

Agnieszka TES

PIĘTNO UPADKU Wybrane aspekty twórczości Anselma Kiefera*

W twórczości tego artysty następuje zerwanie z usankcjonowanym rozumieniem malarstwa, badane są i poszerzane jego możliwości wyrażenia współczesnych doświadczeń. W ten sposób realizuje się ocalanie obrazu z jego upadłej kondycji, odzyskiwanie uzdrawiającej mocy sztuki. Opozycja między tendencją ikonoklastyczną i melancholią a potrzebą „przeciwstawienia się powojennemu dictum o «niemożności namalowania obrazu po Auschwitz»” współtworzy w obrębie dzieła Kiefera wyzwalające napięcie.

Upadek. Kierunek w dół. Przeciwieństwo wznoszenia się, patrzenia w górę, ku niebu, ku Bogu. Ciężkość. Katastrofa. Rozbicie. Klęska. Wygnanie. W wielowątkowej sztuce Anselma Kiefera, jednego z najważniejszych artystów współczesnych, upadek należy do lejtmotywów odnajdywanych w zmiennych kontekstach, obdarzonych różnymi odcieniami znaczeń, ewokujących złożone treści. Sztuka niemieckiego twórcy, a zarazem erudyty poruszającego się wśród rozległych obszarów kultury, należy do szczególnie chętnie interpretowanych, przy czym hermeneutyczne odczytania jego dorobku nierzadko bywają sprzeczne. Bez wątpienia jednak ranga tej twórczości w znacznym stopniu wypływa z doniosłego faktu zespolenia jej z problematyką Zagłady, nieusuwalnej ze świadomości tego artysty.

Urodzony w roku 1945, niedługo przed zakończeniem wojny, Kiefer należy do tak zwanego pokolenia *Nachgeborenen*, które doszło do głosu w drugiej połowie lat sześćdziesiątych¹. Potrzeba przerwania milczenia, zadawania pytań o prawdę historii i przywracania pamięci po katastrofie Szoa stała się dla niego

* Redakcja „Ethosu” wraz z autorką artykułu uprzejmie dziękują Blanton Museum of Art (Austin, Texas) oraz Saint Louis Art Museum za udostępnienie fotografii prac Anselma Kiefera.

¹ Rozległa problematyka pamięci Szoa w Niemczech nie jest przedmiotem mojego eseju, warto jednak wskazać na jej obecność w literaturze przedmiotu. Na gruncie polskim w odniesieniu do twórczości Kiefera zarysowuje ją Michał Mencfel (por. M. M e n c f e l, *Sztuka i melancholia. O problemie pamięci w twórczości Anselma Kiefera*, „Artium Quaestiones” 15(2004), s. 182-184). Całościowe ujęcia tematu znajdują się w publikacjach Eleonory Jedlińskiej i Justyny Balisz-Schmelz (zob. E. J e d l i Ń s k a, *Sztuka po Holocaustie*, Biblioteka „Tygła Sztuki”, Łódź 2001; J. B a l i s z - S c h m e l z, *Przeszłość niepokonana*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2018). Znane są także wypowiedzi samego twórcy poruszające to zagadnienie (por. np. P. D a g e n, *Anselm Kiefer. Sternenfall. Chute d'étoiles. Anselm Kiefer au Grand Palais*, Edition du Regard/CNAP, Paris 2007, s. 62).

zasadniczym elementem poszukiwania tożsamości. Jak być niemieckim artystą po Auschwitz? W przypadku Anselma Kiefera pytanie to, ponawiane w ciągu pięciu dekad uprawiania sztuki, prowadzi od poziomu indywidualnego uwewnętrznienia, poprzez krytycznie ujmowany kontekst narodowy², do aktualizacji uniwersalnych przekazów, obecnych w tradycji biblijnej, mistyce żydowskiej, jak też innych źródłach światowego dziedzictwa.

Daniel Arasse, monografista artysty, podkreśla, że jego dzieło przypomina labirynt, w którym poszczególne motywy w nieoczekiwany sposób łączą się, gubią i odnajdują, stwarzając poczucie nie tylko zagmatwania, ale też swoistej jedności przebiegającej w czasie³. Co charakterystyczne, niemiecki twórca posługujący się wieloma mediami (takimi, jak malarstwo, grafika, rzeźba, fotografia, instalacja, assemblage, scenografia, film) zwykł powracać, nierzadko po upływie długiego czasu, do wybranych tematów, na nowo je opracowując, tworząc warianty, wydobywając odmienne znaczenia. Znamienny jest również swoisty ruch elementów czy motywów, które mogą pojawiać się w zmienionych kontekstach w zbliżonym okresie albo – nieoczekiwanie – po wielu latach. Rozległości podejmowanych problemów, bogactwu ich ikonografii towarzyszy wielość źródeł, z których korzysta Kiefer; są wśród nich: niemiecka i światowa historia oraz kultura, Biblia, żydowska kabała, mitologie, sagi i legendy, literatura, filozofia, niektóre koncepcje nauki. Co istotne, inspiracje te nie są przekładane na język plastyki w sposób ilustracyjny. Enigmatyczne, zaskakująco dobrane tytuły i swoiste upodobanie do aporii chronią zarówno autora, jak i widza przed jednoznacznym odczytaniem tematów, poszerzając zarazem zawartość semantyczną dzieł aż do niemożności jej wysłowienia. Arasse przestrzega przed usiłowaniami przeprowadzenia linearnej rekonstrukcji tej wielopoziomowej twórczości, przed próbą odnajdywania pojedynczego, scalającego ją tropu⁴. Kreacja dokonuje się w niej bowiem w procesie stawania się, transformowania i nabywania nowych znaczeń, które trudno wyczerpać w jednej interpretacji. Badacze podkreślają, że odbiorca uczestniczy we współtworzeniu treści prac. Fakt, że intencjonalnie dwuznaczna sztuka Kiefera stwarza zdecentralizowane, fragmentaryczne sytuacje odbioru, w których widz zwykle nie jest zaznajomiony z systemami symbolicznymi funkcjonującymi w dziele, powoduje swoistą hermeneutyczną nierozstrzygalność. W roku 1987 artysta powiedział: „Ja mogę tylko włożyć w obrazy moje uczucia, myśli

² Aspekty te analizuje ostatnio Justyna Balisz-Szmelz (por. B a l i s z - S c h m e l z, dz. cyt., s. 177-188 oraz s. 220-236), odnosząc się zwłaszcza do debiutanckiego cyklu *Okupacje* oraz autorских książek i wybranych wczesnych, wielkoformatowych obrazów.

³ Por. D. A r a s s e, *Anselm Kiefer*, Thames & Hudson, London 2017, s. 19-22. Pierwsze wydanie monografii ukazało się w roku 2001, zebrany w niej materiał nie wykracza zatem poza tę ramę czasową.

⁴ Por. tamże, s. 21n.

i wolę. Czynię to tak dokładnie, jak potrafię, a potem... to ty decydujesz, czym są te obrazy i kim ja jestem”⁵.

W niniejszym artykule stawiam sobie za cel rozpoznanie wielości kontekstów, w jakich pojawia się w sztuce Kiefera motyw upadku oraz wskazanie możliwości jego wielorakich odczytań. Celowo ograniczam aspekt polemiczny tylko do istotnych dla podejmowanego tematu uwag, zagłębianie się w kontrowersje obecne w literaturze przedmiotu zaburzyłoby bowiem strukturę wyводу. Zasadniczo będę korzystała z elementów metody analityczno-hermeneutycznej, nie chcę jednak rezygnować z opisu wrażenia, jakie dzieła wywołują. Silne oddziaływanie omawianych prac nie tylko na sferę intelektualną, ale też emocjonalną uważam za szczególną ich wartość, mającą związek z niesionym przekazem. Moim zamierzeniem jest przybliżenie dzieł Kiefera – nie tylko prac obecnych już w polskiej literaturze przedmiotu, ale i tych uwzględnianych rzadziej bądź w ogóle nieuwzględnianych⁶. Rozpocznę jednakże od ogólnej analizy formalno-stylistycznych cech imponującej twórczości niemieckiego artysty, właśnie w perspektywie interesującego nas tematu.

UPADEK – FORMA – MATERIA DZIEŁA

„Dzieło Kiefera wymaga, abyśmy obudzili w sobie starą, zapomnianą «sztukę widzenia». A znaczy to: umiejętność jednolitego patrzenia na artystyczny twór, nie wydobywającego zeń poszczególnych odniesień, nie analizującego struktury, jakby była ona zbudowana na jakichś prawach systemowych, np. lingwistycznych. Znaczy to także: umiejętność widzenia tej rzeczywistości, wobec

⁵ Tamże, s. 87. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów prac obcojęzycznych – A.T.

⁶ Kiefer jest twórcą, o którym na Zachodzie pisze się bardzo dużo. Od czasu rozpoczęcia jego międzynarodowej kariery w roku 1980 podczas Biennale w Wenecji pojawiają się poświęcone mu się komentarze, erudycyjne eseje, monografie i wydawnictwa albumowe w różnych językach. Publikowane są wywiady z artystą i filmy dokumentalne o jego twórczości. W Polsce przez długi czas sztuka Kiefera była stosunkowo słabo znana. Sytuacja ta zmieniła się nieco w ciągu ostatnich kilkunastu lat, odkąd ukazały się poświęcone mu artykuły w czasopiśmie, teksty towarzyszące katalogom wystaw, rozdziały w opracowaniach tematycznych (zob. np. D. L e V i t t e - H a r t e n, *Anselm Kiefer*, w: *Gdzie jest brat twój, Abel?*, katalog wystawy, tłum. A. Zapalowski, J. Holzman, red. T. Rostkowska, L. Pechal, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1995; A. P i e Ń k o s, *Kiefer albo zakończenie sporu o obrazy*, „Teksty Drugie” 1991, nr 4, s. 112-123; A. L e ś n i a k, *Popiół i szarość. Pamięć koloru, Jacques Derrida i Anselm Kiefer*, „Przestrzenie teorii” 2006, nr 6, s. 31-37; B. P a c z o w s k i, *Ziemia i pamięć Anselma Kiefera*, w: tenże, *Ścieżki, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2012, s. 11-20; M. K a c z m a r s k a, *Anselm Kiefer. Warsztat i idea*, „Wiadomości ASP” 2015, nr 69, s. 80-85; E. J e d l i Ń s k a, *Poeta i malarz. „Fuga śmierci” Paula Celana (1920-1970) w obrazach Anselma Kiefera (1945)*, „Przegląd Nauk Historycznych” 15(2016) nr 1, s. 311-325; A. U b e r t o w s k a, *Krajobraz po Zagładzie. Pastoralne dystopie i wizje „terracydu”*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 132-146.

której dzieło istnieje, a nie tylko jego własnego, wewnętrznego, niezależnego, «artystycznego» świata»⁷. Tak przed laty pisał Andrzej Pieńkos. Podkreślał też wyjątkowość prezentowanej twórczości na tle innych zjawisk w sztuce współczesnej, przyznając twórczości tej niemal rewolucyjną wagę. Całościowe ujęcie oeuvre Kiefera prowadzi do istotnych konstatacji. Artysta ten, posługując się różnymi mediami i przekraczając znane techniki, stwarza wyzwanie nie tylko dla klasycznie pojmowanych: malarstwa, rzeźby czy fotografii, ale także dla stosunkowo nowych obszarów artystycznej wypowiedzi, jak asamblaż, environment czy instalacja. Charakterystyczne dla niego inwencje warsztatowe, na przykład wprowadzanie nietypowych materiałów (jak: ołów, szelak, drewno, zasuszone bądź spreparowane rośliny, druty, szkło, ceramika, piasek, beton, ludzkie włosy, zęby, paznokcie, popiół, tkaniny, przedmioty wykonane na zamówienie artysty, rzadziej przedmioty gotowe), nie służą po prostu zaspokajaniu potrzeby eksperymentowania i autotematycznemu zgłębianiu samej sztuki, ale korespondują z niesioną przez poszczególne prace treścią i ogólną koncepcją twórczą. Chociaż wykorzystanie różnorodnych przedmiotów czy materiałów oraz rodzaj stosowanej perspektywy i realistycznego rysunku nawiązują do wielkiej tradycji iluzji w sztuce, mamy tu do czynienia z tendencją przeciwną wobec przedstawiania, a tym bardziej ilustrowania. Jak zauważył Daniel Arasse, „aura emanująca z dzieł Kiefera upamiętnia zniknięcie czegoś bliskiego, jakkolwiek odległego”⁸. W pracach niemieckiego artysty uderza usiłowanie ukazania nieobecności, braku obecności, przy czym artyście udaje się to osiągnąć bez „nostalgicznej estetyki”. Silna materialność, natarczywa „widzialność” prac, skutkuje ich potężną, fizyczną obecnością w przestrzeni, w polu widzenia. Oto niektóre z aporycznych jakości tej sztuki.

Zauważono nieprzypadkową koherencję między tym, co dzieło Kiefera symbolizuje, a sposobem, w jaki to czyni. Treść dzieł jest zatem nieodłącznie związana z ich własnościami formalnymi. Tym samym odbiorca zostaje ustrzeżony przed poznawczym oddzieleniem materii czy materiału od sposobu ich wykorzystania oraz treści od formy⁹. Spróbujmy zatem odnaleźć w formie i materii omawianej twórczości związek z motywem szeroko rozumianego upadku, zaznaczając, że „operacja” taka miałaby analogiczny sens, gdybyśmy poszukiwali innych ważnych dla artysty wątków, na przykład: destrukcji, pamięci, historii czy czasu.

Upadek, pojmowany dosłownie jako ruch w dół, ewokowany jest w warstwie formalnej wielu prac Kiefera poprzez silną ekspresję oraz wprowadzenie

⁷ Pieńkos, dz. cyt., s. 114.

⁸ Arasse, dz. cyt., s. 315.

⁹ Zob. T. McEvilly, *Communion and Transcendence in Kiefer's New Work: Simultaneously Entering the Body and Leaving the Body*, w: *Anselm Kiefer, I Hold All Indias in My Hand*, katalog wystawy, Anthony d'Offay Gallery, London 1996, s. 1-19; por. Arasse, dz. cyt., s. 321.

elementów wizualnie i faktycznie obciążających kompozycję. Dzieje się tak na przykład w obrazach czy kompozycjach rzeźbiarskich z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku oraz późniejszych, w których pojawia się paleta albo skrzydła z towarzyszącymi im ołowianymi wstęgami. Lekkości wyraźnie przeciwstawiony jest kierunek opadający. Ciężar przedmiotów często wydaje się wręcz przytłaczać, jak choćby w dwóch instalacjach z roku 1989. W pierwszej z nich, zatytułowanej *Melancholia* (Kiefer wykorzystuje tu wielokrotnie przez niego przywoływany motyw ze słynnej grafiki Albrechta Dürera), wykonany z ołowiu samolot przygnieciony został wypełnionym gruzem wielościannym, w drugiej natomiast, *Mak i pamięć* (nawiązującej do tomiku poetyckiego Paula Celana) – wielkimi metalowymi księgami. Zorganizowana w ramach wystawy Monumenta w roku 2007 w Paryżu aranżacja *Upadek gwiazd* przypominała gigantyczną ruinę, w której zwalone bloki gruzu budziły skojarzenia z katastrofą. W instalacji *Wiek świata* (*Ages of the World*) z roku 2014 wrażenie ciężkości wywołane zostało przez zastosowanie motywu kamieni, rozsypanych odpadów oraz zasuszonych słoneczników, których kwiaty skierowane są w dół. Innym charakterystycznym zabiegiem formalnym jest tu wykorzystanie ziemi (podłogi) jako elementu kompozycji, by uwydatnić wymowę dzieła.

W przypadku obrazu *Upadek gwiazd* (il. 1) z roku 1998 artysta odchodzi od tradycyjnej powierzchni malarskiej: płaskiej i czworokątnej – elementy obecne na płótnie ekspandują poza jego krawędzie. Podobny zabieg stosowany był także w pracach, które zatracają status tradycyjnych dziedzin sztuki, a nawet nowoczesnych twórców „między medialnych”¹⁰. W quasi-rzeźbiarskiej wersji *Rozbicia naczyń* (il. 2) z roku 1990, tematu inspirowanego luriańską kabałą, kilkakrotnie podejmowanego przez artystę, pojawiają się odłamki szkła wetknięte między ołowiane księgi i rozpryskujące się po podłodze. W innej realizacji tego wątku (z roku 2000) upadek zasugerowany został poprzez rozproszenie skorup glinianych garnków.

„Tym, czego Kiefer jako dziecko doświadczał pośród ruin Donaueschingen, była wolność życia w świecie, który nie jest trwały ani solidny, ale płynny, gdzie materia może być rekonfigurowana, gdzie mogą wyłonić się nowe sposoby myślenia. Napotykał nie tyle chaos dewastacji i destrukcji, ile raczej Chaos, który istniał przed stworzeniem świata. Ten właśnie Chaos, który później wyraził on w wizualnej poezji gruzu i popiołu, inspiruje nas bardziej do refleksji niż do rozpacz”¹¹ – pisał Richard Davey. Trudno jednak oprzeć się

¹⁰ Kwestię przekraczania poszczególnych mediów przez Kiefra interesująco ujmuje Andrzej Pieńkos (por. P i e ń k o s, dz. cyt., s. 121).

¹¹ R. D a v e y, *In the Beginning is the End and in the End is the Beginning*, w: *Anselm Kiefer*, katalog wystawy, Royal Academy of Arts, London 2014, s. 54.

poczuciu, że dewastacja spowodowana przez historię bardzo silnie pobrzmiewa w oeuvre Kiefera, które bywa określane jako „krajobraz po Zagładzie”, „pejzaż po katastrofie”. Ekspresyjnie eksponowana materia przemawia niezwykle sugestywnie. Można w niej wyczytać odniesienia do zawirowań dziejowych, działania czasu, procesów naturalnych, także kosmicznych, oraz głębokie sensory eschatologiczne. Są w niej obecne cierpienie, dramat i poraniona pamięć, wyrażone w spękaniach, w jakby palimpsestowych chropowatościach, zaciekających farbach, korodującej surowości zniszczonych powierzchni czy w wymownym oddziaływaniu użytych materiałów: zasuszonych roślin, poplątanych drutów, spopielenych tkanin czy zimnych blach ołowiu. Można zaryzykować porównanie – na zasadzie dobitnego kontrastu – materii dzieł Kiefera z prawosławną ikoną. Ikona ukazuje materię przemienioną, w której objawia się chwała Logosu, harmonia odkupionego świata¹². W pracach niemieckiego artysty obecna jest natomiast materia po upadku, który zważywszy na zainteresowania twórcy, można powiązać nie tylko z tragedią historii, ale też z przekazem biblijnym i mistyką żydowską.

UPADŁE OBRAZY

Sztuka Anselma Kiefera nosi brzemień melancholii – mówi o tym sam autor, jak i liczni interpretatorzy jego dzieła¹³. W odniesieniu do tej cechy jego twórczości Lisa Saltzman przywołuje pracę *Upadłe obrazy* z 1986 roku¹⁴, interesującą dla nas ze względu na tytułowy motyw i jego konotacje. Na dużej fotografii, zamontowanej na tle ołowianego obramienia, widoczne jest zaciemnione wnętrze (kojarzy się ono z monumentalną architekturą nazistowską, której wizerunki pojawiły się na innych obrazach tego twórcy powstałych w latach osiemdziesiątych, na przykład *Nieznanemu malarzowi*, *Athanor*, *Wnętrze*). Na podłodze sfotografowanej przestrzeni leżą porozrzucane ramy. W książce *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz* Saltzman, analizując w nawiązaniu do twórczości Kiefera problematykę sztuki i etyki reprezentacji po Zagładzie, słusznie – jak się wydaje – twierdzi, że w jego oeuvre „możliwość

¹² Zob. M. Q u e n o t, *Ikona i kosmos. Inne spojrzenie na dzieło stworzenia*, tłum. H. Paprocki, Orthdruk, Białystok 2007.

¹³ Zob. np. P. K. S c h u s t e r, *Saturn, Melancholie und Merkur. Bemerkungen zu Kiefers „saturnischer Malkunst“*, w: *Anselm Kiefer*, katalog wystawy, Nationalgalerie Berlin–Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1991, s. 152-159. Por. L. S a l t z m a n, *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 75-96; A r a s s e, dz. cyt., s. 235-255; M e n c e l, dz. cyt., s. 181-207. Obraz zatytułowany *Melancholia* z roku 1988 pokazywany był na wystawie dzieł Kiefera w Galerii Foksal w roku 1989.

¹⁴ Por. S a l t z m a n, dz. cyt., s. 76-78.

malarstwa, kategorii malarstwa, nawet jeśli wciąż trwa, jest zawsze wpisana w metaforę niemożliwości, gdzie żaden obraz, żaden estetyczny przedmiot nigdy nie będą współmierne czy właściwe wobec traumy, którą biorą za swój temat”¹⁵. Pracę *Upadłe obrazy* badaczka postrzega jako najbardziej wyraźny przykład aluzji do ikonoklastycznego zakazu przedstawiania, który pojawia się w Starym Testamencie i w wymowny sposób powraca po katastrofie Szoa. Odczytanie to nie wyczerpuje jednak konotacji, jakie rodzą się przy odbiorze omawianego dzieła. To prawda, wydzwięk melancholii, niemożności jest tu silny, wzmocniony zastosowaniem ołowiu (często wykorzystywanego przez artystę), metalu związanego z Saturnem, planetą patronującą melancholii i melancholikom, w tym artystom¹⁶.

Melancholia w dziełach Kiefera wydaje się jednak mieć także inny wydzwięk. W latach siedemdziesiątych i później podejmował on wątek autotematyczny dotyczący malarstwa, łącząc go z pytaniem o powołanie artysty i ambiwalencję tworzenia. Arasse, analizując powtarzający się w pracach niemieckiego twórcy motyw palety, wskazuje, że w niektórych ujęciach odnosi się on do nazistowskiego kultu sztuki, z którego zrodziła się jej destrukcyjna moc¹⁷. Już w akwareli *Chora sztuka* z roku 1974¹⁸ Kiefer nawiązuje do hitlerowskich uzurpacji dotyczących sztuki, dzielonej na „zdrową” i „zdegradowaną”¹⁹. W pracy *Upadłe obrazy* melancholia może zatem wpływać właśnie ze świadomości skompromitowania sztuki przez zbrodniczą ideologię, z przekonania, że twórczość wciągnięta w służbę totalitaryzmu zdeprawowała się w swej roli²⁰. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na znaczący szczegół. To nie same obrazy, ale ramy kojarzące się z klasycznym, renesansowym pojmowaniem obrazu jako „okna na świat”, zostały w pracy tej zanegowane. Ramy jako wizualne oprawy przedstawienia, granice między rzeczywistością a jej reprezentacją, odnoszą do anachronicznego skojarzenia z „prawdziwą sztuką” w znaczeniu, jakie zapewne przyjmowali hitlerowscy ideolodzy. Sam Kiefer świadomie rezygnuje z ram jako artefaktu łączonego z tradycyjnie pojmowaną autonomią malarstwa i jako elementu zamykającego przedstawienie. W twórczości tego artysty, nie bez związku z powojennymi tendencjami, następuje

¹⁵ Tamże, s. 75.

¹⁶ Por. np. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, tłum. A. Kryczyńska, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2009, s. 311-396; J.E. Cirlot, hasło „Ołów”, w: tenże, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 288n.

¹⁷ Por. A. Arasse, dz. cyt., s. 104-107.

¹⁸ Anselm Kiefer, *Sick Art*, 1974, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486532>.

¹⁹ Por. Ch. Weikop, *Forests of Myth, Forests of Memory*, w: *Anselm Kiefer*, Royal Academy of Arts, London 2014, s. 44.

²⁰ Refleksja o zainfekowaniu niemieckiej kultury przez ideologię nazistowską powraca w różnych dziełach Kiefera.

zerwanie z usankcjonowanym rozumieniem malarstwa, badane są i poszerzane jego możliwości wyrażenia współczesnych doświadczeń. W ten sposób realizuje się ocalanie obrazu z jego upadłej kondycji, odzyskiwanie uzdrawiającej mocy sztuki. Opozycja między tendencją ikonoklastyczną i melancholią a potrzebą „przeciwstawienia się powojennemu *dictum* o «niemożności namalowania obrazu po Auschwitz»”²¹ współtworzy w obrębie dzieła Kiefera wyzwalające napięcie.

UPADEK – AKTUALIZACJA MITU

Zwrot Kiefera ku inspiracjom mitycznym, podobnie jak w ogólności decyzja operowania figuracją, stały się wyzwaniem dla prowadzonej w Niemczech polityki „godziny zero”, która programowo wymazywała pamięć przeszłości, usiłując stworzyć neutralny grunt do rozwoju kultury po wojnie. Ideologicznie uzasadniana dominacja abstrakcji sprzyjała „zmowie milczenia” na temat traumy Zagłady. Popieranie neutralnych treściowo trendów w awangardzie wiązało się z tuszowaniem trudnych kwestii w obszarze sztuki, co koresponowało z podobnymi tendencjami w innych dziedzinach²². Dla Kiefera taki stan rzeczy był zdecydowanie niesatysfakcjonujący, dlatego począwszy od roku 1969, włączając się w nurt przeciwny tym tendencjom, rozpoczął konfrontowanie współczesnego mu społeczeństwa z wypieranymi problemami. Już w początkowym okresie aktywności twórczej ujawnił zainteresowanie poszukiwaniem prastarych źródeł, które tłumaczą dzieje ludzkości w inny sposób niż współczesna nauka i wiedza historyczna, wobec których artysta deklaruje nieufność²³: „Widzę historię symultanicznie: sumeryjski epos o Gilgameszu z germańską mitologią. Dawne sagi nie są dla mnie dawne, podobnie jak Biblia. Tutaj odnajduje się większość rzeczy już sformułowanych”²⁴. Wokół tych zainteresowań niemieckiego twórcy, które kierują się ku obszarom pozostającym poza znaczącymi tendencjami w sztuce, narosło wiele sprzecznych opinii. Odbiór poszczególnych prac i domysły co do intencji ich stworzenia nierzadko bywają mylne, czemu zapewne sprzyja charakterystyczna niejednoznaczność przekazu czy jego niekiedy wręcz wyzywająca ambiwalencja. Pozostawiając tę kwestię poza tokiem tych rozważań, przypomnę jedynie, że dla Kiefera znamienne jest łączenie różnych wątków w pojedynczym dziele. Poszerzone zostają w ten sposób możliwości wariantów interpretacyjnych.

²¹ B a l i s z - S c h m e l z, dz. cyt., s. 103.

²² Por. np. D a g e n, dz. cyt., s. 61-63.

²³ Por. D. S o n o l e t, *Reflections of the Work of Anselm Kiefer*, „Cultural Values” 3(1999) nr 1, s. 43n.

²⁴ Cyt. za: S o n o l e t, dz. cyt., s. 44.

Obstawanie przy jednym tylko wyjaśnieniu oznacza zwykle znaczącą ich redukcję. Arrase, przywoływany już monografista Kiefera, podkreśla, że w jego twórczości mamy do czynienia z wykorzystaniem i interpretacją mitu zgodnie z osobistymi celami artysty, bez zachowania antropologicznego podejścia do mitycznych struktur²⁵. „Mity interesują Kiefera ze względu na relacje, jakie budują między światami nieba i ziemi oraz narracje, które stosują do wytlumaczenia katastrofalnej destrukcji boskiego porządku w historii świata. W tym sensie mityczna struktura leży w samym sercu jego poetyki. Dla Kiefera mity nieustannie posiadają swoją moc, na nowo «zaczarowują» świat, pozwalając nam postrzegać wciąż obecne działanie odwiecznych sił»²⁶.

W „niemieckim” okresie twórczości, odwołując się do mitów germańskich, artysta wskazuje na fakt, że zostały one skompromitowane przez Trzecią Rzeszę. Inaczej jest w przypadku odniesienia do tradycji antycznej i judaistycznej. Rozważając obecność motywu upadku, trzeba przypomnieć, że z inspiracji mitologią grecką powstał w roku 1981 obraz *Ikar – Brandenburski Piasek*²⁷. Płótno to koresponduje z analizowaną wcześniej problematyką kondycji sztuki po Auschwitz. Od lat siedemdziesiątych wielokrotnie powracający w pracach Kiefera motyw palety świadczy o jego stałym zainteresowaniu wątkiem autotematycznym, dotyczącym uwarunkowań twórczości. W *Ikarze...* do umieszczonego centralnie, ciemnego skrzydła mitycznego bohatera przywiązana jest szkicowo namalowana paleta. Oba elementy ukazane są na tle płonącego pejzażu, wypełniającego niemal całą powierzchnię kompozycji. Skrzydło – symbol lotu, duchowości, wyobraźni²⁸, wraz z narzędziem typowym dla profesji malarskiej (motyw ten odczytywać można również jako uskrzydloną paletę), jak w antycznej opowieści, runęły na ziemię. To nie słoneczny żar, ale ogień spustoszonego, palącego się gruntu, „ogień historii” stał się ich przeznaczeniem. Lisa Saltzman uważa, że paleta jest wyobrażeniem Ikara, a także samego Kiefera. Twórca nawiązuje do własnej pozycji jako malarza, a zarazem syna postrzegającego siebie jako ofiarę spuścizny ojców, wobec której próbuje odnaleźć własną tożsamość²⁹. Bez wątpienia w obrazie tym następuje zinterpretowanie mitu w relacji do współczesnych uwarunkowań – historycznych i osobistych. Mit stanowi ramę, w którą wpisane zostaje konkretne doświadczenie, i to on nadaje owemu doświadczeniu rangę uniwersalności. Jakkolwiek w pracy tej daje się odczuć pewną nieporadność formy wobec niesionej tre-

²⁵ Por. Arrase, dz. cyt., s. 198.

²⁶ Tamże, s. 202.

²⁷ Anselm Kiefer, *Ikarus - märkischer Sand* [*Icarus - Sand of the Brandenburg March*], https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/anselm_kiefer_8.htm.

²⁸ Por. J.E. Ciriolo, hasło „Skrzydła”, w: tenże, *Słownik symboli*, s. 372n.

²⁹ Por. Saltzman, dz. cyt. s. 65.

ści, zdecydowanie powraca w niej omawiany przeze mnie wcześniej dylemat upadku ethosu sztuki, dramat artysty i jego powołania.

Z kolei zainteresowanie Starym Testamentem i kabałą łączy się u Kiefera z ciągłym powracaniem do kwestii żydowskiej, bardziej konsekwentnym i wytrwałym niż ma to miejsce w przypadku innych niemieckich twórców powojennych³⁰. Opowieści biblijne i źródła kabalistyczne, co istotne, nie są ilustrowane dosłownie, ale przefiltrowywane przez indywidualną wyobraźnię tak, że w efekcie najczęściej towarzyszą im aluzje do dramatu Szoa. Ta swoista aktualizacja mitu rozdziera linearną perspektywę widzenia historii, ożywiając archetypiczne treści i podtrzymując obowiązek pamiętania. Analizowany tu motyw upadku można odczytać na kilku różnych poziomach w dziełach operujących odmiennymi mediami i konotacjami treściowymi. Na obrazie *Resurrexit* z roku 1973³¹ w pejzażowym ujęciu ponurego lasu pojawia się w centralnym, dolnym fragmencie figura węża, który w oeuvre Kiefera posiada bogatą symbolikę³². Skojarzenie z biblijnym ogrodem Eden i upadkiem „pierwszych rodziców” wydaje się tu oczywiste, choć na płótnie nie występują elementy znane z ikonografii tego tematu, na przykład ludzkie postaci. Zastanawia zobrazowanie węża na tle pozbawionych liści drzew w późnojesiennej, zapowiadającej zimę aurze. Wydaje się, że można to interpretować jako przeciwieństwo rozkwitającego w rajżu życia, jako pejzaż po wygnaniu, gdzie symbolizowany przez węża pierwiastek zła wprowadził śmierć. Odczytanie to staje się pełniejsze dzięki odnalezieniu kolejnej asocjacji. Drzewo i las w ideologii nazistowskiej stały się atrybutem narodowym – „zamieszkujący lasy” Germanie ukazywani byli jako przeciwieństwo „błąkających się po pustyni” Żydów³³. Wprowadzając wątek biblijny, malarz przenosi go na grunt niedawnej historii, którą z kolei interpretuje w kontekście dramatu kosmogonicznego. Znamienne, że ukazując przyrodę, nawiązuje do próby zaanektowania jej na użytek zbrodniczej propagandy hitlerowskiej (wcześniej temat ten podjął w słynnym fotograficznym cyklu *Okupacje*). *Resurrexit* należy do tak zwanej serii poddaszy (ang. „attic” series), w tym wypadku nad górną krawędzią głównej części obrazu umieszczony został kształt ściętego trójkąta, na którym namalowano schody wiodące na strych. Na jednym ze stopni pojawia się napis

³⁰ Por. tamże, s. 3.

³¹ Anselm Kiefer, *Resurrexit*, <https://biblioklept.org/2014/08/26/resurrexit-anselm-kiefer/>.

³² Figura węża występuje w wielu obrazach (takich, jak: *Quaternity*, *Yggdrasil*, *Midgard*, *Sera-phim*, *Córki Lilith*, *Drabina Jakuba*, *Wąż astralny*, *Hortus Philosophorum*), symbolizując – zależnie od kontekstu – chthoniczne siły zła, cykliczną naturę czasu czy prima materia alchemii. Motyw ten pojawia się w pracach inspirowanych zarówno Starym Testamentem, jak i kabałą (gdzie nawiązuje do postaci Lilith oraz „rozbitych naczyń”), a także w pracach zainspirowanych pismami Pseudo-Dionizego Areopagity (por. D. A r a s s e, dz. cyt. s. 198-202).

³³ Por. W e i k o p, dz. cyt., s. 38-45.

z tytułem pracy³⁴. Dominique Baqué zauważa, że pracownia artysty w Hornbach mieściła się właśnie na poddaszu. Z drugiej strony miejsce to kojarzy się ze schronieniem, w którym podczas wojny ukrywali się prześladowani. Na strychu rodzinnego domu zaś odnalazł malarz świadectwa czasów nazizmu, między innymi mundur, który nosił jego ojciec podczas wojny, wykorzystany później przez Kiefera w cyklu *Okupacje*³⁵. Forma obrazu, z polem niejako nadbudowanym nad głównym przedstawieniem, może wywoływać asocjacje z zasadą kompozycyjną nowożytnych ołtarzy czy nagrobków w świątyniach chrześcijańskich. Sam trójkąt (choć przekształcony) ponad częścią centralną budzi również skojarzenie z symbolem Opatrzności. Połączenie tych rozwiązań formalnych z tytułem pracy *Zmartwychwstał* (*Resurrexit*) i odniesieniem do historii starotestamentowej w głównym polu, poszerza zawartość semantyczną pracy. Artysta we właściwy sobie sposób unika jednak jednoznacznej narracji, ewokując w odbiorcy wrażenie tajemnicy, obecności „drugiego dna”, które kryje się za wyrażonymi w języku sztuki aluzjami do upadku, śmierci i zmartwychwstania, łączącymi prapoczątek z nieodległą przeszłością i teraźniejszością.

Biblijny upadek zostaje przywołany też w innym obrazie z motywem ogołoconych drzew i węża, tym razem w postaci skóry przytwierdzonej do powierzchni płótna. W *Zimowym lesie* z roku 2010³⁶ do dolnej części kompozycji przymocowane zostały ponadto cierniste gałęzie, między którymi wiszą syntetyczne ludzkie zęby. Mroczny wydźwięk dzieła niesie reminiscencje Zagłady. Christian Weikop podkreśla, że także w tym przypadku istnieje możliwość podążania wieloma tropami interpretacyjnymi. Jednym z nich jest mit o Jazonie i Argonautach, do którego artysta odwoływał się kilkakrotnie³⁷. Wydaje się, że w *Zimowym lesie* nastąpiło skojarzenie wielu źródeł, które zostały poddane twórczej transformacji. Smocze zęby, występujące w antycznej opowieści, stały się odległą inspiracją, którą malarz wpłótł w kontekst odmienny od mitycznego. Wykorzystane środki artystyczne uwydatniają grozę śmierci. Kontrastowe zestawienie czerni wertykalnych pni drzew i brudnobiałego śniegu wizualnie przywołuje obozowe pasiaki. Twórca zdaje się łączyć znamiona upadku opisanego w Księdze Rodzaju z ludobójstwem mającym miejsce w dwudziestym wieku. Na wystawie, która odbyła się niedawno w paryskiej Galerie Thaddaeus Ropac, pojawiła się praca *Wąż w raju*, powstała w roku 1991, a ponad dwadzieścia lat później przekształcona przez nałożenie na nią

³⁴ Wkomponowywanie napisów, słów lub zdań w prace plastyczne jest zabiegiem typowym w praktyce Kiefera.

³⁵ Por. D. B a q u é, *Anselm Kiefer: A Monograph*, Thames & Hudson, London 2015, s. 50.

³⁶ Anselm Kiefer, *Blurring History and Mythology*, <http://www.aestheticamagazine.com/anselm-kiefer-nsu-art-museum/>.

³⁷ Por. W e i k o p, dz. cyt., s. 38.

stopionego ołowiu³⁸. Chtoniczny symbol zła powraca w wyobraźni artysty ponawiającego istotne pytania.

Zainteresowanie mitami kreacyjnymi w poszukiwaniu kosmicznych zasad wpływających na dzieje ludzkości poszerza spektrum tematyczne twórczości Kiefera od połowy lat osiemdziesiątych. Konsekwencją obrania przez artystę tego kierunku jest między innymi zwrócenie się ku kabale – zwłaszcza w wersji luriańskiej – jako źródłu inspiracji³⁹. Kiefer zwykle odwołuje się do wybranego wątku kilkakrotnie, opracowując go w różnych wariantach. Dotyczy to również prac opartych na zasadniczych elementach doktryny Izaaka Lurii: akcie wycofania się Boga w głąb siebie, by umożliwić zaistnienie wszechświata (hebr. *cimcum*), „rozbiciu naczyń”, czyli kosmicznej katastrofie (hebr. *szewirat ha-kelim*), i naprawie, przywróceniu pierwotnej całości przy współudziale człowieka (hebr. *tikkun*)⁴⁰. Jak podkreśla Gershom Scholem, kabałę luriańską „można uważać za mistyczną interpretację Wygnania i Odkupienia, nawet za wielki mit Wygnania”⁴¹. Koncepcja Lurii, która powstała w reakcji na wydarzenie historyczne – wygnanie Żydów z Hiszpanii w roku 1492 roku, przypomina gnostyckie mity antyku. Proces kosmiczny w tym ujęciu ma charakter skrajnie dramatyczny, co – jak się uważa – przyczyniło się do nadzwyczajnej nośności tej koncepcji⁴². Interesujące jest, że po drugiej wojnie światowej w niektórych kręgach nastąpił powrót do kabały luriańskiej w związku z potrzebą wyjaśnienia Zagłady i nieingerencji Boga w losy narodu wybranego⁴³.

W twórczości Kiefera odwołanie do mistycznych przekazów judaizmu towarzyszy dążeniu do pogłębienia wciąż powracającej problematyki Szoa i ukazania jej w perspektywie źródeł kosmogonicznych. Koncepcja *szewirat ha-kelim* wydaje się szczególnie korespondować z dwudziestowieczną tragedią ludzkości, ponieważ stanowi próbę odpowiedzi na klasyczne pytanie: unde malum – skąd zło? Wskutek kosmicznego dramatu zło zaistniało jako realna siła o określonej tożsamości i jest obecne w toku dziejów. „«Rozbicie naczyń» [...] jest w dziejach kosmosu czymś rozstrzygającym. Spowodowało ono, że wszystkie rzeczy poniekąd niosą w sobie [...] pęknięcie i że póki nie zostanie ono naprawione, póty wszystko, co istnieje, będzie nosić w sobie

³⁸ Anselm Kiefer, *A Snake in Paradise*, 1991-2017 (fragment), <http://www.trebuchet-magazine.com/anselm-kiefer-god-death-and-seven-tons-of-lead1/>.

³⁹ Więcej na ten temat zob. L e V i t t e - H a r t e n, dz. cyt.

⁴⁰ Tutuły dzieł Kiefera to często terminy kabalistyczne.

⁴¹ G. S c h o l e m, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. I. Kania, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 351.

⁴² Tamże, s. 320n.

⁴³ Zob.. D. W e i s s H a l i v n i, *Breaking the Tablets: Jewish Theology After the Shoah*, red. P. Ochs, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, Maryland, 2007; por. P. Ś p i e w a k, *Milczenie i pytania Hioba*, „Kronos” 2008, nr 4(8), s. 172-174.

jakiś wewnętrzny niedostatek, skoro przy rozbiciu naczyń światło rozproszyło się na wszystkie strony – częściowo wpływając z powrotem do swego źródła, częściowo jednak wpadając również w przepaść. Ze skorup rozbitych naczyń, do których przylgnęły nieliczne iskry światła z boskiej esencji [...], powstały demoniczne antyświaty zła, jakie zagnieżdżyły się na wszelkich możliwych szczeblach procesu kosmicznego”⁴⁴. W quasi-rzeźbie *Rozbicie naczyń* z roku 1990 (il. 2) artysta zastosował niezwykle oryginalną formę, kreując w efekcie dzieło o najwyższym ładunku napięcia, ewokującego niewyobrażalny dramat. Psychika odbiorcy poddawana jest doświadczeniu przekraczającemu możliwości rozumienia, tłumaczenia, odpowiedzi. Na metalowym stelażu ustawiono około trzydziestu ołowianych ksiąg, które sprawiają wrażenie wielkich, ciężkich, wiekowych i tajemnych. Po bokach i na środku przymocowane są tabliczki z nazwami odpowiednich sefirot w układzie odpowiadającym kabalistycznemu Drzewu Życia. Na górze zamontowano półkolistą szybę z imieniem Boga: Ain Soph. Kawałki rozbitego szkła umieszczone między księgami i porzucane po ziemi nawiązują układem do kabalistycznego opisu, według którego naczynia najwyższych trzech sefirot przyjęły w siebie światło, blask przeznaczony dla pozostałych, dolnych, okazał się jednak zbyt mocny i w efekcie popękały one i rozpadły się. Całość opleciona jest miedzianym drutem, który interpretatorzy porównują do biblijnego węża. Lisa Saltzman trafnie dopatruje się w formie i treści dzieła nawiązania do „Nocy kryształowej” (niem. Kristallnacht), pogromu Żydów w Niemczech w roku 1938, kiedy szkło ze zniszczonych żydowskich domów i sklepów zasypało ulice miast⁴⁵. W *Rozbiciu naczyń* następuje zatem wielopoziomowe połączenie mitu ze zdarzeniem historycznym, które osadzone w kontekście kosmicznej katastrofy nabiera szczególnej wymowy. W tym ujęciu wydarzenie to można odczytywać jako przejaw siły wciąż manifestującego się zła, mającego swą genezę w dramacie stworzenia. W dziele zwraca uwagę motyw starych ksiąg, stale pojawiający się w twórczości artysty. W podobnej formie motyw ten wykorzystany był wcześniej w rzeźbie zatytułowanej *Zweistromland – Najwyższa Kapłanka*, łączącej – jak pisze Andrzej Pieńkos – „jakieś dojmująco realne poczucie kontaktu z Biblioteką z niepewną obecnością mitu, którego trwanie utwierdza niszcząca materia”⁴⁶. W *Rozbiciu naczyń* wyraźna staje się aluzja do judaizmu jako religii Księgi, do olbrzymiej roli przyznawanej przez Żydów pismom objawionym i ich egzegezom. Choć znane są wypowiedzi artysty dystansujące się od logocentryzmu czy intelektualizowania idei, to w omawianej pracy widzę również hołd złożony mądrości ksiąg, kryjących

⁴⁴ Schollem, dz. cyt., s. 330.

⁴⁵ Por. Saltzman, dz. cyt., s. 36.

⁴⁶ Pieńkos, dz. cyt., s. 120.

niedostępne nam tajemnice prapoczątków, przechowujących je, strzegących przed zapomnieniem⁴⁷. Według słów artysty wyjaśniającego swoją fascynację żydowskim mistycyzmem „znajdują się tam rzeczy, które nie mogą być przedstawiane, a jednak posiadają obecność”⁴⁸.

Do „regalu z księgami” powracał Kiefer jeszcze kilkakrotnie⁴⁹. Sam zaś temat „rozbicia naczyń” zyskał w jego twórczości różne interpretacje plastyczne. W roku 1990 powstała praca *Szewirat ha-kelim*⁵⁰, gdzie miejsce kabalistycznego Drzewa Życia zajmuje spopielona płócienna sukienka z dziesięcioma kieszeniami oznaczającymi dziesięć sefirot. W twórczości niemieckiego artysty sukienka – jak zauważa historyk sztuki Michał Mencfel – „konotuje niebyt, tragedię i cierpienie”, w poszczególnych realizacjach może być też odczytywana jako symbol Żydów, „którzy utracili ziemskie życie, egzystują w innej, niebiańskiej rzeczywistości”⁵¹. Statyczna kompozycja *Szewirat ha-kelim* przemawia poruszającym skojarzeniem mitu z pierwiastkiem osobistym. Intymność i wartość jednostkowej egzystencji, symbolizowane przez ubranie, spotykają się z kosmicznym dramatem wpisanym w stworzenie.

Przebywający od siedmiu lat we Francji Kiefer podejmuje się w roku 2000 aranżacji Chapelle Saint-Louis de l'Hôpital de la Pitié Salpêtrière w Paryżu, gdzie w ramach Festival d'Automne instaluje wystawę *Szewirat ha-kelim*⁵². Pokaz ten, omawiany już w polskiej literaturze przedmiotu, w zasadniczej koncepcji opiera się na wątkach luriańskiej kabały, które wyznaczają główną linię interpretacyjną całości. Michał Mencfel zwraca uwagę, że wystawa usytuowana jest w obiekcie będącym częścią założenia szpitalnego, a zatem miejsca związanego z cierpieniem⁵³. Zdaniem polskiego badacza fakt, że cykl pięciu wielkoformatowych płócien składających się na tę wystawę przygotowany został do przestrzeni świątyni, czyni zeń przesłanie 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.

⁴⁷ Bywają też inne interpretacje motywu ksiąg w dziełach Kiefera (por. np. S o n o l e t, dz. cyt., s. 46).

⁴⁸ Cyt. za: B a q u é, dz. cyt., s. 87.

⁴⁹ Niemal dokładnie powtórzył ten motyw w kompozycji *Szewirat ha-kelim* z 2011, z pewnymi przekształceniami zaś w pracy *Upadek gwiazd* pokazanej podczas Monumenta 2007. Powróć do tego zagadnienia w dalszej części tekstu.

⁵⁰ Anselm Kiefer, *Remembering the Future*, <https://wmuphoto.wordpress.com/2015/06/02/anselm-kiefer-remembering-the-future/>.

⁵¹ M e n c f e l, dz. cyt., s. 196n.

⁵² Zob. C. S t r a s s e r, *Chevirat Ha-Kelim: Le bris des vases et Anselm Kiefer: Chapelle de la Salpêtrière*, Editions du Regard, Paris 2000.

⁵³ Por. tamże, s. 188-200.

Jest zarazem wyrazem niezgody na ich niebyt w świadomości współczesnych”⁵⁴. W kontekście podejmowanego problemu dodam tylko, że w miejscu centralnym, w niszy ołtarza głównego kaplicy, umieszczony został właśnie obraz-relief *Rozbicie naczyń*. Wymowny jest fakt, że właśnie *Rozbicie naczyń* stało się tytułem całej ekspozycji. Artysta podkreślił w ten sposób kluczową rolę opisywanego w kabale dramatu. W wersji paryskiej dzieła zwraca uwagę stosunkowo zachowawcze zobrazowanie kabalistycznej opowieści. Sefirot, zgodnie z metaforycznym opisem, zostały pokazane jako gliniane naczynia. Dopiero w innym obrazie cyklu – w *Hierarchii aniołów* – pojawia się bardziej czytelne odniesienie do Zagłady. Kiefer stworzył przemyślaną, całościową narrację współtworzoną przez dzieła malarskie i rzeźby. Łączy się w niej wiele poziomów, sam zaś mit powraca jako nieusuwalne tło, umożliwiając widzenie historii w perspektywie tajemnic. Trudno zgodzić się ze zdaniem Michała Mencfela, który uważa, że artysta usiłuje „jedynie zachować pamięć o katastrofie, nie doszukuje się jej sensu”⁵⁵, że posługuje się mitem przede wszystkim dla jej upamiętnienia. W moim przekonaniu kabała wyznacza tu horyzont, którego nie jesteśmy w stanie racjonalnie pojąć, a odwołanie się do niej jest zarazem zwrotem ku mistyce i sakralności „wyrwanej” przez współczesną cywilizację Zachodu. Niemiecki twórca nie tylko upamiętnia, ale także ożywia mit. Po katastrofie „rozbicia naczyń” w kabale luriańskiej i w sztuce interpretującego ją artysty następuje odkupienie (hebr. tikkun). Być może określona aktywność twórcza, także aktywność samego Kiefra, ma być częścią tego procesu.

UPADEK GWIAZD

W oeuvre Kiefra po roku 1995, jak zauważają badacze, dokonała się znacząca zmiana. Odejściu od balastu germańskości, pojawieniu się „wymiaru kosmicznego”, uniwersalnego, pogłębianiu nowych wątków tematycznych wypływających z coraz rozleglejszych inspiracji sprzyjała zmiana miejsca pobytu – od roku 1993 artysta mieszka we Francji. Twórca, który w latach dziewięćdziesiątych odbywa również dalekie podróże po świecie, częściej podejmuje namysł nad związkiem mikro- i makrokosmosu. W okresie tym nie nastąpiło jednak zerwanie z tematyką Zagłady – widziana z innej perspektywy czasowej, z innego miejsca, powraca ona w nawiązaniach do wcześniejszych realizacji, a także w nieoczekiwanych interpretacjach. Wzmiankowana wyżej wystawa w Chapelle de la Salpêtrière w Paryżu stanowi tylko jeden z przy-

⁵⁴ Tamże, s. 197.

⁵⁵ Tamże, s. 200.

kładów tej tendencji. W roku 1998 powstało kilka wielkoformatowych prac na płótnie, w których Kiefer chyba w sposób najbardziej bezpośredni w swojej twórczości odnosi się do czasów nazizmu, składając hołd ich ofiarom. Dzieła *Obóz gwiazd IV (Sternen-Lager IV)*, *Burza róż* i *Upadek gwiazd (Sternenfall)* – w innym tłumaczeniu *Upadające gwiazdy*) przypominają, że pamięci Szoa nie da się wymazać.

Upadek gwiazd z roku 1998 (il. 1) należy do serii prac, w których wyeksponowany nieboskłon zastąpił obecne na wcześniejszych obrazach rozległe połacie ziemi. Nocne niebo pojawiające się już na płótnach z lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku (takich, jak *Noc świętojańska*, *Kometa*, *Droga Mleczna*) w następnej dekadzie i później staje się motywem szczególnie chętnie przetwarzanym przez Kiefra i łączonym z różnymi kontekstami treściowymi. Znanych jest na przykład wiele obrazujących noc kompozycji z leżącą na ziemi męską postacią (autoportretem), w których – jak się zauważa – pobrzmiewa słynna kantowska myśl: „Niebo gwiazdziste nade mną i prawo moralne we mnie”⁵⁶. W okresie tym artysta interesuje się ideami angielskiego alchemika, lekarza, filozofa i astronoma Roberta Fludda (żyjącego na przełomie szesnastego i siedemnastego wieku), który w reakcji na rozwój myślenia naukowego proponuje powrót do wnioskowania za pomocą analogii oraz do hermetyczno-magicznych metod wypracowanych w piętnastowiecznej Florencji. Fludd przeprowadza też paralełę między kabałą a hierarchią anielską w ujęciu Pseudo-Dionizego Areopagity, co wydaje się korespondować z fascynacjami niemieckiego twórcy. Zdaniem Daniela Arasse Kiefra pociąga obecna w myśli angielskiego alchemika afirmacja życiowej ciągłości między światem ludzkim a kosmosem, obca nowoczesnemu, naukowemu myśleniu o naturze⁵⁷. Poglądom Fludda twórca ten poświęcił zaskakująco dużo prac, plastycznie interpretując niektóre z jego koncepcji. Charakterystyczne jest w tym względzie wykorzystanie motywu słonecznika, który od połowy lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku zyskuje odniesienie do ruchu kosmicznego i możliwości regeneracji. Czarne jądro dojrzałego kwiatu, łączone w twórczości Kiefra z Nervalowskim „czarnym słońcem melancholii”⁵⁸, zostaje teraz – właśnie na zasadzie analogii – skojarzone z nocnym, gwiazdzystym niebem. W obrazie *Mroczna poświata spływająca z gwiazd (Cette obscure clarté qui tombe des étoiles)* z roku 1996 artysta wykorzystuje nasiona słonecznika do ewokowania „ciemnej jasności” gwiazd. Z kolei osobliwa koncepcja Fludda, mówiąca, że każdy kwiat posiada odpowiednik w gwieździe, znalazła różne interpre-

⁵⁶ I. K a n t, *Krytyka praktycznego rozumu*, tłum. B. Bornstein, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2002, s. 158.

⁵⁷ Por. A r a s s e, dz. cyt., s. 262.

⁵⁸ G. D e N e r v a l, *El Desdichado*, tłum. J. Dackiewicz, <https://milosc.info/gerard-de-nerval/el-desdichado/>.

tacje w cyklu prac Kiefera *Sekretne życie roślin*. W powyższym kontekście analizowane tu płótno *Upadek gwiazd* (jak wspomniano, istnieje kilka prac o tym tytule) można odczytywać jako wielopoziomowe, poetyckie i patetyczne jednocześnie. Całościowe myślenie o kosmosie, tajemnicza jedność życia skojarzone zostały z historycznym dramatem Zagłady. Co istotne, także to dzieło zdaje się wynikać z innych prac, prowadzić z nimi dialog, zawierać i transformować wcześniejsze, a także zapowiadać późniejsze rozwiązania.

Na wielkiej powierzchni płótna wyobrażone zostało niebo pełne gwiazd. Niektóre z nich połączone są białymi liniami, tak jak gwiazdozbiory na mapach. Wielu towarzyszą tabliczki z wielocyfrowymi numerami, co z jednej strony stanowi aluzję do sposobu oznaczania gwiazd w katalogach astronomicznych, z drugiej zaś do naznaczania numerami więźniów w hitlerowskich obozach koncentracyjnych. Niektóre tabliczki leżą na podłodze galerii, tak jakby pospadały. Arasse sugeruje, że w kształtach znajdujących się w tle daje się odnaleźć zarys Dürerowskiego wielościanu, czyli powracającej w oeuvre Kiefera figury melancholii⁵⁹. Motyw ponumerowanych tabliczek pojawia się także w innych pracach: *Obozie gwiazd*, *Burzy róż* czy *Sekretnym życiu roślin*, gdzie włączony jest on w świat organiczny. Samo zaś skojarzenie tego motywu z gwiazdami i zjawiskiem ich „spadania”, które można obserwować nocą, wydaje się korespondować zarówno z poetycką wrażliwością twórcy, jak i z ideami Fludda podkreślającymi jedność życia. W analizowanym dziele artysta wiąże los jednostkowej egzystencji z całością kosmosu, z pamięcią przestworzy. Wyjaśniając swoją fascynację motywem spadania gwiazd, mówi, że oznacza on ciągły ruch, zmianę, metamorfozę: niektóre gwiazdy zaczynają jako białe olbrzymy, a kończą jako czarne dziury, w uniwersum przejawiają się eksplozje, śmierć i ponowne narodziny. „To ciągły proces, można nawet powiedzieć, że wszystko jest procesem”⁶⁰.

Procesualny charakter ma także twórczość Kiefera, w której następują nieustanne przemiany, intelektualny i twórczy ruch wiąże się z powstawaniem nowych konstelacji motywów, przekształcaniem poszczególnych elementów wizji, przeplataniem się tematów. Tytuł wspomnianej już wielkiej indywidualnej wystawy w 2007 roku w Paryżu, będącej swoistą sumą dokonań, brzmiał właśnie *Upadek gwiazd*⁶¹. Imponująca przestrzeń Grand Palais wypełniona została dziełami wykonanymi w różnych technikach, tworząc rodzaj olbrzymiej instalacji. Podzielone na siedem „domów” aranżacje współtworzyły skom-

⁵⁹ Por. A r a s s e, dz. cyt., s. 158.

⁶⁰ B a q u é, dz. cyt., s. 252.

⁶¹ Zob. np. P. A r d e n n e, P. A s s o u l i n e, *Anselm Kiefer. Sternenfall. Chute d'étoiles*, Edition du Regard, Paris 2007; D a g e n, *Anselm Kiefer. Sternenfall. Chute d'étoiles. Anselm Kiefer Au Grand Palais*; E. N o w a k, *Sternenfall. Anselm Kiefer w Grand Palais*, „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby” 2007, nr 3-4 (68-69), s. 53n.

plikowaną, wielowarstwową architektonikę znaczeń, w których obecne były stałe kieferowskie inspiracje i odniesienia, tworzące rodzaj osobistej, w dużym stopniu hermetycznej mitologii. W domu zatytułowanym *Upadek gwiazd* nazywanym też *Biblioteką*, pokazany został wielki regał z metalowymi księgami, spomiędzy których wydobywały się odłamki połamanego szkła. Stanowiło to przekształcenie wątku „rozbicia naczyń” i połączenie przesłań zawartych w różnych dziełach we wzajemnym przenikaniu się form i treści. „Upadek” nie jest jednak ostatnim słowem Kiefera. W Grand Palais, w domu siódmym, zatytułowanym *Niedziela Palmowa*, pobrzmiewa nuta nadziei, także tej obecnej w chrześcijańskim Objawieniu. W cyklicznym procesie kosmicznym obecna jest i śmierć, i powtórne narodziny, jest „rozbicie naczyń”, katastrofa i możliwość odkupienia (hebr. tikkun), jest nieludzkie zimno i zwiastuny ciepła, destrukcja i odrodzenie. Podobnie w świadomości artysty i w jego dziele silne piętno upadku nie oznacza ostatecznego przeznaczenia.