

Ogień i nóż – pirofityczna twórczość Erny Rosenstein

Abstract

Fire and knife. Erna Rosenstein's pyrophytic works. This article aims to demonstrate the meaning is attached to fire in Erna Rosenstein's poetry and art. Based on the pioneering analyses by Dorota Jarecka, I suggest that the particularly intense presence of fire in the artist's oil paintings, assemblages and poems is driven by the need to create a constellation of random objects, myths and autobiographical material centered on the experience of witnessing her parents' deaths in 1942. By analyzing various approaches to fire, I show that Rosenstein searches for a form of invigorating and evolving destruction in her poetry (which I define as "pyrophytic art") which would enable her to fantasize about a world after a catastrophe, a world without human life. In this approach, poetry emerges as an extension of the ideas presented in her art. Taking at times narrative, fairy-tale or mythographic forms, poetry defines Rosenstein's artistic idiolect in a more individual way than art could, allowing the artist's voice, her own speaking self, to be emphasized and dynamized.

Keywords

fire, poetry, pyrophytes, the Holocaust, catastrophe, Erna Rosenstein



© 2022 Marta Tomczok

University of Silesia in Katowice | martacuber@interia.pl

Submitted on 2022, August 23rd, Accepted on 2022, September 10th

DOI: 10.57616/PLIT_2022_08

The author declares that there is no conflict of interest.

pl.it | rassegna italiana di argomenti polacchi | 13 | 2022

ISSN: 2384-9266 | plitonline.it

Założenia

“Ogień jako taki nic nie komunikuje, jest obojętny na świat ludzkiego ducha, świat semantyki i psychologii” (Popczyk 2003: 136) – podaje Maria Popczyk w *Estetyce czterech żywiołów*. Nadanie ogniovi znaczenia – podobnie jak sam jego wynalazek – jest dziełem człowieka. Kulturowa historia ognia rozpoczyna się z chwilą wynalezienia sposobu krzesania go, a później rozpalania ogniska. Jest to – do pewnego stopnia – historia przejmowania przez człowieka władzy nad światem. Ogień jako jej symbol staje się równocześnie symbolem wojny i zniszczenia (w tym także – spustoszenia środowiska, Freeman 2019: 15-17). Prometeusz – dawca ognia – pozostaje przecież bohaterem przegranym, ikoną cierpienia w imię czynienia dobra. W kulturze śródziemnomorskiej, z której wywodzi się Prometeusz, z ogniem łączone są także kobiety. Przykładem świętej kobiety – strażniczki ognia jest Hestia, córka Rei i siostra Demeter oraz Hery. Poświęcano jej ogniska domowe, ale i pierwszą ofiarę podczas zgromadzenia (Kerényi 2002: 79-80). Hestię można nazwać też pierwszą europejską władczynią ognia.

Władza kobiet nad ogniem miała swoją tradycję także poza Europą. Jak pisał Bruno Bettelheim (1989: 319):

Kwestia, czy strzeżenie ognia powierzano pierwotnie kobietom, jest oczywiście wysoce spekulatywna, zwłaszcza, jeśli zauważyć, że umiejętność podtrzymywania ognia musiała chyba poprzedzać sztukę wzniesienia go w dowolnym czasie. Jednakże przekazy dotyczące bogiń ognia i ich kapłanek, obowiązanych zachować dziewictwo, świadczyłyby o tym, że ogień miał być chroniony przed mężczyznami. Boginie i bogowie ognia należeli do bóstw, którym służyły jedynie kapłanki, co wskazuje, że chronienie ognia było zadaniem kobiet.

Rytuały inicjacyjne ludów Arunta i Ilpirra, przeznaczone dla młodych mężczyzn, polegały na okrążaniu ognisk i nachylaniu się ku płomieniom ognia. Nad wszystkim pieczę sprawowały kobiety, które popychając mężczyzn ku ogniovi, demonstrowały w ten sposób swoją władzę nad nimi oraz uzyskiwały zapewnienie, że mężczyźni są gotowi zrezygnować z bezpieczeństwa, by “poddąć się ogniovi i kobietom” (Bettelheim 1989: 319).

“Próba ognia”, o jakiej pisał Bettelheim w *Ranach symbolicznych*, pozostaje prawdopodobnie jednym z ostatnich, indygenicznych rytuałów ukazujących kulturową zależność mężczyzn od dominacji kobiet. Pokazuje ją wprawdzie z punktu widzenia mężczyzn, ale sam opis ogniowych rytuałów wydaje się niezwykle ważny, przypomina bowiem, że ogień od początku łączył się z ambiwalencją (męskie/kobiece, tworzenie/zniszczenie, narodziny/śmierć), ale też – z materialnością. Panowanie nad ogniem wymagało odwagi i znajomości rzemiosła. Znały je w dużej mierze kobiety. Odebranie im tej archaicznej władzy wiodło ponownie przez ogień, ale tym razem płonący na stosach, na których palono czarownice (Federici 2004; Chollet 2009: 36-37).

Powrót ognia w sztuce współczesnej, szczególnie sztuce kobiet, łączy się z historią sprawowania nad nim władzy i traceniu jej, jest więc tematem uwikłanym w problematykę ideologii i polityki, nawet jeśli jest to władza bardzo starannie zakrywana i osłaniana przez mity czy symbole. W sztuce Erny Rosenstein¹, związanej z Zagładą za pośrednictwem rodzinnej tragedii, która zabrała jej rodziców w okolicy miejscowości Ogrodniki 28 lipca 1942 roku (Jarecka 2014: 76), ogień wydaje się oznaczać przede wszystkim jedno – wyniszczenie narodu żydowskiego, zaplanowane i zrealizowane w ramach polityki nazistowskiej. Dodajmy jednak, że nie ogień dominuje w tej sztuce. W ogóle nie jest to sztuka skoncentrowana na mitach czy symbolach. Jeśli w niej pracują kulturowe mity, to są one ukryte, działają potajemnie, nie wprost, za pośrednictwem pojedynczych znaków, które wraz z innymi znakami tworzą zbiorowiska nieuporządkowanych, samoistnych obszarów, porównywalnych do gwiazdnych konstelacji.

Na ogień jako ważny temat tej twórczości pierwsza zwróciła uwagę Dorota Jarecka, pionierka badań nad sztuką Erny Rosenstein. W jej odkrywczych i założycielskich pracach – napisanej wspólnie z Barbarą Piwowarską *Ernie Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadome / I can repeat only unconsciously* (Jarecka, Piwowarska 2014), *Surrealizmie, realizmie i marksizmie* (Jarecka 2021) czy w rozdziale *Left Wing of a Bird*, zamieszczonym w monografii *Once Upon a Time* pod redakcją Alison M. Gingeras (2020) – ogień odgrywa rolę bardziej wieloznaczną niż metonimia Zagłady. W asambrażach Rosenstein z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych pojawia się płonące oko, kryptonimujące "mistyczne ożywienie materii" (Jarecka, Piwowarska 2014: 120); z kolei w pracach takich jak *Wyjęte z ognia* z 1987 roku, które Jarecka omawia w *Erna Rosenstein. Once Upon a Time*, ogień staje się żywiołem zmieniającym materię w resztki organiczne i nieorganiczne (Gingeras 2020: 86), a zatem jest żywiołem transformacji i zmiany, a nie tylko zniszczenia. Ogień – jak wynika z rozdziału *Pamięć, pomnik* włączonego do *Erny Rosenstein...* – może wykazywać też moc przekształcania materii w relikwie. Te sakralne, konwersujące i transformujące właściwości ognia, szeroko omówione przez Jarecką, w niniejszym artykule staną się punktem wyjścia do zaprezentowania, zaproponowanych przez badaczkę, wybranych ujęć ognia w sztuce Rosenstein (a korzystać będę nie tylko z zaproponowanych przez Jarecką pojedynczych interpretacji sztuki, ale też z interpretacji całych konstelacji dzieł Rosenstein), a następnie – do pokazania, jak oddziałuje on na wiersze artystki, wytworzone z zupełnie innej materii niż jej asambraże czy obrazy.

Warto wspomnieć, że wyszczególnienie ognia w sztuce i poezji Erny Rosenstein jest zadaniem skomplikowanym, wymaga bowiem, by spojrzeć na nią z dość wąskiej – choć omówionej już przez Dorotę Jarecką – perspektywy, częściowo obcej surrealizmowi, z którym najczęściej łączy się twórczość tej artystki, należącej do Grupy Krakowskiej i współpracującej

¹ Biografię Erny Rosenstein szczegółowo przedstawia Dorota Jarecka w pracy *Surrealizm. Realizm. Marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944-1948* (Jarecka 2021: 317-326).

z Tadeuszem Kantorem, Jonaszem Sternem czy Marią Jareką². Dlatego też aby ogień "zmieścił się" w systemie przyjętym dla opisu twórczości Rosensteina, już na samym początku lepiej odejść od kategorii symbolizacji i rozpatrywać go nieomal w sensie materialnym, jako coś rzeczywistego, jako pewien fakt bądź proces, którego efekty poezja i sztuka wizualna rozpoznają poza porządkiem symbolicznym.

Ogień w sztuce wizualnej

Siedem lat po zamordowaniu przez polskiego szmalcownika rodziców Erny Rosensteina artystka namalowała dość duży czerwony obraz w technice olejnej o wymiarach 61x80 cm zatytułowany *Narodziny* (Jarecka, Piwowarska 2014: 31). Przedstawia on kontury mebli, być może szafy i stolika, butelkę, wiszący w powietrzu tłuczek (lub lampę), dymy i cienie.

Oto w procesie tajemniczej, być może alchemicznej przemiany nad lampą naftową pojawia się delikatnie zarysowana postać, której narodzinom towarzyszy wydobywający się z samej lampy/retorty szary obłok dymu. Mocne wrażenie pozostawia czerwień w tle, która nasuwa na myśl skojarzenia organiczne i związane z kobiecością, genezis z ducha jest jednocześnie narodzinami ciała i z krwi. Malarka w 1949, w roku powstania obrazu, związana była z ojcem swego dziecka, Arturem Sandauerem. Mogła już myśleć o ciąży, jej syn urodził się w 1950 roku (Jarecka, Piwowarska 2014: 41).

Komentatorka *Narodzin*, Dorota Jarecka, wprowadzie łączy je z czerwienią, ale nie ognia, a porodu; zalewająca obraz czerwień może jednak przypominać także ogień, biorący w posiadanie całą rzeczywistość i przetapiający ją w coś znacznie mniej trwałego, czytelnego, zrozumiałego, w zarys czegoś, w resztkę. Podobne odczucia wywołują *Schody*, znacznie większy obraz olejny z tego samego, 1949 roku, o wymiarach 74x94 cm (Jarecka, Piwowarska 2014: 35). Z boku biegnących donikąd tytułowych schodów świeci płomienne, czerwone słońce, a obok błyska nóż. Obraz przedstawia różne, nie zawsze rzeczywiste, obiekty, wytracone ze swoich ról i kontekstów – rudego ptaka, pantofelki, kamienne posągi głów. Ta niemal baśniowa rekwizytornia odsyła jednak przede wszystkim do zdarzeń z lipcowej nocy 1942 i zamordowania Rosensteina. Zdarzenie symbolizuje nóż, który wraz z ogniem przynależy do porządku wyobrażeniowego Zagłady, aby z czasem zmaterializować się w postaci tworzonych przez artystkę od lat sześćdziesiątych asamblaży, zawierających wyobrażone narzędzia zbrodni, jak noże czy sznurki przymocowane do powierzchni obrazu. Nakłaniają one do stosowania wobec obrazów Rosensteina metody określanej przez krytykę mianem *surface reading*. Powiadamia ona,

² W swojej najnowszej pracy Dorota Jarecka nazywa surrealizm w sztuce Erny Rosensteina, a ściślej – *Ekranów*, obrazu z 1951 roku, "traumatycznym", tłumacząc, że "Rosenstein związała [w nich – M.T.] ze sobą nieświadomość i pragnienie, realność i jej krytykę, zapis procesu artystycznego i metaobraz" (Jarecka 2021: 318).

że najważniejsze treści zawarte są "na widoku", na powierzchni dzieła. Jednak większość czytelników szuka ich w ukrytych miejscach, zaniedbując to, co znajduje się w zasięgu ich ręki (Best, Marcus 2009).

Materialne narzędzia zbrodni w asamblażach Rosenstein pojawiają się znacznie wcześniej, na przykład w *Narodzinach Wenus i dymie* z 1966 roku (Jarecka, Piwowarska 2014: 39), gdzie do zardzewiałej, zmurszałej powierzchni doczepione zostały papierowe krążki, przypominające bańki bądź pianę. Można je czytać także jako pozostałość po pożarze, resztki, które przetrwały jakąś katastrofę. Tendencja, by widzieć w tym, co pokazuje na swoich obrazach związanych z motywem ognia czy zniszczenia Rosenstein nie uporządkowany zbiór znaczeń, ale zbiór pozostałości, których już się nie porządkuje, odzwierciedla problem przedstawiania żywiołu ognia jako zjawiska na wskroś materialnego, dokonującego "działań" w obrębie świata materii, zmieniającego materiały, pochłaniającego je.

Zdaniem Doroty Jareckiej zarówno *Narodziny*, jak i *Narodziny Wenus i dym* pokazują przede wszystkim proces spalania, któremu towarzyszy powstanie życia (choć materializujący się w wyniku spalania "kształt ludzki [jest raczej – M.T.] rachityczny i przezroczystry" (Jarecka, Piwowarska 2014: 43). Badaczka wyjaśnia jednocześnie, że "sprzęgnięcie życia ze śmiercią, narodzin ze spalaniem, ma być może jeszcze jedną, biograficzno-historyczną konotację, to wypowiedź tej, która ocalała. Jeśli masowe spalanie, sprzed lat zaledwie kilku, pozostawiło jakiś ślad, jest nim ów pseudoczłowiek, niczym *homunculus* z *Fausta*, nieudany produkt eksperymentu, symbol pomyłek ludzkości" (Jarecka, Piwowarska 2014: 43).

Częścią procesu odtwarzania rzeczywistości po pożarze (krajobrazu, który przetrwał katastrofę), mogą być także rysowane tuszem w latach siedemdziesiątych przez artystkę podobizny rodziców, składające się z licznych kresek i kropek, ułożonych w ludzkie kształty. Są to kształty na wskroś materialne, dla których matrycą stały się rzeczywiste zdjęcia rodziców odnalezione po wojnie przez Rosenstein u ich autora w zakładzie fotograficznym (Jarecka, Piwowarska 2004: 73-98). Materialność tych śladów, przenikająca obiekty na obrazach artystki, odnosi się także do czerwieni, która raz jest substancjalną krwią, kiedy indziej – łuną pożaru, trawiącego płótno. Zwykle motywem przewodnim "czerwonych" obrazów stają podobizny rodziców, obsesyjnie malowane przez Rosenstein przez całe życie. Kiedy indziej czerwień jest tylko drobnym ścięciem, układającym się w stróżkę krwi albo drobną nitkę, która okazuje się płomieniem. Tak właśnie przedstawia się *Wodotrysk ognia i ciszy* z 1982 roku, znajdujący się w zbiorach Zachęty. Feeria kształtów z istic barokową dynamiką, przypominającą z *Muzyką na wodzie* Georga Friedricha Händela, zdaje się przypominać raczej drzewo (krzak) niż fontannę – wskazuje na to splątany system gałęzi, pnia oraz korzeni, choć przecież na płótnie dopatrzeć się też można lustrzanego odbicia.

Obsesję artystki należałoby rozumieć zarazem w kategoriach potrzeby szczególnego upamiętnienia śmierci, jak i wyjaśnienia jej znaczenia w porządku dyskursywnym, jako problemu, który w zasadzie niszczy bądź wypala język, jaki chciałby go opisywać. Próbuje go jednak Rosenstein rozwikłać przede wszystkim w wierszach, gdzie ogień niszczy słowa, pozostawiając po sobie niezliczone, językowe okruszyny, które nawet niescalone przypominają o katastrofie, jaka dotknęła ten świat.

Poetyckie pirofity

Poezja Erny Rosenstein – nie inaczej niż jej sztuka – podejmuje próbę zmierzenia się z ogniem w wielu jego wymiarach i znaczeniach. Jej autorka przypomina starożytną Hestię, która nieco z boku przygląda się zdarzeniom, ale jeszcze częściej rezygnuje z tradycyjnej roli, by brać w nich udział i inicjować niebezpieczne sytuacje, traktując wiersz jak poligon doświadczalny. Do takiej interpretacji skłania kilka tekstów ze zbioru *Spoza granic mowy* wydane w 1976 roku. Najważniejszym jego tematem jest śmierć rodziców artystki i problem jej wystowienia³. Wiersz otwierający tom można czytać jako rodzaj manifestu:

Przestrzeń jest we mnie

Są we mnie całe ciągi.
Mnożą się rzekami.
Za mnie podsuwają siebie.
Nie znam ich.
Jestem...
Jestem ojciec i matka.
Rozsypuję ich słowa.
Właściwie,
kiedy rozwieram wargi,
mówią oni sami.
A już,
we wnętrzu, które na zewnątrz
samo nic nie stwarza
to istniejące, co jeszcze nie żyje,
żyje ze mnie.

Jakaż to nieśmiertelność
mówi za mnie wszystkich i niczyje słowa?
Jaki głos moim głosem cokolwiek powtarza? (Rosenstein 1976a: 5).

Poetka nazywa tu problem mówienia o rodzicach mówieniem czyimś głosem. Nawiązuje tym samym do tradycji starożytnej prozopopei, oznaczającej dosłownie twarz, oblicze i maskę (gr. *próspon*). W odnowionej wersji, dostosowanej do poezji zagładowej, prozopopeja oznacza "rozmowę ze zmarłymi o przeszłości" (Tomczok 2018: 397), naruszającą do pewnego stopnia stosowność wypowiedzi w obliczu śmierci, eksponującą jej cudzożywność. W wierszu Rosenstein to podmiotka staje się medium, przez które przemawiają głosy umarłych. Ich świat okazuje się światem zinkorporowanym, tak jakby został wchłonięty nie tylko przez pamięć, ale i przez poetyckie ciało Erny Rosenstein, by wydostawać się

³ W artykule Andrzeja Juchniewicza "Ziemia otworzy usta". O wyobraźni forensycznej Erny Rosenstein znaleźć można ciekawą propozycję interpretacji tej poezji jako narracji *quasi-kryminalnej*, która dzięki sile materialnych argumentów zmniejsza dystans między autorką i czytelnikiem, i zwiększa swoje afektywne oddziaływanie (Juchniewicz 2019).

z niego fragment po fragmencie, kawałek po kawałku, w każdym akcie mówienia/pisania. Ta "fatalna" inkorporacja, czyniąca podmiot nie sobą, ale kimś innym, medium zmarłych, niewolnikiem czyjegoś "nieżycia", ma swoje umocowanie w koncepcji transkryptum Brachy L. Ettinger. Zakłada ona, że czyjaś trauma lub przeżycie czyjejś śmierci mogą szczepić się z naszym Ja i same inicjować działania artystyczne; w stosunku do krypty transkryptum wydaje się nie tylko bardziej rozbudowane, jest po prostu "trans-kryptą", schowkiem, znajdującym się pomiędzy dwoma światami, żywych i umarłych, który jednocześnie ma swoją reprezentację dzięki sztuce, jest – można powiedzieć – nie tylko kryptą, ale też "skryptą" (Ettinger 2018: 249). Jak we fragmencie cytowanego wiersza:

[...] kiedy rozwieram wargi,
mówią oni sami.
A już,
we wnętrzu, które na zewnątrz
samo nic nie stwarza
to istniejące, co jeszcze nie żyje,
żyje ze mnie (Rosenstein 1976a: 5).

Trzy ostatnie wersy można traktować niczym motto poezji Rosenstein; mówią one o wewnętrznym, niemym, choć żywym bycie, który pragnie się z niej wydostać na zewnątrz, ale nie ma takiej możliwości, wydaje się zablokowany. Jeszcze jedno ujęcie tego problemu znaleźć można w wierszu *Rocznica*:

Zaświeciłam niemożliwość.
Biją dwa serca o szklankę.
Mówią usta ze ściany.
Idą kroki od zewnątrz.
Pałają się dwa milczenia
Ochodzą w dół,
w szklankę... (Rosenstein 1976b: 23).

W tym krótkim wierszu nie ma ludzi – nawet martwych – są za to przedmioty. Ale jakie to przedmioty? Świeczka, którą poetka nazywa "niemożliwością" ("zaświeciłam niemożliwość"). Mówiąca ściana ("mówią usta ze ściany"). Milczenie podobne do znicza ("Pałają się dwa milczenia"). Nierzeczywista scenografia, w którą wrzucone zostały, niby przypadkowo, te znalezione przedmioty (*objets trouvés*) (Jarecka 2021: 345), w rzeczywistości przypomina coś w rodzaju skrytki – ale wielokrotnie przetworzonej, uduchowionej, tworzącej piętrową i trudną do zrozumienia fantazję. Nieco bardziej zrozumiała staje się ona pod wpływem lektury porównawczej z asamblażem Rosenstein z 1993 roku *Rocznica*, na którym widać dwa ostre przedmioty w przezroczystych osłonach, sznurki, monetę i zaznaczoną w kilku miejscach farbą czerwień przypominającą krew (Jarecka, Piwowarska 2014: 108). Dwa noże – jak dwa serca z wiersza – odnoszą się do zamordowanych rodziców, jednak to, że reprezentuje ich ożywiona materia, którą jak gdyby podpalono jakimś nowym, świętym ogniem życia – pochodzącym spoza porządku logiki czy oficjalnej religii – może oznaczać, że w wierszach

Rosenstein znaczącą rolę mimo wszystko odgrywają starożytne mity (jednym z takich mitów jest opowieść o Demetr i Korze, przypomniana przez Rosenstein na obrazie z 1976 roku *Pożar w Hadesie* [Tomczok 2021])⁴. Łączność bohaterki tych wierszy ze światem zmarłych odbywa się na drodze zapośredniczeń i wierze w tajemną moc materii. Mówienie o niej prowadzi jednak do zakwestionowania prawdy, że słowa są do czegokolwiek potrzebne. Pod tym względem wiersze Erny Rosenstein wydają się być przede wszystkim komentarzami do jej projektów artystycznych. Pojawiająca się w nich podobizna rodziców w poezji otrzymuje postać autokomentarza o nieco innej randze niż ekspozycja przedmiotu. W wierszach Rosenstein komentuje raczej swoje własne wybory i problemy z dotrzymaniem obrazom kroku słowami, dzieli się wątpliwościami, czy słowa są w ogóle użyteczne w pracy żałoby, czy można je zamienić w obrazy. Przykład obrazów analogicznych, występujących jednocześnie w poezji i sztuce, jak analog między wierszem i asamblażem *Rocznica*, dowodzi, że także poezja może stać się częścią sztuki transkryptywalnej. Rosenstein próbuje ją upodobnić do asamblaży, rysunków czy obrazów – przesyca więc wiersze intensywnymi, skomplikowanymi wizjami, które mają oddać złożoność jej własnego wnętrza.

W ten sposób komponuje m.in. niektóre wiersze nawiązujące do baśni, jak chociażby wiersz *Od tego czasu* z 1970 roku, włączony do wyboru *Wszystkie ścieżki* z 1979 roku:

Rzuciłam klucz na samo dno ognia.
Topielcy pukają o popiół.
dzwonią na ciemność i na jawę.

Jestem odtąd poślubiona dnu.
Idę dół odchylić:

- Któregoś ranka wszystkie bramy wyroły gęstość.
Wszystkie schody stłumiły piętrami kierunki
w poprzek znikania i na pół.

Wszystkie domy po obu stronach pękły we dwa rzędy.
Spomiędzy nich wybiegła ulica –
błyskawica pusta i obca.

Nikt do pracowni nie poszedł,
ani tędy, ani żadną drogą.

Trzydzieści dziewcząt ukryło się głęboko.
Odtąd nie zobaczyłam ich nigdy.
Wymazały nawet swoje twarze.

⁴ O kompozycji *Źródło* z 1985 roku Dorota Jarecka napisze: "[...] w centrum nie tryska strumyk, ale skupione złote, bijące w oczy światło, wydobyte żółtymi kolorami z nadpalonego kawałka drewna. Tam, gdzie pojawia się blask, życie jeszcze może się odrodzić" (Jarecka, Piwowarska 2014: 110).

W pracowni czarny kotek do tej chwili
czeka na śniadanie.
Drzwi są zamknięte.

Ja rzuciłam na samo dno ognia klucz.
Niczego otworzyć nie mogę.
Nikt mi nawet nie pokaże,
jak odchylić...

1970 (Rosenstein 1978: 130).

Zagubiony klucz – magiczny przedmiot występujący w baśniach – w wierszu Rosenstein staje się symbolem milczenia. Do czego to klucz, można się domyślić, zwracając uwagę na nowe wątki w baśni – ogień zamiast wody czy popiół zamiast piasku. Topika Zagłady (Buryła 2013; Tomczok, Wolski 2022) jest tu jednak tak głęboko zanurzona w nowej strukturze, że właściwie można jej nie dostrzec. Na powierzchnię wyziera przede wszystkim opowieść samotnej dziewczyny, która z powodu braku klucza, leżącego w ogniu, nie potrafi rozmyślać o niczym innym niż jej własna niemoc. Co ciekawe, tematem tych rozmyślań właściwie nie jest klucz czy obawa, że w ogniu się on zagubi bądź spłonie. Wiersz składa się z kilku bardzo różnych, katastroficznych obrazów, przedstawiających m.in. oszalałe, bezludzkie miasto czy pracownię malarki, w której uwięziony został kot. Są to częściowo obrazy, które już można było zobaczyć w sztuce Rosenstein, m.in. w *Schodach* z 1949 roku. Zestawione razem – odsyłają do zajętego ogniem, płonącego transkryptum: "Nikt mi nawet nie pokaże, jak odchylić..." – napisze poetka, nie chcąc wypowiedzieć słów takich jak "drzwi", "klapa", "wieko". Jak widać, ogień w tym wierszu niczego nie niszczy, zdaje się raczej, że umacnia on i hartuje miejsce, w którym znajduje się materia wewnętrznego "nieżycia – życia" ("To istniejące, co jeszcze nie żyje/Żyje we mnie"). W wielu innych wierszach z *Wszystkich ścieżek* Rosenstein będzie próbowała pokazać jego hartującą moc za pomocą opisów ostrych, metalicznych przedmiotów – niekiedy wydanych na pastwę rdzy – zastępujących ciało matki i ojca:

Oczy twoje... gwoździe.
Usta twoje... nożyce.
W twojej piersi stuka rdzą
kłódka bez klucza.

Nie słyszę... słyszę.
Nie rozumiem... rozumiem.

1977 (Rosenstein 1979a: 22).

Analogonem tego wiersza pozostaje asamblaż z 1990 roku *Wciąż trwa*, przedstawiający oprócz miniatury portretu ojca Erny Rosenstein z uciętą głową także naklejone na pasma farby skrawki papieru i zardzewiały klucz (Jarecka, Piwowarska 2014: 97). Zbieranina tych bezużytecznych przedmiotów, z których

żaden nie pełni już swojej właściwej funkcji, a wszystkie razem tworzą wrażenie pamiątkowego relikwiarza, przypomina uratowane z ognia (bądź przed wyrzuceniem do śmieci) resztki. Destabilizujący ich materialność upływ czasu właściwie nie odgrywa większej roli – artystce właściwie zależy na tym, by na oczach widza się one rozsypywały. Referowana tu teza Doroty Jareckiej o ożywczej i twórczej roli resztek, postawiona po raz pierwszy w *Ernie Rosenstein...*, powraca także w jej szkicu *Left Wing of a Bird*. W podrozdziale *Saved from The Fire* badaczka pisze wręcz o tworzeniu przez Rosenstein prac ze znalezionych plam rzeczywistości oraz fragmentów materialnego świata (Gingeras 2020: 86). Dlatego też "słowa jej [Rosenstein – M.T.] sztuki są poszerzone o znaki znalezione wśród śmieci, organiczne i nieorganiczne" (tamże)⁵.

Procesy palenia materii i jej rozwijania się pod wpływem działania ognia, obecne w twórczości Rosenstein, można porównać do pirofitów, gatunków roślin, które:

opanowały sztukę przetrwania ognia. Jednym z najciekawszych przykładów takiej adaptacji jest to, że niektóre rośliny i drzewa wymagają ognia do wzrostu nasion. Takie gatunki, jak rosące w Australii eukaliptus i banksja są pirofitami, mają nasiona powleczone twardą żywicą, które rozsiewają się dopiero po stopieniu się żywicy pod wpływem wysokiej temperatury [...]. Nasiona innych gatunków i roślin budzą się z uśpienia dopiero po odebraniu określonych sygnałów chemicznych ze zwęglonego drewna oraz dymu. Prusznik, krzew z rodziny szakłakowatych, reaguje na ciepło ognia uwolnieniem nasion. Z kolei irysy i wyethie gromadzą znaczną część energii w znajdujących się pod ziemią bulwach i korzeniach, dlatego kiedy wszystko na powierzchni spłonie, one jako pierwsze zareagują na bogaty w substancje odżywcze popiół (Hume 2018: 192).

Wiersze Rosenstein rozumiane jako pirofoty rozwijają się dzięki konfrontacji z ogniem, procesy spalania wykorzystując do wytwarzania koncepcji mierzenia się ze śmiercią najbliższych, której doświadczyła w 1942 roku poetka. Nie jest to koncepcja umożliwiająca nadanie śmierci sensu; przeciwnie, Rosenstein uznaje stan rozpadu sensu, do jakiego doprowadza śmierć, za stan właściwy. Dzięki temu, a także dzięki licznym reprezentacjom tego rozpadu w poezji i sztuce, artystka próbuje przygotować się do całkowitego zniknięcia z Ziemi. Takim przewrotnym wierszem-manifestem na część niebycia uwikłanego w procesy spalania okazuje się wiersz *Odejście*:

Daleko to miejsce, gdzie chodziły wiersze.
One tam jeszcze wołają ratunku
I cienie cieniom łamią ręce,
ale już popiół rozsypuje ciszę
i kolory obrasta sierść...
poza linią wzroku.

⁵ Cytat podaję we własnym przekładzie.

Odejdź.
To już nie dom.

Twoja podłoga – droga.
Twoja ściana – fatamorgana.
Po twoich oczach, po włosach
przebiega szosa.

– Będziecie jako ziarnka piasku i gwiazdy na niebie
rzucone prosto przed siebie,
i to jest wszystko...

Więc idź prosto przed siebie.

Słońce tańczy na nitce,
błogolinieje trawa,
ziemię odczuwasz ziemią,
nieba dotykasz niebem,
jest ci nago i boso,
sianowłosa twój wiatr... [...]

Więc idź prosto od siebie.
Odejdź prościutko od siebie.
Za tobą zniknie miejsce.

Jest ranek wspaniały i obcy,
idziesz po obcych dniach,
tą samą, obcą łąką...

Otwórz nic jak niedzielę
i połóż się na wietrze...
Nie jesteś sama.
Są z tobą przyjaciele twoi –
Ziemia i powietrze (Rosenstein 1979b: 144-145).

Odejście jest bodaj jedynym wierszem Rosenstein tak wyraźnie deklarującym powiązanie ze Starym Testamentem. Strofa “– Będziecie jako ziarnka piasku i gwiazdy na niebie/Rzucone prosto przed siebie./I to jest wszystko...” stanowi parafrazę fragmentu Księgi Rodzaju znaną jako *Akeda* (Czekanowska-Gutman 2016). Jest to fragment przedstawiający próbę wiary Abrahama, któremu Bóg poleca zaprowadzić syna Izaaka na górę Moria, związać, zabić, a następnie spalić. Tuż przed tym, gdy Izaak jest już skrępowany, Bóg zsyła do Abrahama swojego Anioła i jego ustami mówi: “Ponieważes uczynił tę rzecz, a nie przepuściles synowi twemu jednorodnemu dla mnie, błogostawić ci będę i rozmnożę potomstwo twoje jak gwiazdy niebieskie i jak piasek, który jest na brzegu morskim” (*Pismo Święte* 1962: 32). Ważną częścią *Akedy* jest ogień. Izaakowi udaje się uniknąć ofiary całopalenia, ale przygląda się przecież, jak ojciec składa

drwa i wyciąga nóż. Uwolnienie z więzów Izaaka przez autorów powojennych midraszy było odczytywane w duchu pozagładowym. Izaak wprawdzie opuścił Morię żywy, ale nie cały. W jego pamięci pozostał ogień, od którego miał splotać. Tymczasem Abraham w nagrodę otrzymuje obietnicę niezliczonego potomstwa, którą Rosenstein porównuje do wierszy. Niczym gwiazdy i ziarnka piasku jej wiersze, czerpiąc z źródła Zagłady, bijącego ze środka lasu, w którym zostali zamordowani rodzice, rozpraszają się i płonąc trwają. Ogień tamtego zdarzenia to źródło ich życia – jak w wierszu *Od tego czasu*. Uwolnić się od tego ognia podmiot poezji Rosenstein może jedynie w sposób najokrutniejszy z możliwych – pozostawiając własne ciało wierszom i wychodząc z niego ku innym żywiołom – powietrzu, ziemi i wodzie (co widać szczególnie wyraźnie na obrazie *Wodotrysk ognia i ciszy* z 1982 roku, przedstawiającym żywioły jak pnący się w górę krzak. Spokój, jaki dzięki temu osiąga, jest spokojem wypalenia:

Gdyby

Gdybym była naprawdę – odeszłabym stąd.
Przekreśliłabym grunt pod nogami,
Odgarnęła powietrze
I zapaliła wodę.

Gdybym była naprawdę –
– wycięłabym sobie serce (Rosenstein 1979c: 161).

Niewypowiedź

[...]
Bardzo potrzebny mi ochraniacz serca...
... albo może jakiś futerał na milczenie (Rosenstein 1976c: 11).

W 1987 roku Rosenstein namalowała niewielką pracę z użyciem zamszu i drewna o rozmiarach 24,5x48 cm, którą zatytułowała *Wyjęte z ognia* (Gingeras 2020: 86). Biały obiekt, przypominający kawałek obranej dyni bądź grzebień, umieściła wśród biomorficznych, pomarańczowych form, które wyobrażnia najchętniej łączyłaby z florą dna morskiego. Ten wydobyty z ognia, dziwny obiekt Dorota Jarecka porównała do niejasnego przedmiotu reprezentacji – albowiem dokładnie nie wiadomo, co i w jaki sposób zostało na obrazie ocalone (Gingeras 2020: 85-86). Co jest rzeczywiście ocaleniem? Który dokładnie przedmiot malarka nazywa "wyjętym z ognia"? Czy biały "zębaty" kawałek, znajdujący się w centrum obrazu, czy raczej coś, czego na nim nie widać, obiekt ukryty, niepoddający się pragnieniu wzorku, który wołałby centralnie ulokowane przedmioty? Oglądając ten obraz, można także odnieść wrażenie, że "wyjęte z ognia" namalowało się tu samo. Pirofityczna twórczość Erny Rosenstein z końca lat osiemdziesiątych aż do późnych lat dziewięćdziesiątych staje się bowiem coraz bardziej samowystarczalna, nieludzka, wyzbyta tęsknot, postmortalna. Zebrane w tomie *Rzeczy, ślady, papiery z szafy* z 2002 roku przedmioty krążą w pustych mieszkaniach, szleszcząc w ciszy, i "huśtałjął się dla nikogo" (Rosenstein 2002: 9).

Pytania, jakie stawia twórczość Erny Rosenstein, mogą się wydać paradoksalne. Mocno osadzona w awangardach XX wieku poezja i sztuka – którą w innym miejscu nazwałam “pozagładowym wariantem surrealem”, opartym na negacji końca awangardy po zakończeniu wojny (Tomczok 2019: 198) – wychyla się już dosyć mocno poza granice antropocenu i próbuje patrzeć w przyszłość oraz odszukać świata, który wyszedł z katastrofy. Wzorem wielkich wizjonerów artystka nie widzi w nim jednak (nie chce widzieć?) ludzi. Jej własne fantazje szukają siły w samounicestwieniu. “[N]awet rzeka się zetrze” (Rosenstein 2002: 11), co może oznaczać tylko jedno – pożar tego świata nie nas ocali.

Bibliografia

- Best S., Marcus S. (2009), *Surface Reading*, “Representations”, 108: 1-21.
- Bettelheim B. (1989), *Rany symboliczne*, przet. D. Danek, Czytelnik, Warszawa.
- Chollet M. (2019), *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, przet. S. Królak, Karakter, Warszawa.
- Czekanowska-Gutman M. (2016), *Dialogue with Christian Art: The Pietà in Early 20th– Century Jewish Art*, w: Malinowski J., Stolarska-Fronia M., Piątkowska R., Sztyma T. (eds), *Art in Jewish Society*, Polish Institute of World Studies, TAKO Publishing House, Warszawa-Toruń: 5-24.
- Ettinger B.L. (2018), *Transkryptum: tropienie śladów pamięci z/w/z myślą o innym*, przet. A. Chromik, A. Kisiel, w: Chromik A. (red.), *Bracha L. Ettinger. Eurydyka – Pieta/ Eurydice – Pieta*, Muzeum Śląskie, Katowice.
- Federici S. (2004), *Caliban And The Witch*, Autonomedia, New York.
- Freeman J.B. (2019), *Behemoth. A History of the Factory and the Making of the Modern World*, W.W. Norton & Company, New York-London.
- Gingeras A.M. (2020) (ed.), *Erna Rosenstein: Once Upon a Time*, Hauser & Wirth Publishers, New York.
- Hume D. (2018), *Sztuka ognia. Z miłości do iskry, żaru i płomienia*, przet. J. Żuławnik, il. A. Doughty, Warszawa.
- Jarecka D. (2021), *Surrealizm. Realizm. Marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944-1948*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Jarecka D., Piwowarska B. (2004), *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadome / I Can Repeat Only Unconsciously*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa.
- Juchniewicz A. (2019), “Ziemia otworzy usta”. *O wyobraźni forensycznej Erny Rosenstein*, “Narracje o Zagładzie”, 5: 149-175.
- Kerényi K. (2002), *Mitologia Greków*, przet. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (1962), przet. W.O. Jakuba Wujka S.J., wyd. trzecie poprawione, Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, Kraków.
- Popczyk M. (2003), *Ogień*, w: Wilkoszewska K. (red.), *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, Woda, Ogień, Powietrze*, Universitas, Kraków.

- Rosenstein E. (1976a), *Przestrzeń jest we mnie*, w: tejże, *Spoza granic mowy*, Czytelnik, Warszawa.
- Rosenstein E. (1976b), *Rocznica*, w: tejże, *Spoza granic mowy*, Czytelnik, Warszawa.
- Rosenstein E. (1976c), *Niewypowiedź*, w: tejże, *Spoza granic mowy*, Czytelnik, Warszawa.
- Rosenstein E. (1979a), *Tak jest*, w: tejże, *Wszystkie ścieżki (wiersze wybrane)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Rosenstein E. (1979b), *Od tego czasu*, w: tejże, *Wszystkie ścieżki (wiersze wybrane)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Rosenstein E. (1979c), *Gdyby*, w: tejże, *Wszystkie ścieżki (wiersze wybrane)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Rosenstein E. (2008), *Rzeczy, ślady, papiery z szafy*, oprac. Z. Taranienko, Galeria 86, Łódź.
- Tomczok M. (2018), *Prozopopeja*, w: Kadłubek Z., Mytych-Forajter B., Nawarecki A. (red.), *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk: 394-398.
- Tomczok M. (2019), *Czy Polacy i Żydzi nienawidzą się nawzajem? Literatura jako mediacja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Tomczok M. (2021), *Od "inter"- do "trans"-: Ciemne źródła sztuki Erny Rosenstein*, "Porównania", 28: 101-121.
- Tomczok M., Wolski P. (2022), *Holocaust topoi, or "how long can we punish ourselves for a grandfather holding a match?": Jedwabne and the pop-cultural afterlife of the catastrophe*, w: Artwinska A., Tippner A. (eds), *The Afterlife of the Shoah in Central and Eastern European Cultures: Concepts, Problems, and the Aesthetics of Postcatastrophic Narration*, Routledge, New York.