

ELEONORA JEDLIŃSKA
(UNIWERSYTET ŁÓDZKI)*

Poeta i malarz: *Fuga śmierci Paula Celana (1920–1970) w obrazach Anselma Kiefera (1945)*

Twórczość niemieckiego artysty Anselma Kiefera, urodzonego w 1945 r., 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, 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 r. 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.

* Wydział Filozoficzno-Historyczny, Katedra Historii Sztuki.

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

Przedstawię tu jeden z najważniejszych cykli niemieckiego artysty, które ten dedykował pamięci poezji Paula Celana. Zespół prac, po raz pierwszy eksponowany w Thaddaeus Ropac Galerie w Salzburgu w 2005 r., zatytułowany jest *Für Paul Celan*. W rozmowie z Götzem Adriani Kiefer podkreśla pierwszorzędna – przed malarstwem – rolę, jaką w jego dziele odgrywa tworzenie książek². Jedną ze swych wczesnych książek, z 1969 r., 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-objekty, w wykorzystywane przez Kieferra 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, wyjątki z wierszy wielkich niemieckich poetów romantycznych. Teksty te są wehikułami naszych doświadczeń intelektualnych i historycznych, włączone w poszczególne obrazy i „ulożone” w sekwencyjny, narracyjny ciąg prezentują się jak monumentalne księgi „zbudowane” z ołowianych albo drewnianych kart. Księgi Kieferra są niedostępne, ich zawartość ukryta jest pod ciężarem znieruchomiałych kart, trudno odczytać znaczenie wyobrażeń na nich utrwalonych, słowa „opisujące” mogą być więc kluczem do hermeneutyki obrazu. 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.

² Götz Adriani *talks to Anselm Kiefer*, [w:] *Anselm Kiefer für Paul Celan*, 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*, hrsg. G. Adriani, Stuttgart 1990.

W przeciwieństwie do zwyczajowej funkcji i formy, jakie pełni ilustracja, gdzie obraz towarzyszy tekstowi, u Kiefera 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 sześćdziesiątych i siedemdziesiątych artysta tworzył woluminy z różnych materiałów i różnymi technikami, zawsze rękodzielniczo: najwcześniejsze z czerpanego papieru, na ich kartach zamieszczał barwne drzeworyty wyobrażające pejzaże i akty kobiece, będące zagadkową podróżą w stronę Augusta Rodina (1840–1917) przez Emila Noldego (1867–1956) ku Josephowi Beuysowi (1921–1986). Droga, począwszy 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 powstawała 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 na karty z ołowiu, które zlutowane 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 są przede wszystkim obrazami-obiektami, one są ich fundamentem i wehikułem 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 „odwróconą archeologię” (wedle słów twórcy), postępującą od tego, co zaciemnione do jasności. Użycie częściowo gotowych materiałów, zwykle należących do tych codziennie nam towarzyszących, roślin,

⁴ Por. G. Adriani, *op. cit.*, s. 8.

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 znaczenie tego, jakie przesłanie jest ich treścią.

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.

Niemiecki artysta urodził się 8 marca 1945 r. 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 podjętą już w dzieciństwie o zostaniu artystą. 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), wykonywanych na zbrodniarzach wojennych wyroków śmierci, okupacji Niemiec przez państwa sprzymierzone kształtowała się świadomość tego pokolenia. Dorastało ono w cieniu zbrodni, której dopuścili się ich dziadowie i rodzice. Stosunek do nieodległej historii wywoływał głośne spory tuż po wojnie. 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 były 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 r. (Anselm Kiefer miał wówczas 23 lata, studiował najpierw prawo i filologię romańską we Freiburgu oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Karlsruhe, we wczesnych latach siedemdziesiątych – nieformalnie – pod okiem Josepha Beuysa, niekiedy odwiedzał jego pracownię w Düsseldorfie⁶) podjęto debatę na temat nieodległych wydarzeń. Młodzi Niemcy stawiali pytania pokoleniu swych rodziców o ich miejsce w zbrodniczym systemie nazistowskim. W 1979 r. 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 osiemdziesiątych”⁹.

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

⁶ Według: A. Kiefer, *Selbstbiographie*, [w:] *Anselm Kiefer und Bücher*, Bern 1978; Kiefer w 1966 r. postanowił porzucić studia we Freiburgu, 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 Freiburgu. Następnie podjął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Karlsruhe, w pracowni Horsta Antesa. Od 1992 r. mieszkał w Barjac, na południu Francji, obecnie w Paryżu.

⁷ Por. M. Saryusz-Wolska, *Kicz czy wyzwolenie pamięci? „Holocaust” Marvina J. Chomsky’ego*, [w:] *Gefilte film II. Wątki żydowskie w kinie*, red. J. Preisner, Kraków 2009.

⁸ *Ibidem*, s. 12.

⁹ *Ibidem*.

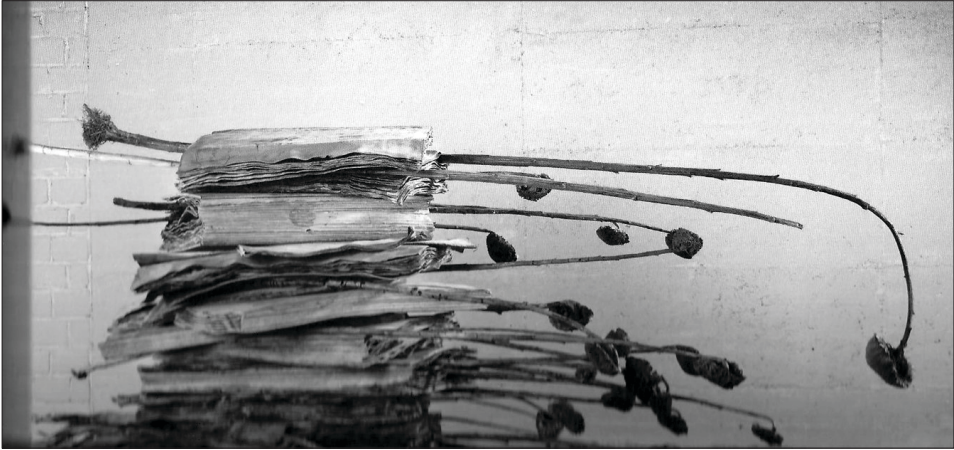
Zebrane przez Magdalenę Saryusz-Wolską teksty niemieckich badaczy pamięci II wojny światowej i Holocaustu w antologii *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka* wykazują, jak znikoma bądź zafalszowana jest pamięć tych wydarzeń w niemieckiej „pamięci zbiorowej i indywidualnej”¹⁰. Na „rozrachunek z przeszłością” albo „przewyciężenie przeszłości” (*Vergangenheitsbewältigung*) – takimi terminami posługują się przedstawiciele niemieckich środowisk intelektualnych – przyjdzie czas w latach dziewięćdziesiątych XX w., 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 pokolenia” próbują się rozliczyć z historią, wyjawić przez lata ukrywane prawdy, mając świadomość wydarzeń, które doprowadziły do Zagłady, próbują dokonać autoanalizy, zweryfikować własne postawy, jednocześnie niejako przeczuwając, że tylko przypadek daty urodzenia „ochronił” ich przed zbrodniami, które popełnili ich rodzice, że i oni nie byliby zdolni powstrzymać katastrofy, a historia potoczyłaby się tak samo.

Sztuka Anselma Kiefera jest ustawicznie powtarzaniem 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 i czym była i w jaki sposób dokonana została Zagłada – została zdewaluowana.

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

¹¹ W latach dziewięćdziesiątych opublikowano wiele opracowań poświęconych pamięci i stosunku 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*, Frankfurt am Main 1989; M. Bergmann, *Kinder der Opfer, Kinder der Täter*, Frankfurt am Main 1995; D. Bar-On, *Die Rekonstruktion der Vergangenheit. Deutsche und israelische Jugendliche und der Holocaust*, hrsg. D. Bar-On, P. Hare, Frankfurt am Main 1996.

Metaforą owych zmagania 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.



1. Anselm Kiefer, *Für Paul Celan – Ukraine*, 2005, rzeźba z ołowianych ksiąg i zasuszonych kwiatów, 140 x 70 x 70 cm

Woluminy, które tworzy Kiefer, są także pomnikami poświęconymi jego intelektualnym fascynacjom i obsesjom. Jednym z najważniejszych cykli w dziele niemieckiego artysty jest, jak pamiętamy, seria powstała w 2005 r., będąca hołdem złożonym poecie Paulowi Celanowi, gdzie stopy ołowianych ksiąg-rzeźb pomnikowych – *Für Paul Celan – Ukraine* (il. 1), *Für Paul Celan – Arche* (il. 2), *Für Paul Celan – Runengespinst* (il. 3) – 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.

Paul Celan (właściwie Paul Antschel¹³) urodził się 3 listopada 1920 r., w Czerniowcach na Bukowinie, w tamtym czasie należącej do Rumunii, obecnie do Ukrainy. „Tam, w tej zapadłej teraz

¹² Götz Adriani talks to Anselm Kiefer, [w:] *Anselm Kiefer...*, s. 26.

¹³ Pseudonim Celan jest anagramem rumuńskiego zapisu prawdziwego nazwiska poety.



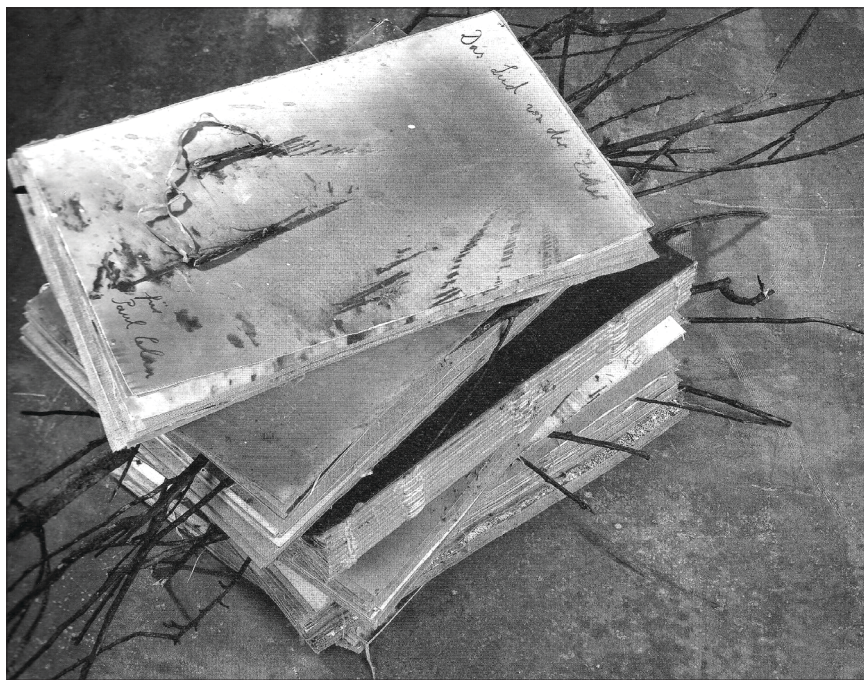
2. Anselm Kiefer, *Für Paul Celan – Arche*, 2005, rzeźba z ołowianej blachy z porzucanych łodzi, 140 x 70 x 70 cm

w bezhistoryczności byłej 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**” – wspominał Paul Celan podczas uroczystości związanej z przyjęciem przez poetę w 1958 r. Nagrody Literackiej Wolnego Hanzeatyckiego Miasta Bremy: „Myśleć (denken) i dziękować (danken) – mówił poeta – 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 Państwu”¹⁴. 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 „istotową możliwością Zła elementarnego, do którego może doprowadzić całkiem dobra logika a przeciwko któremu zachodnia filozofia nie była dostatecznie zabezpieczona” – pisał

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

Emmanuel Lévinas w 1934 r., 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” – pisze francuski poeta Pierre Joris (1946) – „i owych słów przeprosin czy wytłumaczenia z politycznego zaangażowania nie otrzymuje”¹⁶. Po tym krótkim spotkaniu poety i myśliciela, które nastąpiło 25 lipca 1966 r., 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 r.



3. 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)

¹⁵ E. Lévinas, *op. cit.*, s. 13.

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

¹⁷ Por. E. Jedlińska, *Sztuka po Holocauście*, Łódź 2001, s. 196.

¹⁸ Według przekładu Feliksa Przybyłaka w: *Paul Celan. Wiersze, Lichtzwang* (*Mus światła*), Kraków 1988, s. 217; według przekładu Ryszarda Krynckiego w: *Paul Celan. Utwory wybrane, Lichtzwang* (*Przymus światła*), Kraków 1998, s. 231.

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 r. poeta wyjechał na studia medyczne do Francji, które jednak po roku przerwał. Wróciwszy do rodzinnego miasta w 1939 r., planował podjęcie tam studiów romanistycznych. Wybuch II wojny światowej zniweczył te projekty. W roku 1940 do Czerniowic 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 Tabaresti w dzisiejszej Mołdawii, i gettach, pracując przy budowie mostu i robotach drogowych. W 1942 i 1943 r. zginęli oboje 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 r. poeta wrócił do Czerniowic, podjął wówczas pracę jako redaktor działu kulturalnego w jednym z pism rumuńskich, następnie w Bukareszcie jako lektor wydawnictw i tłumacz. Cała jego rodzina zginęła w czasie Zagłady. W grudniu 1947 r. Celan wyjechał do Wiednia, w lipcu roku następnego przeniósł się na stałe do Paryża. Od 1950 r. 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 r.²⁰

Swoją najsłynniejszy wiersz z tomu *Mak i pamięć (Mohn und Gedächtnis)* zatytułowany *Fuga śmierci (Todesfuge)* napisał zapewne pod koniec 1944 r.²¹ 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

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

²⁰ H. Bottiger, *Paul Celan. Miasta i miejsca*, przekł. J. Ekier, Olsztyn 2002.

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

odniesienia 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 – pisze Pascal Quignard – ani po to, by pocieszyć ofiary. Zrobili to po to, by wzmóc posłuszeństwo i połączyć wszystkich bezosobową, wyzutą z intymności więzią, jaką tworzy muzyka. [...] To była muzyka rytualna”²².

Czarne mleko poranku, pijemy je wieczór
 Pijemy w południe o świcie pijemy je nocą
 Pijemy pijemy
 Grób kopieemy w powietrzu tam się nie leży ciasno
 Człowiek mieszka w tym domu który się bawi z węzami ten pisze
 Piszę gdy zmierzcha do Niemiec złoto twoich włosów Małgorzato
 Tak piszę 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

Czarne mleko poranku pijemy cię nocą
 Pijemy o świcie w południe pijemy cię wieczór
 Pijemy pijemy
 [...] ²³
 Złoto Twoich włosów Małgorzato
 Popiół twoich włosów Sulamit

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. 4]). Zainteresowanie 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 „malarski”. Jest to też metal o szczególnych właściwościach symbolicznych, łączony z Kronosem-Saturnem – „panem ołowiu”, bogiem sprzeczności, smutnym,

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

²³ *Paul Celan. Utwory wybrane*, wybór i oprac. R. Krynicki, przekł. S.J. Lec, Kraków 1998, s. 25–27.

zdetronizowanym i samotnym bogiem, „mieszkającym na krańcu ziemi i morza”²⁴. Ołów jest najbardziej metafizycznym z metali – jest życiem i śmiercią, symbolizuje trwanie i gęstość.



4. Anselm Kiefer, *Sulamith*, 1990, złutowany ołów, kobiece włosy, popiół, 101 x 63 x 11 cm

W latach 1980–1985 powstał cykl obrazów z ołowiu zatytułowany *Ourobos*: ołów i wąż w alchemii łączone są jako pochodne; wąż także symbolizowany jest przez ołów (np. obraz Kiefera zatytułowany *Wąż astralny* z 1985 r.). Wąż z ołowiu jest atrybutem 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”²⁵, z drugiej – jest ideogramem życiodajnych cech ziemi, ów samotny mędrzec był patronem filozofów, artystów, smutku i melancholii.

W pracowni artysty na południu Francji, 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, i słowo zapisane w mitach, traktatach filozoficznych, tekstach kabalistycznych, opowieści, poezji i wspomnieniu. Artysta

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

²⁵ *Ibidem*, s. 223.

próbuję połączyć/naprawić (kabalistyczne pojęcie *tikkun* mówiące o konieczności dokonania przez człowieka naprawy świata) – sięgając po materię sztuki – to, co zostało rozbite²⁶, rozczytującej, 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 kultury niemieckiej, ale także haniebnej historii 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 r. przywołuje Friedricha Hölderlina (1770–1843) i widzi go jako człowieka chorego na ślepotę, zamkniętego w „pływających wieżach” (*schwimmende Hölderlinturme*), wycofanego z życia publicznego. Píše 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”²⁷.

Źródłem inspiracji Kiefiera podczas tworzenia cyklów poświęconych Celanowi była m.in. kabalistyczna teoria Izaaka Lurii (1534–1572), uważanego za twórcę nowoczesnej kabały²⁸. W rozmowie z Adrianem Kiefer podkreśla znaczenie kabały Luriańskiej w interpretacji poezji Celana i roli symboliki kabalistycznej w jego

²⁶ Kabalistyczne pojęcie *Chevirat ha-kelim* („Rozbicie naczyń”) znalazło swój wyraz w serii prac Kiefiera pokazanych w galerii Chapelle de la Salpêtrière w Paryżu w 2000 r. zatytułowanej *Chevirat ha-kelim*.

²⁷ F. Przybylak, *op. cit.*, s. 284.

²⁸ Izaak Luria urodził się w 1534 r. w Jerozolimie (pochodził z Żydów niemieckich), w Palestynie będącej wówczas częścią Imperium Osmańskiego. Był kabalistą, jednym z największych reformatorów kabały. Działał w XVI w. 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 neszamoł*), 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*, Warszawa 1997, s. 327–330 i n.

sztuce powstającej po 1985 r. Zwraca także uwagę na sens zapoczątkowania świata w myśli kabalistycznej i jej oddziaływania na współczesnego człowieka: „W żydowskim mistycyzmie – mówi Kiefer – Bóg znaczy o wiele więcej niż dla nas (chrześcijan). Nie jest On osobą; jest wszystkim. Nie można o Nim mówić”²⁹. 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 tworu³⁰. Jest to najgłębszy symbol wygnania Żydów z Ziemi Izraela i następującej po niej ich bezdomności, po której musi nastąpić akt symbolicznego „zebrania” tego, co rozproszone (*tikkun*). Zatem, aby mógł nastąpić akt tworzenia, Bóg musiał się skurczyć, by następnie – drogą emanacji – nastąpiło „wypromieniowanie boskiego światła z Jego istoty”³¹. W swej wypowiedzi Kiefer łączy wywiedzioną z kabaly Lurii poezję Paula Celana z poezją Hölderlina i filozofią Heideggera³².

Niepokój, świadomość zaistniałej katastrofy uobecnione w wierszach Celana znajdują szczególne miejsce w kompozycjach Kiefera, będących niejako próbą nawiązania rozmowy z nieżyjącym poetą. A są to dzieła odnoszące się do postaci Sulamith i Małgorzaty. 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)³³. Kiefer od 1981 r. – kiedy powstała pierwsza jego praca zatytułowana *Margarete* z wersji cyklu *Margarete/Sulamith*, nawiązująca do fragmentu wiersza *Fuga śmierci* Celana – ustawicznie zmierza się z osobistym przezwyciężaniem 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*

²⁹ Götz Adriani talks to Anselm Kiefer, [w:] *Anselm Kiefer...*, s. 29.

³⁰ Por. G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przekł. I. Kania, Warszawa 1997, s. 324–327.

³¹ *Ibidem*, s. 327.

³² Götz Adriani talks to Anselm Kiefer, [w:] *Anselm Kiefer...*, s. 31. Por. M. Biro, *Anselm Kiefer and Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge 1998, s. 97.

³³ A. Lauterwein, *Anselm Kiefer / Paul Celan. Myth, Mourning and Memory*, London 2007, s. 91.

pieśniami. Na 58 kartach księgi ułożył pasma ciemnych kobiecych włosów przysypanych popiołem: „popiół twoich włosów Sulamit”³⁴. W cyklu *Margarete* artysta używa słowa: „złoto twoich włosów Małgorzato”³⁵. Sucha słoma jest tu 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 pospołu, nierozzerwalny, ustawiczny proces próby 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 „jedy- nie” 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 w., który próbował wyjaśnić sens naszego istnienia w akcie *tikkun*, jako podstawowej roli człowieka w naprawie świata po katastrofie.

Bibliografia

OPRACOWANIA

- Bar-On D., *Die Rekonstruktion der Vergangenheit. Deutsche und israelische Jugendliche und der Holocaust*, hrsg. D. Bar-On, P. Hare, Frankfurt am Main 1996.
- Bergmann M., *Kinder der Opfer, Kinder der Täter*, Frankfurt am Main 1995.
- Biro M., *Anselm Kiefer and Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge 1998.
- Bottiger H., *Paul Celan. Miasta i miejsca*, przekł. J. Ekier, Olsztyn 2002.
- Celan Paul, Wiersze, Lichtzwang (Mus światła)*, Kraków 1988; według przekładu R. Krynickiego w: *Paul Celan. Utwory wybrane, Lichtzwang (Przymus światła)*, Kraków 1998.

³⁴ P. Celan, *Fuga śmierci*, przekł. S.J. Lec, Kraków 1998, s. 25.

³⁵ *Ibidem*, s. 27.

- Eckstädt A., *Nationalsozialismus in der „zweiten Generation“*. Psychoanalyse von Hörigkeitsverhältnissen, Frankfurt am Main 1989.
- Falstiner J., *Paul Celan. Poeta. Ocalony. Żyd*, przekł. M. Tomal, M. Tomal, Kraków-Budapeszt 2010.
- Götz A., *Every present time has its History*, [w:] *Anselm Kiefer. Bücher 1969–1990*, hrsg. G. Adriani, Stuttgart 1990.
- Götz Adriani talks to Anselm Kiefer, [w:] *Anselm Kiefer für Paul Celan*, Salzburg 2005.
- Jaspers K., *Zróznicowanie niemieckiej winy*, przekł. K. Pisowicz, [w:] *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. J. Jabłkowska, L. Żyliński, Poznań 2008.
- Jedlińska E., *Sztuka po Holocaustcie*, Łódź 2001.
- Joris P., *Celan / Heidegger. Tłumaczenie u stóp Góry Śmierci*, „Krasnogruda” 1998, nr 9, s. 95.
- Kiefer A., *Selbstbiographie*, [w:] *Anselm Kiefer und Bücher*, Bern 1978.
- Klibansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturn i Melancholia. Studia historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przekł. A. Kryczyńska, Kraków 2009.
- Lauterwein A., *Anselm Kiefer / Paul Celan. Myth, Mourning and Memory*, London 2007.
- Lévinas E., *Kilka myśli o filozofii hitleryzmu*, przekł. J. Migasiński, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 5.
- Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.
- Przybylak F., *Posłowie*, [w:] *Paul Celan. Wiersze*, wybór, przekł. i posłowie F. Przybylak, Kraków 1988.
- Quignard P., *Nienawiść do muzyki*, przekł. E. Wieleżyńska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 187.
- Saryusz-Wolska M., *Kicz czy wyzwolenie pamięci? „Holocaust” Marvina J. Chomsky’ego*, [w:] *Gefilte film II. Wątki żydowskie w kinie*, red. J. Preisner, Kraków 2009.
- Scholem G., *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przekł. I. Kania, Warszawa 1997.