Michał Mencfel

SZTUKA I MELANCHOLIA. O PROBLEMIE PAMIĘCI W TWÓRCZOŚCI ANSELMA KIEFERA

Sztukę Anselma Kiefera cechuje powtarzalność – tematów, motywów, cytatów, odniesień do mitologii, do dzieł sztuki i literatury. Pojawiają się one w różnych konfiguracjach, zestawiane ze sobą w czasem zaskakujący, przy pierwszym oglądzie dzieła niejasny, a zawsze frapujący sposób. Motyw wydawałoby się ostatecznie zarzucony przez artystę pojawia się w jego twórczości ponownie po kilku lub kilkunastu latach. Oto przykład: pracę nad rozpoczętym jeszcze w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych obrazem przedstawiającym dziedziniec zaprojektowanej przez Alberta Speera Nowej Kancelarii Rzeszy kończy Kiefer w roku 1998. Nadaje mu tytuł *Aschenblume*. Nazistowska architektura jest z trudem rozpoznawalna spod grubej warstwy wyschniętego błota, które nałożył Kiefer na płótno; na osi obrazu umieszczony został, tak charakterystyczny dla prac z końca lat 90., kwiat słonecznika. To dzieło każe jeszcze raz przyjrzeć się innym przedstawieniom architektury narodowych socjalistów, która zdominowała sztukę Anselma Kiefera w latach 1982-85, zobaczyć je w nowym świetle, na nowo je zinterpretować. Prace niemieckiego artysty, obrazy, rzeźby, fotografie, księgi, instalacje toczą ze sobą nieustanny dialog, odnoszą się do siebie nawzajem, komentują, służą jako tworzywo artystyczne dla kolejnych realizacji. Atelier, ze znajdującymi się w nim rzeźbami i obrazami jest fotografowane, powiększone zdjęcie staje się tłem obrazu lub zostaje naklejone na stronicę ołowianej księgi, która z kolei jest elementem wielkiej rzeźby-biblioteki, obraz i rzeźba stają się elementami inscenizacji w atelier, która ponownie może zostać sfotografowana. Im dokładniej przyglądamy się dziełom Kiefera, im więcej ich poznajemy, tym ta sieć powiązań między nimi staje się gęstsza; artysta wprowadza widza w swego rodzaju labirynt – motywów, tematów, odniesień. Zadaniem krytyka może być próba wytyczenia ścieżki w tym labiryncie, wskazania pewnych punktów orienta-

cyjnych, znalezienie klucza czy szyfru, który pozwoli zmierzyć się z tą twórczością, wyszukanie łącznika między dziełami. Ścieżek takich może być wiele, zależnie od przyjętej perspektywy badawczej i instrumentarium, jakie interpretator twórczości Kiefera ma do dyspozycji, mogą one przebiegać bardzo różnie i prowadzić do odmiennych wniosków. Odczytania prac mogą się wzajemnie wspierać i uzupełniać, mogą być jednak ze sobą całkowicie sprzeczne. Twórczość Anselma Kiefera pełna jest bowiem paradoksów, niedomówień oraz pytań, na które brakuje jednoznacznych odpowiedzi.

Reprezentowane w tym tekście stanowisko można przedstawić następująco: sztuka Kiefera, od dzieł najwcześniejszych po najnowsze, to sztuka pamięci. Pamięć o przeszłości swojego kraju i narodu, zwłaszcza o jej najbardziej dramatycznych wydarzeniach, katastrofie drugiej wojny światowej i Holocaustu, stanowi stały element twórczości Kiefera. Jest on obecny w pracach wcześniejszych, powstałych od końca lat 60. do końca lat 80., gdy artysta wprost podejmował dyskusję z narodowym dziedzictwem Niemiec, odnaleźć go można również w dziełach późniejszych, tworzonych od początku lat 90., na pozór bardzo odmiennych i odległych tematycznie.

Postawa niemieckiego artysty, jego stosunek do Holocaustu, stają się bardziej zrozumiałe, gdy zdamy sobie sprawę z politycznego i społecznego klimatu, w jakim kształtowały się jego poglądy. Anselm Kiefer jest przedstawicielem tak zwanego pokolenia *Nachgeborenen*, ludzi urodzonych podczas lub tuż po drugiej wojnie światowej, w życiu których wojna, mimo że sami jej bezpośrednio nie doświadczyli, odegrała kluczową rolę, kształtowała ich świadomość, wpływała na ich wybory, postawy i podejmowane decyzje[1]. Reprezentanci tego pokolenia niezwykle silnie odczuwali brzemię historii: czuli się zobowiązani niejako wziąć odpowiedzialność za zbrodnie popełnione przez rodziców, mając świadomość, że gdyby urodzili się kilkanaście czy kilkadziesiąt lat wcześniej, historia potoczyłaby się tak samo, doszłoby do wojny i Holocaustu, nie byliby w stanie niczemu zapobiec, że są współwinni katastrofy. Jednocześnie czuli się

[1] W latach 90. powstało wiele studiów dotyczących stosunku tzw. drugiej generacji do nazistowskiej przeszłości Niemiec i do Holocaustu; najważniejsze z nich to: D. Bar-On, *Die Last des Schweigens. Gespräche mit Kindern von Nazi-Tätern*, Frankfurt a.M. 1993; M. Bergman, *Kinder der Opfer, Kinder der Täter*, Frankfurt a.M. 1995; A. Eckstädt, *Nationalsozialismus in der „zweiten Generation". Psychoanalyse von Hörigkeitsverhältnissen*, Frankfurt a.M. 1989; N. Hauer, *Die Mitläufer. Oder die Unfahigkeit zu fragen. Auswirkungen des Nationalsozialismus für die Demokratie bis heute*, Opladen 1994; D. von Westernhagen, *Die Kinder der Täter. Das dritte Reich und die Generation danach*, München 1997; G. Rosenthal, *Der Holocaust im Leben von drei Generationen. Familien von Überlebenden der Shoah und von Nazi-Tätern*, Gießen 1997.

ofiarami historii własnego narodu, gdyż ta odebrała im czystość, niewinność, równowagę ducha.

Również to pokolenie sprowokowało, po latach powojennego milczenia, ołowianych czasach zbiorowej niepamięci, jak nazwał je Christian Graf von Krockov[2], dyskusję na temat narodowego socjalizmu i jego dziedzictwa. Pierwsze dwa dziesięciolecia po wojnie, jak wynika z wnikliwej analizy autorstwa Alexandra i Margarete Mitscherlich[3], to okres, gdy społeczeństwo niemieckie nie było zdolne ani do refleksji nad nazizmem, ani tym bardziej do aktu autentycznej żałoby po jego ofiarach. Wojna w świadomości Niemców jawiła się jako konflikt, w którym to właśnie oni ucierpieli: utracili swą mocarstwową pozycję, tereny wschodnie, poczucie potęgi. Jednocześnie istniało przekonanie, że decyzje powojennych traktatów – dotyczące np. granic państwa – nie są ostateczne, a nawet – rzeczywiste. Ten stan świadomości Niemców nazywają Mitscherlichowie „polityką iluzji" lub „mechanizmem obronnym przed przeszłością nazistowską"[4]. Autorzy zauważają jednak jeszcze bardziej niepokojące tendencje, mianowicie nie próbowało się w ogóle mówić o narodowym socjalizmie, brakowało refleksji nad kwestiami istotnymi i trudnymi: dlaczego Niemcy stali się stronnikami Hitlera, jakie są materialne i zwłaszcza moralne konsekwencje katastrofy, czy możliwe jest nawiązanie do niemieckiej tradycji, skoro ciąży na niej balast faszyzmu. Nie było zatem dyskusji o narodowym socjalizmie, a także siły społecznej, która mogłaby taką dyskusję podjąć. Przeszłość była wypierana ze świadomości i z pamięci (co widać, zdaniem autorów, przy analizie wypowiedzi polityków, szkolnych programów nauczania itd.), stała się tabu. Podobnie było z poczuciem winy: ponieważ nie można było sobie z nim inaczej poradzić, było ono zagłuszane, na przykład przez przywołane zdanie, że to *Führer* jest wszystkiemu winien. Skoro nie ma przeszłości, nie ma skruchy, nie może być i aktu żałoby.

Dopiero pokolenie *Nachgeborenen* podjęło próbę zmierzenia się z przeszłością, uczczenia jej ofiar, zachowania w pamięci popełnionych przez narodowych socjalistów zbrodni. Dyskusja o Holocauście, jago nieustanne „przeżywanie" na nowo przez „urodzonych po" doprowadziło do swego rodzaju monopolizacji przez nich pamięci o tragedii Żydów, co

[2] Zob.: Ch. Graf von Krockov, *Bleierne, große Zeit*, „Der Spiegel", Januar 1997, s. 36 in.

[3] Zob.: A. und M. Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verheltens*, München 1968; na ten temat zob. również: N. Frei, *Polityka wobec przeszłości. Początki Republiki Federalnej i przeszłość nazistowska*, Warszawa 1999, oraz: W. Pięciak, *Niemiecka pamięć. Współczesne spory w Niemczech o miejsce III Rzeszy w historii, polityce i tożsamości (1989-2001)*, Kraków 2002.

[4] Ibidem, s. 16.

z wyrzutem stwierdzają przedstawiciele tzw. „trzeciego pokolenia", którzy również czują potrzebę konfrontacji z historią[5].

Drugie pokolenie można określić, przywołując termin z zakresu psychoanalizy Freudowskiej, mianem melancholijnego. Zygmunt Freud w swoim powstałym w 1917 roku studium *Żałoba i melancholia* dokonuje analizy tych dwu stanów psychicznych. Oba definiowane są jako reakcja na utratę bliskiej osoby lub jakiejś wartości abstrakcyjnej, obiektu miłości, jak nazywa go badacz; oba cechuje poczucie smutku, utrata zainteresowania światem zewnętrznym, wycofanie się z wszelkiej aktywności, a melancholię – także poczucie obniżenia własnej wartości, zaostrzona samokrytyka i poczucie winy. O ile jednak, i to jest w kontekście moich rozważań kategoria rozstrzygająca, żałoba jest stanem przejściowym, po którym następuje powrót do równowagi psychicznej i który nie pozostawia w psychice trwałych śladów, o tyle melancholia jest trwałym stanem psychicznym naznaczonym poczuciem smutku i własnej winy. I właśnie taki, melancholijny, charakter ma dla drugiej generacji powojennej pamięć o Holocauście i zbrodniach narodowego socjalizmu: jest naznaczona permanentnym bólem, niezgodą na powrót do równowagi, do „normalności".

Sztuka Anselma Kiefera jest melancholijna w naszkicowanym powyżej znaczeniu tego słowa, jest wciąż ponawianym zmaganiem nie z przeszłością, lecz z pamięcią o niej. Analiza trzech grup dzieł, różnych od siebie formalnie i tematycznie, pokaże, że problem pamięci o minionym, zwłaszcza Holocauście, należy do najważniejszych w całej twórczości niemieckiego artysty.

W 1989 roku, w pracowni Anselma Kiefera w południowoniemieckim Hornbach powstała rzeźba zatytułowana *Melancholia*: ołowiany samolot, którego jedno skrzydło przygniata szklana skrzynia w kształcie ściętego w dwu narożach sześcianu. Bryła ta to zrealizowana w przestrzeni forma, która widoczna jest na powstałym w roku 1514 miedziorycie Albrechta Dürera *Melancolia I*. Grafika niemieckiego mistrza renesansu przedstawia siedzącą, uskrzydloną postać kobiecą na tle niedokończonej budowli i w otoczeniu porzuconych w nieładzie przyrządów ciesielskich i mierniczych. Jedną ręką podpiera głowę, w drugiej trzyma cyrkiel, nie robiąc wszak z niego użytku. Kobiecie-Melancholii, smutnej, koronowanej wieńcem, towarzyszy putto, rysujące coś na glinianej tabliczce oraz śpiący, wychudzony pies. W swym klasycznym już tekście poświęconym pracy Dürera Erwin Panofsky interpretuje postać jako personifikację

[5] Zob. J. F. Pyper, *Die Bedeutung des Holocaust für unsere Generation*, (w:) *„Uns hat keiner gefragt" Positionen der dritten Generation zur Bedeutung des Holocaust*, red. J. F. Pyper, Berlin, Wien 2002, s. 13-40.

melancholii artysty, który ma świadomość, że mimo posiadanej wiedzy i specjalistycznych przyrządów pewne dziedziny poznania są dla niego niedostępne[6]. Innymi słowy, *Melancholia* Dürera wyraża smutek i odrętwienie artysty wynikające z nieprzystawalności pragnień i możliwości, z nieposiadania środków adekwatnych do chęci osiągnięcia zamierzonego celu.

1. A. Kiefer, *Melancholia*, 1991, Galeria La Rummia, Neapol

Melancholia Kiefera jest znakiem tej samej rozterki: rozłamu między chęcią (lub lepiej – potrzebą) a niemożnością. Sztuka niemieckiego artysty jest nieustannym balansowaniem między tymi dwoma biegunami.

Z jednej strony jest bowiem potrzeba żałoby, z drugiej – świadomość nieposiadania adekwatnych środków, by ogrom cierpienia i smutku wyrazić, więcej – przekonanie, że pamięć o Holocauście powinna mieć charakter melancholijny, bo tylko melancholia, a więc pewien stan permanentnego smutku, jest w stanie ochronić dramat Holocaustu przed wyparciem z pamięci. Wydaje się, że Kiefer i jego pokolenie nie wierzy już – tak jak wierzył jeszcze jego nauczyciel Beuys – w katartyczną, te-

[6] Zob.: E. Panofsky, *Trzy ryciny Albrechta Dürera: „Rycerz, Śmierć i Diabeł", „Św. Hieronim w pracowni", „Melancolia I"*, (w:) idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 271-292

rapeutyczną funkcję sztuki; sztuka nie daje uzdrowienia, tym bardziej nie uwalnia od balastu historii[7].

Samolot Kiefera nigdy nie poderwie się lotu, nie dlatego, że jest ołowiany, lecz ze względu na ciężar, jaki go przygniata. Szklana skrzynia, u Dürera – zgodnie z interpretacją Panofsky'ego – „symbol czy emblemat samej zasady naukowej"[8], u Kiefera oznacza dziedzictwo i balast historii, który nie pozwala wznieść się samolotowi. Rzeźba niemieckiego artysty to swego rodzaju apel, że nie jest możliwe, ale przede wszystkim nie wolno zrzucać z siebie ciężaru tragicznej przeszłości, dramatyczne dziedzictwo musi być nieustannie i zawsze obecne – jak wspomnienie utraconego obiektu w świadomości melancholika.

Sztuka Kiefera jest sztuką pamięci, o niej traktują wczesne prace artysty z końca lat 60., lat 70. i 80., częstokroć bezpośrednio odwołujące się do czasów narodowego socjalizmu (*Besatzung, 1969; Dem unbekannten Maler, 1983; Sulamith, 1983*), ona, jak postaram się dowieść poniżej na przykładzie dzieł z serii *Chevirat ha-kelim*, jest tematem prac nowszych i najnowszych, powstałych od połowy lat osiemdziesiątych.

Mianowicie około połowy lat 80. twórczość Anselma Kiefera przechodzi wyraźną ewolucję, zmienia się forma dzieł – ulubionym tworzywem artystycznym staje się ołów – dokonują się też przemiany ikonograficzne: bohaterów germańskich sag wypierają postaci i motywy związane z kulturą żydowską, zamiast do nazistowskiej przeszłości Niemiec artysta sięga teraz to traktatów mistyków i filozofów. Wielu krytyków zinterpretowało ten proces jako chęć przekroczenia czy porzucenia rzeczywistości ziemskiej, jako próba przekroczenia granicy między jednostką a kosmosem, zwrot ku malarstwu pojmowanemu jako akt kosmogoniczny, dążenie do przywrócenia jedności wszechświata[9]. A jednak wydaje się, że Kiefer, mimo że coraz częściej posługuje się kategoriami uniwersalnymi, opisuje sytuację człowieka w określonej sytuacji dziejowej, człowieka którego świadomość kształtuje pamięć i historia, czego świadectwem są prace z cyklu *Chevirat ha-kelim* (*Rozbicie naczyń*) pokazane w paryskiej galerii Chapelle de la Salpetriere w ramach Festival d'Automne w roku 2000, w szczególny sposób wizualizujące problem pamięci o Holocauście.

Źródłem inspiracji dla Anselma Kiefera przy tworzeniu cyklu była kabalistyczna teoria Izaaka Lurii; znajomość tejże oraz kontekstu histo-

[7] Zob.: rozdział *Mourning and Melancholia in German Neo-Expressionism. The Representation of German Subjectivity* (w:) D. Kuspit, *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*, Cambridge 1993, s. 212-227.

[8] E. Panofsky, op. cit., s. 276.

[9] Zob.: G. Ingboden, (w:) *Anselm Kiefer in der Galerie Paul Maenz. Köln, 11. März – 19. April 1986*, Köln 1986 (katalog wystawy); A. Zweite, (w:) *Anselm Kiefer, Zweistromland. Mit einem Essay von Armin Zweite*, Köln 1989 (katalog wystawy); A. Pieńkos, *Nieznanemu malarzowi*, (w:) *Anselm Kiefer, Galeria Foksal SBWA* (katalog wystawy), Warszawa 1989.

rycznego, w jakim ona powstała wydaje się konieczna dla precyzyjnego odczytania dzieła niemieckiego artysty, stąd na miejscu będzie krótkie jej zreferowanie.

Jednym z największych skupisk Żydów w Europie i głównym ośrodkiem kabały była w średniowieczu Hiszpania. Wygnanie Żydów z tego kraju w 1492 roku, postrzegane przez współczesnych jako największa katastrofa narodu od czasu zburzenia Drugiej Świątyni, doprowadziło do głębokich przemian w kulturze judaistycznej i myśli mistycznej w szczególności. Nastąpił radykalny wzrost nastrojów apokaliptycznych i mesjanistycznych; o ile starsza kabała skupiona była na rozpatrywaniu początków historii, spekulowała o stworzeniu uniwersum, o tyle teraz jej przedstawiciele zwrócili się ku refleksji nad końcem i zbawieniem świata. Potrzeba było kilku pokoleń, by nowe tendencje przyjęły dojrzałą postać; stało się to w wieku XVI, w środowisku kabalistów z miejscowości Safed w Górnej Galilei, wśród których najwybitniejszą postacią był Izaak Luria.

Koncepcja Lurii była ripostą na katastrofę roku 1492, tłumaczyła jej mistyczny sens i cel, zarazem wiązała ją z nauką o początku stworzenia i zbawieniu świata.

Zanim Bóg przystąpił do dzieła stworzenia, Boska Istota, *En-Sof*, wypełniała wszystko. Aby mógł nastąpić akt kreacji, musiało nastąpić wycofanie Boga w głąb samego siebie, tak by powstała przestrzeń dla stworzenia. Ów proces kurczenia, samoograniczenia się Boga, w koncepcji Lurii noszący nazwę *cimcum* (*tzimtzum*), stanowi najgłębszy symbol wygnania. Dopiero w drugiej fazie tworzenia nastąpiła emanacja, wypromieniowanie boskiego światła z Jego istoty. Harmonia w świecie miała być gwarantowana przez proces nieustannego wycofywania się i emanacji Boskiej istoty. Jednak już w trakcie pierwszej emanacji doszło do katastrofy. Z promienia Boskiej esencji powstał pierwszy byt, praczłowiek, *Adam Kadmon*, z którego ciała, z oczu, czoła, ust, wytrysnęły światła dziesięciu *sefirot*, Boskich atrybutów czy mocy. Na początku wszystkie *sefirot* tworzyły jedność, mimo że świeciły w formie – jak ją określa Scholem – „zaatomizowanej"[10], w postaci świateł punktowych (wydaje się, że ta koncepcja, zwana *olam ha-nekodut*, stanowiła inspirację dla powstania pracy Kiefera *Sefiroth* z roku 1997), potem jednak nastąpiło ich rozdzielenie. Jednak wszelkie stworzenie miało posiadać formę skończoną, dlatego światło *sefirot* miało zostać zamknięte w specjalnie do tego celu stworzonych glinianych naczyniach. Powiodło się to w przypadku trzech wyższych *sefirot*, natomiast dla siedmiu pozostałych naczyń moc Boskiego światła okazało się zbyt wielka, nastąpiło ich rozbicie. Rozbicie naczyń, *chevirat ha-kelim*, było katastrofą kosmiczną i przyczyną niedoskonałości stworzenia: wszystkie rzeczy noszą w sobie

[10] G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, Warszawa 1997, s. 327.

ślad tego pierwszego pęknięcia, a skorupy naczyń (*kelipot*), które spadły do świata stworzonego, usamodzielniły się jako zło. Większość światła, dla którego naczynia okazały się zbyt kruche, wróciła do Boga, jednak niewielka jego część w postaci iskier została uwięziona w świecie materialnym. Uwolnienie ich i ich powrót do Boga, przywrócenie jedności i harmonii sprzed katastrofy, jest właściwym celem procesu *tikkun*, naprawy świata. Przeprowadza go Bóg, który wyznaczył w nim jednak rolę również dla człowieka: zebranie owych zagubionych w czasie katastrofy Boskich iskier. Taki jest mistyczny i mesjański cel diaspory: „(...) Izrael po to właśnie został rozproszony na wygnaniu, by mógł zgromadzić zewsząd rozproszone iskierki świętych dusz, odpryski Bożego światła, jakie upadły w rozmaite sfery materii, i dzięki swym pobożnym uczynkom oraz modlitwie «podnieść je» z ich więzień"[11].

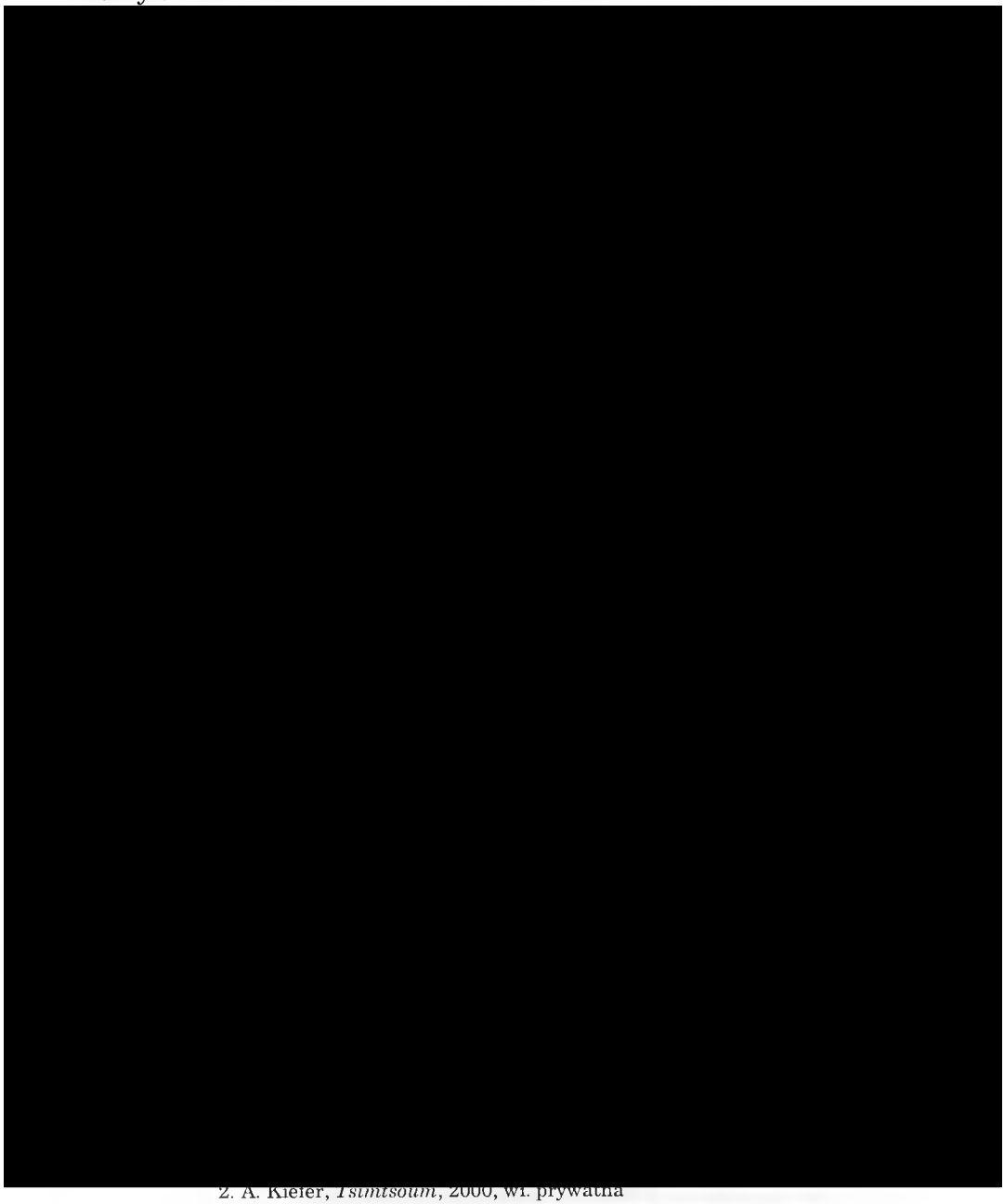
Wystawa prac Anselma Kiefera zatytułowana *Chevirat ha-kelim* odbyła się w roku 2000 w paryskiej galerii Chapelle de la Salpetriere. Jej zasadniczym elementem był zespół sześciu ogromnych obrazów-reliefów, które powstały specjalnie na tą ekspozycję wypełniając wysokie na dziewięć i pół, szerokie na ponad pięć metrów arkady w kaplicy-galerii. Pięć spośród tych obrazów – na wystawie eksponowane były również m.in. rzeźby *20 lat samotności* i *Melancholia* – poprzez swój tytuł i ikonografię odnosi się bezpośrednio do teorii Lurii. Są to: *Tsimtsoum*, *Chevirat ha-kelim*, *Tikkun*, *Emanation* oraz *Sefiroth*. Szósta praca, zatytułowana *L'ordre des anges*, poza ewidentnymi nawiązaniami do kabały odwołuje się także do przemyśleń Dionizego Aeropagity. Dzieła stanowią pewien zespół, tematycznie i formalnie odnoszą się do siebie nawzajem, komentują i uzupełniają. W warstwie narracyjnej, jeżeli pokusić się o użycie tego ryzykownego w obliczu tych nienarracyjnych realizacji terminu, przedstawiają – posługując się złożoną nieraz symboliką – dramatyczny proces kreacji świata. W istocie ich treścią jest cierpienie i śmierć – katastrofa Holocaustu.

Obraz *Tsimtsoum* to pejzaż. Pole obrazowe podzielone jest na dwie części, górna to partia nieba, wykonanego z ołowianej blachy, które, ponieważ blacha jest silnie pofałdowana, istotnie, niczym boska istota *Ensof* w teorii Lurii, zdaje się kurczyć, robić miejsce dla stworzenia, którego domeną jest dolna część obrazu. Stworzony świat w obrazie Kiefera to nagie, zaorane pole, bardzo podobne do przedstawień pejzażowych z lat siedemdziesiątych, tyle że horyzont jest znacznie niżej, a polną drogę, która pojawiała się w wielu wcześniejszych obrazach, zastąpiła duża kałuża bladobłękitnej wody[12]. Partia nieba jest w obrazie zdecydowanie

[11] Ibidem, s. 378

[12] Dokładnie takie samo przedstawienie jest widoczne na obrazie *Tsimtsoum* z roku 1990, a jego prefiguracją jest być może wczesna praca zatytułowana *Jezioro Genezaret* powstała w roku 1974.

dominująca. Począwszy od połowy lat osiemdziesiątych niebo wypełniało coraz więcej powierzchni płótna w krajobrazach Kiefera, w latach dziewięćdziesiątych powstały obrazy, na których nie został przedstawiony choćby skrawek ziemi.



2. A. Kiefer, *Tsimtsoum*, 2000, wł. prywatna

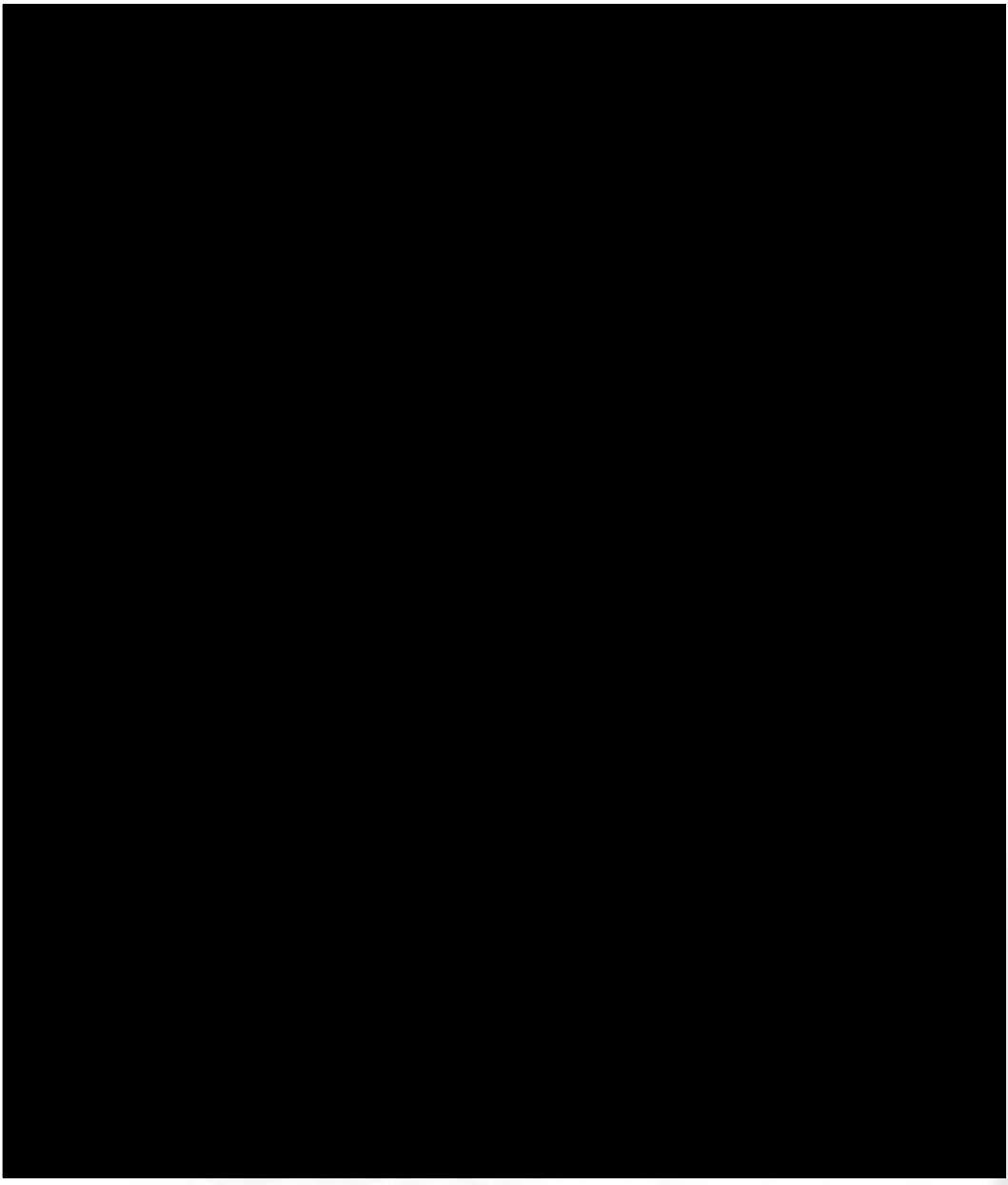
Do takich należy m.in. obraz *Etoiles tombantes* (*Spadające gwiazdy*) z roku 1998. Przedstawia on nocne rozgwieżdżone niebo, przy czym niektóre gwiazdy połączone są ze sobą białymi liniami, niczym na mapie astronomicznej z zaznaczonymi gwiazdozbiorami. Obok wielu gwiazd umieszczone zostały białe tabliczki z wielocyfrowymi numerami; duża ilość takich tabliczek leży na podłodze galerii, tak jakby odpadły od obrazu. Numery mogłyby być nawiązaniem do stosowanego przez astronomów sposobu opisywania nowo odkrytych ciał niebieskich za pomocą liczby właśnie, a nie nazwy. Niemniej na obrazie Kiefera liczby określają również gwiazdy, którym nazwę nadali już starożytni, jak w przypadku tych konstytuujących gwiazdozbiór Wielkiej Niedźwiedzicy w górnej części

3. A. Kiefer, *Etoiles tombantes*, 1998, Kolekcja Donny Peret, Mediolan

pola obrazowego. Tabliczki z numerami, w kontekście innych prac Anselma Kiefera, kojarzą się jednak przede wszystkim z numerami naszytymi na więzienne i obozowe pasiaki. Nadanie numeru, obok obcięcia włosów, odebrania dokumentów i cywilnego ubrania, było pierwszym etapem dehumanizacji i depersonalizacji przybyłych do obozu więźniów. Tracili oni imię i nazwisko, stawali się kolejnymi numerami na obozowych listach. Tadeusz Borowski, więzień obozu zagłady w Oświęcimiu, w opowiadaniu *Proszę państwa do gazu* pisze: „Ci, którzy pójdą z tego transportu na lager dostaną numery: 131-132. Rozumie się tysięcy, lecz w skrócie będzie się mówiło właśnie tak: 131-132"[13]. Nie ma już ludzi, są tylko numery. Niebo w obrazach Kiefera, podobnie jak ziemia, nie jest neutralne, jest naznaczone katastrofą, nosi ślady dramatu. Wskazując na rozgwieżdżony firmament, artysta traktuje go jako swego rodzaju magazyn czy skarbiec pamięci. Ale ten skarbiec staje się coraz uboższy, kolejne gwiazdy spadają z nieboskłonu, tak jak zapominane są kolejne numery i ludzie, którzy zostali za numerami ukryci. Kiefer ukazuje proces odchodzenia w niebyt, jak gdyby umierania po raz drugi, po raz drugi stawania się ofiarą – najpierw obozowej przemocy, teraz – ludzkiej ignorancji i chęci zapomnienia. Praca *Spadające gwiazdy* jest zarazem sprzeciwem wobec takiego stanu rzeczy: ziemia, na której dokonała się katastrofa i niebo, które było jej świadkiem, zachowują ślady przeszłości, trzeba jedynie umieć je rozpoznać.

Niebo na obrazie *Tsimstsoum* nie nosi jeszcze znaków katastrofy, jest to niebo w pierwszym etapie stworzenia, gdy nic jeszcze nie zapowiada dramatu. Ten następuje dopiero potem, gdy pękają naczynia, gdy zdarza się *Chevirat ha-kelim*. Obraz pod tym tytułem na paryskiej wystawie został umieszczony w szczególnym miejscu, mianowicie w niszy ołtarza głównego kaplicy Salpetriere. Taka lokalizacja sugeruje jego wyjątkową ważność, katastrofa kosmiczna – i tak było też w systemie Lurii – urasta do rangi decydującego momentu w dziejach stworzenia, jej cień położy się na dziejach świata po jego kres. Praca Kiefera jest prosta formalnie: na błękitno-szare tło, jaśniejsze w górnej części pola obrazowego, miejscami pokryte popiołem lub piaskiem, na specjalnych metalowych podstawach umieszczone zostały gliniane naczynia, w znanym z dzieł kabalistów układzie tzw. Drzewa Sefirot. Każdemu naczyniu na obrazie Kiefera towarzyszy tabliczka z nazwą odpowiadającej mu *sefiry*. Trzy najwyżej umieszczone naczynia, zgodnie z przekazem Lurii, nie są rozbite; nie jest rozbite również naczynie opisane nazwą ósmej sefiry *Hod* (Chwała). Pozostałe dzbany są popękane, ich skorupy częściowo pozostały w swych podstawach, częściowo upadły na „ziemię", wąski pas ołowianej blachy w dolnej części obrazu.

[13] T. Borowski, *Proszę państwa do gazu*, (w:) idem, *Utwory wybrane*, Wrocław 1991.



4. A. Kiefer, *Chevirat ha-kelim*, 2000, wł. prywatna

Obraz paryski nie był pierwszą próbą zmierzenia się Kiefera z tematyką katastrofy rozbicia naczyń. Już w 1985 roku powstała praca nosząca taki właśnie tytuł. Był to charakterystyczny dla tego okresu twórczości artysty kolaż: na czarno-białą fotografię przedstawiającą wiejski

pejzaż z ciemnym, dominującym niebem, nałożona została ołowiana forma, przypominająca swym kształtem postrzępioną chmurę. Jedynie ta ołowiana aplikacja, która może być skojarzona z chmurą, za którą „skrywał" się Bóg, wyprowadzając Izraelitów z Egiptu[14] (a która jest widoczna na obrazach Kiefera z serii *Auszug aus Ägypten* z połowy lat osiemdziesiątych czy kilku pracach zatytułowanych *Wolkensäule* z tego samego czasu), oraz ogólny niepokojący nastrój dzieła mógł sugerować, że chodzi o jakiś tragiczny moment w dziejach narodu żydowskiego. Dopiero tytuł doprecyzowuje, że mowa o kosmicznej katastrofie *chevirat hakelim*. W roku 1990 powstała natomiast rzeźba o takim właśnie tytule. Jest to masywny regał, na którego trzech półkach ułożone zostały wielkie ołowiane księgi; do ramy regału umocowane zostały tablice z nazwami *sefirot*. Między księgi włożone zostały kawałki rozbitej szyby, które rozrzucone są również wokół regału, a które Lisa Saltzman słusznie interpretuje jako odniesienie do tragedii Żydów niemieckich w Noc Kryształową[15]. W porównaniu z tymi pracami obraz paryski jest znacznie bardziej wierny opisom Izaaka Lurii, jego tematykę odczytać można i bez znajomości tytułu. Jednocześnie zrezygnował twórca z jakichkolwiek dodatkowych elementów, środki artystyczne ograniczone zostały do minimum, nie ma narracji, więc nie ma i elementu czasu. Proces kreacji świata i katastrofa rozbicia naczyń były dynamiczne, tymczasem w pracy niemieckiego artysty nic nie sugeruje jakiegokolwiek dziania się. Gliniane skorupy wskazują, że coś musiało się stać, lecz teraz panuje już pełen napięcia bezruch. Gdy odwołamy się do koncepcji Lurii, okaże się, że ta stagnacja jest pozorna, w rzeczywistości burzona jest harmonia świata, usamodzielnia się zło, zapisywana jest historia świata, na zawsze naznaczonego katastrofą.

Taki świat wymaga odkupienia, przywrócenia pierwotnej równowagi, wymaga aktu *Tikkun*. Obraz o takim właśnie tytule niejako zamyka tryptyk Kiefera poświęcony dramatycznemu procesowi kreacji świata. Podobnie jak otwierający cykl *Tsimtsoum*, również ten obraz podzielony jest na dwie części: ołowiane niebo i ziemię, przedstawioną za pomocą grubo nakładanej farby. Pojawia się jednak element nowy: zasuszone kwiaty słonecznika na swych długich łodygach zwisające z ołowianych fałd. Są one pokryte cienką warstwą gipsu, co sprawia wrażenie ich jeszcze większej kruchości i delikatności. Kwiaty, element organiczny, zagrożony, słaby w porównaniu z ogromem dominującej w obrazie ołowianej chmury, dosłownie w niej uwięzione, są niczym iskry boskiego

[14] „A Pan szedł przed nimi [Izraelitami – M.M.] podczas dnia jako słup obłoku, podczas nocy zaś jako słup ognia, aby im świecić, żeby mogli iść we dnie i w nocy. Nie ustępował sprzed ludu słup obłoku we dnie ani słup ognia w nocy", Wj 13, 21-22.

[15] L. Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, Cambridge 1999, s. 36.

światła: zagubione w ziemskiej materii muszą zostać odnalezione i odniesione do ich źródła – przypominają rolę człowieka w naprawie świata.

Opisane trzy prace, prezentujące trzy główne etapy w dziejach stworzenia, tworzące rodzaj tryptyku, uzupełnione są o dwa obrazy ściśle z nimi powiązane, mianowicie: *Emanation* i *Sefiroth*.

Głównym motywem obrazu *Emanation* jest wielki ołowiany odlew, przypominający postrzępioną chmurę, szerszą u góry, węższą na dole, aplikowany na pejzaż morski. Jest on znakiem Boskiej mocy sprawczej, Jego siły i aktywności. Emanacja oznacza akt kreacji, Bóg wypromieniowuje ze swej istoty siłę, która nadaje formy stworzeniu. Kiefer daje wyraz niezwykłej potędze Boskiej emanacji przez zastosowanie ołowiu, substancji zajmującej szczególną pozycję w tradycji magicznej, alchemicznej i kabalistycznej. Ołów pojawił się w twórczości Kiefera w latach osiemdziesiątych, wkrótce stał się jednym z ulubionych i najczęściej przez niego stosowanych tworzyw artystycznych. Metal ten daje wiele możliwości, jest bardzo plastyczny, łatwy w obróbce, poddany odpowiednim procesom chemicznym (np. oksydacji) przyjmuje efektowne barwy, przeróżne odcienie szarości i błękitu, przede wszystkim jednak jest bardzo silnie nacechowany symbolicznie. Łączony z Saturnem, był symbolem postawy melancholijnej, ale i sił twórczych, w tradycji alchemicznej oznaczał ducha uwięzionego w materii[16]. Uznawany za materię pierwotną, po zastosowaniu tynktury miał zamieniać się w złoto lub srebro. Przyznawano ołowiowi niezwykłą moc, jakby wewnętrzne życie; symbolizował transformację, dynamizm, kreację. Wszystkie te koncepcje pobrzmiewają w pracach Anselma Kiefera, również w obrazach z cyklu *Chevirat hakelim*. Artysta doskonale wykorzystuje potencjał stosowanych materiałów, czy jest to słoma, popiół, czy, jak w tym przypadku, ołów. Ołowiane niebo czy ołowiana chmura tętnią – dzięki odniesieniom do magicznych mitologii – ukrytym życiem. Jednocześnie bogata symbolika tego metalu sprawia, że prace Kiefera przemawiają językiem niezwykle zbliżonym do kabalistycznego: metaforycznym, niejednoznacznym, wręcz magicznym. Artysta jest wierny koncepcjom Lurii nie tylko na płaszczyźnie treści, ale i formy.

Wielka płaszczyzna pofałdowanej ołowianej blachy dominuje też zdecydowanie w obrazie zatytułowanym *Sefiroth*. Jedynie w dolnej części pola obrazowego ponownie pojawia się pejzaż, tym razem jest to widok rzeki płynącej przez skalisty, bezludny, szary kraj. Na niego aplikowane zostały szare kamienie opatrzone niewielkimi tabliczkami z nazwami dziesięciu *sefirot*. Kiefer wielokrotnie podejmował temat Boskich atrybutów, stosując różnorodne techniki artystycznego wyrazu i różną ikono-

[16] Zob.: J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2000, s. 288-289.

grafię, jakby próbując znaleźć możliwie najbardziej adekwatny sposób ich przedstawienia. Tym razem forma obrazu wyraźnie koresponduje z pozostałymi dziełami cyklu, sugerując właśnie wspólne ich czytanie.

5. A. Kiefer, *L'ordre des anges*, 2000, wł. prywatna

Ostatni obraz cyklu nosi tytuł *L'ordre des anges*, porządek aniołów, i mimo że ściśle łączy się z pozostałymi pięcioma, zachowuje też pewną odrębność. Dzieje się tak już choćby z tego powodu, że artysta sięga tu do innego źródła, zamiast do tekstów Lurii, do rozprawy późnoantycznego

filozofa chrześcijańskiego Pseudo-Dionizego Aeropagity. To z jego traktatu pod tytułem *Hierarchia niebiańska* zaczerpnął Kiefer tytuł swej pracy, schemat ponadziemskiego porządku, wreszcie nazwy, jakimi opisane są kolejne kręgi aniołów. Niebiańska hierarchia Dionizego składa się z dziewięciu chórów podzielonych na trzy zastępy, stopniowo coraz bardziej oddalone od Boga, doskonałej jedni i początku wszelkiego bytu. Na obrazie Kiefera przedstawionych zostało jedynie sześć najbliższych Boskiemu centrum kręgów aniołów (Serafiny, Cherubiny, Trony, Panowania, Moce, Władze[17]). Przedstawione są one za pomocą delikatnych współśrodkowych kręgów, po których „wirują" aniołowie w postaci znanych z wcześniejszych prac – choćby z należącej do cyklu *Himmel-Erde* (1968-1997) fotografii *Die Ungeborenen, (Nienarodzeni)*, olejnego obrazu *Die Himmelsleiter, (Niebiańska drabina)* (1990) czy księgi Merkawa (1996) – płóciennych sukienek. Kompozycja obrazu jest niezwykle dynamiczna. Nieco w górę od centrum pola obrazowego przedstawiony został jakby ślad po takiej sukience, jej cień czy odbicie, na którym narysowany został schemat drzewa *sefirot*. Zgodnie z przekonywającą interpretacją Catheriny Strasser, powołującą się na tekst dwunastowiecznego kabalisty hiszpańskiego Mojżesza z Leon, jest to przedstawienie ostatniej *sefiry*, Szechiny, mistycznego ciała Izraela[18]. Anselm Kiefer dokonuje zatem swego rodzaju syntezy myśli chrześcijańskiej i kabalistycznej, między którymi zachodzi jednak w tym przypadku silna zbieżność: podstawową kategorią w teorii Dionizego jest, podobnie jak w kabale Luriańskiej, emanacja przedstawiana w formie światła, które pochodzi i wraca do Boga[19]. Świat Aeropagity to jednak rzeczywistość doskonale harmonijna, idealny ład, w którym wszelkie rzeczy znajdują się na przeznaczonym dla nich miejscu. Rozumując kategoriami Lurii, jest to świat naprawiony, po akcie *tikkun*. W ten sposób obraz Kiefera rzeczywiście zamyka cykl, dopełnia go. Jednak ład w obrazie Kiefera jest iluzoryczny, burzy go cień Szechiny, jakby zagubionej, nie podporządkowanej żadnemu kręgowi, wyłamującej się z doskonalej struktury anielskich kręgów. Cień Szechiny, więc tragedii Izraela, pada na wydawałoby się harmonijną konstrukcję świata.

Artysta stworzył wielką opowieść, mit katastrofy i potrzeby odkupienia. Pierwsze pięć z omawianych obrazów sugerują, że mamy do czy-

[17] Zob.: Pseudo-Dionizy Aeropagita, *Pisma teologiczne II. Hierarchia niebiańska, hierarchia kościelna*, Kraków 1999, s. 71-82.

[18] Zob.: C. Strasser, *Chevirat ha-kelim*, (w:) A. Kiefer, *Chevirat ha-kelim*, Paris 2000 (katalog wystawy), s. 73-74.

[19] „A jednak każda emanacja świetlistej jasności, spływająca na nas w darze dobroci, z poruszenia Ojca, wznosi się zarazem w swojej jednoczącej mocy na powrót w górę i zwraca do jedności i boskotwórczej niezłożoności Ojca, skupiającego w sobie wszystko", Pseudo-Dionizy Aeropagita, op. cit., s. 45.

nienia z dramatem kosmicznym, dopiero ostatnia praca w cyklu, *L'ordre des anges*, pokazuje, że zaczerpnięta z kabały Luriańskiej wizja katastrofy kosmicznej funkcjonuje tu przede wszystkim jako symbol wcale niedawnej i ziemskiej katastrofy – Holocaustu. Płócienne sukienki, które w sztuce Kiefera konotują niebyt, tragedię i cierpienie, w obrazie paryskim, poprzez odwołania do innych prac artysty, jak *Lichtzwang* (1999, z dedykacją dla Paula Celana), czy wspomniana fotografia *Die Ungeborenen*, mogą być odczytane jako symbole Żydów, którzy utracili ziemskie życie, egzystują w innej, niebiańskiej rzeczywistości. Pozornie w obrazie, zatem i w świecie, panuje ład, lecz cień zagubionej Szechiny (zatem Izraela), który się nad nim unosi, dowodzi, że to tylko iluzja, złuda. Istotne jest, że cykl *Chevirat ha-kalim* przygotowany został do przestrzeni chrześcijańskiej świątyni, stając się w ten sposób niejako odezwą do chrześcijańskiego świata zachodniego. To w tym świecie dokonała się tragedia żydowska, ten świat na nią pozwolił, a następnie stworzył iluzję, że wina została już odkupiona i przywrócona została pierwotna harmonia. Dzieło Anselma Kiefera jest monumentalną opowieścią o cierpieniu i zapominaniu o tych, którzy cierpieli. Jest zarazem wyrazem niezgody na ich niebyt w świadomości współczesnych; artysta podejmuje próbę „wskrzeszenia" tych, którzy zginęli, przywrócenia ich współczesności.

Prace z cyklu *Chevirat ha-kelim* – przypomnę – artysta wykonał specjalnie na paryską wystawę, do wyjątkowej przestrzeni zbudowanej w latach 1670-79 przez Liberała Bruanta kaplicy Salpetriere, która jest częścią założenia szpitalnego, miejsca naznaczonego cierpieniem i śmiercią. Ten szczególny kontekst współkształtuje recepcję dzieła niemieckiego artysty, więcej – staje się on niemal integralną jego częścią. Tak jak architekturę kaplicy uczynił Kiefer elementem swej pracy, tak i atmosfera miejsca została w nią włączona. Nie inaczej było również w przypadku innych dzieł artystów XX wieku, które pokazane zostały w Salpetriere: rzeźby Japończyka Tadashi Kawamata, zbudowanej z trzech i pół tysiąca kościelnych krzeseł o siedziskach pokrytych plecionkami ze słomy; videoinstalacji Billa Violi podejmującej temat śmierci i zmartwychwstania; wreszcie „teatru cieni" Christana Boltanskiego, zatytułowanego *Lekcje ciemności*. Pisze Werner Spies: „Każdy, kto wchodzi na teren założenia szpitalnego, a potem przekracza próg kaplicy, wyczuwa, że prac, które powstały do tego miejsca, nie można oddzielić od patetycznego kontekstu szpitala i śmierci"[20].

Patrząc na obrazy Kiefera, przywołać można jeszcze jedno wybitne dzieło dwudziestowiecznej sztuki, mianowicie malowidła Marka Rothko

[20] W. Spies, *Der Bruch der Gefäße. Anselm Kiefer in der Pariser Salpetriere*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", nr 254, 1. November 2000, s. 69.

w Czarnej kaplicy w Houston, z drugiej połowy lat sześćdziesiątych. Mimo że odmienne formalnie, jeszcze bardziej uproszczone, abstrakcyjne, niemal jednokolorowe, ciemne, charakteryzuje je ten sam ogromny ładunek emocjonalny, doza powagi i smutku. Być może Kiefer znał Czarną kaplicę i ta była dla niego źródłem inspiracji, między obydwoma dziełami dostrzec można bowiem wiele zbieżności. Wchodząc do ośmiobocznej teksańskiej kaplicy widz – podobnie jest to w Salpetriere – otoczony jest obrazami ze wszystkich stron, jedynie one przyciągają jego uwagę w pozbawionej innych dekoracji i elementów przestrzeni, staje oko w oko z dziełami „mrocznymi i tragicznymi"[21]. W obu przypadkach widz ma do czynienia z serią monumentalnych płócien, niemal w całości wypełniających ściany sakralnej przestrzeni. Sztuka Marka Rothko była, podobnie jak jest to u Kiefera, próbą artystycznej odpowiedzi na tragedię Holocaustu, a malowidła w Houston są być może w tym kontekście najistotniejsze w całym dorobku artysty. „Czarna kaplica – twierdzi Eleonora Jedlińska – jest zasadniczym, kulminacyjnym dziełem w jego [Rothko – M.M.] twórczości i w sposób jednoznaczny odnosi się do doświadczenia czy doznania Zagłady"[22]. Jego wypowiedź jest jeszcze bardziej niż w przypadku dzieła niemieckiego artysty enigmatyczna, Rothko raczej milczy o katastrofie, niż o niej opowiada. Kiefer jest artystą innego pokolenia, reprezentuje kulturę niemiecką, kulturę oprawców i z pewnością dziedzictwo tradycji i historii własnego narodu jest przez niego silnie odczuwane. A jednak wydaje mi się, że obu artystów wiele łączy, oboje tworzą sztukę refleksyjną, odnoszącą się do mitów, powstającą w cieniu Holocaustu oraz – melancholijną.

Doreet Le Vitte-Harten, która wiele uwagi poświęciła pracom Kiefera nawiązującym do mistyki żydowskiej, wskazywała, posiłkując się autokomentarzem artysty wygłoszonym w Knessecie przy okazji odbierania nagrody Wolf Prize of the Art w 1990 roku, na zbieżności, jakie zachodzą między aktem twórczym, jak go pojmuje niemiecki artysta, a procesem kreacji opisanym w kabalistycznych tekstach[23]. Wspólne jest im, dowodzi autorka, rozumienie świata jako tekstu, zatem waga słowa i liter jako drogi do poznania rzeczywistości. Również kluczowe kategorie kabały Luriańskiej znajdują swoje odpowiedniki w teorii kreacji reprezentowanej przez Kiefera. *Cimcum* to moment, gdy artysta wycofuje się

[21] M. Compton, *Mark Rothko, die Themen des Künstlers*, (w:) *Mark Rothko. 1903-1970. Retrospektive der Gemälde, Museum Ludwig, Köln, 30. Januar bis 27. März 1988*, Köln 1988.

[22] E. Jedlińska, *Sztuka po Holocauście*, Łódź 2001, s. 15.

[23] Zob.: D. Le Vitte-Harten, *Anselm Kiefer*, (w:) *Gdzie jest brat twój, Abel? Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta*, zeszyt poświęcony Kieferowi (katalog wystawy), Warszawa 1995.

w głąb własnej psyche, by niejako „zrobić miejsce" dla idei dzieła, które może stworzyć; rozbicie naczyń związane jest ze świadomością, że dzieło to nie będzie doskonałe, bowiem nie jest możliwe, by dotarło do istoty rzeczy, może się jedynie do niej mniej lub bardziej zbliżyć; emanacja natomiast nadaje szczególne znaczenia stosowanym materiałom, jak słoma czy popiół – niosą one ze sobą „strużki" emanacji z przeszłości mitycznej i historycznej. Wspólna sztuce Kiefera i kabale jest fascynacja przemianą, alchemiczną i magiczną transformacją, która ma doprowadzić do zdobycia wiedzy niedostępnej racjonalnemu poznaniu.

Nie negując tez Le Vitte-Harten, uwzględnić trzeba jeszcze jedną okoliczność pominiętą przez autorkę. Mianowicie kabała byłą odpowiedzią na określoną sytuację historyczną, w jakiej egzystowała wspólnota żydowska, ewoluowała wraz z jej przemianami, wzbogacała się o nowe elementy. Dzieje narodu wybranego przebiegały pod znakiem katastrofy, od zburzenia Drugiej Świątyni, przez wygnanie Żydów z Hiszpanii, pogromy w wielu krajach Europy, po tragedię Holocaustu. Kabała – a kabała Luriańska jest tego szczególnie jaskrawym przykładem – była reakcją na katastrofę. Również w dziele Kiefera kabała pełni taką funkcję – jest próbą odpowiedzi na Holocaust. Rzecz jasna, odpowiedzi Lurii i Kiefera bardzo się od siebie różnią. Pierwszy tłumaczył kosmiczne przyczyny dramatu Żydów i jego mistyczny sens; Kiefer natomiast próbuje jedynie zachować pamięć o katastrofie, nie doszukuje się jej sensu, bo była to zbrodnia bezsensowna, niepojęta, niepotrzebna. Przywołując pewne symbole kultury judaistycznej, dopowiadając je elementami takimi jak kawałki szkła i płócienne, przysypane popiołem sukienki, konfrontując z poezją Paula Celana (w pracach z serii *Margarethe/Sulamith* czy *Merkaba*) koncepcją Pseudo-Dionizego Aeropagity, nadaje im artysta nowe znaczenia. Stają się one przede wszystkim znakami Holocaustu, tragedii narodu żydowskiego, jego nieobecności.

Praca *Chevirat ha-kelim* jest zarazem analizą współczesnej świadomości przedstawicieli chrześcijańskiego świata zachodniego, odpowiedzialnego za zbrodnię Holocaustu. Na pozór pamięć o tragedii jest obecna w kulturze zachodniej, przypominają o niej pomniki i muzea, w rzeczywistości świat już się z wojennego dramatu otrząsnął, znowu panuje w nim kosmos, ład, harmonia, jak w teorii Pseudo-Dionizego. Jest to jednak ład pozorny i niezasłużony, bo unosi się nad nim cień Szechiny, symbolizującej wygnanie i cierpienie Izraela. Dzieło Kiefera, podobnie jak inne jego prace odnoszące się do kultury i symboliki żydowskiej, zwraca uwagę właśnie na Szechinę. Na tym też polega melancholijność twórczości niemieckiego artysty: wskazuje ona na potrzebę pamięci, która naznaczona jest cierpieniem i smutkiem, która przeczy złudzie, jakoby świat był na powrót harmonijny, która nie pozwala uporządkować rze-

czywistości. Gdy Freud pisał o relacjach zachodzących między żałobą a melancholią, dowodził, że żałoba to stan przejściowy, po którym odzyskuje się spokój i równowagę; melancholia zaś ma charakter permanentnego urazu odczuwanego po utracie kogoś lub czegoś. Prace Anselma Kiefera są świadectwem melancholijnej postawy artysty: jego pamięć o Holocauście cechuje ciągła, naznaczona smutkiem niezgoda na zapomnienie śmierci setek tysięcy jago ofiar, wyklucza ona możliwość powrotu do równowagi, do normalności. Jak można zapomnieć, gdy ziemia, niebo i własna świadomość pełna jest znaków i motywów przypominających o tragedii: cień dramatu Żydów, Holocaustu, spowija świadomość wzbraniając jej przezwyciężenie przeszłości.

Od połowy lat 80., gdy tematyka żydowska – starotestamentowa, kabalistyczna – staje się jednym z dominujących motywów twórczości Kiefera, artysta powraca wielokrotnie do innego jeszcze przedstawienia: mianowicie torów kolejowych. Niezależnie czy jest to przedstawienie fotograficzne, czy malarskie, torowiska wyglądają zawsze niemal tak samo: są zniszczone, często pozbawione szyn, ukazane w perspektywie centralnej biegną w nieokreśloną dal. W jednym z wywiadów Kiefer, który zwykle bardzo enigmatycznie i niechętnie wypowiada się na temat swoich prac, precyzyjnie określił, czego przedstawienie torów kolejowych dotyczy. W roku 1990 mówił: „Gdziekolwiek widzimy tory kolejowe, myślimy o Auschwitz. To będzie trwać jeszcze bardzo długo"[24]. Jednak i bez tego oświadczenia, skojarzenia z transportami więźniów do obozów koncentracyjnych są nieuchronne, wystarczy uważny ogląd obrazów, choćby *Eisen-Steig* z 1986 roku.

Dużych rozmiarów płótno (220 × 380 cm) przedstawia wiejski pejzaż z typowo dla krajobrazów Kiefera wysoko umieszczoną linią horyzontu. Widz nie rozpoznaje jednak żadnych jego szczegółów; grubo, szerokimi pociągnięciami pędzla nakładana farba daje efekt kompozycji nieomal abstrakcyjnej. Jedyny motyw, jaki ukazany jest wyraźnie, to usytuowane na osi pola obrazowego tory kolejowe, początkowo biegnące prosto, następnie rozwidlające się, by jednak skręcić ostatecznie w tą samą stronę i zniknąć na horyzoncie. Warstwa farby jest tu tak gruba, że szyny i podkłady kolejowe dają efekt bardzo haptyczny, reliefowy. W dolnej części pola obrazowego, dokładnie w miejscu gdzie biegną szyny, artysta nałożył na płótno wykonane z metalu prymitywne buty, jakby rodzaj sandałów: zniszczone podeszwy w jednym miejscu opasane ołowianym drutem. Wszystko w obrazie sprawia wrażenie dewastacji, wymarcia, przywodząc na myśl jedno wydarzenie: transporty więźniów do obozów

[24] Cyt. za: P. Jordan, *Out of the ashes. Exhibition of Anselm Kiefer's works of art*, „Commonweal", February 12, 1999.

zagłady. Pisze Mario Biro: „Czytany w kontekście historii drugiej wojny światowej, historii do której Kiefer nieustannie powraca, obraz *Eisen-Stieg* prezentuje Holocaust jako anonimową podróż ku śmierci"[25]. Żelazne buty, przypominające więzienne drewniaki, zdają się same, pozbawione właściciela, zmierzać ku zagładzie. To właśnie ten fakt, nieobecność ofiary, w najbardziej dramatyczny sposób mówi o anonimowości i nieuchronności śmierci. Buty są jakby przypięte do szyn ołowianymi obręczami: dla tysięcy więźniów, których te buty symbolizują, nie ma zatem ucieczki, jest tylko marsz po torach kolejowych – ku śmierci. Istotne jest również miejsce, jakie wyznaczył Kiefer w swym obrazie odbiorcy. Widz patrzy dokładnie na wprost torowiska, nieco z góry. Takie ujęcie przypomina niektóre sceny z prawie dziesięciogodzinnego filmu *Shoah* Claude'a Lanzmanna z 1985 roku, gdzie kamera posuwa się wzdłuż torów kolejowych prowadzących do obozów zagłady w ten sposób, że oglądający niejako zajmuje miejsce maszynisty pociągu wiozącego więźniów do miejsca ich śmierci. Podobnie jest w obrazie *Eisen-Steig*: patrzący nie ma wrażenia współuczestnictwa w marszu skazanych na śmierć, zajmuje pozycję obserwatora lub wręcz – oprawcy. Kiefer celowo unika jakiejkolwiek możliwości identyfikacji widza z ofiarą; odbiorca mógłby ulec złudzeniu, że przemierzając drogę, którą jechali więźniowie, czuje namiastkę tego, co mogli czuć oni. Tymczasem nikt nie jest w stanie wyobrazić sobie strachu i cierpienia prowadzonych na śmierć. Jedyne co pozostaje, to pamięć o nich.

Również w kilku pracach zatytułowanych *Siegfried's Difficult Way to Brunhilde* tory kolejowe symbolicznie prowadzą do obozów koncentracyjnych. Nie ma tu więziennych drewniaków, pojawiają się natomiast płomienie, odwołanie tyleż do historii Zygfryda i Brunhildy (w Wagnerowskiej wersji sagi Zygfryd przemierza morze ognia, by dotrzeć do swej wybranki), co ognia krematoryjnych pieców. Czarno-białe fotografie z przedstawieniem torów kolejowych ujęte są swego rodzaju nieregularną, ołowianą ramą. Efekt jest taki, jakby w wygniecionej ołowianej blasze wyrwać otwór i przez niego patrzeć na torowisko. Tutaj ołów nie jest stosowany ze względu na jego magiczne konotacje; wydaje się, że w przypadku prac z serii *Siegfried's Difficult Way to Brunhilde* Kiefer, uważny obserwator (a w pewnym sensie, poprzez swoje dzieła, uczestnik) toczonych w Niemczech sporów dotyczących miejsca Trzeciej Rzeszy w historii tego kraju oraz w pamięci jego mieszkańców, odnosi się do innego źródła. Czasy ołowiane – tak określano okres rządów Adenauera w Republice Federalnej Niemiec, okres zbiorowej niepamięci. Najpełniej

[25] M. Biro, *Anselm Kiefer and Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge 1998, s. 89.

scharakteryzował go Christian Graf von Krockow we wspomnianym już tekście opublikowanym w piśmie „Der Spiegel" w 1997, zatytułowanym *Ołowiane, wielkie czasy*[26]. Były to, zdaniem politologa i pisarza, lata kolektywnej amnezji, gdy o narodowym socjalizmie i jego zbrodniach, o tej największej w dziejach hańbie, o odpowiedzialności za nią, nie chciano pamiętać, wypierano ją ze świadomości. Były to jednak również czasy wielkie, gdyż Niemcy zdecydowanie odwrócili się od starego, totalitarnego porządku.

6. A. Kiefer, *Siegfried's Difficult Way to Brunhilde*, 1991, Galeria La Rummia, Neapol

Zatem ołów konotuje zapomnienie. Ale w obrazach Kiefera ołowiana zasłona jest dosłownie rozrywana, a pod nią ukazują się tory kolejowe, znak Auschwitz. Obrazy niemieckiego artysty to wielka metafora konfliktu, jaki rozgrywa się w świadomości współczesnych, konfliktu między chęcią i wygodą zapomnienia a potrzebą pamięci. Kiefer opowiada się po stronie pamięci i ma to być pamięć melancholijna: widok torów kolejowych na zawsze ma przywoływać wspomnienie ofiar obozów koncentracyjnych, a wspomnieniu temu musi towarzyszyć cierpienie i współczucie. Pamięć melancholijna, a więc żywa, naznaczona bólem, musi być jednym

[26] Ch. Graf von Krockow, op. cit., s. 36 i n.

z filarów budowania tożsamości – nie tylko niemieckiej tożsamości narodowej; musi ona być obecna w świadomości wszystkich żyjących na świecie po Holocauście.

Fakt, że obrazy o tematyce kabalistycznej i starotestamentowej oraz pełne dramatycznego napięcia przedstawienia torów kolejowych, należą do tej samej fazy twórczości Kiefera, że powstawały paralelnie, wydaje się znaczący, sugeruje bowiem istnienie jakiejś więzi między nimi. W istocie obrazy te – tak różne przecież – traktują o tym samym: są przypomnieniem Holocaustu, niejako wezwaniem, że musi być on w pamięci na zawsze obecny.

Twórczość Kiefera przez lata ewoluowała, pewne jej elementy były przez artystę odrzucane, a na ich miejsce pojawiały się nowe. Zmieniała się tematyka i forma prac. Dzieła z lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i pierwszej połowy lat osiemdziesiątych stanowiły przede wszystkim próbę zmierzenia się wprost z dramatyczną, a przemilczaną wówczas najnowszą, nazistowską historią Niemiec. Nie były dowodem nostalgii ani chęci „przezwyciężenia" przeszłości, lecz przede wszystkim żądaniem, by przeszłość, nawet najbardziej cierpka i bolesna, znalazła swe miejsce w pamięci i świadomości współczesnych. Były prowokacyjne, gdyż przywoływały symbole naznaczone zbrodnią hitleryzmu i krwią jego ofiar. Wydaje się, że adresowane były przede wszystkim do Niemców. Powstawały w szczególnym momencie historycznym, gdy wielu artystów niemieckich (Baselitz, Lüperz) podjęło próbę zdefiniowania na nowo narodowej tożsamości. W tym kontekście powrót do sztuki figuratywnej miał szczególną wymowę, był odrzuceniem ponadnarodowej stylistyki *informelu* i zwrotem ku niemieckiej tradycji artystycznej, z całym balastem historycznym, jaki na niej ciążył. Jego nadrzędnym celem było skonfrontowanie współczesnych Niemców z dramatyczną przeszłością ich kraju. W świadomości Niemców Zachodnich (którzy w oczach świata ponosili całą winę za zbrodnie nazistowskie; Niemcy Wschodni prezentowani byli jako ich ofiary) rok 1945 oznaczał „punkt zero", początek historii, to, co działo się wcześniej, było przemilczane, nieobecne. Sztuka Kiefera i kilku innych artystów jego pokolenia była próbą przywrócenia współczesnym czasu sprzed 1945 roku. Wymagało to przełamania bariery wstydu i strachu obecnej w świadomości mieszkańców Zachodnich Niemiec, groziło oskarżeniami – które zresztą padły – o tęsknotę za Trzecią Rzeszą, o nostalgię, które to słowo do niedawna miało w Niemczech jednoznacznie pejoratywny wydźwięk.

W pracach późniejszych, od połowy lat osiemdziesiątych począwszy, Anselm Kiefer coraz częściej zwracał się ku problemom uniwersalnym, niemiecki charakter jego dzieł stał się zdecydowanie mniej czytelny. Tematyka germańska niemal zanikła, pojawiło się natomiast wiele odnie-

sień do mistyki, przede wszystkim żydowskiej, ale również chrześcijańskiej. A jednak świadomość historyczna artysty w dalszym ciągu w ogromnym stopniu wpływała na kształt dzieł. Snując w swych pracach rozważania ogólne, dotyczące np. problemu dobra i zła, Kiefer nieustannie odwołuje się do konkretnej rzeczywistości historycznej, przede wszystkim do nazizmu, zbrodni Holocaustu i ich obecności w świadomości współczesnych. W późniejszych dziełach zanikł ów element prowokacji, charakterystyczny dla dzieł wcześniejszych, są mniej wyzywające, a zarazem bardziej enigmatyczne, zmuszają do kontemplacji i refleksji.

Mimo wszystkich różnic, wskazać można szereg elementów, które obecne są w twórczości Anselma Kiefera od początku po prace najnowsze. Dotyczy to zarówno rozwiązań formalnych, jak i ogólnej koncepcji dzieła sztuki, jego wymowy i roli, jaką ma do spełnienia. Charakterystyczne cechy języka artystycznego to: łączenie różnych technik i materiałów, bardzo często duży format prac, współistnienie obrazu i tekstu, odwołania do innych dzieł sztuki i literatury, obok zabiegów nowatorskich wykorzystywanie tradycyjnych rozwiązań artystycznych, np. perspektywy centralnej. Wskazać można jednak również głębszą jedność prac niemieckiego artysty: są one świadectwem pamięci melancholijnej.

Gdy Lisa Saltzman pisała o Kieferze, użyła trafnej metafory, stwierdziła, że artysta urodził się pod znakami Saturna i Lilith[27]. Saturn jest tu symbolem melancholii i pamięci melancholijnej, Lilith – symbolem tragedii. Pamięć o tragedii to istota twórczości Anselma Kiefera.

ART AND MELANCHOLY. ON THE PROBLEM OF MEMORY IN ANSELM KIEFER'S ART

Summary

The present paper focuses on the works of Anselm Kiefer made after 1985, and particularly on the question of memory which, in my opinion, is crucial for the whole *oeuvre* of the artist. Drawing on the studies analyzing the attitude of the so-called second postwar generation, of which Kiefer is a member, to the Nazi crimes, I want to find out, being aware of the danger of generalization, how the atrocities of World War II are still present in the minds of this generation and how today's Germans approach the dramatic past of their country, in particular the Jewish Holocaust. I define their memory of the Holocaust in a Freudian manner as melancholy. In his paper of 1917 called "Mourning and Melancholia," Freud considers both of these states of mind. Both are defined by him as reactions to the loss of a loved person or

[27] L. Saltzman, op. cit., s. 93

some abstract value, both involve sadness, loss of interest in the outside world, and renouncement of all activity, while melancholia itself means also decrease of one's self-esteem, excessive self-criticism, and a sense of guilt. Inasmuch as, however, mourning is a passing state of mind, which ends with a return to normal with no permanent traces left in the psychic apparatus, melancholia, quite on the contrary, is a more permanent condition marked with sorrow and an indelible sense of guilt. This distinction is fundamental for my line of reasoning. For many members of the *Nachgeborene* generation, including Anselm Kiefer, the memory of the Holocaust and the Nazi atrocities is such a permanent melancholy burden which cannot be discarded, still influencing their identity and decisions.

My analysis focuses on Kiefer's works made after 1985, particularly a series entitled *Chevirat ha-kelim* of 2000. Contrary to the predominant critical opinion, I can see definite continuity between this series and Kiefer's earlier works, directly dealing with the traumatic national heritage of Gemany. It is true that the mid-1980s introduced distinct changes both in the form and subject matter of Kiefer's art: his favorite material became lead, while the Germanic motifs disappeared in favor of the Biblical or Kabbalistic ones. Nevertheless, the problem of remembrance, in particular remembrance of the Holocaust, which is one of the most important motifs of the artist's *oeuvre*, marks also his earliest works, just as it keeps haunting, in different ways, his later and most recent achievements. Kiefer's art is a testimony of his melancholia – on and on, he keeps trying to come to grips with the past by continuous re-experiencing of the bygone, and such a repetition compulsion constitutes the core of melancholia. It means coming to grips not so much with the past itself, but with its memories.

This is how I intrepret Kiefer's 1989 piece of sculpture entitled *Melancholia* – a lead plane one wing of which is crushed by a glass cube with two truncated corners, the same as the one in Albrecht Dürer's woodcut, *Melancolia I*. Erwin Panofsky interprets the figure shown in the German master's woodcut as a personification of the artist's melancholy caused by his awareness that in spite of all his expertise and tools, certain areas of knowledge remained inaccessible to him. In other words, Dürer's *Melancolia* expresses the artist's sorrow and apathy caused by the discrepancy between desire and possibility, by the lack of means adequate to the chosen goal. Kiefer's *Melancholia* is a sign of the same anxiety: the gulf between desire (or better: need) and the sense of impasse. On the one hand, there is the need for mourning, on the other, the deep awareness that there are no adequate means to express the immensity of pain and sorrow, or even more than this: the belief that the memory of the Holocaust should have the form of melancholia, since only melancholia, i.e. a state of permanent sadness, can save the drama of the Holocaust from repression. Kiefer's plane will never fly – not because it is made of lead, but because of the burden that crushed it. The glass box, in Dürer's woodcut – according to Panofsky's interpretation – "a symbol, or emblem, of the scientific principle as such," in Kiefer's case signifies heritage and the burden of history which does not let the aircraft soar. The German artist's sculpture is a kind of appeal not to get rid of the burden of the tragic past, because it is neither possible, nor even acceptable. The traumatic heri-

tage must be always and incessantly present – just like a memory of the lost object in the melancholic's mind.

Similar conclusions can be drawn from the monumental series of *Chevirat hakelim*, inspired by the Kabbalistic doctrine of Isaac Luria and prepared in 2000 for an exhibition in the Paris Galerie de la Salpetriere. Following Luria's account, the six canvases represent subsequent stages of the dramatic process of creation of the universe which ended with the breaking of the vessels, the cause of all evil in the world. Formally akin, the paintings comment and complement one another. The spectator is guided alongside all of them, finally to be confronted with the concluding one, titled *L'ordre des anges*, in which, besides Luria's Kabbala, Kiefer referred to the ideas of the Christian philosopher of late Antiquity, Pseudo-Dionysius the Areopagite, author of the "Celestial Hierarchy," a treatise presenting a vision of harmoniously ordered angelic reality. In his painting, the German artist repeats the ancient model of the ideal supernatural world: angels, rendered in the form of linen gowns applied to the painted surface, rotate around the divined center on their appropriate orbits. However, in Kiefer's work the cosmic harmony is spoiled: somewhere among the angelic circles there is a lost, free-floating shadow of a gown with a drawn schema of the Kabbalistic tree of the Sefirot. According to a convincing interpretation of Catherine Strasser, who makes a reference to a text by the twelfth-century Spanish Kabbalist, Moses of Leon, this is a representation of the last sefira, Schekhina, the mystic body of Israel. The final element of the series suggests that the actual subject matter of the paintings is not the breaking of the vessels, which took place at the beginning of history, but a more recent, earthly catastrophe of the Holocaust, or – more precisely – the character of its memories. Apparently, the world which has overcome the war trauma is well ordered, but, Kiefer suggests, it is just an illusion under the shadow of the Schekhina – the suffering of Israel. The specter of the tragedy of Jews haunts our consciousness and defies neutralization of the memory of the past.

The problem of memory is crucial also for many representations of railroad tracks, made after 1985 as well, two of which I have chosen for analysis: *Eisen-Stieg* and *Siegfried's Difficult Way to Brunhilde*. In Kiefer's paintings, the tracks almost always look the same: devastated,, placed in a central perspective, they run over some indefinite distance across a destroyed, depopulated, often scorched landscape. Their view, as Kiefer himself makes it explicit in his comments, brings to one's mind the memory of Auschwitz. A black-and-white photograph in *Siegfried's Difficult Way to Brunhilde*, showing destroyed tracks, is framed, as it were, with an irregular frame of lead. In German culture, lead connotes oblivion – Christian Graf von Krockow called the first few years after World War II, a period of collective amnesia when no one wanted to remember National Socialism, the times of lead. But the lead cover in Kiefer's works is almost literally broken to reveal railroad tracks with burning flames – a memory of the incinerators in crematoriums. The paintings of the German artist are a metaphor of the conflict in the minds of his contemporaries between the desire to forget for the sake of convenience and the need to remember. Kiefer speaks for remembrance and, for that matter, remembering of the melancholy

kind: the view of the railroads forever keeps summoning the victims of concentration camps, evoking pain and compassion. The melancholy memory which is alive and stigmatized by suffering must be one of the pillars of human identity, not just the German national one. It must be present in the minds of all those who live in the post-Holocaust world.

Lisa Saltzman used a fitting metaphor when she wrote that Kiefer had been born under the signs of Saturn and Lilith. Saturn is a symbol of melancholy and the melancholy memory, while Lilith is a symbol of tragedy – the memory of tragedy is the essence of Anselm Kiefer's art.