscowości, którymi podpisane są kolejne czarno-białe zdjęcia niosą ze sobą znaczenia ciężaru historii i bezmiar dramatu, jakiego te ziemie były świadkiem; od przeszłości nie można się uwolnić, trwa ona w pamięci indywidualnej i zbiorowej. Te miejscowości, gdzie jednocześnie pragnienie historycznej i moralnej amnezji jest unicestwiane przez szczególną materialność pamięci utrwalonej w rosnących tam drzewach, krzewach, trawie..., zdają się, poprzez rodzaj skojarzeń, które wywołują tych miejscowości nazwy, funkcjonować na zasadzie Mauzoleum Pamięci⁹. Kumulują wszystko to, co wiemy, co słyszeliśmy o obozach zagłady; raz jeszcze nasze uczucia i wiedza o Zagładzie zostają przybliżone do tej rzeczywistości. Nazwy tych właśnie miejscowości (Auschwitz-Birkenau, Majdanek, Treblinka...) funk-

Łódź–Wrocław 2009–2010, red. J. Wroński, T. Słowiński, http://nietzsche.ph-f.org/dziela/fn_gm.pdf (dostęp: 1.12.2018).

⁹ Por.: *Ibidem*, s. 173.

cjonują na zasadzie interwencji we wspomnienia, skojarzenia, wiedzę itd., która już istnieje i antycypuje te wspomnienia. „Bez wiedzy o Holocauście, Mauzoleum Pamięci byłoby zaledwie listą dziwnych i obcych nazw”, pisze Ankersmit, analizując rolę pomników poświęconych ofiarom zbrodni nazistowskich¹⁰.

Te miejsca, dziś często opuszczone przez ludzi, zdają się w swym opuszczeniu i jednostkowym z nimi spotkaniu artystki, wydobywać „tchnienie” wydarzeń, które tu się dokonały. Pamięć indywidualna, intymna i „krzyk” miejsca składają się na obraz zaświadczaający cierpienie Innego.

Opierając się na rozważaniach Emmanuela Lévinasa dotyczących etycznego znaczenia języka w stosunku do Innego, spróbujemy pokrótce wykazać, że krytyka estetyki, przeprowadzona przez tego filozofa, stanowić może podstawę do zastanowienia nad przedstawianiem Holocaustu w sztuce. Dzieło Lévinasa jest w całości poświęcone problemom okrucieństwa Zagłady. Jego teoria etyczna to wyzwanie rzucone przemocy, wyzwanie w imieniu Innego. Etyka – czyli sprawiedliwość – zasadza się na przezwyciężeniu estetyki, wskazuje Lévinas¹¹. Dorota Głowacka w eseju *Znikające ślady* formułuje twierdzenie, że pomimo zarzutów, jakie francuski filozof stawia intelektualnemu paradygmatowi przedstawialności, a szczególnie sztukom plastycznym oraz pomimo jego nieufności wobec wszelkich prób obrazowania inności, to właśnie etyczna teoria Lévinasa otwiera możliwości przemyslenia estetyki „inaczej”¹². Lévinas mówi o sztuce tworzonej „dla Innego”, w której jednostka jest zobowiązana nie tylko wobec Innego, ale również odpowiada za jego przewinienia. „W odniesieniu do Innego znajduje się więc w sytuacji zakładnika, biorąc na siebie jego cierpienie i ubóstwo, jak również przejmując ciężar jego przewinień”¹³.

Artyści, którzy w swych realizacjach, ale także postawie etycznej, starają się sprostać zadaniu, jakim jest wyrażenie cierpienia Innego; tworzyć dzieło mające przedstawić zagładę życia tak, by ich przeszła i pamiętana obecność została zachowana, sytuują się w roli świadka, choć sami nie byli świadkami naocznych, a jedynie tymi, którzy przekazują swą wiedzę, zachowując tym samym pamięć traumatycznych wydarzeń. Pokolenia, które nadeszły po Zagładzie zobowiązane są, by pamiętać. To my, na własną odpowiedzialność i we własnym sumieniu, winniśmy budować owe, przywoływane przez Ankersmita, Mauzolea Pamięci.

Pozornie obiektywne czarno-białe fotografie Elżbiety Janickiej wpisane są w czas i zarazem wyrwane z miejsca przestrzeni, tak pojmowane – muszą być

¹⁰ *Ibidem*, s. 174.

¹¹ Zob.: E. Lévinas, *Totalité Infini*, Martinus Nijhoff, La Haye 1961, s. 173.

¹² Por.: D. Głowacka, *Znikające ślady: Emmanuel Lévinas, literackie świadectwo Idy Fink i sztuka Holocaustu*, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 105–125.

¹³ *Ibidem*, s. 111.

odczytywane z namysłem i cierpliwie. Nie da się odczytać ich znaczeń po zewnętrznej ich stronie w sposób, w jaki zwykliśmy rozpoznawać fotografie jednoznacznie dokumentalne o wymowie politycznej bądź historycznej. To komplikuje ich recepcję. Odbiorca musi w odniesieniu do prezentowanej pracy polegać w takim stopniu na skojarzonej analogii, wglądzie we własne wnętrze, jak i na wyjaśnieniach, komentarzach, które mogą, ale nie muszą być dostarczone przez autora (podpisy, tytuły). Autorka jednakże ułatwia nam zadanie, podając nazwy miejsc, w których fotografowała unoszące się nad nimi powietrze. Ale jednocześnie zburzyła nasze poczucie spokoju obcowania z obrazem sugerującym, że „nic nie znaczy”, że „nic się nie wydarzyło”.

Nazwą miejsca, którą zatytułowała każdą z wykonanych przez siebie fotografii wystawy *Miejsce nieparzyste*, sprowokowała Janicka w naszym odbiorze dążenie, by zwrócić się ku kategorii śladu jako znaku przeszłości oraz źródła zobowiązań, jakie wobec tej przeszłości mamy. Sześć fotografii prezentowanych w Galerii Atlas w Łodzi stanowi obraz wycinka rzeczywistości miejsca, dzięki nim stajemy wobec pytania o niemożliwość etycznej relacji z nieobecną twarzą Innego. Autorka sytuuje odbiorcę w kontekście historii (jako przesłrzeni ekspiacji), pamięci, czasu (lata: 1939–1945; 2003–2004) i tożsamości („były niemieckie nazistowskie obozy zagłady znajdują się – bez wyjątku – w powojennych granicach kraju, w którym się urodziłam”¹⁴ – by zacytować słowa artystki).

Elżbieta Janicka porusza się w pewnych obszarach pamięci, która uaktywnia proces myślenia, przestrzeń, czasowość, materię i wyobrażnię; obecność i nieobecność w złożonej, wzajemnej relacji z ich odbiorcą. Samo obcowanie, decyzja wkroczenia widza w przestrzeń *Miejsca nieparzystego*, w obojętną, ascetyczną „urodę” *Komory dźwiękowej* zdaje się przeciwstawiać triumfalizmowi naszej cywilizacji wyrażającej się w obrazach przekazywanych przez media oraz przez elektroniczną dematerializację w przestrzeni wirtualnej. Prace przedstawione na łódzkiej wystawie odwołują się w sposób niebudzący wątpliwości do problemów związanych z pamięcią i nieobecnością. Pamięć – jako centralny problem dotykany tu przez artystkę – rozumiana być winna jako przemieszczenie przeszłości i teraźniejszości. Poprzez ów proces przepracowania – odwołując się raz jeszcze do pojęcia z zakresu psychoanalizy – autorka utrwała ślad/świadectwo przeszłości. Dzięki podobnym działaniom może ona być doświadczana i odczytywana przez widza; może otworzyć rozległe obszary czasoprzestrzeni, stawiając przed odbiorcą wyzwanie przekraczania ich materialnej obecność w galerii sztuki, skłonienia go, aby wszedł w dialog z czasowym i historycznym wymiarem wpisanym w dzieło.

¹⁴ *Portrety powietrza. Z Elżbietą Janicką rozmawia Krzysztof Cichoń*; „Atlas Sztuki” 21, katalog dodatek do „Arteon. Magazyn o sztuce” 2006, nr 8 (76), sierpień, b. p.

Nasze wyobrażenia o Holocauście zależą od tego, jak historycy, pisarze, artyści zdołają przybliżyć obraz albo cień Zagłady współczesnym i kolejnym pokoleniom. Proces ten staje naprzeciw wyzwaniu rzekomej nieuchwytności materii historycznej, która zmuszałaby do milczenia bądź domagała się wykształcenia całkowicie nowych form wyrazu. Theodor W. Adorno był jednym z pierwszych, który próbował ująć zarysowany tu problemu z perspektywy długu wyobraźni wobec historii. Poszukiwał – czy może raczej: sugerował użycie – takich form poetyckich, w których kontakt człowieka z cierpieniem ofiar Zagłady i okrucieństwem zadanej im śmierci nie zostałby zneutralizowany przez estetyzację.

Elżbieta Janicka podejmuje wędrówkę do miejsc/miejscowości poranionych przez historię i pamięć o zbudowanych w nich przez Niemców w czasie drugiej wojny światowej obozach śmierci, gdzie obecni mieszkańcy zmagają się z problemem zniekształconej, wciąż nieprzyswojonej percepcji zbrodni, której byli mimowolnymi świadkami. Autorka zdaje się w ten sposób przekraczać – postulowaną przez Adorna – granicę konieczności poszukiwania odpowiednich form poetyckiego, metaforycznego ekwiwalentu cierpienia ofiar Holocaustu. Tworząc sztukę tak surową, minimalistyczną, a odwołującą się do spraw tak zasadniczych jak przeszłość, pamięć, tożsamość – artystka kreuje „przestrzeń przepracowania” traumatycznej historii, którą przesycone jest powietrze, chmury, wiatr unoszący proch i pył, dym, śpiew ptaków, intensywność odrodzonej po latach natury.

ROZDZIAŁ 14

POMNIK – MIEJSCE PAMIĘCI W DAWNYM NIEMIECKIM OBOZIE ZAGŁADY W BEŁŻCU

Obóz zagłady w Bełżcu nadal pozostaje nie w pełni poznany miejscem Zagłady – nie zachowały się bowiem archiwalia i dokumentacja obozowa. Zeznania tych, którzy przeżyli i mogli zaświadczyć prawdę, znajdują się w aktach dochodzenia prowadzonego przez Główną Komisję Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce. W III tomie Biuletynu wydanym w 1947 roku Komisja odtajniła m.in. fragmenty zeznań świadków: Rudolfa Redera, Stanisława Kozaka i Mieczysława Garfinkla. Wśród przesłuchiowanych znaleźli się m.in.: były więzień obozu, budowniczy obozu, przewodniczący Gminy Żydowskiej w Zamościu, zawiadowca stacji w Bełżcu. Zebrano i zbadano dostępne wówczas informacje dotyczące wyposażenia obozu, liczby załogi, przebiegu procesu uśmiercania ofiar. Wyniki tego dochodzenia pozwoliły ustalić, z dużym prawdopodobieństwem, system eksterminacji i liczbę zamordowanych osób. W ostatnich latach wiedzę tę uzupełniły i poszerzyły nowe ustalenia badawcze opublikowane przez Państwowe Muzeum na Majdanku¹. W latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku teren obozu ogrodzono, ofiary upamiętniono kilkoma niewielkimi pomnikami. Jednak wyznaczony w ten sposób teren nie odpowiadał rzeczywistemu obszarowi obozu. Na miejscu rampy powstała leśniczówka, a tereny magazynowe zostały zajęte przez nowo zbudowany tartak. Miejsce to rzadko było odwiedzane ze względu na złe położenie oraz całkowity brak jakiejkolwiek infrastruktury dla zwiedzających, pawilonu ekspozycyjnego czy tablicy informacyjnej.

Sytuacja byłego obozu zagłady w Bełżcu przybrała inny kształt w 1989 roku, wobec zmiany ustroju politycznego w Polsce skutkującej otwarciem granic. We współpracy z United States Holocaust Memorial Council, American Jewish

¹ Zob. m.in. R. Kuwałek, *Obóz zagłady w Bełżcu*, Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin 2010; *Obóz zagłady w Bełżcu w relacjach ocalonych i zeznaniach polskich świadków*, red. D. Libionka, Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin 2013.

Committee oraz Radą Ochrony Pamięci Walki i Męczeństwa przeprowadzono kompleksowe badania terenowe i archeologiczne, ustalono zakres występowania jam grobowych i innych elementów obozu, usunięto leśniczówkę oraz wybudowano i odsłonięto nowy pomnik. Otworzono też muzeum będące filią Państwowego Muzeum na Majdanku.

Budowę pomnika poprzedził konkurs na rozwiązanie artystyczne nowego upamiętnienia, który został rozstrzygnięty w 1997 roku. Międzynarodowe jury pod przewodnictwem prof. Macieja Gintowta wybrało projekt zespołu artystów rzeźbiarzy: Andrzeja Sołygi, Zdzisława Pidka i Marcina Roszczyka. Projekt zakładał przede wszystkim ochronę i upamiętnienie terenu, na którym znajdowały się masowe groby ze szczątkami ofiar, ale też symboliczne przedstawienie samego obozu. Wraz z pomnikiem zaprojektowane zostało muzeum, którego zadaniem jest dokumentowanie i popularyzowanie historii oraz zbieranie wszelkich materiałów dotyczących obozu, ofiar i miejsc, z których nastąpiły deportacje do Bełżca.

Nim rozpoczęły się właściwe prace budowlane, w latach 1997–2000 na terenie byłego obozu zagłady przeprowadzone zostały wspomniane badania archeologiczne pod kierownictwem prof. Andrzeja Koli z Torunia, zlecone przez Radę Ochrony Pamięci Walki i Męczeństwa w Warszawie. W trakcie tych badań zidentyfikowano 33 masowe groby. Odkrycie to pokrywało się z zeznaniami Rudolfa Redera, który twierdził, że w momencie ucieczki z obozu w listopadzie 1942 roku znajdowało się tam 30 masowych grobów – obóz zaś przyjmował transporty aż do połowy grudnia. Archeolodzy znaleźli także fragmenty rzeczy należących do ofiar: drobną biżuterię, pudełka, papierosnice, butelki po lekarstwach, łyżki, widelce, grzebień, szczotki do zębów oraz klucze do mieszkań.

W 2002 roku rozpoczęła się budowa kompleksu pomnikowego. Same prace budowlane odbywały się pod pieczę rabina Warszawy i Łodzi Michaela Schudricha. Głównymi inwestorami prac byli Amerykański Komitet Żydów oraz Rada Ochrony Pamięci Walki i Męczeństwa. Fundusze niezbędne do realizacji projektu pochodziły ze składek krewnych ofiar obozu oraz z budżetu państwa polskiego.

1 stycznia 2004 roku, jeszcze przed ukończeniem budowy pomnika, formalnie powołane zostało Muzeum – Miejsce Pamięci w Bełżcu, jako oddział Państwowego Muzeum na Majdanku w Lublinie. Całość kompleksu otwarta została uroczystie 3 czerwca 2004 roku w obecności krewnych ofiar obozu, prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Aleksandra Kwaśniewskiego, delegacji rządu polskiego, Amerykańskiego Komitetu Żydów oraz ambasadorów Izraela, USA i Niemiec. Na samo założenie pomnikowe składają się dwa główne elementy: pomnik, przez który trzeba przejść, a przejście to stanowić ma metaforyczne zaznaczenie siły życia, oraz Szczelina.

Wchodząc na teren byłego obozu, najpierw widzimy wielkie, niemalże prostokątne pole kamieni różnego rozmiaru i zabarwień. Przywodzi to na myśl skamieniały tłum ludzi. W głębi pola pojawia się szczelina-droga, w którą wchodzi zwiedzający. Droga nią prowadząca zagłębia się coraz bardziej i coraz gwałtowniej. Człowiek nagle jest niemal przygnieciony jej głębokością – idzie jakby dnem wąwozu, do którego nie dociera światło słońca. Jednakże przed sobą, na końcu, widzi jasny punkt. Kończy tę drogę masywna ściana. Dalej nie ma już nic. Przed tą ścianą – przy krańcu ścieżki – staje człowiek, jako jedyny pośród setek zapisanych na niej imion ofiar, uobecnia życie. Boczna drogą można jednak wyjść na powierzchnię, wówczas przed oczyma zwiedzającego roztacza się ponownie widok na pole kamieni. Wracając jego obrzeżem, możemy odczytać nazwy wielu dziesiątek miejscowości, z których przywożono ludzi do obozu.

Wejście na teren pomnika otwiera symboliczna rampa, na której znajduje się stos z szyn kolejowych i żużlu symbolizujący nie tylko deportacje, ale także stos spaleniskowy, na którym w roku 1943 Niemcy palili ciała pomordowanych w Bełżcu. Obok niego, na betonowej ścianie, wyryto fragment wiersza izraelskiego poety Dana Pagina (Pagis), żyjącego w latach 1930–1986. Przedłużeniem rampy jest gmach muzeum wybudowany w symbolicznej formie pociągu. Autorem obiektu muzealnego jest krakowski architekt Piotr Uherek. Oprócz sali ekspozycyjnej, biura muzeum oraz sali-audytoryum przeznaczonej do pracy edukacyjnej z grupami znajduje się tu Sala Kontemplacji – długie, zaściemnione pomieszczenie służące modlitwie i medytacji.

Wejście na teren cmentarzyska prowadzi przez symboliczny punkt, który tworzy odlana w żeliwie gwiazda Dawida. Szczeliną dochodzi się do Niszy Ohel, gdzie na ścianach umieszczono tablice z wyrytymi imionami ofiar. Pochodzą one z dokumentów zebranych w archiwach tych miejscowości, z których nastąpiły deportacje do obozu zagłady w Bełżcu, lub z list transportowych Żydów niemieckich, austriackich, czeskich i słowackich, których hitlerowcy przesiedlili do gett tranzytowych w dystrykcie lubelskim, a następnie wywieźli na śmierć do Bełżca. Naprzeciwko tablic z imionami wykuto w granicie fragment z Księgi Hioba: „Ziemio, nie kryj mojej krwi, iżby mój krzyk nie ustawał”².

Po lewej stronie wyjścia z Niszy, na ścianie przy schodach, widnieje data 17 III 1942 – jest to dzień przybycia do obozu pierwszych transportów z gett w Lublinie i Lwowie. Na powierzchni pomnika znajduje się obejście wokół wzgórza kryjącego masowe groby. Na obejściu upamiętnionych zostało ponad 400 gmin żydowskich z terenu II Rzeczypospolitej – ich nazwy podane są w języku polskim i jidysz. Na końcu tej listy znajduje się ponad 40 nazw gmin żydowskich z terenu Niemiec, Austrii, Czech i Słowacji. Te zostały podane w językach narodowych i hebrajskim, ponieważ większość Żydów zagranicznych

² Według *Biblii Tysiąclecia*, Księga Hioba (16,18).

deportowanych do Bełżca była zasymilowana przez kultury państw zamieszkania. Nazwy tych gmin ułożone zostały w porządku alfabetycznym, ponieważ trudno ustalić dokładny okres deportacji Żydów spoza Polski do samego obozu zagłady w Bełżcu. Wszyscy oni trafili do obozu poprzez getta znajdujące się w okupowanej Polsce.

Cały teren wewnątrz obejścia pokryty jest żużlem. Ciemniejszym przykryto powierzchnię masowych grobów tak, by były one widoczne dla zwiedzających. Na obszarze, na którym wcześniej znajdował się las, nie ma dzisiaj prawie żadnych drzew. Pozostawiono jedynie kilka starszych dębów, które rosły tutaj już wtedy, gdy istniał obóz zagłady. W ten sposób drzewa stały się niemymi świadkami tragedii, jaka rozegrała się w Bełżcu w latach 1942–1943.

Problemem podstawowym, który tu rozważam, jest próba odpowiedzi na pytania, które wciąż nie znajdują odpowiedzi. Jak pojąć, więcej – jak unaocznić to, że zagłada Żydów spowodowała zmianę naszej historii, naszego „dalszego ciągu”? W jaki sposób architekci i rzeźbiarze starali się zrozumieć (?) i ukazać Zagładę, a więc katastrofę, której doświadczyć możemy jedynie poprzez jej skutki, to znaczy przez pustkę i przez nieobecność? Jak można ową pustkę przekształcić w pomnik/monument/mauzoleum jako miejsce pamiętania? W jaki sposób owej nieobecności nadano formę tak, by można było uobecnić nieobecnych poprzez próby doświadczenia tragedii i czy to doświadczenie może nieść nadzieję na przyszłość? I jeszcze jedno pytanie, na które chciałabym spróbować odpowiedzieć. W jaki sposób ukształtowana została pamięć katastrofy w postaci Monumentu w Bełżcu – w jaki sposób została ona zintegrowana z życiem, czyli co zostało zrobione, aby doświadczenie mogło być przeżywane tak, by kształtowało naszą rzeczywistość?

Zagłada rozumiana jako nieobecność domaga się takiego ukształtowania pamięci o zgładzonych ludziach, a także pamięci tych, którzy przeżyli, pamięci bliskich oraz pamięci kolejnych pokoleń, by pamięć ta mogła kształtować nasze „niezapomnienie” tego zdarzenia. Projektowanie architektury, w założeniu twórców Pomnika–Mauzoleum w Bełżcu, jest w istocie projektowaniem pamięci. Architekci i rzeźbiarze z warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych stanęli wobec pytania o nadanie kształtu pamięci o zamordowanych Żydach europejskich.

Aby upamiętnić tragedię Zagłady w kontekście znaczenia tego miejsca, ale także wobec rzeczywistości po Holocauście, należało zmienić zastany „porządek” natury, wskazać, że Holocaust nie był jedną z wielu katastrof, jakie miały miejsce w historii ludzkości, ale że było to „wydarzenie zwrotne”, którego nie da się zawrzeć w tradycyjnych modelach pamięci i historii³.

³ Zob. P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, przekł. S. Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 19–20: „Ponadto do chwili, kiedy to piszę, pomimo grozy

Giorgio Agamben stawia pytanie o źródła naszego przekonania, że doświadczenie Zagłady stanowi *unicum*, wedle słów Prima Leviego. „Dlaczego mielibyśmy nadawać Zagładzie rangę mistyczną?” – pyta Agamben⁴. Włoski filozof odpowiada, przywołując traktat Jana Chryzostoma z 386 roku *O niepojętej naturze Boga*, skierowany przeciwko tym, którzy utrzymywali, że istota Boga jest możliwa do pojęcia,

[...] gdyż wszystko to, co wie On sam o sobie, bez trudu znajdujemy również w sobie samych. Stawiając wbrew nim tezę niepojętości Boga, który jest „niewysłowiony” (*arrethos*), „niewypowiedziany” (*anekdiegetos*) i „nieopisany” (*anepigraptos*), Jan Chryzostom doskonale wiedział, że to właśnie stanowi najdoskonalszy sposób głoszenia jego chwały (*doxan didonai*) i wielbienia (*proskuein*)⁵.

Innym greckim pojęciem wyrażającym stan „dochowania religijnego milczenia” jest czasownik *euphemein* – współczesny termin „eufemizm” – oznaczający słowo zastępujące takie wyrażenia, których ze względu na przyzwoitość bądź dobre maniere nie powinno się wypowiadać na głos. Agamben zwraca uwagę:

Powiedzenie, że Auschwitz jest „niewysłowione” bądź „niepojęte” jest równoznaczne z wielbieniem w milczeniu, tak jak wielbi się Boga, co oznacza przyczynianie się do chwały. My zaś „nie wstydzimy się wpatrywać w jego niewypowiedzialność”. Nawet jeśli mielibyśmy okupić to odkryciem, iż to samo, co zło wie o sobie, bez trudu znajdujemy także w sobie”⁶.

Autorzy Pomnika–Mauzoleum w Bełżcu zaprojektowali założenie, które – w przeciwieństwie do tego powstałego w 1964 roku – objęło cały obszar byłego obozu, gdzie nadal spoczywały ludzkie szczątki. Stąd idea zbudowania mauzoleum, które swą formą odwoływałoby się do takich modeli architektonicznych ujawniających tragizm i nieodwracalność owego „zwrotu” historii, jakim była Zagłada. Najbliższym obiektem architektonicznym, który uznać możemy

Hiroszimy i Nagasaki, hańby gułagów, niepotrzebnej i krwawej wojny w Wietnamie, ludobójstwa w Kambodży, porwań w Argentynie i wielu okrutnych i bezsensownych wojen, których świadkami mogliśmy być w latach późniejszych, nazistowski system obozów koncentracyjnych pozostaje mimo wszystko czymś absolutnie wyjątkowym, *unicum* stanowią zarówno rozmiary, jak i jego jakość”.

⁴ G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz? Archiwum i świadek*, przekł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 31.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, s. 32.

za źródło inspiracji (w niektórych aspektach) dla twórców jest Muzeum Żydowskie w Berlinie projektu Daniela Libeskinda. W Bełżcu musiało powstać założenie uobecniające symboliczną ranę, zaświadczaące zerwanie ciągłości historii i próbujące wyrazić ową – rozważaną m.in. przez Primo Leviego i Giorgio Agambena – „niewypowiadalność”. Cały teren dawnego obozu zagłady stał się pomnikiem-cmentarzem, przestrzenią dosłownej i symbolicznej mogiły, w której spoczywają ludzkie prochy. Powierzchnia cmentarza została pokryta kilkudziesięciocentymetrową warstwą grubego żużlu, na którym nie ma żadnych roślin. Założenie zostało tak zaprojektowane, by zwiedzający, wkraczając na jego teren, musieli wejść w obszar ogrodzony murem, obejść go, wejść w szczelinę ziemi połączonej z popiołem spalonych tu ciał i na ostatnim etapie wędrówki stanąć u podnóża schodów prowadzących na powierzchnię. Tak zamierzona podróż/przejście przez pomnik-cmentarz, a jednocześnie miejsce kaźni, staje się częścią pracy pamięci.

Wejście na teren Pomnika–Mauzoleum w Bełżcu obecnie usytuowane jest w historycznym miejscu, gdzie znajdowała się bocznicą kolejowa, do której dojeżdżały pociągi z ofiarami. W skład założenia pomnikowego wchodzi także rampa kolejowa jako znak ostatniego etapu ich podróży, a także budynek Muzeum. Betonowy mur oraz gmach Muzeum tworzą pospołu jednolitą, monumentalną strukturę architektoniczną o wysokości dwóch metrów.

Wchodząc na teren dawnego obozu, zwiedzający najpierw natyka się na rozległe pole żużlu łagodnie wznoszące się aż po linię lasu. Pole to nazwano cmentarzem–Mogilą. Według tradycji żydowskiej cmentarze powinny znajdować się na wzgórzu, najbliżej miejsca Zmartwychwstania, aby ciała umarłych nie musiały toczyć się podziemnymi korytarzami przed powstaniem z ziemi⁷. Pole kamieni w Bełżcu zostało przecięte osią brukowanej Drogi, która stopniowo zagłębia się w wyżłobiony w ziemi korytarz tworzący ciasną, coraz ciemniejszą rozpadlinę. „Szczelina-Droga rozcinająca ziemię [...] odsłania wymiar zbrodni. Poprzez narastającą wysokość ścian przysłaniających niebo, oddaje grozę jednego z największych grobów świata”⁸. Szczelina stopniowo opada,

⁷ Zob. A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, Książka i Wiedza, Warszawa 1994, s. 64.

⁸ Opis ideowo-przestrzennego założenia pomnikowego na terenie byłego obozu zagłady w Bełżcu wg: Rada Ochrony Pamięci Walki i Męczeństwa, The American Jewish Committee, *Założenie pomnikowe na terenie byłego hitlerowskiego obozu zagłady w Bełżcu*, Warszawa–Waszyngton 2003. Dziękuję w tym miejscu pani mgr Judycie Hajduk, której praca magisterska (*Pamięć i upamiętnienie Zagłady Żydów w Polsce po II wojnie światowej. Stacja Radegast w Łodzi – Pomnik Zagłady Litmanstadt Getto w kontekście pomników Holocaustu na terenach byłych nazistowskich obozów zagłady*, Łódź 2008, mps w Archiwum Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego), pisana pod moim kierunkiem, sprowokowała mnie do podjęcia prezentowanego problemu.

po obu jej stronach ciągną się wyżłobione w ziemi, coraz wyższe, coraz bardziej zwężające się ściany korytarza, a z jego szczytu wystają długie, powykęcane żeliwne pręty. Ściany szczeliny na końcu osi są tak wysokie, że zasłaniają niebo i światło – zwiedzający staje w mroku, przed jego oczyma ukazuje się jedynie gładki granitowy mur (Kamienna Ściana/Ściana Płacz) z niezliczoną liczbą imion wyrytych na jego powierzchni. Dalej Droga rozwidla się ku stromym schodom prowadzącym na powierzchnię. Kamienna Ściana zestawiona z monumentalnych bloków jasnego granitu jest miejscem kulminacyjnym, zamykającym przejście przez Szczelinę.

Forma konstrukcji zaprojektowanej przez warszawskich artystów odwołuje się do najważniejszych aspektów szeroko rozumianej kultury żydowskiej i tak należałoby ją odczytywać. Szczelina–Droga, prowadząca do Kamiennej Ściany, to zagłębiony w ziemi korytarz. Docierając do Ściany, stajemy na skrzyżowaniu z osią kolejnego korytarza, do którego prowadzą wysokie schody. Można nimi wyjść „na powierzchnię”, ale można też po nich zstępować „pod ziemię”. Fizyczne wchodzenie po schodach łączyć możemy z biblijnym rytuałem świątynnym związanym z wstępowaniem na poziom wyższej rzeczywistości – od miejsc odległych od Jahwe w pobliże Jego bezpośredniej obecności. Zwiedzający wspina się coraz wyżej, z ciemności podziemia wstępuje po stopniach Góry Świątynnej, kierując się od świata śmierci do świata życia. Zejście poniżej poziomu ziemi przywołuje znany w tradycji żydowskiej zwyczaj kilkustopniowego obniżania posadzek w stosunku do poziomu gruntu na zewnątrz. Zwyczaj ten spotykamy w świątyniach budowanych przez Żydów aszkenazyjskich. Reguła ta związana jest z interpretacją fragmentu 130 psalmu: „Z głębokości wołam ku Tobie Panie”. Korytarz Schodów łączy się ze Szczeliną–Drogą – idąc w kierunku odwrotnym, możemy wyjść na powierzchnię, tak samo, jak wówczas gdy od Kamiennej Ściany wspinały się po schodach – idziemy ku światłu. Strome schody można łączyć z historią o śnie Jakuba oraz wizją drabiny sięgającej do nieba⁹. Możemy sen Jakuba kojarzyć z wizją wstępowania po schodach zigguratu i światłem na jego szczycie oraz obietnicą daną Jakubowi przez Boga, że będzie otaczał jego i jego ród swą opieką oraz że dostąpi on zbawienia w czasach, które nadejdą¹⁰.

⁹ Jakub ze swych dwóch żon (Lei i Racheli) i konkubin miał dwunastu synów, którzy byli założycielami Dwunastu Plemion Izraela, oraz jedną córkę, Dinę. Jakub stoczył nocną walkę z aniołem stróżem swego bliźniaczego brata Ezawa, żądając od anioła błogosławieństwa. Anioł rzekł Jakubowi, że będzie miał odtąd nowe imię, a będzie ono brzmiało Izrael, wskazujące, że stawał do walki zarówno z istotami ludzkimi, jak i boskimi.

¹⁰ Zob. A. Kamczycki, *Muzeum Libeskinda w Berlinie. Świat żydowski ukryty w architekturze*, „Artium Quaestiones” 2008, nr XVIII, s. 202.

W miejscu przecięcia się osi Szczeliny i Drogi wytyczonej wokół muru otaczającego cmentarz natykamy się na prostokątną żeliwną płytę pokrytą reliefem przywodzącym wielokrotnie powtórzone ramiona gwiazdy Dawida albo odciski w powierzchni płyty szyny kolejowe, które tworzyły rodzaj konstrukcji do spalania ciał ofiar. One także układają się w formę sugerującą kształt gwiazdy Dawida. Jest to miejsce, w którym przecina się życie ze śmiercią – dramatyczny rdzawy prostokąt sugeruje rozżarzone szyny kolejowe. Pozorna gmatwanina odcisniętych w płycie linii koncentruje naszą uwagę na śmierci, której świadkiem było to miejsce. Autorzy pomnika w Bełżcu odwołali się do historycznych zapisów relacji trzech świadków, którzy przeżyli obóz, opowiedzianej tak, by stworzyć zapis pamięci. Aby tę pamięć wyrazić, architekci odwołali się do tego, co nazywamy blizną pamięci, do znaków „nie-do-zatarcia”. Podejmując tu kwestię pamięci o ofiarach obozu w Bełżcu, starali się skonfrontować Miejsce Pamięci z uczuciem bezmiaru nieobecności, pustki, jako efektem straty nieemożliwej do powetowania, żalem, który nie znajduje pocieszenia ani końca. W efekcie w ramach swej realizacji Pomnika zaproponowali, by stan melancholii czy nostalgii zastąpić „pracą pamięci”.

Zabudowania, które powstały już po likwidacji obozu, niezgodne były z historycznymi granicami. W skład wcześniejszego założenia pomnikowego powstałego w 1964 roku¹¹ wchodził: pomnik centralny, autorstwa Stanisława Strzyżyńskiego i Jarosława Oleśnickiego, przedstawiający dwie wychudzone, ślaniające się postaci więźniów symbolizujących mękę narodu żydowskiego; cztery pylony ustawione w północnej części ogrodzonego terenu oraz aleja utworzona z potężnych betonowych zniczy. Pylony usytuowane były w miejscu, gdzie – jak sądzono – znajdowały się masowe groby. W wydzielonych granicach nie ujęto części południowej obozu: terenu rampy kolejowej, zabudowań, gdzie docierały transporty oraz terenów zachodnich, na których znajdowały się magazyny (w tych miejscach po wojnie zbudowano leśniczówkę i tartak). Tablice z napisami zawierały błędne informacje.

Wobec silnej tendencji do zacierania śladów przez obowiązującą w czasie tzw. realnego socjalizmu wykładnię historii, śladów, które winny zostać zachowane, a także wobec świadomości, że żyjemy w obliczu „historii wymazywania pamięci” – by użyć tu słów Daniela Libeskinda¹² – zadaniem budow-

¹¹ W 1963 roku teren dawnego obozu zagłady w Bełżcu otoczono murowo-siatkowym ogrodzeniem, wzniesiono na nim zespół pomników mających upamiętniać zamordowanych w tym miejscu ludzi (między marcem a grudniem 1942 roku hitlerowcy zamordowali ok. 450 tysięcy osób, niemal wyłącznie Żydów, także Romów i Polaków, którzy pomagali Żydom).

¹² Zob. artykuł J. Lubiaka, *Architektura pamięci Daniela Libeskinda*, „Artium Quaestiones” 2005, nr XVI, s. 157–185, w którym autor przywołuje rozprawę Libeskinda:

nicznych architektury odnoszącej się do Holocaustu jest przeciwstawienie się temu stanowi rzeczy. Dążeniem współczesnych jest naznaczanie miejsc śmierci europejskich Żydów śladami, które – mimo chęci ich zamazywania – nie dadzą się zatrzeć.

Szczelina jest głęboko wyryta w ziemi, ciasna, uzbrojona żeliwnymi prętami, ściany są masywne i ciężkie – wydają się niezniszczalne. Mamy tu do czynienia z koncepcją „trwałego śladu”, nie zaś powrotem do metafizyki obecności czy restytucji „jakieś pełnej obecności, jakieś nieruchomej i niezniszczalnej substancji”¹³. Podobną rolę „trwałego śladu” pełnią odciski w żeliwnej płycie szyny kolejowe. Te prawdziwe zaś składają się w innym miejscu założenia na gigantyczną konstrukcję – spiętrzony stos symbolizujący stos spaleniskowy.

Korytarz–Szczelina to także główna oś założenia symbolizująca Drogę Zagłady – to przestrzeń wryta w ziemię, pozbawiona światła, ciasna, klaustrofobiczna. Korytarz ten przywołuje mityczny szeol – krainę umarłych utożsamianą z tunelem łączącym dwa krańce ziemi: wschód i zachód. Szeol opisany w księdze Izajasza (Iz 14,12–15) jest miejscem zaświatów, gdzie dusze zmarłych trwają w swym życiu po śmierci. Idąc osią Szczeliny–Korytarza, dojdziemy do masywnej, granitowej ściany o gładkich płaszczyznach, w dolnej partii pokrytej głębokim reliefem. To również miejsce krzyżowania się traktów, w którym odnajdujemy na powrót światło, znów widoczne jest niebo. Odzworowanie tej mrocznej drogi ku śmierci odnosi się do słów Izajasza: „Światłością w dzień nie będzie ci już słońce, a blask księżyca nie będzie ci już świecił, lecz Pan będzie twoją wieczną światłością, a twój Bóg twoją chlubą”¹⁴.

Autorzy Pomnika, wydobywając zatarte ślady Zagłady europejskich Żydów, starali się koncentrować naszą uwagę na próbach zacierania śladów przez Niemców. Akcja zacierania zbrodni została rozpoczęta już w połowie 1942 roku. Wówczas całkowicie wstrzymano deportacje do obozu¹⁵.

Between the lines, [w:] *Architecture In Transition: Between Deconstruction and New Modernism*, ed. P. Noever, Prestel, Munich 1991; *Traces of the Unborn*, [w:] 1995 *Raoul Wallenberg Lecture*, College of Architecture and Urban Planning, The University of Michigan, Ann Arbor 1995 i in., w których Libeskind formułuje swoją koncepcję architektury pamięci, jako „opróżnionej próżni”, czy wyjaśnia sens zachowywania „zacieranych śladów” w odniesieniu do architektury poświęconej upamiętnianiu Holocaustu.

¹³ Podaję za: J. Lubiak, *op. cit.*, s. 178 oraz: *Resisting the erasure of history: Daniel Libeskind interviewed by Anne Wagner*, [w:] *Architecture and Revolution: Contemporary Perspectives on Central and Eastern Europe*, ed. N. Leach, Routledge, London–New York 1999, s. 131.

¹⁴ Według *Biblii Tysiąclecia*, Księga Izajasza (60, 19–20).

¹⁵ Od marca 1943 roku Niemcy przystąpili do likwidacji baraków, niwelacji terenu i obsadzenia go roślinnością. W tym czasie zapewne zniszczona została

Nie mając bezpośredniego dostępu do przeszłości, nie postrzegamy jej takiej, jaka „naprawdę była”. To raczej nasza kultura, nasza teraźniejszość, przypadkowość, obawy, są czynnikami, których mieszanina kształtuje nasz obraz przeszłości. Doświadczenie Zagłady – sugerują twórcy Pomnika w Bełżcu – jest niekończącą się aktualnością teraźniejszości. Celem autorów było utworzenie przestrzeni medytacji, refleksji, odczucia utraty i braku. Pomnik w Bełżcu jest obecnie miejscem kontynuacji pamięci poszukującej samej struktury pamięci i jej śladów, a stającą się podstawowym składnikiem tworzenia sensu teraźniejszości.

Wydarzenia, których świadkiem stało się to miejsce, nie ulegają zatartciu ani oddaleniu w przeszłość – niszcząca rzeczywistość Zagłady pozostaje współczesna.

Człowiek może przeżyć człowieka, człowiek jest tym, co zostaje jako reszta po unicestwieniu człowieka, nie dlatego – pisze cytowany już Giorgio Agamben – że istnieje jakaś istota człowieczeństwa, którą można zniszczyć lub ocalić, lecz dlatego, że miejsce człowieczeństwa jest wewnętrznie pęknięte, ponieważ człowiek zamieszkuje szczelinę między istotą żyjącą a mówiącą, między człowiekiem a istotą nieludzką. A zatem: *człowiek mieści się w nie-miejscu-człowieka, w nieistniejącym zespoleniu tego, co żyje, z logosem*. Człowiek rozmija się z sobą, a jedyną jego istotą jest właśnie owo rozmijanie się z sobą i błędzenie, które ono zapoczątkowuje¹⁶.

Doświadczenia Zagłady nie ulegają zatartciu w pamięci ofiar. Zarazem nie mogą one zostać włączone w ich rozumienie – nie mogą przeminąć (relacje świadków Zagłady wydają się być nie wspomnieniami, ale wciąż aktualnymi przeżyciami odczuwanymi jako teraźniejszość, której nie można „opowiedzieć”) ani stać się wydarzeniem, które było; tym samym nie mogą zostać włączone w narrację życia jednostki czy zbiorowości, narrację, która pozwoliłaby nadać tym doświadczeniom jakikolwiek sens¹⁷.

Twórcy nowego upamiętnienia w Bełżcu stanęli wobec zadania poszukiwania formy wyrażenia doświadczenia Zagłady, odsłonięcia zacierających się i zacieranych śladów w taki sposób, aby mogły one podtrzymać, nadać kształt pamięci katastrofy. Odwołali się do pustki świata, do śladów, cieni i znaków. One – w architektonicznej formie – uzyskują materialny wymiar. Ich rdzeniem jest Szczelina–Droga rozcinająca ziemię, by ukazać jej wnętrze złożone z prochów

także obozowa dokumentacja. Por.: http://teatrnn.pl/leksykon/node/1679/ob%C3%B3z_zag%C5%82ady_w_be%C5%82%C5%BCcu#16. (dostęp: 2.12.2018).

¹⁶ G. Agamben, *op. cit.*, s. 137.

¹⁷ Zob. L. L. Langer, *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, Yale University Press, New Haven–London 1994, s. 191–192.

ofiar. Jest ona odzwierciedleniem rozdarcia istnienia po Zagładzie. Rozdarcie to jest śladem, który nie może ulec zatarciu. Nie może stać się treścią pamięci. Nie może zostać zapamiętane, co paradoksalnie oznacza, że nie może również ulec zapomnieniu. Musimy zatem pozostać w stanie nieukojenia, a także niemożności zrozumienia tego, co starają się opowiedzieć świadkowie, co próbują objaśnić myśliciele, a czego nie można pojąć, co trudno wyrazić, ale też od czego nie można uciec.

ZAKOŃCZENIE

*Podróżowałem poprzez całą Ziemię,
Zmierzyłem Ziemię Mężczyzn oraz Kobiet,
Widząc i słysząc rzeczy wprost potworne
Jakich nie poznał dotąd żaden człowiek.
I travel'd thro' a Land of Men,
A Land of Men & Women too,
And heard & saw such dreadful things
As cold Earth wanderers never knew.*

William Blake¹

Wybrane przykłady sztuki powstałej po II wojnie światowej, wybrane arbitralnie i subiektywnie, złożyły się na książkę *Kształty pamięci*, w ramach której przedstawione zostały prace artystów polskich i zagranicznych mówiące o pamięci, o pamiętaniu. Sztuka ta angażuje się – niejako nieuchronnie – w kwestie naszego życia po Zagładzie. Zapewne intencje każdego z przywołanych w tej książce artystów należy rozważać jako szczerze i szlachetne. Żyjemy tu, w Europie, w Izraelu, w Ameryce, na zgłiszczach Zagłady. Północnokoreański program atomowy jest obecnie tak dalece zaawansowany technologicznie, że kwestią kaprysu Kim Dzong Una wydaje się zaatakowanie Stanów Zjednoczonych – podawały gazety we wrześniu 2017 roku. Przed laty pisał o tym Marek Edelman, którego ogląd współczesnego świata był zawsze dalekowzroczny i pełen niepokoju o aktualność dziejącego się zła i nierozumną obojętnością na odradzające się ruchy, mające swe źródła w faszyzmie i komunizmie:

Z doświadczeń drugiej wojny światowej ludzkość nie wyciągnęła żadnej nauki. W człowieku tkwi element zła. Mieliśmy nadzieję, że po wojnie górę weźmie dobro [...]. Tak się nie stało. [...] Zatriumfowała propaganda nazistowska. Zdolała wpoić nienawiść społeczeństwu na całym globie².

¹ W. Blake, *Duchowy podróżnik / The Mental Traveller*, [w:] W. Blake, *Wiersze i poematy*, wybór i oprac. K. Puławski, przekł. T. Basiuk, J. Kozak, J. Waczków, Świat Literacki, Izabelin 1997, s. 77. Cytowany fragment wiersza w przekładzie K. Puławskiego.

² Przytaczam słowa Marka Edelmana zapisane podczas rozmów z Rudim Assuntino i Włodkiem Goldkornem i opublikowane w książce: R. Assuntino, W. Goldkorn, *Strażnik. Marek Edelman opowiada*, Znak, Kraków 1999, s. 137.

Zagłada nie uporządkowała historii, bezprzykładna zbrodnia została osądzona niedbale, sprawiedliwości zatem nie stało się zadość. Niewielu została wymierzona kara. Przemysław Czapliński w komentarzu do powieści Jonathana Littella *Łaskawe*³ pisze:

Zamiast obudzić Erynie, Europa przemieniła je w Eumenidy, które gwarantują nam, że żaden zbrodniarz nie zostanie osądzony tak, jak na to zasługuje. [...] [Littell] pokazał, iż powojenna Europa zdematerializowała Holocaust i przekształciła go w muzealne *sacrum*. Nie ofiarom ono służy – ich pogrzebaniu i oplakaniu – lecz żywym, by mogli spokojnie żyć⁴.

Życie po Zagładzie, prawo, moralność nie odrodziły się, nie zostały ustanowione od nowa. „Eksterminacja Żydów, niczym grzech pierworodny, wskazuje granicę między dobrem i złem. [...] Zagłada – pod inną postacią – trwa nadal”⁵. Littell przez bohatera powieści ujawnia marność powojennej kultury europejskiej, która zasłania się Zagładą przed bylejąkością wspólnego bytowania. Littell akcentuje nijakość życia, pozory moralności i pozory sprawiedliwości, których uosobieniem jest były zbrodniarz wojenny, dawny oficer SS Maksymilian Aue, bohater jego książki *Łaskawe*. Aue – doktor prawa konstytucyjnego, miłośnik muzyki klasycznej, literatury i filozofii wspomina lata swej młodości. Po wojnie żyje spokojnie i dostatnio (jest dyrektorem niedużej fabryki koronek gdzieś na północy Francji), analizuje własne postępowanie, reakcje, cynicznie odsłania przed czytelnikiem (?), przed samym sobą (?) swoje najintymniejsze tajemnice, rozmawia z cieniami, zdziwiony bezkarnością własnych zbrodni i zbrodni wielu jego wojennych towarzyszy.

Co zatem chcą ocalić artyści, których dzieła stanowią przedmiot tej książki? Jakie przesłanie nimi kierowało, by odnieść swe dzieło do Zagłady? Pytania te dotyczą przede wszystkim twórców, którzy urodzili się kilkanaście, kilkadziesiąt lat po wydarzeniach wojennych. Wydaje się, że odpowiedzią jest ich sztuka, kondensująca dramat związany z poznaniem ukrywanej przez lata przed naszym pokoleniem prawdy o Zagładzie, o wielowiekowej obecności Żydów w Europie. Może jest to bezradność i poczucie winy, ale też woła życia, empatii, ocalenia poezji, malarstwa w imię ustawicznego pamiętania, a zatem tropienia śladów przeszłości, może wskazanie źródła zła absolutnego?

Chronologiczny układ książki umożliwił przedstawienie dzieł artystów urodzonych jeszcze w XIX i na początku XX wieku (Strzebiński, Kantor,

³ J. Littell, *Łaskawe*, przekł. M. Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.

⁴ P. Czapliński, *Ponowoczesność i Zagłada*, „Przegląd Polityczny” 2008, nr 91/92, s. 75.

⁵ *Ibidem*.

Kupferman, Rothko, Newman) z jednej strony i tych urodzonych w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – z drugiej. Czas, w jakim żyli określił ich stosunek do historii, każdy z nich odnosi się do niej z perspektywy sobie współczesnej. Postrzeganie wydarzeń wojennych i związanych z Zagładą uwarunkowane zostało czasem i miejscem, w którym żyli. Wszyscy oni stawiają pytanie sobie i nam, czym stała się Zagłada dla kultury. Strzeмиński i Kantor byli świadkami wydarzeń II wojny i tymi, którzy zostali osieroceni przez swych żydowskich przyjaciół. Ich twórczość po 1945 roku, jak i wielu artystów tego pokolenia na świecie i szczególnie w Polsce, przeniknięta jest rozpaczą i chęcią wyrażenia swego bólu. Ocalony z Zagłady Moshe Kupferman dopiero pod koniec życia podjął się namalowania cyklu obrazów poświęconych pamięci Żydów zamordowanych w czasie wojny.

Władysław Strzeмиński urodził się w 1893 roku. Artyści jego generacji, wywodzący się z obszarów Polski w jej międzywojennych granicach, stali się aktywnymi uczestnikami ruchu artystycznego w początkach XX wieku w Warszawie, Łodzi, Lwowie, Moskwie, Paryżu, Berlinie i Nowym Jorku, byli pionierami awangardy, tułaczami i rewolucjonistami. Wielu spośród nich wywodziło się z rodzin żydowskich, zakładali awangardowe grupy artystyczno-literackie (np. łódzka grupa Jung Idysz), w Paryżu utworzyli kolonię artystyczną nazwaną École de Paris, wnosząc wybitny wkład do historii międzynarodowego środowiska twórczego pierwszej połowy XX wieku. Polscy konstruktywiści, formiści, ekspresjoniści poznańscy (grupa Bunt) reprezentowali w przeważającej większości pokolenie urodzone w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku. Przedstawiciele tej generacji byli świadkami i uczestnikami wydarzeń obu wojen światowych. Wielu artystów żydowskich zginęło w Zagładzie, a ich dorobek twórczy przepadł. Strzeмиński tworząc serię tzw. prac „wojennych” oraz cykl kolaży *Moim przyjaciołom Żydom* wyraził bezmiar tragedii Zagłady, próbując nazwać i zobrazować rozpacz i ból ocalonych, ale także własne poczucie straty i bezsilności. Tadeusz Kantor urodził się w 1915 roku, gdy nad Europą przewalały się działania Wielkiej Wojny, czas okupacji hitlerowskiej przeżył w Krakowie, pracował w Kunstgewerbeschule, miał być tam nauczycielem od „mieszania farb, zestawiania kolorów i kompozycji obrazów” – wspominała Ewa Krakowska⁶. W 1942 roku, w okupacyjnym Krakowie, powstał z inspiracji Kantora teatr konspiracyjny; jesienią tego roku prowadził próby teatralne do *Śmierci Orfeusza* według Jeana Cocteau i *Balladyny* Juliusza Słowackiego (premiera 22 maja 1943 roku), w 1944 roku wystawił *Powrót Odysa* Stanisława Wyspiańskiego. Moshe Kupferman urodził się w 1926 roku w Polsce w Jarosławiu, w ortodoksyjnej rodzinie żydowskiej. W 1941 roku cała rodzina została

⁶ E. Krakowska, *Szkice z pamięci: czasy okupacji*, „Konteksty” 2015, nr 1–2, s. 67.

zesłana do obozów odosobnienia w Kazachstanie i na Uralu. Po śmierci rodziców i siostry, po zakończeniu wojny, przyjechał do Europy. W 1948 roku wyemigrował do Izraela, gdzie osiedlił się w kibucu Lohamej ha-Geta Ot (Bohaterów Getta Warszawskiego), którego był jednym z założycieli. Tu spotkał Antka Cukermana i Cywię Lubetkin – przyjaciół Marka Edelmana, uczestników powstania w getcie warszawskim. Jego pozornie abstrakcyjna, „surowa” sztuka jest wyrazem najgłębszych przemyśleń i niepokojów związanych z przeszłością, z poczuciem straty, trudną, nabrzmiałą konfliktami sytuacją w nowo powstałym państwie Izrael. „U nas ciągle niespokojnie” – pisał w listach kierowanych do nas z Izraela⁷ w latach dziewięćdziesiątych. Odżegnywał się od sztuki, która by miała być bezpośrednią odpowiedzią na Holocaust. W 1999 roku, cztery lata przed śmiercią, Kupferman namalował serię obrazów, której nadał tytuł *The Rift in Time*. Jest to jedyna w jego dorobku grupa prac poświęconych problemowi Zagłady. Ten rozdział pozostawiony został w języku angielskim, ponieważ został w tej formie odczytany (w wersji skróconej) na konferencji w Rawennie, zorganizowanej przez European Association for Jewish Studies⁸. Mark Rothko i Barnett Newman, malarze amerykańscy związani ze szkołą nowojorską, mistrzowie abstrakcji, podkreślali swą postawą artystyczną, światopoglądem, stosunkiem do tradycji żydowskiej znaczenie kultywowania własnych korzeni oraz pamięci kultury, z której się wywodzili.

Pamięć diaspory europejskich Żydów, ich związek z religią i kulturą miejsc osiedlenia się ich przodków, uobecnia się w ich niekiedy abstrakcyjnych, lecz zawsze niemal pełnych znaczeń obrazach. Christian Boltanski (ur. 1944) – francuski artysta o żydowskich korzeniach – i niemiecki malarz, Anselm Kiefer (ur. 1945), wyrażają swój stosunek do Zagłady, do pamięci o niej, z jednej strony poprzez doświadczenia czy opowieści rodzinne, z drugiej – poprzez poczucie winy za krzywdy popełnione przez ojców, chęć dokonania ekspiacji, dążenie, by podjąć problemy, które w pamięci Niemców „wojennych” przez lata były wymazywane. Obaj szukają swych korzeni i swych ojców, jak mawiał Kantor. Boltanski poszukuje ich w cieniach, starych fotografiach, śladach pozostawionych w przedmiotach i opowieściach, także w zachowanych archiwaliach, Kiefer w poezji i filozofii niemieckiej, ale też w historii – tej odległej i tej niedawnej, bada mity i religie różnych kultur, pismo i obraz, tworzy ołowiane księgi, w których „zapisuje” pamięć. Szczególnie fascynuje go tradycja mistyki żydowskiej. Prace artystów urodzonych w drugiej połowie XX wieku (Chlanda, Tuymans, Lipecka, Jakubowicz, Janicka), odnoszące się do problemu pamięci

⁷ Korespondencja prywatna Moshe Kupfermana z Eleonorą i Jaromirem Jedlińskimi.

⁸ *Judaism in the Mediterranean Context. Ninth EAJS Congress*, Ravenna, Italy 25th–29th July 2010.

Zagłady i przedstawione w tej książce stanowią – sędzę – ważny głos mówiący o tym, że w powojennym porządku europejskim, opierającym się na pamięci i rozumnym przepracowywaniu przeszłości, można odbudować prawosć, człowieczeństwo, wskazać granice między dobrem i złem. Nihilizm i cynizm postawy bohatera książki Littella, reprezentującego niemieckie „pokolenie wojenne” nie musiał dotknąć tych, którzy przyszli po nim. Zagłada nie jest *sacrum*, jest – jak sugerują autorzy Pomnika w Bełżcu (Zdzisław Pidek, Marcin Roszczyk, Andrzej Sołyga) – niekończącą się aktualnością teraźniejszości – o czym mowa była w ostatnim rozdziale tej książki. Pozostawszy w stanie żalu i świadomości, że ludobójstwo nie zostało sprawiedliwie osądzone, ofiary nieopłakane, wciąż – o tym jest twórczość zmagająca się z pamięcią – stawiamy pytanie o miejsce sztuki w życiu człowieka w ogóle i chcemy tę sztukę ocalić, znaleźć poprzez nią sens, sprowokować refleksję, drażnić pamięć. Pamięć zawarta w dziele sztuki może sprawić, że zatrzymana zostanie „jakaś jedna historia, która – wedle Tiphaine Samoyault i Henriego Mitteranda – zapewne nie podlega tym samym regułom, co historia świata, ale wydobywa ją z redukującego unieruchomienia (zamrożenia)”⁹.

Kończąc, chciałabym raz jeszcze wrócić do książki Jonathana Littella, do części zatytułowanej *Almandy I i II*, w której do Maksymiliana Auego przychodzi stary Żyd, mieszkaniec Dagestanu. Baśniowa postać Ben Ibrahima – wcielającego istotę tego, czym jest w życiu człowieka pamięć – starca liczącego 120 lat, który przyszedł prosić (porozumiewają się w języku starogreckim), by Niemiec wykopał dla niego grób – dla dopełnienia jego losu – i zabił go, jest figurą alegoryczną. Stojąc naprzeciw swego zabójcy, starzec recytuje fragment *Księgi o stworzeniu dziecka z Małych Midrasz* (s. 295)¹⁰: gdy Ben Ibrahim przyszedł na świat, anioł nie zapieczętował wargi dziecka, aby zapomniało o swym

⁹ T. Samoyault, H. Mitterand, *L'intertextualité: mémoire de la littérature*, Nathan, Paris 2001, s. 87.

¹⁰ Por. M. Buber, *Opowieści chasydów*, W drodze, Poznań 1986, s. 110–111. Buber przywołuje opowieść o rabbinie Baruchu z Międzyborza i jego przypowieść o zapomnieniu oraz interpretację Księgi Błasku (hebr. *Sefer ha-Zohar*, mistyczny komentarz do Tory, Pieśni nad Pieśniami i Księgi Ruth, powstały w XIII wieku): „Powiedziano w Talmudzie, że kiedy dziecko jest w łonie kobiety, światło płonie mu na głowie, a ono uczy się całej Tory, kiedy jednak przychodzi na świat, zjawia się anioł, uderza je w usta i dziecko wszystko zapomina. [...] Dlaczego pozwolono najpierw wszystkiego się wyuczyć, a potem wszystko zapomnieć? [...] Wydaje się niejasne dlaczego Bóg stworzył zapomnienie. Gdyby nie było zapomnienia – mówił rabbi Baruch – człowiek nieustannie myślałby o śmierci [...]. Dlatego Bóg dał człowiekowi zapomnienie. Wyznaczono więc anioła, który uczy dziecko tak, by nie zapomniało, i wyznaczono drugiego anioła, by uderzył je w usta i sprawił, by dziecko to wszystko zapomniało. Jeżeli jednak raz tak się zdarzyło, że anioł zapomniał to uczynić, mogą go w tym zastąpić”.

życiu przed narodzinami, jak czyni to wobec każdego nowo narodzonego. Jego górna warga pozbawiona jest więc wyźłobienia, które każdy ma:

Anioł nie odcisnął tam swojej pieczęci – mówi Ben Ibrahim do Maxa Aue – dlatego pamiętam wszystko, co się działo przedtem. [...] Właśnie dlatego człowiek musi się wszystkiego uczyć o Bogu od nowa, studiując, dlatego ludzie stają się źli i zabijają się wzajemnie. Ale mnie anioł wypuścił, nie przypieczętował mi warg, jak sam widzisz, więc pamiętam o wszystkim¹¹.

¹¹ J. Littell, *op cit.*, s. 295–296.

BIBLIOGRAFIA

Dokumenty archiwalne niepublikowane

Archiwum GKBZHwP, akta SO Łódź, przeciwko H. Biebowowi.

Archiwum GKBZHwP, akta SO Łódź, sygn. 13, przeciwko F.A.O. Seifertowi i E. Czarnulli, k. 100, 108, 140, 153.

Archiwum prywatne autorki

Chlanda Marek, *Notatki/ Notes (VII)* [niepublikowane].

Lipecka Zofia, *Je suis étonnée et fascinée par l'harmonie...*, maszynopis, grudzień 1990.

Porębski Mieczysław, *Spotkanie z Ablem*, maszynopis, 1995.

Przybyła Agnieszka, *Mark Rothko i Four Seasons: murale do Seagram Building na Manhattanie*, praca magisterska (promotor: E. Jedlińska) napisana w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego w 2013.

Słowniki, leksykony, encyklopedie

Berenbaum Michael, *Treblinka*, [hasło w:] *Encyclopedia Britannica*, Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc.; *The Holocaust Chronicle. A History in Words and Pictures*, Publication International, Ltd., Lincolnwood, Illinois 2001.

Choder Jan, Kubica Stefan, *Podręczny słownik niemiecko-polski*, Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1966.

Dybowski Stanisław, *Słownik pianistów polskich*, Selene, Warszawa 2003.

Nowa encyklopedia powszechna, t. 3, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.

Polski słownik judaistyczny. Dzieje. Kultura. Religia. Ludzie, t. I, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.

Wissowa von Georg, Pauly A. F. (ed.), *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Bd. XXX, Metzler Verlag, Stuttgart 1965.

Pisma biblijne

Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, w przekł. z jęz. oryg., wyd. 5, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 2002.

Tora. Pięcioksiąg Mojżesza, przekł. I. Cyłkow, World Without End, Kraków 1895 (2006).

Drukowane źródła, pamiętniki, relacje

Baranowski Julian, Nowinowski Sławomir M. (red.), *Łódzkie getto 1940–1944 | The Łódź Ghetto 1940–1944*, Archiwum Państwowe w Łodzi & Bilbo, Łódź 2005.

Bartoszewski Władysław, Lewinówna Zofia (oprac.), *Ten jest z ojczyzny mojej. Polacy z pomocą Żydom. 1939–1945*, Znak, Kraków 1969.

Bogusławska-Świebocka Renata, Ceglowska Teresa, *KL Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, album fotograficzny, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1980.

- Czerniaków Adam, *Adama Czerniakowa dziennik getta warszawskiego. 6 IX 1939–23 VII 1942*, oprac. i przyp. Marian Fuks, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983.
- Dasberg Haim, *AMCHA: The Israeli Center for Psychosocial Support of Shoa Survivors and the 2-nd Generation: Raisons d'Etre*, Bar Ilan University, Israel 1994.
- Engelking Barbara, Leociak Jacek, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2001.
- Friedman Filip, *Zagłada Żydów lwowskich*, Wydawnictwo Centralnej Komisji Historycznej przy Centralnym Komitecie Żydów Polskich, Łódź 1945.
- Galiński Antoni, *Działalność Okręgowej Komisji Badania Zbrodni Niemieckich w Łodzi (1945–1949 r.)*, red. R. Rosin, J. Zamojska, [w:] *Okręgowa Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich w Łodzi (1945–1949, 1965–1980)*. Materiały z posiedzenia plenarnego w dniu 27 XI 1980, Łódź 1981, s. 37–50.
- Honigsam Jakub, *Zagłada Żydów lwowskich (1941–1942)*, wstęp A. Redzik, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2007.
- Jabès Edmond, *Księga Pytań*, t. III: *Powrót do Księgi*, przekł. I. Kania, Austeria, Kraków 2005.
- Kessler Edmund, *Przeżyć Holocaust we Lwowie*, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2007.
- Kuwałek Robert, *Obóz zagłady w Bełżcu*, Lublin 2010; *Obóz zagłady w Bełżcu w relacjach ocalałych i zeznaniach polskich świadków*, red. D. Libionka, Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin 2013.
- Miller Marek, *Europa według Auschwitz. Litzmannstadt getto*, współpr. Z. Kraszewska-Kelcz, J. Podolska, M. Januszewska, A. Korycka, B. Bereza, P. Orłowska, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2009.
- Ringelblum Emmanuel, *Kronika getta warszawskiego. Wrzesień 1939–styczeń 1943*, wstęp i red. A. Eisenbach, przekł. z jidysz A. Rutkowski, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Smolik Przemysław, *Przedmowa*, [w:] *Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów, Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej. Collection Internationale d'Art Nouveau*, Katalog nr 2, Łódź 1932, b. p.
- Turski Marian (red.), *Losy żydowskie. Świadectwo żywych*, Stowarzyszenie Żydów Kombatanatów Poszkodowanych, Warszawa 1996.
- Unterman Alan, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, Książka i Wiedza, Warszawa 1994.
- Żbikowski Andrzej (red.), *Polacy i Żydzi pod okupacją niemiecką 1939–1945. Studia i materiały*, red. A. Żbikowski, IPN, Warszawa 2006.

Teksty w katalogach wystaw

- Alloway Lawrence, *Stations of the Cross and the Subjects of the Artist*, [w:] Barnett Newman. *The Stations of the Cross. Lema Sabachthani*, kat. wyst., The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1966, s. 11–16.
- Alphen Ernst van, *Playing the Holocaust*, [w:] *Mirroring Evil. Nazi Imagery / Recent Art*, kat. wyst., Jewish Museum, New York 2002, s. 65–83.
- Bartelik Marek (red.), *Mark Rothko. Obrazy z National Gallery of Art w Waszyngtonie*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2013.
- Borowski Wiesław, *Mała historia Christiana Boltanskiego*, [w:] Boltanski, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, b. p.

- Götz Adriani, *Jede Gegenwart hat ihre Geschichte/Every present time has its History*, [w:] Anselm Kiefer. *Bücher 1969–1990*, kat. wyst., ed. G. Adriani, Stuttgart 1990, s. 8–23.
- Götz Adriani talks to Anselm Kiefer, [w:] *Anselm Kiefer für Paul Celan*, kat. wyst., Salzburg 2005, s. 25–31.
- Harshav Benjamin, *Moshe Kupferman – abstraction and time/Moshe Kupferman – abstrakcja i czas*, katalog wystawy *Where is Abel, thy brother?/Gdzie jest brat twój, Abel?*, kat. wyst., The Zachęta Gallery of Contemporary Art/Galeria Zachęta, Warszawa 1995.
- Hess Thomas B., *Barnett Newman*, kat. wyst., Museum of Modern Art, New York 1971.
- Heynen Julian, *Cienie i diagnoza*, [w:] *Luc Tuymans. The Agony*, kat. wyst., Galeria Foksal, Warszawa 1995.
- Kampf Avram, *Chagall to Kitaj. Jewish Experience in 20th Century Art*, kat. wyst., Lund Humphries, London in association with Barbican Art Gallery, 1990.
- Karnicka Zenobia, *Kalendarium życia i twórczości Władysława Strzemińskiego*, [w:] Władysław Strzemiński 1893–1952. *W setną rocznicę urodzin*, Muzeum Sztuki, Łódź 25 XI 1993–16 I 1994, Łódź 1993, s. 61–93.
- Kleeblatt Norman L. (ed.), *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*, Rutgers University Press, New York–Brunswick 2002.
- Le Bot Marc, *Á Zofia Lipecka*, przekł. E. Jedlińska, [w:] *Zofia Lipecka. Natura odzwierciedlona. Nature refléchie*, kat. wyst., 8 XI 1991–19 I 1992, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1991, b. p.
- Porządek. Marek Chlanda. *Studia. Listy do Williama*, [w:] *Marek Chlanda. Porządek*, kat. wyst., Galeria Muzalewska, listopad–grudzień 2005, Poznań 2005, b. p.
- Salzman Gregory, *Intoxitating void*, kat. wyst., Art Gallery of York University, Toronto, Ontario 1994–1995.
- Schjeldahl Peter, *A little Hell: Introducing. Luc Tuymans*, kat. wyst., The Renaissance Society at The University of Chicago Institute of Contemporary Art, 15 I 1995–26 II 1995, Institute of Contemporary Art in London, 14 III 1995–15 IV 1995.
- Turowski Andrzej, *Nostalgie...*, [w:] *Zofia Lipecka. Natura odzwierciedlona. Nature refléchie*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, 8 XI 1991–19 I 1992, Łódź 1991, b. p.
- Tuymans Luc, Ruyssevelt Robert von, *Superstition*, kat. wyst., Art Gallery of York University, Toronto 1994.

Wybrane opracowania i źródła

- Abramowicz Sławomir, *Odpowiedzialność za zbrodnie popełnione na Żydach w Łódzkiem*, red. J. Fijałek, A. Galiński [w:] *Getto w Łodzi 1940–1944. Materiały z sesji naukowej*, 9 VIII 1984, Okręgowa Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich w Łodzi – Instytut Pamięci Narodowej, Łódź 1988, s. 133–134.
- Ackroyd Peter, *William Blake*, przekł. E. Kraskowska, Zysk i S-ka, Poznań 2001.
- Adorno Theodor W., *Aesthetic Theory*, przekł. Ch. Lehnhardt, Routledge–Kegan Paul, London–Boston 1984.
- Adorno Theodor W., *Dialektyka negatywna*, przekł. K. Krzemieniowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.
- Adorno Theodor W., *Teoria estetyczna*, przekł. K. Krzemieniowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994.
- Agamben Giorgio, *Co zostanie z Auschwitz?*, przekł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008.

- Agamben Giorgio, *Profanacje*, przekł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
- Amishai-Maisels Ziva, *Depiction and Interpretation: The Influence of the Holocaust on Visual Arts*, Pergamon Press, Oxford 1993.
- Ankersmit Frank, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i przekł. E. Domańska, Universitas, Kraków 2004.
- Ankersmit Frank, *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*, przekł. A. Ajschtet, A. Kubis, J. Regulska, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 163–184.
- Ashton Dore, *About Rothko*, Da Capo Press, New York 1996.
- Ashton Dore, *The New York School. A Cultural Reckoning*, Penguin, Harmondsworth 1983.
- Assmann Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, München 2003.
- Assmann Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung, politische Identitäten den frühen Hochkulturen*, C.H. Beck, München 1992.
- Assuntino Rudi, Goldkorn Wlodek, *Strażnik. Marek Edelman opowiada*, Znak, Kraków 1999.
- Baal-Teshuva Jacob, *Mark Rothko 1903–1970. Malarstwo jako dramat*, przekł. E. Tomczyk, Taschen/TMC Art, Kolonia 2003.
- Baigell Matthew, *American Artists, Jewish Images*, New York 2006.
- Bar-Lew Jechiel, *Pieśń duszy. Wprowadzenie do żydowskiego mistycyzmu*, Pardes Opis, Kraków 2006.
- Bar-on Dan, Konrad Brendler, Hare Paul (ed.), *Die Rekonstruktion der Vergangenheit. Deutsche und israelische Jugendliche und der Holocaust*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 1997.
- Barthes Roland, *Światło obrazu*, przekł. J. Trznadel, Warszawa 2008.
- Bauman Janina, *Zima o poranku. Opowieść dziewczynki z warszawskiego getta*, Znak, Kraków 2009.
- Bauman Zygmunt, *Nowoczesność i Zagłada*, przekł. T. Kunz, Kraków 1992.
- Beauvoir Simone de, *Pamięć i groza*, [w:] C. Lanzmann, *Shoah*, przekł. M. Bieńczyk, Oficyna Wydawnicza „Novex”, Koszalin 1993, s. 7–10.
- Benjamin Walter, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, przekł. K. Krzemieniowa, H. Orlowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
- Bergman Eleonora, *Nurt mauretański w architekturze synagog Europy Środkowo-Wschodniej w XIX wieku i na początku XX*, Neriton, Warszawa 2004.
- Bergmann Martin, *Kinder der Opfer, Kinder der Täter*, S. Fischer, Frankfurt am Main 1995.
- Biro Matthew, *Anselm Kiefer and Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Blake William, *Wiersze i poematy*, wybór i oprac. K. Puławski, przekł. T. Basiuk, J. Kozak, K. Puławski, J. Waczków, Świat Literacki, Izabelin 1997.
- Blumental Nachman, *Słowa niewinne*, Centralna Żydowska Komisja Historyczna, Kraków–Łódź–Warszawa 1947.
- Borowski Wiesław, *Tadeusz Kantor*, Wydawnictwo AiF, Warszawa 1982.
- Böttiger Helmut, *Paul Celan. Miasta i miejsca*, przekł. J. Ekier, Borussia, Olsztyn 2002.
- Breslin James E. B., *Mark Rothko. A Biography*, Chicago University Press, Chicago 1989.

- Celan Paul, *Utwory wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa*, red. R. Krynicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.
- Celan Paul, *Wiersze, Lichtzwang (Mus światła)*, Kraków 1988, s. 217; wg przekładu R. Krynickiego, [w:] P. Celan, *Utwory wybrane, Lichtzwang (Przymus światła)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 231.
- Celan Paul, *Wiersze*, wybór, przekł. i oprac. F. Przybylak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.
- Chave Anny C., *Mark Rothko. Subjects in Abstraction*, Yale University Press, New Haven 1989.
- Cherezińska Elżbieta, *Byłam sekretarką Rumkowskiego. Dziennik Etki Daum*, Zysk i S-ka, Poznań 2008.
- Clearwater Bonnie, *The Rothko Book*, Tate Publishing, London 2006.
- Christian Boltanski: *Lost. An Interview with Christian Boltanski – Paul Bradley, Charles Esche and Nichola White*, CCA, Glasgow 1994.
- Crow Thomas, *The Marginal Difference in Rothko's Abstraction*, [w:] *Seeing Rothko*, ed. T. Crow, G. Phillips, Getty Research Institute, Los Angeles 2005, s. 25–39.
- Czartoryska Urszula, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2006.
- Derrida Jacques, *Ousia i Gramme*, [w:] *Marginesy filozofii*, przekł. A. Dziadek, Warszawa 2002, s. 57–100.
- Didi-Huberman Georges, *Images malgré tout*, éd. de Minuit, Paris 2004.
- Didi-Huberman Georges, *Obrazy mimo wszystko*, przekł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008.
- Domańska Ewa, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.
- Domańska Ewa (red.), *Pamięć, etyka, historia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002.
- Dziewulska Małgorzata, *Artyści i pielgrzymi*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995.
- Eckstädt Anita, *Nationalsozialismus in der „zweiten Generation“. Psychoanalyse von Hörigkeitsverhältnissen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989.
- Eliade Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Bibliotheque historique Payot, Broché, Paris 2015.
- Erdman David V. (ed.), *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, University Press, London–New York 1988.
- Falstiner John, *Paul Celan. Poeta. Ocalony. Żyd*, przekł. M. Tomal, Austeria, Kraków–Budapeszt 2010.
- Ferretti Silvia, *Cassirer, Panofsky, and Warburg. Symbol, Art and History*, przekł. R. Pierce, New Haven–London 1989.
- Friedlender Saul (ed.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution“*, Harvard University Press, Cambridge–London 1992.
- Funkenstein Amos, *Perceptions of Jewish History*, University of California Press, Berkeley 1993.
- Gilbert Katherine Everett, Kuhn Helmut, *A History of Esthetics*, The Macmillan Co., New York 1939.
- Gilbert Shirli, *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, University Press, Clarendon Press, Oxford–New York 2005.
- Gombrich Ernst Hans, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Warburg Institute, London 1971.

- Gombrich Ernst Hans, *Aby Warburg. An Intellectual Biography, with the memoir on the history of the library Fritz Saxl*, Phaidon, Oxford 1986.
- Gumpert Lynn, *Christian Boltanski*, Flammarion, Paris 1994.
- Gutman Israel, *Żydzi warszawscy 1939–1945*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 1993.
- Halbwachs Maurice, *On Collective Memory*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1992.
- Harrison Charles, *Ekspresjonizm abstrakcyjny*, przekł. H. Andrzejewska, [w:] *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, WAIiF, Warszawa 1980, s. 267–311.
- Heydecker Joe J., *Un soldat allemand dans le ghetto de Varsovie 1941*, wstęp H. Böll, A. Finkelkraut, przekł. z niem. A. Jacoubovitch, Denoël, Paris 1986.
- Heydecker Joe J., *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*, przekł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
- Hilberg Raul, *The Destruction of the European Jews*, Holmes & Meier, Chicago 1961.
- Hornstein Shelly (ed.), Jacobowitz Florence, *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*, Indiana University Press, Bloomington 2002.
- Jaffé Moritz, *Die Stadt Posen unter preussischer Herrschaft*, Duncker und Humblot, Leipzig 1909.
- Jakubowicz Rafał, *Rückleitung des Leerzuges. O malarstwie Luca Tuymansa*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009, s. 691–701.
- Janion Maria, *Humanistyka: poznanie i terapia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982.
- Jaspers Karl, *Zróżnicowanie niemieckiej winy*, przekł. K. Piesowicz, [w:] *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. J. Jabłowska, L. Żyliński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s. 55–75.
- Jedlińska Eleonora, *Cykle wojenne: rysunki i kolaże Władysława Strzemińskiego z lat 1939–1945. Doświadczenie wojny – żal i melancholia*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2005.
- Jedlińska Eleonora, *Polska sztuka współczesna w amerykańskiej krytyce artystycznej w latach 1984–2002. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005.
- Jedlińska Eleonora, *Sztuka po Holocauście*, Biblioteka „Tygla Kultury”, Łódź 2001.
- Jung Carl Gustav, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, ed. A. Jaffé, Rasche, Zurich–Stuttgart 1962.
- Kamczycki Artur, *Muzeum Libeskinda w Berlinie. Żydowski kontekst architektury*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Kantor Tadeusz, *Café Europe*, Spicchi dell'Est, Rzym 1990.
- Kantor Tadeusz, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, t. 3, Ossolineum, Wrocław 2005.
- Kantor Tadeusz, *Klasa szkolna*, [w:] T. Kantor, *Pisma*, t. 2: *Teatr śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, Ossolineum, Wrocław 2004, s. 31–32.
- Kantor Tadeusz, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974 (Teatr Informel 1961)*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000.
- Kasperowicz Ryszard, *Wstęp*, [w:] A. Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przełożył i wstępem opatrzył R. Kasperowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 5–31.
- Kierkegaard Søren, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przekł. J. Iwaszkiewicz, Zysk i S-ka, Poznań 1995.

- Klemperer Victor, *LTI. Notatnik filologa*, przekł. J. Zychowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983.
- Klibansky Raymond, Panofsky Erwin, Saxl Fritz, *Saturn i Melancholia. Studia historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przekł. A. Kryczyńska, Universitas, Kraków 2009.
- Kłossowicz Jan, *Tadeusz Kantor. Teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991.
- Kobiółka Michał, *O teatrze pamięci ocalałej z niebytu*, [w:] *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, red. J. Suchan, M. Świca, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa–Kraków 2005, s. 138–157.
- Kolankiewicz Leszek, *Ostatnia taśma Kantora*, [w:] L. Kolankiewicz, *Wielki mały wóz, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001, s. 223–248.
- Kott Jan, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997.
- Kowalczyk Izabela, *Podróż do przeszłości. Interpretacja najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Academica. Wydawnictwo SWPS, Warszawa 2010.
- Krall Hanna, *Dowody na istnienie*, Wydawnictwo a5, Poznań 1995.
- Krall Hanna, *Okna*, Oficyna Wydawnicza „Pokolenie”, Warszawa 1987.
- Kuligowska-Korzeniewska Anna, „Ratowało mnie malarstwo...” Rozmowa z Pinkusem Szwarcem, [w:] *Teatr żydowski w Polsce. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej*, red. M. Leyko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998, s. 13–22.
- LaCapra Dominick, *History and Memory after Auschwitz*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1998.
- LaCapra Dominick, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1994.
- Lanzmann Claude, *Shoah*, przekł. M. Bieńczyk, Oficyna Wydawnicza „Novex”, Koszalin 1993.
- Lauterwein Andrea, *Anselm Kiefer/Paul Celan. Myth, Mourning and Memory*, Thames and Hudson, London 2007.
- Le Goff Jacques, *Historia i pamięć*, przekł. A. Gronowska, J. Stryczyk, wstęp P. Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Levi Primo, *Czy to jest człowiek?*, przekł. H. Wiśniowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- Levi Primo, *Pogrążeni i ocaleni*, przekł. S. Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Levi Primo, *Survival in Auschwitz: The Nazi Assault on Humanity*, przekł. S. Woolf, Collier Books, New York 1961.
- Lévinas Emmanuel, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przekł. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.
- Lévinas Emmanuel, *Totalité Infini*, Martinus Nijhoff, La Haye 1961.
- Libeskind Daniel, *1995 Raoul Wallenberg Lecture*, College of Architecture and Urban Planning, The University of Michigan, Ann Arbor 1995.
- Liotard Jean-François, *The Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin, Blackwell, Oxford 1989.
- Liotard Jean-François, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przekł. J. Mi-gasiński, Aletheia, Warszawa 1998.
- Łabonow W. M., *Chudożestwiennyye grupirovki za posledniye 25 let*, Khudozhestvennoye izdatel'skoye akts, Moskwa 1930.
- Łarionow Dominika, „Dwaj Chasydzi z Deską Ostatniego Ratunku”. Motywy żydowskie w twórczości Tadeusza Kantora, [w:] *Żydzi w lustrze dramatu, teatru i krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 2004, s. 230–243.

- Łukaszewicz Józef, *Obraz historyczno-statystyczny miasta Poznania w dawniejszych czasach*, t. 1–2, Pompejusz C.A., Poznań 1832.
- Majewski Tomasz, Zeidler-Janiszewska Anna (red.), *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2009.
- Malinowski Jerzy, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko nowej sztuki w Polsce w latach 1918–1923*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987.
- Miklaszewski Krzysztof, *Tadeusz Kantor. Między śmietnikiem a wiecznością*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.
- Müller Filip, *Trois ans dans une chambre de gaz à Auschwitz*, przekł. franc. P. Desolneux, Pygmalion, Paris 1980.
- Newman Barnett, *Selected Writings and Interviews*, ed. J. P. O'Neill, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1992.
- Nietzsche Friedrich, *Narodziny tragedii, czyli Hellenizm i pesymizm*, oprac. G. Sowinski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Nora Pierre (ed.), *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, vol. 1: *Conflicts and Division*, New York, 1996.
- Orwid Maria, *Europa po Oświęcimiu. Uwagi psychiatry*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995.
- Ostrowska-Kęmbłowska Zofia, *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1790–1880*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Poznań 1982.
- Pappas Pamela A., *Mark Rothko and the Politics of Jewish Identity, 1939–1945*, rozprawa doktorska, University of Southern California, Los Angeles, 1997.
- Paulsson Gunnar S., *Utajone miasto. Żydzi po aryjskiej stronie Warszawy (1940–1945)*, przekł. Olender-Dmowska Elżbieta, Znak, IFiS PAN, Kraków 2007.
- Perechodnik Celel, *Czy ja jestem mordercą?*, oprac. P. Szapiro, Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Polsce, Warszawa 1993.
- Perechodnik Celel, *Spowiedź*, oprac. D. Engel, Ośrodek Karta. Dom Spotkań z Historią, Warszawa 2011.
- Pleśniarowicz Krzysztof, *Teatr śmierci Tadeusza Kantora*, Verba, Chotomów 1990.
- Poprzęcka Maria, *Tacet pictor?*, [w:] *Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów*, red. E. Wolicka, M. Wolicki, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2006, s. 47–60.
- Przybylak Feliks, *Posłowie*, [w:] P. Celan, *Wiersze*, wybór, przekł. i posłowie F. Przybylak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 279–295.
- Rosenblum Robert, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, Harper & Row, New York 1975.
- Rothko Mark, *Writings on Art*, ed. M. López-Remiro, Yale University Press, New Haven–London 2006.
- Rouillé André, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przekł. O. Hedemann, Universitas, Kraków 2007.
- Rousseau Frédéric, *L'Enfant juif de Varsovie. Histoire d'une photographie*, Éditions du Seuil, Paris 2009.
- Saltzman Lisa, *To Figure, or Not to Figure. The Iconoclastic Proscription and Its Theoretical Legacy*, [w:] *Jewish Identity in Modern Art History*, ed. C. M. Soussloff, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1999.

- Samoyault Tiphaine, Mitterand Henri, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Nathan, Paris 2001.
- Saryusz-Wolska Magdalena, Kicz czy wyzwolenie pamięci? „Holocaust” Marvina J. Chomsky’ego, [w:] *Gefilte film II. Wątki żydowskie w kinie*, red. J. Preizner, Austeria, Kraków 2009, s. 57–78.
- Saryusz-Wolska Magdalena (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Muzeum Śląskie, Kraków 2009.
- Scholem Gershon, *Kabała i jej symbolika. Mity, obrazy, symbole*, przekł. R. Wojniakowski, Znak, Kraków 1996.
- Scholem Gershon, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przekł. I. Kania, Aletheia, Warszawa 1997.
- Schulz Bruno, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989.
- Segev Tom, *Siódmy milion. Izrael – piętno Zagłady*, przekł. B. Gadomska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Steinlauf Michael C., *Bondage to the Dead: Poland and the Memory of the Holocaust*, Syracuse University Press, Syracuse, NY 1997.
- Stern Jonasz, *Z notatek...*, [w:] *Grupa Krakowska (dokumenty i materiały)*, t. 11, red. J. Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne „Grupa Krakowska”, Kraków 1993, s. 103–113.
- Stiegler Bernd, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przekł. J. Czudec, Universitas, Kraków 2006.
- Stoller Ezra, Schulze Frank, *The Seagram Building*, Princeton Architectural Press, Princeton 1999.
- Struk Janina, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, przekł. M. Antosiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007.
- Strzezińska Nika, *Sztuka, miłość i nienawiść*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2001.
- Strzeziński Władysław, *Unizm w malarstwie*, Łódź 1993 (seria: Biblioteka Muzeum Sztuki w Łodzi. Reprinty, nr 2/93).
- Svevo Italo, *Zeno Cosini*, Rowohlt, Hamburg 1959.
- Szende Stefan, *The Promise Hitler Kept*, Gollancz, London 1945.
- Ślizińska Milada, *Boltanski*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003.
- Yates Francis, *Sztuka pamięci*, przekł. H. Rosnerowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.
- Young James E., *At Memory's Edge: After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven–London 2000.
- Vischer Friedrich Theodor, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Bd. 1–6, C. Mäcker, Stuttgart 1857.
- Warburg Aby, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przekł. i wstęp R. Kasperowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Wesołowska Danuta, *Słowa z piekła rodem. Lagerszpracha*, Wydawnictwo INNE, Kraków 1996.
- Wieviorka Anette, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Plon, Paris 1995.
- Wypiański Stanisław, *Akropolis*, oprac. E. Miodońska-Brookes, Ossoilneum, Wrocław 1985.
- Young James E., *At Memory's Edge: After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven–London 2000.

- Young James E., *The Texture of Memory. Memorials and Meaning*, New Haven–London 1993.
- Zagrodzki Janusz, *Harmonia jedności*, [w:] *Samuel Szczekacz 1917–1983*, ed. U. Graul, Gallery Berinson, Berlin 2009, s. 114–134.
- Zagrodzki Janusz, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
- Zeidler-Janiszewska A., *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1996.

Teksty zamieszczone w czasopismach

- Arendt Hannah–Jaspers Karl, *Listowna rozmowa*, „Zeszyty Literackie” 1987, nr 20, s. 109–124.
- Bauman Zygmunt, *Prawodawcy i tłumacze*, „Studia Filozoficzne” 1990, nr 4, s. 3–32.
- Biro Matthew, *Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust*, „The Yale Journal of Criticism” 2003, nr 16, s. 113–146.
- Czapliński Przemysław, *Ponowoczesność i Zagłada*, „Przegląd Polityczny” 2008, nr 91/92, s. 68–75.
- Fischer Yona, *Moshe Kupferman (1926–2003): The Rift in Time*, „Di Kriye” 1999, no. 7, b. p.
- Głowacka Dorota, *Znikające ślady: Emmanuel Lévinas, literackie świadectwo Idy Fink i sztuka Holocaustu*, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 105–125.
- Jedlińska Eleonora, *Słowa klucze Rafała Jakubowicza*, „Pro Memoria”. Biuletyn Informacyjny Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau 2004, nr 20, s. 51–55.
- Jedlińska Eleonora, *Elżbiety Janickiej podróże artystyczne do „miejsca nieparzystego”. Refleksje o przeszłości, pamięci, czasie i tożsamości*, „Atlas Sztuki” 21, katalog, dodatek do: „Arteon. Magazyn o sztuce” nr 8 (76), sierpień 2006, brak paginacji.
- Jedlińska Eleonora, *Rafał Jakubowicz – Synagoga/Pływalnia*, „Pro Memoria”. Biuletyn Informacyjny Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau 2007, nr 27, s. 91–98.
- Joris Pierre, *Celan/Heidegger. Tłumaczenie u stóp Góry Śmierci*, przekł. E. Stąpór, „Krasnogruda” 1998, nr 9, s. 88–97.
- Kula Marcin, *Pamięć historii uwikłana w jej bieg*, „Przegląd Socjologiczny” 2000, t. 49, nr 2, s. 29–50.
- Le Perron Charles, *Exposé*, „Nantes Poche” 1986, no. 10, s. 7.
- Lévinas Emmanuel, *Kilka myśli o filozofii hitleryzmu*, przekł. J. Migasiński, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 5–13.
- Lipecka Zofia, *Credo (marzec 1987)*, „Kontakt” 1988, nr 5, s. 80.
- Lubiak Jarosław, *Architektura pamięci Daniela Libeskinda*, „Artium Quaestiones” 2005, nr XVI, s. 157–185.
- Marsh Georgia, *The White and Black: an Interview with Christian Boltanski*, „Parkett” 1989, no. 22, s. 36–46.
- Nader Luiza, *Pamiętanie afektywne. ‘Moim przyjaciółom Żydom’ Władysława Strzemińskiego*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały. Pismo Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN” 2012, nr 8, s. 188–213.
- Nora Pierre, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, przekł. z francuskiego M. Roudebush, „Representation” 1989, no. 26, s. 7–24.
- Nora Pierre, *Czas pamięci*, przekł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 37–43.
- „Odnaleźć w malarstwie sensy...” rozmowa z Zofią Lipecką, „Kontakt” 1988, nr 5, s. 90.
- Piotrowski Piotr, *Tablice Zofii Lipeckiej*, „Zeszyty Literackie” 1990, nr 29, s. 134–135.

- Quignard Pascal, *Nienawiść do muzyki*, przekł. E. Wieleżyńska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 183
- Rich Frank, *Stage; Kantor's „Let the Artists Die”*, „New York Times”, 15 October 1985, s. C17.
- Ryn Zdzisław, Kłodziński Stanisław, *Na granicy życia i śmierci. Studium obozowego „muzułmaństwa”*, „Przegląd Lekarski” 1983, z. 40/1, s. 27–73.
- Sontag Susan, *Fascynujący faszyzm*, przekł. A. Antoszek, T. Kitliński, „Magazyn Sztuki” 1996, nr 4 (12), s. 123–136.
- Strzeмиński Władysław, *O sztuce rosyjskiej – notatki*, „Zwrotnica” 1922, nr 1–3, s. 79–82.
- Strzeмиński Władysław, *O sztuce rosyjskiej – notatki*, „Zwrotnica” 1923, nr 4–6, s. 110–114.
- Witkowski Rafał, „Kronika Miasta Poznania. Poznańscy Żydzi” 2006, t. 3, s. 38–43, 44–50, 72–94, 117–122.
- Wolin Richard, *Utopia, Mimesis, and Reconciliation: A Redemptive Critique of Adorno's «Aesthetic Theory»*, „Representations” (Autumn) 1990, no. 32, s. 33–49.
- Young James E., *The Counter-monument: Memory against Itself in Germany Today*, „Critical Inquiry” (Winter) 1992, vol. 18, s. 267–296.

Źródła internetowe

- Bernatowicz Piotr, *Figuranci/Figureheads*, „ARTeon” 2002, nr 6 (26), <http://bgsw.pl/archiwum/figuranci/> (dostęp: 27.02.2019).
- Bojarska Katarzyna, *Obecność Zagłady w twórczości polskich artystów*, zamieszczony na: culture.pl, http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_obecnosc_zaglady (dostęp: 13.02.2018).
- Fackler Guido, *Muzyka w obozach koncentracyjnych 1933–1945*, „Muzykalnia VI. Judaica 1”, http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/fackler_muzykalnia_6_judaica1.pdf (dostęp: 14.10.2016).
- Fleischer Alain et Semin Didier, *Christian Boltanski: La revanche de la maladresse*, „Art Press” 1988, nr 128, <https://www.artpress.com/1988/09/01/christian-boltanski-la-revanche-de-la-maladresse/> (dostęp: 27.02.2019).
- Glazowska Joanna, *W negatywie świata. Losy – Szymona Laksa*, http://www.polish-jewish-heritage.org/Pol/sierpien_03_losy-Szymon_Laks.htm (dostęp: 11.10.2017).
- Godfrey Mark, *Barnett Newman's Stations and the Memory of the Holocaust*, <http://www.mit-pressjournals.org/doi/abs/10.1162/016228704774115708?journalCode=octo#.VuWd-0JzhDcc> (dostęp: 13.03.2016).
- Harper Bernard Friedman, *The Most Expensive Restaurant Ever Built*, „Evergreen Review” 1959, nr 10, <http://www.evergreenreview.com/120/friedman.html> (dostęp: 12.03.2016).
- Harshav Benjamin, *Moshe Kupferman: Life and Art*, [w:] *The Rift in Time*, kat. wyst., Givon Art Gallery, Tel Aviv 2000, s. 1–14, <https://docplayer.net/27296344-By-benjamin-harshav-moshe-kupferman-life-and-art-1-time-in-the-art-of-space.html> (dostęp: 24.02.2019).
- Hellstein Valerie, *Barnett Newman. The Stations of the Cross: Lema Sabachtani. Object Narrative. In Conversations: An Online Journal of the Center for the Study of Material and Visual Cultures of Religion* (2014), <http://mavcor.yale.edu/conversations/object-narratives/barnett-newman-st...> (dostęp: 26.02.2019).
- Hess Thomas B., *A Conversation. Barnett Newman and Thomas B. Hess*, Museum of Modern Art, New York 1971, https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4731/releases/MOMA_1971 (dostęp: 13.03.2016).

- The Holocaust Chronicle*, Lincolnwood 2001, <http://www.mankurty.com/fridpl.html> (dostęp: 5.10.2017).
- Kahane David, *Joman geto Lwow* (hebr., *Dziennik z getta lwowskiego*, 1978; wyd. ang. *Lvov Ghetto Diary*, 1990): http://www.jhi.pl/psj/Kahane_Dawid (dostęp: 22.01.2018).
- Kargel Adolf, *Internationale Kunst*, „Litzmannstädter Zeitung”, 1941, nr 82, <http://bc.wimbp.lodz.pl/dlibra/publication/29264?tab=1> (dostęp: 27.02.2019).
- Księga Pamiątkowa 25cio-lecia pracy Pogotowia Ratunkowego w Łodzi*, Łódź 1927, http://bc.wimbp.lodz.pl/Content/1/OPogotowie_Ratunkowe_Ksiega_pamiatkowa_1927_.pdf (dostęp: 24.02.2019).
- Lanzmann Claude, *Parler pour les morts*, „Le Monde des débats” 1994, no. 20, https://signal.sciencespo-lyon.fr/revue/144/Monde_des_debats (data dostępu: 15.07.2017).
- Levinger Esther, *Return to Figuration: Wladislaw Strzeminski and the move from Idealism*: http://www.academia.edu/6874974/Return_to_Figuration_Wladislaw_Strzeminski_and_the_move_from_Idealism (dostęp: 21.09.2017).
- Newman Barnett, August 6, 1945: *Little Boy is dropped on Hiroshima*, <http://www.warholstars.org/abstractexpressionism/timeline/abstractexpressionism1945b.html> (dostęp: 15.07.2017).
- Newman Barnett, *Selected Writings and Interviews*, ed. J. P. O'Neill, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1992, <http://www.warholstars.org/abstractexpressionism/timeline/abstractexpressionism1945b.html>; <http://www.artcritical.com/2009/04/23/abstract-expressionism/#sthash.pTD18gXS.dpuf> (dostęp: 23.04.2009).
- Newman Barnett, *Surrealism and the War*, s. 95, <http://www.warholstars.org/abstractexpressionism/timeline/abstractexpressionism1945b.html>, (dostęp: 13.03.2016).
- Puławer Mosze: *O getcie łódzkim*, <http://hebrajski.nazwa.pl/moje/pulawer.htm> (tekst polski: Dekiert Dariusz, 2005) (dostęp: 8.07.2017).
- Saciuk Gąsowska Anna, <http://www.atlassztuki.pl/pdf/szczekacz1.pdf> (dostęp: 7.10.2013).
- Selden Rodman, *Conversations with Artists*, Devin Adair Publishers, New York 1957, s. 93, https://openlibrary.org/works/OL3370658W/Conversations_with_artists (dostęp: 11.03.2016).
- Strzeziński Władysław, *O sztuce rosyjskiej – notatki*, „Zwrotnica” 1922, nr 1–3, s. 79–82, <http://rcin.org.pl/dlibra/publication/31164> (dostęp: 27.02.2019).
- Strzeziński Władysław, *O sztuce rosyjskiej – notatki*, „Zwrotnica” 1923, nr 4–6, s. 110–114, <http://rcin.org.pl/dlibra/publication/31164> (dostęp: 27.02.2019).
- Witkowski Rafał, <http://www.kirkuty.xip.pl/poznan.htm> (dostęp: 1.11.2016).
- <http://chaimgoldberg.com.chaimgoldberg//staticPage> (dostęp: 17.10.2015).
- [http://lodz.wilustracji.kowner.pl/%C5%81wI,%20Przedmiotowy,%20litera%20%C5%81%20\(2\).pdf](http://lodz.wilustracji.kowner.pl/%C5%81wI,%20Przedmiotowy,%20litera%20%C5%81%20(2).pdf) (dostęp: 13.10.2015).
- <http://niemojabrocha/blok.pl/2011/01/Roman-Rozental.html> (dostęp: 13.10.2015).
- http://pl.wikipedia.org/wiki/Wielopole_Skrzy%C5%84skie (dostęp: 14.09.2016).
- <http://polin.org.pl/cities/118/info/> (dostęp: 13.08.2016).
- <http://www.jewishinstitute.org.pl/pl/edukacja/public/6,I.html> (dostęp: 26.09.2017).
- [http://www.jhi.pl/psj/Akcja_\(Operacja\)_Reinhard](http://www.jhi.pl/psj/Akcja_(Operacja)_Reinhard) (dostęp: 21.07.2016).
- <http://www.polishartworld.com/artists.php?lang=pl&aId> (dostęp: 17.10.2015).
- https://fr.chabad.org/library/article_cdo/aid/944500/jewish/Rabbi-Akiba-Egger.htm (dostęp: 23.02.2019).

INDEKS OSÓB

A

Abraham: 36, 40, 74–75, 90, 96
Ackroyd Peter: 201, 303
Adler Jankiel: 32–33, 36, 249
Adorno Theodor W.: 10, 100, 131–132, 149, 204, 245, 281, 311
Agamben Giorgio: 8, 20, 126, 196, 287–288, 292, 303–304
Ajschylos: 71, 77, 79, 91
Ajschtet Andrzej: 273, 304
Alejchem Szolem: 71
Aleksander I Romanow (car): 41
Alloway Lawrence: 17, 93, 98, 302
Alphen Ernst van: 168
Amishai-Maisels Ziva: 79
Andrzejewska Halina: 91, 306
Ankersmit Frank: 273, 277, 279, 304
Antes Horst: 136, 155
Antosiewicz Maciej: 9, 309
Antoszek Andrzej: 9, 311
Arendt Hannah: 210, 310
Arman (Armand Fernandez): 145
Ashton Dore: 71, 78, 304
Assmann Aleida: 8, 180, 269–270, 304
Assmann Jan: 8, 11, 21, 143, 268–269, 304
Assuntino Rudi: 11, 21, 143, 260, 295, 304
Aswerus: 171
Attie Shimon: 176
Augarten Maksymilian: 120–121
Ausländer Rose: 198

B

Baal-Teshuva Jacob: 16–17, 70, 100, 304
Baigell Matthew: 88, 304, 348
Baranowski Julian: 16, 41–42, 301
Bajer Marek: 194

Balka Mirosław: 258
Bannet Louis: 195
Barciński/Barczyński Henryk/Henoch: 32
Bar-on Dan: 156, 304
Barthes Roland: 10, 304
Bartoszewicz Julian: 29
Bartoszewicz Kazimierz: 29
Bartoszewski Władysław: 117, 301
Baruch (rabbi z Międzyborza): 299
Basiuk Tomasz: 295, 304
Bauman Janina: 118, 304
Bauman Zygmunt: 8, 258, 304, 310
Baziotes William: 91
Beauvoir Simone de: 237, 304
Beckett Samuel: 100
Beethoven Ludwig van: 195
Benjamin Walter: 243–244, 274, 304
Benois Leontij: 180
Berenbaum Michael: 239, 301
Berezy Beata: 41
Berger Helena (zam. Kantor): 108–109
Berger Józefa: 109
Berger Katarzyna: 109
Bergman Eleonora: 21, 155, 263, 304
Berinson Hendrik A.: 32, 35, 58, 310
Berlewi Henryk: 27
Bernatowicz Piotr: 259, 311
Beuys Joseph: 135, 153–154, 157, 311
Bezalel Judah Loew ben: 262
Bianco Eduardo: 194
Biebow Hans: 43, 66, 301
Bieńczakowa Jadwiga: 43
Bieńczyk Marek: 236–237, 304, 307
Biliński Jakub: 262
Biro Matthew: 135, 164, 304, 310
Blake William: 140, 190, 201, 295, 303–305

Blechen Carl: 245
 Blumental Nachman: 214, 250–251, 254, 257, 304
 Błotnicka-Mazur Elżbieta: 14
 Bogusławska-Świebocka Renata: 197, 301
 Bojarska Katarzyna: 11, 311
 Boltanski Christian: 11–12, 18–19, 143, 167–186, 298, 302, 305–306, 309–311
 Bonnard Pierre: 139
 Borowski Wiesław: 106, 177–178, 186, 302, 304
 Böll Heinrich: 64, 154, 306
 Böttiger Helmut: 160, 304
 Bradley Paul: 167, 305
 Brauner Ida: 32, 39
 Brendler Konrad: 156, 304
 Breslin James E. B.: 17, 70, 74–76, 79, 82, 84, 86–87, 304
 Broderson Mojżesz: 32–36
 Brzękowski Jan: 28, 31, 37
 Buber Martin: 158, 299
 Bujnowski Rafał: 253

C

Calder Alexander: 29
 Callot Jacques: 246
 Cattelan Maurizio: 205
 Cegłowska Teresa: 197, 301
 Celan Paul (Paul Antschel): 19, 132, 151–152, 156–165, 198, 303–305, 307–308, 310
 Celiński Andrzej: 253
 Cézanne Paul: 29, 32
 Chapman Dinos: 205
 Chapman Jack: 205
 Chełmoński Józef: 245
 Cherezińska Elżbieta: 41, 305
 Chlanda Marek: 11–12, 19–20, 22, 139–140, 142, 146, 148–149, 189–190, 198–202, 204, 298, 301, 303
 Chodera Jan: 252
 Chomsky Marvin J.: 155
 Chopin Fryderyk: 194
 Chrobak Józef: 59, 111, 116, 309

Chrystus (Jezus Chrystus): 79, 93, 95–96, 98, 169, 191
 Chwistek Leon: 28, 30–31, 38
 Ciecierski Tomasz: 245
 Clearwater Bonnie: 83–84, 305
 Cocteau Jean: 297
 Coudy René: 195
 Cremer Wilhelm: 266–267
 Crow Thomas: 80–81, 305
 Cukerman Antek (Icchak Zukerman): 136, 298
 Cunningham Chris: 205
 Cyłkow Izaak: 74, 301
 Cyna Herszel: 36
 Czajkowski Andrzej: 118
 Czapliński Przemysław: 11, 296, 310
 Czarnulla Erich Frans: 66
 Czartoryska Urszula: 170, 305
 Czerniaków Adam: 36, 178, 255–256, 302
 Czudec Joanna: 244, 309
 Czyżewski Tytus: 28–29, 31

D

Dasberg Haim: 258, 302
 Dekiert Dariusz: 39, 312
 Derrida Jacques: 10, 271, 305
 Desolneux Pierre: 198, 308
 Didi-Huberman Georges: 9, 143, 198, 246–247, 305
 Dłuski Wiktor: 7, 187, 270, 310
 Doesburg van Theo: 29
 Domańska Ewa: 7–12, 273–274, 304–305
 Dostojewski Fiodor: 71
 Dreher Peter: 155
 Duchamp Marcel: 153
 Dybowski Stanisław: 194, 301
 Dziadek Adam: 305
 Dziewulska Małgorzata: 103, 305

E

Eber Leon: 194
 Eckstädt Anita: 155, 305
 Eger Akiva (Rabi): 264, 267
 Eger Salomon: 264, 267

Ehman Arne: 156–157, 159
Eichmann Adolf: 60
Eisenbach Artur: 36, 302
Ekier Jakub: 160, 304
Eliade Mircea: 233, 305
Eljowicz Maksymilian: 36
Engel Dawid: 120, 308
Engelking Barbara: 36, 302
Esche Charles: 167, 305

F

Fackler Guido: 194, 311
Falla Manuel de: 82
Falstiner John: 160, 305
Fautrier Jean: 139, 145, 246
Feller Albert: 194
Ferretti Silvia: 228, 305
Feuerbach Anselm: 154
Fijałek Jan: 303
Finkelsztein Samuel: 36
Finkelkraut Alain: 64, 306
Fischer Yona: 137–139, 142, 155, 304, 310
Fleischer Alain: 174–175, 311
Flotwell Eduard von: 264
Friedlander Saul: 274
Friedrich Caspar David: 154, 245, 255,
308–309
Fröhlich Karel: 203
Funkenstein Amos: 185, 305
Fuks Marian: 36, 255–256, 302

G

Galiński Antoni: 66, 302–303
Gama Gaspar da: 262
Garfinkel Mieczysław: 283
Gawkowski Henryk: 236
Gebauer Fritz: 192–193
Gebirtig Mordechaj (właśc. Bertig): 115
Genet Jean: 154
Gertner-Boguszezewska Maria: 46
Giacometti Alberto: 145
Gierłowska Martyna: 44
Gierłowski Tomasz: 44
Gierymski Aleksander: 245

Gierymski Maksymilian: 245
Gilbert Katherine Everett: 195, 228, 305
Gilbert Shirli: 195, 228, 305
Gintowt Maciej: 284
Glazowska Joanna: 195, 305
Gładkowski Jerzy: 182–183
Głowacka Dorota: 279, 310
Godard Jean-Luc: 235
Godfrey Mark: 93, 311
Goethe Johann Wolfgang: 164
Gogol Schmel: 195
Goldberg Niv: 60
Goldkorn Wlodek: 295, 304
Gombrich Ernst Hans: 228, 231, 305–306
Goraś Andrzej: 253
Gostomski Zbigniew: 122
Gottlieb Adolph: 90–91
Götz Adriani: 152, 156, 161, 164, 303
Goya y Lucientes Francisco: 248
Gozdek Ryszard M.: 179
Graul Ulrike: 32, 310
Green Gerald: 155
Greiser Arthur: 66
Griffel (prof. inż.): 193
Gronowska Anna: 9, 13, 307
Grossman Mendel: 39
Grotowski Jerzy: 148
Gryglewicz Tomasz: 123
Gumpert Lynn: 175, 306
Gutentag Zofia: 32

H

Haftmann Werner: 86
Halbwachs Maurice: 21, 261, 268, 306
Haman: 171
Hare P.: 156, 304
Harper Bernard Friedman: 81, 308, 311
Harrison Charles: 91, 306
Harshav Benjamin: 132–133, 135–136, 138,
141–143, 145, 148, 303
Hedemann Oskar: 168, 244, 308
Hegel Georg Wilhelm Friedrich: 12, 199
Heidegger Martin: 158, 164, 304, 310
Hélion Jean: 29

Hellstein Valerie: 96, 311
 Herder Johann Gottfried: 257
 Herman Józef: 36, 194
 Hermelin Artur: 194
 Herszaft Adam: 36
 Hess Thomas B.: 17, 89, 91, 98, 303, 311
 Heydecker J. Joe: 64, 306
 Heydrich Reinhard: 111, 239
 Heynen Julian: 209, 216–217, 303
 Hilberg Raul: 197–198, 306
 Hiller Karol: 31, 37
 Hitler Adolf: 47, 111, 154, 156, 158, 191, 255, 309
 Hochlinger Bolesław: 32, 59
 Honigsam Jakub: 191, 302
 Hornstein Shelly: 11, 306
 Horowitz Marcelli: 194
 Höss Rudolf: 66, 197–198

I

Iwaszkiewicz Jarosław: 75, 306

J

Jabès Edmond: 204, 302
 Jabłkowska Joanna: 154, 306
 Jacobowitz Florence: 11, 344, 306
 Jacobovitch A.: 64, 306
 Jaffé Aniela: 229, 306
 Jaffé Bernard: 264
 Jaffé Moritz: 265–266, 306
 Jaffé Samuel: 264
 Jahnson Uwe: 154
 Jakubowicz Rafał: 11, 20–22, 214, 249–256, 258–259, 261, 268–272, 298, 306, 310
 Jan Chryzostom: 287
 Janicka Elżbieta: 11, 22, 273–281, 298, 310
 Janicki Aleksander: 253
 Janicki Lesław: 127
 Janicki Wacław: 127
 Janion Maria: 211–212, 306
 Januszewska Magdalena: 41, 302
 Jarema Maria: 123, 127
 Jarodzki Paweł: 253
 Jaros Anna: 253

Jarząbek Rene: 42
 Jaspers Karl: 154, 210, 306, 310
 Jedlińska Eleonora: 8, 67, 93, 100, 158, 180–182, 207–208, 219, 298, 301, 303, 306, 310
 Jedliński Jakub: 242
 Jedliński Jaromir: 137, 204, 219, 242, 298
 Jeffrey Ian: 242
 Joris Pierre: 158, 310
 Jung Carl Gustav: 78–79, 229, 306, 308

K

Kaatz Eduard: 264
 Kacnelson Icchak: 32, 136
 Kahane Dawid: 40, 191, 193, 312
 Kajruksztis Witold/Vytautas Kairiūkštis: 26–27
 Kaleske Karl: 63
 Kalman Jean: 183
 Kamczycki Artur: 79, 81, 88, 96, 100, 289, 306
 Kamp Rudolf: 66
 Kampf Avram: 89, 303
 Kania Ireneusz: 163, 204, 302, 309
 Kantor Marian: 106, 108–109
 Kantor Tadeusz: 11, 16–18, 101–129, 171, 175, 185–186, 296–298, 304, 306–308, 311
 Kantor Zofia: 109
 Kargel Adolf: 46, 312
 Karnicka Zenobia: 41, 58, 303
 Kasprzysiak Stanisław: 174, 286, 307
 Kelly Elsworth: 9, 93
 Kessler Edmund: 190, 302
 Kevorkian Jack: 259
 Kiefer Anselm: 19, 135, 151–154, 156–159, 161–165, 245, 298, 303–304, 307, 310
 Kierkegaard Søren: 71, 74–75, 306
 Kitliński Tomek: 9, 311
 Kleeblat Norman L.: 11, 17, 77, 79, 303
 Klemperer Victor: 211, 249, 252, 257, 307
 Klibansky Raymond: 162, 307
 Kłodziński Stanisław: 311
 Kłossowicz Jan: 109, 307
 Kobiółka Michał: 125–126, 307

Kobro Katarzyna: 15, 25–29, 31, 35, 39–41, 45–47, 58, 310
Kobro Mikołaj Aleksander Michał von: 41
Kobro Mikołaj Jerzy Wilhelm: 41
Kola Andrzej: 284
Kolankiewicz Leszek: 128, 307
Koons Jeff: 205
Kootz Samuel: 76
Korycka Agata: 41, 302
Kossakowski Eustachy: 117
Kott Jan: 104–106, 115, 307
Kowalczyk Izabela: 9, 11, 21–22, 307
Kowalska Małgorzata: 167, 307
Kozak Jolanta: 71, 283, 295, 304
Kozak Stanisław: 71, 283, 295, 304
Kozloff Max: 242
Kozyra Katarzyna: 253
Krajewski Marek: 253
Krakowska Ewa: 31, 111, 116, 123, 297, 309
Krall Hanna: 117–118, 307
Krasucki Ludwik: 118
Kraszewska-Kelcz Zofia: 41–42, 44
Kraszewski Czesław: 44
Krauze Jerzy Ryszard: 32
Krawczyk Franck: 183, 185
Królak Sławomir: 8, 20, 126, 287, 303
Krukowski Wojciech: 137
Kryczyńska Anna: 162, 307
Krynicky Ryszard: 158, 164, 305
Kryński Karol: 27
Krzemieniowa Krystyna: 10, 149, 204, 244, 303–304
Kubiak Ho-Chi Maja: 9, 198, 246, 305
Kubica Stefan: 252, 301
Kubis Andrzej: 273, 304
Kuczyńska Alicja: 9–10
Kuhn Helmut: 228, 305
Kula-Przyboś Danuta: 58
Kuligowska-Korzeniewska Anna: 16, 33, 37, 39
Kunz Tomasz: 8, 304
Kuwałek Robert: 283, 302
Kwaśniewski Aleksander: 284
Kwaterko Mateusz: 196, 304

L

Lacan Jacques: 10
LaCapra Dominick: 10–11, 307
Lachert Bohdan: 27
Laks Szymon: 195, 311
Lameński Lechosław: 14
Lancberg Lunia: 62
Lanzmann Claude: 235–239, 304, 307, 312
Lautervein Andrea: 164, 307
Lavergne Maja: 17, 77, 80
Le Bot Marc: 220
Le Goff Jacques: 9, 13–14, 307
Le Perron Charles: 222, 310
Lec Stanisław Jerzy: 164
Lehnhardt Christian: 131, 303
Lemanczyk Wanda: 161
Leociak Jacek: 36, 302
Levi Primo: 134, 174, 195, 203, 286–288, 307
Levinger Esther: 61, 312
Lewin Julian: 33–36, 38, 40
Lewinówna Zofia: 117, 301
Lewitt Sol: 9, 93
Leyko Małgorzata: 33, 307
Libera Antoni: 10, 100
Libera Zbigniew: 10, 100
Libionka Dariusz: 283, 302
Libschutz Izaak: 109
Lidenfeld Pola: 32
Liebeskind Daniel: 79, 88, 100
Lipecka Zofia: 11–12, 19–20, 22–23, 219–233, 235–236, 239–245, 247, 298, 301, 303, 310
Lippold Richard: 82
López-Remiro Miguel: 17, 72–73
Luria Izaak: 163–165
Lyotard Jean-François: 125, 271, 307

Ł
Łabonow W.M.: 26, 307
Łarionow Dominika: 109–110
Łopuszyński Michał: 239
Łukasz św.: 98
Łukaszewicz Józef: 262, 308

M

Majewski Tomasz: 11, 214, 255, 306, 308
 Malewicz Kazimierz: 26, 30, 35, 37
 Mallarmé Stéphane: 71
 Mammoth Moritz: 264
 Manessier Alfred: 139
 Manowski Rafał: 180–181
 Markul Angelika: 183–184
 Marsh Georgia: 172, 310
 Mathé Lili: 195
 Matus Dina: 32
 Mengele Josef: 259
 Menil Dominique de: 87, 89
 Menil John de: 87, 89
 Menkesowa Aniela: 31, 40
 Meyerhold Wsiewołod: 127
 Miasin Leonid Fiodorowicz: 82
 Mies van der Rohe Ludwig: 82
 Migasiński Jacek: 125, 151, 273, 307, 310
 Milan Stanisław: 108
 Miller Marek: 16, 41–44, 61, 302
 Miodońska-Brookes Ewa: 146
 Mirò Joan: 82
 Mitterand Henri: 299, 309
 Mori Mariko: 205
 Moris Louis: 93
 Motherwell Robert: 91
 Müller Filip: 198, 308
 Mund Jakob: 194
 Mundlak Regina: 36
 Münzer Leopold: 194
 Murawska-Muthesius Katarzyna: 122

N

Nader Luiza: 16, 60, 67, 310
 Nancy Jean-Luc: 10
 Neuman Mojżesz Jecheskiel: 32
 Newman Abraham: 90
 Newman Anna: 90
 Newman Barnett: 11–12, 14, 16–17, 69–70, 81, 89–100, 297–298, 302–303, 308, 311–312
 Nicz-Borowiakowa Maria: 27
 Nietzsche Fryderyk (Friedrich): 12, 71–73, 79, 91, 277, 308

Nolde Emil: 153
 Nora Pierre: 7, 21, 187, 261, 270, 274, 308, 310
 Nowinowski Sławomir M.: 301
 Noymann Nili: 132, 145

O

O'Neill John Philip: 90, 308, 312
 Olender-Dmowska Elżbieta: 308
 Orłowska Paulina: 41, 302
 Orłowski Hubert: 244, 304
 Orwid Maria: 257–258, 308
 Ostrowska-Kęłbowska Zofia: 21, 263, 265–266, 308
 Ostrzega Abraham: 36

P

Panofsky Erwin: 162, 228, 305, 307
 Pappas Pamela A.: 79, 308
 Pastwa Marcin: 14
 Paulsson Gunnar S.: 117, 308
 Perechodnik Celel: 120–121, 308
 Phillips Glenn: 80, 305
 Picasso Pablo: 29, 82
 Pidek Zdzisław: 22, 284, 299
 Piekarski Przemysław: 112
 Pierce Richard: 228, 305
 Piesowicz Kazimierz: 306
 Piłsudski Józef: 107
 Piotrowski Piotr: 232, 310
 Pleśniarowicz Krzysztof: 101–102, 105, 124, 308
 Podolska Joanna: 41, 302
 Poduszko Zenobiusz: 31
 Poliakoff Serge: 139
 Polibiusz (z Megalopolis): 189
 Pollock Jackson: 82
 Poprzęcka Maria: 45, 308
 Porębski Mieczysław: 177, 301
 Preizner Joanna: 309
 Prizel Ilya: 70
 Przyboś Julian: 28, 31, 334
 Przybylak Feliks: 158, 160, 163, 305, 308
 Przybyła Agnieszka: 84, 301

Pauly A. F.: 13, 301, 332
Puławer Mosze: 39, 312
Puławski Krzysztof: 295, 304

Q

Quignard Pascal: 160, 195–196, 203, 311

R

Rabinowicz Herman: 36
Radermacher Norbert: 176
Radoniewicz Józef: 109
Rafałowski Aleksander: 27
Reder Rudolf: 283–284
Redzik Adam: 191, 193, 302
Regulska Justyna: 273, 304
Reid Norman: 83
Ribbentrop Joachim von: 210
Rich Frank: 107, 311
Richter Gerhard: 246
Rimbaud Arthur: 71
Ringelblum Emmanuel: 36, 136, 178, 302
Rodak Paweł: 13, 307
Rodin August: 153
Rokita Wilhelm: 193–194
Rose Caroline: 122, 198
Rosenblum Robert: 81, 308
Rosin Ryszard: 302
Rosnerowa Hanna: 10, 309
Ross Henryk: 39, 60
Roszczyk Marcin: 22, 284, 299
Rotholz: 179
Rothko Christopher: 17, 76, 80–81
Rothko Mark: 11–12, 16–17, 69–93, 99–100, 297–298, 301–302, 304–305, 308
Rothko-Prizel Kate: 70
Rothkowitz Jakub: 70
Roudebush Marc: 21, 261, 310
Rouillé André: 168–169, 244, 308
Rousseau Frédéric: 64, 308
Rozanowa Eugenia: 41
Rumkowski Chaim Mordechaj: 41, 43, 60, 62, 305
Runge Otto: 245
Rutkowski Adam: 36, 302

Ruysevelt Robert von: 208, 213, 303
Rychlicka Mira: 128
Ryn Zdzisław: 311

S

Saciuk-Gąsowska Anna: 35, 312
Saltzman Lisa: 132, 308
Salzman Gregory: 213, 303
Samoyault Tiphaine: 299, 309
Santer rodzina: 264
Saryusz-Wolska Magdalena: 8, 21, 155, 269–270, 309
Sawicka Jadwiga: 253
Saxl Fritz: 162, 231, 306–307
Schildener (architekt): 263
Schjeldahl Peter: 211, 213, 303
Schneider Georg: 205
Scholem Gershom: 88, 163–164, 309
Schönberg Arnold: 204
Schudrich Michael: 284
Schulz Bruno: 116, 205, 309
Schulze Frank: 82, 309
Seagram Joseph E.: 70, 82–84, 87, 301, 309
Segal George: 9
Segev Tom: 47, 59, 309
Seifert Franz: 66, 301
Selden Rodman: 312
Selz Peter: 82
Semin Didier: 174, 311
Serra Richard: 9, 93
Sferlazzo Antonio: 112–113
Shapiro Joel: 9, 93
Shendar Yehudit: 60
Sikorski Janusz: 244, 304
Słowacki Juliusz: 105, 297, 302
Smolik Przemysław: 29, 31
Sobel Judyta: 59–60
Solyga Andrzej: 22, 284, 299
Sontag Susan: 9, 311
Soulages Pierre: 139, 145
Soussloff Catherine M.: 132, 308
Soutine Chaim: 139
Spiegelman Art: 10
Spoerri Daniel: 145

Stadler Alfred: 194
Staël Germaine de: 154
Stangret-Kantor Maria: 112–113
Stanisławski Jan: 245
Stażewski Henryk: 27–28, 31
Stąpór Ewa: 158
Steinberg Edward: 194
Steinlauf Michael C.: 275, 309
Stella Frank: 14, 93
Stematsky Avigdor: 139
Stern Jonasz: 28, 111, 122–124, 127, 309
Stiegler Bernd: 244, 309
Still Clyford: 91
Stoller Ezra: 82, 309
Striks Leon: 194
Stroop Jürgen: 63–64
Struk Janina: 9, 309
Stryczyk Joanna: 9, 13, 307
Strzemińska Nika: 16, 27–28, 31, 39, 41, 46, 67, 309
Strzemiński Władysław: 11–12, 14–16, 23, 25–41, 45–62, 64–67, 235, 246, 296–297, 303, 306, 309–312
Stwosz Wit (Stoss Veit): 107
Suchan Jarosław: 125, 307
Susid Paweł: 253
Svevo Italo: 144, 309
Swoboda Tomasz: 64, 306
Sylvester David: 93
Syrkus Helena: 27
Syrkus Szymon: 27
Szajna Józef: 148
Szanałca Józef: 27
Szapiro Paweł: 120, 308
Szczekacz Julia (Jenta) de domo Offenbach: 34
Szczekacz Roman (Abram Hersz): 34
Szczekacz Samuel: 16, 32–35, 38, 58–60, 67, 310
Szczuka Mieczysław: 27
Szekspir William: 71
Szende Stefan: 191, 309
Szerman Szymon: 39
Szklarczyk Tadeusz: 123

Szulc Mieczysław: 27
Szwarc Marek: 14, 32, 36
Szwarc Pinkus (Pinchas Shaar): 16, 32–39, 307

Ś

Śliwniak Józef (Jasza): 36
Ślizińska Milada: 177–178, 180, 309
Śmietana Józef: 127
Świca Marek: 59, 125

T

T.H. dr: 174
Tapias Antoni: 145
Tarasewicz Leon: 245
Tarmu Juda (Jehuda): 33, 37
Tatarczyk Tomasz: 245
Tatlin Władimir: 26
Taylor Mark C.: 81, 100
Thierac Otto: 198
Tillmans Wolfgang: 205
Tinguely Jean: 145
Titz Maria: 46, 228
Tomal Maciej: 44, 160, 245, 305, 308
Tomczyk Edyta: 70, 304
Trachter Symche: 36
Trębacz Bronisław (Bernard): 34, 36, 39
Trębacz Maurycy: 34, 36, 39
Trębacz Tadeusz: 34, 36, 39
Trębacz Zofia: 34, 36, 39
Triest Ferdinand: 263
Trznadel Jacek: 10, 304
Tykociński Izrael: 36
Turowski Andrzej: 15, 28, 45–47, 58, 65, 67, 231, 303
Turski Marian: 117, 302

U

Udalska Eleonora: 110, 307
Uherek Piotr: 285
Ulanowski Rafał: 179
Unterman Alan: 288, 302

V

Vantongerloo Georges: 29

Velázquez Diego Rodríguez de Silva y: 127
Velde Bram van: 145
Vieira Silva Maria Helena da: 145
Vignoli Tito: 228
Vischer Friedrich Theodor: 228, 309

W

Waczków Józef: 295, 304
Wagner Richard: 154, 291
Wajntraub Władysław: 36
Wegner Stefa: 31, 37, 59
Weiss Peter: 154
Wesołowska Danuta: 205, 309
White Nichola: 167, 172, 305, 310
Wichner Ernest: 198
Wieleżyńska Ewa: 160, 196, 311
Wiesner Herbert: 198
Wieviorka Anette: 247, 309
Willhaus Gustav: 193, 196
Wissowa von Georg: 13, 301
Wiśniowska Halszka: 203, 307
Witkiewicz Stanisław Ignacy: 29, 105, 110, 116
Witkowski Rafał: 264, 311–312
Wojniakowski Ryszard: 88, 309
Wolffenstein Richard: 266–267
Wolicka Elżbieta: 45, 308
Wolicki Małgorzata: 45, 308
Wolin Richard: 45, 131, 308, 311

Woolf Stuart J.: 195, 307
Wójcik Maja: 214, 255
Wróblewski Andrzej: 139, 190
Wyspiański Stanisław: 105, 146, 148, 297, 309

Y

Yates Francis: 10, 309
Yeshurn Avot: 142
Young James E.: 9, 135, 176, 309–311

Z

Zadkine Ossip: 13–14, 332
Zagrodzki Janusz: 16, 26, 32, 40–41, 47, 310
Zak Leon: 194
Zamojska Julia: 302
Zaritsky Joseph: 139
Zeidler-Janiszewska Anna: 10–11, 214, 255, 306, 308, 310
Zieleńczyk Adam: 12
Zielińska Monika: 253
Ziemięcki Bronisław: 29
Zychowicz Juliusz: 211, 249, 307
Zydorowicz Jacek: 10

Ż

Żarnowerówna Teresa: 27
Żbikowski Andrzej: 117, 302
Żyliński Leszek: 154, 306

SPIS ILUSTRACJI

Ilustracja 1. Władysław Strzemiński , <i>Śladem istnienia stóp, które wydeptały</i> , z cyklu <i>Moim przyjaciółom Żydom</i> , 1945, tusz, collage, 33 x 23 cm. ©Yad Vashem Art Museum, Jerusaleń.....	48
Ilustracja 2. Władysław Strzemiński , <i>Śladem istnienia</i> , z cyklu <i>Moim przyjaciółom Żydom</i> , 1945, tusz, collage, 29,9 x 20,8 cm. Muzeum Narodowe w Krakowie.....	49
Ilustracja 3. Władysław Strzemiński , <i>Oskarżam zbrodnię Kaina i grzech Chama</i> , z cyklu <i>Moim przyjaciółom Żydom</i> , 1945, tusz, collage, 30 x 21 cm. ©Yad Vashem Art Museum, Jerusaleń.	50
Ilustracja 4. Władysław Strzemiński , <i>Lepka plama zbrodni</i> , z cyklu <i>Moim przyjaciółom Żydom</i> , 1945, tusz, collage, 30 x 21 cm. ©Yad Vashem Art Museum, Jerusaleń.....	51
Ilustracja 5. Władysław Strzemiński , <i>Ruinami zburzonych oczodołów. Kamieniami jak głowy wybrukowano</i> , z cyklu <i>Moim przyjaciółom Żydom</i> , 1945, tusz, collage, 30 x 21 cm. ©Yad Vashem Art Museum, Jerusaleń.....	52
Ilustracja 6. Władysław Strzemiński , <i>Puste piszczele krematoriów</i> , z cyklu <i>Moim przyjaciółom Żydom</i> , 1945, tusz, collage, 30 x 21 cm. ©Yad Vashem Art Museum, Jerusaleń.	53
Ilustracja 7. Władysław Strzemiński , <i>Wyciągane strunami nóg</i> , z cyklu <i>Moim przyjaciółom Żydom</i> , 1945, tusz, collage, 30 x 21 cm. ©Yad Vashem Art Museum, Jerusaleń.....	54
Ilustracja 8. Władysław Strzemiński , <i>Przysięgnij pamięci rąk (istnień, które nie z nami)</i> , z cyklu <i>Moim przyjaciółom Żydom</i> , 1945 tusz, collage, 30 x 21 cm. ©Yad Vashem Art Museum, Jerusaleń.....	55
Ilustracja 9. Władysław Strzemiński , <i>Piszczelami napięte żyły</i> , z cyklu <i>Moim przyjaciółom Żydom</i> , 1945, tusz, collage, 30 x 21 cm. ©Yad Vashem Art Museum, Jerusaleń.....	56
Ilustracja 10. Władysław Strzemiński , <i>Czaszka ojca</i> , z cyklu <i>Moim przyjaciółom Żydom</i> , 1945, tusz, collage, 30 x 21 cm. ©Yad Vashem Art Museum, Jerusaleń.	57

- Ilustracja 11. **Mark Rothko**, *Edyp*, 1940/1944, National Gallery of Art Waszyngton. Źródło reprodukcji: katalog wystawy *Mark Rothko. Obrazy z National Gallery of Art w Waszyngtonie*, red. M. Bartelik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2013. 77
- Ilustracja 12. **Mark Rothko**, *Antygona*, ok. 1941 (1939/1940), olej i węgiel drzewny na płótnie, 86,4 x 116,2 cm, National Gallery of Art Waszyngton. Źródło reprodukcji: katalog wystawy *Mark Rothko. Obrazy z National Gallery of Art w Waszyngtonie*, red. M. Bartelik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2013, s. 116, https://en.wikipedia.org/wiki/Mark_Rothko#Inspiration_from_mythology (dostęp: 9.12.2017)..... 78
- Ilustracja 13. **Mark Rothko**, *Szkic do muralu nr 4*, 1958, olej na płótnie, 265,8 x 379,4 cm, Kawamura Memorial DIC Museum of Art, Japonia, https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Mark_Rothko (dostęp: 13.12.2017)..... 83
- Ilustracja 14. **Mark Rothko**, *Black on Maroon*, 1959, olej na płótnie, 228,5 x 207 cm, <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/black-on-maroon-3> (dostęp: 13.12.2017). 85
- Ilustracja 15. **Mark Rothko**, *Red on Maroon*, 1959, olej na płótnie, 266,7 x 238,7 cm, Tate Modern Gallery, Londyn, <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/black-on-maroon-3> (dostęp: 13.12.2017)..... 86
- Ilustracja 16. **Philip Johnson, Howard Barnstone, Eugene Aubry** (archit.), *Kaplica Rothki w Houston*, 1971, Institute for Religion and Human Development, The University of St. Thomas, Teksas, fundacja Johna i Dominique de Menil. Fotografia ze zbiorów autorki..... 87
- Ilustracja 17. **Mark Rothko**, *wnętrze Kaplicy Rothki w Houston* (czternaście obrazów) 1971, Institute for Religion and Human Development, The University of St. Thomas, Teksas, fundacja Johna i Dominique de Menil, arch. Ph. Johnson, <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/black-on-maroon-3> (dostęp: 13.12.2017) 89
- Ilustracja 18. **Barnett Newman**, *Czternaście Stacji Drogi Krzyżowej (Lema Sabachthani) / Stations of the Cross*, 1958/1965–1966, olej albo magna na płótnie, ok. 198 x 154 cm, National Gallery of Art, Waszyngton. Fotografia ze zbiorów autorki. 92
- Ilustracja 19. **Barnett Newman**, *Stacja Pierwsza*, 1958, magna na płótnie, 197,8 x 153,7 cm, National Gallery of Art, Waszyngton, Collection of Robert and Jane Meyerhoff. Źródło reprodukcji: katalog wystawy *Barnett Newman. The Stations of the Cross. Lema Sabachthani*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1966, s. 17. 94

- Ilustracja 20. **Barnett Newman**, *Stacja Dziewiąta*, 1964, olej na płótnie, 198,1 x 152,7 cm, National Gallery of Art, Waszyngton, Collection of Robert and Jane Meyerhoff. Fotografia ze zbiorów autorki. 97
- Ilustracja 21. **Barnett Newman**, *Be II*, 1961/1964, akryl i olej na płótnie, 204,5 x 183,5 cm, National Gallery of Art, Waszyngton, Collection of Robert and Jane Meyerhoff. Źródło reprodukcji: katalog wystawy *Barnett Newman. The Stations of the Cross. Lema Sabachthani*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996, s. 31. 99
- Ilustracja 22. **Tadeusz Kantor**, scena z *Umarłej klasy*, 1975. Fotografia ze zbiorów autorki. 102
- Ilustracja 23. **Tadeusz Kantor**, scena z *Umarłej klasy*, 1977. Źródło reprodukcji: *Tadeusz Kantor – Umarła klasa*, kat. wyst., 8.01.2004–1.02.2004, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, wyd. PGS w Sopocie, Galeria 86 w Łodzi, s. 84. 103
- Ilustracja 24. Fotografia ze zbiorów Tadeusza Kantora: rekruci armii austriackiej wyruszający na I wojnę światową. Marian Kantor pierwszy z lewej strony. Źródło reprodukcji: J. Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, słowo/obraz terytoria, s. 13. 106
- Ilustracja 25. Fotografia rodzinna ze zbiorów Tadeusza Kantora: rodzice – Marian i Helena z Bergerów Kantorowie, wuj Stanisław Milan, ok. 1914. Źródło reprodukcji: „Konteksty” 2015, nr 1–2, s. 126. 108
- Ilustracja 26. **Tadeusz Kantor**, *Wielopole, Wielopole (Maria Stangret-Kantor jako Rabinek)*, premiera, Florencja 23 czerwca 1980. Fot. A. Sferlazzo. Źródło reprodukcji: <https://laconchigliadisantiago.wordpress.com/organizzazione-mostre/#jp-carousel-131> (dostęp: 3.12.2017). 112
- Ilustracja 27. **Tadeusz Kantor**, *Wielopole, Wielopole (Maria Stangret-Kantor jako Rabinek)*, premiera, Florencja 23 czerwca 1980. Fot. A. Sferlazzo. Źródło reprodukcji: <https://laconchigliadisantiago.wordpress.com/organizzazione-mostre/#jp-carousel-132> (dostęp: 3.12.2017). 113
- Ilustracja 28. **Tadeusz Kantor**, *Wielopole, Wielopole*, premiera, Florencja, 23 czerwca 1980. Fot. E. Kossakowski. Źródło reprodukcji: *Tadeusz Kantor. Z „Wielopola, Wielopola”*, Galeria Foksal MCKiS, grudzień 2003–styczeń 2004, s. 13. 117
- Ilustracja 29. **Tadeusz Kantor**, *Dziś są moje urodziny (Zbigniew Gostomski jako Jonasz Stern)*, 1990. Fot. (fragment) Caroline Rose. Źródło reprodukcji: *Kantor was here. Tadeusz Kantor in Great Britain*, wyd. K. Murawska-Muthesius, Black Dog Publishing Limited, London 2011, s. 165. 122

- Ilustracja 30. **Tadeusz Kantor**, *Mam wam coś do powiedzenia*, 1988, akryl, płótno, 121 x 110 cm, Fot. Tadeusz Szklarczyk. Źródło reprodukcji: *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, red. T. Gryglewicz, Universitas, Kraków 1997, s. 104. 123
- Ilustracja 31. **Moshe Kupferman**, *The Rift in Time no. 3*, 1999, oil on canvas, 200 x 200 cm. Fot. Yair Peleg. Źródło reprodukcji: *Moshe Kupferman: The Rift in Time*, Givon Art Gallery, Tel Aviv, March 2000, s. 13. 134
- Ilustracja 32. **Moshe Kupferman**, *The Rift in Time no. 4*, 1999, oil on canvas, 200 x 200 cm. Fot. Yair Peleg. Źródło reprodukcji: *Moshe Kupferman: The Rift in Time*, Givon Art Gallery, Tel Aviv, March 2000, s. 15. 141
- Ilustracja 33. **Moshe Kupferman**, *The Rift in Time no. 7*, 1999, oil on canvas, 200 x 200 cm, kolekcja Katzenelson House-Child Memorial, kibuc Lohamei Haghetat, Izrael. Źródło reprodukcji: *Moshe Kupferman: The Rift in Time*, Givon Art Gallery, Tel Aviv, March 2000, s. 21. 147
- Ilustracja 34. **Anselm Kiefer**, *Für Paul Celan – Ukraine*, 2005, rzeźba z ołowianych ksiąg i zasuszonych kwiatów, 140 x 70 x 70 cm. Źródło reprodukcji: *Anselm Kiefer für Paul Celan*, kat. wyst., Galerie Thaddaeus Ropac, 3 August–3 September 2005, red. A. Ehman, Salzburg 2005, s. 81..... 156
- Ilustracja 35. **Anselm Kiefer**, *Für Paul Celan – Arche*, 2005, rzeźba-księga z ołowianej blachy pochodzącej z porzuconych łodzi, 140 x 70 x 70 cm. Źródło reprodukcji: *Anselm Kiefer für Paul Celan*, kat. wyst., Galerie Thaddaeus Ropac, 3 August–3 September 2005, red. A. Ehman, Salzburg 2005, s. 83. 157
- Ilustracja 36. **Anselm Kiefer**, *Für Paul Celan – Runen-gespinst*, 2005, rzeźba z tekturowych ksiąg, fotografie, gałęzie, węgiel, ołów, 49,5 x 57 x 78 cm (z gałęziami 49,5 x 100 x 245 cm). Źródło reprodukcji: *Anselm Kiefer für Paul Celan*, kat. wyst., Galerie Thaddaeus Ropac, 3 August–3 September 2005, red. A. Ehman, Salzburg 2005, s. 85. 159
- Ilustracja 37. **Anselm Kiefer**, *Sulamith*, 1990, połączone blachy ołowiu, kobiece włosy, popiół, 101 x 63 x 11 cm. Źródło reprodukcji: *Anselm Kiefer. Bücher 1969–1990*, Kunststahle Tübingen 29.09.1990, Kunstverein München 11.01.1991–17.02.1991, Kunsthaus Zürich 1.03.1991–7.04.1991/hrsg.von Götz Adriani, red. katalogu W. Lemanczyk, edition Cantz, Stuttgart 1990, s. 291. 161
- Ilustracja 38. **Christian Boltanski**, *Kanada / Reserve*, 1986. Źródło reprodukcji: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Réserve_\(Boltanski\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Réserve_(Boltanski)) (dostęp: 6.12.2017). 173

- Ilustracja 39. **Christian Boltanski**, *Missing House*, 1990, instalacja, Grosse Hamburger Strasse 15/16, Berlin. Fotografia ze zbiorów autorki..... 176
- Ilustracja 40 **Christian Boltanski**, *Witness, Saskia* 48, instalacja, Warszawa 2001, fot. R. Manowski (pocztówka). Źródło reprodukcji: E. Jedlińska, *Biografia/„Auto-biografia”/Śmierć/Życie. Christian Boltanski*, „Format” 2008, nr 54, s. 76..... 180
- Ilustracja 41. **Christian Boltanski**, *Witness, Grochowska* 84, instalacja, Warszawa 2001, fot. Rafał Manowski (pocztówka). Źródło reprodukcji: E. Jedlińska, *Biografia/„Auto-biografia”/Śmierć/Życie. Christian Boltanski*, „Format” 2008, nr 54, s. 76..... 181
- Ilustracja 42. **Christian Boltanski**, *Witness, Białostocka* 9, instalacja, Warszawa 2001, fot. Rafał Manowski (pocztówka). Źródło reprodukcji: E. Jedlińska, *Biografia/„Auto-biografia”/Śmierć/Życie. Christian Boltanski*, „Format” 2008, nr 54, s. 76..... 181
- Ilustracja 43. **Christian Boltanski**, *Le Cœur /Serce*, 2008, instalacja, Galeria Foksal MCKiS, 21 lutego–11 kwietnia 2008, Warszawa 2008, fot. J. Gładykowski. Źródło reprodukcji: E. Jedlińska, *Biografia/„Auto-biografia”/Śmierć/Życie. Christian Boltanski*, „Format” 2008, nr 54, s. 73. 182
- Ilustracja 44. **Christian Boltanski**, *Le Cœur /Serce*, 2008, instalacja, Galeria Foksal MCKiS, 21 lutego–11 kwietnia 2008, Warszawa 2008, fot. J. Gładykowski. Źródło reprodukcji: pocztówki Galeria Foksal MCKiS, Warszawa 2008, b.p. 183
- Ilustracja 45. **Christian Boltanski**, *Póki my żyjemy...*, 23 lutego 2008, Reduta d. Bank Polski, ul. Bielańska 10, Warszawa, fot. A. Markul. Źródło reprodukcji: pocztówki Galeria Foksal MCKiS, Warszawa 2008, b.p. 184
- Ilustracja 46. **Christian Boltanski**, *Póki my żyjemy...*, 23 lutego 2008, Franck Krawczyk z harmonią, Reduta d. Bank Polski, Warszawa. Źródło reprodukcji: pocztówki Galeria Foksal MCKiS, Warszawa 2008, b.p. 185
- Ilustracja 47. Orkiestra obozowa, anonimowa fotografia z obozu zagłady we Lwowie, ul. Janowska 134. © United States Holocaust Memorial Museum, Waszyngton. 197
- Ilustracja 49. **Marek Chlanda**, *Studium bezdźwięczności*, z cyklu *Porządki*, akryl na płótnie, tryptyk, 55 x 38, 55 x 38, 55 x 38 cm. Własność artysty. Reprodukacja udostępniona za zgodą artysty. 202
- Ilustracja 50. **Luc Tuymans**, *Suspended*, 1989, olej na lnianym płótnie, 60 x 40 cm, Dirk i Clara Schuster, Gandawa. Źródło reprodukcji:

E. Jedlińska, <i>Frühlungswind</i> czyli „wiosenny wiatr”. Obrazy Luca Tuymansa, „Odra” 2002, nr 4, s. 69.	207
Ilustracja 51. Luc Tuymans , <i>Gaskamer</i> , 1986, olej na lnianym płótnie, 50 x 70 cm, Overholland, Amsterdam. Źródło reprodukcji: E. Jedlińska, <i>Frühlungswind</i> czyli „wiosenny wiatr”. Obrazy Luca Tuymansa, „Odra” 2002, nr 4, s. 71.	208
Ilustracja 52. Luc Tuymans , <i>Body</i> , 1990, 47,6 x 38,3 cm. Źródło reprodukcji: <i>The Agony. Luc Tuymans</i> , 27.10–4.12.1995, kat. wyst., Galeria Foksal, Warszawa, s. 2.	212
Ilustracja 53. Zofia Lipecka , <i>Grand triangle/Wielki trójkąt</i> , 1985, akryl, pastel na płótnie, 200 x 200 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.	220
Ilustracja 54. Zofia Lipecka , <i>Signes/Znaki</i> , 1985, akryl, pastel, grafit na papierze, 65 x 87 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.	221
Ilustracja 55. Zofia Lipecka , <i>Triangle–pyramide/Trójkąt–piramida</i> , 1985, akryl, pastel, grafit na papierze, 65 x 87 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.	222
Ilustracja 56. Zofia Lipecka , <i>Ombre rouge/Czerwony cień</i> , 1986, akryl na płótnie, 89 x 130 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.	223
Ilustracja 57. Zofia Lipecka , <i>Timbal/Puchar</i> , 1986, akryl, воск na drewnie 60 x 60 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.	223
Ilustracja 58. Zofia Lipecka , <i>Arbre et lac/Drzewo i jezioro</i> , 1987, grafit, tusz, ołówek, kredka, pastel na papierze, 50 x 65 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.	224
Ilustracja 59. Zofia Lipecka , <i>Arbre et nuage/Drzewo i chmura</i> , 1987, tusz, grafit, pastel na papierze, 76,5 x 56 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.	225
Ilustracja 60. Zofia Lipecka , <i>Quatre merveilles du monde/Cztery cuda świata</i> , 1987, akwarela, akryl, ołówek na papierze, 49,7 x 64,5 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki.	226
Ilustracja 61. Zofia Lipecka , <i>Fossils/Skamieliny</i> , 1989, gwasz, pastel na papierze 65 x 78 cm. Obraz znajduje się w kolekcji prywatnej autorki.	227

- Ilustracja 62. Tablica informacyjna przy wjeździe do Treblinki. Fotografia anonimowa. Archiwum Yad Vashem The Holocaust Martyr's and Heroes' Remembrance Authority, Jerozolima. Źródło reprodukcji: https://pl.wikipedia.org/wiki/Jad_Waszem (dostęp: 5.12.2017)..... 237
- Ilustracja 66. **Zofia Lipecka**, *Projekt Treblinka–2 JANVIER 2016*, olej na płótnie, 175 x 220 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki. 241
- Ilustracja 67. **Zofia Lipecka**, *Projekt Treblinka–28 DÉCEMBRE 2016*, olej na płótnie, 175 x 220 cm. Własność artystki. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki. 241
- Ilustracja 68. **Rafał Jakubowicz**, *Seuchensperrgebiet*, 2002. Własność artysty. Reprodukacja udostępniona za zgodą artysty. 250
- Ilustracja 69. **Rafał Jakubowicz**, *Seuchensperrgebiet*, 2002. Własność artysty. Reprodukacja udostępniona za zgodą artysty. 251
- Ilustracja 70. *4 XII 1941 – „Tyfus szaleje”* (Zakazana dzielnica – zaraza, dozwolony tylko przejazd). Fotografia dokumentalna wykonana na terenie warszawskiego getta podczas II wojny. Autor nieznany. Fotografia pochodzi z: A. Czerniaków, *Adama Czerniakowa dziennik getta warszawskiego*, oprac. i przypisy M. Fuks, PWN, Warszawa 1983, il. 63..... 256
- Ilustracja 71. Nowa Synagoga w Poznaniu, autorzy projektu: Wilhelm Cremer, Richard Wolfenstein, 1905–1907, róg ul. Wronieckiej 17 i Stawnej, przy skwerze Rabina Akiwy Egera. Pocztówka za zbiorów autorki..... 267
- Ilustracja 72. **Rafał Jakubowicz**, *היחשתכירב / The Swimming Pool / Synagogue / Pływalnia*, 2003, kadr filmowy. Własność artysty. Reprodukacja udostępniona za zgodą artysty. 269
- Ilustracja 73. **Rafał Jakubowicz**, *היחשתכירב / The Swimming Pool / Synagogue / Pływalnia*, 2003, kadr filmowy. Własność artysty. Reprodukacja udostępniona za zgodą artysty..... 272
- Ilustracja 74. **Rafał Jakubowicz**, *היחשתכירב / The Swimming Pool / Synagogue / Pływalnia*, 2003, kadr filmowy. Własność artysty. Reprodukacja udostępniona za zgodą artysty..... 272
- Ilustracja 75. **Elżbieta Janicka**, *Auschwitz II Birkenau (24.08.2004)* z cyklu *Miejsce nieparzyste*, 2003–2004. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki. 276
- Ilustracja 76. **Elżbieta Janicka**, *Sobibór (04.07.2003)*, z cyklu *Miejsce nieparzyste*, 2003–2004. Reprodukacja udostępniona za zgodą artystki. 278

SUMMARY

The Shapes of Memory. Selected Aspects of Contemporary Art consists of fourteen essays devoted to questions addressed in the art of selected artists hailing from Poland and other countries. The works discussed in the book, which have been chosen from the extensive *oeuvres* of the artists it presents, relate to the question of preserving, in memory, events of fundamental significance to anyone endeavouring to face up to the history of the Second World War and the Holocaust. The artistic attitudes and works of art considered here are an expression of a desire to understand and, perhaps, a warning to future generations in order to avoid a repetition of a tragedy which has forever cast a shadow over the present and the future. The accomplishments of the group of artists discussed in the book are linked by a common motif; they point to the significance of the role played by memory in the process of commemorating and adopting a stance toward that most tragic experience of modern history which was the horror of the extermination of the Jews of Europe during the Second World War. The fourteen essays were written over the course of recent years and published in dispersed and various ways, appearing in scholarly journals and post-conference publications and given as papers at Polish and international congresses. Together, they form a cohesive and coherent narrative and they constitute a consistent endeavour to encapsulate and analyse the artists' individual, in a sense 'reclusive', facing up to the extreme experience of the Holocaust and the memory bound up with it.

One aspect of their work is presented here, namely, the question of remembrance and commemoration, the feeling of sorrow and pain and the sense of the constant instability, the ambiguity of the world's understanding in respect of a problem crucial to contemporary art; an ethical attitude toward the Holocaust; a problem in which every artist seeking allusions to the human condition in today's reality is entangled.

Jacques Le Goff wrote:

The Greeks of the archaic age made Memory a goddess – Mnemosyne. She is the mother of the nine muses, whom she has [*sic*] conceived in the course of nine nights spent with Zeus. She reminds men of the memory of heroes and their high deeds, and she presides over lyric poetry.¹

¹ J. Le Goff, *History and Memory*, transl. S. Rendall and E. Claman, Columbia University Press, New York 1992, p. 68, retrieved at <https://ia800506.us.archive>.

Mnemosyne is thus the one who revealed the mysteries of the past to the artist, led him into the world beyond and showed him its darkest sides. She commanded him to remember, because memory is the wellspring of immortality. Thus the artist, Orpheus the Poet with his lyre, sculpted with obsessive repetitiveness in the nineteen thirties, forties and fifties by Ossip Zadkine, who increasingly 'mutilated' his subject, is controlled by memory and responsible for memory, a poet prophesying the future and evoking the past. This Orpheus, an artist with his rent body, with his broken instrument, as Zadkine depicted him, became a witness to bygone events, a narrator of the past.

The question of memory, which is fundamental to the Jewish tradition, can be found both in every culture of antiquity and in the Judaeo-Christian culture. Biblical texts contain a host of references to:

[...] the duty of remembrance and of the memory that constitutes it: a memory that is first of all a recognition of Yahweh, the memory that founds the Jewish identity.²

On the pages of the Bible, we find the phrases:

Beware that thou forget not the Lord thy God³ [...] Lest⁴ [...] thine heart be lifted up, and thou forget the Lord thy God, which brought thee forth out of the land of Egypt, from the house of bondage.⁵

and "Remember, and forget not, how thou provokedst the Lord thy God [...].⁶ In *Isaiah*, we have:

Remember these, O Jacob and Israel: for thou art my servant; I have formed thee: thou art my servant: O Israel, thou shalt not be forgotten of me.⁷

org/0/items/JacquesLeGoffHistoryAndMemoryColumbiaUniversityPress1996/Jacques%20Le%20Goff-History%20and%20Memory-Columbia%20University%20Press%20%281996%29.pdf on 23rd December 2017; cited under the *Mnemosyne* entry in *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, eds. A. F. von Pauly, G. Wissowa, vol. XXX, Stuttgart 1965. Polish edition: J. Le Goff, *Historia i pamięć*, przekł. A. Gronowska, J. Stryczyk, wstęp. P. Rodak, Warszawa 2007.

² *Ibidem*, pp. 68–69.

³ *The Holy Bible Containing the Old and New Testaments, Authorised King James Version; The Fifth Book of Moses, Called Deuteronomy*, 8:11, Collins, London, no publication date.

⁴ *Ibidem*, 8:12.

⁵ *Ibidem*, 8:14.

⁶ *Ibidem*, 9:7.

⁷ *Ibidem*, *The Book of the Prophet Isaiah*, 44:21.

The Jewish memory is derived from a tradition which not only enjoins remembrance of God, but also records the reciprocity of God's remembrance. The Jewish people are a people of memory and the source of their enduring is contained within it. Memory thus conditions cleansing, which is to say, the rectification or, in Hebrew, *tikkun*, of evil that has befallen; memory endeavours to preserve the past, though not in order to reflect on it, but for it to serve the present and the future.

*

The essays in this book are concerned with artists alluding to the Holocaust in their work. They have been organised chronologically, reflecting the times in which the artists lived and the times in which their works were created. Chapter One opens with a presentation of the works of the artists selected; the works are their creators' clear reaction to the Holocaust. The chapter contains an essay devoted to Władysław Strzemiński's set of collages entitled *To My Friends the Jews*. A series of works on paper created soon after the end of the Second World War, it is unique to his *oeuvre* and, in general, to the history of art.

The essay shows both how Strzemiński's fortunes, friendships, artistic fascinations and involvement in the life of society were shaped against the backdrop of the concepts of the twentieth-century artistic avant-garde, of which he was a leading ideologist and pioneer, and how, in the face of the events of the Second World War and the Holocaust, his unfulfilled, utopian dreams underwent what he deemed to be annihilation. The focus of the analysis of the *To My Friends the Jews* series is on the historical, political and social contexts which conditioned the creation of the ten collages; a crucial aspect here is the closeness and importance of Strzemiński's contact with young Jewish artists, for whom he had always remained a master and a man of great noble-mindedness.

To My Friends the Jews was preceded by several other series. The first was created in Vileyka⁸ during the winter of 1939–1940 and is entitled *Western Belarus*; he and his wife, Katarzyna Kobro, an artist in her own right, had fled to the East when the war broke out, believing that they would be safer there than in the central Polish city of Łódź, where they had lived since the early nineteen thirties. When they returned to Łódź in May 1940, he created a series of drawings entitled *Deportations*, thematically linked to the mass displacement of the city's inhabitants. *War Against Homes* was the title he gave another series of drawings, which, like those preceding them, were traced out in a tortuously winding line on a blank sheet of paper. This time, the abstract forms

⁸ The town of Vileyka had been made a part of Poland under the Peace of Riga, which followed the Polish-Soviet War of 1919–1921. It was re-annexed by the Soviet Union after the Soviet invasion of Poland, which was launched on 17th November 1939.

of people were replaced by forms “grouped in blocks, sometimes fleeing toward the background as if they were coordinated masses, empty volumes.”⁹ In 1942, he created a series of seven drawings depicting animated, impersonal faces, which is also the generic title he gave those works, *Faces*. His final series of ‘war’ works were created between 1943 and 1944; *Cheap as Mud* comprises a set of drawings where the empty surface of the paper features irregular stains and forms, their interiors scrubbed away, leaving an outline which often closes up in some kind of shape and is often broken, either obliterating any figure whatsoever or endowing it with an element both tragic and grotesque, insistently repeated.

In some measure, those series of drawings created during the war foreshadow the one discussed in detail in the first section of the book. In January 1945, Strzemiński began a dramatic series of collages dedicated to the memory of the Jews who were killed during the Holocaust. He called the set, consisting of nine collages, *To My Friends The Jews*. The works are currently held in the collections of Yad Vashem, the World Holocaust Remembrance Centre in Jerusalem. A tenth collage, *A Father’s Skull*, which was detached from the series by Strzemiński and given to a friend, the poet Julian Przyboś, is currently held in the collections of the National Museum in Cracow. The series is an expression of grief, despair and a sense of the immeasurable tragedy of the Holocaust shown from the perspective of a witness and his helplessness in the face of it. First and foremost, though, as Andrzej Turowski has remarked, thanks to his use of a double collage technique using photographs published in the press of the time and his own creativity, Strzemiński introduced “the dimension of memory into the structure of his composition, making a personal memory of the metaphorical narrative axis.”¹⁰

The next section of the book presents the work of two American artists, Mark Rothko and Barnett Newman, who were some ten to fifteen years younger than Strzemiński and thus representatives of the next generation. Both of them were connected with American abstractionism and their works, created in the nineteen fifties, sixties and seventies, constitute a dramatic reaction to the Holocaust, a reaction which is linked to their sense of national identity.

In his mature works, Mark Rothko created abstract paintings invoking Jewish mysticism and biblical messages, respecting the Second Commandment, “Thou shalt not make unto thee any graven image, or any likeness of any thing [...]”¹¹ His large-scale works, almost monochromatic, painted

⁹ A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, p. 222.

¹⁰ *Ibidem*, p. 228.

¹¹ *The Holy Bible...*, *The Second Book of Moses, Called Exodus*, 20:4.

onto the surface of the canvas in thin layers of dark paint, give the impression of pulsating, receding and drawing closer and they emanate an interior light which provides solace and reconciliation. They can also be considered by way of cabalistic references and a connection with the Jewish concept of the act of renewal, the concept of the Hebrew term *tikkun*, understood as a desire to rectify the world after destructive events. When Rothko created paintings, he supplemented their content with a religious and philosophical message and fulfilled the most vital Jewish injunctions concerning the remembrance of the dead.

In Barnett Newman's series of abstract paintings, *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani*, and in the 'Black' paintings in the Rothko Chapel in Houston, by way of which the two artists strove to depict extermination, the abstract forms of the works, their severe, dark-toned hue, evocative seriousness and silence and, finally, the arduous process of their creation, sublimate and sacralise the victims of the Holocaust. The witness to the Holocaust borne by a painting outwardly devoid of formal allusions makes itself manifest here as a striving to express experiences which the artists had not undergone directly. The experience of the tragedy of the Jews of Europe, a community of suffering and sorrow which they felt part of, brought about their focus, in their art, on what the intellectual North America of the mid twentieth century understood as the tradition of Judaism.

Chapter Three of the book is devoted to the work of Tadeusz Kantor, one of the most important Polish artists of the twentieth century. He was born in Wielopole Skrzyńskie¹² on 6th April 1915, ten years after Barnett Newman's birth and twelve years after Mark Rothko's. He died in Krakow on 8th December 1990. The subject of the aspect of Kantor's work presented in the essay is the significance of memory in his life and in the art he created in the Critcot 2 Theatre, which he founded in Krakow in 1955 and which evolved into his Theatre of Death, his main work. In the three productions comprising his 'family triptych,' namely *The Dead Class* (1975), *Wielopole, Wielopole* (1980) and *Let The Artists Die* (1985), as well as his *I Shall Never Return* (1988) and his final theatrical work, *Today Is My Birthday*, which was its author's 'personal challenge' and was premiered posthumously in Toulouse early in 1991, he made his art a medium of memory, recollections, fears, feelings and experiences. The war filled his memory and the experiences of the twentieth century left a particular mark on his understanding of the world and of art. In Kantor's work, experiences connected with the Second World War and with the Holocaust find singular expression, often far removed from metaphor. The record of the memory of the events which had irreparably destroyed the world he had grown up in and witnessed found its reflection in the dreams that haunted him,

¹² A village in south-east Poland.

the experiences of his closest friends and the memory of the saved. The Theatre of Death is a theatre of memory and it was for memory, for its homelessness, to use Kantor's words, that, after many years of searching, he found a place. That place was the Theatre of Death.

The chapter discussing the work of Moshe Kupferman, a Polish-Israeli artist who was born in Jarosław¹³ in 1926 and died in Israel in 2003, concerns something distinctive from his *oeuvre*, namely, a series of eight paintings entitled *The Rift in Time*. In this series of outwardly abstract canvases, Kupferman, who had survived the Holocaust and had proclaimed his dislike of art alluding to it, took on a theme deeply rooted in a tradition of the Jewish mystics, in other words, the tradition of rending garments as a sigh of mourning, and, in so doing, he declared his own constant thought and pain, which had thus far found no expression in his works. The series was created four years before his death as a 'song of mourning,' a testament to, and prayer for, the dead and, at one and the same time, as an expression of memory, a return to his religious roots and the myths of his forebears.

The essay constituting Chapter Five, which discusses the work of Christian Boltanski, is entitled *Christian Boltanski: 'Autobiography': Memory/Death/Life*. A French artist well-known in Paris, where he has presented his works and paratheatrical pieces several times, he has said of his art, which makes profound allusion to memory, that it underscores the meaning of seeking his own identity, a lost part which, as he puts it, exists in the 'abyss of memory.' Boltanski's art is an incessant facing up to the trauma of the past, the memory of the Holocaust and, above all, the history of his Jewish family. In this world, fiction intertwines with reality and the truth of a image/photographic portrait interweaves with an invented, albeit credible story. For Boltanski, Tadeusz Kantor was the first and peerless master, and his world, like Kantor's, seems to be overwhelmed by times past and by death, rendered unreal by the state of yearning and melancholy which is omnipresent here. Boltanski created the works discussed in this section of the book over a period stretching from the nineteen seventies to the present day. They allude to those aspects of human existence which are bound up with his childhood, his biography and memory understood as a primary driving force in life, conditioning existence in a concrete state, memory experienced and obsolete. That memory was formed by family stories, by collected photos, some genuinely of family members and some assumed to be, by imaginings and by confrontation with a reality enduring in the shadow of the tragedy that afflicted his Jewish kin.

The next section of the book relates to the work of Anselm Kiefer, who was born in 1945 and is one of Germany's most outstanding artists. His biography

¹³ A town in south-east Poland.

and his work, monumental and dramatic, is focused on the problem of memory as a carrier of responsibility and expiation for the deeds of previous generations of Germans. In the essay presented here, I have turned my attention to one of the many series of book-cum-sculpture monuments from his *oeuvre*. The series in question, dedicated to the memory of the outstanding poet Paul Celan, who died a tragic death, is entitled *Für Paul Celan* and the essay addresses three of the works in the series; *Ukraine Für Paul Celan*; *Arche Für Paul Celan*; and *Runengespinst*.

In Chapter Seven, *Marek Chlanda: Image and Thought. Tango of Death*, I present an analysis set against the backdrop of an historical context, the German occupation of Lwów.¹⁴ Marek Chlanda was born in Krakow in 1954 and the work in question, which dates from 2004, is entitled *Cosmos – Tango of Death – in Relation to Blake*. The wellspring of the work is a well-known photo which was most probably taken in the winter of 1942 at the Janowska extermination camp, which was located at No. 134 *ulica*¹⁵ Janowska in Lwów. What interested me is how, in the world of chaos that surrounds us, the artist seeks order, desiring to recreate it by grasping that which unites and forms a dependence between things, events, memory, the ethics of behaviour and conscience. Of the essence here is the underscoring of the singular spiritual connection between the visions-cum-warnings which William Blake addressed to future generations and Marek Chlanda's skill in reading and entering into their message. He seems to be saying that Blake's cautions failed to hold back the course of events which occurred in the twentieth century and scarred subsequent generations with the most acute drama in the history of human suffering, pain and iniquity. In its entirety, this work of Chlanda's consists of ten sketches-cum-exercises, drawings and notes; of these, I decided to focus on one eight-sketch series, created between 1973 and 2008.

The next essay, entitled *Frühlingswind, or Spring Wind*, concerns the paintings of the Belgian painter Luc Tuymans, who was born in 1958. His painting, intriguing, aesthetically perfect and almost always provided with a commentary, conveys the darkest of content, hidden, camouflaged and evoking disquiet and watchfulness in the viewer. This is no recreation of truths faithfully recollected or told; Tuymans presents a world of menace, violence and pain. His pastel works, painted using traditional techniques, allude to the question of both mental and biological memory. Through its outward neutrality, we interpret his painting as a ruthless indication of what the Holocaust was, of what 'legacy' it left contemporary people and in what way the memory of it has changed the reception of traditional portrayals and habits in the viewer's relationship with a work of art.

¹⁴ Now Lviv, in Ukraine; before the Second World War, the city was part of Poland.

¹⁵ *ulica* – *street*; when written as part of a street name, the word is not capitalised.

Chapter Nine is devoted to the question of the image's memory, the phenomenon of the constancy of painting in the history of culture. The early works of Zofia Lipeccka, who was born in Poland in 1957 and has lived in France since the nineteen sixties, allude to the fundamental meaning of memory shaped in the most distant, archaeological past, to some extent by way of language. In her paintings from the nineteen eighties, she engages with the meaning of the sign both as an archetypal symbol which is memory's vehicle and defender and as a category triggering tension between human beings and their past.

The next section of the book, which also makes reference to Zofia Lipeccka's work, can be considered in relation to the art of Marek Chlanda, Luc Tuymans and Rafał Jakubowicz, all of them artists who bring their thinking and work into confrontation with the memory of the Holocaust. That space in their art is perceived from the perspective of the generation which was born after the war and makes its way to the truth about the Holocaust via the memory of witnesses, historical documents, photographs and the memory of places.

In setting her work facing, and in relation to, the past and the present her *Project Treblinka* is conceived to extend across years, Lipeccka invokes the remembrance of the Holocaust as it endures in our memories by way of place, sign and image. Here, with *Project Treblinka*, she remains consistent as regards her earliest artistic achievements, where she explored the prehistory of the source and endurance of the sign in culture, the sign understood as the first image. In speaking of the history of a place particularly marked by the death of the Jews of Europe during the Second World War, in her annual act of photographing a place on their road to an extermination camp and, at the final stage of each work, in recreating the landscape around the camp as it looks each year, forcefully underscoring the power of painting, the value of art itself, she endeavours to defend its primordial worth, both ethical and aesthetical. The memory of which Lipeccka speaks steps beyond the borders of history as an academic discipline; it decides our identity and determines the possibility of entering into a dialogue with, to call upon Giorgio Agamben's words, that most "devastating experience in which the impossible is forced into the real."¹⁶ As she considers the question of the memory of the Holocaust and moors herself in the present, she also undertakes a defence of post-Holocaust art, pointing to landscape painting as the most traditional and most firmly rooted motif in the history of European painting. Whilst grappling with the problem of representing

¹⁶ G. Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, (*Homo Sacer III*), transl. D. Heller-Roazen, ZONE BOOKS, New York 1999, p. 148, retrieved at <http://artsites.ucsc.edu/sdaniel/230/Agamben-Remnants-of-Auschwitz.pdf> on 27th December 2017.

the Holocaust, she shows the necessity of art's existence and permanence and, whilst neither demolishing nor deprecating the boundaries of the thematic canons of visual art, she endeavours to find the means of expression most suited to this topic.

In the next two chapters, I present the work of Rafał Jakubowicz, born in Poznań¹⁷ in 1974. My analysis is based on works he created in 2002 and 2003. The first, *The Truth is in Memory or Key Words*, is concerned with the manipulation of language applied in the Third Reich and the endurance of signs which have survived in the consciousness, or perhaps the subconsciousness, of subsequent generations. In a work entitled *Seuchensperrgebiet* (2002; Territory Endangered by Epidemic), he speaks of the corruption of language typical of Nazi Germany. Rather like what occurs in Tuymans work, Jakubowicz reveals something hidden beneath outwardly harmless functioning in the present day, namely, the ambiguity of banal objects, words, images and places contaminated by their use in the crime of the Holocaust. He wants to focus our attention and sensitivity on the meaning of the words and language in which we have learned to express a description of events that, it would seem, are impossible to express and to describe.

The second chapter devoted to Jakubowicz discusses a video installation, *Synagogue/Swimming Pool/היחש תכירב*, which consists of a projection of a Hebrew inscription reading *היחש תכירב* (swimming pool), two video films and a postcard. My analysis here is based on sociological research and the work, which was created in the artist's home town of Poznań, is presented as focusing the viewer's attention on the 'place's memory' and the memories of the city's current residents who are users of a swimming pool... an erstwhile synagogue profaned by the Germans. On 4th April 2005, the sixtieth anniversary of the Nazis' destruction and subsequent rebuilding of the Poznań synagogue, Jakubowicz performed an artistic action; he projected the aforementioned Hebrew inscription onto the façade of the building. In this work, he was seeking the vestiges of memory, as well as the building's history and original function. The video film constituting one of the elements making up *Swimming Pool* in its entirety shows the contemporary interior of the former synagogue. As he makes his way inside with the camera, he hunts for places and traces which might 'speak' of the past and he films the swimming-pool fixtures, fittings and equipment in such a way as to suggest associations with the tragedy of the concentration camps. Jakubowicz's work broaches an essential question, namely, the process of preserving in our memories images and events in which we were not direct participants. Their 'activity' penetrates our memory via mediated images, via

¹⁷ Situated in west-central Poland, Poznań is one of Poland's oldest and largest cities.

knowledge and imagination, where truth intertwines with fiction. Jakubowicz does not so much rescue memory as hunt for its evanescent traces; he wants to explore the “meaning of the vestiges of the Holocaust in our collective imagination,”¹⁸ as Izabela Kowalczyk concludes in her analysis of his installation.

In the next chapter, entitled *Elżbieta Janicka's Artistic Journey to 'An Odd-Numbered Place'. Reflections on the Past, Memory, Time and Identity*, the question of our present in relation to the Holocaust is broached. Janicka's work, like those created by the artists of the post-war generation, Tuymans, Lipecka, Chlanda, Jakubowicz, and described in the preceding chapters, alludes to absence and, at one and the same time, appeals not only our memory and imagination, but also to places' memories. Like the previously discussed artists, she points to the fact that there is neither place nor memory or imagination which would not be burdened by guilt... the guilt of involvement in the tragedy of the Holocaust. The artists discussed in this book turn our attention to the process of forgetting which is taking place and they show how historical memory transforms into imagination, vague associations and the photographic images preserved in our memories. Janicka's *An Odd-Numbered Place* is six square photographs measuring 127 x 127 cm. They depict a white surface surrounded by the black edges typical of developed photographic film. The word AGFA is visible on the edges, along with the manufacturer's numerical data. Each photo has a caption; the name of the site of a concentration camp and, with each name, a figure which tells us the number of victims murdered in that place. The photographs present nothing. They are images of the air rising (?) above the places with the names signifying that they were places of extermination; Majdanek, Bełżec, Sobibór... We interpret Janicka's photographs as works about the impossibility of representation, about the obliteration of traces and about memory. *An Odd-Numbered Place* consists of several elements; the photographs, where an image of the air above former places of extermination has been preserved, the captions bearing the names of those places and the number of victims murdered in them. There is a second aspect to the *Odd-Numbered Place* exhibition; an interior where the sound of recordings made in those places is played. Elżbieta Janicka's work speaks of the impossibility of expressing/depicting the memory of the Holocaust, but it also speaks of the impossibility of keeping it alive, it speaks of obliteration, be it unintentional or deliberate.

The final chapter is devoted to an analysis of a monument as a place of memory, which is to say, the memorial raised within the grounds of the former German extermination camp at Bełżec. The camp is located in eastern

¹⁸ I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacja najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Academica. Wydawnictwo SWPS, Warszawa 2010, s. 237.

Poland, not far to the south-east of the village of Bełżec, close to the railway line running between Lublin¹⁹ and Lwów/Lviv. Between March and December 1942, the Germans murdered approximately six hundred thousand people in that place.

The building of the monument was preceded, in 1997, by a competition for an artistic solution for a new memorial. The winning project, a collaborative work by sculptors Andrzej Sołyga, Zdzisław Pidek, and Marcin Roszczyk, provided, first and foremost, not only for the protection and commemoration of the land where mass graves holding the remains of victims had been found, but also for a symbolic representation of the camp itself. Along with the monument, a museum was designed; its tasks are to document the camp's history, to disseminate that history to the general public and to collect any and every kind of material concerning the camp, the victims and the places where the deportations to Bełżec occurred.

First and foremost, the art discussed in this book touches upon questions relating to the past, to history and to memory. The common theme running through the works presented here is that of events connected with the Second World War and the Holocaust, along with complex relationships with, and allusions to, the post-war process of turning toward collective memory. The memory of the Holocaust is present in the work of artists around the world and, particularly, in Europe and America. The artists whose selected works are analysed and interpreted on the pages of this book, from Władysław Strzemiński's *To My Friends the Jews*, created during the war and soon after it had ended, to the place of memory marked by the memorial within the grounds of the former extermination camp in Bełżec, have all undertaken questions relating to history, but seen from the perspective of the present day. For it is the present day which conditions our perception of the past; that which has been obliterated, forgotten and stifled returns in successive endeavours to evoke, in art, the events most frequently discussed within the framework of historical and political debate. The selection of works presented here is the result of choices not only subjective, but also incomplete, in that it was not originally my intention to create a compendium. The act of choosing was focused around works which direct our attention toward a past that has been ousted, a past that is, so to say, absent, overlooked, but which, for all that, is building our present day. Thus memory, endeavours to keep the memory of the victims alive and the duty of remembrance constitute the fundamental substance of the works presented in the book. The premise was also to underscore the defence of poetry and art, the defence of painting after the Holocaust and the conviction that art is duty-bound to bear witness and transcribe memory, which constitutes the sense

¹⁹ A city in east Poland.

of the image's enduring at all. History marches onward, marked by a sense of a lack of continuity, by crises, turning points, forgetting and seeking the vestiges of the past; what remains are images, works of art serving, *inter alia*, to oppose both the human inclination to surrender to fate and the inertia of the human memory. Then, works of art like this become, at one and the same time, a tool to help recover what would seem to have been lost... and that is nothing other than memory. Reviving the past, at its most painful as well, is the equivalent of grappling with what happened, with what our heritage is. Those questions are broached in this book.

English translation by Caryl Swift

POSŁOWIE

Zbiór tekstów Eleonory Jedlińskiej – opatrzony wspólnym tytułem *Kształty pamięci* – jest jednym z ważnych głosów w niezwykle rozbudowanej już dyskusji na temat sztuki podejmującej problematykę Zagłady. Wpisuje się w charakterystyczny dyskurs współczesnej humanistyki, w którym sama Autorka zakotwiczyła się już w 2001 roku swoją monografią pt. *Sztuka po Holokauście*. Nowa książka prezentuje się jako kontynuacja, uzupełnienie lub rozszerzenie wcześniej podjętych kwestii „obrazowania po Shoah” i tym samym wychodzi znów naprzeciw słynnemu pytaniu Theodora W. Adorna o możliwość twórczą po Holokauście¹. Na tle współczesnej refleksji teoretycznej – podlegającej zresztą stałym modyfikacjom zależnym od problemowej weryfikacji permanentnie aktualizującej się perspektywy badawczej – postulowana jest często teza Georges’a Didi-Hubermana o „obrazach mimo wszystko”². Jednak w tekstach Jedlińskiej Adornowskie pytanie jest – w takim ujęciu – nie tylko ciągle obecne, ale jawi się jako kluczowe, niezmiennie i niewyczerpane wyzwanie dla współczesnych twórców, których praca to „ustawiczne zmaganie się z jednej strony z estetyką, a z drugiej – z etycznym wymiarem sztuki”³. Ten niezatarty stygmat lub swego rodzaju „ewidentne naznaczenie” historyczną traumą, generuje – można powiedzieć – kolejne pokolenia artystów, którzy ciągle od nowa *predysponowani* są do artykułowania „pamięci Shoah” w swoich dziełach⁴. Zatem nicią mającą łączyć proponowany zbiór esejów o dwunastu wybranych twórcach (od Strzebińskiego do Janickiej) jest deklaratywnie przyjęty postulat pamięci jako [metodologiczny] wyznacznik budujący zależności semantyczne dzieł i ich wspólnej perspektywy historyczystycznej zogniskowanej na Zagładzie jako „wydarzeniu” umiejscowionym w [konkretnym] czasie.

¹ Zob. np.: T. W. Adorno, *Commitment*, [w:] *The Essential Frankfurt School Reader*, ed. A. Arato, E. Gebhardt, New York 1982, s. 313. Zob. też: S. Felman, *Nauczanie i kryzys albo meandry edukacji*, przekł. M. Lachman, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 376; P. Śpiewak, *Milczenie i pytania Hioba*, [w:] *Teologia i filozofia żydowska wobec Holocaustu*, red. P. Śpiewak, Gdańsk 2013, s. 6–7.

² G. Didi-Huberman, *Obraz mimo wszystko*, przekł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012. Zob. też: A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2012.

³ E. Jedlińska, *Sztuka po Holokauście*, Łódź 2001, s. 14–15, 17.

⁴ Zob. np.: N. Popper, *Transforming Tragedies into Memorable Memorials* [interview with J. E. Young], „Forward”, 16 January 2004, s. 318–320.

Pamięć sama w sobie nie jest tu przedmiotem szczególnego namysłu, jako jakaś kategoria filozoficznej krytyki modyfikującej nową płaszczyznę teoretyczną, ale ma zakreślać analityczny horyzont omawianych dzieł (i artystów) w obszarze refleksji nad kwestią tzw. rozrachunku z przeszłością (niem. *Vergangenheitsbewältigung*)⁵. Idea pamięci nie jest tu więc stymulatorem tworzenia nowych matryc metodologiczno-badawczych, ale jedynie pewnym tropem, sugestią czy „dyktatem” stanowiącym rodzaj hasła wywoławczego, postrzeganego przez Autorkę w kategoriach mnemonicznych (a nawet emocjonalno-psychologicznych), jako określony imperatyw tożsamościowy⁶.

Generalnie trzonem i osią odwołań żydowskiej świadomości narodowej, etnicznej i społecznej, jest wręcz obsesyjna idea pamiętania, rozpamiętywania i przypominania przeszłości, budująca wokół pamięci właśnie kolektywną więź⁷, a co dzisiaj obarcza tzw. pokolenia po-Holocaustie specjalną odpowiedzialnością. W tym kontekście warto powołać się na spostrzeżenie Marianne Hirsch i Andrei Liss, według których dzisiejsza (XXI wiek) relacja do Shoah powinna być koncipowana w granicach filozoficzno-historyczno-estetycznego terminu postpamięci (*postmemory*), funkcjonującego we współczesnej tzw. generacji post-Auschwitz jako rodzaj „odbicia” (*imprint*) lub „kliszy”⁸, czyli obrazu o znacznie już „ograniczonej czytelności”. Postpamięć nie może wrócić do swojego prąródła doświadczenia i dlatego też jest – jak komentuje Leslie Morris – uciążliwym i nieustannie aktualizującym się echem lub formą *melancholii*⁹, która – przez współczesne działania artystyczne – kwestionuje naturę

⁵ Zob. np.: Wprowadzenie, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 1 oraz *Rozrachunek z historią w niemieckim dyskursie publicznym*, [w:] *ibidem*, s. 8–15.

⁶ Zob. np.: L. Nochlin, *Starting with the Self: Jewish Identity and Its Representation*, [w:] *The Jew in the Text. Modernity and the Construction of Identity*, ed. L. Nochlin, T. Garb, London 1995, s. 7–19.

⁷ Zob. np.: J. Asmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przekł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. nauk. R. Traba, Warszawa 2008; A. Huyssen, *The Monument in Post-Modern Age*, [w:] *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*, ed. J. E. Young, New York 1994, s. 249. Zob. też: J. E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven 1993, s. 17–48.

⁸ M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge MA 1997; A. Liss, *Trespassing through Shadows: Memory, Photography, and the Holocaust*, Minneapolis 1998.

⁹ L. Morris, *Berlin Elegies. Absence, Postmemory, and the Art after Auschwitz*, [w:] *Image and Remembrance. Representation and the Holocaust*, ed. S. Hornstein, F. Jacobowitz, Bloomington 2003, s. 288–289.

i dystans tych dwóch odległych punktów (praźródła i uciekającej współczesności).

Drugim istotnym wyznacznikiem tożsamościowym jest starotestamentowa formuła „zakazu obrazów”, która wraz z „nakazem pamiętania” generuje specyficzną sytuację pozornego impasu¹⁰, aporii i sprzeczności, z której wyjściem jest tylko zwrócenie się w stronę sztuki „nie-banalnej”, czyli krytycznej względem przyjmowanej formuły medialnej, świadomej głębi swego wyzwania i unikającej kiczu (z całym bagażem znaczeń tego słowa). Wszelkie odwołania do Zagłady – jak pisze Piotr Piotrowski – wymagają właśnie „sztuki nie-zwykłej”, ale ta jednak, aby uzyskać status nie-zwykłości, musi podważyć konwencje obrazowania i zakwestionować jego „własności reprezentacyjne”¹¹. Zaproponowane przez Jedlińską opisy, a przede wszystkim dokonany przez nią wybór, dotyczy właśnie artystów nie-banalnych, których dzieła podważają konwencje obrazowania, a jednocześnie nadają tytułowe kształty wziętej na warsztat idei pamięci. Sztuka taka – mierząca się z ikonicznym wyzwaniem wobec Zagłady – nie może być żadną próbą figuralnej reprezentacji¹², która z kolei – powołując się na Ernsta van Alphen – jest z definicji mediowana, zobiektywizowana i uprzedmiotowiona w dziele, co stawiałoby je (dzieło) w oczywistej sprzeczności z samym doświadczeniem Holokaustu (którego nie można przecież „uczynić obecnym”). Nie można doświadczać Zagłady, ale możemy doświadczać dzieła, co nie tyle wyzwala zaangażowanie emocjonalne¹³, ile prowokuje do refleksji, w której samo dzieło nie stanowi źródła historycznego, jak często traktują je historycy, lecz jest obiektem, którego analiza może zaoferować teoretyczne inspiracje; paradygmat badawczy”¹⁴. Dlatego też w kontraście do *reprezentacji* można tu przywołać – zaproponowany przez van Alphen – termin „efektu Holokaustu”, który jest zaledwie mechanizmem

¹⁰ *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska Łódź 2009, s. 14.

¹¹ P. Piotrowski, *Artysta w Auschwitz. O (nie)banalności sztuki*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznań 2009, s. 291.

¹² Zob. np.: *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'Final Solution'*, ed. S. Friedlander, Cambridge MA–London 1992; S. Friedlander, *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*, Bloomington 1993; *Breaking Crystal. Writing and Memory after Auschwitz*, ed. E. Sicher, Urbana–Chicago 1998; *The Holocaust and the Text. Speaking the Unspeakable*, ed. A. Leak, G. Pazis, London 2000; D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore–London 2001.

¹³ E. Rewers, *Doświadczenie pamięci, doświadczenie pustki*, [w:] *Pamięć Shoah...*, s. 590–591. Zob. też: E. Rewers, *Pustka i forma*, [w:] *ibidem*, s. 595–603.

¹⁴ E. Domańska, „Niechaj umarli grzebią żywych”. *Monumentalna przeciw-Historia Daniela Libeskinda*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 90.

konfrontacji z określonym tylko aspektem Shoah, czyli jego pamięcią¹⁵. W tym „efekcie per-formatywnym”, współczesny człowiek – przez doświadczanie dzieła – nie jest tylko bezstronnym obserwatorem, lecz podmiotem jego relacji do historii, zamieniając usankcjonowaną tradycją wzorce narracji historycznych właśnie w dyskurs sztuki¹⁶.

Taka perspektywa badawcza wpisuje się w postulat Franka Ankersmita, według którego – w refleksji i badaniach nad Holocaustem – należałoby zaniechać dyskursu historii, czyli kategorii faktograficznej nazywanej *metaforą* (sposób obrazowania faktów), na rzecz dyskursu pamięci, tj. działań w obszarze sztuki (jej narzędzi) zwanych ogólnie *metonimią*. Dyskurs pamięci zatem – czyli kategoria estetyczna (*metonimia*) – stanowi najlepszą metodę komunikowania, ponieważ doświadczenie dzieła nigdy nie stanie się doświadczeniem rzeczywistości, które dane nam jest jako doświadczenie czegoś spoza sztuki (Shoah)¹⁷, a tylko pamięć – jako forma nostalgii – daje nam trudną świadomość dystansu od przedmiotu nostalgicznej tęsknoty. *Metonimia* więc – czyli sztuka – jest pamięcią *per se*, której użycie pozwala wskazać na ruch w stronę wydarzenia i jego przyległości, a jednocześnie „umniejsza dystans” i „zasklepia przepaść”, nadając pamięci nowe kształty.

Książka Jedlińskiej wpisuje się w powyższy, charakterystyczny dyskurs, przyjmujący określoną wykładnię teoretyczno-estetyczną, w której artyści i ich dzieła stają się ważnym mechanizmem „metonimicznego” spłotu historii i współczesności. Formy wyrazu i dialektyka przywołanych przez Autorkę dzieł w klarowny sposób wychodzą naprzeciw nakreślonym wyżej postulatom współczesnej humanistyki, w której pamięć jawi się jako nieuchwytny estetycznie moduł koncypujący emocje przeszyte nutą eschatologiczną. Zaprezentowany przez Autorkę opis dzieł i artystów zaowocował nie tyle jakąś metodologiczną kalkulacją z zakresu historii sztuki czy kultury wizualnej (nie to jest celem pracy), ile wyrazistą w całej książce permanentną aurą melancholii, która może tu wynikać – w procesie „doświadczania dzieł” – ze zderzenia z nieznośną ciężkością terminów Zagłada, Holocaust i Shoah, za którymi

¹⁵ E. van Alphen, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford, California 1997, s. 10–11.

¹⁶ S. Friedlander, *Probing the Limits...*, s. 91; *Pamięć Shoah...*, s. 13.

¹⁷ F. R. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*, [w:] *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, red. E. Domańska, Poznań 2002, s. 1–2, 163–184; F. R. Ankersmit, *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i po-postmodernistyczne doświadczenie*, [w:] *Historia: o jeden świat za daleko?*, wstęp, przekł. i oprac. E. Domańska, Poznań 1997, s. 19–36; A. Zybortowicz, *Badacz w labiryncie: uwagi o koncepcji Franklina R. Ankersmita*, [w:] *ibidem*, s. 37–54.

uporczywie wybrzmiewa echo niosące ich synonimy jak tragedia, histeria, smutek, śmierć.

Przedstawione teksty jawią się jako opracowania wielowarstwowe znaczeniowo i proponujące także szereg ciekawych wątków, aczkolwiek płaszczyzną, na którą czytelnik może zwrócić szczególną uwagę, jest kontekst żydowskiej kabały, czasem tylko zasygnalizowany, a czasem pogłębiony, jak np. w rozdziałach o twórczości takich artystów jak Rothko czy Newman, a zwłaszcza Kiefer.

Kabała jako przedmiot (i narzędzie) kontemplacji może być nie tylko efektem doświadczenia mistycznego w relacji z bóstwem, ale – w zakresie teorii – jest też elementem składowym wielu dyscyplin naukowych, w tym sztuki, obok filozofii i religii. Jako system myślenia teozoficznego – przyjmującego podłoże dyskursywne i analityczne – stanowi też punkt odniesienia do refleksji nad sferą obrazowo-symboliczną, wyłaniającą się z podstawowych treści religijno-mitycznych, jak np. idea „pierwotnej katastrofy”, określanej w kabałe mianem „rozbicia naczyń”. Otóż, według tradycji kabalistycznej, pierwotny proces stwarzania świata (lub wszechświata) przez boga opisywany jest nie tylko jako akt emanacji bóstwa, ale także (lub jednocześnie) jako „zjawisko” polegające na wypełnieniu naczyń (czyli form świata) boskim światłem [jak-by] samego bóstwa. Moc światła spowodowała pęknięcia w umownej strukturze świata (czyli w jego naczyniach), a w powstałych szczelinach (także na zewnątrz) utkwiły jego odbłaski, czyli tzw. iskry. W tej mistycznej metaforze – gdzie świat przedstawiony jest jako twór niedoskonały – pojawia się także człowiek, którego zadaniem jest zbieranie owych iskier, co interpretowane jest nie inaczej jak koniecznością jego (świata) naprawy, restytucji, odbudowy (hebr. *tikkun olam*) i doprowadzenia go do [utopijnej] harmonii¹⁸. Sugestywna treść tej pierwotnej, mitycznej katastrofy (hebr. *churban*) – implikującej rzeczywisty rozłam między nieskończonym bogiem a skończonym światem – aktualizuje się w historii myśli żydowskiej niejednokrotnie, przyjmując obrazy wielkich tragedii, jak niewola babilońska, zniszczenie świątyni, wygnanie Żydów z Hiszpanii, a współcześnie jako Shoah¹⁹. Zatem postulat „zbierania iskier” odnosi się zarówno do wyższego porządku ontycznego, czyli naszej relacji do bóstwa zakładającej metafizyczny wymiar rzeczywistości, ale także do świata po Holocauście, w którym wszelka intencyjnie twórcza działalność człowieka jest pracą nad restytucją polegającą na zbliżeniu

¹⁸ Zob. np.: E. N. Dorff, *The Way into Tikkun Olam*, Woodstock 2005; *Tikkun Olam: Social Responsibility in Jewish Thought and Law*, ed. D. Schatz, Ch. I. Waxman, N. J. Dramert, Northvale 1997; *Polski słownik judaistyczny. Dzieje. Kultura. Religia. Ludzie*, t. II, Warszawa 2003, hasło: tik(k)un (Bogdan Kos), s. 710.

¹⁹ G. Scholem, *Mistyctyzm żydowski i jego główne kierunki*, przekł. I. Kania, wstęp M. Galas, Warszawa 1997, s. 20.

człowieka z bóstwem. Założenie, iż aktywność twórcza – w tym przypadku zdeterminowana przez pamięć Shoah – posiada „zbawienne właściwości”, zębia się tu z tym, co krytyk Leo Bersani określał jako „kulturę odkupienia, w której wartość i autorytet sztuki przypisuje się jej zdolności scalania i ocalania ludzkiego doświadczenia, a jest to dokładnie to zadanie, które sztuka odziedziczyła po religii”²⁰. Tak więc – w przyjętej strukturze poszukiwania kształtów pamięci Zagłady – kontekst kabały można przyjąć nie tylko jako charakterystyczny symptom lub modalność formującą znaczenia (w której dzieła służą jako narzędzia i mechanizm oddziaływania w szeroko pojętym procesie *tikkun olam*)²¹, ale także jako określony wyznacznik, w którym samo pisanie o sztuce Holocaustu – jak czyni to Jedlińska – jest także sposobem „zbierania iskier”.

Artur Kamczycki

²⁰ L. Bersani, *The Culture of Redemption*, Cambridge, MA 1990. Cyt. za: V. Nelson, *Sekretnie życie lalek*, przekł. A. Kwalcze-Pawlik, Kraków 2009, s. 11.

²¹ Zob. np.: M. Baigell, *Social Concern and 'Tikkun Olam' in Jewish American Art*, „Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art” 2012, vol. 8, s. 55–80; M. Baigell, *Jewish-American Artists and the Holocaust*, New Brunswick, New Jersey–London 1997 (rozdział 4: *Tikkun Olam*), s. 51–58. Zob. też: R. S. Wistrich, *Fateful Trap: The German-Jewish Symbiosis*, „Tikkun” 1990, no. 5.2 (March–April), s. 34–38; O. Soltes, *Fixing the World: Jewish American Painters in the Twentieth Century*, New England 2009.