

Anna Wolińska

Bezmiar dzieła. Obecność rzeczy i zdarzeń w twórczości Erny Rosenstein

Smutek jest pewną postacią każdej rzeczy,
stanem, w który popaść może wszystko ...¹
Gershom Scholem

Przez te linie przepływa czas
ciszej od kartki
Kołyszą się litery pod prądem.
One nie znaczą nic prócz znikania²
Erna Rosenstein

Salomon Belis-Legis, tłumacz z języka jidysz, oraz autor wstępu biograficznego do dzieł Szolema Alejchema, pisał:

W każdym dziele tkwi autor. Pierwiastek autobiograficzny zajmuje poczesne miejsce u Szolema Alejchema. Pisarz daje do zrozumienia, że liryczny bohater występujący w licznych jego utworach, to on sam. Szolem Alejchem należał ponadto do tych pisarzy, których bohaterowie mieli swoje pierwowzory w postaciach z życia. Nie musieli więc ich wymyślać, ale tylko przemyśleć, wnikać w nich głęboko

Anna Wolińska (ORCID: 0000-0002-5720-3824) – dr hab., adiunkt w Zakładzie Estetyki na Wydziale Filozofii UW. Autorka prac z zakresu estetyki współczesnej, poświęconych zagadnieniom doświadczenia estetycznego, estetyki przyrody, problematyki ciała i cielesności. Kontakt: a.wolinska@uw.edu.pl.

- 1 G. Scholem, *Skarga i tren*, tłum. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 323–324.
- 2 E. Rosenstein, *Papier*, [w:] tejsze, *Wszystkie ścieżki (wiersze wybrane)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 9.

i przepuścić ich przez pryzmat własnej osobowości artystycznej. W krótkiej notatce autobiograficznej napisanej na zamówienie *Kijowskiej Myśli* (1908) Szolem Alejchem tak pisze: „W różnorodności postaci występujących w opowiadaniach Szolema Alejchema należy dopatrywać się owych różnych zawodów, jakie autor wykonywał: był kupcem, «zającem» giełdowym, rabinem urzędowym, komiwojażerem, nauczycielem i agentem ubezpieczeniowym. Kim zresztą nie był?” I kolejna cecha, którą pisarz uznał za godną podkreślenia w innym miejscu. Wybujała od dzieciństwa fantazja: „Domy wyglądały u mnie jak miasta, podwórka jak państwa, drzewa jak ludzie”. I jeszcze jedno: „Wyłanianie tego, co żywotne, z każdej rzeczy i z każdego człowieka stało się u mnie chorobą. Zwykłem od niechcenia małpować wszystkich z osobna [...] Za to małpowanie nieraz obrywałem. W chederze byłem błaznem. Wszyscy poza mną śmiali się do rozpuku”³.

Życie i literatura splatają się nierozdzielnie w tej bogatej w zdarzenia i nagłe zwroty biografii⁴.

Liczne opowiadania i powieści napisane przez Szolema Alejchema stanowią obraz nie tylko jego złożonych doświadczeń zawodowych, ale również są zapisem życia na emigracji i jako takie można je wręcz traktować jako symbol żydowskiego losu. Przykładem splotu życia pisarza i stworzonej przez niego literatury jest jego powieść pt. *Motel, syn kantora*⁵. Histo-

3 S. Belis-Legis, *Dla pokoleń, które przyjdą. W siedemdziesiąt rocznicę śmierci Szolema Alejchema*, tłum. M. Friedman, [w:] Szolem Alejchem, *Z jarmarku*, tłum. M. Friedman, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989, s. 12–13.

4 Szolem Alejchem właściwie Salomon Rabinowicz (1859–1916), klasyk literatury żydowskiej tworzący głównie w języku jidysz. Urodził się w Perejesławiu na Ukrainie, a zmarł w Nowym Jorku. W wieku siedemnastu lat ukończył rosyjską powiatową szkołę państwową, następnie zajmował posadę prywatnego nauczyciela w domu zamożnego Żyda. Zakochał się ze wzajemnością w swojej uczennicy. Z tego powodu musiał opuścić dom chlebodawcy. Rozpoczął tułaczkę, podczas której trudnił się różnymi zajęciami, był nawet „kazionnym” rabinem w Łubnie (1880–1883). Ojciec jego ukochanej wyraził w końcu zgodę na ślub, stawiając jeden warunek: przyszły zięć ma sprawować bardziej „zaszczytne zajęcia” niż bycie rabinem. Po śmierci teścia stał się zarządcą jego majątku, który następnie sprzedał i zajął się z powodzeniem handlem. Postanowił być mecenasem sztuki – został wydawcą i redaktorem założonej przez siebie w 1888 r. „Jidisze Bibliotek”. Po dwóch latach działania wydawnictwa cały majątek jednak utracił. Zadłużony musiał uciekać za granicę, pozostawiając rodzinę w nędzy. Kiedy jego teściowa spłaciła długi mógł wrócić do Rosji co niezwłocznie uczynił i od tego czasu zajmował się jedynie literaturą. W 1905 r., tuż po pogromach Żydów na Ukrainie wyjechał wraz z rodziną do Nowego Jorku. Wrócił do Rosji na tournée literackie w 1908 r., podczas którego zapadł na gruźlicę. Chorobę leczył w różnych sanatoriach w Europie. W 1914 r. powrócił do Nowego Jorku i tam dwa lata później zmarł.

5 Szolem Alejchem, *Motel, syn kantora*, tłum. S. Wygodzki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.

ria ucieczki rodziny kantora z Ukrainy poprzez Brody, Kraków, Wiedeń, Antwerpię i Londyn, aż do Nowego Jorku, i opis doświadczeń emigracyjnych już z czasów pobytu w Ameryce, jest w dużym stopniu opowieścią o życiu samego autora. Jednak nie o samego pisarza tu chodzi i jego bogatą biografię pozostającą w silnym związku z twórczością literacką.

„Autobiograficzny pierwiastek”, o którym pisze Salomon Belis-Legis w odniesieniu do pisarstwa Szolema Alejchema, obecny jest również w twórczości Erny Rosenstein, której życie tragicznie naznaczone zostało Holokaustem⁶. Na inny jednak splot wątków chciałabym w tym miejscu zwrócić większą uwagę. Jest nim szczególna relacja do rzeczy, które jawią się jako jednostkowe i niepowtarzalne, niedające się w sposób wyczerpywalny typologizować. Ich niepowtarzalność nie jest związana z jakąś szczególną wyjątkowością tych rzeczy. Wręcz przeciwnie, będąc przedmiotami „niższej rangi”, jak je określał Tadeusz Kantor, mają paradoksalnie większe szanse na „ujawnienia swej przedmiotowości”⁷.

Relacja z utraconymi rzeczami, w jakiej pozostaje jedna z bohaterek powieści Szolema Alejchema, ściśle związana z historią wspomnianej rodziny kantora, uzasadnia pytanie o związek nomadyzmu z tą osobliwą postawą wobec zwykłych, codziennych rzeczy, postawą, której nie sposób ująć, redukując rzecz do funkcji, jaką ona pełni. Uwzględnienie szerokiego znaczenia nomadyzmu, wyjście poza tylko i wyłącznie jego związek z koczownictwem, daje nam możliwość ujęcia go jako specyficznego doświadczenia rzeczywistości. W związku z tym poszerzonym znaczeniem Emmanuel Lévinas pisze o „ludzkiej istocie nomadyzmu”⁸, skazaniu na wygnanie, autentycznym, ludzkim poczuciu niemożności odnalezienia domostwa. Doświadczenie to nie oferuje nam żadnego oparcia, wygnanie, o którym tutaj mowa, wypowiedzieć może jedynie sztuka, która „wyrzuca nas na brzeg, którego nie może osiągnąć żadna myśl. Otwiera na niemyślane”⁹.

6 Dorota Jarecka pisze o tym tragicznym doświadczeniu śmierci obojga rodziców Erny Rosenstein. Zob. D. Jarecka, B. Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I can repeat only unconsciously*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2014, s. 73–78.

7 T. Kantor, *Notatki. Realność najniższej rangi*, [w:] *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, red. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 1998, s. 324.

8 E. Lévinas, *Spojrzenie poety*, tłum. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 78.

9 Tamże, s. 75.

Jest to sztuka „daleka od rozjaśniania świata”, sztuka, która każdemu możliwemu zadomowieniu natychmiast „przywraca [...] istotę wygnania”¹⁰. Ten typ spowitego ciemnością nomadyzmu obecny jest w twórczości Erny Rosenstein.

Rzeczy, czasami jedynie ich resztki, „cierpiące, okaleczone, fragmentaryczne postaci życia”¹¹, służą nie tyle upamiętnieniu tego, co się zdarzyło, co nawiązywaniu osobliwej, pozbawionej bowiem jednego z członów, relacji z tym, co bezpowrotnie utracone, z tym, do czego nie można dotrzeć. Są one jak relikwie pozostałe po niedającej się wypełnić niczym utracie, wprost związanej z osobistym doświadczeniem artystki. Pierre Fédida odwołując się do Freudowskiej koncepcji pracy żałoby, stwierdza: „[...] relikwia zachowuje – w materialnym wymiarze swojskiej i jednocześnie niedorzecznej resztki – osobliwą wartość nieobecnego ciała, nakłada ona na rzeczywistość swoje prawo konieczności i w ustanawianym przez siebie prywatnym rytuale pracy żałoby kwestionuje pozory śmierci”¹². Relikwia zatem działa na rzecz „akceptacji rygorystycznego werdyktu rzeczywistości”. Jednocześnie stanowiąc coś w rodzaju, jak stwierdza Fédida „iluzorycznego kompromisu”, osłabia lęk przed śmiercią, bowiem jej znaczenie ujawnia się w pragnieniu zachowania jakiejś pozostałości, resztki czegoś, „od czego się oddzielamy, bez konieczności rezygnacji z samego oddzielenia”. Zatem pomimo oddzielenia relikwia gwarantuje trwanie niezniszczalnej pozostałości. Ujęta w odniesieniu do zagadnienia pamięci, relikwia pracuje nie tyle na rzecz upamiętnienia zdarzenia śmierci, ile jako nieutrącona całkowicie reszta: „wspomnienie zmarłego – relikwia *par excellence*”, stwierdza Fédida, „może oszczędzić nam nieznośnej świadomości własnej śmierci”¹³. Niezbędna dla wiary, że „wbrew wiedzy o oddzieleniu [...] coś jeszcze ocalało”, charakterystyczna dla działania przedmiotu będącego relikwią jest „gra odwrócen”. Przedmiot uzyskuje status relikwii – pisze Fédida – w ramach gry znaczeń, która toczy się między przeciwieństwami. Prowadzi ona do zmiany pierwotnego sensu rzeczy należącej do zmarle-

10 Tamże, s. 78.

11 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, [w:] tegoż, *Sklepy cynamonowe*, Wydawnictwo mg, Kraków 2013, s. 112.

12 P. Fédida, *Relikwia i praca żałoby*, tłum. P. Mościcki, „Archiwum” 2009, nr 3, s. 15.

13 Tamże.

go, która następuje poprzez, „oderwanie od powszechnego użytku i utratę wszelkiej użyteczności, utwierdzenie jej i zastygnięcie w pozycji obiektu prywatnego kultu”¹⁴. Przedmiot „zachowany w samym centrum codzienności zrywa związki z innymi przedmiotami domowymi, które dotychczas opierały się na wartości użytkowej”¹⁵. Tym samym zachowany zostaje przedmiot, który jest tylko pozornie pozbawiony znaczenia, a relikwia, jak stwierdza Fédida, „pozostaje w tym względzie częściowo lub całkowicie obca idei obiektywnej wartości, którą moglibyśmy rozpoznać w przedmiocie”¹⁶. W ten sposób pozostaje coś z tego, co bezpowrotnie zostało utracone. Oderwany fragment, resztką, nie uobecnia tego, co nieobecne, bezpowrotnie utracone, nie stanowi jego reprezentacji. Raczej z racji tego, że przekształcony przez relikwię przedmiot, oderwany od zmarłego, „wkracza w widzialny porządek”¹⁷, relikwia umacnia wiarę w to, że wraz z tą śmiercią, nie wszystko musi zostać unicestwione. „Niezniszczalny charakteru rzeczywistości poprzez jej uporczywą widzialność”¹⁸ umożliwia nawiązanie paradoksalnej relacji z tym, co bezpowrotnie utracone.

Siła tej paradoksalnej relacji staje się również doskonale widoczna we wspomnianej powieści Szolema Alejchema, gdy jedna z głównych bohaterek – matka tytułowej postaci – w trakcie ucieczki z Ukrainy traci pościel, kołdry i poduszki. Wielokrotnie powraca do tego zdarzenia, skarży się na nie urzędnikom z Żydowskiego Komitetu Emigracyjnego, zawsze zanosząc się płaczem, jak gdyby niezdolna wyobrazić sobie dalszego życia bez skradzionych jej rzeczy.

Można spojrzeć na tę postać z perspektywy wspomnianego już wcześniej losu Żyda tułacza, który po drodze traci wszystko, ale nie upada, nie rezygnuje z dalszej wędrówki. Można ten wątek powieści Szolema Alejchema potraktować nieco inaczej, pogłębiając zarazem wymiar takiej interpretacji, która podejmując ideę wygnania, kieruje nas w stronę języka, a raczej znajdującego się na granicy językowej funkcji lamentu, oddającego sprawiedliwość temu, co jednostkowe, zdolnego wyrazić w ten

14 Tamże.

15 Tamże.

16 Tamże.

17 Tamże, s. 17.

18 Tamże.

sposób związaną z wygnaniem utratę sensu, nie pogrążając nas jednocześnie w nihilizmie.

Na marginesie warto zaznaczyć, że wspomniana bohaterka powieści Szolema Alejchema, motywowana zdobyciem środków na leczenie chorego męża, jeszcze przed podjęciem decyzji o emigracji zmuszona została do sprzedaży większości bardziej wartościowych rzeczy. Rodzina pozbawiona została „świętych ksiąg, srebrnej lamy z łańcucha, dwóch złożonych pucharków, jedwabnego stroju matki i wszystkich pozostałych przedmiotów, które zostały sprzedane kolejno i za każdym razem innemu nabywcy”¹⁹. Każda transakcja kończyła się płaczem, a w przypadku srebrnej lamy odpruwanej przez kupca z łańcucha ojca, starszy syn Eliasza, jak pisze Szolem Alejchem „też się odwrócił jakoś podejrzanie twarzą ku drzwiom, sięgnął niezdarnie palcem do nosa, skrzywił się, wydał dziwny głos z gardła i połą wytarł oczy”²⁰. Sprzedana została również „oszlona szafa”, która głównemu bohaterowi powieści – Motele, „zdawała się zawsze zrosnięta ze ścianą”²¹. Ta obdarzona cielesnym wymiarem szafa zdaje się zapierać, robiąc wszystko, by utrudnić wyniesienie jej z domu przez nowych właścicieli. Skłania nas tym samym do powtórzenia pytania zadanego przez Ernsta Blocha w jednym z opowiadań „co też «porabiają» rzeczy bez nas, jak wygląda pokój, kiedy się z niego wyszło?”²², a jednocześnie prowokuje do przywołania opowieści o „magicznych szafach”, stanowiących nie tylko funkcjonalny mebel do przechowywania różnych rzeczy, ale będących także kryjówką, przejściem do innych światów bądź niewyczerpywalną kolekcją, z którą kontakt uruchamia graniczne rejony naszego doświadczenia.

Wielokrotnie powracające w skargach, utracone rzeczy, już niedostępne bezpośrednio, uobecniają się w swoisty sposób. Płacz, słowa skargi towarzyszące poczuciu braku oparcia w tym, co było tak bliskie i co zostało odebrane, nie stanowią reprezentacji tych rzeczy, nie stanowią nawet ich namiastki, wszelki możliwy opis traci tu w końcu funkcję ich desygnowa-

19 Szolem Alejchem, *Motel, syn kantora*, s. 10.

20 Tamże, s. 13.

21 Tamże.

22 E. Bloch, *Ślady*, tłum. A. Czajka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 156.

nia. Ich obecność w powieści to obecność ich utraty, raczej poczucie nieobecności, której nie sposób wypełnić, zastępując to, co utracone czymś innym. Rzeczy w kontekście rozpaczy po ich utracie nabierają jakiegoś innego znaczenia, kołdra usytuowana poza swoją instrumentalną funkcją, niezdolna do jej realizacji, ponieważ nieobecna bezpośrednio, okazuje się być niezastępowalna.

Ujawnia się w tej relacji taki rodzaj bliskości, której siła nie daje się opisać w kategoriach funkcji, a nawet okazuje się być z nią skonfliktowana. Jest to relacja respektująca nie tyle to, czym rzecz „jest”, a raczej to, że „jest”, co zwykle szczelnie przysłonięte jest przez cel, do którego rzecz może służyć. Zwykle przedmioty bowiem, gdy się nimi posługujemy, „bez reszty znikają w swym użyciu, odsyłają do tego co robią”²³, „nigdy nie mówią, że są, lecz do czego służą”²⁴. Gdy zatem utracona, porzucona bądź zepsuta rzecz nie może pełnić już dalej swej funkcji, możliwe staje się nawiązanie z nią tej osobliwej, a czasem nawet absurdalnej relacji bliskości²⁵.

W rozmowie z Wiesławą Wierchowską Erna Rosenstein na pytanie o przebieg procesu kreacji artystycznej odpowiada:

Pomagam uwyraźnić się rzeczom, które chcą dojść do głosu. Mam uczucie, że one obiektywnie istnieją, a ja je tylko precyzuję. Czy to jest spontaniczny zapis? ... Czasem są to prawie automatycznie prowadzone rysunki. Powstają one na marginesie zebrań, dyskusji – byle gdzie, byle kiedy, na byle jakiej kartce zeszytu. Bardzo wypracowane – nie szkicowane. Potem jak żyjątka powiększone przez mikroskop

23 M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, tłum. T. Falkowski, Warszawa 2016, s. 264.

24 Tamże.

25 O dysfunkcjonalności rzeczy, która czyni je bezużytecznymi i w jakiś sposób dla nas absurdalnymi pisze Emmanuel Lévinas, zwracając uwagę na to, że chociaż rzeczy mogą „ztracać się w spełnianiu funkcji, do której są stworzone, gdy tak radykalnie podporządkowują się własnemu celowi, że w nim znikają”, to jednak „Postrzeganie rzeczy jednostkowych dowodzi [...], że nie rozpuszczają się w relacjach, które wpisują je w całość. Zawsze w jakimś stopniu przypominają te przemysłowe miasta, w których wszystko jest przystosowane do celu produkcji, ale które zadymione, pełne odpadków i smutku, istnieją także dla siebie. Nagość rzeczy to nadwyżka jej bytu w stosunku do jej celu” (E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, tłum. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 73). Rzeczy „odcinające się” od własnej formy bądź jej pozbawione, rzeczy nagie, reprezentujące, jak stwierdza Lévinas, „stan bytu bez fasady” (por. tamże, s. 226), rzeczy pozbawione piękna, stanowią demonstrację mrocznej, nieprzeniknionej materii.

zaczynają swój niepokój na płótnie. W powiększeniu wychodzi ich niespodziewany charakter. Jest to i spontaniczne, i niespontaniczne. Bywa, że nie przenoszę na płótno niczego. Zawiera ono samo w sobie rzeczy niewidzialne, które tylko trzeba wydobyć. Jest to ekran, po którym przesuwają się wyobrażenia. Jeśli sobie coś wyobrażę, znaczy że coś istnieje. Musi być tylko stan napięcia. Wtedy mogą pojawić się różne „przedmioty”, książki – nie książki, warstwy kolorowych światła złapane przez warstwy pleksiglasu, latające talerze na ścianie, wiersze...²⁶

Asamblaże i obiekty Erny Rosenstein zrobione są z korkowych wkładek do butów, plastikowych opakowań po ciastkach i czekoladkach, tubek zużytego kleju, sznurków, tekturowych pudełek, materiałów półprzeźroczystych, kawałków drewna, szmatek, puszek, urwanych guzików, dzwonków pomalowanych farbą, nieczynnych telefonów, sztucznych szczęk, kapsli, spinaczy czy też zębów. Mamy tu cały arsenał rzeczy zużytych, resztek, odpadków, samej materii. Wypadły one z „obiegu”, stały się bezużyteczne, pozbawione funkcji wydają się pozostawać bezsilne. Ernie Rosenstein od dawna bliska była wyrażona przez Blocha koncepcja rzeczy, które poza swoją użytkową stroną, „przynależą do obcego przecież świata, świata, z którego nikt do nas jeszcze nie zawitał”²⁷. Świadczy o tym opowiedziana Marii Wollenberger-Kluz rozmowa, do jakiej doszło pomiędzy Erną Rosenstein a jej młodszym kuzynem podczas zabawy, której rekwizytem była szafa. Rosenstein po latach tak ją relacjonuje: „Żebyś wiedział, Erysiu, że wszystkie przedmioty żyją. Uderz w stół – krzyczę. Jak wylejesz wodę na stół, to on się tak naje, że puchnie”²⁸.

Wśród asamblaży i obiektów szafa Erny Rosenstein odgrywa szczególne znaczenie. Przeszła ona ewolucję od biblioteczek pełniących funkcję serwantki do obiektu pośredniego charakteru, stając się czymś pomiędzy użytecznym meblem a artystycznym obiektem. Jak szafa kantora z powieści Szolema Alejchema – szafa Rosenstein – artystyczny obiekt i prywatne archiwum ożywa podczas owej ewolucji, ma bowiem „spore wąsy i brudne splecione sznurkowe włosy. Kiedyś miała skrzydła i zwisający łańcuch. [...]”

26 *Co po Cybisie*, red. M. Jaduła, M. Jurkiewicz, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019, s. 177–183.

27 E. Bloch, *Ślady*, s. 157.

28 ERNA, zwierzenia zanotowała Maria Wollenberger-Kluza, „Glob 24” 1992, nr 105, s. 10; cyt. za: D. Jarecka, B. Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać...*, s. 138.

opleciona jest płóciennym aptecznym plastrem, [...] obklejona zdjęciami, pocztówkami, wotami, sreberkami, drobnymi pracami, fragmentami sztucznego szkła, podartymi pończochami. [...] lekko zakurzona, kosmata, odrażająca”²⁹. Za sprawą przyklejonych do szklanych drzwiczek fotografii szafa patrzy, odwzajemnia spojrzenie³⁰.

Zawartość szafy precyzyjnie opisuje Barbara Piwowarska. Kolejno wymieniania:

najstarsze szkice i zapiski: od pobytów Rosenstein w Paryżu w latach 40., poprzez Artesowkie rysunki, surrealistyczne notatki z zebrań partyjnych z lat 40. i 50., jej teczka „działacza” z Muzeum Historii Polskiego Ruchu Robotniczego, proza, poezja i książki artystyczne z różnych lat – od klepsydry artystki z 2004 roku. [...] zeszyty, notatki, szkicowniki, dokumenty, tomiki poetyckie, mała rzeźba z chleba, portmonetka, szkatułka z biżuterią i inne drobne przedmioty. Dolna duża szuflada szafy kryje zaś korespondencję i pocztówki, w tym między innymi: 66 listów do Jadwigi Maziarskiej z lat 1947–1995, list od Jerzego Kujawskiego z nagłówkiem „przekłeta komunistko!”, listy Jadwigi Maziarskiej do Artura Sandauera, listy i gwasze Saszy Blondera, listy do Sterna, list do Galerie Luise Leiris, korespondencja z Blimą Grünberg oraz z bratem Nackiem (Paweł Narcyz Rosenstein-Rodan)³¹.

Sama szafa jest już zatem rzeczą o niepewnym statucie, przekracza bowiem kategoriale podziały: martwy przedmiot – żyjący organizm, dzieło sztuki – użyteczne narzędzie. Dodatkowo mieści ona w sobie również rzeczy „niepełne” i absurdalne, odpadki, codzienne przedmioty, które utraciły swą dotychczasową funkcję. Można je postrzegać jako nagie i smutne, ale również jako uwolnione od życiowych konieczności. Część złożonych w szafie zwykłych rzeczy jest bezwartościowych z powodu swojej reprodukowalności. Pozostają również bezwartościowe, gdyż „wypadły z obiegu”, zarazem jednak, jako takie, w swej pojedynczości okazują się być dla Rosenstein bezcenne³². Sama szafa – rzecz zdeklasowana³³, zamieszкана

29 D. Jarecka, B. Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać...*, s. 123.

30 Tamże, s. 130.

31 Tamże, s. 129–130.

32 Por. J. Derrida, *Signéponge-Signsponge*, transl. R. Rand, New York, Columbia University Press 1984, s. 88.

33 Por. D. Jarecka, B. Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać...*, s. 131. Barbara Piwowarska pisze o „odwróceniu mieszczańskiego porządku, w jakim – [szafa] – tkwiła, i z którego pochodziła”.

przez przypadkowe przedmioty, staje się w tym sensie bezcenna. Awansuje do rangi prywatnej kolekcji artystki.

Pojedyncza, absolutnie rzadka i nieprzenikniona rzecz w swojej absurdalnej konkretności pozostaje nam bliska w inny sposób niż rzeczy, z którymi nawiązujemy relacje bliskości w ramach ich użytkowania. Intensywność relacji z rzeczami, które wypadły z obiegu, ma swoje źródło w niezaspokajalnym pragnieniu, nie sposób bowiem w tym przypadku nasycić się ich obecnością, nie sposób również wyzyskać rzeczy jako narzędzia służącego do realizacji określonego celu, nie sposób ich również poznać, nie dlatego, że nie posiadamy takiej mocy, lecz dlatego, że każde ich poznanie jest nieadekwatne.

Blanchot nazywa ten rodzaj obecności niejasną³⁴, „wymyka się ona rozumieniu”, pozostając „przy tym pełna blasku, [...] w tym samym czasie gdy jest zdarzeniem, wydaje tonąć się w milczącym bezruchu wewnętrznie zamkniętej rzeczy”³⁵. Aby rzeczy mogły być obecne w ten sposób, musi dojść do „przerwania obiegu w jakim się ich używa, do wyłomu, czy anomalii, które wyprowadzą je ze świata, wytrącają z równowagi”³⁶. Do przerwania obiegu dochodzi, gdy rzecz zostaje porzucona, gdy zużyta, zepsuta nie może pełnić dalej swej funkcji, gdy staje się resztką, odpadkiem, ale również gdy, jak to ujmuje Blanchot, „rzecz zapada się w obrazie”³⁷.

Użyte przez Blanchota określenie „zapadania się rzeczy w obraz”, budzi niepokojące skojarzenia: utraty życia, końca, śmierci. W najlepszym przypadku odnosi nas do wyobrażenia – „zapada noc”³⁸. Niedokonana forma określenia potęguje niepokój, w tym przypadku bowiem, jak trafnie spostrzega Emmanuel Lévinas: „Śmierć to nie koniec, lecz kończenie bez końca”, to „nieustanne rozważanie tego, czego nie można pojąć”³⁹. Tym samym metafora użyta przez Blanchota skłania nas do niebezpiecznych podejrzeń, że nie chodzi tu już o obraz rozumiany jako reprezentacja rze-

34 Zob. M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, s. 266.

35 Tamże, s. 266.

36 Tamże, s. 265.

37 Tamże, s. 306.

38 W kwestii znaczenia metafory nocy w filozofii Blanchota por. M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, s. 191–201.

39 E. Lévinas, *Spojrzenie poety*, s. 73.

czy, epifania bytu, która zachodzi, gdy udaje się ustanowić adekwatność pomiędzy rzeczą a jej przedstawieniem.

Gdy „rzecz zapada się w obrazie”, afirmatywny aspekt związany z doświadczeniem obrazu – reprezentacją rzeczy, dający się pomieścić w pozytywnym aspekcie znaczenia słowa Być, jest nieobecny⁴⁰. W tym przypadku bowiem,

najpierw rzecz musi się oddalić, aby można było ją ponownie uchwycić. Oddalenie to nie jest jednak prostym ruchem, w którym przedmiot zmieniłby swe miejsce i pozostał mimo tego taki sam. Oddalenie mieści się tu w sercu rzeczy. Rzecz istniała tuż obok i ujmowaliśmy ją na drodze dynamicznych, zrozumiałych działań – i oto proszę, stając się obrazem, natychmiast staje się czymś nieuchwytnym, nieaktualnym, nieporuszonym, nie tyle oddaloną rzeczą, ile rzeczą jako oddaleniem, obecną w swej nieobecności, uchwytłą, ponieważ nieuchwytną, zjawiającą się jako to, co zanikło, będącą powrotem do tego, co nie powraca: osobiwe serce dali jako życie i jedyne serce rzeczy⁴¹.

Obrazu nie daje się w opisywaniu przez Blanchota przypadku zredukować do mimetycznego przedstawienia rzeczy, niezależnie od tego, czy stanowić on będzie jedynie niedoskonały jej ekwiwalent, czy też okaże się trafnym opisem dokonany za pomocą linii i barw. Rzecz nie jest obecna w obrazie tak, jak stale obecne na płótnie, ale niemożliwe do wykorzystania narzędzie, które poza obrazem jest „zużywane”, „pochłanianie”, aż do zupełnego „zanegowania”⁴², gdy znika szczerze przysłonięte funkcją, którą pełni⁴³. „Niejasnej obecności” rzeczy w obrazie nie należy zatem mylić z wystawieniem na jaw, wyciągnięciem z głębi na powierzchnię, tego, co dotąd pozostawało zakryte, tak, że w efekcie rzecz staje się widoczna, w pełni jawna i obecna. Chociaż zatem Blanchot stwierdza: „kiedy [...] powstaje dzieło, to, co elementarne, niewątpliwie wychodzi na jaw, głębia

40 Por. M. Blanchot, *Niezniszczalne. Być Żydem*, tłum. W. Błońska, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 64. W tym przypadku chodziłoby o to wszystko, co w związku ze słowem „być” można rozpoznać na obrazie, co za pośrednictwem kolorów i linii daje się opisać w innym języku niż język linii i płam barwnych.

41 Tamże, s. 307.

42 Tamże, s. 267.

43 Por. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność...*, s. 73. Emmanuel Lévinas podkreśla, że rzeczy mogą „zatracać się w spełnianiu funkcji, do której są stworzone” tak „radikalnie podporządkowują się własnemu celowi, że w nim znikają”.

staje się jakby obecna, wyciągnięta na światło dzienne”, to jednak zaraz po tym dodaje, „że dzieło, wspierając się na niej, równocześnie spycha ją jeszcze głębiej [...]”⁴⁴. Dopełnieniem tej koncepcji jawności jest sposób rozumienia przez Blanchota, tego, co elementarne w dziele sztuki, czyli ujawnianej przez nie materii, materii, ku której dzieło „wychodzi”, na którą się „otwiera”, ale która jednocześnie stawia nieprzeczwycięzalny opór, jest mrokiem, nieprzeniknionością i zamknięciem⁴⁵.

Zatem,

dzieło nie przynosi z sobą ani pewności, ani jasności. Nie zapewnia nas o niczym, nie rozjaśnia samego siebie. Nie jest zwarte, nie oferuje nam żadnego oparcia, tego co niewzruszone i niewątpliwe, a więc wartości charakterystycznych dla Kartezjusza i świata, w jakim żyjemy. Podobnie jak każde dzieło, w którym tkwi jakaś siła, porwuje nas i oddziela od nas samych. Od naszej siły przyzwyczajenia, sprawiając, że stajemy się słabi i jak gdyby do cna wyczerpani, tak nie wykazuje ono jakiegokolwiek siły wobec tego, czym samo jest, nie ma żadnej władzy, pozostaje całkiem bezsilne, jednak nie dlatego, że tworzyłoby prosty rewers różnych form możliwości, ale dlatego, że opisuje sferę, gdzie niemożliwość nie jest już brakiem, lecz afirmacją⁴⁶.

Jest to zatem specyficzna jawność. Jej punktem wyjścia nie jest prawda jako światło, ale również jak stwierdza Blanchot, nie chodzi tu po prostu o „uprzywilejowanie stawania się” kosztem „dominacji Jednakiego”⁴⁷. Będący czymś źródłowym, rozbłysk wyjątkowego zdarzenia, jakim jest dzieło sztuki, uprzedni wobec władzy rozumienia, która nie tylko stara się „nad nim zapanować”, ale też jest wobec niego dłużna⁴⁸, „zachodzi w sferze uprzedniości, której nie sposób opisać inaczej jak tylko pod osłoną słowa «nie»”⁴⁹. Dzieło zatem wypowiadając słowo początek⁵⁰, afirmuje zarazem „wszystko zanikło”, które nie jest prostą negacją w dialektycznym procesie skrywania się i ujawniania, widzialnego i niewidzialnego. Blanchot pisze:

44 M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, s. 268.

45 Por. A. Wolińska, *Dyskretna materia* (tekst w druku).

46 M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, s. 265.

47 Tenże, *Niezniszczalne. Być Żydem*, s. 64.

48 Tenże, *Przestrzeń literacka*, s. 265.

49 Tamże.

50 Tamże, s. 273.

„Wszystko zanikło” pojawia się. Coś co nazywamy zjawianiem się, jest właśnie tym: to „wszystko zanikło”, które samo z kolei stało się jawne. I zjawianie się oznacza dokładnie tyle, że gdy wszystko zanikło, coś jeszcze zostało: kiedy wszystkiego brakuje, brak objawia istotę bycia polegającą na tym, że pozostaje ono byciem tam, gdzie go brakuje, pozostaje byciem swojej skrytości ...⁵¹

„Niejasna obecność” – „obecność nieobecności”⁵² – nie jest zatem „irrealnym objawieniem się czegoś idealnego”, jest raczej tym, co zdarza się, gdy „nawiedza nas [...] to, co niedostępne, od czego nie można się uwolnić, co nie daje się odnaleźć i co przez to właśnie nie do uniknięcia”⁵³. Mówiąc jeszcze inaczej – dzieło „otwiera przed człowiekiem inny wymiar, do którego on musi się odnieść, choć ów wymiar jest poza jego zasięgiem”⁵⁴. Doświadczenie to zatem swoją przesłankę posiada w szczególnego rodzaju nomadyzmie, rozumianym jako rodzaj filozoficznej postawy wobec świata, u podstaw której leży patos zewnątrz. Nomada podejmuje stale próby dotarcia do owego zewnątrz, zmierza ku niemu, nie po to, by go przyswoić, nie po to, by go podbić – wyrazić w języku, ale by oddać mu sprawiedliwość⁵⁵, zaświadczać o jego istnieniu jako o „wiecznym strumieniu zewnątrz”. Blanchot podejmuje ten problem w eseju zatytułowanym *Niezniszczalne. Być Żydem*⁵⁶, wspomina również o nim Lévinas w zakończeniu tekstu poświęconego analizie wybranych wątków filozofii Blanchota, zestawiając je dla kontrastu z koncepcją Martina Heideggera⁵⁷. Wychodzenie ku zewnętrżności, ku temu, co na zawsze pozostaje niepojęte, znamionuje sztukę autentyczną⁵⁸, której istota polegałaby tym samym „na przejściu od języka do wypowiadającego się niewypowiadalnego, na uwidocznieniu – dzięki dziełu – ciemności tego, co pierwotne”⁵⁹. Tak

51 Tamże, s. 303–304.

52 Por. M. Blanchot, *Niezniszczalne. Być Żydem*, s. 62–64.

53 Tamże, s. 310.

54 Tamże, s. 65.

55 Sprawiedliwość polegałaby tutaj, jak pisze Lévinas, na „takim odniesieniu do bytu, w którym nie jest on moim przedmiotem” (E. Lévinas, *Spojrzenie poety*, s. 77).

56 Zob. M. Blanchot, *Niezniszczalne. Być Żydem*, s. 61–66.

57 E. Levinas, *Spojrzenie poety*, s. 77–79.

58 Pojęcie sztuki autentycznej wyjaśnia Cezary Rowiński. Por.: C. Rowiński, *Prolegomena do pism Maurice’a Blanchota*, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 109.

59 E. Lévinas, *Spojrzenie poety*, s. 74–75.

rozumiany nomadyzm gwarantuje, jak stwierdza Blanchot „utrzymanie możliwości sprawiedliwych stosunków”⁶⁰. Jedynie w przypadku koczownictwa bowiem, nigdy nieprzyswojona zewnętrżność jako taka ma jedyną szansę pozostać sobą⁶¹.

Ten rodzaj nomadyzmu charakterystyczny jest dla postawy Erny Rosenstein wobec rzeczywistości, w której przeczuwa ona „obecność – inną”⁶². Niemym, ale chcącym dojść do głosu rzeczom, artystka pozwala się „uwyraźnić”, nie rozporządza nimi, zachowując tym samym sprawiedliwe z nimi stosunki. Afirmacja istnienia rzeczy dokonuje się tu nie poprzez w pełni świadome zastosowanie języka w jego instrumentalnej funkcji, ale w zapisie automatycznym. Rosenstein mówi w tym kontekście o prawie automatycznie prowadzonych rysunkach. W zapisie automatycznym, spontaniczny, czasami wręcz mimowolny „błysk świadomości”, jak określa go Breton, „wtarga w obręb języka sprawiając, że [...] milczenie nabiera ekspresji”⁶³. Możliwe w ten sposób staje się uwyraźnienie istnienia „innego”, nieprzesłoniętego racjonalną konstrukcją języka czy też refleksją rozumu instrumentalizującego rzeczywistość. Sztuka zdolna jest w ten sposób urzeczywistnić milczenie rzeczy, nie tyle poprzez mówienie w ich imieniu, ile poprzez „przedzieranie się na oślep ku ich milczącej inności”.

Erna Rosenstein w swoich dziełach tworzy taką przestrzeń, w której możliwe staje się „dojście do głosu” rzeczy i ich uwyraźnienie w obrazie. Szkic nie tyle nie pozwala przemówić rzeczom, gdyż jest zawsze niedokładny, „niewyraźny”, ile dlatego, że jest zapisem jedynie chwilowego, niepowtarzalnego wrażenia rzeczy. W szkicu, to nie rzeczy mówią, o swoim doświadczeniu świata mówi tu artysta. Ernie Rosenstein chodzi natomiast o ich ukonkretnienie, o uwyraźnienie ich elementarności, o ich własną niepowta-

60 M. Blanchot, *Niezniszczalne. Być Żydem*, s. 62.

61 W przywołanym już powyżej eseju Blanchot stwierdza: „Exodus, wygnanie, wskazują na pozytywny stosunek do zewnętrżności, której wymagania zachęcają nas, aby nie zadawała się tym, co nam właściwe (to znaczy naszą umiejętnością przyswajania wszystkiego, utożsamiania się ze wszystkim, odnoszeniem wszystkiego do własnego ja). Exodus i wygnanie wyrażają to samo odniesienie do Zewnętrżności, jakie kryje też słowo egzystencja” (M. Blanchot, *Niezniszczalne. Być Żydem*, s. 63).

62 Por. M. Blanchot, *Refleksje o surrealizmie*, tłum. K. Rodowska, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 141.

63 Tamże, s. 135.

rzeczność, stąd też rysunki nie są szkicami, są wypracowane. Uwyrażniania rzeczy nie daje się włączyć w jakiś z góry określany plan, skoro rzeczy mają przemówić, nie można ich do tego zmuszać. Proces tworzenia zatem jest spontaniczny i niespontaniczny zarazem, jak mówi Rosenstein w rozmowie z Wierzchowską, zwracając uwagę na szczególnego rodzaju obowiązek spoczywający na artyście, który oddaje stwierdzenie „ja je tylko precyzuję”.

Powstanie obrazu staje się możliwe tylko wtedy, gdy rzecz „oddali się” „zapadnie się w swoim obrazie”⁶⁴. Paradoksalnie zatem, stworzyć obraz rzeczy bezpowrotnie utraconej to, jak w przypadku bohaterki powieści Szolema Alejchema, stale rozpaczać z powodu jej nieobecności. Nie dający się ukoić nadmiar rozpaczy, w tym przypadku jest nie tyle opłakiwaniem utraconej obecności rzeczy, ile jedynym adekwatnym wyrazem ich „obecnej nieobecności”, niezakłamanym „nazywającym słowem, charakterystycznym dla ludzkiego poznania”⁶⁵.

Oddalanie się rzeczy, które jest warunkiem powstania obrazu, to na przykład w przypadku narzędzi zanikanie tego, co podczas codziennego korzystania jest z nich zużywane. Blanchot podaje taki przykład: kamieniarz budując drogę, zużywa kamień, rzeźbiarz go wystawia. W używanym narzędziu „materia jako taka nie budzi zainteresowania; poza tym im bardziej ułatwia mu funkcjonowanie, tym bardziej się doń przystosowuje”⁶⁶, ale wtedy paradoksalnie materialny wymiar narzędzia zostaje przysłonięty funkcją, jaką rzecz pełni. Dzieło natomiast „ujawnia to, co zniknęło w przedmiocie”⁶⁷. Stąd też przedmioty zepsute, pozbawione swojej funkcji, resztki, śmieci, same są obrazem tego, czym były. Blanchot nazywa to „trupim podobieństwem”, chcąc odróżnić je od obrazu jako „pojawienia się czegoś idealnego”⁶⁸.

Trupie podobieństwo nas nawiedza, [...] nawiedza nas bowiem to, co niedostępne, od czego nie można się uwolnić, co nie daje się odnaleźć i co przez to właśnie nie do uniknięcia. Nieuchwytnie jest czymś, czemu nie sposób się wymknąć”⁶⁹.

64 Zob. M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, s. 306–307.

65 W. Benjamin, *O języku w ogóle i o języku człowieka*, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 20.

66 Tamże, s. 266.

67 Tamże, s. 266.

68 Tamże, s. 311.

69 Tamże, s. 311.

Szczególnego znaczenia ten rodzaj podobieństwa nabiera w kontekście obrazów przedstawiających rodziców Erny Rosenstein, którzy w trakcie wojny zostali zamordowani, oraz tych dzieł, które stanowią ich upamiętnienie. Dorota Jarecka pisze o rysunkach rodziców powstałych z drobnych kropek czarnego tuszu:

Rysunek nie tyle przywołuje rzeczywistość, ale jest jedyną dostępną rzeczywistością, rysowanie nie jest przedstawianiem, ale przybliżaniem do czegoś, czego rysunek i tak nigdy w pełni nie ujmie. Ten proces nigdy nie jest ukończony [...] *Mży* jest oznaką bezsilności. To ojciec nie chciał się pojawić. [...] Dlatego każdy rysunek mimo tego, że rodziców w jakiś sposób przywołuje, mówi nieodwoływalnie: rodziców nie ma⁷⁰.

Nie tylko w przypadku rysunków, których percepcja porusza się na progu tego, co daje się rozpoznać, sugerujących jednoznacznie, że obraz nie jest reprezentacją tego, co bezpośrednio nieobecne, ale również w przypadku portretów *Świt (Portret ojca)* – 1979 i *Północ (Portret matki)* – 1979, na których ciała rodziców są rozczłonkowane, ujawnia się ten rodzaj „niejasnej obecności”, o której pisał Blanchot. Jarecka interpretuje te rysunki jako „symboliczną skrótową narrację o wydarzeniu” wykraczającą poza mimetyczny paradygmat sztuki. Rezygnując z pojęcia symboliczności, nawiązującego skojarzenia z Cassirerowską formą symboliczną, syntetyzującą w spójną całość różnorodne elementy obrazu czy doświadczenia, można na ten obraz spojrzeć inaczej, jako na zapis doświadczenia wewnętrznego, którego istotną cechą według Bataille’a jest to, że nie sposób wpisać go w żaden projekt. Bataille stwierdza: „Chciałem, aby doświadczenie wiodło tam, dokąd prowadzi, nie zaś prowadziło do jakiegoś z góry wyznaczonego celu. I mówię od razu, że nie prowadzi ono do żadnej przystani (lecz do miejsca zagubienia i braku sensu)”⁷¹, stwarza możliwość takiego rozumienia obrazu jako zapisu doświadczenia wewnętrznego, w którym nie jest on już symbolem, tj. niedoskonałą zawsze, próbą przywracania obecności tego, co nieobecne, ujawniania tego, co pozostaje niewidoczne, wyrażania

70 D. Jarecka, *Portret rodziców i zdjęcia znalezione w ziemi*, [w:] D. Jarecka, B. Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać...*, s. 73–74.

71 G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, tłum. O. Hedemann, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 53.

niewyrażalnego. Te wyróżnione przez Jarecką wątki – malowanie portretu rodziców z ocalonych zdjęć, kontrast pomiędzy ich pogodnymi twarzami a odciętymi na obrazie głowami, realistyczna dokładność i symptomatyczny charakter powtórzonego zdarzenia śmierci rodziców, nie układają się w symboliczną całość, pozbawione są również narracyjnego charakteru, stąd też nie można ich traktować jako opowieści, o tym, co się zdarzyło.

W rozmowie z Zenoną Macużanką Erna Rosenstein wspomina:

Dziwne mam teraz po tej rozmowie uczucie. Spełniłam przedśmiertne życzenie mojego męża Artura Sandauera. Było to jednak sprzeczne z moją naturą. Nie lubię takich, po kolei idących, rzeczowych relacji. Są one z prawie już nierzeczywistych czasów. Czy można to tak opisywać? Czy to wszystko naprawdę mogło się zdarzyć? Tyle jest jeszcze w moim życiorysie wspomnień z czasów hitlerowskich...

I zaraz potem dodaje:

Teraz – powtarzam – dziwne mam uczucie. Różne odcinki życia wracają do mnie, w inny, mniej dokładny, bardziej skojarzeniowo-obrazowy sposób. Może mogłabym inaczej. A może wcale nie mogłabym? Teraz jednak to nie byłam ja. To mówił moimi ustami, zmuszając mnie do tego, po śmierci, Artur Sandauer. Pytania zaś stawiała, również przez niego zobowiązana Zenona Macużanka⁷².

W tej samej rozmowie w odpowiedzi na pytanie o „młodzieńcze poszukiwania artystyczne”, Rosenstein wyraźnie podkreśla: „Wcześniej, we Wiedniu moje pojmowanie malarstwa było bardziej tradycyjne i akademickie. Łączyłam zbyt bezpośrednio malarstwo z literaturą”⁷³ – czyli z opowieścią, z narracją.

Obraz nie daje nam dostępu do niewyobrażalnego, pozwala nam jedynie do niego się zbliżyć, daje możliwość doznania niewyobrażalnego jako takiego. Jest raczej działaniem pewnych sił, które nas przechwytyują, nie dając żadnego oparcia. Przeżywać zdarzenie pod postacią obrazu, przekonuje Blanchot:

[...] nie oznacza wcale, że uwalniamy się od niego, że patrzymy na nie bezinteresownie, zgodnie z estetyczną wersją obrazu i wolnym od niepokoju ideałem sztuki

72 E. Rosenstein, *To we mnie trwa*, [online] <https://www.sandauer.pl/artykuly/erna-rosensteinx-to-we-mnie-trwa,93.html> [dostęp: 21 IX 2024].

73 Tamże, s. 7.

klasycznej, lecz nie oznacza to także zaangażowania się w nie na mocy swobodnej decyzji: pozwalamy się raczej porwać, przenieść ze sfery rzeczywistości – gdzie trzymamy się na dystans względem rzeczy, by tym lepiej nimi rozporządzać – do sfery zupełnie innej, gdzie to dystans nas przytrzymuje, będąc tam nieożywioną i niedostępną głębią, niezmierzoną dalą, która stała się jak gdyby niezawisłą, a razem ostateczną władzą rzeczy⁷⁴.

Przytrzymujący nas dystans, o którym pisze Blanchot, jest jedyną możliwą bliskością, bliskością bezmiaru. Dzieło jest bezmierne nie w takim sensie, że jest „rezerwą i głębią miary”, nie jest to bezmiar, który „rozum, triumfujące oświecenie”⁷⁵ wyklucza, ani taki, którego nie chcemy utracić, który chcemy „zachować dla niego samego”. Bezmiar – głębia, która w świetle dnia wydaje się „mrokiem czekającym na rozjaśnienie” – jak pisze Blanchot, „w nocy [...] jest [...] tym, z czym zjednoczyć się nie sposób, to niekończące się powtórzenie, niczym nie wypełniony przesyt, migotanie tego, co nie ma żadnej podstawy i żadnej głębi”⁷⁶.

Bibliografia

- Bataille G., *Doświadczenie wewnętrzne*, tłum. O. Hedemann, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Belis-Legis S., *Dla pokoleń, które przyjdą. W siedemdziesiątą rocznicę śmierci Szolęma Alejchem*, tłum. M. Friedman, [w:] Szolem Alejchem, *Z jarmarku*, tłum. M. Friedman, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989.
- Benjamin W., *O języku w ogóle i o języku człowieka*, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6.
- Blanchot M., *Niezniszczalne. Być Żydem*, tłum. W. Błońska, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10.
- Blanchot M., *Przestrzeń literacka*, tłum. T. Falkowski, Warszawa 2016.
- Blanchot M., *Refleksje o surrealizmie*, tłum. K. Rodowska, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10.
- Bloch E., *Ślady*, tłum. A. Czajka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Co po Cybisie*, red. M. Jaduła, M. Jurkiewicz, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019.

74 M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, s. 315.

75 Tamże, s. 196.

76 Tamże, s. 197.

- Derrida J., *Signéponge-Signsponge*, transl. R. Rand, New York, Columbia University Press 1984.
- ERNA, zwierzenia zanotowała Maria Wollenberger-Kluza, „Glob 24” 1992, nr 105.
- Fédida P., *Relikwia i praca żałoby*, tłum. P. Mościcki, „Archiwum” 2009, nr 3.
- Jarecka D., Piwowarska B., *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I can repeat only unconsciously*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2014.
- Jarecka D., *Portret rodziców i zdjęcia znalezione w ziemi*, [w:] D. Jarecka, B. Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I can repeat only unconsciously*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2014.
- Kantor T., *Notatki. Realność najniższej rangi*, [w:] Tadeusz Kantor. *Z archiwum Galerii Foksal*, red. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 1998.
- Lévinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, tłum. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.
- Lévinas E., *Spojrzenie poety*, tłum. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10.
- Rosenstein E., *Papier*, [w:] tejże, *Wszystkie ścieżki (wiersze wybrane)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Rosenstein E., *To we mnie trwa*, [online] <https://www.sandauer.pl/artykuly/erna-rosensteinx-to-we-mnie-trwa,93.html> [dostęp: 21 IX 2024].
- Rowiński C., *Prolegomena do pism Maurice’a Blanchota*, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10.
- Scholem G., *Skarga i tren*, tłum. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6.
- Schulz B., *Traktat o manekinach. Dokończenie*, [w:] tegoż, *Sklepy cynamonowe*, Wydawnictwo mg, Kraków 2013.
- Szolem Alejchem, *Motel, syn kantora*, tłum. S. Wygodzki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.
- Wolińska A., *Dyskretna materia* (tekst w druku).

Bezmiar dzieła. Obecność rzeczy i zdarzeń w twórczości Erny Rosenstein

Przeprowadzona w tekście filozoficzna analiza obecności rzeczy zainspirowana twórczością Erny Rosenstein pozwala zobaczyć ową obecność nie tyle z perspektywy upamiętnienia tego, co się zdarzyło, chociaż takie ujęcie jest zasadne w kontekście biografii artystki, której życie tragicznie naznaczone zostało Holokaustem. Pozwala raczej opisać ową obecność

jako osobliwą, pozbawioną bowiem jednego z członów relację z tym, co utracone, z tym, do czego nie można dotrzeć. Rzeczy jawią się wtedy jako pozostała resztką, niezbędną dla wiary, że wbrew oddzieleniu coś jeszcze ocalało. W takim ujęciu obecność rzeczy konfrontuje nas raczej z nieobecnością tego, co utracone, natomiast sztuka, która „pomaga wyrazić się rzeczom”, która je „precyzuje” (Rosenstein), zaświadcza o ich jednostkowości i nieprzeniknioności, nie „przynosi ze sobą ani pewności ani jasności” (Blanchot), raczej „wyrzuca nas na brzeg, tego, co niemyślane” (Lévinas).

Słowa kluczowe:

ERNA ROSENSTEIN, MAURICE BLANCHOT, FILOZOFIA RZECZY, OBRAZ, WIDMO, JĘZYK AUTOMATYCZNY, RELIKWIA.

The Vastness of the Work: The Presence of Things and Events in the Art of Erna Rosenstein

The philosophical analysis of the presence of things in the work of Erna Rosenstein, as presented in the text, reveals this phenomenon not primarily from the perspective of commemorating what has transpired—although such an approach is warranted within the context of the artist’s biography, tragically marked by the Holocaust. Rather, it enables the portrayal of this reality as peculiar, in that it lacks a fundamental component of the relation to that which has been lost, to that which is inaccessible. Things, in this sense, appear as remnants, indispensable for sustaining the belief that, despite separation, something yet endures. In this framework, the existence of things confronts us not with the presence of what has been lost, but with its absence. Art, which “helps things become more distinct,” which “defines” them (Rosenstein), attests to their singularity and impenetrability. It “brings neither certainty nor clarity” (Blanchot), but instead “casts us onto the shore of what remains unthought” (Lévinas).

Keywords:

ERNA ROSENSTEIN, MAURICE BLANCHOT, PHILOSOPHY OF THINGS, IMAGE, SPECTER, AUTOMATIC LANGUAGE, RELIC.