

Małgorzata Stępnik

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Sur le visage d'un seul, j'inscris celui de tous les autres
(Shelomo Selinger)¹

Jestem z daleka przybyłym gościem,
zapomniałem wszystko, co przydarzyło mi się wcześniej...
(Halpern Lejwik, *Golem*)²

Faulbrück, Graeditz, Markstadt, Fünfteichen, Auschwitz, Gross-Reichen, Flossenbürg, Leitmeritz, Theresienstadt – oto przerażająca *konstelacja* Shoah, droga, której w najmroczniejszych koszmarach nie wyśniłby żaden „Anioł Historii”. Przemierzył ją wybitny artysta Shelomo Selinger, urodzony 31 maja 1928 roku w Szczakowej, obecnie zaś mieszkający i wciąż twórczo aktywny nad Sekwaną. Jego niesamowite *oeuvres* – zwłaszcza rysunkowe, a po części i rzeźbiarskie – stanowią nie tylko intymny zapis aporycznych doświadczeń z dziewięciu obozów i dwóch marszów śmierci, lecz także swoistą, bardziej uniwersalną kronikę Zagłady. Co istotne, kronikę w dość nietypowym sensie, gdyż „spisywaną” dopiero w latach powojennych, wraz z powracającą pamięcią. Dzieła te bowiem – ilustrujące rzeczy, wobec których ludzki umysł jest bezsilny i dla których słów nie znajduje mowa – zaczęły wychodzić spod ręki Selingera, gdy odzyskał pamięć po siedmioletnim okresie poobozowej amnezji. W ciągu tych siedmiu lat wspomnienia artysty urywały się w momencie deportacji z chrzanowskiego getta (1943), sięgały natomiast ciepła rodzinnego domu, rodziców: Heleny i Abrahama oraz siostry Rózi – żadne z nich nie przeżyło wojny – a także przerwanej

¹ Cyt. za: Tekst niesygnowany, oznaczony jednak jako: „Document pédagogique sur le monument par Martine Giboureau”, na stronie prowadzonej pod auspicjami Cercle d'étude de la Déportation et de la Shoah, dostępny pod adresem: <https://www.cercleshoad.org/IMG/pdf/selomo-mg.pdf> [dostęp: 15.09.2019].

² H. Lejwik, *Golem*, tłum. A. Mincer, Sic!, Warszawa 2017, s. 72. Wersja oryginalna: H. Lejwik, *Der Golem*, Kultur-Lige, Warszawa 1922.

Unheimlekh – unheimlich – uncanny. Niesamowite dzieło Shelomo Selingera

lektury książki o jakże znamienym w kontekście jego losów tytule: *Quo vadis*³.

Jak pisze Marie-Françoise Bonicel, jako odbiorcy „nigdy nie zdołamy uczynić więcej niż stanąć na progu” („le seuil”) doświadczeń owego okrutnego czasu. „To, co pozwala nam on ujrzeć, jest koniec końców zaledwie *odbitym cieniem* postaci maszerujących ku swemu przeznaczeniu – przeznaczeniu prochów”, („un destin de cendres”)⁴. Moim zdaniem, tenże właśnie „odbity cień” („cast shadow”) – jak zresztą zobaczymy dalej, nie tylko on – przesądza o *niesamowitym* charakterze twórczości Selingera, tak w sensie Freudowskim, jak i – nieco bardziej zbliżonym do potocznych intuicji – Jentschowskim. Jego wizje, zamieszkałe przez duchy przeszłości, przez na poły żywe, udręczone ludzkie szkielety, należą do porządku tajemnicy (*Geheimnis*), pozostając ze wszech miar „un” – *undenkbar*, *unthinkable* („nie do pomyślenia”). To, co uniwersalnie niesamowite, niemożliwe do przyjęcia przez wrażliwą świadomość, odmieniane jest przez artystę we wszystkich językach, którymi dysponuje: (jid.) *unheimlekh*,⁵ (niem.) *unheimlich*, (ang.) *uncanny*, jak również (fr.) *l'inquiétante étrangeté*, (choć francuszczyzna nie oddaje w pełni logiki (za)przeczenia stanowiącej tutaj sedno).

³ O Sienkiewiczowskim dziele wspomina w rzeczonym tomie małżonka artysty, Ruth Shapirovsky-Selinger. Zob. R. Shapirovsky-Selinger, *Shelomo Selinger: histoire d'un destin / Shelomo Selinger. One Man destiny*, [w:] *Shelomo Selinger. Les camps de la mort – Dessins d'un rescapé / Shelomo Selinger. The Death Camps – Drawings by a Survivor*, autorzy tekstów: H. Bulawko, M.-F. Bonicel, R. Shapirovsky-Selinger, M. Garel, tłum. z j. franc. Charles Penwarden, Somogy. Éditions d'Art, Paris 2005, s. 19, 20.

⁴ „Ce qu'il nous donne à voir n'est en effet que l'ombre portée des silhouettes marchant vers un destin de cendres.” M.-F. Bonicel, „J'ai vu l'impensable”, *I have seen the unthinkable*, [w:] *Shelomo Selinger. Les camps de la mort...*, op. cit., s. 10 [tłum. M. S.].

⁵ Odnośnie do tłumaczenia słowa „niesamowity” na język jidysz: zob. np. H. Murav, *Bergelson, Benjamin and Berlin: Justice Deferred*, [w:] *The Russian-Jewish Diaspora and European Culture 1917–1937*, (red.) J. Schulte, O. Tabachnikova, P. Wagstaff, Brill, London–Boston 2012, s. 206.

Zaiste, można by – za Georgem Steinerem – określić Selingera jako „nomadę słowa” („nomad(s) of the word”)⁶, „włóczęgę międzyjęzykowych przestrzeni” („wanderer(s) across languages”)⁷. Jak zauważa Michel Garel, specjalista od hebrajskich manuskryptów pracujący w Bibliothèque Nationale de France, liczba języków, którymi posługuje się artysta, a których znajomość nabywał w określonej kolejności wyznaczanej trajektorią życiowych losów, w sposób symboliczny odpowiada sekwencji Pięcioksięgu: Genesis (języki polski i jidysz), Exodus (niemiecki), Leviticus (hebrajski), Numeri (angielski) oraz Deuteronomium (francuski). Zdaniem Garela, również rysunek, po który Selinger sięgnął dopiero w kilka dekad po wyzwoleniu, stanowi swego rodzaju „tekst”, „szósty idiom” („un sixième idiome”)⁸, dzięki któremu stał się możliwy paradoksalny akt wypowiedzenia niewypowiadalnego.

Zanim jednak przejdę do próby scharakteryzowania twórczości artysty, pozwolę sobie poświęcić osobną uwagę zasygnalizowanej wyżej „niesamowitości” – *das Unheimlichkeit*. Takim właśnie tytułem – *Das Unheimliche* – jest opatrzone eseje Sigmunda Freuda, wydane po raz pierwszy w 1919 roku na łamach „Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften”⁹. I choć „semantyczne trajektorie” („semantic trajectories”) elementu znaczącego (*signifiant*) tegoż pojęcia są dość skomplikowane¹⁰, choć słowo to było przedmiotem wielu owocnych, acz błędnych interpretacji „fruitful misreadings”¹¹, a jego spóźniona, za to wyrazista „kariera” przypada dopiero na ostatnie dekady ubiegłego stulecia, to właśnie ojciec psychoanalizy „pozostaje, w Foucaultowskim sensie, «inicjatorem dyskursu»” (*fondeur de discours*)¹².

Sto lat Niesamowitości

Ustalenia Freuda wywiedzione na stronach rzeczzonego eseju idą niejako w poprzek potocznym intuicjom łączącym niesamowitość z poczuciem obcości, z tym co nieznanne i nieodgadnione. Co prawda, „niemieckie słowo «niesamowite» [*unheimlich*] jest przeciwieństwem słowa «samowite» [*heimlich*], «swojskie» [*heimisch*], «znajome» [*vertraut*]”¹³. (Można więc, jak sądzę, założyć, że kontrastuje ono z Heideggerowskim *Bodenständigkeit*, dosł. „zakorzeniem”, ideałem przywiązania do rodzimej „krwi i ziemi”)¹⁴. Niemniej jednak, jak wskazuje uczone, w toku ewolucji języka terminy te wymieniały się znaczeniami w ten sposób, że np. dawne *geheim* oznaczało coś „tajnego” i „trzymanego w ukryciu”¹⁵. Przywoławszy rozmaite przypadki doznań określanych mianem *unheimlich* i przeprowadziwszy misterną etymologiczną analizę tegoż terminu, Freud konstatuje, iż „obie drogi wiodą do tego samego rezultatu: niesamowite jest rodzajem tego, co budzi trwogę, co zaś sprowadza się do tego, co od dawna *znajome*”¹⁶. Mamy tu zatem do czynienia ze słowem paradoksalnym, amfibicznym, wewnętrznie sprzecznym.

W tekście o *Niesamowitym* ojciec psychoanalizy odwołuje się – jak powiada, „nie roszcząc sobie prawa do pierwszeństwa”¹⁷ – do poświęconego tej samej kategorii artykułu Ernsta Jentscha, zatytułowanego *Zur Psychologie des Unheimlichen*, zamieszczonego w roku 1906 na łamach periodyku „Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift”¹⁸. Niemiecki psycholog analizuje w nim słynne opowiadanie Ernsta T. A. Hoffmanna *Der Sandmann* (*Piaskun*), wydane po raz pierwszy w roku 1817¹⁹. Główny bohater owej mrocznej, romantycznej narracji, student o imieniu Nataniel²⁰, zmagają się z traumą lat dziecięcych, a mianowicie ze wspomnieniem tajemniczego Coppeliusa, który zagroził onegdaj, iż zaproszy

⁶ G. Steiner, *Our Homeland, the Text*, [w:] *The New Salmagundi Reader*, (red.) P. Boyers, R. Boyers, Syracuse University Press, New York 1996, s. 121.

⁷ Cyt. za: M. Gluzman, *Modernism and Exile: A View from the Margins*, [w:] *American Jews: Insider/Outsider and Multiculturalism*, (red.) D. Biale, M. Galchinsky, S. Heschel, University of California Press, Berkeley 1998, s. 234.

⁸ M. Garel, *Shelomo Selinger ou le silo du silence/Shelomo Selinger or the Silo of Silence*, [w:] *Shelomo Selinger. Les camps de la mort...*, op. cit., s. 40 [tłum. M. S.].

⁹ Zob. S. Freud, *Das Unheimliche*, „Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften”, Vol. 5–6/ 1919, s. 297–324. Wersja polskojęzyczna: S. Freud, *Niesamowite*, [w:] idem, *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 233–262.

¹⁰ A. Masschelein, *The Unconcept. The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, Sunny Press/State University of New York Press, Albany 2011, s. 7.

¹¹ Ibidem, s. 14.

¹² „In other words, Freud remains ‘the founder of discourse’ in the Foucauldian sense of the term because subsequent theorists have not superseded the centrality in the debate”. Ibidem, s. 4.

¹³ S. Freud, *Niesamowite...*, op. cit., s. 236.

¹⁴ Pojęcie to, skontrastowane przez Heideggera – wszak czynnego członka NSDAP – z kulturą „semickich nomadów”, pojawia się w ósmej spośród dziesięciu części seminarium wygłoszonego na Uniwersytecie we Fryburgu (od 3 listopada 1933 r. do 22 lutego 1934 r.). Zob. M. Heidegger, *Nature, History, State: 1933–1934* (red. i tłum.) G. Fried, R. Polt, Bloomsbury Academic, London–New York 2013, s. 56.

¹⁵ Zob. S. Freud, *Niesamowite...*, op. cit., s. 238.

¹⁶ Ibidem, s. 236. [podkr. M. S.]

¹⁷ Ibidem, s. 235.

¹⁸ Zob. E. Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, „Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift”, t. 8, 1906, s. 195–198.

¹⁹ Zob. np. E. T. A. Hoffmann, *Piaskun*, [w:] idem, *Opowiadania fantastyczne*, tłum. F. Faleński [et al.], Warszawa 1999, s. 98–128.

²⁰ W sensie etymologicznym imię to oznacza zarazem narodziny i śmierć.

mu *oczy* żarem z ogniska. Po latach demoniczny Coppelius powraca – niczym bolesne echo, refren z koszmarnego snu – przetransfigurowany w postać *optyka* i domokraczy Giuseppe Coppola. Nataniela, zakochanego dotąd w narzeczonej, Klarze – której imię oznacza wszak „jasność”, „czystość” lub „blask” – coraz bardziej zaczyna fascynować córka prof. Spallanzaniego – Olimpia. Pewnego dnia, *podglądając* tę przedziwną piękność, student spostrzega, ku swemu ogromnemu zdumieniu, iż jest ona gynoidem, mechaniczną lalką (a więc, rzecz by można – *Golemową* postacią). Otóż, zdaniem Jentscha, niesamowitość tej historii wiąże się z pewnym dysonansem poznawczym; chodzi tu bowiem o szczególnie dojmującą – parafrazując nieco jego słowa – „wątpliwość w uduchowiecie istoty pozornie żywej i – odwrotnie – wątpliwość, czy jakiś przedmiot nieożywiony nie jest jednak obdarzony duszą”²¹. (Takiemu to rodzajowi doznań poświęcił uwagę profesor robotyki Masahiro Mori w eseju z 1970 roku w języku japońskim zatytułowanym *Bukimi No Tani*, w angielskim zaś *The Uncanny Valley*)²².

Freud częściowo podważa Jentschowską interpretację, przenosząc uwagę z postaci Olimpii na wszystko to, co w opowieści Hoffmanna łączy się z narządkiem *wzroku*, czyli na skopofiliczne (gr. *skopein* – „oglądać”, „patrzeć”) predylekcje Nataniela oraz na tytułowego Piaskuna, budzącego najgłębszą trwogę niszczyciela oczu. Również i tutaj odnosi się on do etymologii, wskazując, iż nazwisko Coppelius-Coppola ma prawdopodobnie swą referencję we włoskim słowie *coppo*, oznaczającym „oczodół”. W jego ujęciu źródło niepokojącego doznania określanego mianem *unheimliche* tkwi nie tyleż we wspomnianej wyżej niepewności co do stopnia „ożywienia” danej postaci, ile w dziecięcym – choć przenoszonym też w dorosłość – *lęku przed utratą wzroku*, stanowiącym z kolei swoistą protezę lęku kastracyjnego. Potwierdzeniem tej tezy miałyby być, rzecz jasna, historia mitycznego Edypa w rozpaczliwym samooślepieniu²³. Ponadto, kategorię niesamowitości łączy uczonej z animizmem (niem. *animismus*), innymi słowy – z „wiarą we wszechmoc myśli”,

będącą wspólną podstawą wierzeń magicznych, nerwicy natręctw i pierwotnej sztuki. (Warto nadmienić, że animistyczne tendencje są przedmiotem jego baczniejszej uwagi na stronach *Totem und Tabu*, rozprawy wydanej w roku 1913; zwłaszcza w rozdziale zatytułowanym *Animismus, Magie und Allmacht der Gedanken*)²⁴. Ową „wiarę we wszechmoc myśli” – manifestującą się np. przekonaniem o posiadaniu zdolności telepatycznych, o sile własnych „przeczuć” – kojarzy Freud z tendencjami narcystycznymi.

To właśnie narcyzm, łączący się z lękiem przed przemianą, nawet już ów „prymarny narcyzm, który opanowuje życie psychiczne dziecka i człowieka pierwotnego”, każe jednostce (re)produkować swe sobowótowe byty (znamienny przykład stanowią egipskie sarkofagi)²⁵. Tak więc w pojęciu (i kategorię) Niesamowitego doskonale wpisuje się zjawisko sobowótstwa. I zaiste w tekście *Das Unheimliche* znajdziemy odwołania do wydanego po raz pierwszy w roku 1914 eseju pt. *Der Doppelgänger*, autorstwa Otto Ranka, podówczas jeszcze najw młodszego spośród uczniów Freuda²⁶. (Ich intelektualne drogi rozeszły się ostatecznie w roku 1924, po opublikowaniu przez Ranka *Traumy narodzin – Das Trauma der Geburt*). Wspominam o tym dlatego, iż na stronach *Doppelgängera* narcyzm – manifestujący się w akcie zwielokrotniania, czy wręcz (dziś zwłaszcza) multiplikowania własnego obrazu – został skojarzony z tanatofobią, czyli patologicznym lękiem przed śmiercią²⁷. Sądzę bowiem, że wolno nam założyć – ryzykując być może zbyt uogólnieniem – że każdy akt (auto)portretowania wynika z lęku, uświadomionego bądź nie, przed tym, co ostateczne. (Auto)portretowanie ma w sobie coś, lub przynajmniej miewa, z aktu ocalania przed niepamięcią. I w tym właśnie kontekście: pracy *ocalania* dla pamięci i swoistego „egzorcyzmowania” grozy śmierci można odczytywać – co prawda, skrajnie daleką od jakiegokolwiek narcyzmu – twórczość Shelomo Selingera.

Powróć jednak jeszcze do eseju Freuda. Otóż, jak wykazałam wyżej, uczonej w swej reinterpretacji dzieła Hoffmanna

²¹ Cyt. za: S. Freud, *Niesamowite...*, op. cit., s. 241.

²² Zob. M. Mori, *Bukimi No Tani*, „Energy”, Vol. 7, no. 4, 1970, s. 33–35. Tekst dostępny w angielskim tłumaczeniu – *The Uncanny Valley* – K. F. McDormana i N. Kagaki pod adresem: <https://spectrum.ieee.org/automaton/robotics/humanoids/the-uncanny-valley> [dostęp: 11.10.2019]

²³ „Studium marzeń sennych, fantazji i mitów wskazało nam, że lęk o *oczy*, lęk przed oślepieniem, wystarczająco często występuje jako zastępstwo lęku przed kastracją. Także samooślepienie się mitycznego przestępcy Edypa stanowi tylko zła-godzoną karę kastracji”. S. Freud, *Niesamowite...*, op. cit., s. 244.

²⁴ Zob. S. Freud, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Leipzig-Wien 1913. Zob. wyd. pol.: S. Freud, *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*, tłum. M. Poręba, R. Reszke, Warszawa 1997.

²⁵ Ibidem, s. 247.

²⁶ Zob. O. Rank, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, „Imago” Vol. 3/ 1914, s. 97–164. Pierwsze wydanie książkowe: O. Rank, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Leipzig-Wien-Zürich 1925.

²⁷ Zob. wyd. ang. O. Rank, *The Double. A Psychoanalytic Study*, tłum. H. Tucker, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2009, s. 77.

wyraźnie akcentuje motyw – mówiąc współczesnym językiem – okulocentryzmu, czy też wszechwładzy spojrzenia (*gaze*); przemieszczając jednocześnie uwagę z figur kobiecych (zwłaszcza mechanicznej Olimpii, szerzej analizowanej przez Jentscha), na figury złowieszczego Coppoli/Coppeliusa oraz Ojca – nieobecnego, acz powracającego niczym Derridańskie *widmo*. W 1949 roku myśl o szczególnej roli spojrzenia podejmuje i odpowiednio rozwija Jacques Lacan, formułując oryginalną koncepcję „stadium lustra” (*phase du miroir*) – w którym to dziecięca podmiotowość ego ugruntowuje się dzięki samorozpoznaniu w zwierciadlanym odbiciu. Lacan wyjaśnia, że:

Wystarczy pojmować stadium lustra – jako identyfikację w pełnym sensie, jaki temu terminowi nadaje analiza, a mianowicie jako transformację, która zachodzi w podmiocie, gdy przyjmuje on [swój] wizerunek [*assume un image*] – obraz, którego przeznaczenie w owej fazie dość wyraźnie określa używany w teorii antyczny termin *imago*²⁸.

„Only the eyes remain...” – „jedynie oczy pozostają...” – stwierdza Héléne Cixous w eseju zatytułowanym *Fiction and Its Phantoms*, opublikowanym w 1976 roku na łamach „New Literary History”, stanowiącym jedną z najbardziej znaczących i oryginalnych interpretacji Freudowskiego ujęcia *Unheimlichkeit*²⁹. Otóż, uczona wskazuje na swego rodzaju sobowtórność, poniekąd rozdwojenie osoby Freuda jako twórcy tekstu będącego, jej zdaniem, „w mniejszym stopniu dyskursem, niżli osobliwą powieścią teoretyczną” („less a discourse than a strange theoretical novel”). Jak efektownie stwierdza Cixous, „sobowtorem autora” jest samo już „wahanie” („the author’s double: hesitation”)³⁰. Istotnie, w tkance tegoż polimorficznego tekstu – na przemian łączącego encyklopedyczną skrupulatność ze swobodą frazy iście literackiej – ujawnia się praca *autorepresji*.

²⁸ J. Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous a été révélée dans l'expérience psychanalytique*, „Revue Française de Psychanalyse”, Vol. 13, Nr 4, 1949, s. 449–455. [Tekst wykładu wygłoszonego 17 lipca 1949 roku w Zurychu na XVI Międzynarodowym Kongresie Psychoanalizy], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54444473.image.f3.langfr> [dostęp: 12.10.2019] „Il y suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme: à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume un image – dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l'usage dans la théorie, du terme antique d'*imago*” [podkr. J. L.] [tłum. M. S.]. Ibidem, s. 450.

²⁹ H. Cixous, *Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The 'Uncanny')*, „New Literary History”, Vol. 7, no. 3/1976, s. 535 [tłum. M. S.].

³⁰ Ibidem, s. 525 [tłum. M. S.].

W pojęciu Niesamowitego sam już przedrostek „nie” [*Un*] jest „znamieniem wyparcia”³¹. „Dodajmy to – pisze Cixous – iż każda analiza *Unheimliche* jest w rzeczy samej *Un*, oznaką wyparcia niebezpiecznej wibracji Heimliche [Samowitego]”³². To właśnie w wyniku wspomnianej wyżej autorepresji Freud przemieszcza swą uwagę z niepokojącej figury Olimpii³³ (gynoida, automatonu, kobiecego golema etc.) na – zapewne bardziej dlań „bezpieczny”, bo logicznie wytłumaczalny – motyw wzroku i spojrzenia. Jest to wciąż jednak *male gaze*³⁴. Dopiero Cixous w przywoływanym tekście – podobnie jak w swym głośnym manifeście *écriture féminine* pt. *Le rire de la Méduse (Śmiech Meduzy)*³⁵ – nadaje stosowną rangę kobiecym figurom i kobiecej perspektywie patrzenia.

Jakkolwiek w kontekście dzieł Shelomo Selingera o wiele istotniejsza będzie „bezpośrednia figura niesamowitego”, czyli Duch [*Ghost*], znajdujący osobne miejsce w rozważaniach uczonej. „Duch jest fikcją naszego związku ze śmiercią – konstatuje Cixous – skonkretyzowaną w literackim *widmie* [*spectre*]. Stosunek do śmierci odsłania *najwyższy stopień* Niesamowitego”³⁶. I, jak stwierdza dalej: „To powracanie czyni Ducha tym, kim jest; podobnie jak powrót Wypartego, wpisany w [mechanizm] represji. Koniec końców, śmierć nie jest nigdy niczym więcej niżli naruszeniem granic. Niemożliwe jest umrzeć”³⁷.

Uporczywie nawiedzające nas widma, które „straszą” [*es spuk*]³⁸, tworząc nieustanny „przymus powtarzania”³⁹

³¹ S. Freud, *Niesamowite...*, op. cit., s. 256.

³² „The prefix Un is the token of repression, says Freud. Let us add this: any analysis of the Unheimliche is in itself an Un, a mark of repression and the dangerous vibration of the Heimliche.” H. Cixous, *Fiction and Its Phantoms...*, s. 545 [podkr. M. S.] [tłum. M. S.].

³³ Zob. ibidem, s. 538.

³⁴ Przez owo właśnie „męskie spojrzenie” dokonuje się substytucja – Cixous używa tutaj terminu *Ersatzbeziehung* – lęku kastracyjnego przez lęk przed utratą wzroku. Zob. ibidem, s. 536.

³⁵ Zob. H. Cixous, *Le rire de la Méduse, „L'Arc”*, 1975, Nr 61, s. 39–54. Wyd. pol. H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, tłum. A. Nasilowska, „Tekst Drugie”, 1993, nr 4/5/6 (22/23/24), s. 147–166.

³⁶ „The direct figure of the uncanny is the Ghost. The Ghost is the fiction of our relationship to death, concretized by the specter in literature. The relationship to death reveals the highest degree of the Unheimliche.” H. Cixous, *Fiction and Its Phantoms...*, s. 542 [podkr. H. C.] [tłum. M. S.].

³⁷ „It is coming back which makes the Ghost what he is, just as it is the return of the Repressed that inscribes the repression. In the end, death is never anything more than the disturbance of the limits. The impossible is to die”. Ibidem, s. 543 [tłum. M. S.].

³⁸ Zob. S. Freud, *Niesamowite...*, op. cit., s. 253.

³⁹ J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, Warszawa 2016, s. 257. Zob. wyd. oryg.: J. Derrida, *Spectres de Marx. L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris 1993.

dialektycznego aktu represji, stanowią temat Derridańskich *Spectres de Marx*, książki wydanej w roku 1993, osnutej na kanwie wykładu wygłoszonego przez słynnego filozofa na Uniwersytecie Kalifornijskim w Riverside. Refleksje nad fantomową (nie)obecnością Marksa, jego widmowym, *niesamowitym* więc promieniowaniem na współczesną kulturę – jak przyznaje Derrida, jego tekst mógłby nosić alternatywny tytuł: *Marx: Das Unheimliche*⁴⁰ – zbiegają się w sformułowanym tamże przez uczonego pojęciu „widmontologii”⁴¹, „hauntologii” [*hantologie*], swoistej „logiki nawiedzenia [*la hantisse*]”, znamionującej „koniec historii”⁴². Jest to logika zawieszona, „oszałałego czasu” [*ouf of joint*]⁴³, naznaczonego przez „generację widm” – „*innych*, którzy nie są obecni lub obecnie żywi”⁴⁴.

Pomijając autora *Kapitału*, na którym ogniskuje swą uwagę Derrida – wszak w sensie psychoanalitycznym: figurę ojcowską – należy zauważyć, iż właśnie to „nieobecni *inni*”, należący do sfery *différance*, wykluczeni (z pamięci), acz boleśnie powracający, są przedmiotem, a właściwie: zbiorowym *podmiotem* zainteresowania Shelomo Selingera, zwłaszcza w twórczości rysunkowej. Jego *oeuvre* doskonale ilustruje przytoczoną wyżej tezę Cixous, iż „niemożliwe jest umrzeć”. Podejmowany przezeń trud – jak to już określiłam – wypowiedzenia niewypowiadalnego jest równie paradoksalny, co opisana przez Derridę widmowa ontologia: „skryta i nieuchronna widzialność tego, co niewidzialne lub niewidzialność widzialnego (...), niezmysłowa zmysłowość”⁴⁵. Jest jeszcze jedno „nie” [*Un*] w które wpisuje się *oeuvre* Selingera, a mianowicie: (pozornie) „niewyobrażalne”, analizowane przez Georgesa Didi-Hubermana – w jego *Images malgré tout* (2003)⁴⁶.

„Pamiętaj swą przyszłość”

Oto kolejny paradoks: *cienie* przeszłości zamknięte w rzeźbach i rysunkach Selingera upominają się o to, byśmy – jak pouczają komentatorzy Talmudu – „pamiętali swą przyszłość”⁴⁷.

⁴⁰ Ibidem, s. 278.

⁴¹ Tak właśnie termin *hantologie* tłumaczy T. Załuski. Zob. ibidem, s. 31 i in.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem, s. 42.

⁴⁴ Ibidem, s. 13. [podkr. J. D.]

⁴⁵ Ibidem, s. 25–26.

⁴⁶ Zob. G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris 2003. Zob. wyd. pol. G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008.

⁴⁷ Jak podaje M.-F. Bonicel, fraza ta pochodzi od Rasziego (właśc. Rabi Szlomo ben Icchaka), XI-wiecznego komentatora Talmudu. „«Remember your future», said



Il. 1. Shelomo Selinger, Mémorial de la Shoah – Monument aux Déportés, Drancy (1976), fot. Jpcuvelier, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=82793289>

W każdą udręczoną twarz, oddaną przezeń w ołówku, czy węgla, wyciosaną w kamieniu, są wpisane – jak głosi fraza przytoczona w motcie otwierającym niniejszy tekst – wszystkie inne twarze cierpiących i prześladowanych. Niewątpliwie, jednym z najistotniejszych dzieł artysty – absolwenta paryskiej École nationale supérieure des beaux-arts – jest monument w Drancy, upamiętniający więźniów osadzonych w funkcjonującym tam podczas wojny obozie przejściowym, Żydów wysyłanych stamtąd głównie do Auschwitz Birkenau. Pomnik ów, wykuwany przez Selingera z różowego granitu przez dwa lata, został odsłonięty w roku 1976 (il. 1).

Kamień – zaklinam go, by ujawnił przede mną swą przyszłość [dosł. stawanie się; *devenir*], nie proszę o więcej, niżli o to, by służyć przyszłości... Jest to dla mnie inicjacyjna podróż, dialog wyrażony światłem, miłosna opowieść pomiędzy mną a materią; powstaje w ten sposób dzieło zamieszkałe...⁴⁸

– wyznaje artysta. „Kamień” [*la pierre*], w języku francuskim noszący formę żeńską, jest archetypową, „matczyną” *materią*, animowaną przez wolę twórcy, depozytariusza *słowa*,

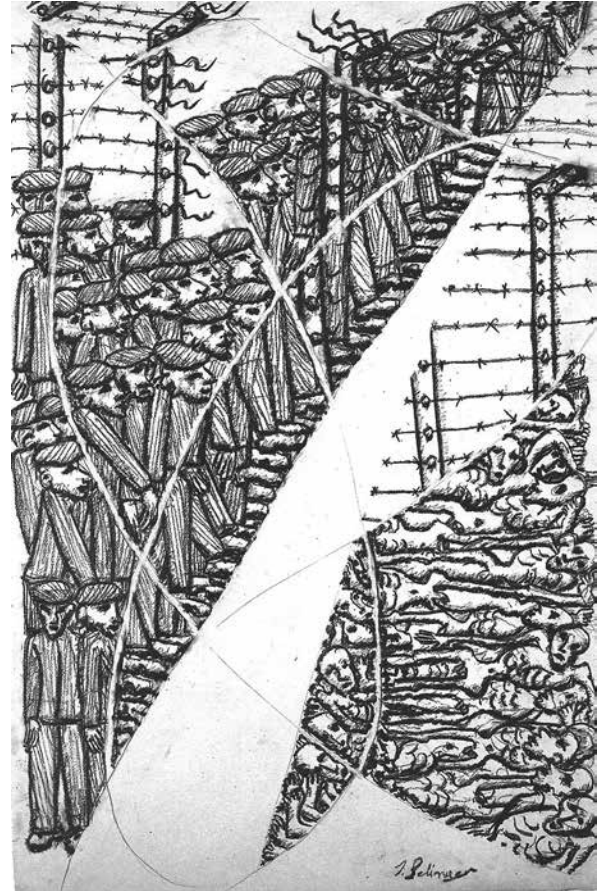
the Talmud scholar Rachi de Troyes”. M. F. Bonicel, *J’ai vu l’impensable...*, op. cit., s. 17. W innych źródłach można odnaleźć cytaty ze słynnego rabin Nachmana z Braclawia (1772–1810), zawierający te same słowa: „(...) memory exists in the forthcoming world (...) remember your future”. Cyt. za: C. Fournet, *The Crime of Destruction and the Law of Genocide. Their impact on Collective Memory*, London–New York 2016, s. xxxi. Zob. też np. A. Melka, *Les morts vivent à Auschwitz*, Marseille 2005, s. 24.

⁴⁸ „La pierre, je la supplie de révéler son devenir devant moi, je ne demande pas mieux que de servir son devenir (...) Pour moi, c’est un parcours initiatique, c’est un dialogue exprimé par la lumière, c’est un rapport amoureux entre la matière et moi, il en émerge alors une œuvre habitée, une œuvre d’artiste” [tłum. M. S.]. Cyt. za: <https://www.cercleshoah.org/IMG/pdf/selomo-mg.pdf> [dostęp: 15.09.2019].

co, rzecz jasna, znowuż przywodzi na myśl skojarzenia z mitycznym Golemem i oświeconym rabinem, ożywiającym swój twór literami prawdy. Rzeźbiarz nie stawia się tutaj jednak w roli demiurga, czy uczonego eksperymentatora, lecz swego rodzaju medium, stwierdzając wyraźnie: „Materiał i ducha dokonuje się *poprzez mnie*, a nie z mojej przyczyny [à travers moi et non à cause de moi]” – i dalej – „przechodzi przeze mnie nieskończoność form... [l'infinité des formes]”⁴⁹.

Wspomniany monument jest złożony z trzech masywnych bloków, osadzonych na brukowanym kopcu, do którego wiedzie droga przypominająca torowisko. Oglądane w pewnym oddaleniu, tworzą one hebrajską literę *szin* [שׁ], tradycyjnie umieszczaną na mezuzach zawieszanych na odrzwiach domostw, co ma przypominać, iż obóz w Drancy był dla dziesiątek tysięcy ludzi szczególnym przedsiönkiem – „przedsiönkiem piekła” („l'antichambre de la mort”)⁵⁰. Środkową część pomnika stanowi grupa rzeźbiarska wyobrażająca dziesięć postaci – kobiecych, męskich i dziecięcych – których ciała są objęte płomieniami. Ich liczba jest znacząca, jako że, zgodnie z eksplikacją podaną przez artystę, odnosi się do liczby niezbędnej do odprawienia rytualnej modlitwy (*minjan*). Z kolei w górnych partiach centralnego, ponadtrzymetrowego bloku twarze i ramiona figur uformowane są w litery *lamed* i *vav*, których wartość numeryczna wynosi 36⁵¹. Tyłu właśnie – wedle judaistycznej tradycji – potrzeba „sprawiedliwych”, aby nasz świat mógł przetrwać, chciałoby się rzec: mimo wszystko. Jest zatem w oeuvre Selingera – który sam siebie nazywa „laickim mistykiem”⁵² – nadzieja i wiara w porządek zwyciężający ostatecznie nad chaosem zniszczenia.

Odsłonięcie pomnika w Drancy wyznaczyło kolejny moment przełomowy w biografii artysty, który wtenczas właśnie, ponad trzydzieści lat po wyzwoleniu obozu w Teresinie (5 maja 1945 roku) zainicjował obszerny cykl rysunków – wykonanych przeważnie w węglu – ukazujących okropności



Il. 2. Shelomo Selinger, *L'évacuation des camps par le nazis (The Nazis Evacuate the Camps)*, dz. nie datowane. Dzięki uprzejmości Artysty

obozowej egzystencji. Prace te – w liczbie 60 – zostały zawarte w albumie wydanym w roku 2005 pod auspicjami Fondation pour la Mémoire de Shoah (w tym samym czasie Selinger otrzymał też odznaczenie Oficera Legii Honorowej). Martwe i półżywe ciała, torturowane, poddawane quasi-medycznym eksperymentom, tragarze zwłok, samobójca wbiegający na kolczaste druty (*Le suicide*), do cna okrutne „zabawy” oprawców (*Les SS s'amuse*) i inne „sceny”, których nie można ująć żadnym werbalnym językiem – oto „jądro ciemności”, nieludzkie i nieboskie Inferno.

Cechę dystynktywną owych rysunków stanowi silna geometryzacja kompozycji, jej rytmiczna organizacja, niesamowita *repetycja* form (il. 2). Zmultiplikowane fragmenty ludzkich postaci, wychudzone twarze o cienistych oczodołach, wklęsłe brzuchy, kurczowo zaciśnięte dłonie, także rytmy drutów i karabinowych luf wycelowanych w ofiary – wszystko to przywodzi na myśl piekielny kalejdoskop, *lustr*o rozbite na tysiące odłamków. Rozbicie to traktować można jako symbol zdeintegrowanej *pamięci* – starannie, acz jakże boleśnie

⁴⁹ „Le mariage de la matière et de l'esprit se fait à travers moi et non à cause de moi; je suis un homme limité alors qu'à travers moi passe l'infinité des formes...” [podkr. M. S.] [tłum. M. S.]. Cyt. za: <https://www.cercleshoah.org/IMG/pdf/selomo-mg.pdf> [dostęp: 15.09.2019].

⁵⁰ Opis dzieła, autoryzowany przez Selingera, znajduje się na stronie prowadzonej przez Cercle d'étude de la Déportation et de la Shoah: <https://www.cercleshoah.org/spip.php?article415> [dostęp: 15.09.2019].

⁵¹ Podobny zabieg formowania figur ludzkich w kształt liter powtórzył Selinger m.in. w granitowym pomniku: *Requiem pour des Juifs d'Allemagne (Requiem dla niemieckich Żydów)*, 1980, Bosen.

⁵² „Je suis une sorte de mystique laïc”. Cyt. za: <https://www.cercleshoah.org/IMG/pdf/selomo-mg.pdf> [tłum. M. S.] [dostęp: 15.09.2019].



Il. 3. Shelomo Selinger, „*Que Dieu porte son regard sur toi et te donne la paix.*” („*May the Lord lift up His countenance to you and grant you peace.*”), dz. nie datowane. Dzięki uprzejmości Artysty

składanej po latach z drobnych fragmentów wyłaniających się na powierzchnię świadomości – jako wizualny ślad powracania Wypartego. Owa fragmentaryzacja obrazuje też poniekąd proces wtórnej samoidentyfikacji, drugie (w życiu artysty) *stade de miroir* (Lacan). Oczywiście *Unheimlichkeit* tegoż cyklu dodatkowo wzmacniają nieodparcie nasuwające się skojarzenia z analityczną fazą kubizmu, tudzież z dynamicznymi kompozycjami futurystów. (To wręcz wstrząsające jak *En souvenir de mon père*, rysunek wyobrażający śmierć ojca artysty, przywodzi na myśl zrytmizowane układy znane z płócien Umberto Boccioniego). Nie dziwi to, co prawda, w kontekście akademickiego wykształcenia, które odebrał twórca; niemniej łatwo dostrzeżemy tę naddaną niesamowitość, konstatując, iż jako odbiorcy dokonujemy tutaj swoistej „estetyzacji” (Czegoś, co nie ma prawa być „uestetyzowanym”).

Wspomniany już na wstępie Michel Garel wskazuje na formalne – a więc i zarazem nacechowane ideologicznie – różnice dzielące rzeźbiarskie imaginarium Selingera od rysunkowego *świadectwa*. Mamy oto, z jednej strony, „klasyczne

piękno” i płynność form wykutych w kamieniu, z drugiej zaś „urwane, połamane i ostro cięte” („abrupt, tout de brisures fait, cinglant”)⁵³, z brutalną dosłownością kreślone linie. W ujęciu Garela ów kontrast nakłada się na antytetyczne porządk: materii i ożywiającego ją słowa – tego, które zostało wyryte na czole legendarnego Golema. O ile bowiem praca w kamieniu czy drewnie, tworzywach niemych („insensibles et muets”), symbolizuje to, co wycierpiało ciało artysty („que son corps a subi”), i (niemal) każda jego rzeźba stanowi „monumentalne odkupienie ciała zredukowanego w swym czasie do swych najprostszyc form” („la rédemption monumentale d’un corps réduit alors à sa plus simple expression”)⁵⁴; o tyle rysując, artysta zamienia się w skrybę spisującego Księgę Shoah („le Sofer Stam du Sefer ha-Shoah”)⁵⁵. Język graficzny jest dlań wspomnianym już „szóstym idiomem”. Te dwa przeciwległe porządki zbiegają się właśnie w metaforycznej figurze Golema. W toku rozważań uczony odpowiada twierdząco na postawione przez siebie pytanie: „Czy wolno nam wysnuć tezę, że owe rysunki są słowami prawdy (*Emet*), które Selinger chciał włożyć w usta swych posągów, w nadziei, że ożyją, jak inne liczne Golemy przywrócone do życia, jak umarli wydarci zapomnieniu?”⁵⁶

Zatem to w języku leży nadzieja na ocalenie, w języku, który, jak pisał Walter Benjamin, jest „ostateczną, niewyjaśnialną, mistyczną rzeczywistością”⁵⁷. I nie jest kwestią przypadku, jak sądzę, że albumowe wydanie rysunków artysty – nieukładających się w żadną wyraźną sekwencję czy narrację – zamyka jednak wyobrażenie człowieka, którego dłonie są uniesione w geście błogostawieństwa: „*Que Dieu porte son regard sur toi et te donne la paix*”, („Niech Pan zwróci ku tobie oblicze swoje i niech cię obdarzy pokojem”, Księga Liczb – Lb 6,26)⁵⁸ (il. 3).

Warto w tym miejscu nadmienić, że strategia tworzenia parafikcji – Golemowych bytów, osobowych symulaków wiodących alternatywny żywot *Doppelgängerów* – wydaje

⁵³ M. Garel, *Shelomo Selinger ou le silo du silence...*, op. cit., s. 38 [tłum. M. S.].

⁵⁴ Ibidem, s. 42 [tłum. M. S.].

⁵⁵ Ibidem, s. 40 [tłum. M. S.].

⁵⁶ „Avancera-t-on que ces dessins sont les paroles de vérité (*Emet*) que Selinger voudrait introduire dans la bouche de ses statues, avec l’espoir qu’elles s’animeront, comme autant de golems rendus à la vie et de morts arrachés à l’oubli?”. Ibidem, s. 42 [tłum. M. S.].

⁵⁷ W. Benjamin, *O języku w ogóle i o języku człowieka*, [w:] idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, pod red. A. Lipszycy, tłum. A. Lipszycy, A. Wołkowicz, Wyd. UJ, Kraków 2012, s. 8.

⁵⁸ Cyt. za: <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=126> [dostęp: 15.09.2019].

się szczególnie znamionować twórczość artystów należących do tzw. drugiego pokolenia, spadkobierców traumy Shoah, którym Marianne Hirsch nadaje miano „generacji postpamięci” (*The Generation of Postmemory*)⁵⁹. Twórcy owi – wszak również dziedzice i dziedziczki kultury Księgi – straszliwe doświadczenia czasu Zagłady znają jedynie z opowieści swych rodziców i dziadków; pomimo to jednak, jak przekonuje uczona, doświadczenia te zostały im przekazane tak dojmująco, z tak wielkim ładunkiem emocjonalnym, iż przyjmują je (niemal) jako własne. „W ten sposób – stwierdza Hirsch – związek postpamięci z przeszłością mediowany jest nie dzięki [realnym] wspomnieniom, lecz poprzez uruchomienie pracy wyobraźni, projekcji i kreacji”⁶⁰.

Inna jest jednak pamięć Selingera – bezpośrednia, aporyczna, stopniowo odzyskiwana. Inny jest czas zapisany w jego dziełach – nie wyobrażony, lecz przeżyty, boleśnie kłujący, pokawałkowany, analizowany w najdrobniejszych

okruchach, poniekąd „zaaresztowany” w rytmicznie zorganizowanych, rysunkowych kompozycjach. To Warburgowski z ducha *Leidschatz* – „skarb cierpienia”⁶¹.

„Mówimy tak dużo o pamięci, ponieważ tak niewiele z niej zostało” – pisze Pierre Nora na stronach *Les lieux de mémoire*⁶². W „beznadziejnie zapominalskich społeczeństwach napędzanych przez zmianę”⁶³, wytwory sztuki pozostają – a przynajmniej potencjalnie mogą pozostawać – repozytoriami kolektywnej (i osobistej) pamięci, nośnikami archetypowych, rudymenarnych prawd ludzkiego doświadczenia. Indywidualne, lecz i uniwersalne oeuvre Selingera jest nie „zasłoną” ułudy, lecz rozdarciem (Bataille’owskim *déchirement*). Jak pisze Didi-Huberman:

Nie brońmy się, mówiąc – co zresztą jest prawdą – że nie jesteśmy i nigdy nie będziemy w stanie pojąć tego wszystkiego. Ale musimy, musimy wyobrazić sobie tę trudną niewyobrażalność⁶⁴.

Dzieła Selingera są porażającym *déchirement*, „niewyobrażalnym”, skonkretyzowanym „mimo wszystko” („malgré tout”) w kamieniu i na papierze.

⁵⁹ Zob. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York 2012. Uczona analizuje w swej książce m.in. dzieła: Arta Spiegelmana, Cindy Sherman, Christiana Boltansky’ego, Samuela Baka, Brachy Lichtenberg-Ettinger.

Twórcom należącym do „generation of postmemory”, jednocześnie posiadającym w swych dossiers Golemowe postaci – m.in. Eleanor Antin i jej Antinovej, Roe Rosenowi i jego Justine Frank – poświęciłam znaczną część następującej publikacji: zob. M. Stępnik, *Outsiderzy, mistyfikatory, eskapiści w sztuce XX wieku. Studium postaw twórczych*, Wyd. UMCS, Lublin 2016. Recenzentem tejże monografii był prof. Jerzy Malinowski.

⁶⁰ „Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by *imaginative investment, projection, and creation*”. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory...*, s. 5 [podkr. M. S.] [tłum. M. S.].

⁶¹ Zob. np. A. Assmann, *Memory as Leidschatz*, [w:] eadem, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, New York 2011, s. 358–368.

⁶² P. Nora, *Między pamięcią i historią. Lieux de memoire*, przeł. M. Mościcki, „Tytuł roboczy: archiwum #2”, 2009, (red.) M. Ziółkowska, A. Leśniak, Muzeum Sztuki w Łodzi, s. 4.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, s. 9.