

שדים

אמנים עכשוויים מפולין ומישראל ורוחות הזמן

DEMONS

Contemporary Artists From Poland and Israel and the Spirits of the Time

DEMONY

Współcześni artyści z Polski i z Izraela, a duchy czasu



מנהלת ואוצרת ראשית מילנה גיצין-אדירם

שדים

אמנים מפולין ומישראל בעקבות רוחות הזמן

מוזיאון ע"ש בן ארי לאמנות עכשווית

אלול תשס"ח - כסלו תשס"ט

ספטמבר - דצמבר 2008

תערוכה

אוצרות נעמי אביב, לאה אביר

עוזרת לאוצרות אורית בולגרו

מפיקות סמדר קרן, רותם רוזנטל

מנהלת אדמיניסטרטיבית ועוזרת הפקה נעמה הנקין

תלייה ובנייה טוקן - סטודיו לעיצוב בע"מ

ציוד טכני דורון הקרנות מחשב ווידאו

קטלוג

עיצוב והפקה גיא גולדשטיין

תרגום ועריכה לשונית אנגלית טליה הלקין, מגדלנה שגב (עמ' 208-223)

תרגום לעברית טליה הלקין (עמ' 38-63), עלי הלפרן (עמ' 22-36)

תרגום לפולנית מיה אובר / בראשית

עריכה לשונית עברית אריאל אדירם

לוחות והדפסה קונטור הפקות דפוס בע"מ

כל המידות בס"מ, עומק / רוחב / גובה

יחסי ציבור אלה איתן

מנהלת מחלקת חינוך ניצה פרי

© מוזיאון בת ים לאמנות, 2008

עיריית בת ים אגף תרבות ותכנון אסטרטגי

תודה מיוחדת ארז פודמסקי, רפי נשיא, יוסי אברהם, אסף סבן, פהד חלבי, פאולינה צלניק, עומר לאור (אלה איתן - יחסי ציבור), אילת קסטלר, צוות המוזיאון: אברהם חלמיש, רולנד בבל, אלה קאשי, מיכל כהן, נועה כהן

התערוכה בשיתוף:

התערוכה במסגרת:



"מובי" מוזיאוני בת ים גאים להציג את התערוכה הבינלאומית "שדים", המבקשת להעלות לדיון ולעמת את האמנים ואת הצופים עם אותו "שד" פולני-ישראלי שאינו מרפה מאחיזתו ביחסים בין שני העמים. העבודה על התערוכה חשפה כי "השד" המתעתע מהווה חלק משמעותי מתהליך היצירה של האמנים הפולנים והישראלים כאחד. המטען הנישא על גבם של בני הדור השני והשלישי בשתי המדינות התגלה כתיבת פנדורה שממנה נובעים החומרים והדימויים המהווים את הבסיס ליצירתם. השד שעומד במרכז התערוכה הוא גם המוזה, הרוח, המקור העלום והמבעבע של פעולת היצירה. מדובר בכוח מאגי, רב עוצמה, שרודף את האמן, "משתלט" עליו והופך אותו לצינור שבאמצעותו או דרכו הוא מוצא דרך להגיע לכלל ביטוי. אלא שתערוכה זו מבקשת להצביע על הדואליות של התהליך, שכן במהלכה התאפשר לאמנים לעתים להשתמש ביצירה ככלי להוצאת השד מתוכם.

התערוכה דורשת אומץ רב מכל הנוגעים בה. מהאוצרות, שבחרו להתעמת עם המקום האפל ביחסי שני העמים; מהאמנים, שהתבקשו לחשוף את נימי עבודתם ולהתייחס באופן ישיר למה שנחשב "טאבו"; ומהצופים, שיידרשו באופן פעיל להתמודד עם השדים הפרטיים שלהם ולהכיל את הפרשנויות השונות והרחבות שמציגים האמנים המוצגים בה.

ברצוני להודות לשותפינו הפולנים שעזרו לנו להוציא את השד מהכוח אל הפועל, לצוות המוזיאון שהתמודד עם רוחות רבות במהלך תהליך הקמת התערוכה והצליח להתמודד עמן למרות הכול, לאמנים שהוציאו את השדים מן המקומות האפלים ואפשרו להם להתפזר בחללי המוזיאון, ובמיוחד לאוצרות שחיברו את כל אלו יחדיו ויצרו תערוכה מעמיקה, מרתקת ואמיצה.

מילנה גיצין אדירם

מנהלת ואוצרת ראשית, מובי / מוזיאוני בת ים

קשה מאוד לתייג את תקופתנו. העולם המעוצב בידי אמצעי התקשורת שבוי בדפוסי חשיבה חסרת מעוף, גדוש סטריאוטיפים ומאבד את האמת שלו. כיום רב המרחק בין המציאות לבין החלומות על השלמות הנכספת. האמנים מנסים להפוך את המציאות הזאת להשראה ליצירתם ולתאר בעיות וסתירות של החיים במציאות בת זמננו. המכון הפולני בתל-אביב, בשותפות עם מוזי / מוזיאוני בת-ים, מגיש לכם תוצר של דר-שיח. דר-שיח פולני-ישראלי. בעת העבודה המשותפת וההכרות ההדדית, ניצבו האמנים הפולנים והישראלים מול האתגר של עשיית חשבון עם רוחות רעות של ימים עברו, וכעת הם מציגים יחד את יצירותיהם בתערוכה "שדים". המכון הפולני עמל בשיטתיות ליצור אירועים אשר שוברים סטריאוטיפים ומקרבים את הציבור בשתי המדינות. כמו כן, מנסה המכון להעניק השראה לאירועים אמנותיים אשר גורמים לכך שהשונה והזר נעשה לקרוב, ל"שלנו". את הרעיון העומד בבסיס מלאכה זאת מבטאת התערוכה "שדים" - ניסיון ליצור בסיס לדו-שיח בין האמנים לבין עצמם ובין התרבות לבין הצרכן שלה.

שנת 2008 פתחה פרק חדש ביחסים ההדדיים בין פולין לבין ישראל. שנת פולין בישראל, שהיא פרי יוזמה משותפת של משרד החוץ ושל משרד התרבות והמורשת הלאומית בוורשה, יצרה הזדמנות פז לביצוע פרויקטים חינוכיים, תרבותיים ופוליטיים גם יחד. זאת שנה מיוחדת במינה מבחינת האינטנסיביות של הפעילות המשותפת. אני מביעה את תודתי על ההשראה ועל שיתוף הפעולה לאוצרות התערוכה נעמי אביב ולאה אביר, למנהלת המוזיאון מילנה גיצין-אדירם ולמפיקות סמדר קרן ורותם רוזנטל.

אני מזמינה את כולכם להשתתף בכל הפרויקטים שלנו.

ד"ר אלז'ביטה פריסטר
מנהלת המכון הפולני בתל-אביב

שנת פולין בישראל

קבלת פנים חמה מצפה לכם בפסטיבלי סרטים ותיאטרון ובמועדונים, גלריות, מוזיאונים, אולמי קונצרטים ובחללים ציבוריים בתל אביב, ירושלים, עכו, חולון, חיפה, באר-שבע, הרצלייה ובת-ים. תכנית "שנת פולין בישראל" כוללת מעל ל-70 אירועים: קונצרטים, הצגות, תערוכות, פרסומים, תכניות סרטים ומופעי מחול מודרני. "שנת פולין בישראל 2008/2009" מוגשת לציבור הישראלי על-ידי מכון אדם מיצ'קייביץ', בחסות משרד התרבות והמורשת הלאומית ומשרד החוץ של פולין.

לפרטים נוספים, www.poland-israel.org

מכון אדם מיצ'קייביץ' הוא מכון תרבות ממשלתי. מטרתו של פעילויות המכון היא לקדם את התרבות הפולנית בזירה הבינלאומית.

אנחנו מקדמים את התרבות הפולנית בעולם, ומשתפים פעולה עם ארצות שונות בכדי להציג את תרבות העבר וההווה של פולין. בנוסף, אנחנו מקיימים בפולין אירועים לקידום התרבות של ארצות אלו.

אנחנו מפתחים פרויקטים לקידום התרבות הפולנית, שאותם מפיק צוות המומחים שלנו. ארגנו כבר אירועי תרבות מרשימים בעבר, ויש לנו תכניות שאפתניות לעתיד. בעקבות "שנת פולין בגרמניה" ו"העונה הפולנית בצרפת", הפרויקטים אותם אנו מקדמים כעת כוללים את: "שנת פולין בישראל 2008/2009" ו"עונת התרבות הפולנית ברוסיה". בנוסף, אנו נמצאים בשלבי התכנון של פרויקט רחב-יריעה בבריטניה.

אנחנו מפרסמים קטלוגים מאוירים, תכניות, עלונים, לוחות אירועים ופרסומי מולטימדיה. **אנחנו יעילים**, והסטטיסטיקה מוכיחה זאת. עד כה, הפקנו כבר מעל 2300 אירועי תרבות ב-23 ארצות, שבהם ביקרו כמעט 14 מליון איש. אתר האינטרנט שלנו משרת קוראים ב-120 ארצות שונות.

שדים

אמנים עכשוויים מכולין ומישראל ורוחות הזמן

נעמי אביב, לאה אביר

"מי אני?... אפשר שהכל יסתכם בעצם בידיעה את מי אני 'רודף'". (אנדרה ברטון)¹

כשלוש שנים לפני סוף המילניום פרסם המדען הנודע קארל סגאן (Sagan) את מסקנתו הסופית שנוסחה ככותרת של ספר. "העולם רדוף שדים", הוא קבע, ובכך סיכם את הנסיגה המפחידה מפרויקט הנאורות ואת הנהייה המחודשת אחר הלא-רציונלי². האמונה בשדים אכן אינה יכולה להיחשב ל"רציונלית", ובכל זאת אנו מעזות לשאול: האם פחדיו של סגאן אינם אך ביטוי לפרנויה של ההיגיון הקפיטליסטי המאוחר (המושגת לכאורה על רציונליזם)? היש טעם לחיות בעולם שבו הכל אמור להיות ידוע? האם המוסר האנושי יכול להתנסח רק מתוך רציונל? האין לשדים, ולפחד מפניהם, תפקיד מכריע בהתפתחותו של תהליך תרבותי מוסרי-קיומי?

שדים אינם ישויות ממשיות ואפשר לומר שהם אינם ברי קיימא. שדים הם השלכה של הנפש, המצאה של הדמיון. העיסוק בהם מפרה ומעשיר והוא פותח פתח לקבלתו של מימד לא לגמרי רציונלי בקיום ובוודאי באמנות, כזה שאיננו תחום לחלוטין בגבולות השפה והידע. ניתן להתחקות על עקבותיו האטימולוגיים של השד (Demon) ולמוצאו ב-Daimon היווני וב-Daemon הלטיני. כמו כן, לדימוי האוניברסלי של השד או הדמון יש קירבה אל מה שלורקה מכנה "דואנדה" (Duende), אותה נוכחות אפלולית מסתורית חיונית, שנובטת אצל היוצר כמו מתוך מעמקים, כלומר, מלמטה, ומשחררת את הדמיון היצירתי³. בטריטוריית האמנות, Daimon, Demon ו-Duende הם שלושה שמות שונים למוח הנוקטורנלי, שהמתחים המתקיימים בתוכו בין האלמנט הרציונלי והאיר-רציונלי הם שמחוללים את עבודת האמנות והם שמאצילים

¹ אנדרה ברטון, נדדה, תרגום: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: רסלינג, עמ' 9.

² Carl Sagan and Ann Druyan, *The Demon-Haunted World: Science as a Candle in the Dark*, London: Headline, 1997.

³ להרחבה בנושא הויקה בין הדמון והדואנדה ניתן לקרוא בספר:

Edward Hirsch, *The Demon and The Angel, Searching for the Source of Artistic Inspiration*, New York and San Diego: Harvest, 2002, pp. 3-4

עליה אניגמאטיות. הניסיון לזהות את כוחם של אותם שדים או דמונים, מגלה שמדובר בדמויות או מהויות מעתירות, ישויות מאפשרות - מעין סוכנים הרוחשים בתוכנו - שנועדו לשחרר את הדמיון של היוצר. התכונות המעוררות והמציפות שלהם מזכירות את הפוטנציאל שישנו גם ב"מצמרר" של פרויד, או בזכרון הלא-רצוני של פרוסט.

הפסיכואנליטיקאי הצרפתי ז'אק לאקאן (Lacan) מנחה אותנו להתייחס אל הדמוני כאל כוח זר שנמצא תמיד בתוכנו. כוח זה, לדבריו, הינו אנרגיה מופשטת של הרס או זדון, שמגיעה מבחוץ אך היא מוכרת וידועה לגוף באופן אינטימי ולכן משוייכת על-ידו למה שהוא מכנה "האקסטימי" (l'extimité)⁴.

בספר "רוחות המודרניות" מציע לנו ז'אן מישל רבטה (Rabaté) נקודת מבט נוספת באשר לשדים, המשמשת מפתח להבנתנו אותם. כשהוא מתאר דיון בהתכתבות בין שפינוזה לבין אחד מתלמידיו המפנה אליו שאלה בנושא, רבטה כותב: "הרוח או השד היא ישות דיסקורסיבית, המיוצרת על-ידי מספר הסיפורים, על פי אוסף שמועות מפורזות המבוססות על משקלו המוחץ של העבר"⁵.



תומאש קוזאק, *Negroization* - הוצאה מן הקבר של מטאפורה מסוימת, טכניקה מעורבת, 2006 (פרט)

הימים עוברים עליו בשלום יחסי, על אביה של ש. הלילות הם הבעיה. הוא קורע אותם בצעקותיו. כל לילה ולילה עובר עליו בצרחות מבעיתות. ש. אומרת שזה בגלל אושוויץ. ש. היא פסיכולוגית. לדבריה, אביה רדוף. לדבריה, עוד לא פגשה אדם שטען שהוא רדוף על-ידי יצורים כלשהם ושאיננו מאושפז בבית-חולים לנפגעי

⁴ Victoria Best, "Life beyond Death: Reading for the Demonic in the Texts of Modiano and Japrisot," in *French Studies*, LX.2, p. 224.

⁵ Jean-Michel Rabaté, *The Ghosts of Modernity*, Berkeley: University of California Press, 1996, p. 217.

נפש או שאיננו מטופל בתרופות. היא אומרת: "אין שדים ואם מישוהו מדווח על מישוהו או משהו שחדר אל גופו או נפשו, או בין גופו לנפשו ושהמשהו הזה משתלט עליו בלילות או בימים או גם וגם וגורם לו להתנהג 'אחרת', אז אין ספק שאותו אדם זקוק לאשפוז או לטיפול תרופתי". ש. מביאה לדוגמה את הנער שרצח לפני שנתיים את עורכת הדין מרמת השרון. עכשיו, כשהוא סוף סוף אותר וזוהה כרוצח, הוא ניסה לטעון שזה לא "הוא", זה "משהו" בתוכו שציווה עליו "לעשות דברים". וגם אמו נזכרה פתאום שבאותו יום רצח הוא שב הביתה חיוור ומבוהל ודיווח על כך שהוא שומע קולות שאומרים לו "לעשות דברים". כמובן שהוא מיד נשלח על-ידי המשטרה לבדיקה פסיכיאטרית וזו הוכיחה שלא דוברים ולא שדים ושהנער, כיום בן 17, אחראי למעשיו ולפיכך ניתן להעמידו לדין.

באופן אישי, גם אנחנו לא מכירות מישוהו שיש לו שדים או שהיו לו. לנו אין שדים ואנחנו לא מאמינות בשדים. לא בשדים ולא באלוהים. זאת ועוד, אנחנו מצהירות כאן שאף אחת מאיתנו לא ראתה שד או שדים לאור יום או בחשכת ליל. אנחנו יודעות שבספרות אם שד חודר לבן-אדם, הבן-אדם מת. הנה, לאה'לה מ"הדיבוק" של אנסקי מתה מזה. כנראה שאי אפשר לחיות כשבתוכך מתרוצץ מישוהו אחר שד. יתרה מזאת, אם יש שדים הם היו צריכים לרדוף את בני-האדם בהווה, בכל מיני מקומות בעולם וגם בישראל, לפחות מאז 67'. בייחוד אתמול, כשהראו בטלוויזיה איך מג"ד בצה"ל חוזר ואומר לחייל שלו לירות בנער פלסטיני כפות. אתמול בלילה, אחרי שהראו את המג"ד הזה בטלוויזיה, לא רדפו אותנו שום שדים. אם יש שדים אז היו להם סיבות מצוינות להופיע אתמול בלילה. הם לא.

תערוכה זו אינה עוסקת בדמונולוגיה או בצל של התיאולוגיה, אלא מבקשת להרהר בשדים כמטאפורה. הניסיון לדבר או לכתוב שדים מקביל לניסיון להפוך את הפונקטום לסטודיום⁶. אולם אנו תופסות משימה זו כחיונית, משום ש"הרוחות הן תמיד שם, גם אם הן לא קיימות, גם אם הן כבר לא, גם אם הן עוד לא. הן מאפשרות לנו לחשוב מחדש את ה'שם'⁷. באמצעות המדיום האמנותי, אנו מבקשות לתור ולבחון

⁶ במושגיו של בארת על הצילום, הפונקטום הוא הדקירה, הפצע, הטראומה או מה שפוגע מבלי שאפשר לאתר או לדבר עליו, בעוד שהסטודיום הוא כל מה שניתן לזיהוי, להבנה, לתיאור. ראו: רולאן בארת, מחשבות על הצילום, תרגום: דוד ניב, תל אביב: כתר, 1992.

⁷ Derrida, *Specters of Marx*, New York: Routledge, 1994, p. 176.

את ה"שם" של כמה מרחבים סימולטניים רוחשי שדים ורוחות רפאים - אלה של ההיסטוריה, התרבות והנפש. זאת משום שבזמנים רדופים אלה, מבטו המתמיד של השד גורם לנו להתבונן בעצמנו.⁸



קרן רוסו,

ללא כותרת, דיו על נייר, 70/100 ס"מ, 2005



אורן אליאב,

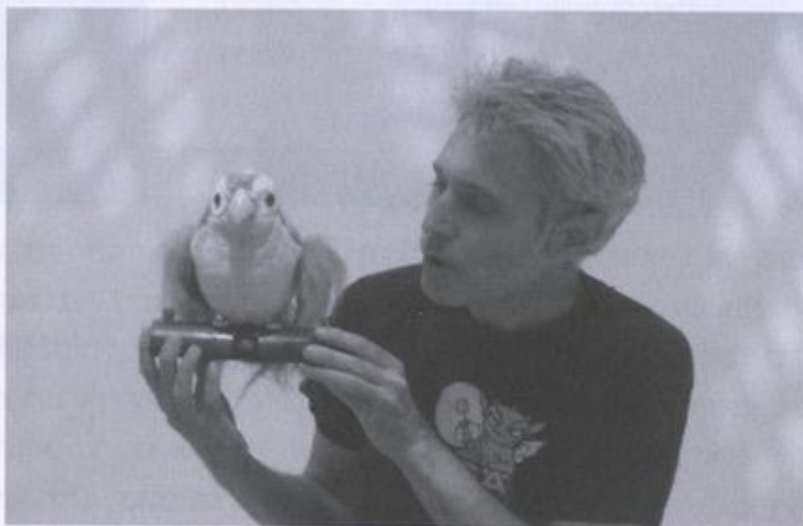
ללא כותרת, שמן על בד, 100/100 ס"מ, 2007

⁸ "הדבר הזה שאינו דבר, הדבר הזה הלא-נראה בין הופעותיו, גם לא רואים אותו כבשר ודם משהוא מופיע" מחדש. עם זאת, הדבר הזה מביט בנו, ורואה שאיננו רואים אותו אפילו כשהוא שם". ראו: ז'אק דרידה, "המלט - צוויו של מרקס", בתוך: דרידה קורא שייקספיר, תרגום, מבוא ומסות מבארות: מיכל בן-נפתלי, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 87. בהקשר זה ראו גם את מואמרו של רולאן שמופין המפרש את החתול בשיריו של בודליר כדאימון של מיסטיציזם אירוטי:

Roland A. Champagne, "The Devil's Advocate: Baudelaire's Cat as the Daimon of Erotic Mysticism in *Les Fleurs Du Mal*," in *Romantic Review*, 93.4, Nov. 2002, pp. 427-444.

את המושג "רוח הזמן" במשמעות של עכשוויות, אנו מציעות להחליף כעת בביטוי "רוחות הזמן": לגיון שדים המשויכים לכאורה לזמן אחר, זמן עבר. המרת הביטוי "רוח הזמן" ב"רוחות הזמן", שמרחפת בכותרת התערוכה, אינה מסתכמת רק בשימוש בלשון רבים, אלא קשורה גם במושגים של זמן. "רוחות הזמן" הן רוחות הרפאים של ההיסטוריה או העבר הטראומטי, הרודפות את ההווה. הן מזוהות עם התכונה לחזור, לשוב ולהופיע, להטריד, להזהיר, לאיים או לשתק. באופן זה, "רוח הזמן" מתרחקת ממושגים של אופנה או טרנד (במשמעות "יד על הדופק") והופכת למה שנרצה לכנותו "שד ההיסטוריה".

מצב הרפאים הקיומי הוא המשך טבעי של הפוסטמודרניזם. קץ ההיסטוריה ומושג ההווה הנצחי שמחליף את ההיסטורי הפכו את העבר לרוח רפאים שחוזרת בהופעות שונות בהווה ושנידונה לשוב ולהופיע בעתיד. הניסיון לאחוז בשדים, לסמן את הטריטוריות שלהם, להצביע על מופעי התעתועים שלהם או לאתר את מקורם נשען על רעיונות ומושגים כהונטולוגיה (על משקל אונתולוגיה)⁹, סימולקרה, הספקטראלי והספקטקולרי, הא-היסטורי והא-נאכרוני (כגישות אלטרנטיביות להיסטוריה וזמן)¹⁰. דהיינו, רוח זמננו נפלשת כל הזמן על-ידי רוחות העבר, שדי ההיסטוריה או "רוחות הזמן".



ג'וזף שפרינצק,

Pigs

מיצג טקסט סאונד,

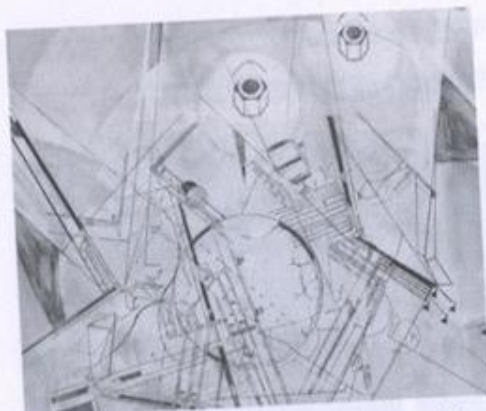
2008

התנועה בין שני המושגים - "רוח הזמן" ו"רוחות הזמן" - מודגמת בתערוכה באמצעות עבודות המקרינות עדכניות ורלוונטיות, תוך שהן עוסקות באופן ישיר ב"מזמן" הנשכח והמודחק. העבודות עשויות ברוח האמנות העכשווית - הן מפגינות רעננות, ובאותה עת עוסקות בהתבוננויות בצלליו של "הדבר" (das ding). נוכחותם של שדים ביצירות המוצגות בתערוכה זו מתגלמת בתכנים ובעצם השימוש באפקטים ואופני פעולה המיוחסים לשדים באשר הם - נרדפות, דיבוק, חזרה, תעתוע, חבלה, חזרה מתמדת, איזורי ביניים, פחדים, דחפים, דימויי-גרר והדי-זכרון.

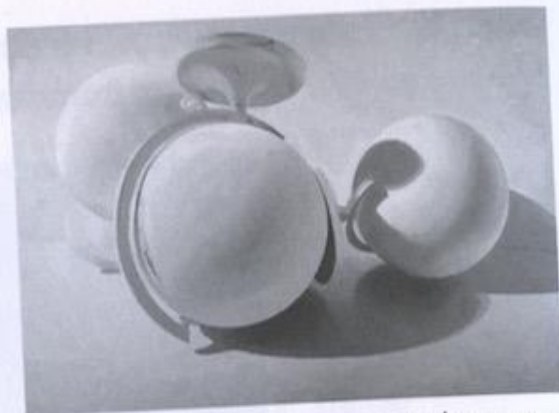
⁹ "רוח הרפאים היא התגשמות פרדוקסלית, התעשות-גוף, צורה פנומנולית וגשמית מסוימת של הרוח... אל-אובייקט זה, הווה לא הווה זה, היות-כאן של נעדר או נכלם שוב אינו כרוך בידעה. אין יודעים אם זה חי או מת... הדבר הזה המביט בנוחצנוע לנו... עומד להתרס נגד הסמנטיקה כמו גם נגד האונטולוגיה, הפסיכואנליזה כמו גם הפילוסופיה..." (נרדף, 86)

ראו גם הערתה של המתרגמת: "דרידה משחק כאן בזיקה הצלילית בין המילים *hauntologie* ו-*ontologie*" דהיינו בין תורת ההזויה לבין "תורת רוח הרפאים". הונטולוגיה הינה "תורת הדיבוק" (haunter) את ההזויה והמערערת אפוא את מעמדה כמקור הומוגני אחיד ובלתי פריק. "אנטולוגיה"/"דרידת הדעת" פירושה שאין הווה אחידה שאינה מנייה ובידה רדופה, ניתנת לפיצול אינסופי" (דרידה, 92, הערה 129).

¹⁰ ראו: Ashis Nandy, "History's Forgotten Doubles," in *History and Theory*, 34.2, May 1995, pp. 44-66.



סיגל פרימור,
Dark Matter 1, קולאז', רישום, הדפס על
שקף, 110/152 ס"מ, 2008



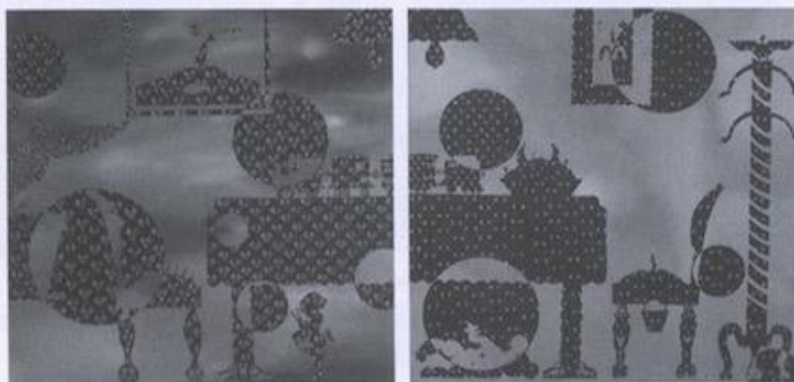
זביגניב רוגלסקי,
גלובוסים, שמן על בד, 150/215 ס"מ, 2008

11 - "בא לקראתו איש מבין הקברים ורוח טמאה בו. הוא היה גר במערות הקברים ואיש לא יכול עוד לכבל אותו, גם לא באוקים... שאל אותו ישוע: 'מה שמך?' השיב לו: 'שמי לגיון כי רבים אנחנו'." (מרקוס ד', 10:2). ואצל דרידה: 'הזחת הרפאים של מרקס, מדוע לשון רבים? כלום עשויה להיות יותר מאחת? יותר מאחת יכול לציין המון, אם לא המונים, עדר או חברה, או שמא אוכלוסייה מסוימת של צללי בלחות, עם או בלי עם, קהילת פלונים עם או בלי מנהיג - אך גם פחות מאחת של פורה טהורה ופשוטה, ללא כל התכנסות אפשרית' (דרידה, 82).

12 זיגמונד פרויד, טוטם וטאבו ומסות אחרות, תרגום: חיים איוק, תל אביב: דביר, 1967, עמ' 72.

אם קיימים שדים, הם רבים¹¹. הם רובצים בינינו וזנבם לא חדל לכשכש בעצבנות, כשהם רק ממתינים להתעורר מרבעם. שדים, אם ישנם כאלו, נולדו עם האדם. הם מקננים בתוכו ומרחפים מחוצה לו ברזמנית, והם מתווכים בין חוץ לפנים ומוליכים אנרגיות רעות וטובות. שדים נובעים מן המתים, אולם הם מניעים את כל ענייני החיים: מאכלסים את הטבע וממלאים את הבית ואת הרהיטים והחפצים שבו. בספרו "טוטם וטאבו", תחת הכותרת "אנימיזם, מאגיה וכל-יכולתן של המחשבות", מתאר פרויד את בני האדם הקדמוניים ככאלה ה"מאכלסים את עולמם ביצירי רוח אין מספר, הנוטים להם חסד או חורשים עליהם רעה", והמאמינים כי הרוחות אינן אלא נשמות שנעשו לעצמאיות והן יכולות להתגלם בחיות, בצמחים ובעצמים¹². שדים, אם כך, הם גם הציץ המנץ והפרח והם הטורדים את בעלי החיים ואת עולם הצומח. הם מלווים את הנוסעים והם המלאך השומר של התינוקות; הם הרעב והחוליה והם האהבה, השנאה והגהות; הם השידפון, השממה והבצורת והם הלחות המחלחלת אל תוך האדמה ומרווה אותה; הם הזיכרון הקולקטיבי והם הארכיטיפ; הם ה"אב הקדמון" וה"אם הגדולה"; הדעה הקדומה והאמונה הטפלה; הם הפחדים והתשוקות; הם המודחק והמוקרן; הם האיד והם הסופר-אגו; הנגירות והפסיכוזה; הם ההיסטוריה והם האובססיה; הם האינטואיציה והם "הקול הפנימי" (ה"Daimon" אצל אפלטון);

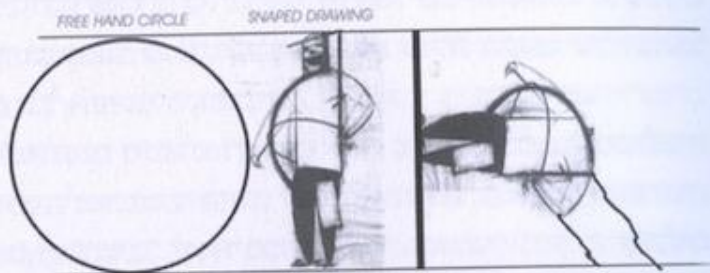
הם "הידיעה", ו"השכל" (Genius בלטינית); הם האלילים הפרימיטיביים שהתגלגלו לחברות מונותיאיסטיות והם המיתוסים שמכוננים את התרבות.



רועי רחן,
פְּנִים, שמן על בד,
דיפטיך, 100/100 ס"מ
כל אחד, 1998

הדמונים, טוען פרויד, הם מקור הדת והמוסר. בספר זה, אשר בו לדבריו הוא מנסה לראשונה לנחש את פשרו המקורי של הטוטמיזם (מתוך עקבותיו החוזרים ועולים בהתפתחותו של הילד) וליישם נקודות ראות וממצאים של הפסיכואנליזה לבעיות סתומות של פסיכולוגיית העמים, כותב פרויד: "העובדה שהדמונים נחשבים תמיד כרוחות הנפטרים מקרוב מעידה יותר מכל דבר אחר על השפעתו של האבל על התהוות האמונה בדמונים. משימה נפשית מסוימת מאוד מוטלת על האבל: הוא נועד לנתק את זיכרונותיהם ואת ציפיותיהם של הנשואים בחיים מעל למתים. משנעשתה מלאכה זו, פג הכאב ועמו פגו החרטה ונקיפת הלב, ומשום כך גם מוראו של הדמון. ואולם, אותן רוחות, שתחילה בתור דמונים הם מעוררים פחד, עתה משתנה אליהם היחס לטובה, ובני האדם עומדים להעריצם ולקרוא אליהם לעזרה"¹³. בהקשר העממי, מתוך מרבית הסיפורים האופייניים עולה כי הדבר היחיד שיכול להכריע שדים הוא ביטחון עצמי וחוסר כל פחד מפניהם. אבל, היש בנמצא אדם שאינו מפחד לעולם? אם יש כזה, הוא בוודאי לא חי במסגרות אינדיבידואליסטיות ואינו תופס את עצמו במושגים של פרט עצמאי אלא כחלק מקבוצה שיש לה אינטרס משותף. בהמצאת הקומוניזם, למשל, שעודד את התבטלות העצמי ואת ההתמזגות בכלל, היתה איזו הבטחה לערבות הדדית ולפיקח לשלטון הממגר את פחדיו של

היחיד, או לפחות את חרדותיו הקיומיות. לימים התברר שגם האידיאולוגיה הקומוניסטית הפכה לרוח רודפת ונרדפת. ואולי, כך היתה מלכתחילה. "... כשזה לא כבר קראתי מחדש במניפסט הקומוניסטי", כותב דרידה, "ידעתי היטב שצל בלהות חיכה שם, ולמן הפתיחה, מהעלאת המסך... שם העצם הראשון במניפסט, והפעם בלשון יחיד, הוא "רוח רפאים": 'רוח רפאים מהלכת על פני אירופה' - רוח הרפאים של הקומוניזם"¹⁴.



תמר גטר,
מתווה ל: *After Laughter*,
תערוכת "שדים", מוזיאון
בתיים לאמנות עכשווית על
שם בן ארי, 2008

ק"מ אס"ב
ג"מ אס"ב
ק"מ אס"ב
ג"מ אס"ב
ק"מ אס"ב
ג"מ אס"ב

פולין המשתחררת מטראומת הקומוניזם החלה נוקטת זה מכבר מדיניות חדשה ביחסיה עם אומות העולם. מאמצים ומשאבים מושקעים במטרה לכונן איתן דיאלוג עדכני וחילופים של ערכי רוח ונכסי תרבות. נראה כי 2008, השנה שבה מופנים משאבים רבים למען ביסוס יחסי פולין-ישראל, עשויה להירשם כ"שנת השדים" שלנו. עדיין לא ברור אם מדובר בגירושם או שמא רק בהיכרות מחודשת איתם. בינתיים הנה הם מתחוללים.

לדבר על שדים כאחראים על מורכבותן של יצירות האמנות הנעשית בפולין
ובישראל, זאת כמובן הכללה גסה. אך עדיין, אנו תוהות מזה הופך חלק חשוב ונכבד
מהאמנות הנעשית בישראל ובפולין לאמנות מרובדת, מתוחכמת, מאויימת והאם
יש בסיס מוחשי להידברות בין-תרבותית. אם יש כזה הוא עשוי להישען, למשל,

על זיהוי העצמי והקולקטיבי של הפולני כמו גם של הישראלי, כקורבן. ישראלי המבקר לראשונה בפולין נחשף מהר מאוד אל עובדה מפתיעה: מקומיים מסבירים לו שהם חווים את עצמם כקורבנות של הגרמנים. אם לא די בזאת, מתברר שמרכיב משמעותי בזהות הפולנית מתבסס על התפיסה של פולין כקורבן נצחי של היסטוריה בת אלף שנה לפחות, שבמהלכן התגבשה האומה הפולנית סביב עבר שהינו כמעט נטול נצחונות או אירועים הירואיים. פלשו לשטחם וכבשו את אדמתם ועריהם נהרסו ונשרפו שוב ושוב. תפיסה עצמית "קורבנית" מהווה שם תשתית ולעיתים עילת קיום. זה אולי מפתיע, אך גם מאוד מוכר, שהרי גם את עילת הקיום של ישראל כאומה וכעם מקובל להשתית על תפיסה "קורבנית".

בפולין, שבה היוו היהודים עד מלחמת העולם השנייה אחוז ניכר מכלל מהאוכלוסיה ומיד אחריה נותרה ריקה כמעט לגמרי מיהודים, שוב משגשגת בשנים האחרונות אוכלוסייה ישראלית (היהודים החדשים) שמורכבת ברובה מאנשי עסקים, קבלנים ויזמים. היהודים החדשים בונים בפולין מרכזי קניות, קניונים ושכונות מגורים נוסחתיים. הם צוברים ממון רב. האם הם לא מזהים את עצמם בדיוקנאות המצויירים, המצולמים והמפוסלים של יהודים עבדקנים המעטרים חלונות ראווה של סופרמרקטים, חנויות לבגדי תינוקות, מסעדות, בתי קפה ופרוזדורי דירות? האם הם נעצרים לעיתים מול דוכן עמוס בפסלונים של אותו יהודי "קלאסי", בעל זקן ארוך וכרס גבוהה ובידו שק דיגרי זהב הנשפכים על השולחן כמו מתוך קרן שפע? האם הם מזהים את עצמם באותו דיוקן מצויר או פסל של היהודי העסוק בספירת מטבעות, או רכון על מחברת ומחשב חישובים, ויש שהוא שקוע בקריאה של ספר? זהו הסבא-רבא של כל מי שעבר בישראל דרך החינוך הממלכתי, הסבא שהתגלגל לקמע פולני נפוץ, שהוא סגולה לעושר ותחכום, פטיש של מין אב קדמון מאיים אך נערץ, אמבלמה של רגשות אשם וגעגועים לאותו יהודי, אהוב ושנוא גם יחד.

לא פעם שמענו מפי זרים המבקרים בישראל ומבקשים להכיר את האמנות הישראלית כי "היא נורא מושגית" או "נורא כבדה". רושם דומה יוצרת גם האמנות הפולנית העכשווית. שתייהן נתפסות כרציניות, כמסובכות, כרוויות וככאלה שיותר ויותר "עיניים מערביות" מבקשות לראות, להכיר ולקדם [בינתיים רק בצורת קריירות

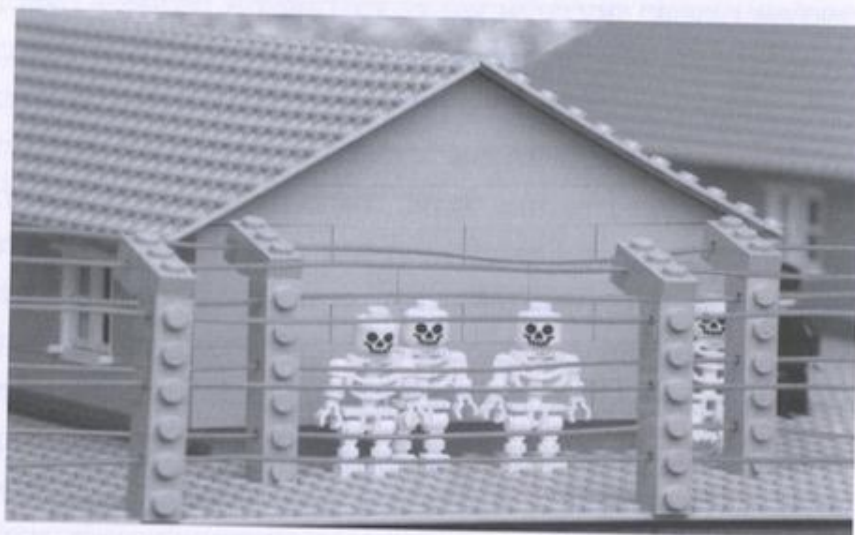
פרטיות: וילם ססנל הפולני נחשב לאחד האמנים המצליחים והמעניינים ביותר באמנות העכשווית המערבית ומיכל רובנר הישראלית גם היא מצליחה לרתק רבים במערב. אין שום דבר "פולני" במיוחד באמנות של ססנל כפי שאין שום דבר "ישראלי" במיוחד באמנות של רובנר (השאלה אם יש "אמנות ישראלית" או "אמנות פולנית" עדיין פתוחה). להיפך, שניהם ניחנים באוניברסליות מובהקת.

חשיפה מצטברת לאמנות שנעשית בפולין ומוצגת בה ומחוץ לה, ובהתאם גם ביחס לאמנות הישראלית, יוצרת את הרושם שמדובר באמנות שמתקיימת ומוטרדת ממתחים רבים, שיש לה סובסטנציה וקונסטיטוציה, "עובי" וממשיות. היכרות שטחית בהכרח עם האמנות הפולנית (בהנחה שיש כזאת, כפי שיש נניח "אמנות גרמנית") העכשווית מגלה עיסוק ניכר בשאלות פוסט-קומוניסטיות, שהופיע תחילה כטיפול בזהות אישית ובג'נדר וכעת, עם העברת הכוח הפוליטי אל מפלגות הימין, כבחינה של צורות שליטה, חינוך, לאומיות ודת. "כעת) מצאנו את עצמנו", כותבת אנטה שילק (Szylak), "מתעמתים מחדש עם נושא כמו מה זה אומר להיות 'פולני אמיתי': השמרנים מפרשים זאת כלהיות פטריוט ולהיות קתולי - תהליך שמשחרר שדים ישנים של חוסר סובלנות, לאומנות ושוביניזם. אמנים שנוגעים בשאלת כוחה של הכנסייה או בתפקידו של החינוך בהנחלת ערכים ובנושאים הקשורים לגוף, כמו רפואה, המתת חסד והפלה, חייבים כעת להתייחס אל השינוי בזהות הלאומית ולהתאמתה למציאות החדשה"¹⁵.

השנה, כאמור, הרבה פעילות תרבותית מתרוצצת בין פולין וישראל. מותר להניח כי איש מבין יוזמי שנת פולין בישראל לא ציפה שכל השלדים יישארו עמוק בתוך ארון ההיסטוריה. מותר לנחש שאיש מהם לא חשב שלא תתבצע כאן ושם אקסדומציה (אקט חפירה והוצאה מן הקבר). כבר בנקישת האת הראשונה באדמה שבינינו משתחררת ומיתמרת רוח גדולה ועכורה. משל שאין לו נמשל. הבה נקרא לרוח זו בשמה: השואה. והנה, רוח זו, בניגוד לכל השדים האחרים (כבר התלמוד מזהיר על קיומם של שבעה וחצי מיליון דמונים המחולקים לשבעים ושתיים קבוצות) שנוטים לחדור אל תוך גוף זר, גוף אחר, להתערות בו אורגנית ולשנותו "מבפנים", השואה

¹⁵ Aneta Szylak, "The New Art for The New Reality: Some Remarks on Contemporary art in Poland," in *Art Journal*, 59.1 (Spring 2000), p. 63.

מסרבת לעבור תהליך אסימילציה. השואה היא מליוני שדים ערניים שעדיין לא מצאו את הגוף בו יוכלו להתפרק ולהתלכד לייצור חדש. רוח השואה מנשבת על פני האדמה שבינינו והיא מגיבה בעצבנות לכל נקשה.



זביגניב ליברה,
אלבום לגו מחנה ריכוז,
24/30 ס"מ, 1996-2005
(פרט)

על רקע פשיטת הרגל של ההיסטורי וחוסר האמון באפשרותה של ההיסטוריה לספק "סיפורים אמיתיים", נעשה מודל הטראומה למאפיין את התרבות העכשווית המלנכולית. שלא כמו תרבות השוק או ההלם המודרניסטי שהיתה באופן ברור תגובה למעבר של החברה אל החיים המודרניים עם כל מה שהיה כרוך בכך, את מודל הטראומה אי אפשר למקם כתגובה למשהו חיצוני לה. הטראומה, כמו חוויית רפאים, מתרחשת סימולטנית גם בתוכך וגם מחוץ לך¹⁶.

הטראומה מתוארת בספרות המקצועית, בעקבות לאקאן, כמפגש מוחמץ עם הממשי. לעבור טראומה משמעו להיות נרדף (possessed) על-ידי אירוע שהוחמץ, שאין אליו גישה. קאת'י קארות' (Caruth), באחד מפרסומיה העוסקים בטראומה, מאתרת אצל פרויד תנועה המתפתחת מהמודל הראשוני של הטראומה, בהקשר אינדיבידואלי ופתולוגי, אל עבר מודל שמציע כי ההיסטוריה והתרבות עצמן מבוססות על טראומה¹⁷. אזכור זה מעלה על הדעת כי עצם רעיון ה"טאבו" שניסח פרויד מבוסס

¹⁶ Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1996.

¹⁷ Cathy Caruth, "Introduction," in *Trauma: Explorations in Memory*, edited by Cathy Caruth, London: JHU Press, 1995, p. 4.

¹⁸ פרויד, 57-58.

Caruth, 5.

על הפחד מפני השדים ועל הערצת האבות, הקשורים בטרומה ואשמה בשל רצח האב. פרויד מסביר כי בבסיסה של הציוויליזציה או התרבות רובצים חטא ואשמה על רצח (הכרחי) של אב קדמון, רצח שבליבו מקנן הפחד מפני הדמונים, שאינו אלא הפחד מפני המוות. הדמונים הם "הטלות של רגשות עוינים שהנותרים בחיים הוגים כלפי המתים"¹⁸.

"הפוסט-טראומטיים", כותבת קארות', "נושאים בתוכם היסטוריה בלתי-אפשרית, או שהם הופכים בעצמם לסימפטום של היסטוריה שהם אינם יכולים להכיל במלואה"¹⁹. החזרתיות המאפיינת את הטרומה, לדידה, איננה רק סבל נשנה של האירוע, אלא גם עזיבה נשנית של אתרו. חוויה זו נושאת בחובה את קריסתה של העדות, כלומר - את חוסר האפשרות לדעת.



אנטה גז'שיקובסקה,

ללא כותרת, צמר, אפונה, 50/30/30 ס"מ, 1995-2007

בהמשך לכך, קארות' מוצאת את הטרומה כחוויה הקשורה בהיסטוריה. השאלות שמציפה הטרומה, ביחס לאמת וביחס ל(חוסר) הגישה אל העבר, הן שאלות הנוגעות ישירות אל החוויה ההיסטורית שלנו - היסטוריה אשר בה לא ניתן להגיע אל האמת בפשטות, אם בכלל. לטענתה, גם ההיסטוריה יכולה להיות מובנת רק לאחר השכחה, רק מבעד להיעדר הגישה אל מה שהתרחש. "מה שיש לטרומה לספר לנו", היא כותבת, "האמת ההיסטורית והאישית שהיא משדרת - סבוכה ועקודה לסירוב של הגבולות ההיסטוריים שלה; שהאמת שלה כרוכה במשבר האמת

של²⁰. בעידן קטסטרופלי, היא טוענת, הדיבור וההקשבה מאתר הטרומה, עשויים לספק חוט מקשר בין תרבויות: "לא כהבנה פשוטה של אירועי העבר של האחרים, אלא יותר... כיכולת שלנו להקשיב מבעד לכל ההמראות שביצענו מעצמנו"²¹.



גיא גולדשטיין.

שבועה היא שבועה,

מיצב סאונד (גובלן, תיבת עץ,

53/112/50 ס"מ, סאונד: 5:21 דק'),

2008

בדיוק כמו "רוחות הרפאים" של דרידה, ואתרי הטרומה על פי קארות', אנו רוצות לטעון ששדים גם הם פותחים בפנינו אפשרות חדשה של הקשבה לבלתי אפשרי. שדים מציקים, מעיקים, מבלבלים, מעוורים, מסיתים, מדיחים, מחבלים, פורעים, מאחים, מתעתעים, מבלבלים. הם בכל והכול הם והם ישנם והם אינם. הם הבל הבלים ויצירי-רוחנו. שדים הם כח מובילי, חתרני ויצירתי - הם הרעיון וההארה, ההברקה והקסם. והם ההשראה. והם המוזה²².



שי אגנץ.

סיור מודרך (קזימירש),

וידאו בתהליך, 2008

Caruth, 11.

21

²² "מתעתע או לא", כותב דרידה ביחס להקמקמות השפה השיקספירית בדמלט. "הגניס פועל, מתנגד ומתריס תמיד כדוגמת דבר-רפאים. היצירה החיה נעשית הדבר הזה, הדבר המתחבל לשכון מבלי לשכון באמת, מוטב לרדוף, כמו רוח רפאים חומקית. הן את הזיכרון והן את התרגום" (דרידה, 101).

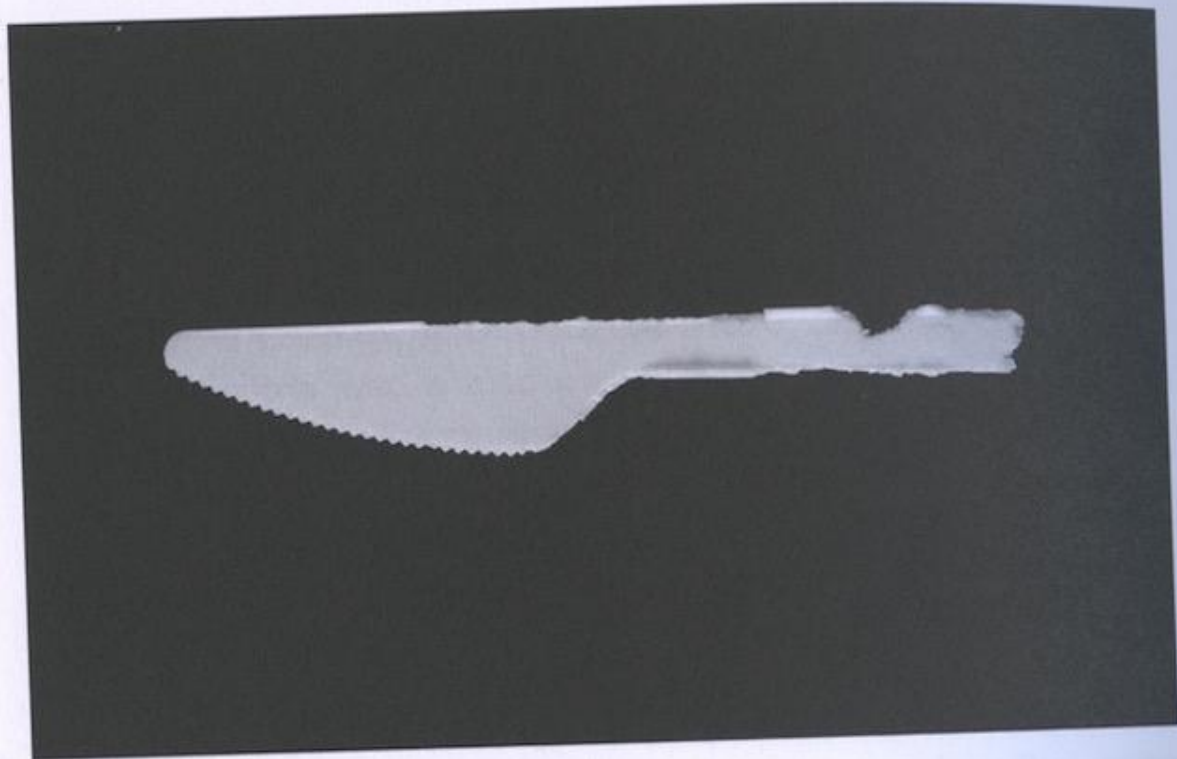
התערוכה "שדים: אמנים מישראל ומפולין ורוחות הזמן" ביקשה לסמן את זירת המפגש בין האמנות הישראלית לאמנות הפולנית כאתר רדוף שדים, כאתר של טראומה, שבינתיים, דרך ההיכרות עם הצד הפולני, מתבררת כטראומה משותפת להם ולנו. מדריכת תיירים בעיר קרקוב, שמתמחה ברובע היהודי לשעבר, יוצאת לסיור מודרך עם האמן הישראלי שי איגנץ. בסיבוב הראשון הופעתה מוקפדת והיא מפגינה יושרה מקצועית ונחישות לספר את הסיפור "הרשמי" שהיא מנחילה לכל התיירים המגיעים אליה. כעבור שבועיים, איגנץ מתעקש לצאת איתה לסיור נוסף, באותו אתר. הפעם היא מוכנה לסטות מהנרטיב הרשמי שלה ולחפש יחד עם מצלמתו של הישראלי את הבית בו התגוררה סבתה בזמן השואה. סבתה לא גרה שם מאז סיום המלחמה. לסבתה יש טראומה. היא מסרבת לעבור ברובע היהודי. מתברר כי ראתה ממרפסת ביתה הוצאה להורג של יהודים. את הסיפור הזה העדיפה מדריכת התיירים להדיר מההסבר הפורמלי, זה לא נראה היה לה רלוונטי. והנה, עצם המפגש עם הישראלי ומצלמת הוידאו הביתית שלו מייצר אצלם, בפעם הראשונה, פתיחות אישית ואף סקרנות אוטוביוגרפית. תוך כדי הסיור היא מטלפנת לסבתה ומבקשת ממנה להסביר היכן בדיוק שכן הבית שממנו ראתה את ההוצאה להורג. רק אז היא מוכנה להתיישב ולמסור את העדות של הסבתא הפולנייה.

בעודנו, אוצרות התערוכה, עובדות על הקטלוג עם האמן-מעצב גיא גולדשטיין - שגם הוא, אגב, עבר חוויה אישית שהזניקה אליו את הטראומה של סבתו בביקור שערך בקרקוב מעט לפני התערוכה (על כך קראו בקטלוג זה בפרק שנקרא "שיח שדים") - צץ והגיח לו, השד יודע איך, "השד העדתי".

אי אפשר להכחיש או להתכחש להתעקשותו של השד העדתי להפציע דווקא כשאנחנו טורחות על אריזות תערוכה שעוסקת כאמור בשדים "פולניים" ו"יהודיים". לשד העדתי יש זיקה פנים-ישראלית להגמוניה "הפולנית" שהכתיבה את הנרטיב הישראלי וממשיכה להכתיב אותו במידה מייאשת (ראו תוכנית הטלוויזיה "אל תקרא לי שחור", שהנחו עמנואל רוזן וניר כחלילי באחד מערבי יולי 2008. התוכנית חשפה באופן ערמומי את שד הגזענות ששוכן עמוק בתת-המודע של המנחה הנאור עצמו. שדים הם ערמומיים, כבר אמרנו).

אלא שהשד העדתי מיד מתפצל לעוד שדים, דחופים ובהולים, כולם קשורים, וביניהם גם השד הפלסטיני והשד הערבי-ישראלי, שאף הם מתקשרים לשד הפולני-ישראלי דרך טראומת השואה, אשר היא עצמה, כמו שדים קלאסיים, מייצרת מתוכה עוד ועוד טראומות.

אבל, לא עלינו לגמור את המלאכה. הבה נסכם ונאמר כי, השד לעולם קשור בזמן ובטראומה, והזמן הוא העבר, והעבר נושה בנו. הוא נושה מאיתנו את ההדחקה, את מה שביקשנו להותיר מאחור כדי להמשיך ולשרוד ולעיתים ממש כדי לחיות. השד העדתי אומנם לא הזמן להשתתף בתערוכה, אבל, כדרכם של שדים, הוא טורדני. אני מטריד סימן שאני קיים, אומר השד העדתי. יש בי עד ועדות. אופן הגחתו של השד העדתי מצביע על דפוס קבוע, שעמדנו עליו ברשימה זו: טיבו של השד שהוא שב וחוזר והוא עדיין ותמיד מפתיע, צפוי ולא צפוי. השד העדתי עומד במבחן השדים שסימנו כאן: אי-רציונליות, אי-נגישות, חזרתיות, טורדנות, הפצעה, אחרות, ארעיות, מוקד של כאב, פצע, אשמה וטראומה. כיוון שהשד העדתי יצא מהבקבוק הוא ימלא את תפקידו ההיסטורי-פסיכולוגי בתערוכה: הוא יהיה הנוכח-הנעדר. ואל מי שנצרב על-ידי הגזענות העדתית יש להתייחס כאל פוסט-טראומטי. וכשנבוא לשוחח עם נפגעיו של השד העדתי, שבלעדיהם ההיסטוריה של עם ישראל לא תהא שלמה, עלינו לזכור כי עם שדים משוחחים בזהירות, מדובבים בחשש, מגששים באפלה.



גיא גולדשטיין,
מתוך עבודה בתהליך,
סכין פלסטיק מכורסמת ע"י גרבילים
(צילום צבע), 2008

האלגוריה והאקו, שדים בחורבותיה של המודרנה

תומאש קוזאק

1. האלגוריה בחורבות ההיסטוריה

כפי שטוען שלינג, "העולם המודרני הינו עולם של דעיכה". עולם זה, כלומר ה"כאן ועכשיו" המתפורר, מהווה את היפוכו של ה"שם" האינטגרלי, אשר מזוהה על-ידי מחבר הפילוסופיה של האמנות עם העולם העתיק. "שם" הכל נצחי, מתמשך ואינו ברי-חלוף. "כאן-ועכשיו" לעומת זאת, בעולם המודרני, "התמורה הבלתי פוסקת" הופכת ל"חוק מחייב". "כל מה שמגיע כאן לכדי סיום חולף מן העולם, היות וקיומו אינו זוכה להצדקה בזכות עצמו, אלא רק בכדי לסמן את האינסוף".*

נדמה שרגישות זו של שלינג ל"טקסט" הקיום המודרני העובר תהליך פירוק (אשר אחידות הסימן והאובייקט בו מתפוררת, מה שגורם לכך שדבר כבר לא מתקיים בשלמותו, אלא ביחס לעצמו בלבד, וגם אז אך ורק בתור התייחסות מקוטעת למשהו אחר) מותנית באופן מחשבה אותו ניתן היה להגדיר כאלגורי. האלגוריות מהווה במקרה זה אנטי-תזה לסימבוליות, הוזה במשמעותה לצורך באישוש המכלול האבסולוטי שנתפס (על פי האסכולה השילריאנית) בתור "אחדות יפה". חשיבה אלגורית שלילית זו – שידעה במהלך כמעט כל המאה ה-19 התעלמות ויחס מבטל (מידי חסידי הסימבוליזם, דוגמת שלינג והגל, למשל) – זוכה לתהודה רק עם בוא המאה העשרים ומוצאת ביטוי רדיקלי בהגותו של ולטר בנימין.

*ציטוטים אלו לקוחים מתוך התרגום הפולני לספרו של הפילוסוף פרידריך וילהלם יוזף פון שלינג *Philosophie der Kunst*, שטרם זכה לתרגום עברי. במקרה זה, כמו בהמשך המאמר, יצינו מראי מקום רלוונטיים רק בציטוטים שמביא המחבר ממקורות בשפה האנגלית. (המתרגם)

בתארו את התהליך המודרני של התפוררות, מגיע בנימין למסקנה שחורבות העולם אינן רק חורבות הטבע, כי אם חורבות ההיסטוריה באותה המידה. "הפאסאז'ים" (בהיותם מקבילים מבחינת הסטרוקטורה המקוטעת שלהם לגל חורבות) משכנעים אותנו שהתעסקות בהיסטוריה הינה התנסות אלגורית באופן מובהק, היות ו"העיסוק באלגוריות, הנסמך בחוזקה על חורבות, הינו במהותו עיסוק בהתחלפות הנצחית".** בפרק הארוך ביותר של "פרויקט הפאסאז'ים", המוקדש לדמותו של בודלר (אותו חשב בנימין לאלגוריסט הבולט ביותר של המאה ה-19), מדגיש המחבר כי "האלגוריה סוקרת את הקיום, ובאופן דומה את האמנות, כעומדת בסימן הרס ועיי חורבות". בנימין מנתח באופן מקיף את ההתנסות בשבר וקרע ב-"*Ursprung des deutschen Trauerspiels*" ("מקור הדרמה הטראגית הגרמנית"), מחקר פרי עטו שפורסם ב-1928, ובמרכזו הדרמה הגרמנית הבארוקית. סוגה זו - שמקובל לראות בה כמקדימה טרם זמנה את הדרמה האקספרסיוניסטית - נחשבת בידי הפילוסוף לאחד מגורמי המפתח המבשרים את המודרנה (שהרי על-פי בנימין האקספרסיוניזם, בנוסף לסוריאליזם, הינו הביטוי המייצג ביותר של הרוח המודרנית). בחיבור הנ"ל אנו קוראים את המילים רבות המשמעות הבאות: "הפיזיונומיה האלגורית של טבע-היסטוריה, כפי שהיא מועלית על בימת הדרמה הטראגית, קיימת במציאות בדמותן של החורבות. בחורבות משתלבת ההיסטוריה באופן פיזי בתוך התפאורה. ותחת מעטה זה אין ההיסטוריה משקפת מהלך של חיי נצח, כי אם יותר את הדעיכה הבלתי-נמנעת".¹

האלגוריה, אם-כך (המדגימה, אך בו בעת גם המודגמת) מהווה סוג של מנגנון דיאגנוסטי, המאפשר תצפית על דעיכת העולם המודרני. אולם יש להדגיש שהמכניזם הדיאגנוסטי איננו אך ורק מתקן הקשור לתפיסה, אשר מכוון לצפייה פסיבית והשתקפות חסרת פניות של תהליכים היסטוריים. האלגוריה הינה גם כלי אקטיבי לפירוק. בנימין מפנה תשומת לב לכך בנתחו ב-"פאסאז'ים" את הסונטה "ההרס" (La Destruction) מתוך הקובץ "פרחי הרע":

מכל שיריו של בודלר מציג "ההרס" באופן הכי בלתי מתפשר את כוונתו האלגורית.

** ציטוט מתוך "Das

Passagenwerk" (פרויקט

הפאסאז'ים), חיבורו רחב

היריעה של ולטר בנימין

אודות הפאסאז'ים הפריזאיים

במאה ה-19 שמעולם לא

הושלם. להלן התרגום

האנגלי של החיבור:

W. Benjamin,

The Arcades Project,

Cambridge, Mass., 2002

W. Benjamin,¹

Ursprung des deutschen

Trauerspiels, Berlin 1928.

הציטוט מתוך ספרו זה של

בנימין תורגמו מהגרסה

האנגלית:

The Origin of German

Tragic Drama, London,

New York, 2003, p. 177

ה־*appareil sanglant* ("המכשיר המדמם") אותו מצווה השד על המשורר לדמות במוחו, שקול לחצרה האחורית של האלגוריה - זהו אמצעי מובחן אשר בעזרתו עיצבה ושינתה האלגוריה את העולם החומרי, עד שנותרו ממנו רק שרידי הריסות, מביניהם בוררת היא לה אובייקט להזיותיה. השיר נקטע בפתאומיות: מעצמו אפילו - דבר מעורר תמיהה בהתחשב בכך שמדובר בסונטה - עושה הוא רושם של דבר־מה מקוטע.

מקטעים אלה נוצרים כתוצאה מפעילות ספציפית של דמיון אלגורי. הם יוצרים "חלוקה לאלמנטים של כל אובייקט נתון" ובאותו האופן בוראים "עולם חדש והתוודעות לחידושים". בעבודת הפירוק הזו מסייעת לדמיון פעולת ה"חלום", אשר ביוצרה חידושים "מחלקת לגורמים ויוצרת פיזור".
דוגמה טיפוסית לפעולה שכזו מוצא בנימין באחד מהאפיונים העצמיים הבודלריאניים המצוטטים ב"פאסאז'ים". כך אומר על עצמו מחבר "פרחי הרע":

נראה שכבר לנצח אאכלס בניין שמט ליפול, בניין האפוף במחלה עלומה. - אני תוהה במעמקי נשמותי, לשם שעשוע, שמא לא יהפכו מסות מפלצתיות אלו של אבן, שיש, פסלים וקירות המתנגשים אחד בשני, לפסולת של מוחות מרוככים, איברי גוף ועצמות.

ובהמשך:

זה זמן מה [...] נדמה לי שזהו חלום רע, שמיטלטל אני בחלל ריק תוך שהמון גלמים עשויי עץ, ברזל, זהב וכסף נופל יחד עמי תהומה, רודף אותי בנפילתי, מתרסק עליי, מנפץ את ראשי, שובר את שכמי.

הדגמה אלגורית דמיונית לקטסטרופה מאותו הסוג בדיוק ניתן למצוא בשירה ופרוזה של תדאוש מיצ'ינסקי (1873-1914), אחד מנציגיו הבולטים של המודרניזם הפולני. כתביו של סופר זה הפכו עבורי לנקודת התייחסות בסיסית במהלך העבודה על פרויקט הווידיאו "שיעור יוגה" (2007), שצורתו מהווה במידה רבה תוצר של "ביזה" אלגורית של חורבות היסטוריות ודיסקורסיביות.

מיצ'נסקי - ניאורומנטיקן וסימבוליסט שכונה לעיתים קרובות על ידי המבקרים בתארים פרוטו-אקספרסיוניסט ופרוטו-סוריאליסט - היה לאמיתו של דבר חסיד אדוק של רעיון הרה/אינטגרציה (דתית, פוליטית ותרבותית). בכתביו, מכל מקום, מורגשת ביתר שאת נוכחותן של אלגוריות ("לחורבות דומה לבי שלי", מכריז המשורר בשיר הפרוגרמטי הבודלריאני למחצה "קולוסיאום").

דוגמה מעניינת לנוכחות זו מצויה ברומן: *Mené-Mené-Thekel Upharism!*... (*Quasi una phantasia* (ורשה, 1931). בספר זה הדמות הראשית, הכומר יארוסלב (המהווה את הגרסה הפולנית לדוכס *Des Esseintes*², על כל המשתמע מכך, וגם כן במידה מסוימת "יורש" בודלריאני), זוכה לחוות גם הוא חזיון טיפוסי בחלומו. הנה הוא נמצא ב"בית תפילה גדול" ומ"גובה אינסופי" הוא צופה על ההמון המתפלל. נסער מ"עבודת האלילים" של המאמינים, הוא מחליט להרוס את המקום הקדוש:

אעניש את עמי על עבודת האלילים וכמו משה אשבור את לחות הברית על ראשיהם של אלו אשר קדים בפני העגל.

והתחלתי לקרוע צינורות עופרת ענקיים והטלתי בדחף מטורף מטה: כמו פגזי תותחים הנופלים בשדה הקרב שיטחו הכל לכדי אבק. קורות וגזעי עץ ניתקתי משל היו איל ניגוח והלמתי במזבח, ממנו צונחים מלאכים מוזהבים, נבקעים לשניים ומפזרים אבק של גבס. עד שנפוץ ההמון לכל עבר - והכל משתתק - רגבי גופות ההמון מוטלים על הרצפה, איברייהם מקומרים באופן מעורר פליאה - נברשות מנופצות - קנבסים קרועים של סברות והתענויות - חצוצרות מנותצות וקלידי אורגן.

כפי שניתן לראות, הסצנה המצוטטת לעיל מהווה היפוך של הסיטואציה הבודלריאנית. אצל בודלר היה הסובייקט אלמנט סביל של הקטסטרופה וככזה נקבר תחת ההריסות. אצל מיצ'נסקי, לעומת זאת, למרות - ואולי דווקא בשל - היותו של האינדיבידואל האקטיבי ה-*spiritus movens* של אותה פורענות, יוצא הוא ממנה שלם ושומר על ייחודיותו וחסינותו. אם נתעלם מההבדלים הברורים, נמצא שבשני המקרים אנו נתקלים בדוגמאות לאיקונוקלזם, אותו מסווג בנימין בתור ג'סטה האופיינית לאלגוריה.

² המבקרים הפולנים משווים לעיתים תכופות את הפרוטגוניסט הנ"ל לגיבור של הויסמנס ב"להפך".

ניפוץ האיקונין האלגורי מיושם במסגרת רעיון "האחדות היפה" או בכל התגלמות אחרת של מה שמוגדר על-ידו כ"מסכתו המזויפת של המכלול"³. את הג'סטה האיקונוקלסטית של גיבור "*Mené-Mené...*" ניתן לפענח כביטוי רדיקלי של כוונה להתפכחות מאשליות. לאחר הרס בית התפילה קורא יארוסלב:

הלאה! הלאה, אשליות מתוקות של פעם, טעם מר מנשוא נושאות אתן עבורי היום.

אשליות אלה הינן הולכת שולל של הקהילה הדתית. הריסתן מהווה מפגן של אינדיבידואליזם משולח רסן, המקביל במשמעותו להרכב המרחבי של החירות היחידנית. כך מנסח הגיבור את "האני מאמין" שלו:

אנו החופשיים - אנו המתמרדים - *vogue de la galere* - קדימה צעד! - שוניות תת-מימיות אורבות לנו, רוחות סערה וזרמים ימיים - וקטל הדדי - ורעב - וייאוש המוות - ויחד עם כל זאת, קדימה צעד!

אולם עוד לפני שיארוסלב מרים את נס המרד, הוא ישאל במרירות: "הלא רימיתך, אלוהי הבשורה?" ואחרי כן יוסיף בלעג: "אתה, הדואג לחבצלות ולציפורי השיר - אתה, האוהב את שפלי הרוח ויודעי המכאובים. הו, אמונת ילדים וגוססים!". אמונה זו היא פיקציה ותקוות שווא. בכך משתכנע גיבורו של רומן נוסף של מיצ'ינסקי, הנושא את שמו, "הכומר פאוסט" (קרקוב, 1913). האמת המתגלה לפאוסט מהווה "התפכחות" נוראית מאשליות, והיא המתרחשת, באופן מילולי, על חורבות הציוויליזציה - בזמן רעידת אדמה במסינה. בדיוק שם נופלת המסכה מעל פני ה"תרמית היפה", וה"זוהמה המופלאה" מתבררת ככוח השולט בעולם. זהו זעמם המשתולל של איתני הטבע. כך נזכר הכומר פאוסט באותו אסון:

על חוטי הטלגרף התנדנד ראשה של אם המנזר, תפוס בשיער - קורפוס בעל זוהמה מופלאה, בלתי-ניזוק, תלוי היה מעל סבך של שושנות אלפים פורחות.

לפתע טפחה עליו הרוח עם ענף - בניגוד לרצוני הרמתי את ראשי - ושלחתי מבטי אל
עבר הדמות השלווה באורח מעורר פלצות - גוויית אישה נעוצה בעמוד הכניסה:
כוח, הגורם לדעיכה כה איומה בחיים, אינו מעורר אמון בכך שההתעוררות שם עתידה
להיות עליוזה במיוחד.

כוח זה מחריב את ארכיטקטורת העולם והופך את תודעת הדמות הראשית על צדה:

הלילה שרר לא רק על פני האדמה, אלא גם בתוכי. רעד יוצא דופן זעזע את מעמקי
ישותי, אושיות נפשי נרעדו ואזרו כוח להפוך על פניו את מבצר התודעה... עם הקודקוד
כלפי מטה.

מבין הזעזועים הממירים את התרבות לכדי גל חורבות, יוצאת ההבהרה: "ההשגחה
העליונה אינה שולטת בעולם", כי אם "ההטעיה" היא זו המולכת עליו. האימפריה
הנגדית שלה הן החורבות, תחום האנטי-תזה, שנשלט בידי חוק ההיפוך הלוציפרי.

בהזדמנות זו צריך להדגיש שהחורבות מהוות כאן מרחב אמביוולנטי מיסודו. בהיותן
באופן מובהק מרחב אלגורי של סיכול, הן מהוות גם מרחב של חירות אקסטטית.
"מעולם לא ידעתי תחושה של חירות כה חסרת גבולות", מכריז הכומר פאוסט, תוך
שהוא מסכם את התנפצותם האחרונה של ערכי היסוד.

פעילותה של האלגוריה, הרסנית אך בו בעת גואלת, תוקפת את רעיון המכלול
וגורמת לכך שמצג השווא שלו "יקולף" חלק אחר חלק. התוצר של ניתוח דה-
קונסטרוקטיבי זה הן חורבות העולם, ההיסטוריה, התרבות והגוף. זה האחרון מתחלף,
פיסה אחר פיסה, בחומר מת. אצל בנימין הדבר בא לידי ביטוי בקורפוס בעל איברים
מקולפים⁵. הראש הופך לגולגולת מת - מסכת פוסט-מורטם של ההיסטוריה, הנגרסת
לאבק בבית התפילה שנחרב עד היסוד⁶. וכך, ככל שנהרס בית תפילה זה יותר, כך
מתברר יותר רעיון תוכנית המתאר (הבניין הנשמר בשלמותו רק מסתיר אותו).
בארכיטקטורת האלגוריה מהווה תוכנית זו תוכנית אלוהית פרדוקסלית (שלא לומר

בוגדנית, או פשוט סוטה) לשם ישועה. "בית תפילה" שנבנה (ונהרס) בהתאם לתוכנית זו, היא הגולגולתא.

במרכז ובראש בית תפילה זה מצוי גוף הרוס. גל החורבות הפיזי - כלומר, הגוויה - הינו דמות מפתח אלגורית. הוא מתיר לנו לפענח את משמעות הקביעה הגורסת כי "הגוף האנושי אינו יכול להיות פטור מהחוק שציווה על הרס האורגני לשם דליית המשמעות הטהורה מסך חלקיו"⁷. משמעות זו מוצאת ביטוי בסמל תיאולוגי מובהק מאין כמותו, גופו של הצלב, אשר מגלם את עקרונות הטרנספיגורציה והגאולה. גופתו של בן-האלוהים מהווה את באת-כוחה של התעלומה האלגורית הגדולה מכולן. שרידי גופו מדגימים לשם איזו מטרה הורסת האלגוריה את החומר ועורמת את חלקיו בצורת עיי חורבות. היא עושה כך ב"ציפייה בלתי פוסקת לנס"⁸. ובצדק, שכן "אין רצף אירועים שהבארוק לא יסיק ממנו את התרחשותו של נס"⁹.

ציפייה זו מסמנת את הכוונה החשובה ביותר של האלגוריה, המהווה במקביל גם את האנטונימיה היסודית ביותר שלה. אנטונימיה זו נובעת מהעובדה ש"האובייקט של הכוונה האלגורית מנותק מקונטקסט החיים, בכדי להקל על ההרס, אך באותה מידה גם על השימור" (מתוך "פאסאז'ים", הודגש ע"י ת.ק.). כיוון שכוונתה של האלגוריה "לא מתמקדת בעיסוק בעצמות, אלא מדלגת ישר אל רעיון התחייה מחדש"¹⁰.

ובדילוג פרדוקסאלי זה - מפירוק לחלקים אל בנייה מחדש, מחורבן להתחדשות - מתבררת כוונתה הסטריולוגית***. בהקשר זה, סימן מפתח של האלגוריה - גולגולת המת - מופיע בתור "תוצר למחצה של סיפור הגאולה, המופרע בידי השטן" (לוציפר מהווה עבור בנימין דמות אלגורית בסיסית).

בסיפור הגאולה מהוות סצנות העינויים תחנות המוליכות את הכוונה האלגורית מעלה, עד לפסגת הגולגולתא - היכן שמתבצעת הטרנספיגורציה הסופית בתהליך הגאולה והתחייה העתידית. בעטייה של טרנספיגורציה זו "העולם, שהפקיר את עצמו לרוחו העמוקה של השטן ובגד בעצמו, הינו עולמו של אלוהים". בעולמו של אלוהים מתעורר האלגוריקן, באומרו: "הו, לכשיבוא השוכן במרומים לקצור את התבואה בחצר בית הקברות, אזי אנוכי, ראש מת, אשנה פניי לאלו של מלאך"¹¹.

⁴ Ibid. p. 176

⁵ Ibid. p. 176

בנימין מציין כאן את תיאור של וינקלמן את הרקולס מבולוודה - תיאור המבחר את גוף הגיבור, הן בכל חלק וחלק המצוי בו. לדעת בנימין יש כאן במידה רבה שיטת תיאור "בלתי-קלאסית", דווקא בעטייה של "החלקיות" שבה. "אין זה מקרה, מוסיף בנימין, שאובייקט זה הינו טורסו בלבד. בשדה האינטואיציה האלגורית, התמונה הינה פרגמנט".

⁶ Ibid. p. 166

⁷ Ibid. p. 216

⁸ Ibid. p. 178

⁹ Ibid. p. 234

לאור הנ"ל ניתן להסיק בבירור שהגעה לכדי הבנה מלאה של תבניות אלגוריות קיצוניות אפשרית רק ברמה התיאולוגית¹². שכן כפי שטוען בנימין, כל עוד הגישה לבעיה אינה בעלת אופי תיאולוגי, אלא אסתטי בלבד, אזי "לפרדוקס יש את המילה האחרונה"¹³.

אולם העניין אינו כה מובן מאליו. ואכן לפרדוקס האסתטיות, מאיים ומערער ככל שיהיה, יש באותה המידה גם השלכות מבורכות, ראשית בתחום הקוגניטיבי. בהבהיר את הצד המרגש אסתטית בטרגדיה המטאפיזית, הוא מדגים גם אספקט המעורר מבחינה אפיסטמולוגית. אספקט זה הוא "זוהמתו המופלאה" של האונס הפולחני שמבוצע בגופן של התרבות וההיסטוריה. אונס זה, גם אם מהווה התודעות לנעלות מיוחדת במינה (חוויית ה"השגחה" אל מול ה"הטעייה"), הינו בו בזמן התנסות בידע.

איך יתכן הדבר? ובכן, אונס זה (באופן קפריזי עד ריגוש, אולם כאוטי רק למראית עין) מנפץ את פסאדת העולם. בכך הוא מיישם אופני ניתוח אפיסטמולוגיים חפים מטעויות, אשר יוצרים בקרבנו תודעה ולפיה "מבנם החיצוני של הארמון והבית ובמידת מה אף הכנסייה נקבע באופן מתמטי, בעוד שסגנון הפנים הינו מחוזה של יד הדמיון החופשית"¹⁴. הודות לאופני הניתוח החושפים שטח זה, הופך ברור יותר "הקונטרסט שבין הפסדה הלוגית, או הקלאסית אם תרצו, לבין העוצמה הפונטית המצויה בפנים".

הפונטיות קשורה קשר הדוק לאלגוריה, שכן מרחב החורבות מהווה בעצמו סוג של אמפיתיאטרון. באמפיתיאטרון זה משוטטות רוחות ההיסטוריה לא רק בתור צללים, בבאות-גרר והשתקפויות, אלא בו בעת (אם להשתמש במינוח בודלריאני) - בתור הדים ("echa") או ליתר דיוק בתור קולות (מהדהדים). האקוסטיקה של תיאטרון האלגוריה מגבירה את עוצמת אחד האספקטים החשובים ביותר שלה, דהיינו - הקול. כפי שמראה ה.ג. ג'דמר בחיבורו "אמת ומתודה", "האלגוריה שייכת לתחום הדיבור".

¹⁰ Ibid, p. 233

¹¹ "נוגעת לרעיון הנאולה (המתרגם)

¹² Ibid, p. 232

¹³ Ibid, p. 216

¹⁴ Ibid

בנקודה זו רצוי היה להרהר מעט בדבר הספציפיות של השפה האלגורית המודרנית, ובייחוד בדבר האמביוולנטיות הקיימת בו.

מצד אחד קיימת שפת החורבות. המבנה שלה הוא אלקטרו־קרדיוגרם המתאר את ההלם הנוצר בשל ההתנפצות. זוהי שפת קטסטרופה מקוטעת, רוטטת, פצועה. ב"פאסאז'ים" מתגלמת היא בדמותו של בודלר, הקורא את הטקסטים שלו תוך שהוא "מגמגם, רועד ונוקש בשיניו". שיח זה אודות הפורענות משקף את דינמיקת המודרנה, שמצויה הרי בדעיכה. לקולו "השבור" של המשורר מתלווה שפת גופו "ההרוסה", המקבילה כוריאוגרפית לעוויתות ההתפרקות. "אפילו אינני מגנה את הליכתו הקופצנית", כותב אחד ממבקריו. "אני רואה בזאת את תחילתה של גסטיקולציה (החוויה) נוקשה, אשר בהדרגה תעלים את צלילו המעגלי של העולם הישן. גם בכך מביא בודלר בשורה חדשה". צעד זה וגסטיקולציה זו מעלים בדמיונו רטט של אדם אשר נאבק בשד שבתוכו, רטט המזכיר ריקוד של מריונטות הנשלטות על־ידי רוח מרשעת שמתעללת לשם הנאתה בגוף כנוע.

פרכוסו קורע הלב של הגוף, בדומה להתכווצויות הדעיכה של הטבע, התרבות וההיסטוריה המצויים בתהליך הרס, לובש בתיאטרון האלגורי צורות ספקטקולריות: אינטנסיביות, תזזיתיות, פתטיות, בארוקיות. המודרנה, דווקא בשל היותה קטסטרופה, מהווה גם היא מפגן ראווה.

מאפיינים אלו דוחקים את המשורר למחוות תיאטרליות של כוהן־וירטואוז. שפת האלגוריקן מאבדת את אופייה העוויתי וממירה עצמה לכדי דרשה המתואמת בשלמות. בנימין מצטט במהלך אחת מהרצאותיו תיאור המאפיין את מראהו של בודלר:

בודלר הזכיר איש דת המחווה בחינניות מעל דוכן המטיפ. שרווליו העשויים בד רך התעופפו כמו סביב גלימת נסיך. את מחשבותיו ניסח במשיחה כמעט אוונגלית (...) כמו בישוף המכריז במהלך הליטורגיה על איזושהי מצווה. (...) ראיתי כיצד נעות עיניו כאילו היו שמשות שחורות, לפיו הייתה הבעה ייחודית והוא חי חיים משל עצמו על פנים אלו - דק ורועד בעדינות מתחת לקשת המלים.

פרויקט הווידיאו "שיעור יוגה" מהווה במידה רבה מפעל אורטורי. אולם יש לשים לב לכך שהדרשן (שהינו גם יוצר הסרט) מצטט טקסטים של מיצ'ינסקי בקול שאינו שייך לאף אחת מהדמויות שתוארו לעיל. אין זה קולו של "טראומטיקן" ואף לא של "כהן". אם ברגעים מסוימים נשמעים קיטועים או רעידות, אין הדבר קורה בגלל חרדה או זעזועים, אלא יותר בעטיו של החומר הלינגוויסטי עצמו. שפתו של מיצ'ינסקי מתבררת כשפה אנכרוניסטית עד כדי כך שאפילו לבן ארצו (שנולד, אומנם, כבר בעידן אחר) היא נשמעת כשפה "זרה" משהו - גם מבחינה "פונולוגית".

לכן רק בקושי רב בוקעות מילותיהם של טקסטים אלו ממיתרי קולו של הפולני הפוסט-מודרני. בקושי, אך בכל זאת יוצאות איכשהו. ראשית באיטיות וביישנות, ובהמשך ביתר חופשיות ותעוזה. הדבר קורה, משום שזרותה של שפה זו אינה זרות מוחלטת - שהרי כמו כל אנכרוניזם אמיתי יש בה מן האקזוטי, אך בו זמנית גם מן המוכר. אין צורך ללמוד אותה מאפס, ובמידה מסוימת מספיק רק להיזכר בה. על אף כל הזרות שבה (ואולי דווקא מסיבה זו בדיוק), שפה זו היא כה מעניינת וכה מתעתעת, שפשוט אין דרך להתנגד לה, כאשר היא מזמינה למשחק ומפתה לחזור אחריה, לקרוא מחדש, לשים אותה ללעג או ללטפה. בהקשר זה ברור שהדובר, המשתעשע בשיח זה, אינו מסוגל להיות "כהן". שכן חסרה לו ה"משיחה האוונגלית" - השלווה, שיקול הדעת והכבוד העצמי. מטלטלים אותו רגשות מנוגדים - תנודות נזירותיות בין ריחוק אירוני לבין הצורך בקרבה כמעט ארוטית לדברים עליהם הוא מדבר.

דיאלקטיקה זו, המשלבת משיכה ודחייה, התקרבות והתרחקות, מאמצת צורה של משחק משל עצמו, שבגרסתו האורטורית הופך במידה רבה מאוד להשתעשעות אמביוולנטית (מנקודת מבט מוסרית) עם הטקסט הווקאלי.

ההשתעשעות עם השפה, ובמיוחד האספקט הפונולוגי שלה, מקבלים ב"שיעור יוגה" את צורתם הרדיקלית ביותר במהלך המשחק/התמודדות עם השיח האנטישמי. הדבר מתרחש ברגע בו קורא הדרשן בקול את הקטעים הגזעניים מתוך "הכומר פאוסט". הסופר

מפתל ומכפיל בחיבה מובלטת גידופים למיניהם, תוך שהוא מעצים את קולו ומנצל את אפקט ההתהווה, כמו גם את ההד האלקטרוני. וכך מגיעה לשיאה ההנאה שמפיק הדרשן. אולם השעשוע - בין השאר כתוצאה מהשימוש הקריקטוריסטי לרעה ב"אקו" - חדל מלהיות רק שעשוע.

בתיאוריה של בנימין, ה"אקו" הינו תופעה דו-משמעית. מצד אחד, זהו לפני הכל "תחום של משחק חופשי עם הצליל"¹⁵, משחק הקשור להנאה מהחזרה על אותו הדבר. אולם מצד שני, ייחודיותו של ה"אקו" גורמת לכך שמבעים החוזרים על עצמם חדלים (בשל הרפטיציה) מלהיות מובנים מאליהם ובמובן מסוים מתנכרים למשמעותם הכתובה המקורית. הם מאמצים בו בעת תכונה של הירוגליף חידתי, תוך קבלת טון חמור ואף מאיים של נבואה או אזהרה¹⁶. אפקט הזרות מתחזק אף יותר, כשבזמן החזרות מדלג ה"אקו" על ההברות ההתחלתיות והסופיות של המבע והמילה חשופה לעיוות. חשוב לציין שעיוות זה לכל הפחות כבר אינו שעשוע תמים. גם אם מלכתחילה היה לו רק אופי "היתולי", אזי שבשורה התחתונה נותרת רק שורה של מחוות, אשר (לדעת בנימין) מוליכות ל"דפורמציה ברוטלית של ההיסטוריה"¹⁷.

¹⁵ Ibid, p. 210

¹⁶ ראה: Ibid

¹⁷ Ibid

ניתוחה של מסקנה זו חוצה כבר מן הסתם את תחומי מאמר זה. יחד עם זאת יש לציין שהדעה כי בעיוות המילה מעוותת גם ההיסטוריה, נובעת מהדיון שניהל בנימין בזמן מלח"ע הראשונה עם בובר. סופרו לעתיד של "הפאסאז'ים" הדגיש - בעמודו באופוזיציה לוויטליזם ואקטיביזם הבובריאניים - שפעילות לינגוויסטית מודתית באותה המידה כמו מעשה "ריאלי". הוא הצביע בכך על קיומו של "ניצוץ הקסם" המחבר את השפה, הפוליטיקה וההיסטוריה יחדיו

(J. McCole, *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Cornell University Press 1993, p. 77-79)

הבמאי של "שיעור יוגה" - ביוצרו מניפולציה של השיח האנטישמי באמצעות ה"אקו" - מאמץ משחק שיוצר למראית עין רושם כה שקוף, עד שניתן להגדירו כ- *reductio ad absurdum*. ההיפרבוליזציה של השפה הגזענית מהווה במקרה זה גישה ביקורתית - אשר לא זו בלבד שחושפת את מפלצתיות הרטוריקה האנטי-יהודית, אלא אף מנסה לפרקה מנשקה - תוך שהיא מנפחת אותה לממדי ענק רק כדי לנקב אותה בהמשך בעזרת להב הקריקטורה. סוג כזה של פירוק מנשק הינו מהלך סאטירי מיסודו. ה"אקו" המתלווה אליו לא רק חוזר על האלמנט המצוי תחת ביקורת, אלא יותר מחקה אותו בשאיפה לגרום לגיחוכו. עם זאת, יש להדגיש שבניגוד לרושם החיצוני "שיעור יוגה" אינו פרויקט סאטירי. שכן הסאטירה, בתור כלי ביקורתי, נדמית כיום כחסרת-אונים אל מול השיח האנטישמי, יותר מכל מכיוון שאיננה מסוגלת להתקרב אליו באמת. הפחד מהידבקות

מכריח אותה לשמור על מרחק. מגע אינטימי יותר עם האויב אסור עליה. הזדהות עמו לא שייכת לכללי המשחק. כל זאת גורם לכך שהסאטירה אכן עשויה לפלח את לבה של המפלצת במכה בודדת, אולם אף פעם לא תוכל להתוודע אליה בשום צורה. היא אינה מצויה במצב המאפשר לה לחקור אותה ותכונות היסוד הפנימיות שלה אינן נגישות עבודה. הסאטירה מסירה מסכות ביעילות ואף מפרקת לגורמים. היא מסוגלת לא רק להפשיט, אלא גם לגרוס לחתיכות. עם זאת, היא נבדלת מהאלגוריה בכך שאינה חווה משיכה ואינה חשה בסקרנות ובתשוקות הנלוות. בהתאם לכך היא לא חודרת ולא מחלחלת פנימה ועל כן השימוש בה מתגלה כבעל חשיבות מזערית.

לעומת זאת המשיכה, שבנוכחותה העוצמתית ניתן לחוש ב"שיעור יוגה", חודרת מתחת לפני השטח של השיח ושוקעת במעמקים בתור כלי תעבורה הכרתי. היא נספגת בשכבות העמוקות והחשוכות ביותר. כך מפעילה היא גלים על-קוליים בכדי להשיג תמונה של הקרקעית, או במלים אחרות - את השתקפות "תחומי של התליין". בהשתקפות זו מבחין הפולני הפוסט-מודרני בבבואתו שלו: אדם שאינו עוד היצור המחריד מהעבר (איזה מן דינוזאור טורף יהודים המשומר מאחורי ארון ראווה של מוזיאון), אלא דמות לחלוטין בת-זמננו, נגועה אומנם עדיין בהשפעות ארכאיות.

יש להפנות כאן תשומת-לב לכך שלמשיכה בה עסקינן אופי נרקסיסטי - היא מהווה סוג של מקסם אוטו-ארוטי המאמץ לו מושא פוסט-מודרני המתגלה בתוך דמותו של התליין הפוטנציאלי. גילוי זה מעורר פיתוי "אוננותי" של משגל עם הכפיל הדמוני שלנו עצמנו ויוצר צורך לטפח בתוכנו את מושא הביקורת עצמו. צורך זה הינו בעל תכונה מינית, מאחר שהוא מתקשר לכמיהה לחדירה מלאה ונעימה אל תוך אובייקט הביקורת, כמו גם להידמות אליו, במטרה להתוודע אליו באופן הטוב ביותר. כמיהה זו מצביעה על אופייה האמביוולנטי והמסוכן של המשיכה, שכן היא מתקשרת לסיכון של חצייה גרסיבית את הגבול שבין הידמות לזהות. היכרות וכיבוד קו הפרדה זה הינן מהותיות ביותר - שכן להיות דומה ולהיות זהה הם שני מצבים נפרדים. יישור ההבדלים ביניהם מאיים בשקיעת הביקורת בתוך המבוקר - בהזדהות עם מה

שהביקורת אמורה הייתה להיבדל ממנו מבחינה אינטלקטואלית ואתית. הטלטלה הנובעת מהמשיכה - המעבר משוני קיצוני, דרך ההידמות, אל כיוון של זהות - בנוסף להתלבטות בין סלידה, סקרנות ועונג, או אם לנסח זאת בקיצור - כל הדיאלקטיקה הדו-כיוונית של משיכה ודחייה, שקיעה וציפה - כל אלו יוצרים את הדינמיקה הביקורתית המיוצגת ב"שיעור יוגה".

אחד ממניעיה הינו ללא ספק היצר הייחודי, שהוגדר לפנים בתור *delectatio morose*****. לשיטתו של פייר קוסובסקי (*Sade mon prochain* "סאד, שכני")

ה*delectatio morosa* נסמך על הלך רוח שבתיווכו הוא נע באופן מכוון אל עבר הדמיית מעשים אסורים, גופניים ונפשיים כאחד, כדי להרהר בהם ללא דיחוי מיותר (...). הנפש נכנעת באין מנוס לפעילות מגונה מדרגע שבו היא מתחילה לעסוק בשימור הדימויים המופיעים בעטיו של החלום, או - כפועל יוצא של רצונה שלה - מעלה אותם מתוך תחושת נוכחותם החבויה, למרות שלמראית עין הם מצויים במצב רדום בספירת התודעה הקפואה בתור אמצעים לסיפוק עונג, הנשמרים על-ידי הנפש במרתפיה לעת צורך.

דינמיקת הפנטזיה הזו אופיינית לביקורת העושה שימוש בכלים באופן "אפקטיבי-וגטיבי". ניתן להגדירה בתור ביקורת "אפקטיבית" משום שלא זו בלבד שהיא מנתחת יצרים (לשם דיוק פנטזיות בעלות תכונות אפקטיביות, כדימוי של "היהודי אויבה של פולין" לדוגמה), אלא בעצמה מהווה יצר. היא מהווה סוג של דחף ארוטי, אשר דוחף אותה לכיוון ביקורתי. קיימת בה גם הנאה הנובעת מהמגע עם מושא הביקורת. הנאה זו נקשרת באופן בלתי נפרד עם ה"וגטיביות", או אם לנסח זאת בצורה יותר מדויקת - עם תענוגות "העיכול". שכן תוך כדי שהביקורת ה"וגטיבית" עסוקה בעיכול, היא "מכניעה" את מושא הביקורת שלה. בו בזמן היא מתענגת על האובייקטים שלה, תוך שהיא יוצאת מנקודת ההנחה שתהליך העיכול אמור להיות גם מהנה.

****ההתענגות על הרדור
בדבר עבירה (המתרגם)

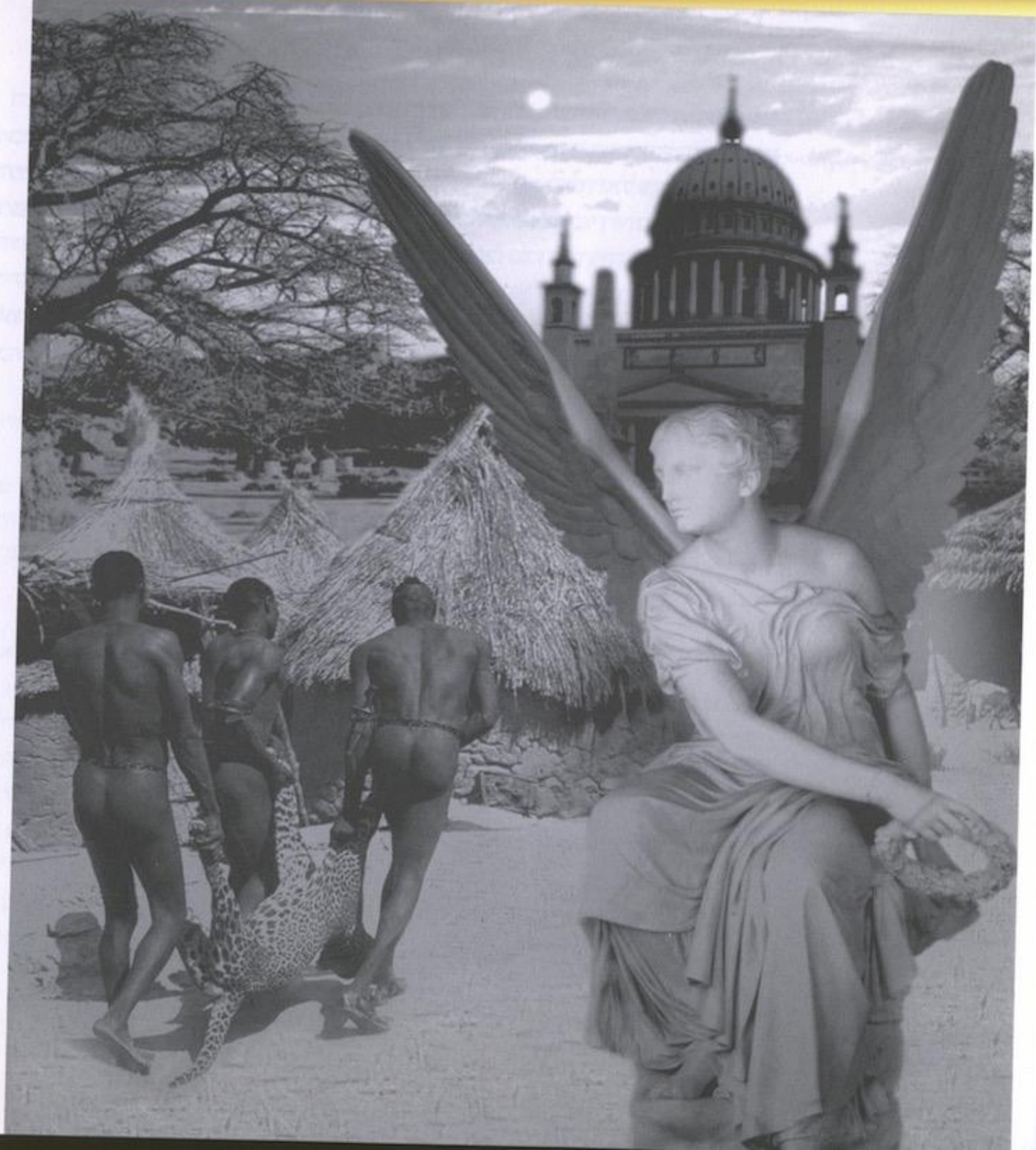
כידוע, ההסדר הוגטטיבי פועל באופן בלתי-רצוני, אולם הביקורת ה"וגטטיבית" פועלת בדיוק להפך: היא כפופה גם לרצון וגם לכוונה מסויימים. רצון זה הינו רצונו של "התליין", בעוד שהכוונה - כוונת ה"אלגוריקן". המבקר הינו "אלגוריקן-תליין", אשר פועל בתחום החורבות, או - כפי שעשוי היה לנסח זאת בנימין - בחללן הפנימי של "חיות פרא קודרות" (שתחומן הינו עיי החורבות של ההיסטוריה)¹⁸. האלגוריקן עובר המרה לחיית פרא שכזו, אך בטרם הוא נפרע מהשיח (לפני שיטרוף אותו, יעכלו, יזין עצמו ממנו ויכניעו) חייב הוא לבקעו מחדש, כלומר - למוטטו לכדי גל חורבות.

בעמוד מנגד:

תומאש קחאק, ללא כותרת

(Negroization), קולאז'

דיגיטלי, 80/60 ס"מ, 2006



שיח שדים

נעמי אביב ולאה אביר

אחד ההיבטים המטרידים ביותר ביחסי הפולניים-ישראלים הינו נוכחות שדי העבר, ההיסטוריה והזיכרון. שדים אלו ממשיכים לחזור ולהופיע בהווה, כשהם נושאים מטענים אישיים וקולקטיביים שונים. איך אתם מתייחסים לשדים האלו, היכן ומתי אתם פוגשים בהם, ומהי משמעותם עבורכם?

תומאש קוזאק

אני חושב שצריך לבחון את הנושא הזה ביחס לרעיון של "שרות הציבור". זהו רעיון שעיצב (ובמידה מסוימת עדיין מעצב) באופן משמעותי את התודעה הקולקטיבית, הן בפולין והן בישראל. אני חושב גם על צווים חברתיים כגון "חובה", "חוק" ו"שרות", שצמחו בתוך רחמה של מדינת הלאום. בהקשר זה, ניתן אולי להבין טוב יותר את משמעות המושג "שדים" בעזרת המילה היוונית העתיקה שתיארה שד: "דיימוניון" (*daimonion*). בשיח הסוקרטי, "דיימוניון" הוא מעל לכל "חברו" ו"עוזרו" של סוקרטס. הוא מייצג את הקול הפנימי שאפשר לפילוסוף להגדיר ולהגדיל את מרחב החופש האישי. קירקגור (*Kierkegaard*), בספרו על מושג האירוניה, מדגיש ש"השד קשור לגמרי לחיים הפרטיים". היצור הזה לא מופיע בתור היריב הדיאלקטי של מסורת המבוססת על אלוהים, חוק ומדינה, ומעל לכל על רעיון מחויבותו של האזרח לציבור ולרפובליקה. דיימוניון (כפילו של הפילוסוף) הוא הממריץ העיקרי של הקונפליקט הבסיסי בין ההוגה לבין המדינה-דת. מנקודת המבט הזו, השד מופיע כאנטיתזה חתרנית לדיברות החברתיות המוסכמות, שמוכתבות על-ידי המסורת וההיסטוריה.



זביגניב ליברה,
תושבים, צילום, 120/180
ס"מ, 2003

אורן אליאב

בשבוע שעבר חזרתי מביקור בפולין, ואני רוצה לספר על תמצית החוויה שלי שם. הפסקה הבאה היא מעין הקדמה הכרחית, אז אני מקווה שתהיו סבלניים. בשבילי, "העבר" הוא מושג בלתי מוחשי. כל מה שכבר קרה - אתמול, בשבוע שעבר, לפני כמה שנים או עשורים - מרגיש לי מהר מאוד כמו חלום. ברור שהדברים קרו, ושאיירועים משאירים סימנים או עקבות (ציורים, למשל, הם סימנים. אבל זה בטח קשור יותר לשאלה שתבוא בהמשך). בכל מקרה, הסימנים האלו קיימים בהווה, כאן ועכשיו. הקשר שלהם למאורעות העבר הוא תכונה שמשויכת להם על-ידי ההכרה. במילים אחרות, אני מרגיש שבשבילי ההיסטוריה היא בדיונית באופן בלתי נמנע. היא הבדיה המוחשית ביותר שהתודעה שלי יודעת לייצר (למרות זאת, אני מזהה את הבעייתיות בתפיסה שהמציאות היא כל כולה יציר התודעה ברגע שמסתבר שלאחרים יש זיכרונות דומים של אירועים דומים. חוויה משותפת נדמית "אמיתית" יותר מאשר אווירת החלום שאופפת את העלאת הזיכרונות הפרטית

שלי. זהו, כנראה, המניע העיקרי ליצירת תחום המחקר שנקרא "היסטוריה". כל מה שקרה בעבר משאיר עקבות, ולעקבות האלו יש קיום כפול. מצד אחד, הם מציגים את עצמם בפני באופן מיידי ואגבי, כחפצים - כמו מניפה פתוחה. זהו רגע התצוגה. מעין מתנה. מצד שני, הם מופעלים על-ידי מבטו של המתבונן. הצופה מפעיל מחדש בתודעתו את תגובת השרשרת של המאורעות שקדמו לרגע התצוגה, ובכך מעניק להם משמעות. הצופה (אני אודה לקרוא לו "המבקר") הוא זה שמעניק לחפץ מסוים מעמד של עיקבה, שמופעל על-ידי חוש הראייה. הביקור הראשון שלי בפולין בשבוע שעבר אפשר לי לבחון את היכולת שלי להפעיל חפצים ולהפוך אותם לעקבות או לסימנים. זה היה תרגיל בייצור של משמעות היסטורית והשלכתה על פנס רחוב, קרש עץ, קסרקטין נטוש, חופן אדמה, מדים של חייל, שדה חיטה, אבני מרצפת וכו'. חיפשתי שריטות, צלקות, סוגים שונים של ראיות. קיוויתי למצוא עקבות של טראומה, כמו מונה גייגר שמתקתק בצ'רנוביל. נכשלתי.

בניגוד לציפיות שלי, הדברים היו פשוט מה שהם. כאילו סגרו מעגל. אירועים מסוימים הפכו את החפצים האלו לסימנים בעלי משמעות; עם חלוף הזמן, הם חזרו להיות שוב סתם חפצים. ביקורים באתרים "טעונים" כביכול, כמו הרובע היהודי קז'ימירש בקרקוב או אפילו אושוויץ-בירקנאו, והניסיון "להבין" התגלו כלא יותר מסדרה של מאמצים עקרים להתנגד לרוח הסוחפת והבלתי-נלאית שהופכת את ההיסטוריה לתיירות.

כשאני צופה בחפצים שהפכו למוצגים - כמו במחנה ריכוז שהפך למוזיאון - אני מאבד את היכולת להבין את המשמעות שלהם. כל מה שאני מצליח לראות הוא את התצוגה עצמה. כוחו של המבט שלי לייצר משמעות מעומעם על-ידי הזכוכית השקופה של תיבת התצוגה. הכישלון הזה הוביל לתהליך של ערפול, שהשפיע גם על דברים שאין להם שמץ של משמעות היסטורית. ורשה, קרקוב והכפרים שלאורך הדרך כולם כוסו בדוק דק.

אז מה ראיתי ומה פספסתי? מה הייתי אמור לראות? איפה היו השדים? אילו גלדים ניסיתי לגרד? לזיכרון של מי ניסיתי לחדור?

באופן כללי, אפשר לומר שהציורים שלי מתייחסים לעבר שלא חוויתי באופן אישי. אני משתמש בדימויים ומתייחס אליהם בתור זיכרונות רחוקים שהם לא ממש שלי, כמו טראומה שזוקקה דרך מסכי הזמן והייצוג החזותי. אך בשבוע שעבר, אני חייב להודות, בזמן שהגעתי קרוב כל כך למקור של ה"זיכרונות" האלו, ההפתעה באה מכיוון לא צפוי.

גיא גולדשטיין

אפשר לומר שחוויתי היום משהו יוצא-דופן ומדהים, שהאיר את כל החיים שלי - כולל אירועים וצירופי-מקרים שונים שחוויתי - באור מוזר ולא-צפוי. לפני כמה שבועות, נסעתי לפולין במסגרת ההכנות לתערוכה הזו. לא רציתי לנסוע למחנות ולראות את כל המראות והדימויים האיקונים שעליהם גדלתי.

נולדתי למשפחה ששרדה את אושוויץ. תמיד התעניינתי בסיפורים האלו כחלק מהעבר המשפחתי, ובילדותי ראיתי כמה תמונות. כשגדלתי, הפכתי באופן טבעי להיות ביקורתי יותר כשניסיתי לחקור את המהות הפנימית שלי, את האופי והזהות שלי ואת השפעת האירועים שחוותה משפחתי על החיים שלי.

אז בחזרה לפולין. בקרקוב ביקרתי במוזיאון יהודי גליציה החדש, וניסיתי לדמיין את היהודים שגרו באותה שכונה שבה ממוקם כעת המוזיאון. מה שמצאתי שם היו אותם מראות איקונים שכבר הכרתי, דבר שלא אפשר לי באמת לחוות את החיים של האנשים שאחריהם חיפשתי.

בסוף הביקור שלי במוזיאון נכנסתי לחנות הספרים. הספר הראשון שהרמתי מהדלפק היה אלבום אושוויץ. כשפתחתי את הספר, הדימוי הראשון שהכה בי היה סבתא שלי, עומדת על הרמפה באושוויץ כמה דקות אחרי שירדה מהרכבת.

שמעתי על הצילום הזה בשנה שעברה בהלוויה שלה, בזמן הספד שנשא חבר משפחה שאמא שלו באה מהעיירה של סבתא שלי. גם היא נמצאת בתמונה הזו. כשחזרתי הביתה וניסיתי להבין מה אני הולך לעשות במסגרת התערוכה הזו, מצאתי כמה קלטות וידאו עם עדות שנתנו סבא וסבתא שלי, כחלק מסדרת עדויות שהוקלטו על-ידי "יד ושם". צפיתי בה היום - אני חושב שבפעם הראשונה.

כשהתבוננתי בסבתא שלי והקשבתי לה מספרת את סיפור חייה, הכול התנקז לדימוי אחד - זה שראיתי בקרקוב. אני יודע עכשיו שהדימוי הזה הוא הסיבה שסבתא שלי התבקשה להעיד במשפטו של אדולף אייכמן. רבים מזיכרונות הילדות שלי החלו להבזיק במוחי, וקיבלו משמעות.

זהו סיפורה של התמונה הזו: סבתא שלי (שהייתה אז בת 19 או 20) נשלחה לאושוויץ יחד עם הוריה, ארבע אחיותיה ושני אחיינים צעירים. הם ירדו מהרכבת אחרי שהצטופפו במשך יומיים בקרונות בקר ללא חלון, אוכל או שירותים. במהלך המסע הזה, אמה של סבתי סיפרה לבעלה סוד שהיה ידוע לסבתי בלבד - זו הייתה הפעם הראשונה שבה אמה של סבתי סיפרה לבעלה על המכתב שקיבלה ובו הודיעו לה שבנם, שגויס ונשלח לחזית כמה שנים קודם לכן, מת. החדשות האלו השפיעו באופן קשה על אביה של סבתי, שחש ברע מאד במשך שני ימי הנסיעה בקרון הבקר. כשירדו מהרכבת באושוויץ, הגברים והנשים הופרדו מיד. אמה של סבתי החזיקה את נכדתה, שהייתה בת 13 חודשים, בזמן שאחותה של סבתי החזיקה את בנה הקטן. קציני האס.אס. הורו לאחותה של סבתי לתת את הילדים לאמא שלה, אבל היא סירבה. אחד הקצינים ציווה על אסיר אחר לחזור על הפקודה בשפה אחרת, אבל היא עדיין סירבה. הקצין ציווה על האסיר לקחת את הילדים בכוח, ולמסור אותם לאמה של סבתי. הילדים והאישה הזקנה נשלחו לתאי הגזים. זה השלב שבו קצין אס.אס. אחר צילם את התמונה הזו. אחותה של סבתי לא נראית בה, מכיוון שהיא רצה אחרי ילדיה. ארבעת האחיות שרדו. האירוע הזה, שהונצח בידי קצין אס.אס., הוא תמצית חייה של משפחתי ושל האווירה שבה גדלתי.



במהלך השנים האחרונות אני חברה בקבוצה של ישראלים וגרמנים צעירים שמארגנת קרן ברטלסמן. הקבוצה מורכבת מאנשי תקשורת, אמנים, כלכלנים ופוליטיקאים, ומטרתה היא ליצור דיאלוג מקצועי ופוליטי בין גרמניה וישראל.

התוכנית כוללת מפגשים משותפים בגרמניה ובישראל, ופגישות מחזור תקופתיות. ב-2008 נפגשנו בפולין. נסענו לוורוצלב, ראינו בית-ספר מקומי, ביקרנו באושוויץ ושמענו סדרה של הרצאות מפי פוליטיקאים, סוציולוגים ואינטלקטואלים פולנים בולטים, שלאחריהן התכנסנו לשיחות קבוצתיות אינטנסיביות.

הביקור הזה הווה השראה לחלק מהמחשבות שאני מעלה היום על הכתב. ייתכן שהן מפורזות במקצת, אבל אני מקווה שהן ישמשו נקודות מרכזיות לדיון.

באופן כללי, המושגים "היזכרות" ו"זיכרון" תלויים במה שקולקטיב לאומי נתון מדמיין כשהוא חושב על העבר. שני הייצוגים הבולטים ביותר של שדי העבר בהיסטוריה הפולנית והישראלית הם קרוב לוודאי אלו הנוגעים לאשמה ולתחושות של קורבנות.

אשמה

האם הפולנים, יחד עם הגרמנים, נושאים באחריות לשואה? קשה לדמיין קביעה אבסורדית מזו. אין משפחה פולנית אחת שלא סבלה מהיטלר או מסטלין. מיליוני פולנים נרצחו על-ידי הנאצים. פולין הייתה המדינה הראשונה שהתנגדה לתביעותיו של היטלר, וכן הלאה וכן הלאה. כל האמיתות האלו תורמות לדימוי העצמי של פולין כקורבן תמים ואציל-נפש של אלימות וקנניות פוליטיות זרות. בסיום המלחמה, בזמן שהמערב עיבד את מה שקרה במהלכה, שלטון הטרור הסטליניסטי מנע דיונים ציבוריים דומים בנושא המלחמה, השואה והאנטישמיות בפולין.

בר-זמנית, מסורות אנטישמיות נטועות עמוק בהיסטוריה של פולין. במאה ה-19, אנטישמיות היתה הדבק האידיאולוגי שחיזק מערכים פוליטיים ולאומניים חשובים. עם זאת, הימין הלאומני והאנטישמי בפולין לא שיתף פעולה עם הנאצים כפי שעשה הימין בארצות אירופאיות אחרות. אנטישמיים פולנים נלחמו נגד היטלר, וחלק מהם אפילו הצילו יהודים - מעשה שהעונש עליו היה מוות. לפנינו פרדוקס

פולני מיוחד במינו: על אדמת פולין הכבושה, אדם היה יכול להיות אנטישמי, גיבור המחתרת הפולנית ומציל יהודים. המסורת האנטישמית הובילה את הפולנים לראות בכל היהודים זרים, בזמן שהמסורת ההרואית הפולנית הובילה אותם להציל את היהודים.

החשדנות הישראלית כלפי העם הפולני מבוססת על האמונה שרגשותיהם של הפולנים כלפי היהודים לא באמת השתנו (במיוחד אצל קתולים אדוקים). בנוסף להיסטוריה הארוכה של האנטישמיות בפולין, הפולנים, יחד עם שאר העולם, הואשמו בשתיקה ואדישות בנוגע לגורל היהודים. זה מוביל לדיון מורכב נוסף הנוגע להתנגדות, פחד והישרדות: תהליך ההשמדה ההמונית הסתמך על שכנוע כל הנוגעים בדבר, כולל הקורבנות והעומדים מן הצד, שהדבר ההגיוני לעשות הוא לשתף פעולה ולא להתנגד. שכנוע זה נשען על הצהרות כוזבות שהקורבנות נשלחים ליישוב מחדש, על תקוות הקורבנות שחלקם ישרוד ועל הדגשת העונשים הכבדים הצפויים למתנגדים. בתוך העולם הבלתי־ימאן והלא־אנושי של הנאצים, ההיגיון היה אויב המוסר, וההיגיון דרש הסכמה לפשעים נגד האנושות. הדיקטטורה הרצחנית הזו הפכה את קורבנותיה ללא־אנושיים, ודחפה אותם להשתמש בדחף ההישרדות כתירוץ לחוסר רגישות מוסרית ולחוסר פעולה. אי אפשר להאשים אף אחד על כך שנשבר תחת לחץ כזה. עם זאת, כניעה מסוג זה מובילה בהכרח לסוג של גינוי עצמי. רק כשאדם מאפשר לעצמו להתבייש בחולשותיו, הוא יכול סוף סוף להשתחרר מבית הכלא המנטאלי הזה.

הטיעון שהפולנים חייבים להכיר באחריותם החלקית להשמדת היהודים ידוע. למרות שלא היו שותפים למכונת ההשמדה הנאצית, שפעלה ברובה על אדמת פולין, יחסם אליה הוגדר כמאופיין ב"איפוק, מאמץ בלתי מספיק להתנגד ואדישות לסבל היהודי". הכישלון לפעול תחת מזה שהיו, ככלות הכול, תנאים קשים ביותר אינו, עם זאת, הנושא המרכזי. חשובה יותר בהקשר זה ההיסטוריה של האנטישמיות בפולין, שהיה בה אולי להשפיע על התוצאה הסופית.

ניתן גם לשאול אם אחריותם של הפולנים אינה נובעת מהאדישות שלהם, אלא משכיחות השנאה הדתית, הלאומית והעממית. אנשים רבים, ככלות הכול, ראו

במדיניות הנאצית הזדמנות להיפטר ממיעוט לאומי.

אותם פולנים שהרגישו אשמה על כך שהיו עדים חסרי-אונים לזוועות השואה חוו טראומה עמוקה, שעולה מחדש אל פני השטח בכל דיון עכשווי באנטישמיות, ביחסי יהודים-פולנים ובשואה. אחרי הכול, הפולנים ידעו היטב שהם אלו שעברו לבתים שרוקנו מתושביהם היהודים עם שליחתם לגטו. היו להם גם סיבות נוספות להרגיש אשמים: היו פולנים שהסגירו יהודים, בעוד שאחרים הסתירו אותם תמורת כסף. הפולנים, עם זאת, חוו קושי ופחד גדולים נוכח הפשעים שבוצעו על אדמתם, לנגד עיניהם. התגובות לחוויה האיומה הזו היו שונות. בעוד שאחדים מהם ניסו לשכנע את עצמם שהיהודים קיבלו את גמולם, והיו האחראים לשנאה כלפיהם, אחרים ניסו להסיט את כל האשמה לרוצחים, וטענו שלא היה ניתן לעשות כלום. היו אלו שניחמו את עצמם בכך שהזכירו לעצמם שגם הם סבלו מפשעי הנאצים: "כולנו סבלנו, כולנו צריכים לזכור את מתינו, והטענה היהודית שהקורבנות שלהם תובעים יחס שונה היא רק עוד ניסיון ערמומי להשמיץ את מארחיהם הפולנים". תגובות אלו, שונות ככל שהיו, התעוררו כולן אל מול בעיה מוסרית בלתי פתורה שבשורשה אשמה מודחקת.

נדמה שדעת הקהל בפולין לעולם אינה מגובשת, אך כמעט כל הפולנים מגיבים בחריפות רבה כשמוטחות בהם האשמות של אנטישמיות ושיתוף פעולה עם הנאצים. לאנטישמיים שבשולי החיים הפוליטיים בפולין, האשמות מסוג זה הן הוכחה לקונספירציה הבינלאומית של היהודים כנגד הפולנים. לאנשים מן השורה, שחוו את שנות הסילופים והשתיקה בנוגע לשואה, טענות מסוג זה נראות בלתי צודקות. לאנשים כאלו, סיפור הרצח של 1,600 יהודים על-ידי פולנים ביידוובנה (Jedwabne), למשל, גרם הלם נוראי.

עם זאת, הטבח ביידוובנה הוא רק דוגמה אחת לניסיונות להכריח את הפולנים לשאת את משקלו של פשע השואה. היה זה כאילו הפולנים כולם נדרשו להודות באשמתם הקיבוצית ולבקש מחילה.

המחלוקות שהתעוררו בעקבות השואה היקשו על כל אפשרות לדיון רציונלי בנוגע ליחסי יהודים-פולנים במהלך מלחמת העולם השנייה, כמו גם על האפשרות של

תהליך פיוס אמיתי בין יהודים ופולנים. שני הצדדים התווכחו במידה רבה לא זה עם זה, אלא זה כנגד זה, כשהם מטיחים זה בזה האשמות הדדיות בשיח חרשים טרגי. הכרה הדדית בסבל מאחדת ומרפאה; יחס מיוחד לחלק אחד של הסובלים גורר בעקבותיו שנאה וטרור מוסרי.

הסוציולוג הפולני זיגמונט באומן טען שהעניין איננו "אם הפולנים צריכים להרגיש אשמים או גאים. העניין הוא שרק התחושה המשחררת של האשמה - החזרה אל המשמעות המוסרית של החוויה ההיסטורית המשותפת - יכולה לגרש את רוח הרפאים של השואה, הממשיכה לרדוף לא רק את היחסים בין פולנים ויהודים, אלא גם את הזהות המוסרית של הפולנים ושל היהודים כפי שהם עצמם תופסים אותה. הבחירה איננה בין בושה לבין גאווה. הבחירה היא בין גאווה הנובעת מבושה בעלת כוח מוסרי מזכך, לבין אשמה הנובעת מגאווה בעלת כוח מוסרי משחית".

הפן הפוליטי - אירופה לעומת ארה"ב
האיחוד האירופאי רואה עצמו כיצירה חדשה שאין לה קשר של ממש ליבשת של לפני מלחמת העולם השנייה, ומאמין בכנות שלידתו המחודשת בעידן שאחרי המלחמה מאפשרת לו לשמש מתווך הוגן בין הישראלים לבין הפלסטינים. העולם היהודי וישראל, לעומת זאת, ממשיכים לראות באירופה את אותה "יבשת ישנה ורעה" - נאשמת המסרבת להביע חרטה במסווה של מורה המטיף מוסר. במובן מסוים, אירופה רואה את עצמה כסוכן פוסט-קולוניאלי הפועל בשם המוסר, בעוד שהישראלים ורוב היהודים באירופה אינם יכולים להתייחס לאבחנות פשטניות שכאלה בין הווה ועבר.

המתח הגובר בין אירופה לבין ישראל נובע ישירות מדבקתה של אירופה בערכים מסוימים. האיחוד האירופי, הגאה בכוחו ה"רך", מנסה להפיץ את בשורת ה"התפייסות" בין השכנים הקרובים לו. הדבר מתבטא בעידוד או בדחיפת ישראל להתפייס עם הפלסטינים, שנתפסים כקורבנות של כיבוש ישראלי שאכזריותו רק הולכת ומתגברת. למעשה, אירופה אינה מבדילה עוד בין ישראל לבין שכנותיה במזרח התיכון, כאילו לא היה מעולם קשר בין המדינה היהודית לבין מקורותיה באירופה. אירופה מאשימה

את ישראל בכך שיחסה אל הפלשתינאים כולל התעלמות מעקרונות דמוקרטיים מרכזיים ומזכויות אדם בסיסיות; ישראל, לעומת זאת, טוענת שאירופה משוחדת לטובת הפלסטינים ומפגינה עוינות ואדישות כלפי הישראלים (כל זה מוביל לוויכוח על ההבדלים בין אנטישמיות לבין אנטי-ציוניות).

הכחשה הנובעת מהתגוננות עצמית ותחושת קורבנות ציונים רבים האמינו שהלקחים ההיסטוריים שהופקו מהחיים היהודים בגולה מבטיחים שהיהודים לא יפגעו לעולם באומה אחרת או בזרים החיים בקרבנו. כיום אנחנו יודעים עד כמה הם היו תמימים. הסיסמה "לעולם לא עוד" נטועה עמוק כל כך בתודעה הישראלית שהיא מעוותת את עינינו לזוועות שאנחנו מבצעים, ובר-זמנית משמשת כתירוץ מתגונן לכל מהלך של מדינת ישראל נגד הפלסטינים. ישראל רגילה כל כך להשתיק כל ביקורת על מדיניותה הפוליטית על-ידי העלאת זיכרון השואה, שאני כבר לא בטוחה אם התגובה הזו היא סוג של מגננה עצמית, תוצאה של תחושת הקורבנות שלנו או ביטוי לפרנויה צרופה. למרות שישראל כבר איננה קורבן, היא ממשיכה לפעול מתוך תחושת קורבנות, ומסרבת לבחון את הטענה שהיא איננה הקורבן היחיד.

תמר גטר

כחניכי תנועת השומר הצעיר בשנות ה-60, היינו שרים: "רוסיה אמנו, סטלין אבינו - הלוואי והיינו יתומים". כשאני נזכרת היום בשלאגר הזה, הייתי רוצה לחשוב עליו כרוח הרפאים העומדת מאחורי העבודה שלי לתערוכה "שדים".

עבודת הקיר שלי *After Laghter* תתבסס על ציור של האמן הקונסטרוקטיביסט ולדימיר טטלין (Tatlin) הנקרא *צחוק* (1923), ושהוכן עבור מחזהו של ולימיר חלבניקוב (Khlebnikov) "זאנגזי" (Zangezi). העבודה שלי היא פירוש חופשי לעיקרון של טטלין בנוגע לשימוש בצורות "כגוף אחד בתוך קליפה של גוף אחר", שהוא עיקרון מרכזי בעבודתי מאז שנות ה-70.

שירו של חלבניקוב "כישוף באמצעות צחוק" (שהורכב כולו מחידושים לשוניים)

והציור צחוק הם, עבורי, הילדים האמיתיים של האינטרנציונל. חלבניקוב המציא את שפת ה"זאום" (zaum), שנוצרה באמצעות פירוק השפה הרוסית להברות נטולות משמעות מדויקת. המצאתו מהווה סוג של אספרנטו חדור-רגש ובלתי-מובן בעליל, שיכול, עם זאת, להיקלט באופן אוניברסאלי בתת-ההכרה. שם העבודה בעברית הוא מנחתי ותשורתי לאחר האינטרנציונאל.



סצנה ממהפכה המקורית של "זאנגזי",
שבה מופיע טטלין בתפקיד זאנגזי.

כמה מילים על מחזהו של חלבניקוב "זאנגזי" (1922), הטקסט האחרון שכתב חלבניקוב לפני מותו, הוא מחזה מדע בדיוני, "סופר-סאגה בעשרים מישורים" שביום, הופק ועוצב על-ידי טטלין ב-1923. טטלין שיחק גם את התפקיד הראשי במחזהו של חלבניקוב, והופיע כגיבור-העל זאנגזי - נביא וקדוש מעונה הנושא נאומים ללא הפסקה, פרשן לענייני ציפורים, חרקים, אלים וכוכבים - המנסה להסביר את שפת ה"זאום" להמונים. זאנגזי מזכיר לי מאד את התפקיד ששיחק יוזף בויס (Beuys) בעבודה איך מסבירים תמונות לארנבת מתה. כמו זאנגזי, הדמות שמשוחקת על-ידי בויס מגדירה את זהותה באמצעות העבודות שהיא יוצרת; היא אינה מתקיימת בלעדיהם. על פי התבנית המיתולוגית עליו למות כדי לחיות. מחזה זה סיכם את המחקר ארוך-הטווח של חלבניקוב בנושא השפה וחוקי הזמן. עבור חלבניקוב, "המילה היא היחידה הבסיסית, החומר הוא יחידת החלל המאורגן,

סיפור-העל הוא ארכיטקטורה של סיפורים, והסיפור הוא ארכיטקטורה של מילים". מכיוון שהתייחס למילים כאל חומר פלסטי, חלבניקוב היה יכול לחשוב על מחזה במונחים של "ממשלת שפה". בהתייחסו לצלילים כאל אלמנט עצמאי, יצר מילים חדשות. הצליל "צ'", לדוגמה, מזכיר מילים רוסיות כגון "צ'סקה" (chaska), "צ'רף" (cherep), צ'ולוק (chulok), וצ'אן (chan) - כוס, גולגולת, גרב, מיכל. מילים אלו נותנות תחושה של קליפה חיצונית, של גוף אחד בקליפה של גוף אחר. ה"טקסט" של המחזה "זאנגזי" עשוי משרשרת ארוכה של "צלילים המרמזים לדברים".

חלבניקוב זכה לראשונה להכרה ולביקורת ספרותית עם פרסומו של השיר "כישוף על-ידי צחוק" באנתולוגיה של קובלין (Kublin) הסטודיו של האימפרסיוניסטים (1910). זהו מעין תרגיל מורפולוגי, הכולל את כל הנגזרות הפונטיות האפשריות (והבלתי סבירות) של המילה "צחוק". פרסומו של שיר זה הזניק את הקריירה של חלבניקוב ונותר שירו המוכר ביותר, והדוגמה המובהקת ביותר של שפת ה"זאום" - "האלף-בית של הכוכבים" - שהשפיע על העניין של טטלין במחברים בהן הצורות מופיעות כ"גוף אחד שמוכל בקליפה של גוף אחר".

ב-1912, חלבניקוב מיפה את ההקשרים המתמטיים והחבויים שבין אינטגרלים, תאריכים, גלויים מדעיים חשובים וקרבות היסטוריים בעלי משמעות. באופן מפתיע, הוא חזה נכונה את פריצת מלחמת העולם הראשונה ואת המהפכה הבולשביקית. תחזיות אלו פורסמו מאוחר יותר בחוברת תיאוריה חדשה של מלחמה, קרבות 1915-1917 (סט. פטרבורג, 1914).

התוכן של שירו של חלבניקוב "קא", שנכתב ב-1915, סובב גם הוא סביב רעיונות דומים. קא הוא דמות מיתית, נוסע בזמן שיכול לעטות צורות שונות. בנקודה אחת במהלך הסיפור, קא הוא ציפור שעפה בקרבת הנילוס, ומצטרפת למעגל קופים שיושבים סביב מדורה ומעלים זיכרונות על צפור ה"רוק". קא יוצר נבל נבואי, כלי מופלא הפועל על-פי עיקרון המתאם הפיתגוראי בין טון מוסיקלי לבין כרונולוגיה היסטורית, על-פי סדרת חישובים הממפים את יחסי הזמן בין מאורעות מהעבר. קא קובע שן פיל בתחתית הנבל ובראשו, כאילו היו אלו יתדות עבור המיתרים,

הוא מהדק את השנים 411, 709, 1237, 1453, 1871: ולמטה, על הלוח התחתון, את השנים 1491, 1193, 665, 445, 449, 31. מיתרים מחברים בין היתד העליון והתחתון, הם רוטטים קלות. קא מבקש מקופה יפהפיה לשיר, והקופה נוטלת את הנבל ומתחילה לשיר את שיר הגורלות. היא מניחה את ידיה על המיתרים, הם משמיעים את הרעם של להקת ברבורים, הנוחתת, כגוף אחד, באגם.

קא רואה שכל מיתר כולל שישה חלקים, כל חלק מחולק ל-317 שנים, 1902 שנים בסך הכול. כמו כן השורה העליונה של היתדות מציינת שנים בהן המזרח תקף את המערב, ואילו לשורה התחתונה של היתדות מחוברים מיתרים הנעים בכיוון הפוך, המערב כנגד המזרח. בתחילת השורה היו הוונדלים, הערבים, הטטארים, התורכים והגרמנים. בשורה שמתחת היו המצרים של חצ'פסוט, היוונים של אודיסאוס, הסקיטים, היוונים של פריקלס, הרומאים. קא הוסיף מיתר אחד נוסף: בין השנה 78, פלישת הסקיטים מאדיה-סקה, לבין השנה 1980 - המזרח. קא בחן את האפשרויות של נגינה בכל שבעת המיתרים.

הנה המילים של האל ארוס המדבר לזאנגזי: (האל במחזה דובר את שפת הזאום בלבד. זאנגזי הוא הנביא או השליח. הוא הוא נושא הנאומים).

ארוס

מרה - רומה

בבבה - בו!

אווק, קוקס, אל!

רדדאדה די-די-די!

פירי, פפה, פה-פאפי!

צ'וגי גונה, גני-גן

אה! אלל, אאאל!

עק, אק, אווק!

גמד, גימד, אא-או!

רר-פיי!רררפי

שרטוטים לתלבושות של הדמויות
ב"צחוק" וב"אסון" מהסצנה האחרונה של
"זאנגזי" של חלבניקוב, כפי שטטלין עיצב
אותם בשנת 1923.



הטקסט מתבסס על המקורות הללו:

Mel Gordon, "Songs from the Museum of the Future", p.214-217, Douglas Kahn, Introduction, p. 17 and 21. "Wireless Imagination Sound Radio and the Avant-Garde", edited by Douglas Kahn and Gregory Whitehead, (The MIT Press)

On "Ka"; Velimir Khlebnikov «Collected Works» 1913-1921, Vol. 2, p. 56, trans. Paul Schmidt, ed. Charlotte Douglas (Cambridge, MA: Harvard University Press)

On 'The Universal Alphabet'; Ibid., Vol. 1

On "Zangezi"; Ibid., "The King of Time", p. 193-194

On "Radio of the Future", Ibid. Vol. 1, p. 395

אנטה גז'שיקובסקה

לדעתי חשוב ביותר לשמור בחיים את שדי העבר וההיסטוריה.
רק אם נשמור בזיכרון את שדי העבר, נוכל למנוע את הולדתם של שדים חדשים
בעתיד.

זביגניב רוגלסקי

אני חושב ששדים לובשים צורה מיוחדת בתוך בני אדם. הם קיימים מעבר ליכולת הוכחת קיומם, הם חופשיים מרצון ומאחריות. אני מקבל את קריסת ההיסטוריה ואת הטרגדיה של העבר, כחלק מפעילותם הבלתי מתפשרת של השדים, הנעים דרך הזמן ומשתמשים בנו כאמצעי התעבורה שלהם. אנחנו מכירים את העובדות ומיחסים להם זהות של שד, אולם יש להם השפעה משמעותית על האושר שלנו. לפעמים אני חי את חיי, לפעמים אני רק צופה כיצד תוכנית אחרת מתממשת. היום תהיתי מהו צבעו של השד. נראה לי שהוא לבן.

נעמי אביב ולאה אביר:

שד נוסף מתקשר, באופן מסורתי, לאמנות וליצירותיות. הוא קשור במניעים, בדחפים ובחזיונות וגם לתמונות, למוטיבים ולמדיומים. כיצד דברים אלו קשורים לעבודתך האמנותית?

קרן רוטו

דוגמה טובה לדיון זה מצויה בעבודת הווידיאו אותה אציג בתערוכה "Insiders" התחלתי לחקור את הסרט הזה לאחר שלמדתי על המחקרים שנעשו ברייך השלישי. מחקרים אלו ניסו למצוא מכנה משותף בין מבנה המוח של עבריינים ובין מבנה המוח של אמנים. זה הוביל אותי לבדוק את הקו הדק שבין אמנים לעבריינים, ולבחון זאת הן מהזווית האמנותית, והן מהזווית האנושית. העבודה "יודעי דבר" מורכבת מראיונות הן עם עבריינים העוסקים באמנות, והן עם אמנים ממוסדים. בין האסירים אפשר למצוא אנשים שנכלאו בשל רצח, שוד מזוין, הצתה ועיסוק בסמים, ואילו האמנים הם אמנים מפורסמים ומבוססים, אחדים מהם זוכי פרס טרנר או מועמדים לפרס זה. העבודה נסובה על התשוקות, הרגשות, המחשבות והמניעים שמאחורי יצירת אמנות. אלה, בתורם, היו קשורים לסיפורים דומים: תהליכי גדילה לא מוצלחים, הסתבכויות

עם סמכות וחברה, נרקיסזם, התשוקה להיות שונים ולחיות על פי קוד מוסרי אישי. אף אחד מהמשתתפים אינו מזוהה בבירור. הם כולם מופיעים כצלליות, כך שהצופה חייב לנחש לאיזה קטגוריה הם שייכים. זה לא קל.

האם הם חולקים דחף נרקסיסטי דומה? אותו סוג של ריגוש? מה מניע אותם ומהווה להם השראה? האם שתי הקבוצות מונעות על-ידי הנרקיסזם? והאם ניתן לכוונו למקום אחר?

העבודה "יודעי דבר" מעמתת אותנו עם הקבלה מבלבלת בין "אמנים" לבין "פושעים". בכך מנסה עבודתי לאתגר את שני סוגי הסטריאוטיפים. היא מכוונת לעמדות החברה כלפי חידושים, עבריינות ויצירתיות, ובודקת היכן עוברים הגבולות ביניהם; היא מנסה לבחון כיצד מגיבה החברה לסטייה מהנורמה, ובוחרת את הרומנטיזציה של הפשע בחברתנו, על כל הסתעפויותיה האסטטיות, המוסריות והחברתיות.

השיח המודרני

מנותק, נרקסיסטי, מרדן, אנטי-חברתי: מאפייניו הקלאסיים של האמן. האם הוא אישיות יצירתית או... פושע?

באילו כלים ביקורתיים אנו מנסים להתמודד עם אמנותו של האחר (Outsider Art)? מהו טבעה האמיתי של יצירת אמנות הנוצרת על-ידי אדם שאינו רואה עצמו כ"אמן", החסר את היכולות לשפוט את עבודתו שלו, הנעדר כל יכולת לביקורת עצמית? האם נכונים דבריו של דובופה (Dubuffet), לפיהם "האמנות יכולה להיות מטורפת, אך הטירוף אינו אמנות"?

הסרט עוסק ביחסים בין פשע, טירוף, אלימות ואמנות, ובמצב המייצר אירוניה כפולה ביחס לקשר הרומנטי שבין אמנות גבוהה לבין פשע; בוזזמנית, הוא גם מתייחס להקשר הפחות קביל בין פשע לבין צורות אמנותיות נמוכות.

כיצד אנו מקבלים את עבודת האמנות של השונה או של פושע? איזו מערכת של ביקורת אנליטית אפשר לפתח כשאנו מתעמתים עם אמנות מסוג זה? האם בחינת יצירתו של האחר יכולה להיות בעלת משמעות לא רק כתוצר מוזר של תרפיה בעיסוק, אלא כמפלסת דרך ללב לבו של הדחף האמנותי?

אנטה גז'שובסקה

אני מנסה להתרכז בעבודתי בדברים החשובים עבורי.
אני לא ממש מקבלת השראה מהשדים, אלא מדברים הנראים לי חשובים. לדאבוני,
דברים אלו קשורים, לעיתים קרובות, עם שדים מעברי הפרטי או עם דברים המפחידים
אותי בקביעות.

תומאש קוזאק

בהקשר הזה ארשה לעצמי להגדיר את השד כ"כותב" (ולא כ"סופר") ערמומי היוצר
בדיה פרטית משלו, או מעין מזימה סוטה, מאחורי גבן של המסורת ושל ההיסטוריה.

הדוגמה המושלמת לעמדה מעין זאת הוא ספרו של ויטולד גומברוביץ' פורנוגרפיה
(1958). הסיפור מתרחש בפולין במהלך מלחמת העולם השנייה. הדמות הראשית
(גומברוביץ' עצמו) מגיע עם חברו לעיירה קטנה, אך במקום לקחת חלק במאמצה
המקודש של המחתרת, שני הגיבורים נעשים מעורבים בהרפתקה ארוטית (פדופילית).
הם מפתים זוג מתבגרים צעיר (נער ונערה) וגורמים להם לשחק בטרגיקומדיה מוזרה,
מאחורי גבם של הוריהם ("המולדת" ו"ארץ האבות") - הורים המונעים על-ידי
מחויבויות היסטוריות ומסורתיות.

מטרתה הבסיסית של המזימה המרכזית הנרקמת בסיפור, שנכתב ובויים על-ידי
גומברוביץ' (בסיפור הוא משחק את עצמו - הסופר), היא חוויית העונג, ההתרגשות
והאקסטזה בהווה חסר הוודאות (במקום החובות, האחריות וכורח העבר המאובנים
על-ידי רוחות ההיסטוריה).

זביגניב רוגלסקי

כשהייתי ילד, אספתי גלובוסים. כנראה הייתה לי תחושה כי יש יותר מעולם אחד
במציאות... עתה אני רק מנסה להמשיך רעיון זה. המחקר הזה הוא מרתק, אבל גם
מפחיד...

הכניסה לסטודיו - ביום טוב - תוביל לאיזשהו סוג של מפגש. זהותו של מי שאני מזמין לציור, והאופן שבו אעשה זאת, אינם בשליטתי המלאה - אך אנסה להסביר כיצד הדברים מתרחשים.

עבורי, תהליך הציור מתרחש בשני מישורים. בראשון אני מתעסק עם ההשלכות החומריות של מעשי: משיחת הצבע הזו תונח כאן, ויש להניח אותה באופן זה או אחר, וכו'. במישור השני אותם ביצועים, מריחות וטפטופים, או במילים אחרות - סימנים - אחראים למערכת שלמה של תוצאות. הסימנים שאני מותיר אמורים לקבל משמעות בתור ייצוג.

העיסוק הברזמני בשני האספקטים של פעילותי - נקרא להם החומרני והייצוגי - במשך יותר מכמה שעות, יוצר מבחינתי אפקט של גילוי. פיצול תשומת הלב פוער תהום, ואני נותן לעצמי לגלוש לתוכה. כעבור זמן מה, במקום להביט כבד הציור, אני מרגיש שאני מתבונן לתוכו. לעיתים זה כאילו הבטתי במחזה תעתועים. הרגע שבין עיוורון לבין נראות.

הדמויות שציירתי עשויות להיראות חיות, ואף המקום בתמונה עשוי ליצור רושם של מקום ממשי. אולם מבחינתי הן לכודות בתוך ייצוג - במציאת שאינה פנימית או חיצונית. הדמויות רתוקות לחלל מאד מיוחד - הציור - דבר הן אותן להיותן יצורים של אזור דמדומים. מבחינתי הן בלתי־מתות באופן נצחי. רוחות.

לאחר כמה שעות בסטודיו, לקראת הסוף של מה שאני מכנה "ישיבה", לעיתים מגיע הרגע בו האובייקטים הופכים בהינף יד מנוכחות לתעתוע. אני חש שהם חדלים להיות מיוצגים, והופכים לייצג את עצמם. מה שצויר אינו עוד תוצאה ישירה של מאמצי הפיזיים, מעין בובה על חוט, אלא ישות המונעת מתוך עצמה (אולי אני חב רגע זה לא ל"רוחות הייצוג" אלא ל"אדי הטרפנטין" המרחפים בתוך החדר?).

מכל מקום, ברגע זה, משאיני מזהה יותר את הציור כשלי, אני חושב שסיימתי. משהופך הציור לזר מוחלט מבחינתי, כשאני מרגיש שהוא אורח - אני מפסיק לצייר.

נעמי אביב ולאה אביר:

אקטופלסמה

מונח מתחום הספיריטואליזם: חומר שלכאורה מופרש מהגוף של המדיום בזמן הטרנס.



צילומים, 1900-1930



מייק קלי, פולטרגיסט, 1979

"כשיצרתי את פולטרגיסט הייתי מרותק לתמונות האקטופלסמה מסוף המאה ה-19. ריתק אותי כוח האמינות שייוחס אז לתמונה, גם כשהיא הייתה בבירור מזויפת. זה נראה לי מעניין במיוחד בהקשר של חוגי האמנות המושגית, שבהם תמונה/טקסט

היו הדרך המועדפת להצגת אינפורמציה. במסגרת זאת רציתי ליצור מחדש תמונות ישנות אלו באופן שפעם היה אמין מאד, ועתה הוא לחלוטין לא. במובן מסוים, יצירה זאת הייתה פרשנות על אמנות מושגית: לעשות עבודת תמונה/טקסט, אולם להשתמש באותו סוג של תמונות שהאמן המושגי לעולם לא היה נוגע בהן" (מייק קלי בראיון עם רוברט סטור, 1994).

זבאניב ליברה

כשהייתי מאד צעיר, בשנות ה-80, הייתי חלק מחוג קטן של אמנים שבו נהגנו לשחק משחק סיאנס שנקרא משהו כמו "העלאת הרוחות". אתם יודעים, שולחן עגול וכו'. הדימויים נוצרו באמצעות נורת חשמל קטנה שהוצמדה לצלחת פורצלן. התוצאה של אחד מהמשחקים האלו אפילו התפרסמה בירחון אמנות מחתרתי שנקרא "טנגו". זה היה מדהים - היינו חמישה או שישה אנשים, החזקנו ידיים, ורישום האור שנוצר הרכיב משפט שנכתב על-ידי רוחו של ויטקאצי*. הרישום הזה, שהונצח על ידי מצלמה עם צמצם פתוח, הכיל את המילים Zebro Adama (הצלע של אדם). אין לי את התצלום כאן, כך שאיני יכול להראותו.

טקסט מתוך התמדה מיסטית, מיצב וידיאו, 1984

הפעילות המוקלטת כאן היא בעלת אופי מיסטי וקסום, ואינה תלויה בשום דת, כישוף או אמנות. היא אינה בונה או מחזקת כל מערכת שהיא. היא מתרחשת מדי יום, בלא קשר למצב הפוליטי, החברתי, התרבותי, הכלכלי והמדיני הנוכחי. היא מתרחשת תמיד באותו המקום, ונחוות על-ידי אותו אדם עצמו - רגינה ג., החוליה, העיוורת, הנכה והרתוקה למיטתה. נוכחותי במקום הייתה מקרית, ורגינה לא הבחינה בה. הפעילות המוקלטת היא מרכיב חשוב בקיומה של רגינה ג. מלבד פעילות מחשבתית, זהו הדבר היחיד אותו היא יכולה לעשות בעצמה, וזאת הצורה היחידה בה היא מתקשרת עם העולם החיצון. הפעילות החלה מטקס אמירת מחרוזות התפילות הקתוליות, ולאחר מכן קיבלה אופי אחר: סיבוב מחרוזות התפילה סביב צווארה. לאחר זמן רגינה שינתה את כיוון הסיבוב של המחרוזות, וכתוצאה מכך

*אחת הדמויות הבולטות
באוונגרד הספרותי
והאמנותי של פולין במחצית
הראשונה של המאה ה-20.

המחרוזות יצרה לולאה מסוכנת סביב צווארה, ולכן נלקחה ממנה. את מקומה תפס החפץ הראשון שהיה בהישג ידה: סיר לילה. הפעילות המוקלטת מראה סיבוב עיקש של הסיר על צירו. בו בזמן הוא ממלא את תפקידו המקורי, ככלי קיבול להפרשות.

רועי רוזן

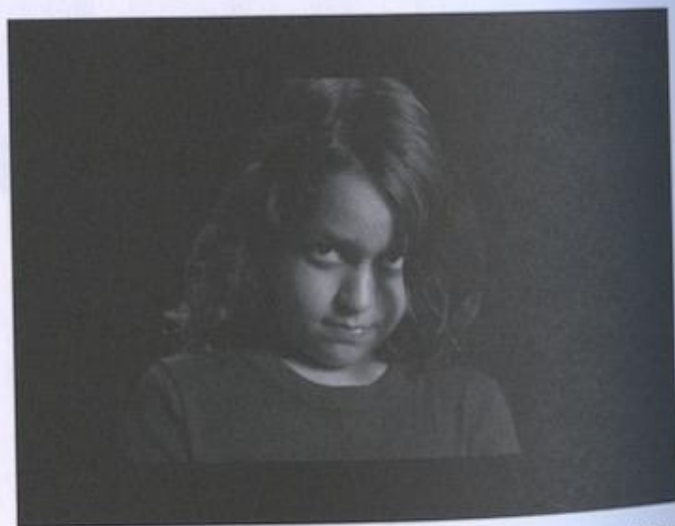
שלום לכולם. כמצטרף באיחור, אני מוסר תיאור קצר של אחת העבודות שלי וכמה תמונות. אני מקווה שהדבר יתייחס במישרין לשתי השאלות: האמנות כשייכת לממלכת השדים, ולנושא הספציפי של השדים הפולנים-יהודים. בסרט בקרוב, וידויים, נראה בני הילל כשהוא מדבר בהגזמה שאין דומה לה על סרטי, הווידוי של רועי רוזן, ואומר שסרט מופלא זה יהיה לא פחות מאשר פריצת דרך בתולדות הקולנוע, התרבות, הרוחניות והרוע הטהור. אולם הקדימון אפילו אינו מציג תמונה אחת מהסרט. במקום זאת הוא מציג את העיקרון שעליו מושתת הווידוי בסרט. הווידויים נמסרים על-ידי עובדים זרים שאינם מדברים עברית (הם קוראים תעתיק מטלפרומוטר), בעוד שבני מדבר אנגלית מבלי לדעת מה הוא אומר. אני, האבי-השד, שולט לא רק בקולו אלא גם בגופו: סימן מסוים בטקסט שהוא קורא מרמז לבני להסתכל עלי, הנמצא בצדה האחר של המצלמה, ולחקות את תנועותיי. ההדגמה הראשונה של שליטתי בו נראית כשהוא מרים את ידו ומצדיע במועל יד נאצי שלוש פעמים ברציפות.



תמונה מתוך מגרש השדים (1973): תמונה מתוך בקרוב, וידויים (2007).

תהליך הווידוי האישי מוצג כך, אם כן, כמצב של פיצול פנימי, של קול כפול; זהו מצב שבו הדובר אחוז דיבוק (ובשל כך אני מתחבר לסיפורו של זביגניב ליברה על תיעול הרוח ליצור ציור). כשהאדם אחוז הדיבוק הוא ילד, האסוציאציות המתבקשות הן של תמות משותפות לסרטי אימה כגון *מגרש השדים*. לאחרונה ראיתי את סרטו של סלאבוי ז'יז'ק, *מדריך הסוטה לקולנוע*. כשהוא דן במגרש השדים הוא מציע הסבר פשוט: ייתכן שמה שמפחיד אותנו בזמן הצפייה בסרטים העוסקים בתמת הדיבוק הוא למעשה אנחנו (כוונתי לסובייקט החושב, המתגורר בתוך גופנו החייתי ומאלץ אותו לעשות דברים מוזרים). הרעיון שהשד הוא למעשה אנו עצמנו, הוא בדיוק מה שקורה בקרוב, וידויים.

במסגרת התערוכה "שדים", הנקודה הזו היא בעלת הקשר רחב יותר: כוונתי שאם מישהו עוסק לעומק בנושא הרוע בתקופה הנאצית ובהשמדת יהדות פולין, לא די בלקיחת התפקיד של הקורבן המוחלט, בעוד תפקיד השד מיוחס לגורמים אחרים (הקיימים בעבר, בפולין או בגרמניה, בהקשר של אנטישמיות וכו'). בזאת איני מתכוון להציע מעין ערפול היסטורי או הכללה גורפת. בדיוק ההיפך: רק דרך הופעתם המוחשית והמובחנת של השדים בהווה ניתן להתעמת עמם.



מתוך עטיפת DVD לסרט *מגרש השדים*: תמונה מתוך בקרוב, וידויים (2007).

נקודה אחרת שהייתי רוצה לציין ביחס לשדים בהקשר זה היא: כשאנחנו מדברים על הכוחות הרודפים אותנו ונותנים להם ייצוג, לעולם איננו חופשיים מהשליטה/השחתה של המסחור (במילים אחרות, אפילו ייצורו של וידוי, או פְּנִים, אינו נפרד מהשפעתם של כוח, מסחור ורווח). זה היה אחד האספקטים אשר הפך לדעתי את עבודת לגו מחנות הריכוז של זביגנייב לכל־כך עמוקה; ולכן גם הסוגה של הקדימון, שהיא תחבולה מסחרית, הייתה כל־כך עקרונית עבורי.

רציתי להוסיף עוד דבר אחד, בנוגע לפן האנימיסטי של האמנות. האמנות כגילום מחדש של האנימיזם (האמונה שלאובייקט יש חיים ורצון) יוצרת חלוקה דרמטית בין החיים למתים, האובייקט והסובייקט. כשיצירת אמנות היא נועזת ותמציתית היא זומבי תרתי משמע - נוכחות חיה־מתה המקשרת בין העבר להווה; איני יכול להוסיף כאן הרבה למסתו הידועה של פרויד על ה־unheimlich, הזר והמוזר המוכר זה מכבר.



בכיוון השעון, משמאל למעלה:

1. פאול רישה (Richer), "שלב הליצנות" של התקף היסטריה
2. ז'סטין פרנק, אוטמרו וההיסטרי, 1936
3. תמונה מהסרט מגרש השדים, 1973
4. מקס ארנסט, העמוד האחרון של Une Semaine de Bonte, 1932

העבודה כאמן קול מחברת אותך להיסטוריה הארוכה של ישויות דמוניות המתקשרות באמצעות קולות, ובאמצעות מבעים קוליים בעלי פוטנציאל מאגי. העבודה שלי לפרויקט זה מכילה שברי צטוטים מכתביו של אנטונין ארטו (Artaud), שהשתמש במבעים קוליים, ובמיוחד בצרחות, כאמצעי לפרוץ דרך גבולות המציאות אל ה"כפיל" המטפיזי. ארטו בו ל"אלו שהופכים למילים מה שעובר בראשם", ונאבק לשחרר את הקול מגבולות ההיגיון השכלי והפרגמטיזם החברתי.

בתרבויות רבות, מרבית השדים, הרוחות או האלים מופיעים כקולות חסרי גוף: קולו של אלוהים, בעלת-האוב מעין-דור המעלה באוב את רוחו של שמואל, ה"דוברים מהבטן" ביוון בעתיקה, קינותיה החוזרות ונשנות של אקו (Echo), בת-הקול המיתולוגית. רבים מהמיצגים שלי, אני אודהב לשלב שימוש בקול החי יחד עם הקלטות של הקול שלי, בכדי לפרק את הקשר בין גוף לבין קול. על-ידי כך, אני משלב אסוציאציות שקשורות תופעות על-טבעיות עם הווה שמתווך באמצעות הטכנולוגיה, ושבזרוב התקשורת שלנו מוגבלת לקול ולמבט.

אנטה גזשיקובסקה, נולדה ב־1974 בפולין, חיה ועובדת בורשה.

01. ללא כותרת, קופסת אור, 35/45/15 ס"מ, 1993-2007
02-03. ללא כותרת, הדפס כרומו, מידות משתנות, 2005-2006
(באדיבות גלריה ראסטר, ורשה)

זביגניב ליברה, נולד ב־1959 בפולין, חי ועובד בורשה.

- 04-05. אלבום לגו מחנה ריכוז, 22 תצלומים, 24/30 ס"מ, 1996-2005
06-08. התמדה מיסטית, מיצב: שידת מיטה מקורית, תרופות, טקסט, וידאו, 50 דקות, 1984
פולחנים אינטימיים, וידאו מועבר ל-DVD, 12 דקות, 1984
(באדיבות גלריה ראסטר, ורשה)

תמר גטר, נולדה ב־1953 בישראל, חיה ועובדת בתל אביב.

09. *Long John Silver*, מתוך התערוכה "הקפות", גלריה דביר, תל אביב, 2006, רישום צלוף
על הקיר, שמן־טמפרה, אנך בנאים, 3.5/10.6 מ', יציקת שיש, גובה: 1 מ'
10. *White Long John Silver*, רישום צלוף על פאנל עץ, שמן־טמפרה ויציקת שיש, 1.32/4.20 מ',
גובה היציקה: 1 מ' בקירוב, אוסף פרטי, רמת השרון
(באדיבות גלריה דביר)

תומאש קחאק, נולד ב־1971 בפולין, חי ועובד בלובלין.

- 11-12. ללא כותרת (*Negroization*), קולאז' דיגיטלי, 80/60 ס"מ, 2006
13-14. שיעור יוגה, וידאו, 25 דקות, 2007
(באדיבות גלריה לוקל_30, ורשה)

ג'וזף שפרינצק, נולד ב־1962 בישראל, חי ועובד בתל אביב.

15. *Pigs*, מיצג טקסט סאונד, 2008

רוני רחן, נולד ב־1963 בישראל, חי ועובד בבני ציון.

16. פסיכו-ג'ו קס לתחיית, שמן על בד, דיפטיך, 110/160 ס"מ כל אחד, 2003
17. בקרוב וידויים, וידאו, 8:40 דקות, 2007
(באדיבות גלריה רוזנפלד)

- גיא גולדשטיין, נולד ב־1974 בישראל, חי ועובד בתל אביב.
18. שבועה היא שבועה (פרט, דונלד דאק)
 19. שבועה היא שבועה, מיצב סאונד (גובלן, תיבת עץ, 53/112/50 ס"מ, סאונד: 5:21 דקות), 2008
 20-21. רוח הדברים (פרט), יציקות גבס, מידות משתנות, 2008
- קין רוט, נולדה ב־1974 בישראל, חיה ועובדת בלונדון.
22. *The Place Where Remote Futures Meet Remote Pasts*, וידאו, 3:45 דקות, 2008
 23. *Insiders*, וידאו, 75 דקות, 2008
 (באדיבות גלריה דביר)
- אורן אליאב, נולד ב־1975 בישראל, חי ועובד בתל אביב.
24. ללא כותרת, שמן על בד, 90/120 ס"מ, 2007
 25. ללא כותרת, שמן על בד, 150/120 ס"מ, 2008
 26. *Organ*, שמן על בד, 70/130 ס"מ, 2008
- סגל פרימור, נולדה ב־1961 בישראל, חיה ועובדת בתל אביב.
- 27-28. *Dark Matter*, קולאז', רישום, הדפס על שקף, 152/110 ס"מ, 2008
- זבנגיב רוגלסקי, נולד ב־1974 בפולין, חי ועובד בורשה.
29. *Closer*, שמן על בד, 180/120 ס"מ, 2006
 30. מראה, שמן על בד, 180/120 ס"מ, 2008
 31. פולשים, הדפס למבדה, 33/47 ס"מ, 2007
 (באדיבות גלריה ראסטר, ורשה)
- שי איתגץ, נולד ב־1969 בישראל, חי ועובד בתל אביב.
- 32-34. ללא כותרת, הדפס למבדה, מידות משתנות, 2008









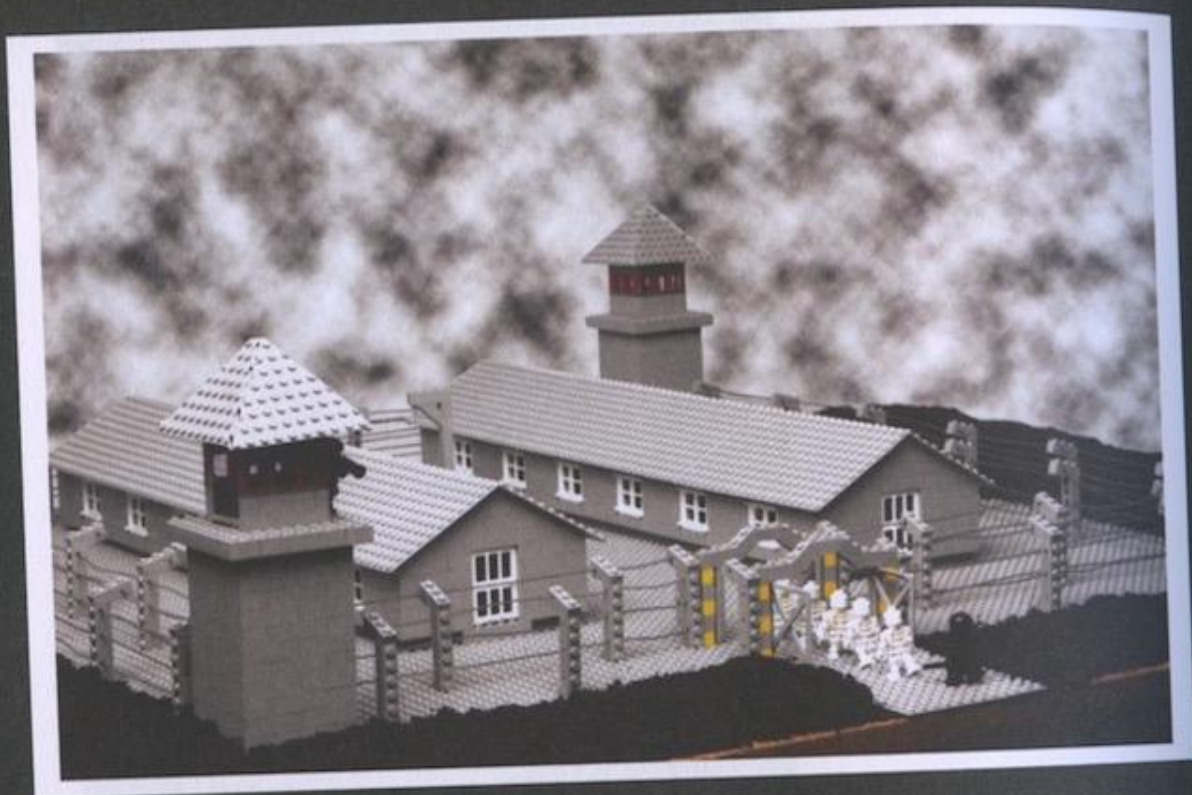
Zbigniew Libera
m des KZL Leg
star press

onestar press
16, rue Trolley de préveux 75013 Paris France • tel. +33 (0)6 83 01 22 87
www.onestarpresse.com • info@onestarpresse.com
2006

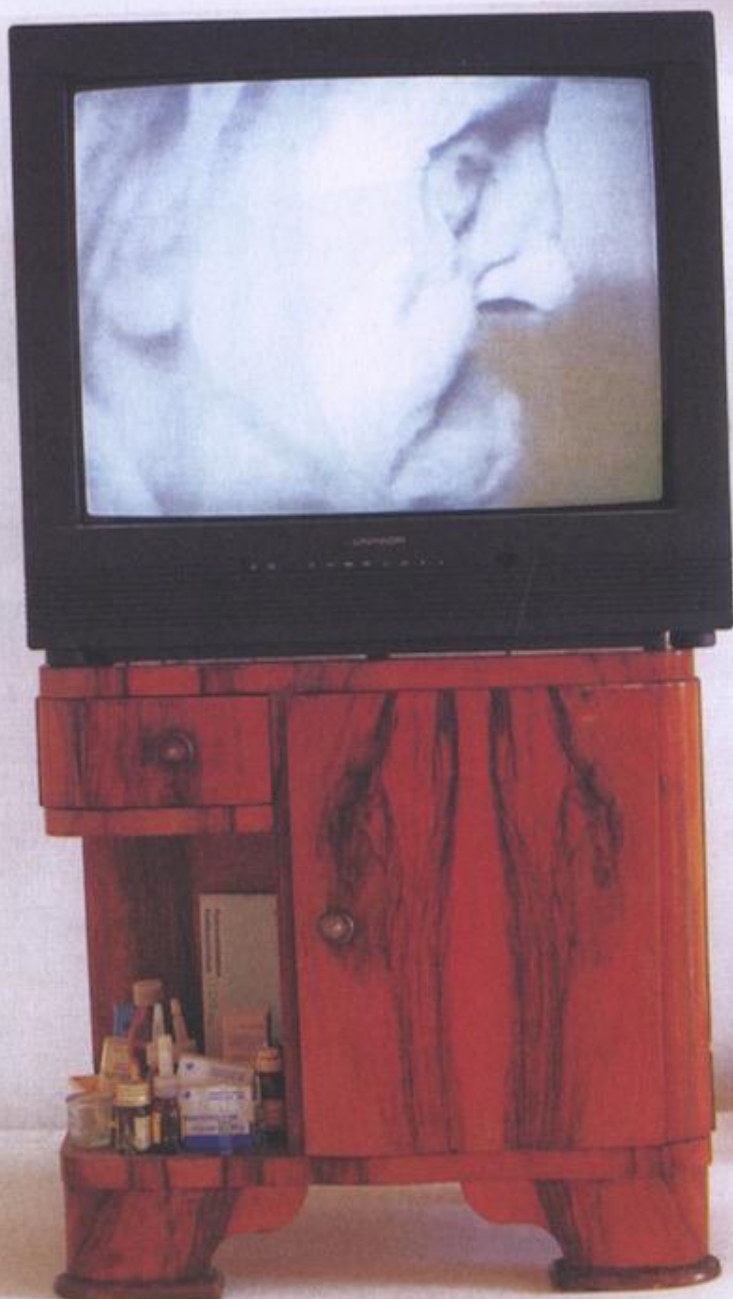
strictly un-edited by the publisher

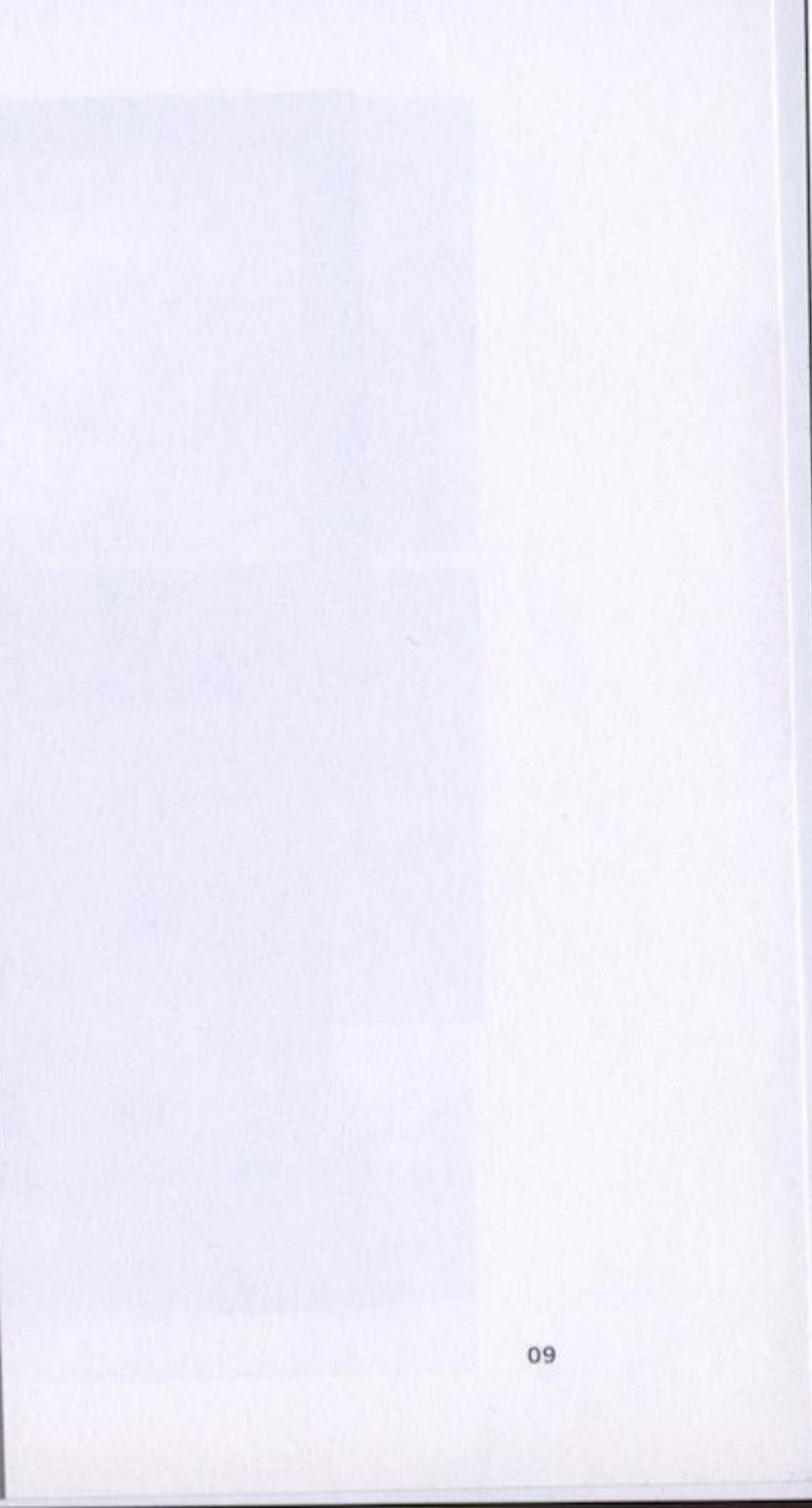
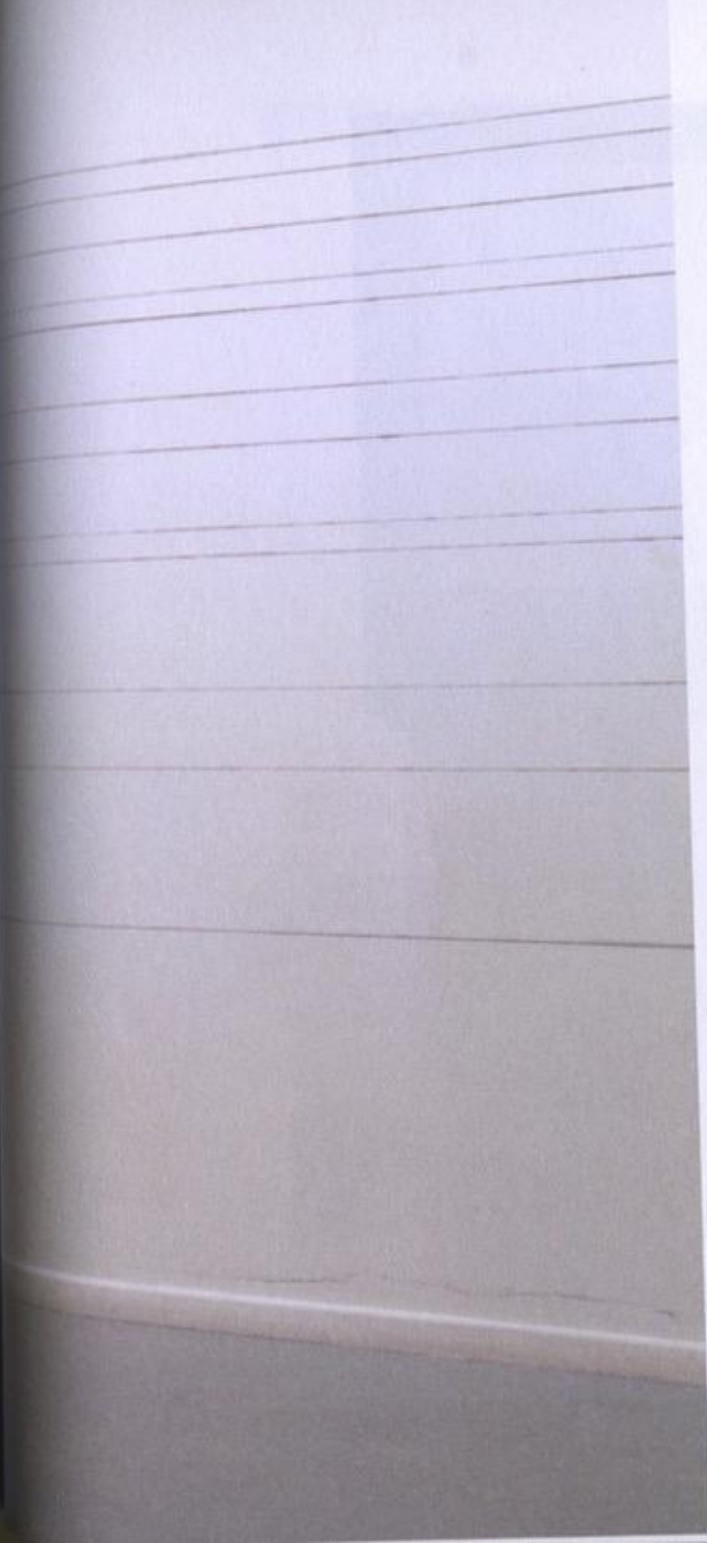






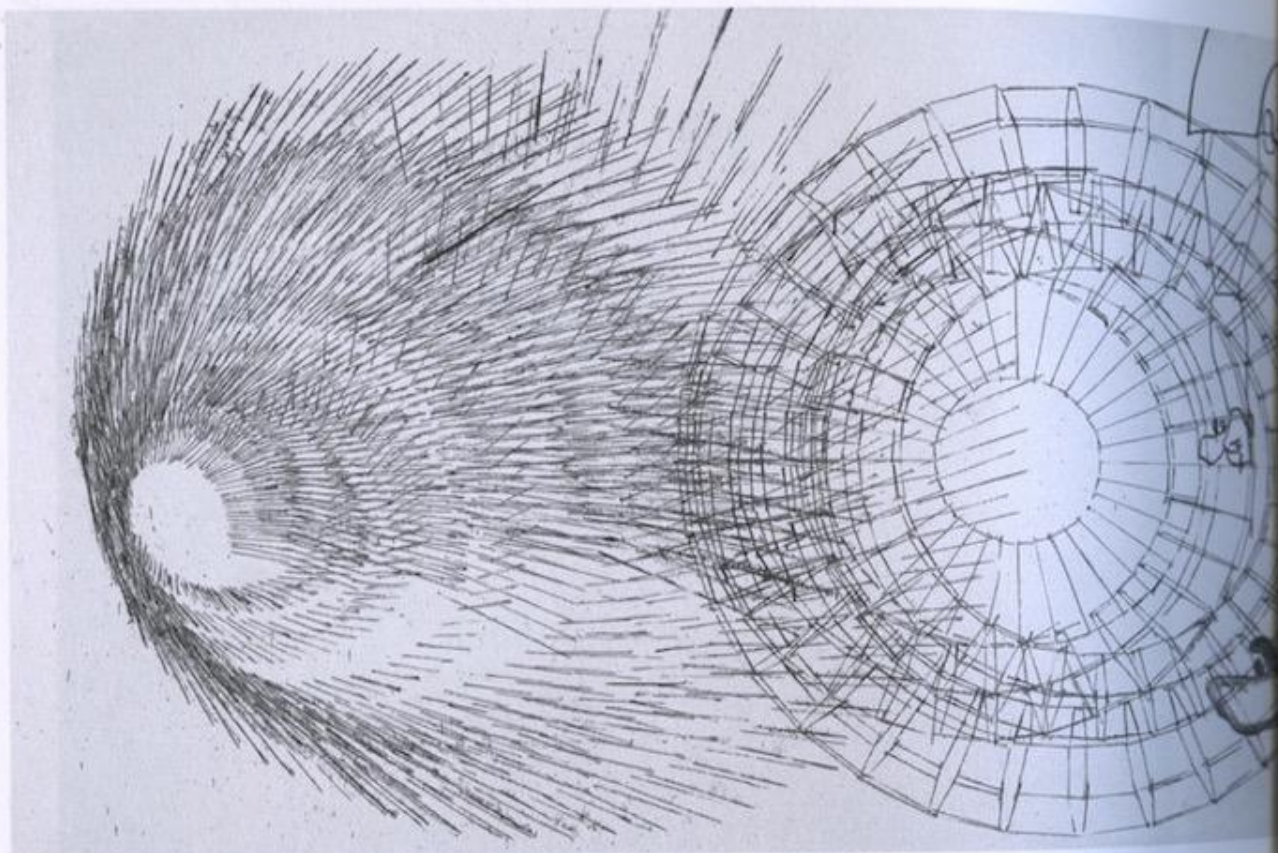


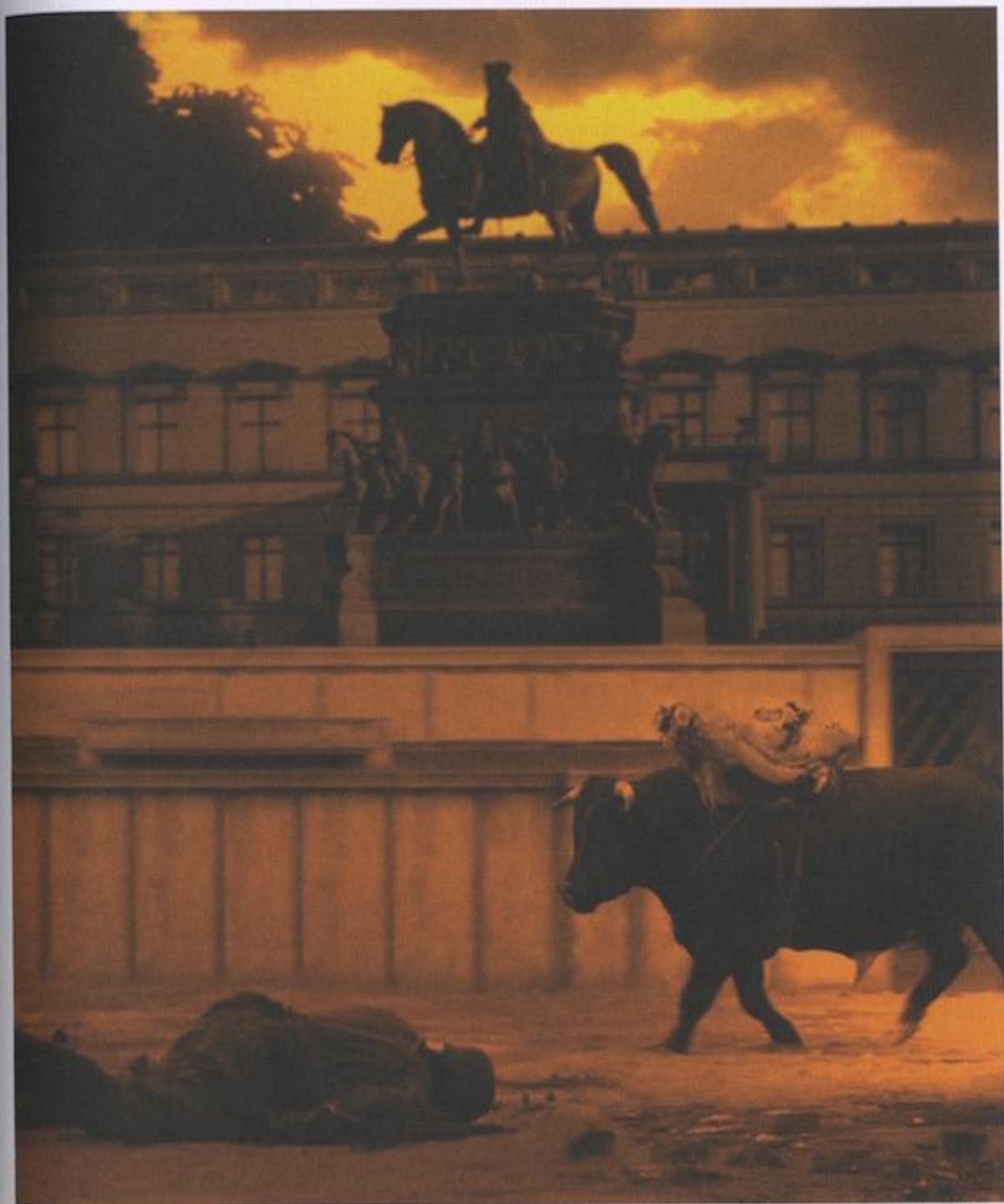


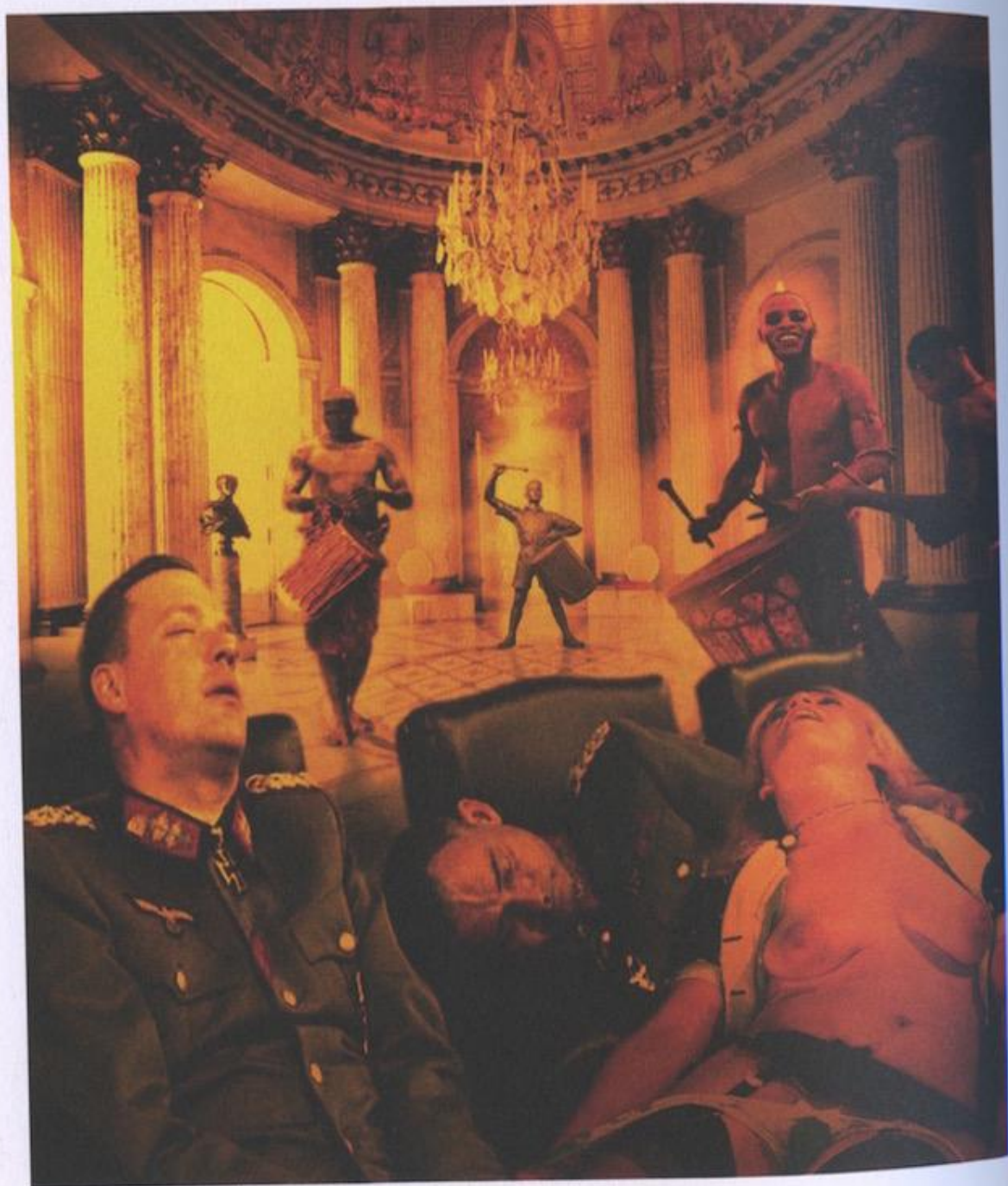














We are a thorn
in the Polish wounds!

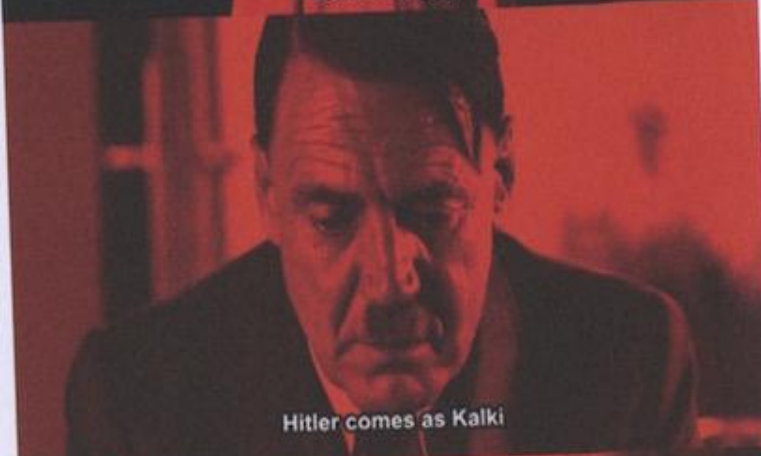


a sore and gangrene!





Devoid of pity

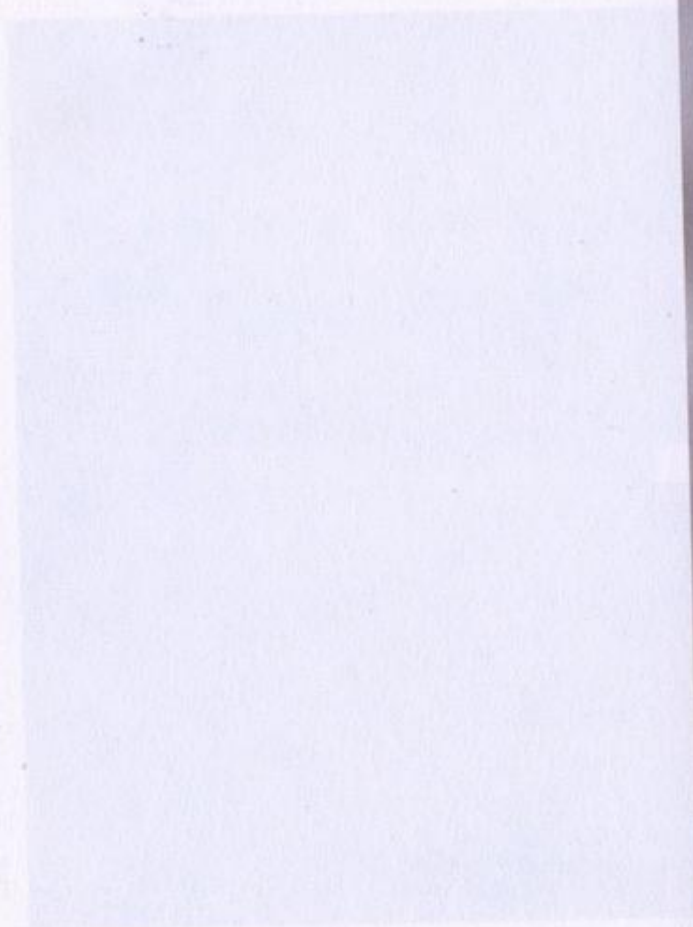


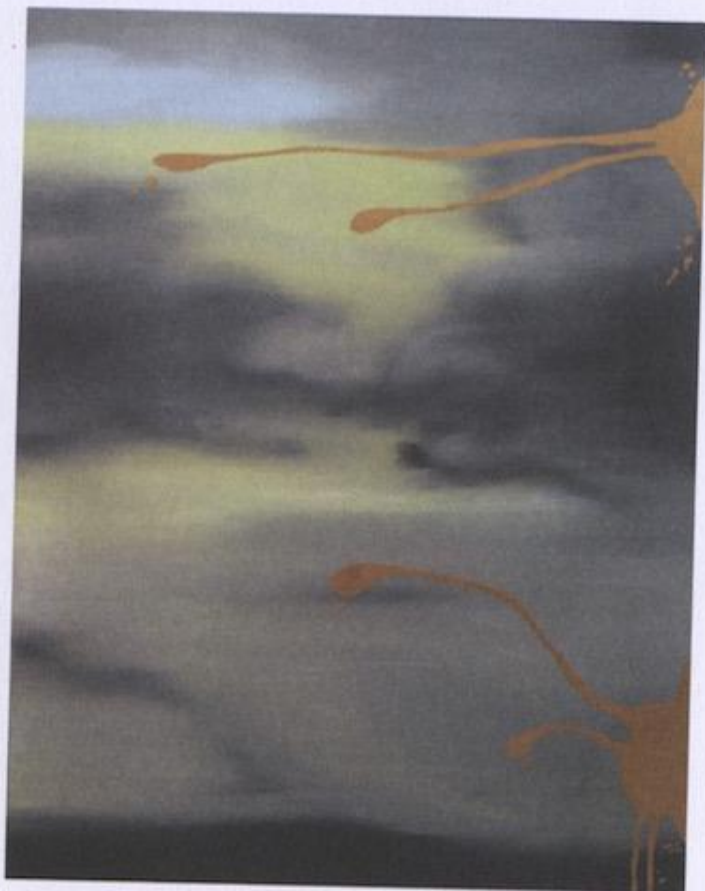
Hitler comes as Kalki



Kalki comes as Hitler



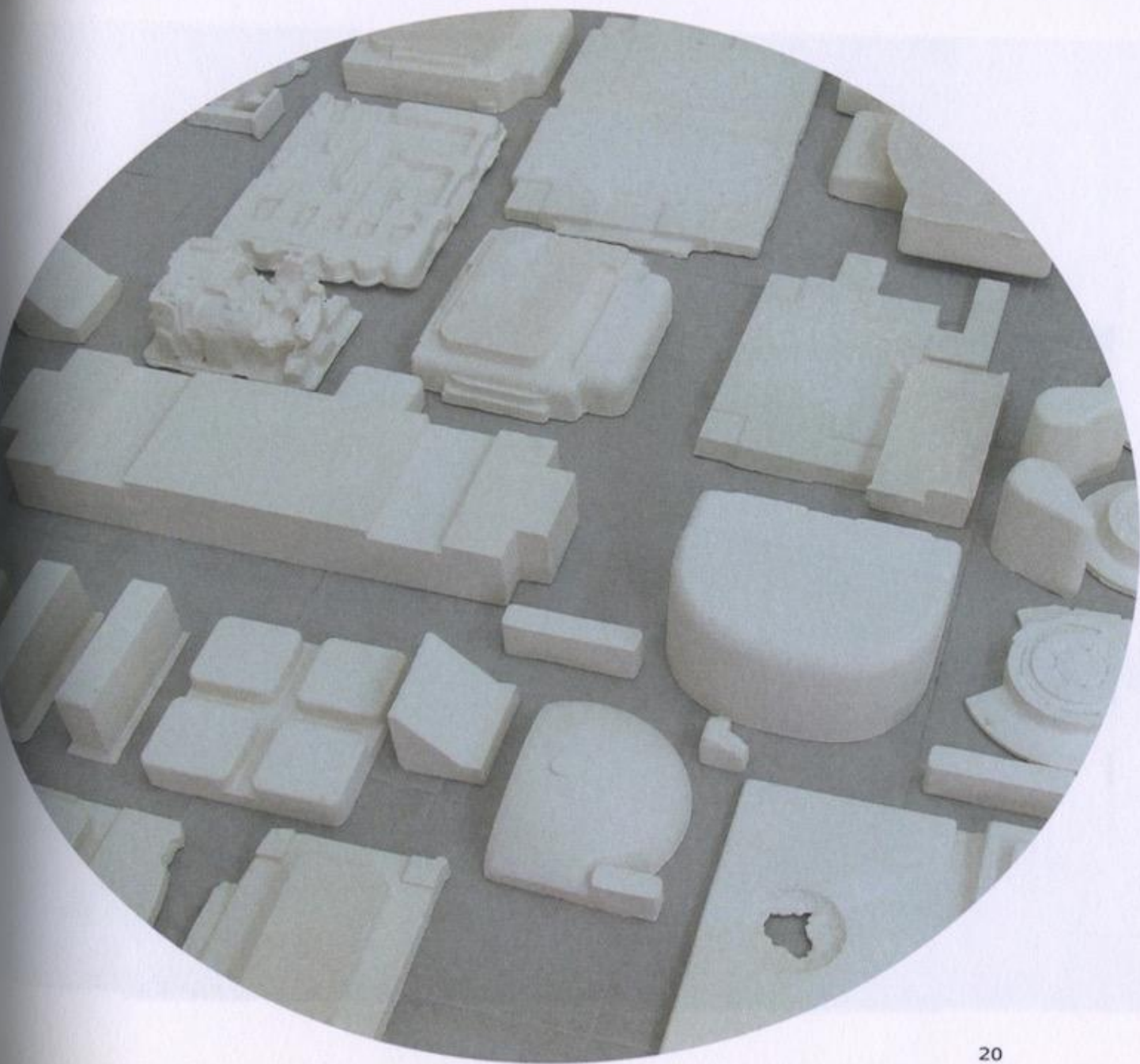


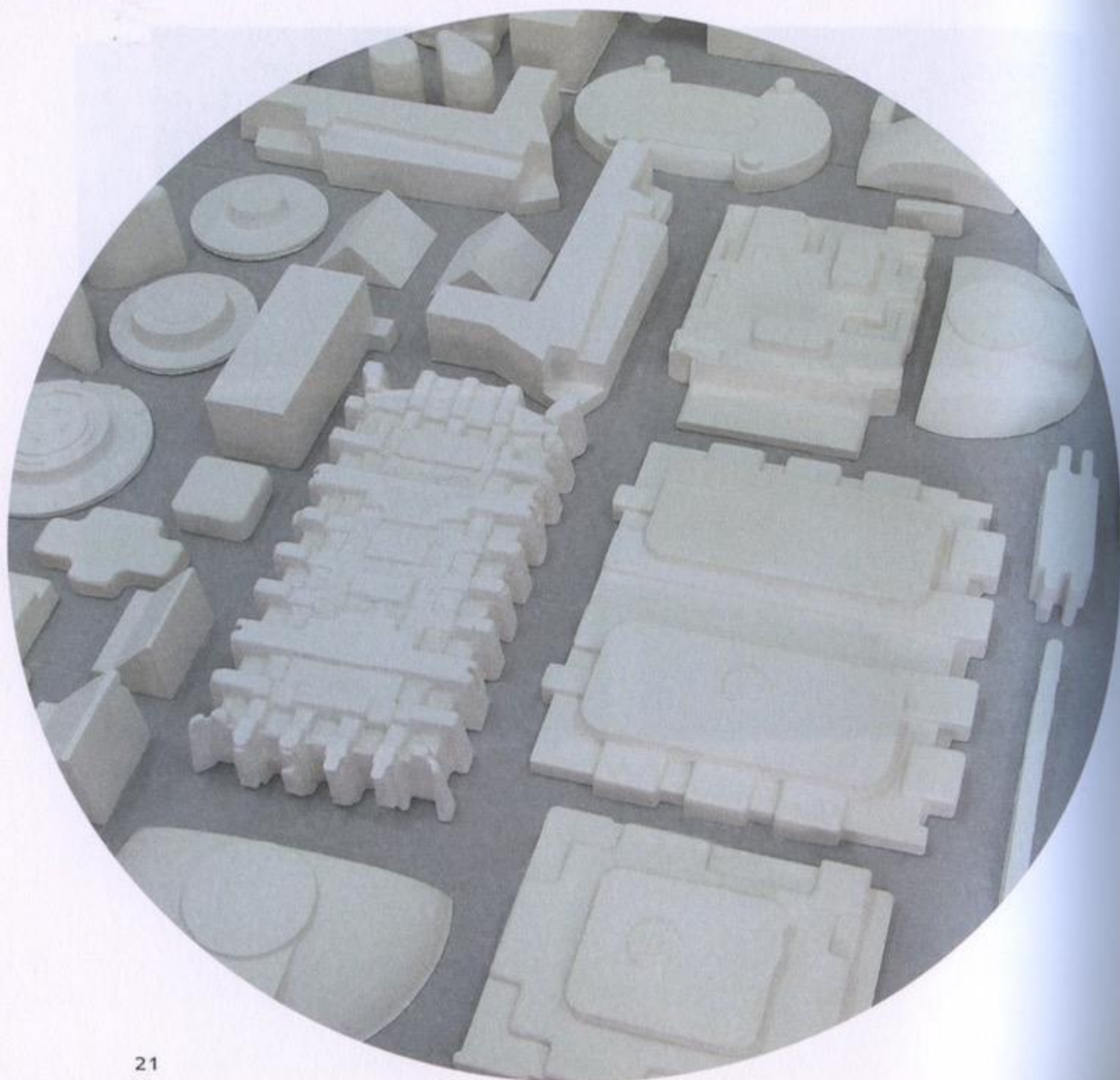






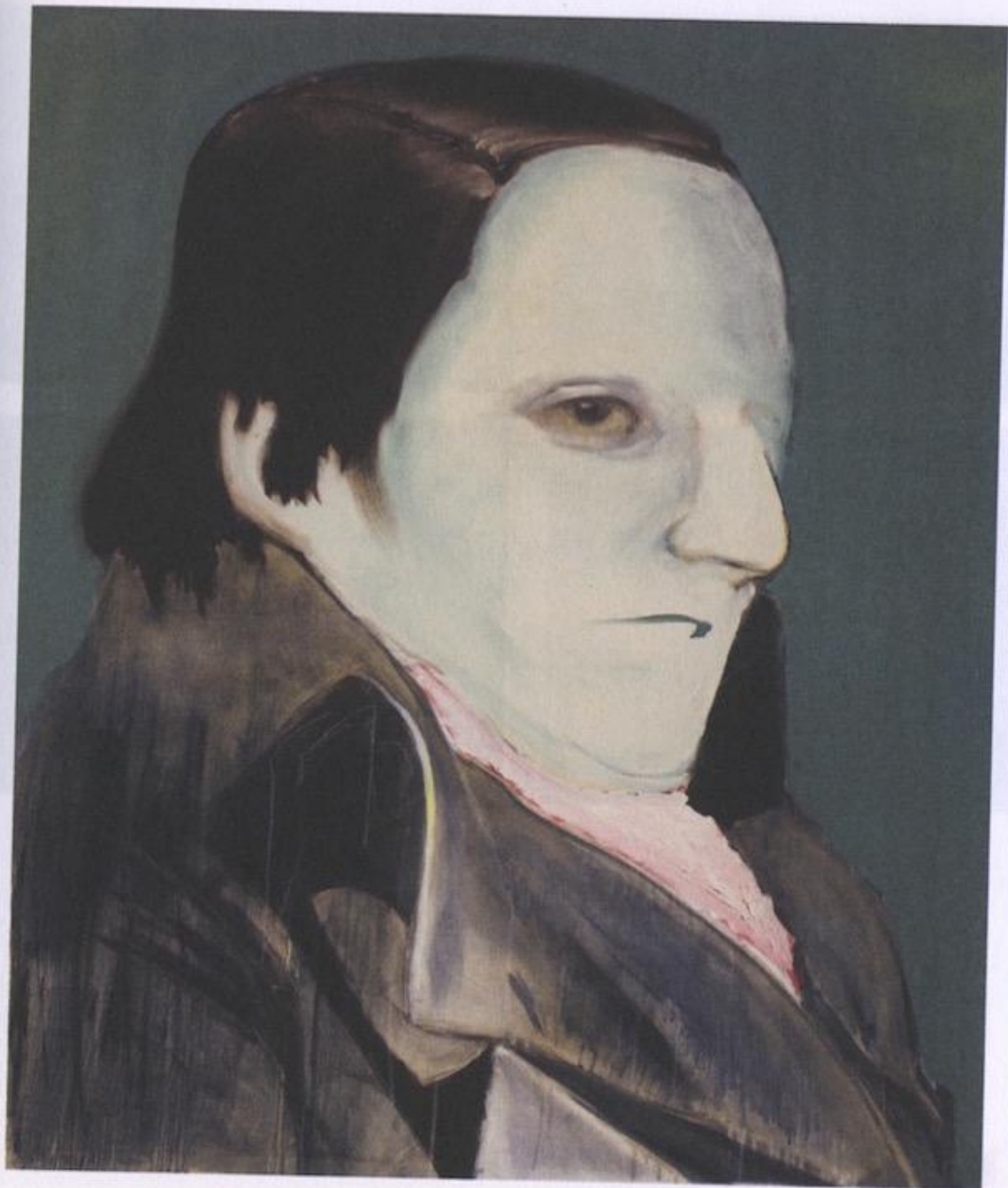


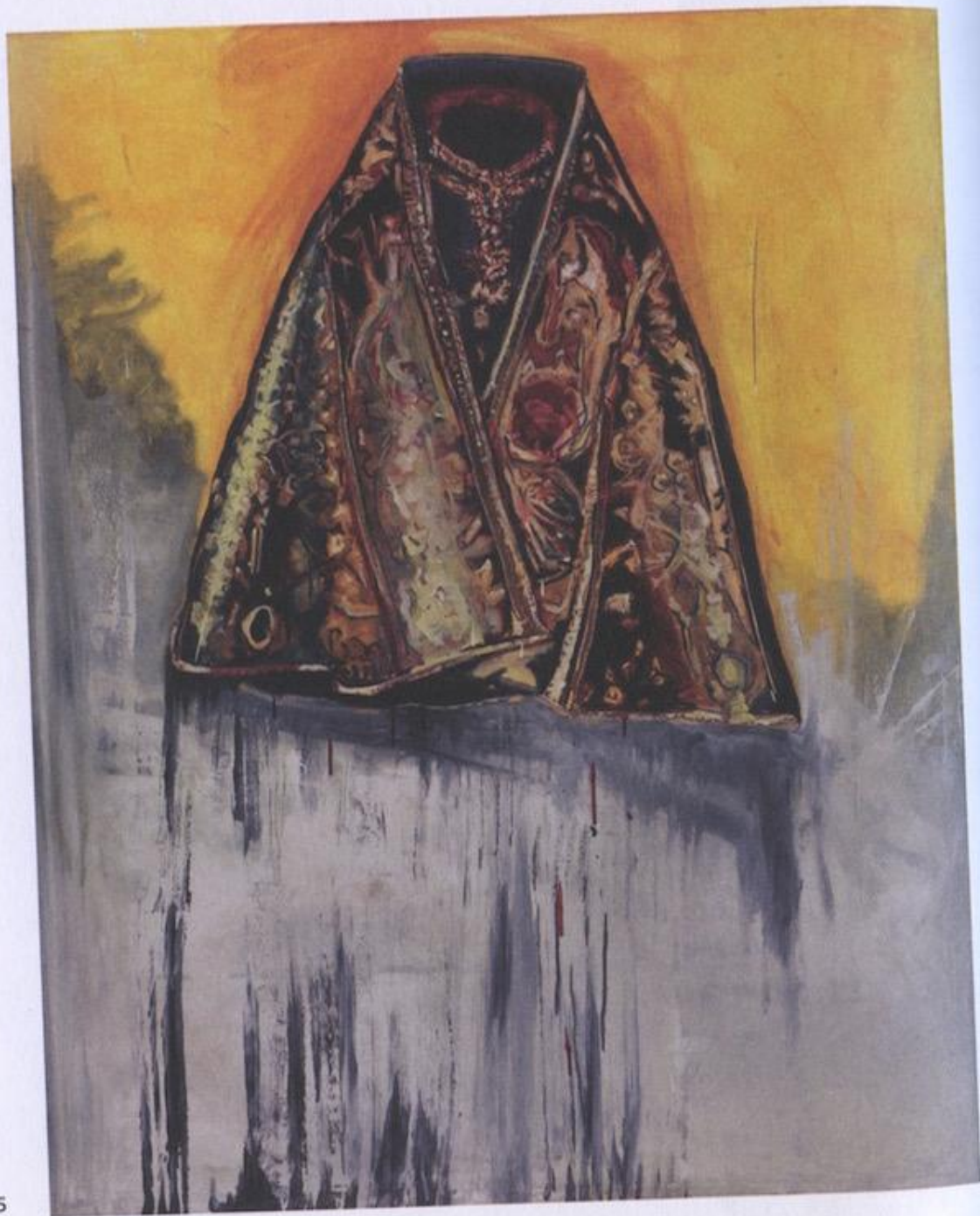


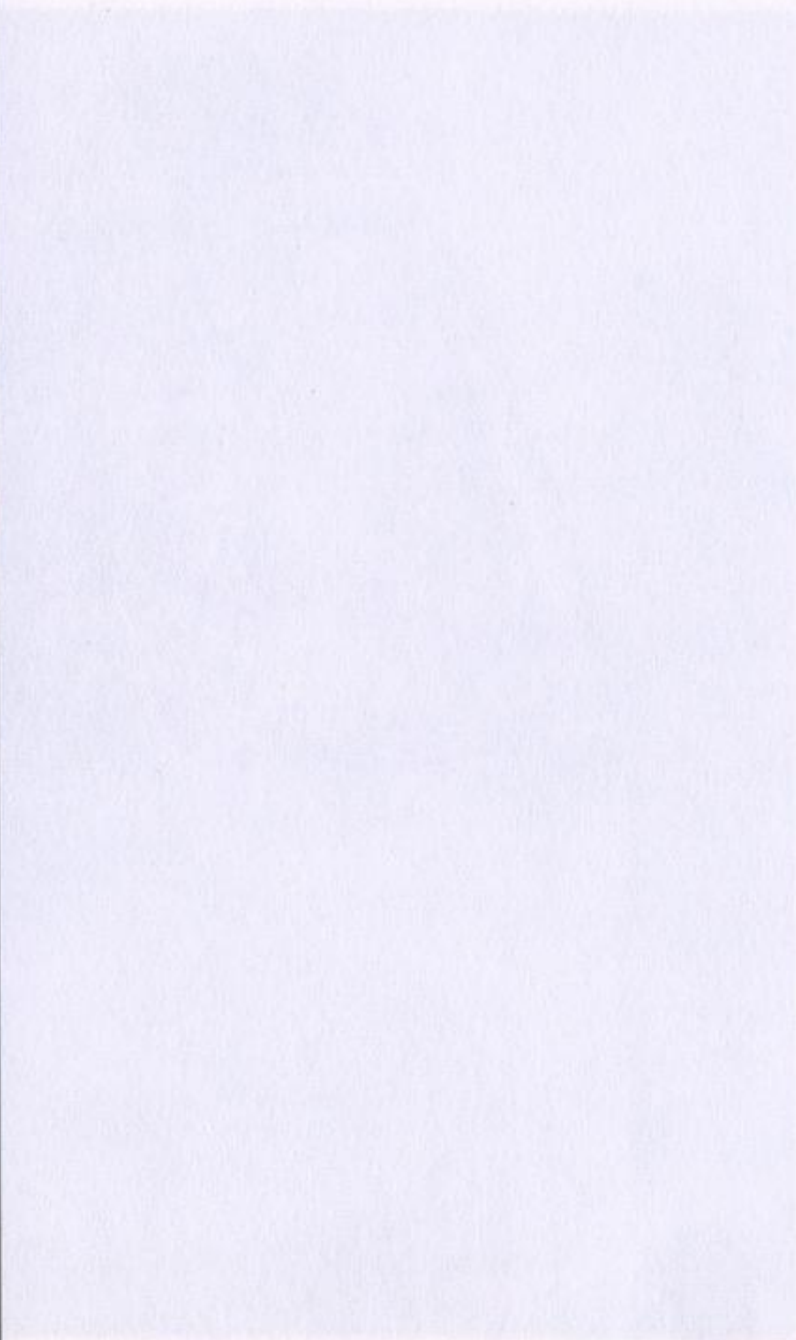




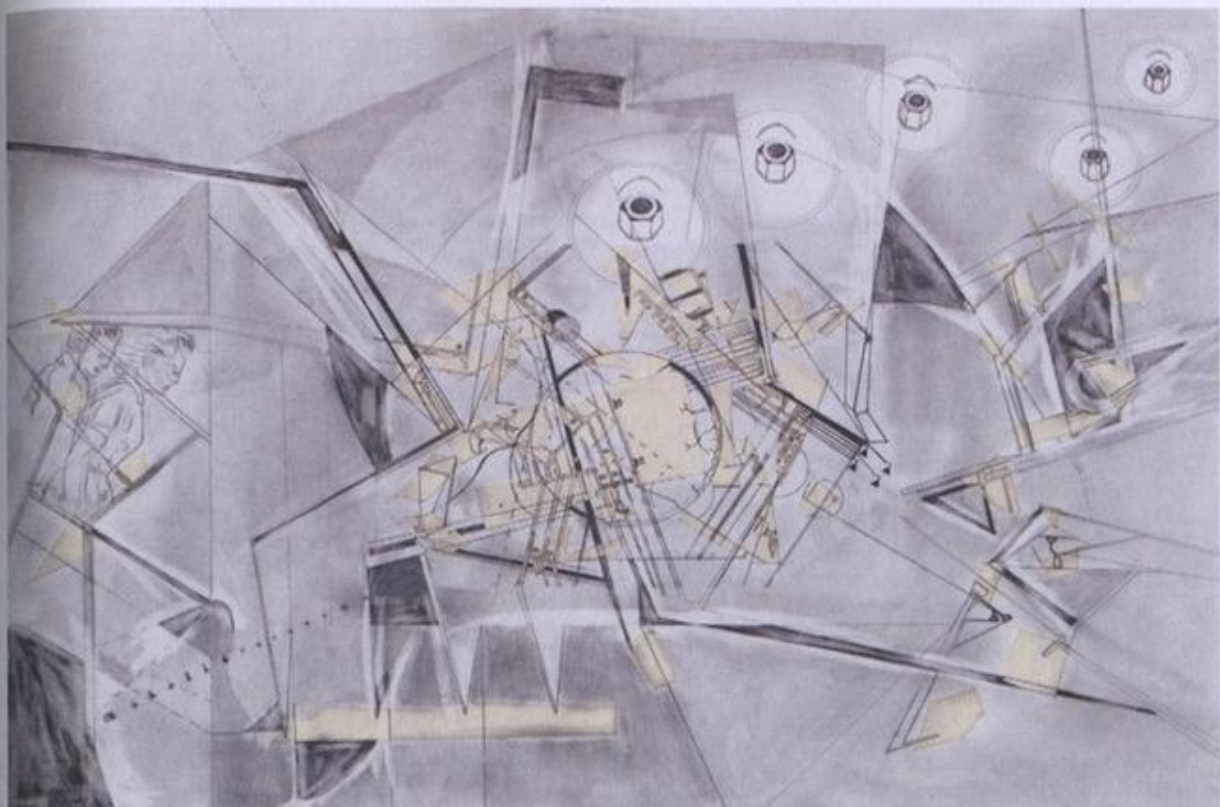


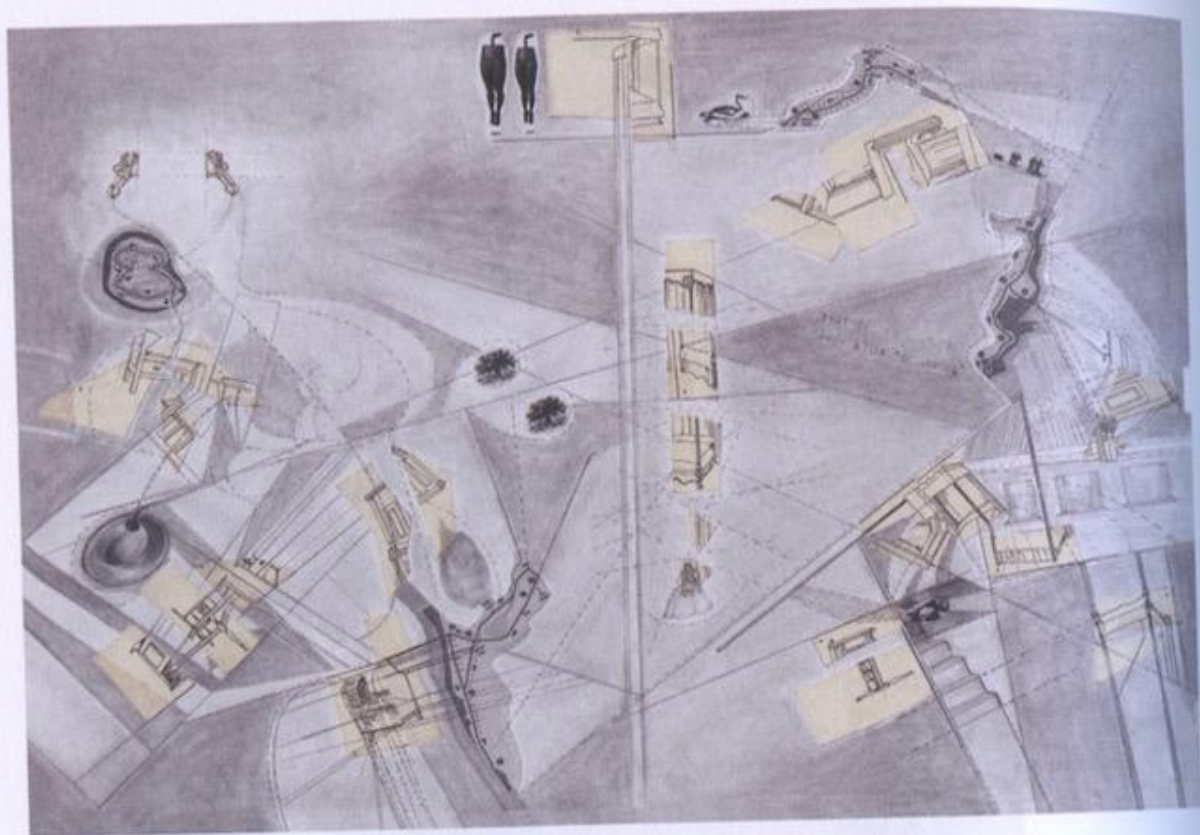


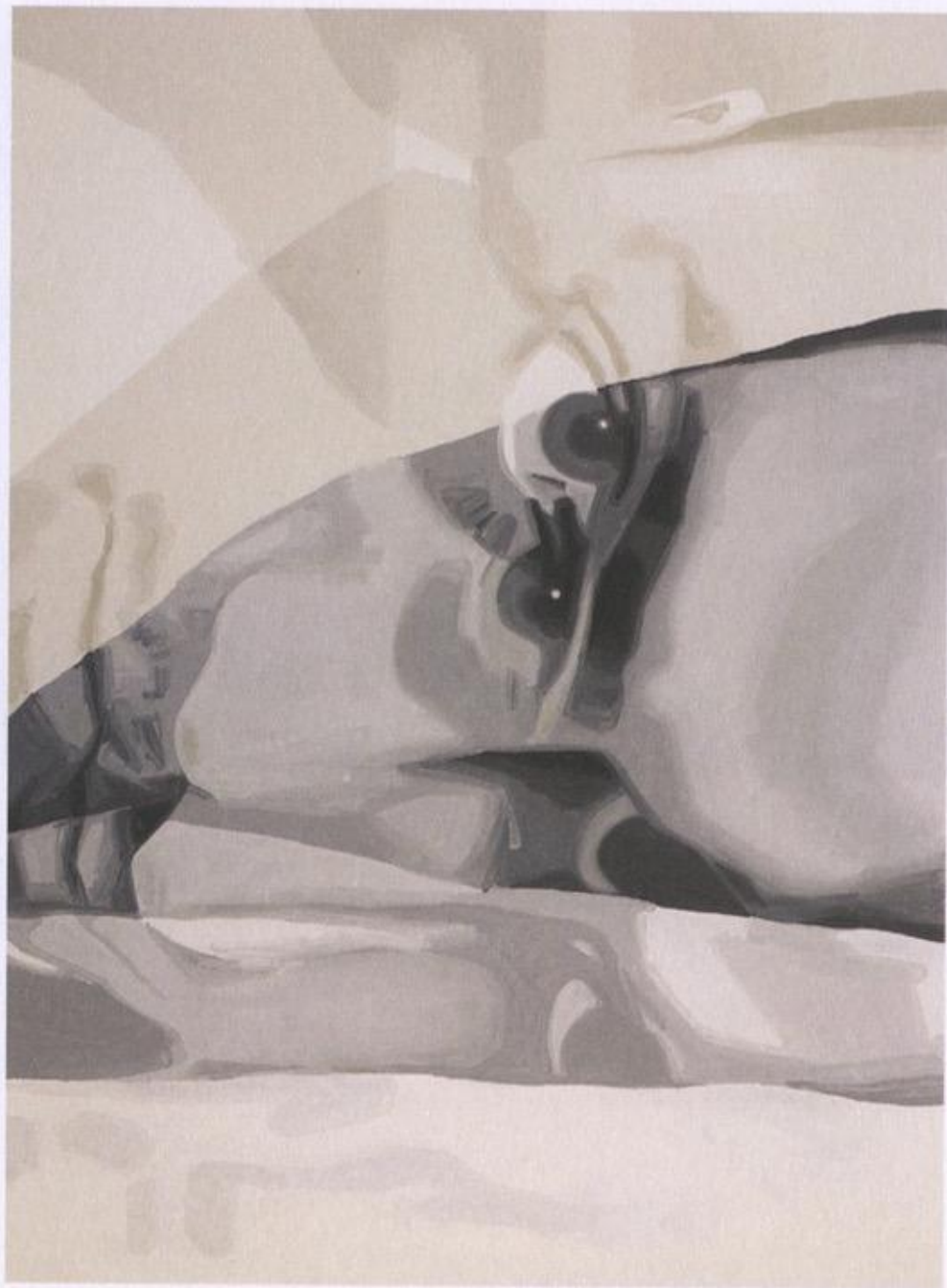


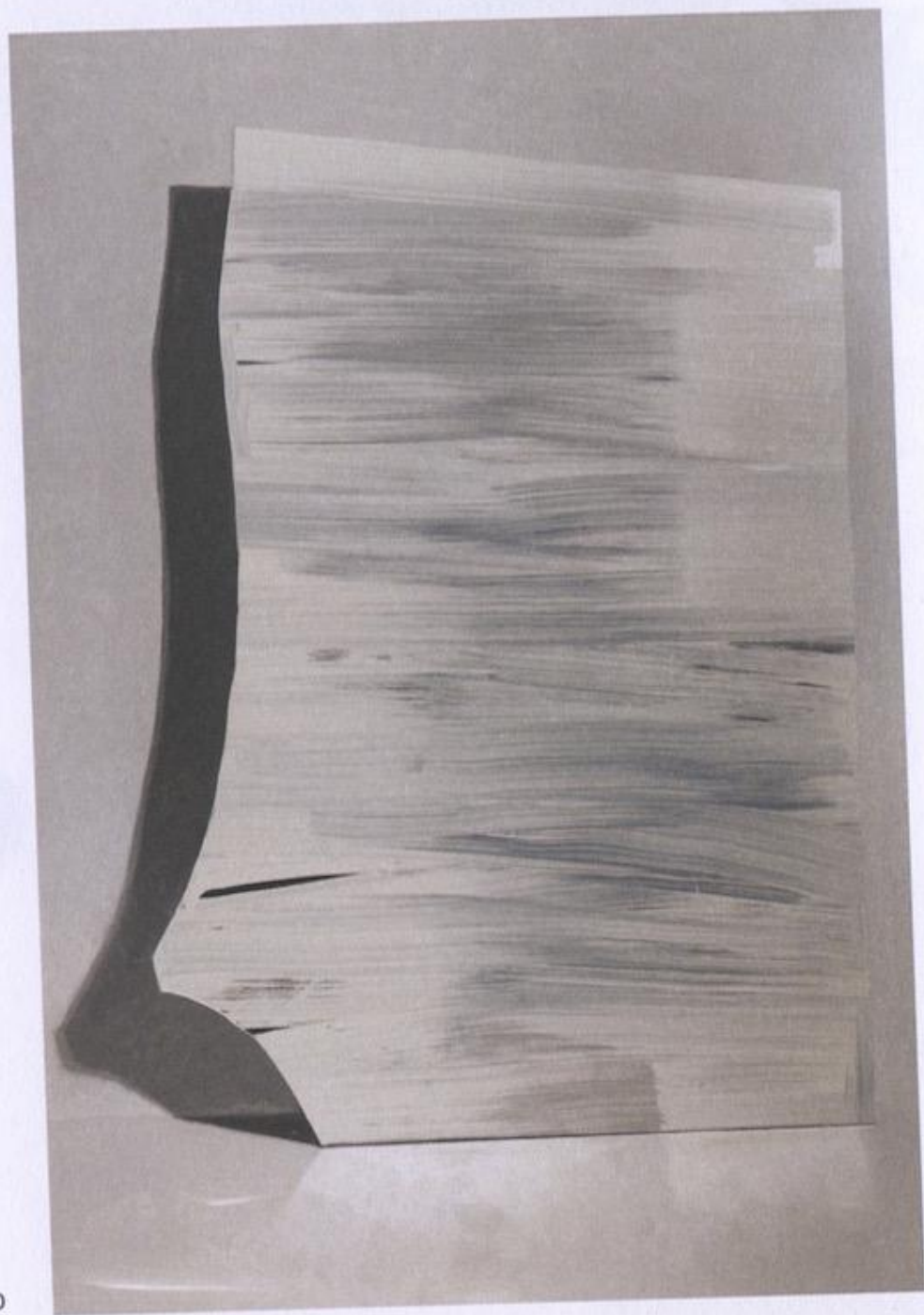




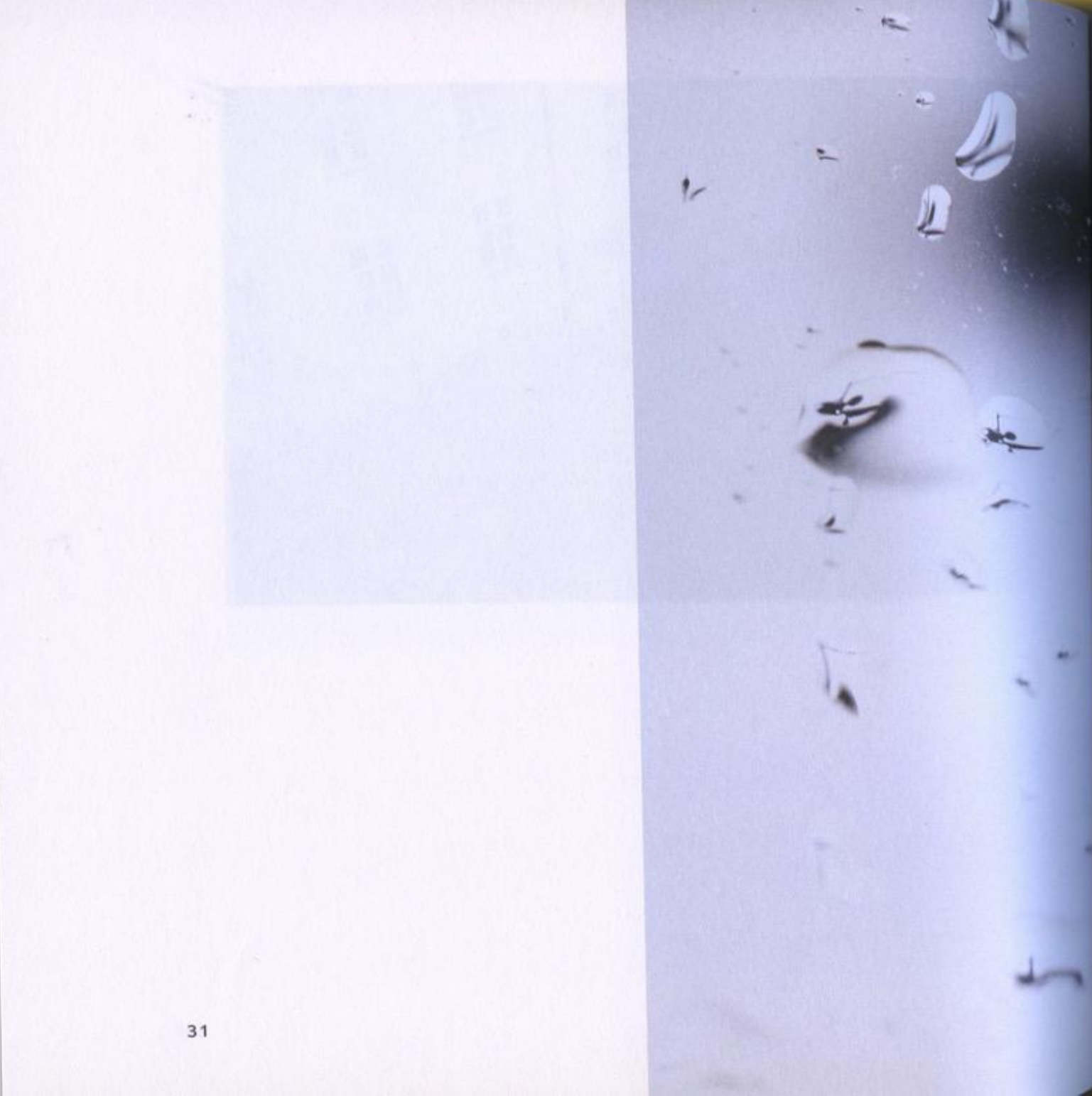


















Josef Sprinzak Born in 1962 in Israel, lives and works in Tel Aviv.

15. *Pigs*, text-sound performance, 2008

Tomasz Kozak Born in 1971 in Poland, lives and works in Lublin.

- 14-13. *Yoga Lesson*, found footage video, 25 min, 2007
 12-11. *Untitled (Negroization)*, digital collage, 80/60 cm, 2006
 (Courtesy of lokal_30 Gallery, Warsaw)

Tamar Getter Born in 1953 in Israel, lives and works in Tel Aviv.

10. *White Long John Silver*, sniped drawing on wood panel, oil-tempera, marble cast, 1.32/4.20 m, cast height: 1m. app., private collection, Ramat HaSharon
 09. *Long John Silver*, from the exhibition "Hakafot," Dvir Gallery, Tel Aviv, 2006, sniper drawing on wall, oil-tempera, putty, 3.5/10.6 m, marble cast, height: 1m
 (Courtesy of Dvir Gallery)

Zbigniew Libera Born in 1959 in Poland, lives and works in Warsaw

- 08-07. *Intimate Rites*, video transferred to DVD, 12 min, 1984
Mystical Perseverance, installation: original night table, medications, text, video, 50 min, 1984
 06-04. *Album des KZL Lego*, 22 photographs, 24/30 cm, 1996-2005
 (Courtesy of Raster Gallery, Warsaw)

Aneta Grzeszykowska Born in 1974 in Poland, lives and works in Warsaw.

- 03-02. *Untitled*, c-print, dibond, Plexiglass, 2005-2006
 01. *Untitled*, wool, dried peas, 50/30/30 cm, 1993-2007
 (Courtesy of Raster Gallery, Warsaw)

LIST OF WORKS

Shai Ignatz Born in 1969 in Israel, lives and works in Tel Aviv.

34-32. *Untitled*, lambda print, measurements variable, 2008

Zbigniew Rogalski Born in 1974 in Poland, lives and works in Warsaw.

31. *Invaders*, lambda print, 33/47 cm, 2007

30. *Mirror*, oil on canvas, 180/120 cm, 2008

29. *Closer*, oil on canvas, 180/120 cm, 2008

(Courtesy of Raster Gallery, Warsaw)

Sigal Primor Born in 1961 in Israel, lives and works in Tel Aviv.

28-27. *Dark Matter 1*, collage, drawing, print on transparency, 110/152 cm, 2008

Oren Eliav Born in 1975 in Israel, lives and works in Tel Aviv.

26. *Organ*, oil on canvas, 130/170 cm, 2008

25. *Untitled*, oil on canvas, 150/120 cm, 2008

24. *Untitled*, oil on canvas, 120/90 cm, 2007

Karen Russo Born in 1974 in Israel, lives and works in London.

23. *Insiders*, video, 75 min, 2007

22. *The Place Where Remote Futures Meet Remote Pasts*, video, 3:45 min, 2008

(Courtesy of Dvir Gallery)

Guy Goldstein Born in 1974 in Israel, lives and works in Tel Aviv.

21-20. *Spirit of Things* (details), plaster castings, measurements variable, 2008

19. *Eid ist Eid (An Oath Is An Oath)*, sound installation (Needlepoint, wooden crate, 53/112/50 cm, sound: 5:21 min), 2008

18. *Eid ist Eid (An Oath Is An Oath)*, detail (Donald Duck)

Roe Rosen Born in 1963 in Israel, lives and works in Bnei-Zion.

17. *Confessions Coming Soon*, video, 8:40 min, 2007

16. *Psycho-Jew Redux*, oil on canvas, diptych, 160/110 cm each, 2003

(Courtesy of Rosenfeld Gallery)

Josef Sprinzak Urodzony w 1962 w Izraelu. mieszka i pracuje w Tel Awiwie.

15. *Świnie*, performance słowno - dźwiękowy, 2008

Tomasz Kozak Urodzony w 1971 w Polsce, mieszka i pracuje w Lublinie.

- 14-13. *Lekcja Jogi*, found footage video, 25 min, 2007
 12-11. *Bez tytułu (Zmurzynienie)*, collage cyfrowy, 80/60 cm, 2006
 (Dzięki uprzejmości galerii lokal_30, Warszawa)

Tamar Getter Urodzona w 1953 w Izraelu, mieszka i pracuje w Tel Awiwie.

10. *White Long John Silver*, desce drewnianej, olej- tempera, odlew marmuru, 1.32/4.20 m, wysokość odlewu: w przybliżeniu 1m, prywatna kolekcja, Ramat Ha'Sharon
 09. *Long John Silver*, z wystawy „Hakafot”, Galeria Dvir, Tel - Aviv 2006, ścianie, olej- tempera, szpachlówka, 10.6m/3.5 m
 Wysokość odlewu marmuru: 1m
 (Dzięki Uprzejmości Galerii Dvir)

Zbigniew Libera Urodzony w 1959 w Polsce. mieszka i pracuje w Warszawie.

- 08-07. *Obrzędy Intymne*, video przeniesione na DVD, 12 min, 1984
Mistyczna Perseweracja, instalacja: oryginalny nocny stolik, leki, tekst, video, 50 min ,1984
 06-04. *Album KZL Lego*, 22 zdjęcia, 24/30 cm, 1996-2005
 (Dzięki uprzejmości galerii Raster, Warszawa)

Aneta Grzeszykowska Urodzona w 1974 w Polsce. mieszka i pracuje w Warszawie.

- 03-02. *Bez tytułu*, c-print na dibondzie, plexi, 2005-2006
 01. *Bez tytułu*, lightbox, 35/45/15 cm, 1993-2007
 (Dzięki uprzejmości galerii Raster, Warszawa)

LISTA DZIEŁA SZTUKI

Shai Ignatz Urodzony w 1969 w Izraelu, mieszka i pracuje w Tel Awiwie.
34-32. *Bez tytułu*, lambda print, różne wymiary, 2008

Zbigniew Rogalski Urodzony w 1974 w Polsce, mieszka i pracuje w Warszawie.
31. *Invaders*, lambda print, 33/47 cm, 2007
30. *Lustro*, olej na płótnie, 180/120 cm, 2008
29. *Closer*, olej na płótnie, 180/120 cm, 2008
(Dzięki uprzejmości galerii Raster, Warszawa)

Sigal Primor Urodzona w 1961 w Izraelu, mieszka i pracuje w Tel Awiwie.
28-27. *Ciemna sprawa I*, collage, rysunek, druk na przeźroczu, 110/152 cm, 2008

Oren Eliav Urodzona w 1975 w Izraelu, mieszka i pracuje w Tel Awiwie.
26. *Organ*, olej na płótnie, 130/170 cm, 2008
25. *Bez tytułu*, olej na płótnie, 150/120 cm, 2008
24. *Bez tytułu*, olej na płótnie, 120/90 cm, 2007

Karen Russo Urodzona w 1974 w Izraelu, mieszka i pracuje w Londynie.
23. *Wtajemniczeni*, wideo, 75 min, 2007
22. *Miejsce w którym odległa przyszłość spotyka odległą przeszłość*, wideo 3:45 min, 2008
(Dzięki Uprzejmości Galerii Dvir)

Guy Goldstein Urodzony w 1974 w Izraelu, mieszka i pracuje w Tel Awiwie.
21-20. *Duch rzeczy*, odlewy gipsowe, różne wymiary, 2008
19-18. *Eid ist Eid (Przysięga to przysięga)*, instalacja dźwiękowa (Gobelin, drewniana kratownica, 53/112/50 cm, dźwięk 5:21 min), 2008

Roe Rosen Urodzona w 1963 w Izraelu, mieszka i pracuje w Bnei-Zion.
17. *Wyznania wkrótce*, wideo, 8:40 min, 2007
16. *Wariat – Żyd powstały z martwych*, olej na płótnie, dyptyk, 160/110 cm każdy, 2003
(Dzięki uprzejmości Galerii Rosenfeld)

1. *Wzrost i rozwój człowieka* (1975) w: *Encyklopedia PWN*, t. 12, s. 123-124.
2. *Wzrost i rozwój człowieka* (1975) w: *Encyklopedia PWN*, t. 12, s. 123-124.
3. *Wzrost i rozwój człowieka* (1975) w: *Encyklopedia PWN*, t. 12, s. 123-124.
4. *Wzrost i rozwój człowieka* (1975) w: *Encyklopedia PWN*, t. 12, s. 123-124.
5. *Wzrost i rozwój człowieka* (1975) w: *Encyklopedia PWN*, t. 12, s. 123-124.
6. *Wzrost i rozwój człowieka* (1975) w: *Encyklopedia PWN*, t. 12, s. 123-124.
7. *Wzrost i rozwój człowieka* (1975) w: *Encyklopedia PWN*, t. 12, s. 123-124.
8. *Wzrost i rozwój człowieka* (1975) w: *Encyklopedia PWN*, t. 12, s. 123-124.
9. *Wzrost i rozwój człowieka* (1975) w: *Encyklopedia PWN*, t. 12, s. 123-124.
10. *Wzrost i rozwój człowieka* (1975) w: *Encyklopedia PWN*, t. 12, s. 123-124.
11. *Wzrost i rozwój człowieka* (1975) w: *Encyklopedia PWN*, t. 12, s. 123-124.
12. *Wzrost i rozwój człowieka* (1975) w: *Encyklopedia PWN*, t. 12, s. 123-124.
13. *Wzrost i rozwój człowieka* (1975) w: *Encyklopedia PWN*, t. 12, s. 123-124.
14. *Wzrost i rozwój człowieka* (1975) w: *Encyklopedia PWN*, t. 12, s. 123-124.
15. *Wzrost i rozwój człowieka* (1975) w: *Encyklopedia PWN*, t. 12, s. 123-124.
16. *Wzrost i rozwój człowieka* (1975) w: *Encyklopedia PWN*, t. 12, s. 123-124.
17. *Wzrost i rozwój człowieka* (1975) w: *Encyklopedia PWN*, t. 12, s. 123-124.
18. *Wzrost i rozwój człowieka* (1975) w: *Encyklopedia PWN*, t. 12, s. 123-124.
19. *Wzrost i rozwój człowieka* (1975) w: *Encyklopedia PWN*, t. 12, s. 123-124.
20. *Wzrost i rozwój człowieka* (1975) w: *Encyklopedia PWN*, t. 12, s. 123-124.

W większości kultur wiele demonów i duchów oraz bogów przejawia się jako bezcielesne lub oderwane głosy: głos Boga, czarownicy z Endor, która wywołała ducha Samuela, greccy „brzuchomówcy”, którzy powtarzali lamenty Echa. W wielu moich spektaklach lubię łączyć użycie mojego głosu na żywo z głosem zarejestrowanym w celu zerwania więzi między ciałem i głosem. Czyniąc w ten sposób mieszam między skojarzeniami nawiązującymi do bytów nadnaturalnych i obecnością za pośrednictwem techniki, w czym, przez większość czasu, współdziałamy tylko z refleksjami dźwiękowymi i wizualnymi.

przedmiotem. Gdy element sztuki jest śmiały i konkretny, jest dosłownie zombie, żywy-martwy łączący przeszłość i teraźniejszość; niewiele mogą tu dodać do pamiętnego eseju Freuda „Unheimlich”.



Według ruchu
wskazówek zegara, od
góry po lewej:

1. Paul Richer, „Clown
Stage” z Hysteria fit,
1881

2. Max Ernst, ostatnia
strona z Une Semaine
de bonté, 1932

3. Justine Frank,
Utamaro i histeryk,
1936

4. Fotos z The Exorcist
(1973)



JOSEF SPRINZAK:

Bycie artystą wokalnym nieuchronnie łączy z długą historią demonicznych obecności przekazywanych przez głos i przez siły magiczne, jakie wyrażanie słowami może wyzwolić. Antonin Artaud, którego fragmenty pism są obecne w tym dziele, próbował – poprzez wyrażanie słowami, głos, a zwłaszcza krzyk, sposób przebicia się na „drugą stronę”, do metafizycznej „dwoistości”. Artaud gardził „tymi, którzy ubierają w słowa to, co wychodzi z ich umysłów” i usiłował uwolnić głos od więzów racjonalności i pragmatyzmu społecznego.

zła w związku z epoką nazistowską i eksterminacją Żydów w Polsce, to po prostu nie wystarczy założenie o roli absolutnej ofiary i wyznaczenie demona gdzieindziej (w przeszłości, w Niemczech lub w Polsce, w antysemityzmie itd.). Nie mam zamiaru sugerować w ten sposób zaciemniania historycznego ani generalizacji. Wręcz przeciwnie: właśnie przez konkretną, specyficzną manifestację i występy w teraźniejszości można dotrzeć do tych demonów.



Plakat filmu "Egzorcysta";
fotos z "Przyznanie się
nastąpi wkrótce" (2007)

Inny punkt, który chciałbym tutaj podnieść, dotyczący demonów w tym kontekście, jest taki, że gdy mówimy i przedstawiamy siły, które nas dręczą, nigdy nie jesteśmy wolni od wszechobecnego posiadania/ korupcji komodyfikacji (innymi słowami: nawet powodując przyznanie się wewnątrz jest nierozzerwalnie związane z kwestią władzy, handlu i zysku). W moim przekonaniu jest to jeden z aspektów, które uczyniły dzieła Lego holocaustu Zbigniewa tak głębokimi i dlaczego rodzaj zwiastuna, urządzenie do sprzedaży, było dla mnie tak zasadnicze.

Ostatnią rzeczą, którą chciałem tutaj dorzucić, jest aspekt animistyczny sztuki. Sztuka, jako odtwarzanie animizmu (pogląd, że obiekt ma życie i wolę), dramatyzuje podział między żywym i martwym, obiektem i

w jego tekście wskazywał synowi, co jakiś czas, by spoglądał na mnie, po drugiej stronie kamery, i naśladował moje ruchy. I tak, pierwszą demonstracją tej kontroli jest podniesienie przez niego ramienia w nazistowskim pozdrowieniu, trzy razy pod rząd.



Fotos z "Egzorcysty" (1973); fotos z "Przyznanie się nadejdzie wkrótce" (2007)

Mówienie za samego siebie okazuje się, więc, być oparte na wewnętrznym rozdwojeniu, podwójnym głosem i jako stan posiadania (dlatego właśnie mogę polegać na historii Zbigniewa Libery o kanalizacji ducha w celu stworzenia rysunków). A jeśli osiada się dziecko, związki są wyraźnie takie, jak powszechnie tematy kina horroru typu "Egzorcysty". Oglądałem właśnie kilka dni temu DVD Slavoja Žižka, Przewodnik dewianta po kinie. Gdy omawia „Egzorcystę”, przedstawia prostą myśl, że – być może – tym, czego obawiamy się obserwując trop posiadania, jesteśmy my sami (to znaczy, obiekt myślący, który zamieszkuje nasze, zwierzęce ciało i powoduje nim do czynienia raczej dziwnych rzeczy). To pojęcie, przez które demon jest, w istocie, jaźnią, jest dokładnie tym, co rozgrywa się w „Przyznanie się nadejdzie wkrótce”. Ale problem jest, rzecz jasna, szerszy w kontekście tego pokazu, a mianowicie, że jeśli się myśli i czuje wnikliwie o tropach

życiu Reginy G. - poza aktywnością mentalną jest jedyną rzeczą, którą wykonuje samodzielnie, stanowi Jej jedyną formę kontaktu ze światem zewnętrznym. Czynność ta zapoczątkowana została przez rytuał odmawiania różańca, który po pewnym czasie przyjął inną formę: obracania różańcem dookoła szyi. W jakiś czas później Regina G. zmieniła kierunek i sposób obracania różańcem, co spowodowało tworzenie się pętli dookoła szyi, różaniec, jako rzecz niebezpieczna został, więc usunięty. Jego miejsce zajął pierwszy przedmiot w zasięgu ręki, którym okazał się być nocnik. Opisywana czynność polega na długotrwałym obracaniu nocnikiem wokół jego osi. Jednocześnie nocnik zachował swoją pierwotną funkcję - w zależności od potrzeby stanowi rodzaj medium lub naczynia na ekskrementy.

ROEE ROSEN

Witam. Jako, że późno dołączyłam, odpowiem krótkim opisem jednego dzieła i kilku ilustracji. Mam nadzieję, że w pełni należą do obu pytań, to znaczy, sztuki, jako należącej do sfery demonów, oraz specyficznych demonów polsko-żydowskich.

W „Przyznanie się nadejdzie wkrótce”, mój syn, Hillel, wyraża się hiperbolicznie o moim nadchodzącym filmie, „Przyznanie się Roece Rosen”, przechwalając się, że ten zadziwiający film będzie „przełomem w historii kina, kultury, duchowości i czystego zła,” nie mniej. Jednakże zwiastun nie przedstawił nawet jednej klatki z filmu. Zamiast tego demonstruje zasadniczy, dziwny akt przemowy, przez który podawane są wyznania. Natomiast w filmie "Roece Rosen" jest 3 robotników cudzoziemskich, pracujących nielegalnie, którzy nie mówią po hebrajsku (odczytują transliterację z telepromptera), mój syn mówi po angielsku nie wiedząc, co mówi. Ja, demon-ojciec, posiadam nie tylko głos, lecz także ciało: znak

fotografii w sposób, który był niegdyś ulubionym, a teraz nie jest wcale. W sposób, w którym dzieło było komentarzem do Konceptualizmu: wykonać dzieło foto/tekstowe, ale użyć taki rodzaj fotografii, którego konceptualista nawet by nie tknął" (Mike Kelley, wywiad dla Roberta Storra, 1994).

ZBIGNIEW LIBERA

Faktycznie, gdy byłem bardzo młody, w latach 1980-ych, my, w małym kręgu artystów bawiliśmy się w grę, czy jak to nazwać, ... "duchy rozwoju", wie Pani - Okragły Stół itd.

Wynik jednej z nich był nawet opublikowany w jakimś podziemnym magazynie sztuki zwanym „Tango”. To było zadziwiające, duch Witkacego narysowany naszymi rękami (było nas 5-6 osób). Rysujące światło było utrwalane za pomocą aparatu fotograficznego, bo na płycie porcelanowej umieszczonej na małej żarówce elektrycznej, która wykonywała rysunek. Rysunek był utrwalany na filmie poprzez aparat z otwartym obiektywem. Rysunek składał się z dużego napisu po polsku - ŻEBRO ADAMA. Niestety, nie mam go ze sobą, by go pokazać.

Tekst z instalacji wideo „Perseweracja Mistyczna”, 1984:

Opisywana czynność ma mistyczny i magiczny charakter niezależny od jakiegokolwiek znanej formy religii, magii czy sztuki. Nie buduje ani nie podtrzymuje żadnego systemu. Odbywa się codziennie bez względu na polityczny, społeczny, kulturalny, finansowy, oficjalny i nie oficjalny stan rzeczy. Odbywa się zawsze w tym samym miejscu i jest doświadczana przez jedną i tę samą osobę - chorą, ślepa, przykutą do łóżka Reginę G. Moja obecność była przypadkowa i nie została zauważona przez osobę doświadczającą. Opisywana czynność stanowi najważniejszy element w

Po tych kilku godzinach w studio, pod koniec tego, co nazywam "sesją", niekiedy przychodzi moment, gdy malowany obiekt daje susa od pozoru do widma. Czuję, że nie jest to już przedstawiane, lecz że przedstawia samo siebie. Że to, co jest malowane, nagle nie jest już bezpośrednim wynikiem moich manipulacji fizycznych, lalką na sznurku, lecz jednostką napędzaną przez samą siebie. (Być może zawdzięczam ten moment nie „duchowi reprezentacji”, lecz „oparom terpentyny”, które wypełniają pomieszczenie?)

Tym niemniej, to właśnie w tej chwili, gdy nie rozpoznaję już malowidła, jako mojego, uważam je za skończone. Gdy obraz jest skończonym, absolutnie obcym dla mnie, gdy czuję, że jest gościem, przestaję malować.

NAOMI AVIV I LEAH ABIR

Ektoplazma

Rzeczownik

(w spirytyzmie) substancja, która prawdopodobnie jest emitowana z ciała medium w czasie transu [greckie ektos na zewnątrz + plasma coś formowanego]

"Gdy wykonywałem "Poltergeista," byłem prawdziwie zafascynowany fotografiami ektoplazmy końca XIX wieku oraz tym, jak w tym punkcie fotografia była ciągle jeszcze uważana za probierz prawdy tak, że nawet najbardziej oczywisty sposób sfalszowane fotografie, były uważane za pozytywny dowód, co uznałem za interesujące w środowisku konceptualistów, gdzie foto/tekst były dominującym sposobem przedstawiania informacji. W tej konstrukcji chciałem odtworzyć te stare

ZBIGNIEW ROGALSKI

Gdy byłem dzieckiem, zbierałem globusy. Zapewne intuicja podpowiadała mi, że w rzeczywistości jest więcej, niż jeden świat... Obecnie próbuję po prostu kontynuować tę ideę. Poszukiwania są fascynujące, ale także przerażające...

OREN ELIAV

Przyjście do studia, w dobry dzień, prowadzi do pewnego rodzaju spotkania. Kogo zaproszę domalowania i w jaki sposób, nie jest pod moją pełną kontrolą, ale spróbuję powiedzieć, jak to, mniej więcej, przebiega.

Sam proces malowania ma dla mnie dwoistą naturę. Po pierwsze, mam do czynienia z konsekwencjami materialnymi moich działań: ta farba ma iść tu i tu, i ma być zastosowana na tę modłę lub inną itd. Z drugiej strony, te zaprawy, plamy, kapnięcia lub – innymi słowami – znaki, są odpowiedzialne za cały, nowy zestaw skutków. Znaki, które zostawiam, mają mieć znaczenie w formie reprezentacji. Równoczesne zajmowanie się obydwoma aspektami tego działania, nazwijmy je: materialnym i reprezentacyjnym, przez więcej, niż kilka godzin, działa na mnie odkrywczo. Ta podzielona uwaga otwiera otchłań, a jak pozwalałam sobie wślizgnąć się w nią w dół. Po chwili, zamiast patrzeć na płótno, zaczynam zaglądać w nią. Czasami jest tak, jak gdybym spoglądał w miraż. Moment między ślepotą i widocznością.

O ile odmalowywane postacie mogą wydawać się żywe, zaś miejsca mogą mieć sens faktycznego miejsca, przyznaję, że są także na zawsze uchwycone w reprezentacji, ani rzeczywistość zewnętrzna, ani wewnętrzna. Postaci są ograniczone do przestrzeni bardzo szczególnego rodzaju, do obrazu, który skazuje je na pozostanie stworami strefy cienia. Dla mnie są one wiecznie żywe. Duchy.

ANETA GRZESZYKOWSKA

Staram się koncentrować w moich dziełach na rzeczach, które wydają mi się ważne.

To nie jest dokładnie tak, że się jest inspirowanym przez demony, lecz raczej, że jest się inspirowanym przez rzeczy, które wydają się ważne - niestety, często łączone z demonami z mojej osobistej przeszłości lub takich, które ciągle nie przerażają.

TOMASZ KOZAK

W powyższym kontekście pozwoliłbym sobie na zdefiniowanie Demona, jako szczwanego "pisarza" (nie Pisarza), który tworzy swą skrajnie osobistą baśń (nie Baśń) lub pewien rodzaj perwersyjnej intrygi za plecami Tradycji i Historii.

Znakomitym przykładem takiej postawy jest powieść „Pornografia” (1958) Witolda Gombrowicza. Akcja toczy się w Polsce podczas II Wojny Światowej. Główna postać (sam Gombrowicz) przybywa, wraz z przyjacielem, do małej wioski. Obaj bohaterowie, mają uczestniczyć w uświęconej narodowo działalności podziemnej, angażując się w erotyczną („pedofilską”) przygodę. Uwodzą parę nastolatków (chłopca i dziewczynę) i skłaniają do perwersyjnej tragikomedii odgrywanej za plecami rodziców nastolatków („Matczyzna” i „Ojczyzna”), rodziców animowanych przez Obowiązki tradycyjne i historyczne. Podstawowym celem intrygi napisanej i reżyserowanej przez Gombrowicza (w powieści gra sam siebie, pisarza) jest PRZYJEMNOŚĆ, PODNIECENIE i EKSTAZA przypadkowej obecności (zamiast Zadania, Odpowiedzialności i Konieczności Przeszłości petryfikowanej przez ducha Historii).

„kryminalistą”, a więc próbuje rzucić wyzwanie obu stereotypom. Jest skierowany na postawy społeczeństwa wobec innowacji, kryminalności i kreatywności, zaś tam, gdzie mogą być granice, próbować badać, jak społeczeństwo reaguje na odchylenia od normy oraz badać idealizowanie przestępcy w naszej kulturze ze wszystkimi konsekwencjami tego, estetycznymi, moralnymi i społecznymi.

Wykład współczesny

Obojętny, narcystyczny, rebeliancki, antyspołeczny: trzy klasyczne cechy charakteru artysty. Jest osobą twórczą, czy... przestępcą?

Jakie są narzędzia krytyczne, jakimi obciążamy sztukę outsidera? Co jest prawdziwą naturą dzieła sztuki wytworzonego przez osobę, która nie pojmuje siebie samego, jako „artysty”, której brakuje zdolności oceny swojej pracy, ani motywacji do samokrytycyzmu? Czy prawdą jest to, co twierdzi Dubuffet, że „sztuka może być szalona, ale szaleństwo nie może być sztuką”?

Film zajmuje się zależnościami między przestępstwem, szaleństwem, przemocą i sztuką; sytuacją, która tworzy podwójnie ironiczną konwersję zależności romantycznej między wysokimi formami sztuki i przestępstwem oraz mniej chętnie akceptowalnym związkiem między przestępstwem i niższymi formami sztuki.

Jak postrzegamy dzieło sztuki outsidera, czy kryminalisty?

Jaki rodzaj systemu analizy krytycznej możemy rozwinąć stojąc wobec tego rodzaju sztuki

Czy badanie „Sztuki Outsidera” może być rozumiane nie tylko, jako rozważania dziwacznych efektów wynikających z terapii zajęciowej, lecz także, jako drogę do samego sedna impulsu artystycznego?

KAREN RUSSO

Dobry przykład do tej dyskusji można znaleźć w moim wideo "Insiders" [„Dobrze poinformowani”], które jest jednym z moich dzieł, jakie będę wystawiać na tym pokazie.

Rozpoczęłam poszukiwania materiałów do tego filmu po tym, jak dowiedziałam się o badaniach w okresie III Rzeszy na temat zgłębiania podobieństw między strukturami mózgu u przestępców i artystów. To doprowadziło mnie do próby i poszukiwania cienkiej linii między artystą i kryminalistą oraz do badania jej pod kątem artystycznym, a także ludzkim. "Insiders" składa się z wywiadów z więźniami zaangażowanymi w sztukę, a także z ustalonymi artystami. Wśród więźniów można znaleźć ludzi, którzy odbywają karę za zabójstwo, napad rabunkowy z bronią w rękę, podpalenie, handel narkotykami, zaś wszyscy artyści są dobrze znani, o ustalonej renomie, niektórzy z nich są zwycięzcami i nominatami Nagrody Turnera.

Dzieło obracało się wokół ich pasji, emocji, myśli i motywacji w tle tworzenia sztuki. Oni wszyscy z kolei rozwodzą się na temat wspólnych historii: trudności wychowawcze, konflikt z władzami i społeczeństwem, egocentryzm, ich pragnienie bycia innymi i życia według osobistej etyki itd. Wszyscy uczestnicy są przedstawiani tylko za pomocą sylwetki, nikt nie jest identyfikowany, tak, więc, trzeba zgadywać, do której kategorii ktoś należy. To nie jest łatwe.

Czy łączy ich ten sam napęd? Ta sama ekscytacja? Co ich napędza i inspiruje? Czy łączy ich podobny, narcystyczny zapal? A jeśli tak, to czy można go przekierować?

"Insiders" konfrontuje nas z zamętem i paralelami między „artystą” i

On 'The Universal Alphabet'; Ibid., Vol. 1

On "Zangezi"; Ibid., "The King of Time", p. 193-194

On "Radio of the Future", Ibid. Vol. 1, p. 395

ANETA GRZESZYKOWSKA

Sądzę, że koniecznie należy zachować naszego demona historii i pamięci przy życiu.

Tylko pamiętanie naszych demonów z przeszłości może pomóc zapobiec narodzeniu się nowych w przyszłości.

ZBIGNIEW ROGALSKI

Sądzę, że Demony zajmują specyficzne miejsce w istocie ludzkiej. One istnieją poza weryfikacją, są wolne od woli i odpowiedzialności.

Upadku historii i tragedii przeszłości upatruję, jako części bezwzględnej aktywności demonów, podróżujących w czasie, używających nas, jak wehikułów. Znamy fakty sądząc, że mają one tożsamość diabła, ale teraźniejszość istnieje także.

Mają one fundamentalne znaczenie dla warunku naszego szczęścia. Czasami żyję, czasami obserwuję realizowanieinnego planu... Dzisiaj zastanawiałem się nad tym, jaki jest kolor Demonów. Sądzę, że biały.

NAOMI AVIV I LEAH ABIR

Inny, nadprzyrodzony demon tradycyjnie łączy się ze sztuką i twórczością. Jest łączony z motywacjami, impulsami i zjawiskami, a także z obrazami, motywem i mediami. W jaki sposób odnosi się o Pan/i własnej pracy artystycznej?

*EROS**Mara-roma**Beebah-bool**Oook, kooks, ell!**Rededeedee dee-dee-dee!**Peeree, pepe, pa-papee!**Chogi goona, geni-gan**Ahl, Ell, Ecell!**Ek, ak, oook!**Gamch, gemch, ee-o!**rr-pee! rrr-pee*

Szkice do projektów kostiumów dla postaci „Śmiechu” i „Woe” z końcowej sceny „Zangezi” Chlebnikowa, zaprojektowane przez Tatlina w 1923 roku.

Źródła

Mel Gordon, "Songs from the Museum of the Future", p.214-217, Douglas Kahn, Introduction, p. 17 and 21. "Wireless Imagination Sound Radio and the Avant-Garde", edited by Douglas Kahn and Gregory Whitehead, (The MIT Press)

On "Ka"; Velimir Khlebnikov "Collected Works" 1913-1921, Vol. 2, p. 56, trans. Paul Schmidt, ed. Charlotte Douglas (Cambridge, MA: Harvard

Dobrze w historii Ka jest ptakiem latającym w pobliżu Nilu, gdzie dołącza do kręgu małp, które siedzą wokół ognia wspominając ptaka Roc. Wówczas Ka robi proroczą lirę, niezwykle instrument za pomocą korelacji pitagorejskiej między tonem muzycznym i chronologią historyczną, zestaw obliczeń mapujących zależności czasowe przeszłych zdarzeń.

Ka ustawił cios słonia na końcu i na górze, jak gdyby były kołkami strun, przytwierdza lata 411, 709, 1237, 1453, 1871; zaś poniżej, na oparciu dla nóg, lata 1491, 1193, 665, 445, 449, 31. Struny łączyły kołek dolny z górnym; lekko wibrowały. Ka prosi piękną samicę małpią o śpiew, a ta bierze lirę i zaczyna śpiewać pieśń Parek. Porusza dłonią w poprzek strun; zadźwięczały grzmotem stada łabędzi, które osiadają, niczym jedno ciało, na jeziorze. Ka zauważył, że każda struna składała się z sześciu części, każda z nich składała się z 317 lat, łącznie 1902. A także, że góra każdego kołka wskazywała lata, gdy Wschód zaatakował Zachód, zaś kołki w dolnym rzędzie strun wskazywał ruch przeciwny, Zachód przeciwko Wschodowi. W rzędzie górnym byli Wandalowie, Arabowie, Tatarzy, Turcy i Niemcy; poniżej byli Egipcjanie Hatszepsut, Grecy Odyseusza, Scytowie, Grecy Peryklesa, Rzymianie. Ka zamocował jedną dodatkową strunę: między rokiem 78, inwazją Scytów Adii Saki i rokiem 1980 – Wschodu. Ka badał możliwości grania na wszystkich siedmiu strunach.

Oto są słowa boga Erosa mówiącego do Zangezi:

(bogowie w sztuce mówią tylko językiem Zaum. Zangezi jest prorokiem lub pośrednikiem. Jest mówcą)

Ponieważ dźwięk traktował za element sam w sobie, mógł tworzyć słowa. Dźwięk "CZ", dla przykładu, wywołuje słowa, takie jak CZASZKA, CZEREP, CZUŁOK, CZAN (co znaczy filiżanka, czaszka, pończocha, kadź). Te słowa dają ideę zewnętrznej skorupy, jednego ciała w skorupie innego. Pełen łańcuch „rzeczy-jak-dźwięków” tworzy „tekst” w „Zangezi”.

Sława literacka Chlebnikowa zaczęła się wraz z publikacją "Zaklinanie śmiechem" w antologii Kublina, 1910, "Studio Impresjonistów".

Przyjęte zasady morfologiczne nawiązujące do wszystkich możliwych (i nieprawdopodobnych) pochodnych fonetycznych słowa śmiech, „*Zaklinanie śmiechem*” zapoczątkowało karierę Chlebnikowa i pozostało najbardziej znanym wierszem i najlepszym przykładem języka ZAUN, „alfabetu gwiazd”, mającym wpływ na ideę Tatlina form kompozycji, jako „jedno ciało w skorupie innego”.

W roku 1912 Chlebnikow zobrazował ukryte i matematyczne związki między liczbami całkowitymi, datami kalendarzowymi, głównymi odkryciami naukowymi oraz decydującymi bitwami w historii świata. Co ciekawe, prawidłowo przewidział wybuch I Wojny Światowej i rewolucję bolszewicką, co później pojawiło się w pamflecie „Nowa teoria wojny, bitwy 1915-1917” (St. Petersburg, 1914).

Treść wiersza Chlebnikowa, „Ka”, z 1915 roku, także wyraża takie idee. Ka jest postacią mityczną, podróżnikiem w czasie mających zdolność przybierania różnych form.



Scena z oryginalnej inscenizacji
Zangezi. Na samym górze ilustracji
widać Tatlina w roli Zangezi.

Kilka słów o „Zangezi” Chlebnikowa:

„Zangezi” była ostatnim dziełem Chlebnikowa przed jego śmiercią. To sztuka naukowo-fantastyczna, „Supersaga na dwudziestu płaszczyznach” (1922), zainscenizowana i zaprojektowana przez artystę-konstruktywistę Władimira Tatlina w 1923 roku.

Tatlin wystąpił także w głównej roli Zangezi, super-bohatera Chlebnikowa, proroka i męczennika, który jest wiecznym mówcą, ludzkim tłumaczem ptaków, owadów, bogów i gwiazd, który próbuje wyjaśniać język transracjonalny zgromadzonym masom. Bohater Zangezi silnie przypomina mi rolę, jaką Joseph Beuys gra w *„Jak wyjaśniać obrazy martwemu zającowi”*. Niczym Zangezi, także postać Beuys’a definiuje swoją tożsamość z jego kreacji artystycznych, bez których bohater nie istnieje. Wraz ze schematem mitycznym musi on umrzeć, aby żyć.

Sztuka wieńczy badania życiowe Chlebnikowa nad językiem i prawami czasu. Dla Chlebnikowa „słowo jest jednostką budowlaną, materiał jest jednostką zorganizowanej przestrzeni, supernarracja jest architekturą z historii, zaś historia jest architekturą ze słów”. Ponieważ traktował słowa jako materiał plastyczny, mógł traktować grę jako „zarządzanie językiem”.

uczyniła na ślepych na okropieństwa powodowane przez nas. Nie tylko zaślepia nas, lecz także stanowi ostateczną wymówkę w samoobronie za każdy krok, jaki Państwo Izrael przedsięwzięje wobec Palestyńczyków. Izrael jest tak bardzo przyzwyczajony do wyciszania wszelkiego krytycyzmu wobec swoich działań politycznych z pamięci o Holocauście, że nie jestem już pewna, czy rzeczywiście jest to autozaprzeczanie, prześladowanie, czy czysta paranoja.

Izrael nie jest już ofiarą, natomiast działa w sposób prześladowczy, który wyklucza jakąkolwiek sugestię, że może nie być JEDYNĄ ofiarą.

TAMAR GETTER

W czasach socjalistycznego Ruchu Młodzieży w latach 60-ych śpiewaliśmy: *"Stalin jest naszym Ojcem, Rosja naszą Matką i - tak - my jesteśmy sierotami"*. Pamiętam ten szlagier, a teraz pomyślałabym, że był to „duch” motywujący moją pracę dla *Demonów*.

Moja praca ścienna, *"POZA-ŚMIECH* (piosenka od sieroty)", jest oparta na rysunku zwanym „ŚMIECH” wykonanym przez Tatlina w 1923 roku do sztuki "Zangezi" napisanej przez Chlebnikowa. Będzie ona podążać, swobodnie interpretując, za ideą Tatlina używania form takich, jak "jedno ciało w skorupie innego." Ta zasada była zasadniczą dla mojej własnej pracy od lat 1970-ych. *"Zaklinanie przez śmiech"*, wiersz Chlebnikowa pełen neologizmów, oraz rysunek „Śmiech” Tatlina, są dla mnie prawdziwymi dziećmi MIĘDZYNARODÓWKI. Poszukują przyszłego języka, "Zaum" (tłumaczony jako "Poza-zmysł"), Esperanto emocjonalne, nieprzeniknione, a jednak dostępne uniwersalnie przez cały rodzaj ludzki. Mój *"POZA-ŚMIECH"* (piosenka od sieroty) jest moim wkładem i ofertą *po* Międzynarodówce.

narodziny po wojnie. Za to w szerokich kręgach Żydów i w Izraelu była uważana za ten sam zły kontynent: krótko, jako winowajcę historycznego bez skruchy przebranego za kaznodzieję.

Pod jakimś względem Europa widzi siebie za postkolonialnego sprawcę w imię moralności, czegoś, co Izraelczycy i większość Żydów w Europie pewnie nie przypisałyby tak prostemu rozróżnieniu.

Rosnący problem między Europą i Izraelem wywodzi się wprost z przestrzegania na nowo „wartości” przez kontynent. Konkretnym skutkiem było to, że konsolidująca się Europa, dumna ze swojej „miękkiej” siły, coraz bardziej starała się szerzyć swoje „lekcje” pojednania na bezpośrednie sąsiedztwo. To oznaczało zachęcanie, a nawet popychanie Izraela do pojednania z Palestyńczykami, postrzeganymi jako nowe ofiary coraz bardziej bezwzględного okupanta izraelskiego. W oczach Europejczyków Izrael był zasadniczo „wrzucony do jednego worka” swego sąsiedztwa bliskowschodniego tak, jak gdyby nie było żadnego związku między państwem Izrael i jego europejskimi początkami.

Europa oskarżająca Izrael o nieprzestrzeganie kluczowych zasad praw człowieka i demokracji wobec Palestyńczyków i Izrael oskarżający Europę o stronnictwo i ślepotę wobec Palestyńczyków oraz o niechęć i obojętność wobec Izraelczyków. (To prowadzi na do dyskusji o różnicach między antysemityzmem i antysyjonizmem).

Zaprzeczenia w samoobronie i prześladowanie

Wielu syjonistów wierzyło, że my, Żydzi, nigdy nie wyrządziliśmy krzywdy innemu narodowi, inni, którzy żyli wśród nas, że lekcja historii, której diaspora uczyła nas, wystarczy. Dziś wiemy, że byli naiwni.

Idea „nigdy więcej” jest tak zakorzeniona w psychologii Izraelczyków, że

Ale masakra w Jedwabnem jest tylko jednym przykładem zmuszenia Polaków do ponoszenia ciężaru tej strasznej zbrodni sprzed 60 lat. Jak gdyby wszyscy Polacy być zmuszeni do przyznania kolektywnej winy i proszenia o przebaczenie.

Skutki Holocaustu stwarzające podziały poważnie skomplikowały jakąkolwiek racjonalną dyskusję o stosunkach polsko-żydowskich podczas II Wojny Światowej, tak samo czyniąc jeszcze trudniejszym jakiekolwiek autentyczne pojednanie polsko-żydowskie. Obie strony nie kłóciły się tak bardzo między sobą, jak dawniej, wymieniając wzajemne oskarżenia w tragicznym dialogu głuchych. Równość w cierpieniu łączy i leczy; wybieranie części cierpiących do specjalnego leczenia pozostawia nienawiść i terror moralny w oczekiwaniu.

Zygmunt Bauman, polski socjolog, stwierdził, że kwestią nie jest to, "czy Polacy powinni czuć się zawstydzeni lub, czy powinni czuć się dumni z siebie samych. Kwestią jest to, że tylko wyzwolenie uczucia wstydu – przywrócenie znaczenia moralnego wspólnemu doświadczeniu historycznemu – może raz na zawsze uwolnić widmo Holocaustu, które w dalszym ciągu prześladowuje nie tylko stosunki polsko-żydowskie, lecz także tożsamość etyczną tak Polaków, jak Żydów, po dzień dzisiejszy. Wybór nie jest między wstydem i dumą. Wybór jest między dumą moralnie oczyszczającego wstydu i wstydem moralnie niszczącej dumy."

Aspekt polityczny Europa-Ameryka

Unia Europejska uważa siebie samą za nowe wcielenie na obraz i podobieństwo bez jakichkolwiek realnych związków z kontynentem przedwojennym i poważnie sądziła, że może działać, jako rzetelny pośrednik między Izraelczykami i Palestyńczykami, ze względu na swoje własne

pozbycia się mniejszości narodowej.

Życie tych Polaków, którzy czuli winę za to, że byli bezradnymi świadkami zbrodni, cechowało się głęboką traumą, która wpływa z każdą nową debatą o antysemityzmie, stosunkach polsko-żydowskich i Holocaustie. Poza tym, Polacy dobrze, od środka, wiedzą, że byli wtedy też tacy, którzy zajmowali domy Żydów wypędzonych do getta. A były też inne powody winy. Niektórzy wydawali Żydów, inni zaś ich ukrywali za pieniądze. Ale Polacy także byli wystraszeni i to czynami popełnionymi na ich ziemi, przed ich oczami. Reakcje na te dręczące świadectwa były różne. Niektórzy próbowali wmówić sami sobie to przekonanie, że Żydzi, mimo wszystko, zasłużyli na to, co ich spotkało, przenosząc nienawiść na nich samych. Niektórzy próbowali przenieść całą winę na morderców, że nie dało się nic zrobić. Niektórzy poszukiwali rozgrzeszenia w przypominaniu, że ich także dotykały zbrodnie: wszyscy cierpieli, wszyscy mamy kogo upamiętniać, a to, że Żydzi uważają, że ich ofiary mają być traktowane inaczej, jest po prostu kolejną próbą oszczerstw wobec polskich gospodarzy. Jednakże, o ile reakcje są różne, wszystkie są odpowiedziami na nierozwiązany problem moralny tłumionej winy.

Polska opinia publiczna nie wydaje się być jednolita, ale niemal wszyscy Polacy reagują bardzo ostro w razie spotkania się z oskarżeniem o antysemityzm i ich współudział w Holocaustie. Dla antysemitów na marginesie życia politycznego Polski takie ataki są dowodem na międzynarodową, antypolską konspirację żydowską. Dla zwykłych ludzi, którzy dorastali w latach falsyfikowania i milczenia o Holocaustie te zarzuty wydają się być niesprawiedliwe; dla tych ludzi historia mordu 1600 Żydów w Jedwabnem przez Polaków, dla przykładu, była strasznym szokiem.

od długiej historii antysemityzmu w Polsce, Polacy, wraz z resztą świata, byli i są oskarżani o milczenie i obojętność, co prowadzi do innej, złożonej debaty o oporze, strachu i przeżyciu. Bowiem proces masowych mordów opierał się na wmówieniu wszystkim zaangażowanym, zarówno ofiarom, jak i postronnym, że lepiej jest współpracować, niż opierać się, czy to przez fałszywe twierdzenie, że to, co działo się, było tylko przesiedleniem, czy przez robienie nadziei, że niektórzy przeżyją, kładąc równocześnie nacisk na kary za brak współpracy. Wewnątrz świata stworzonego przez nazistów, nierzeczywistego i nieludzkiego, rozum był wrogiem moralności. Logika wymagała przyzwolenia na przestępstwo. Był to nieludzki świat stworzony przez ludobójczą tyranię, która dehumanizowała ofiary zmuszając je do używania logiki samozachowania, jako rozgrzeszenia za nieczułość moralną i inercję. Nikt nie może być uznany winnym za sam fakt załamania się pod takim ciśnieniem. Ale też nikt nie może być usprawiedliwiony za moralną autodezaprobatę takiej kapitulacji. I tylko uczucie wstydu za własną słabość może ostatecznie strzaskać to mentalne więzienie.

Ten argument, że Polacy muszą przyjąć odpowiedzialność w jakimś stopniu za masowe mordy Żydów, jest dobrze znany. Nie brali oni udziału w mordzie, który w poważnej mierze miał miejsce na polskiej ziemi, lecz ich postawa wobec tego charakteryzowała się "rezerwą", niewystarczającym wysiłkiem na rzecz oporu i obojętnością wobec cierpienia Żydów. Brak działania w tych, jak by nie było, bardzo trudnych warunkach, nie był jednakże sprawą zasadniczą. Ważniejszą była bardziej odległa historia antysemityzmu, która mogła przyczynić się do ostatecznego rezultatu. Dlatego, ktoś mógłby zapytać, czy odpowiedzialność Polaków polega nie na ich obojętności, lecz powszechnym występowaniu nienawiści religijnej, narodowej i ogólnej. Wielu ludzi uważało politykę nazistów za okazję do

narodów, polskiego i izraelskiego, są prawdopodobnie te, które manifestują się w kwestiach winy i prześladowania.

132

Wina

Czy Polacy, wraz z Niemcami, ponoszą winę za Holocaust? Trudno wyobrazić sobie bardziej absurdalną pretensję. Ani jedna polska rodzina nie została oszczędzona przez Hitlera i Stalina. Miliony Polaków zostały zamordowane przez nazistów. Polska była pierwszym krajem, który przeciwstawił się żądaniom Hitlera, itd., itd. Wszystkie te prawdy mają swój wkład w obraz Polski siebie samej, jako niewinnej i szlachetnej ofiary obcej przemocy i intrygi. Po wojnie, o ile Zachód był w stanie zastanawiać się nad tym, co się stało, terror stalinowski stłumił dyskusję publiczną w Polsce na temat wojny, Holocaustu i antysemityzmu.

W tym samym czasie tradycje antysemitki były głęboko zakorzenione w Polsce. W XIX w. antysemityzm był spoiwem ideologicznym wielkich, narodowych formacji politycznych.

Ale polska prawica nacjonalistyczna i antysemitka nie kolaborowała z Niemcami tak, jak prawica gdzieindziej w Europie. Polscy antysemita walczyli z Hitlerem, niektórzy z nich nawet ratowali Żydów, mimo że groziło to karą śmierci. Mamy, więc, osobliwie polski paradoks: na okupowanej ziemi polskiej ktoś mógł być antysemitą, bohaterem ruchu oporu i ratującym Żydów. Tradycja antysemitka zmuszała Polaków do przyjmowania Żydów, jako sojuszników, zaś polska tradycja heroiczna – do ratowania ich.

Przy tym, co powiedziałam, podejrzenie wobec ludzi w Polsce ze strony Izraelczyków bierze się, poniekąd, z wrażenia, że ich uczucia wobec Żydów w istocie nie zmieniły się, zwłaszcza wśród polskich katolików. Niezależnie

bo pobięła za dziećmi. 4 siostry przeżyły, ale ten epizod, który został utrwalony przez SS-mana, stał się esencją życia i atmosfery mojej rodziny.



KAREN RUSSO

W ciągu ostatnich kilku lat uczestniczę w grupie młodych Izraelczyków i Niemców zorganizowanej przez Fundację Bertelsmanna. Grupa składa się z ludzi mediów, artystów, ekonomistów i polityków, a jej celem jest rozwijanie owocnego, profesjonalnego i politycznego dialogu między Niemcami i Izraelem.

Program obejmuje wspólne spotkania w Niemczech z dalszą częścią w postaci spotkań w Izraelu oraz regularne zjazdy absolwentów. Nasz zjazd w 2008 roku miał miejsce w Polsce i obejmował zwiedzanie Wrocławia, wizytę w lokalnej szkole średniej, w Oświęcimiu oraz szereg wykładów prowadzonych przez czołowych polskich polityków, socjologów i intelektualistów, po których następowały intensywne dyskusje w grupach. Ta wizyta zainspirowała niektóre myśli, o których piszę dzisiaj. Mogą one być trochę nieuporządkowane, ale – mam nadzieję – posłużą jako punkty kluczowe do dyskusji.

Jeśli chodzi o całokształt, koncepcje pamiętki i pamięci zależą od tego, co jakaś zbiorowość narodowa wyobraża sobie myśląc o przeszłości. Dwoma najdonioślejszymi przedstawieniami demona przeszłości w historii

Gdy wróciłem i spróbowałem spojrzeć na moje sprawy i zaplanować, co będę robić w tym projekcie, znalazłem kilka taśm wideo z nakręconymi zeznaniami moich dziadków jako części projektu muzeum YAD VA'SHEM sfilmowania świadectw osób, które przeżyły.

Widziałem je dzisiaj, sądzę, że po raz pierwszy. Słyszałem i oglądałem, jak moja babcia siedziała i opowiadała całą historię swojego życia, a to wszystko łączyło się w jeden obraz, ten, który widziałem w Krakowie, o czym wiem teraz z tego filmu, że moja babcia została zaproszona do tego, by zeznawać w procesie Adolfa Eichmanna. Większość moich wspomnień z dzieciństwa zaczęła krążyć w moim umyśle i zyskała na znaczeniu.

Historia z tym zdjęciem jest taka, że moja babcia, która miała wtedy około 19-20 lat, została zabrana do Auschwitz z rodzicami, 4 siostrami i 2 małymi siostrzeńcami. Wysiedli z pociągu po 2 dniach tkwienia w wagonie bydlęcym bez okna, jedzenia, toalety. Wagon był załadowany i zatłoczony.

W tym wagonie, po drodze, matka opowiedziała ojcu sekret, którego dochowała (a babcia była jedyną osobą, która wiedziała o tym wcześniej), o ich synu (bracie babci), który poszedł na front kilka lat, że zginął tam (otrzymała wiadomość o tym kilka lat wcześniej). Babci ojciec przyjął to bardzo źle i źle się czuł podczas całej drogi w wagonie. Gdy wysiedli z pociągu w Auschwitz, natychmiast zostali rozdzieleni: kobiety i mężczyźni. Jej matka trzymała małą, 13-miesięczną dziewczynkę, swoją wnuczkę, zaś siostra babci, matka tych dzieci - małego syna.

SS-man powiedział siostrze babci, by oddała dzieci matce, ta nie chciała, on kazał jakiemuś więźniowi powtórzyć to w innym języku, ale ona odmówiła! Wówczas Niemiec rozkazał więźniowi zabrać dzieci siłą i oddać je matce babci. Dzieci i starsza matka zostali wysłani do gazu. Wtedy przyszedł żołnierz SS i zrobił to zdjęcie, nie widać na nim siostry babci,

GUY GOLDSTEIN

Sądzę, że doznałem dzisiaj wyjątkowego i zadziwiającego doświadczenia, czegoś w rodzaju niesamowitego oświecenia mojego życia, a nawet kroków, które powodowały lub kierowały zdarzeniami i przypadkami w moim życiu.

Kilka tygodni temu zostałem wysłany do Polski w ramach tego projektu wystawienniczego. Nie chciałem jeździć do obozów i oglądać tych ikonicznych widoków, w których wyrosłem.

Urodziłem się w rodzinie, która przeżyła Auschwitz. Słyszałem różne historie, widziałem różne zdjęcia i interesowałem się historiami rodzin, jako częścią przeszłości mojej własnej rodziny.

Z upływem lat i dorastaniem, rzecz jasna, stałem się bardziej krytyczny próbując znaleźć istotę mojego charakteru, moje ID i wpływy, które kierowały moim życiem poprzez życie i zdarzenia mojej rodziny.

Wracając do Polski – byłem w Krakowie i poszedłem do nowego Galicyjskiego Muzeum Żydowskiego próbując odnaleźć nieznany widok Żydów, którzy żyli w tych miejscach, poza muzeum, w tym samym sąsiedztwie. Były to niemal te same, ikoniczne widoki, które znałem wcześniej, i które nie pozwoliły mi poznać i zobaczyć życia tych ludzi tak, jak szukałem.

Pod koniec wizyty wszedłem do księgarni i pierwszą książką, którą wziąłem z półki, był „Album oświęcimski”. Otworzyłem ją i na pierwszej ilustracji, która mnie uderzyła, była moja własna babcia stojąca na rampie w Auschwitz w kilka minut po opuszczeniu pociągu.

Słyszałem o tym zdjęciu w zeszłym roku na jej pogrzebie, gdy przyjaciel rodziny głosił, że jego matka była z tej samej wioski, i że ją też można znaleźć na tym zdjęciu.

kamieni ulicznych itd. Szukałem pęknięć, rys, dowodów. Miałem nadzieję znaleźć ślady traumy niczym licznik Geigera tykający w Czernobylu.

Nic z tego. Wbrew moim oczekiwaniom rzeczy były właśnie takie, jakimi są. Jak gdyby wykonały pełny obrót. Kiedyś były obiektami, potem jakieś zdarzenia przekształciły je w znaki pełne znaczenia, ale lata minęły i powoli stały się na powrót obiektami.

Odwiedzanie miejsc potencjalnie „naładowanych”, jak krakowski Kazimierz, czy nawet Oświęcim-Brzezinka, i próbowanie „rozumienia” okazało się być niczym więcej niż daremne próby oporu wobec niezmordowanego wiru, który przekształca historię w turystykę.

Gdy coś jest dla mnie eksponowane, jak w obozie koncentracyjnym przekształconym w muzeum, tracę zdolność widzenia jego znaczenia. Wszystko, co jestem w stanie zobaczyć, to sama ekspozycja. Zdolność mojego spojrzenia, jako możliwość generowania znaczenia, jest osłabiana przez przezroczyste szkło gabloty wystawowej.

Po tym niepowodzeniu proces zaciemniania trwał dalej i objął rzeczy, które nawet nie pretendowały do tego, by mieć pierwszorzędne znaczenie historyczne. Warszawa, Kraków i wieś po drodze zostały przykryte cienkim welonem.

A więc, co widziałem, a co opuściłem? Co przypuszczałem, że zobaczę? Gdzie są demony? Czyje strupy próbuję zdrapać? Do czyjej pamięci próbuję sięgnąć? Mówiąc ogólnie, moje obrazy są wykonywane w oparciu o przesłanki przeszłości, nie są ożywiane przeze mnie samego. Używam obrazów i traktuję je jako odległą pamięć, która nie jest dokładnie moją własną, jako traumę przefiltrowaną przez sita czasu i reprezentacji. Ale w tamtym tygodniu, będąc tak blisko źródła tych „pamięci”, stałem się kompletnie ślepy.

Czuje, że „Przeszłość” jest pojęciem dla mnie nieuchwytnym. Cokolwiek to było, co zdarzyło się wcześniej – wczoraj, tydzień temu, kilka lat lub dekad – szybko przybiera dla mnie jakoś czegoś na kształt snu. Zdarzenia miały miejsce, na pewno, i pozostawiają swoje znaki lub ślady.

(Obrazy malarstwa, dla przykładu, są znakami. Ale to zapewne należy do drugiego pytania). Jednakże, te znaki mają swój byt w teraźniejszości. One są, tu i teraz. Ich związek ze zdarzeniami przeszłości jest atrybutem, który generuje mój umysł. Innymi słowy, czuję, że historia jest dla mnie nieodparcie fikcyjna. Jest to najbardziej konkretna fikcja, jaką mój umysł potrafi wygenerować. (Jednakże, czuję pęknięcia w tej solipsystycznej ścianie, gdy tylko inni zdają się mieć podobną pamięć podobnych zdarzeń. Doświadczenie dzielone ma znaczenie czegoś bardziej „realnego” niż jakoś snu moich prywatnych reminiscencji. Sądzę, że jest to głównym motywem tworzenia dyscypliny znanej jako Historia.)

Tak, więc, cokolwiek zdarzyło się w przeszłości, pozostawia znaki. Znaki mają podwójne znaczenie. Po pierwsze, dla mnie znaki przedstawiają się, same przez się, jako obiekty, jakimi są, jako fakt, od razu niczym otwarty wachlarz. To jest moment prezentacji. Teraźniejszość. Drugą naturą znaku jest ta, która uaktywnia się przez spojrzenie widza. W swoim umyśle widz wywołuje reakcję łańcuchową zdarzeń poprzedzających moment prezentacji, a więc nadając mu znaczenie. Widz, którego lubię nazywać Gościem, jest tym, który nadaje obiektowi status znaku. Zaś znak jest uaktywniany spojrzeniem.

Odwiedziny Polski po raz pierwszy tydzień temu dały mi okazję sprawdzenia mojej zdolności aktywacji obiektów w znaki lub ślady. Było to ćwiczenie generowania znaczenia historycznego latarni, drewnianych desek, opuszczonego baraku, garści ziemi, żołnierskiego munduru, pola pszenicy,

wewnętrzny filozofa, który pomagał mu w tworzeniu i poszerzaniu sfery osobistej wolności. Kierkegaard w swoim „O pojęciu ironii” podkreśla, że „w demonie chodzi o ŻYCIE PRYWATNE”. Ten stwór jest przez to pewnego rodzaju przeciwieństwem dialektycznym tradycji opartej na Bogu, Prawie, Państwie i – przede wszystkim – na idei republikańskiego/publicznego Obowiązku. Stąd to właśnie Daimonion (sobowtór filozofa), który był prawdziwym podżegaczem fundamentalnego konfliktu między Myślicielem i Religią Państwową.

Widziany z tej perspektywy Demon przejawia się jako wywrotowa antyteza ogólnospołecznych nakazów pisanych przez Tradycję i Historię.

ZBIGNIEW LIBERA



Zbigniew Libera,
Mieszkańcy, fotografia,
120/180 cm, 2003

OREN ELIAV

W zeszłym tygodniu powróciłem z Polski. Chciałbym opowiedzieć o istocie moich tamtejszych doświadczeń. To wymaga pewnego wstępu, tak więc proszę o cierpliwość.

ROZMOWY DEMONÓW

NAOMI AVIV I LEAH ABIR

P1: Jedną z niepokojących obecności w kontekście polsko-izraelskim jest demon przeszłości, historii i pamięci. Ten demon stale i znów pojawia się we współczesności wywołując różnego rodzaju efekty osobiste i zbiorowe. Jak odnosi się Pan do tego demona, jak i gdzie go Pan znajduje i jakie ma on znaczenie, Pana zdaniem?

TOMASZ KOZAK

Sądzę, że należy to postrzegać w kontekście "służby publicznej". Idea takiej służby formowała kiedyś (i w jakiejś mierze formuje także teraz) czy to polską, czy izraelską świadomość zbiorową. Mam na myśli także imperatywy społeczne takie, jak Obowiązek, Prawo, Służba, wszystkie poczęte w łonie Państwa i Narodu.

W tym kontekście koncepcję Demona można by opisać za pomocą dysputy pierwotnie „demonicznej”, dysputy sokratejskiej. Daimonion pierwotnie był, jak wiemy, „towarzyszem” i „pomocnikiem” Sokratesa”. Był to głos

kierunku krytykowanego. Jest także przyjemnością, płynącą z kontaktu z krytykowanym. Przyjemność ta bezpośrednio wiąże się z „wegetatywnością”, a ściślej rzecz biorąc – z rozkoszami „trawienia”. Krytyka „wegetatywna” bowiem „przetrawia”, a trawiąc, „przezwyćieża” to, co krytykowane. Jednocześnie delektuje się swymi obiektami, wychodząc z założenia, że proces trawienny powinien być także przyjemnością.

Jak wiadomo, układ wegetatywny działa niezależnie od woli. Krytyka „wegetatywna” – przeciwnie. Podporządkowana jest woli oraz pewnej intencji. Ta wola jest wolą „oprawcy”, intencja zaś – intencją „alegoryka”. Krytyk to „alegoryk-oprawca”, który działa strefie ruin, czyli – jak mógłby powiedzieć Benjamin – w interiorze „saturnicznych bestii” (których domeną jest rumowisko historii)⁴⁰. Alegoryk zmieniony w taką bestię, zanim rozprawi się z dyskursem (nim go pożre, przetrawi, przyswoi i przezwyćieży), musi najpierw ten dyskurs poćwiartować, to znaczy - zamienić w gruzy.

⁴⁰ W. Benjamin, *The Origin...*, s. 179.

Rozpoznawanie i respektowanie tej linii podziału jest bardzo istotne - wszak być podobnym, a być tożsamym, to dwa odmienne stany. Niwelowanie różnicy między nimi grozi utonięciem krytyki w krytykowanym - identyfikacją z tym, od czego krytyka powinna się intelektualnie oraz etycznie odróżniać.

Wynikająca z fascynacji oscylacja - przechodzenie od krańcowej różnicy - poprzez upodobnienie - w kierunku identyczności, a także wahanie między odrazą, ciekawością i delectacją, słowem - cała ta dwukierunkowa dialektyka przyciągania i odpychania, zanurzenia i wynurzenia - wszystko to tworzy dynamikę krytyki zaprezentowanej w *Lekcji Jogi*.

Bez wątpienia jednym z jej motorów jest specyficzna namiętność, określana niegdyś jako *delectatio morosa*. Według Klossowskiego

Delectatio morosa polega na ruchu duszy, za pośrednictwem którego kieruje się ona z rozmysłem w stronę wyobrażeń zakazanych aktów, cielesnych lub duchowych, ażeby bez pośpiechu je kontemplować (...)

Dusza oddaje się czynności nieuchronnie karygodnej od chwili, gdy zajmuje się utrwalaniem wyobrażeń, które pojawiają się za sprawą marzenia, albo - zgodnie z własną wolą - przywołuje je w poczuciu ich utajonej obecności, gdy są pozornie uśpione w mrocznej sferze świadomości jako dostarczające rozkoszy środki trzymane przez duszę w rezerwie w jej własnych podziemiach³⁹.

Ta fantazmatyczna dynamika charakterystyczna jest dla krytyki, która posługuje się swymi narzędziami w sposób - by tak rzec - „afektywno-wegetatywny”. Określić ją można jako krytykę „afektywną” ponieważ nie tylko analizuje namiętności (a konkretnie: afektywnie nacechowane fantazmaty - np. wyobrażenie „Żyda-wroga Polski”), lecz sama również jest namiętnością. Jest rodzajem erotycznego popędu, który pcha ją w

³⁹ P. Klossowski, *Sade mój bliźni*, Warszawa 1992, s. 127.

wzbroniony. Utożsamienie się z nim nie wchodzi w grę. To wszystko sprawia, że satyra może wprawdzie jednym ciosem przebić serce potwora, lecz nigdy niczego się o nim nie dowie. Nie jest w stanie go zbadać, a jego istotne aspekty wewnętrzne są dla niej niedostępne. Satyra to skuteczny demaskator, a nawet destruktor. Może nie tylko obnażyć, lecz także posiekać na kawałki. Od alegorii jednak różni ją to, że nie żywi się fascynacją, nie czuje ciekawości, ani pożądania. Co za tym idzie, nie penetruje i nie infiltruje – jej przydatność poznawcza jest więc znikoma. Fascynacja natomiast – silnie obecna w *Lekcji Jogi* – przenika pod powierzchnię dyskursu i zanurza się w głąb właśnie jako wehikuł poznania. Dociera do warstw najniżej położonych i najciemniejszych. Tam uruchamia echo-sondę, by uzyskać obraz dna, czyli odbicie „strefy oprawcy”. W tym odbiciu ponowoczesny Polak dostrzega samego siebie – kogoś, kto nie jest potworem z przeszłości (jakimś dinozaurem-żydożercą, zmumifikowanym w muzealnej gablocie), lecz figurą na wskroś współczesną, owładniętą jednak archaicznymi afektami.

Należy tu zwrócić uwagę, iż fascynacja, o której mówimy, ma charakter narcystyczny – jest rodzajem auto-erotycznego oczarowania, któremu ulega ponowoczesny podmiot, odkrywając we własnym wnętrzu potencjalnego oprawcę. Odkrycie to wywołuje pokusę „masturbacyjnego” obcowania ze swym demonicznym sobowtorem i potrzebę pielęgnowania w samym sobie tego, co krytykowane. Jest to potrzeba nacechowana seksualnie, ponieważ wiąże się z pragnieniem pełnego i przyjemnego wniknięcia w obiekt krytyki, a także upodobnienia się do niego – po to, by jak najlepiej się z nim zaznajomić. Pragnienie to wskazuje na ambiwalentny i niebezpieczny charakter fascynacji. Wiąże się bowiem z ryzykiem regresywnego przekroczenia granicy między upodobnieniem i identycznością.

W teorii Benjamina echo jest fenomenem dwuznacznym. Z jednej strony, to przede wszystkim „domena swobodnej gry z dźwiękiem”³⁶ - „igraszka” związana z ludyczną przyjemnością powtarzania. Z drugiej strony jednak, specyfika echa sprawia, że powtarzane wyrazy – właśnie za sprawą repetycji – tracą swą oczywistość i niejako alienują się względem przypisanego im zwyczajowo znaczenia. Nabierają wówczas cech zagadkowego hieroglify, zyskując surowe, a nawet groźne brzmienie przepowiedni albo przestrogi³⁷. Efekt obcości zostaje dodatkowo wzmocniony, gdy w czasie powtórzeń echo pomija początkowe lub końcowe litery wyrazu. Słowo ulega wtedy zniekształceniu. Co ważne, zniekształcenie to bynajmniej nie jest niewinną zabawą. Nawet jeśli z początku miało jedynie charakter „psoty”, to koniec końców wpisuje się w szereg gestów, które - zdaniem Benjamina – prowadzą do „brutalnej deformacji historii”³⁸.

Reżyser *Lekcji Jogi* – manipulując echem antysemitckiego dyskursu - podejmuje grę, która z pozoru wydaje się na tyle oczywista, że można ją określić jako *reductio*, czy raczej *inflatio ad absurdum*. Hiperbolizacja rasistowskiego języka jest w takim przypadku praktyką krytyczną, która nie tylko ujawnia monstrualność antyżydowskiej retoryki, lecz także próbuje ją rozbroić – rozdymając do gargantuicznych rozmiarów po to, żeby następnie przekuć ją ostrzem karykatury. Taki rodzaj rozbrojenia to zabieg *par excellence* satyryczny. Towarzyszące mu echo nie tyle powtarza, co raczej przedrzeźnia to, co krytykowane, dążąc do jego ośmieszenia.

Podkreślić jednak trzeba, że wbrew pozorom *Lekcja Jogi* nie jest projektem satyrycznym. Satyra bowiem - jako instrument krytyczny - wydaje się dzisiaj bezradna wobec dyskursu antysemitckiego. Przede wszystkim dlatego, że tak naprawdę nie może się do niego zbliżyć. Ze strachu przed zakażeniem musi zachować dystans. Bardziej intymny kontakt z wrogiem jest jej

³⁶ W. Benjamin, *The Origin...*, s. 210.

³⁷ Patrz: ibidem.

³⁸ Ibidem. Analiza tej konkluzji przekracza wprawdzie zakres niniejszej pracy, wspomnieć jednak trzeba, że przekonanie, iż deformując słowo, deformuje się zarazem historię, wywodzi się z dyskusji, jaką Benjamin w czasie I wojny światowej prowadził z Buberem. Przyszły autor *Pasaży* podkreślał – sytuując się w opozycji do Buberowskiego witalizmu i aktywizmu – że lingwistyczna aktywność jest równie istotna jak „realny” czyn. Wskazywał przy tym na obecność „magicznej iskry” łączącej język, politykę i historię (patrz: J. Meccole, *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Cornell University Press 1993, s. 77-79).

Dlatego słowa tych tekstów z trudem przechodzą przez krtań ponowoczesnego Polaka. Z trudem, lecz przecież w końcu przechodzą. Najpierw drętwo i nieśmiało, potem coraz bardziej swobodnie i donośnie. Dzieje się tak dlatego, że obcość tego języka nie jest obcością totalną – jak każdy prawdziwy anachronizm jest on czymś egzotycznym, a jednocześnie znajomym. Nie trzeba się go uczyć od zera – w pewnym sensie wystarczy go sobie przypomnieć. Przy całej obcości (lub może właśnie z jej powodu), język ten jest na tyle fascynujący – a wręcz uwodzicielski – że właściwie nie sposób mu się oprzeć, kiedy zaprasza do gry i kusi, by go powtarzać, odczytywać na nowo, parodiować i pieścić. W tym kontekście oczywiste jest, że mówca, który się bawi tym dyskursem, nie może być „kapłanem”. Brakuje mu wszak „ewangelicznego namaszczenia” – spokoju, rozwagi i godności. Miotają nim sprzeczne uczucia – neurotyczne wahania między ironicznym dystansem i potrzebą niemal erotycznej bliskości z tym, o czym mówi.

Ta dialektyka przyciągania i odpychania; przybliżania i oddalania, przybiera formę swoistej gry, która – w oratorskim wydaniu – staje się nader ambiwalentną (z moralnego punktu widzenia) zabawą z udźwiękowionym tekstem.

Zabawa z językiem, a konkretnie jej foniatryczny aspekt, przybiera w *Lekcji Jogi* najbardziej radykalną formę podczas i/grania z dyskursem antysemickim. Dzieje się tak w momencie, gdy lektor odczytuje rasistowskie fragmenty *Xiędza Fausta*. Autor z wyraźną lubością zapętla i multiplikuje wymyślne inwektywy. Intensyfikuje przy tym swój głos, wykorzystując efekt rewerberacji oraz elektroniczne echo. Tak oto kulminuje oratorska rozkosz. Zarazem jednak zabawa – między innymi z powodu karykaturalnego nadużycia echa – przestaje być tylko zabawą.

kontrolowanej przez złośliwego ducha, który dla zabawy szarpie uległym ciałem.

Konwulsje rozdzierające ciało, podobnie jak skurcze rozpadu niszczące naturę, kulturę i historię, przybierają w alegorycznym teatrze formy spektakularne – rozbuchane, frenetyczne, patetyczne, barokowe... Nowoczesność - właśnie dlatego, że jest katastrofą - bywa także spektaklem. Skłania wtedy poetę do teatralnych gestów kapłana-wirtuoza. Mowa alegoryka traci wówczas spastyczny charakter i zamienia się w perfekcyjnie zorkiestrowaną orację. Benjamin cytuje charakterystyczny opis wyglądu Baudelaire'a podczas jednej z jego prelekcji:

Baudelaire przypominał duchownego, pięknie gestykulującego na kazalnicy. Mankiety z miękkiego płótna fruwały jak wokół księżej sutanny. Swe myśli rozwijał z namaszczeniem nieledwie ewangelicznym (...) niczym biskup podczas liturgii oznajmiający jakieś przykazanie. (...) widziałem jak jego oczy poruszają się niby czarne słońca, usta miały własny wyraz i żyły własnym życiem w tej twarzy – wąskie i wibrujące subtelnie pod smyczkiem słów³⁵.

Projekt filmowy *Lekcja Jogi* jest przedsięwzięciem w znacznej mierze oratorskim. Należy jednak zwrócić uwagę, że lektor (będący zarazem autorem filmu) recytuje teksty Micińskiego głosem, który nie należy do żadnej z powyżej opisanych figur. Nie jest to ani głos „traumatyka”, ani „kapłana”. Jeżeli w pewnych momentach zacina się albo drży, to nie z powodu tremy lub traumy, lecz raczej za sprawą samej materii lingwistycznej. Język Micińskiego okazuje się bowiem anachroniczny do tego stopnia, że nawet dla jego rodaka (urodzonego co prawda już w innej epoce) okazuje się niejako językiem „obcym” – także pod względem „foniatrycznym”.

³⁵ Ibidem, s. 303/304.

przy tym nieomylnie operacje epistemologiczne, które uświadamiają nam, że chociaż „zewnątrzna struktura domu i pałacu, a także w pewnym stopniu kościoła, jest matematycznie zaplanowana, to styl wnętrza pozostaje obszarem niekontrolowanej wyobraźni”³⁰. Dzięki operacjom odsłaniającym ten obszar, wyraźny staje się „kontrast między logiczną, lub jak kto woli, klasycystyczną fasadą, a fonetyczną przemocą we wnętrzu”³¹.

Specyficzna fonetyczność nierozzerwalnie wiąże się z alegorią. Przestrzeń ruin jest bowiem swego rodzaju amfiteatrem. W tym amfiteatrze duchy historii mającą nie tylko jako cienie, powidoki i odbłaski, lecz również – by użyć Baudelaire’owskiego terminu – jako oddźwięki – jako echa. Ścisłej zaś – jako (po)głosy. Akustyka teatru alegorii amplifikuje jeden z jej najważniejszych aspektów, a mianowicie – głos. Jak wskazuje Gadamer, „alegoria należy do sfery mówienia”³².

Warto w tym miejscu zastanowić się nad specyfiką nowoczesnej mowy alegorycznej, konkretnie zaś nad jej ambiwalencją.

Z jednej strony to mowa ruin. Jej struktura jest elektrokardiogramem opisującym szok zdruzgotania. To fragmentaryczny, rozedrgany, zacinający się język katastrofy. W *Pasażach* jego uosobieniem jest Baudelaire, który czyta swe teksty, „jąkając się, dygocząc i dzwoniąc zębami”³³. Ten dyskurs kataklizmu odzwierciedla dynamikę nowoczesności, która jest przecież rozpadem. „Zgruchotanemu” głosowi poety towarzyszy „zrujnowana” mowa jego ciała – choreograficzny odpowiednik paroksyzmu dezintegracji. „Nie ganię nawet jego podrygującego chodu. – Píše jeden z krytyków. – Widzę w tym zaczątek kanciastej gestykulacji, która pomału będzie wypierać zaokrąglony wdzięk starego świata. Również w tym Baudelaire był prekursorem”³⁴. Ów krok i owa gestykulacja przywodzą na myśl drgawki kogoś, w kim szamocze się demon – przypominają taniec marionetki,

³⁰ Ibidem, s. 194.

³¹ Ibidem, s. 205.

³² H.- G. Gadamer, *Prawda i metoda*, Warszawa 2007, s. 119.

³³ W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 278

³⁴ Ibidem.

W historii zbawienia sceny męczeństwa są stacjami kierującymi intencję alegoryczną coraz wyżej; aż na szczyt Kalwarii - tam, gdzie dokonuje się ostateczna transfiguracja alegorii w procesie odkupienia i przyszłego zmartwychwstania. Za sprawą tej transfiguracji „świat, który sprzeniewierzył się sobie i poddał otchłannemu duchowi Szatana, jest światem Boga”²⁶. W świecie Boga alegoryk budzi się, mówiąc: „kiedy Najwyższy nadejdzie, by zebrać żniwo w winnicy, wtedy ja, trupia głowa, zamienię się w oblicze anioła”²⁷.

2. Echo w strefie oprawcy

W świetle powyższego jasna staje się konkluzja, że pełne zrozumienie ekstremalnej formy alegoryczności możliwe jest dopiero na poziomie teologicznym²⁸. Jak bowiem twierdzi Benjamin, dopóki podejście do problemu nie jest teologiczne, lecz czysto estetyczne, dopóty „paradoks ma ostatnie słowo”²⁹.

Sprawa nie jest jednak oczywista. Chodzi wszak o to, że paradoks estetyczności, jakkolwiek groźny i destabilizujący, ma jednak również błogosławione skutki – przede wszystkim poznawcze. Ujawniając estetycznie podniecającą stronę metafizycznej tragedii, ukazuje również jej epistemologicznie stymulujący aspekt. Aspektem tym jest „cudowna sprośność” sakralnego gwałtu, który dokonuje się na ciele kultury i historii. Gwałt ten - będąc swoistym doznaniem wzniosłości (doświadczeniem „Opatrzności”/”Opaczności”) - jest również doznaniem wiedzy.

Jak to możliwe? Otóż ów gwałt - w sposób ekscytująco kapryśny, a przy tym jedynie z pozoru chaotyczny - rozbija fasadę świata.. Przeprowadza

²⁶ W. Benjamin, *The Origin...*, s. 232.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Patrz: ibidem, s. 216.

²⁹ Ibidem.

(budynek zachowany w całości tylko go zasłania). W architekturze alegorii plan ten jest boskim planem paradoksalnego (by nie powiedzieć: przewrotnego, czy wręcz - perwersyjnego) zbawienia. „Świątynia” zbudowana (i zgruchotana) zgodnie z tym planem to Golgota.

W centrum i na szczycie tego sanktuarium znajduje się zrujnowane ciało. Gruzowisko fizyczności – czyli trup - to kluczowa figura alegoryczna. Pozwala ona rozszyfrować sens przykazania, które mówi, że „ludzkie ciało nie może uchylać się od prawa, które nakazuje destrukcję organicznego w celu wydobycia prawdziwego znaczenia z jego fragmentów”²⁰. Znaczenie to personifikuje się w emblemacie *par excellence* teologicznym – w zwłokach Chrystusa, które uosabiają zasadę transfiguracji i odkupienia. Trup Syna Bożego jest depozytariuszem najważniejszej alegorycznej tajemnicy. Jego zwłoki pokazują, w jakim celu alegoria niszczy materię i piętrzy jej fragmenty w formie rumowisk. Czyni tak „w niesłabnącym oczekiwaniu na cud”²¹. I słusznie – wszak „nie ma takiego obrotu wydarzeń, którego styl barokowy nie zwieńczyłby cudem”²².

Oczekiwanie to objawia najważniejszą intencję alegorii, będącą zarazem jej fundamentalną antynomią. Antynomia ta wynika z faktu, że „przedmiot intencji alegorycznej zostaje wyrwany z kontekstu życia, aby ulec zniszczeniu, a jednocześnie zachowaniu” (podkr. T.K.)²³. Alegoria bowiem „nie zamiera pobożnie w kontemplacji szczątków, lecz heretycko rzuca się ku idei zmartwychwstania”²⁴. I w tym paradoksalnym skoku – w skoku od fragmentaryzacji do rekonstrukcji; od zniszczenia do odrodzenia - ujawnia się jej intencja soteriologiczna. W tym kontekście, kluczowy znak alegorii - trupia czaszka - jawi się jako „półprodukt historii zbawienia, zakłócanej przez Szatana”²⁵ (Lucyfer to dla Benjamina podstawowa figura alegoryczna).

²⁰ Ibidem, s. 216.

²¹ Ibidem, s. 178.

²² Ibidem, s. 234.

²³ Patrz: W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 363.

²⁴ W. Benjamin, *The Origin...*, s. 233.

²⁵ Patrz: Walter Benjamin, *Pasaże...*, s. 406.

Owa moc rujnuje architekturę świata i wywraca do góry nogami świadomość protagonisty:

Noc panowała nie tylko nad ziemią, lecz i we mnie. Szczególny dreszcz wstrząsał podziemiami mej istoty, drżały fundamenty mej duszy i siły się wywrócić zamczyso świadomości... wierzchołkiem w dół. [XF 120]

Wśród wst. rząsów obracających kulturę w gruzy, nadchodzi objawienie: - „Opatrzność światem nie rządzi” [XF 138], króluje w nim za to „Opaczność” [XF 138]. Jej inwersyjne imperium to ruiny - dziedzina antytezy, rządzona prawem lucyferycznej Odwrotności.

Podkreślić przy tym trzeba, że ruiny to przestrzeń fundamentalnej ambiwalencji - będąc *par excellence* alegorycznym dominium unicestwienia, są jednocześnie przestrzenią ekstatycznej swobody. „Nigdy nie doznałem uczucia tak bezgranicznej wolności” – wyznaje ksiądz Faust, podsumowując doświadczenie ostatecznego zdruzgotania podstawowych wartości [XF 139].

Rujnująca, a zarazem wyzwolicielska aktywność alegorii atakuje ideę Całości, przyczyniając się do tego, że jej fałszywy pozór – część po części - „zostaje zniesiony”¹⁷. Wynikiem destrukcyjnych operacji są ruiny świata, historii, kultury i ciała.

To ostatnie - kawałek po kawałku - zamienione zostaje martwą materią. U Benjamin'a jest to skamieniały korpus z poobłupywanymi członkami¹⁸. Głowa staje się w trupią czaszką - pośmiertną maską historii¹⁹, która rozsypuje się w proch w zrównanej z ziemią świątyni. Przy czym świątynia ta, im bardziej jest zrujnowana, tym lepiej ukazuje ideę pierwotnego planu

¹⁷ W. Benjamin, *The Origin...*, s. 176.

¹⁸ Ibidem, s. 176.
Benjamin przywołuje w tym miejscu Winckelmannowski opis Herkulesa belwederskiego - opis, który „rozczołkowuje” ciało bohatera, omawiając je część po części. Zdaniem Benjamin'a jest to nad wyraz „nie-klasyczna” metoda opisu - właśnie za sprawą swej „częściowości”. „To nie przypadek – dodaje Benjamin – że obiekt ten jest tylko torem. W polu intuicji alegorycznej obraz to fragment” (s. 176).

¹⁹ Ibidem, s. 166.

Owe iluzje to pozory religijnej wspólnoty. Zniszczenie ich jest manifestacją nieposkromionego indywidualizmu, równoznaczną z ukonstytuowaniem przestrzeni jednostkowej wolności. Bohater tak formułuje swoje credo:

my wolni – my buntowscy – vogue de la galere – naprzód – czyhają na nas rify podwodne i szkwały morskie, i malstromy – i rzeź wzajemna – i głód – i rozpacz śmierci – i z tym wszystkim naprzód! [MMTU 89]

Nim jednak Jarosław zadeklaruje swój bunt, spyta z goryczą: „Czyżem nie szukał Ciebie, Boże Ewangelii?” [MMTU 88]. Po czym doda szyderczo: „Ty, który się frasujesz o lilie i ptaszki – Ty, który kochasz maluczkich i smętnych. O wiaro dzieci i konających!” [MMTU 89].

Ta wiara jest fikcją i fałszywą nadzieją. Przekonuje się o tym tytułowy bohater innej powieści Micińskiego, zatytułowanej *Xiądz Faust* (1913). Odnaleziona przez Fausta prawda to straszliwe „odczarowanie”, które dokonuje się dosłownie na gruzach cywilizacji – podczas trzęsienia ziemi w Messynie. Tam to właśnie rozpada się fasada „pięknego pozoru” i z „cudowną sprosnością” ukazuje się siła rządząca światem. Jest to perwersyjnie rozigrana furia żywiołów. Ksiądz Faust tak wspomina kataklizm:

Na drutach telegraficznych kołysała się głowa zakonnicy, zaczepiona włosami – korpus z cudowną sprosnością, nieuszkodzony, wisiał na kępie rododendronów kwitnących [XF 135]¹⁶.

Wtem wiatr musnął mię gałęzią – mimo woli podniosłem twarz – ujrzałem potwornie wklęsnętą postać – trup kobiety, wbity na słupie wjazdowym” [XF 134].

Moc, która wykonywa w życiu tak potworne gaśnięcia, nie wzbudza zaufania, iż obudzenie się Tam będzie całkiem radosne [XF 134].

¹⁶ Tak oznaczam książkę: T. Miciński, *Xiądz Faust*, Kraków 1913. Cyfra oznacza stronę.

„bałwochwalstwem” wiernych postanawia zniszczyć sanktuarium:

Ukarzę bałwochwalstwo ludu mego i jak Mojżesz rozbiję tablicę Nowego Zakonu o głowy tych, co się kłaniają cielcom. [MMTU 87]

I wrywać zacząłem olbrzymie ołowiane rury i ciskałem je szalonym pędem w dół: jak armaty wpadające w przepaść miażdżyły wszystko w proch. Ciężkie deski i bale odrywałem i jak taranami waliłem w ołtarz, z którego pozłacane anioły spadają, łamiąc się wpół i zasypując gipsowym pyłem. [MMTU 87]

Aż tłum się wysypał – i wszystko ucicha – grudy ciał natłoczonych leżą na posadzce z dziwnie wygiętymi członkami – rozbite kandelabry – podarte płótna sądów i umęczeń – zgruchotane trąby i fletnie organów. [MMTU 87]

Jak widać, cytowana scena jest specyficznym odwróceniem sytuacji Baudelaire'owskiej. U Baudelaire'a podmiot był biernym elementem katastrofy i jako taki został pogrzebany pod gruzami, u Micińskiego natomiast aktywna jednostka mimo - a może właśnie dlatego - że jest *spiritus movens* kataklizmu, uchodzi cało, zachowując własną odrębność i nienaruszalność. Pomijając oczywiste różnice, w obu przypadkach mamy do czynienia z przykładami ikonoklazmu, który Benjamin klasyfikuje jako gest charakterystyczny dla alegorii¹⁴. Alegoryczna obrazoburczość wymierzona jest w ideę oraz wszelkiego rodzaju wcielenia „pięknej jedni” – w to, co określone zostaje jako „fałszywy pozór całości”¹⁵. Ikonoklastyczny gest bohatera *Mené-Mené*... odczytać można jako radykalny wyraz intencji deziluzyjnej. Po zniszczeniu świątyni Jarosław woła:

Precz – precz dawne słodkie iluzje, które macie dla mnie dzisiaj smak piołunowy.
[MMTU 88]

¹⁴ Patrz: W. Benjamin, *Pasaż...*, s. 348.

¹⁵ W. Benjamin, *The Origin...*, s. 176.

I dalej:

Od pewnego czasu [...] wydaje mi się, że to zły sen, że staczam się w pustkę i że cały tłum bałwanów z drzewa, żelaza, złota i srebra spada razem ze mną, ściga mnie w moim upadku, wali się na mnie, rozbija mi głowę, łamie barki¹¹.

Analogiczną egzemplifikację takiego właśnie fantazmatu katastrofy odnaleźć można w wierszach i powieściach Tadeusza Micińskiego (1873-1918), jednego z najwybitniejszych przedstawicieli polskiego modernizmu. Teksty tego pisarza stały się dla mnie podstawowym punktem odniesienia w trakcie pracy nad projektem wideo *Lekcja Jogi* (2007), którego kształt jest w dużym stopniu wynikiem alegorycznego „plądrowania” historycznych i dyskursywnych ruin.

Miciński – neoromantyk i symbolista, często określany przez krytyków mianem protoekspresjonisty i protosurrealisty – był wprawdzie niestrudzonym orędownikiem idei re/integracji (religijnej, politycznej i kulturowej), niemniej w jego tekstach wyraźnie wyczuwalna jest obecność alegorii („Ruinom podobne serce moje” – deklaruje poeta w programowym, para-baudelaire’owskim wierszu *Kolosseum*).

Interesującym przykładem tej obecności jest scena z powieści *Mené-Mené-Thekel Upharism!... Quasi una phantasia* (1931, wyd. pośm.). W książce tej główny bohater – książę Jarosław (będący polskim diukiem Des Esseintesem¹², a co za tym idzie, również w pewnym sensie Baudelaire’owskim „pogrobowcem”) - doświadcza charakterystycznej wizji sennej. Oto znajduje się w „wielkiej świątyni”, gdzie „z niezmiernej wysokości” patrzy na rozmodlony tłum [MMTU 85/86]¹³. Oburzony

¹⁰ Ibidem, s. 340.

¹¹ Ibidem, s. 345.

¹² Polscy krytycy często porównują tego protagonistę do bohatera *Na wspak Huysmansa*.

¹³ Tak oznaczam książkę: T. Miciński, *Mené-Mené-Thekel Upharism!... Quasi una phantasia*, Warszawa 1931. Cyfra oznacza stronę.

nieśmiertelnego życia, co raczej jako niepowstrzymany rozkład”⁶. Alegoria zatem (pokazująca, a zarazem pokazana) jest rodzajem diagnostycznego aparatu, który umożliwia obserwację rozpadu nowoczesnego świata. Należy jednak podkreślić, że alegoryczna maszyneria nie jest wyłącznie aparaturą percepcyjną, nastawioną na bierne postrzeganie lub niezaangażowane odzwierciedlanie procesów historycznych. Alegoria to także aktywne narzędzie destrukcji. Benjamin zwraca na to uwagę, analizując *Zniszczenie* – sonet otwierający *Kwiaty zła*:

Ze wszystkich wierszy Baudelaire’a *Zniszczenie* w sposób najbezwzględniejszy przedstawia intencję alegoryczną. *L’appareil sanglant* [narzędzia skrwawione], który poecie każe kontemplować demon, jest podwórką alegorii – zróżnicowaną aparaturą, za pomocą której alegoria tak przekształciła i przemieniła świat rzeczy, iż zostały z niego tylko szczątki, wśród których wybiera ona przedmiot dla swych rojeń. Wiersz urywa się raptownie; sam nawet – co jest zadziwiające w przypadku sonetu – robi wrażenie czegoś fragmentarycznego⁷.

Fragmentaryczność ta jest wynikiem specyficznej aktywności wyobraźni alegorycznej. Dzieli ona „na elementy wszelką rzecz” i tym samym tworzy „świat nowy i doznanie nowości”⁸. W tej dezintegrującej pracy wyobraźnię wspomaga „marzenie”, które – tworząc nowość – „rozdziela i rozkłada”⁹. Typowy przykład takiego działania Benjamin znajduje w jednej z Baudelaire’owskich auto-charakterystyk, cytowanych w *Pasażach*. Autor *Kwiatów zła* tak mówi o sobie:

Zawsze już będę zamieszkiwał budynek, który się zawali, budynek toczony przez tajemną chorobę. – Zastanawiam się w głębi duszy, dla zabawy, czy te potworne masy kamieni, marmurów, posągów, murów zderzających się z sobą zostaną

⁶ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928. Cytaty z książki Benjamin podawać będę za angielskim wydaniem pt. *The Origin of German Tragic Drama*, London, New York, 2003, s. 177.

⁷ W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 386.

⁸ Ibidem, s. 321.

⁹ Ibidem, s. 426.

Schillerowsku) jako „piękna jednia”. To negatywne myślenie alegoryczne – tłumione i wypierane niemal przez całe dziewiętnaste stulecie (np. przez takich propagatorów symbolu, jak Schelling i Hegel) – odzyskuje głos dopiero w wieku dwudziestym, znajdując radykalny wyraz w dyskursie Waltera Benjamina.

Filozof ten - opisując nowoczesny proces dezintegracji - dochodzi do wniosku, że ruiny świata są nie tylko ruinami natury, lecz również ruinami historii. *Pasaże* (będące ze względu na fragmentaryczną strukturę odpowiednikiem gruzowiska) przekonują nas, iż doświadczanie historii jest doznaniem *par excellence* alegorycznym. Dzieje się tak dlatego, iż „doświadczenie alegorii, mocno trzymające się ruin, jest w istocie doświadczeniem wiecznego przemijania”⁴.

W najdłuższym rozdziale *Pasaży*, poświęconym postaci Baudelaire’a (którego Benjamin uważał za najwybitniejszego XIX-wiecznego alegoryka), autor podkreśla, że „alegoria postrzega istnienie, podobnie jak sztukę, jako stojące pod znakiem rozbicia i ruin”⁵.

Doznanie rozbicia i rozdarcia Benjamin obszernie analizuje w *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, opublikowanej w 1928 roku rozprawie, której przedmiotem stał się niemiecki dramat barokowy. Gatunek ten – potraktowany jako swoista antycypacja dramatu ekspresjonistycznego – uznany zostaje przez filozofa za jedną z kluczowych antecedenencji nowoczesności (ekspresjonizm wszak, obok surrealizmu, jest według Benjamina najbardziej reprezentatywnym wyrazem nowoczesnego ducha). W *Ursprung...* czytamy znamienne słowa – oto „alegoryczna fizjonomia natury-historii, ukazana na scenie barokowego teatru, jest obecna w rzeczywistości w formie ruin. W ruinach historia fizycznie staje się inscenizacją. W tym przebraniu historia jawi się nie tyle jako rozwój

⁴ W. Benjamin, *Pasaże*, Kraków 2006, s. 385.

⁵ Ibidem, s. 365.

ALEGORIA I ECHO DEMONY W RUINACH NOWOCZESNOŚCI

Tomasz Kozak

1. Alegoria w ruinach historii

Jak twierdzi Schelling, „świat nowoczesny jest światem rozpadu”¹. Ów świat, czyli zdeintegrowane „tutaj”, jest przeciwieństwem integralnego „tam”, które przez autora *Filozofii sztuki* utożsamione zostaje ze światem antycznym. „Tam” wszystko jest wieczne, trwałe i nieprzemijające”, „tutaj” zaś – w świecie nowoczesnym – „obowiązującym prawem” staje się „nieustanna przemiana”². „Wszystko skończone tutaj przemija, istnieje bowiem nie ze względu na siebie, ale po to tylko, aby oznaczać nieskończoność”³.

Wydaje się, że to wyczulenie Schellinga na ulegający dekompozycji „tekst” nowoczesnego bytu (w którym jedność znaku i rzeczy rozpada się, sprawiając, że nic nie istnieje w pełni; wyłącznie ze względu na siebie, lecz jedynie jako cząstkowy odnośnik do czegoś innego), uwarunkowane jest przez typ myślenia, który można by określić jako alegoryczny. Alegoryczność stanowi w tym przypadku antytezę symboliczności, równoznacznej z potrzebą afirmacji absolutnej Całości, pojmowanej (po

¹ F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, Warszawa 1983, s. 117.

² Ibidem.

³ Ibidem.

Ale to nie jest zadanie dla nas. Podsumujmy więc i powiedzmy, że demon jest zawsze związany z czasem i z traumą, a tym czasem jest przeszłość, a przeszłość upomina się o nas. Ona odbiera nam zapomnienie, to co chcieliśmy zostawić za sobą, aby kontynuować i przetrwać, a czasami – żeby po prostu żyć. Demon etniczny nie został, co prawda, zaproszony do udziału w naszej wystawie, ale – jak to leży w zwyczaju u demonów – jest to demon natrętny.

Przeszkadzam – więc jestem, mówi demon etniczny. Jest we mnie świadek i świadectwo. Sposób pojawiania się demona etnicznego wskazuje na stały sposób zachowania, który tu przedstawiamy. Otóż istotą demona jest to, że wraca i powraca, a jednak ciągle i zawsze zaskakuje, jest spodziewany i nieoczekiwany. Demon etniczny spełnia wyszczególnione tu kryteria: nieracjonalność, niedostępność, powracalność, natręctwo, ranienie, inność, efemeryczność; ognisko bólu i rany, winy i traumy. Ponieważ demon etniczny wydostał się z już butelki, spełni on na wystawie swą historyczną i psychologiczną powinność: będzie obecnym nieobecnym. A do tego, kto został poparzony przez rasizm etniczny, należy odnosić się jak do post-traumatyka. A gdy przyjdzie do rozmowy z ofiarami demona etnicznego, bez których historia narodu żydowskiego nie byłaby kompletna, powinniśmy pamiętać, że z demonami rozmawiamy ostrożnie, pytamy z obawą, błądzimy we mgle.

7
wizyty w Krakowie, na krótko przed wystawą, także doznał osobistego przeżycia, które przywołało do niego traumę jego babci), wszedł on w pewne miejsce i przeglądał sobie książkę. I oto – pierwsze zdjęcie, jakie zobaczył, to było właśnie to ostatnie zdjęcie, to na peronie kolejowym, w drodze do miejsca, z którego już nie ma powrotu (możecie przeczytać o tym w tym katalogu, w rozdziale zatytułowanym „Rozmowa demonów”). I wtedy wyskoczył nagle i pojawił się, diabeł jeden wie skąd i jak, „demon etniczny”.

Nie można negować, ani odmawiać uporu demonowi etnicznemu, który pojawił się dokładnie wtedy, gdy trudziłyśmy się nad oprawą wystawy poświęconej, jak wiadomo, „polskim” i „izraelskim” demonom. Demon etniczny ma swe ściśle izraelskie powiązania z hegemonią „Polaków” [polskich Żydów], która narzuciła izraelski narratyw i ciągle go narzuca, aż do desperacji (zwróćcie uwagę na program telewizyjny „Nie nazywaj mnie czarnym”, który prowadzili przed miesiącem, w jeden z ostatnich lipcowych wieczorów, Emmanuel Rosen i Nir Khalili. Program ten ujawnił w podstępny sposób demon rasizmu drzemący głęboko w podświadomości nawet samego oświeconego prowadzącego. Demony są podstępne. Ale to już mówiłyśmy).

Tyle tylko, że demon etniczny zaraz rozszczepia się na inne demony, niezwłoczne i natychmiastowe, wszystkie z sobą powiązane, a mianowicie na demona palestyńskiego i na demona izraelsko-arabskiego, który z kolei poprzez traumę Zagłady wiąże się z demonem polsko-izraelskim, a ta, już sama w sobie, jak klasyczne demony, tworzy z siebie, raz po raz, coraz to więcej traum.

Załącznik: Na przykład – demon etniczny. Dlaczego się pojawia?

Wystawa „Demony: artyści z Polski i z Izraela, a duchy czasu” miała na celu naznaczenie miejsca spotkania między sztuką izraelską, a sztuką polską, jako miejsca nawiedzonego przez demony, jako miejsca traumy, która jak dotychczas, po zapoznaniu się ze stroną polską, okazuje się być traumą wspólną – ich i naszą. Przewodniczka turystyczna w Krakowie, specjalizująca się w byłej dzielnicy żydowskiej tego miasta, rusza w drogę z izraelskim artystą Shaiem Ignatzem. Przy pierwszym spotkaniu jest skupiona i demonstruje zawodową uczciwość – zdecydowanie pragnie opowiedzieć „oficjalną” historię, którą karmi wszystkich turystów, którzy do niej przybywają. Po dwóch tygodniach Ignatz upiera się, aby odbyła z nim jeszcze jedną wycieczkę, po tych samych miejscach. Tym razem jest gotowa nieco odstąpić od swego oficjalnego opowiadania i poszukać razem z kamerą Izraelczyka domu, w którym jej babcia mieszkała w czasie Zagłady. Od czasów wojny babcia już tam nie mieszka. Babcia ma traumę. Nie chce wchodzić do byłej dzielnicy żydowskiej. Okazuje się, że z balkonu swego domu widziała rozstrzeliwanie Żydów. Przewodniczka turystyczna wołała pominąć ten wątek w swojej formalnej opowieści, gdyż nie wydawało jej się to istotne. I nagle, sam fakt spotkania z Izraelczykiem i z jego amatorską kamerą wideo rodzi u niej, po raz pierwszy, osobistą otwartość i nawet pewną autobiograficzną ciekawość. W trakcie zwiedzania telefonuje do babci i prosi ją o wyjaśnienie, gdzie dokładnie stoi dom, z balkonu którego widziała egzekucję. Dopiero teraz gotowa jest usiąść i przekazać świadectwo swej polskiej babci.

Gdy my, kuratorki wystawy, pracowałyśmy nad katalogiem z artystą i projektantem Guyem Goldsteinem (który, nawiasem mówiąc, podczas swojej

jest misternie związane z jej odrzucaniem granic historycznych; że jej prawda związana jest z jej kryzysem prawdy”²⁰. W epoce katastrofalnej, twierdzi ona, mówienie i słuchanie z miejsca traumy może dostarczyć nici wiążącej między kulturami: „nie jako zwykłe zrozumienie przeszłości innych, lecz jako coś więcej... jako zdolność do słuchania poprzez wszystkie odloty, jakie wykonaliśmy od samych siebie”²¹.

Dokładnie tak, jak widma Derridy, i miejsca traumy według Caruth, chcemy twierdzić, że demony także otwierają przed nami nową możliwość słuchania niemożliwego. Demony dokuczają, doskwierają, wprowadzają w błąd, oślepiają, podburzają, zrzucają, sabotują, szaleją, rozgniatają, ogłupiają, mylą. Są we wszystkim i wszystko jest w nich, one są i ich nie ma. Są nonsensem i są wytworem naszej duszy. Duchy są siłą mobilną, drażącą i twórczą – są ideą i oświeceniem, przeblyskiem i czarem. Są inspiracją. I są muzą²².

²⁰ Caruth, s. 8.

²¹ Caruth, s. 11.

²² „Zły, czy nie zły”, pisze Derrida w nawiązaniu do eufemistycznego języka szekspirowskiego w „Hamlecie”, „*genius* działa, zawsze przeciwstawia się i zaprzecza na modłę rzeczy-widma. Twór ożywiony staje się tą rzeczą, Rzeczą, która jak nieuchwytnie widmo *knuje*... zamieszkanie bez prawdziwego zamieszkania, nazwij to *nawiedzeniem*, zarówno pamięci, jak i tłumaczenia”. (Derrida, s. 18).

kontekście indywidualnym i patologicznym, do modelu, który proponuje, że to sama historia i kultura opierają się na traumie¹⁷. Wzmianka ta przywodzi na myśl, że sama idea „tabu”, sformułowana przez Freuda, opiera się na strachu przed demonami i na czci oddawanej przodkom, prowadzącej do traumy i winy z powodu morderstwa ojca. Freud wyjaśnia, że u podstaw cywilizacji i kultury leżą grzech i wina za (konieczne) zamordowanie praprzodka, morderstwo, które rodzi w naszych sercach strach przed demonami, który nie jest niczym innym, niż strachem przed śmiercią. Demony są „projekcjami wrogich uczuć, jakie pozostali przy życiu żywią w stosunku do umarłych”¹⁸.

„Możemy powiedzieć, że ci, którzy przechodzą traumę”, pisze Caruth, „noszą w sobie historię niemożliwą lub sami przekształcają się w symptom historii, której nie są w stanie w pełni objąć”¹⁹. Powtarzalność charakteryzująca traumę, nie jest jej zdaniem tylko powracającym ciepieniem wydarzenia, lecz także powtarzającym się opuszczaniem miejsca, w którym się wydarzyło. Przeżycie to nosi w sobie załamanie się świadectwa, a przez to brak możliwości dowiedzenia się.

W dalszym ciągu, Caruth znajduje traumę jako przeżycie związane z historią. Pytania, jakie rodzi trauma w odniesieniu do prawdy i w odniesieniu do (braku) dostępu do przeszłości, są pytaniami odnoszącymi się bezpośrednio do naszego doświadczenia historycznego – historii, w której nie można dojść do prawdy w prosty sposób, o ile to w ogóle jest możliwe. Jej zdaniem, także historia może stać się zrozumiała dopiero po zapomnieniu, tylko spoza braku dostępu do tego, co się wydarzyło. „To, co trauma ma nam do powiedzenia”, pisze, „prawda historyczna i osobista, jaką transmituje,

¹⁷ Cathy Caruth, „Introduction” [w:] Cathy Caruth (red.), *Trauma: Explorations in Memory*, wydaw. JHU Press, Londyn 1995, s. 4.

¹⁸ Freud, *„Totem i tabu”*.

¹⁹ Caruth, s. 5.

histotii. Można domyślać się, że nikt z nich nie oczekiwał, że tu i ówdzie nie zostanie dokonana jakaś ekshumacja (akt otwarcia grobu i wydobywania z niego ciała). Już przy pierwszym uderzeniu łopaty w leżącą między nami ziemię uwalnia się i unosi duch wielki i ponury. Przypowieść, która nie ma morału. Nazwijmy tego ducha Zagładą. I oto, ten duch, w odróżnieniu od wszystkich innych demonów (już Talmud mówi o istnieniu siedmiu i pół miliona demonów, które dzielą się na siedemdziesiąt dwie grupy), które mają skłonność do dostania się do jakiegoś obcego, innego ciała, aby złączyć się z nim organicznie i zmienić go „od środka”, ten duch zwany Zagładą odmawia poddania się procesowi asymilacji. Zagłada, to miliony aktywnych demonów, które jeszcze nie znalazły ciała, w którym mogłyby rozpaść się i połączyć w nowy twór. Duch Zagłady dyszy na powierzchni ziemi leżącej między nami i reaguje nerwowo na każde uderzenie.

Na tle bankructwa historii i braku wiary w jej zdolność do dostarczania „prawdziwych opowieści”, stworzymy model traumy dla scharakteryzowania współczesnej kultury melancholijnej. W odróżnieniu od kultury rynkowej czy modernistycznego szoku, który najwyraźniej pojawił się jako reakcja na przejście społeczeństwa do nowoczesnego życia, wraz ze wszystkim, co było z tym związane, modelu traumy nie można potraktować jako reakcji na coś, co jest nam obce. Trauma, podobnie jak przeżywanie duchów, dzieje się równolegle i w nas i na zewnątrz¹⁶.

Trauma opisywana jest w literaturze profesjonalnej, w ślad za Lacanem, jako stracone spotkanie z rzeczywistym. Przechodzenie traumy oznacza bycie opętanym przez wydarzenie stracone, do którego nie ma dostępu. Cathy Caruth, w jednej ze swych publikacji zajmujących się traumą, znajduje u Freuda zmianę prowadzącą od pierwszego modelu traumy, w

¹⁶ Hal Foster, „*The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*”, wydaw. MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1996.

wartości i w kwestiach związanych z ciałem, takich jak medycyna, eutanazja i aborcja, muszą teraz odnieść się do zmiany w tożsamości narodowej i do jej dostosowywania się do nowej rzeczywistości”¹⁵.

W Izraelu, hegemonia w zakresie kultury i władzy zawsze opierała się na polskiej przeszłości. W Polsce, w której ludność żydowska stanowiła przed II wojną światową znaczny procent, znów prosperuje społeczność izraelska (tzw. nowi Żydzi) złożona głównie z biznesmenów, wykonawców i deweloperów. Ci nowi Żydzi budują tam sztancowe centra handlowe, hipermarkety i osiedla mieszkaniowe. Zarabiają dużo pieniędzy. Nie rozpoznają się oni na portretach, fotografiach i w rzeźbach brodatych Żydów zdobiących wystawy supermarketów, sklepy z odzieżą dziecięcą, restauracje, kawiarnie i przedpokoje w mieszkaniach. Czasami zatrzymują się przed stoiskiem przeładowanym figurkami takich „klasycznych” Żydów, z długą brodą, brzuchatych i z mieszkim pełnym złotych monet w rękę, sypiących się na stół jak z rogu obfitości, lecz nie rozpoznają się w nich. Czasami, na tym malowanym portrecie lub w figurce Żyd przedstawiony jest, gdy liczy monety lub pochyla się nad zeszytem z wyliczeniami, a czasami gdy zatopiony jest w czytaniu jakiejś książki. To pradziad każdego, kto uczył się w Izraelu w ramach państwowej oświaty, dziadek, który stał się popularnym polskim amuletem, mającym zapewniać bogactwo i mądrość, fetyszem swego rodzaju praprzodka, groźnym ale podziwianym, emblematem poczucia winy i tęsknoty za tym Żydem, jednocześnie kochanym i nienawidzonym.

¹⁵ Aneta Szylak, „*The New Art for The New Reality: Some Remarks on Contemporary Art in Poland*” [w:] „*Art Journal*”, 59.1 (wiosna 2000), s. 63.

W tym roku między Polską a Izraelem odbywa się wiele działań kulturalnych. Można założyć, że nikt z inicjatorów „Roku polskiego w Izraelu” nie spodziewał się, że wszystkie kościotrupy pozostaną głęboko w szafie

Nie raz słyszeliśmy z ust cudzoziemców odwiedzających Izrael i pragnących zapoznać się z izraelską sztuką, że „ona jest taka conceptualna” albo „straszenie ciężka”. Podobne wrażenie sprawia także współczesna sztuka polska. Obydwie odbierane są jako poważne, skomplikowane, nasycone i jako takie, które „zachodnie oczy” pragną zobaczyć, poznać i rozwijać [na razie tylko w przypadku pojedynczych karier: Polak, Wilhelm Sasnal, uważany jest za jednego z najbardziej interesujących artystów odnoszących sukcesy na polu zachodniej sztuki współczesnej, a Izraelce, Michal Rovner, także udaje się zafascynować swą sztuką wielu na Zachodzie. W sztuce Sasnala nie ma nic szczególnie „polskiego”, podobnie, jak nie ma nic szczególnie „izraelskiego” w sztuce Rovner (pytanie, czy istnieje „sztuka izraelska” lub „sztuka polska” pozostaje nadal otwarte...)]. Narastające odkrywanie sztuki tworzonej w Polsce i prezentowanej w kraju i za granicą, i podobny proces w odniesieniu do sztuki izraelskiej, stwarzają wrażenie, że mowa o sztuce, która istnieje i wywodzi się z wielu napięć, sztuce posiadającej substancję i konsystencję, „grubość” i realność. Powierzchowne, z konieczności, zaznajomienie się z polską sztuką (przy założeniu, że taka jest, tak jak jest, załóżmy, „sztuka niemiecka”) współczesną ujawnia częste występowanie zagadnień post-komunistycznych, które pojawiło się najpierw jako zajmowanie się tożsamością osobistą i płcią, a teraz, wraz z przejściem władzy w ręce partii z prawej strony sceny politycznej, jako badanie form władzy, wychowania, pojęcia narodu i religii: „(teraz) odnaleźliśmy się”, pisze Aneta Szylak, „jako mierzący się ponownie z takim zagadnieniem, jak – co to znaczy być ‘prawdziwym Polakiem’: konserwatyści interpretują to, jako bycie patriotą i bycie katolikiem – co uwalnia stare demony braku tolerancji, nacjonalizmu i szowinizmu. Artyści zajmujący się zagadnieniem siły kościoła lub rolę oświaty we wpajaniu

Polska, wyzwalamą się z traumy komunizmu, zaczęła już dość dawno prowadzić nową politykę w jej stosunkach z narodami świata. Spore wysiłki i zasoby wkładane są w celu podjęcia z nimi aktualnego dialogu oraz wymiany wartości duchowych i dóbr kulturalnych. Wydaje się, że rok 2008, rok w którym kierowane są tak znaczne zasoby w celu umocnienia stosunków polsko-izraelskich, może zostać zapisany jako nasz „Rok demonów”. Nie jest jeszcze jasne, czy mowa o ich przepędzeniu, czy może tylko o ponownym zapoznaniu się z nimi. Jednak na razie one tutaj istnieją. Mówić o demonach, jako o odpowiedzialnych za złożoność dzieł sztuki tworzonej w Polsce i tej tworzonej w Izraelu, to – rzecz jasna – grube uogólnienie, a jednak zastanawiamy się, co powoduje, że ważna i istotna część sztuki tworzonej tu i tam staje się sztuką wielopłaszczyznową, wyrafinowaną, zagrożoną; i czy istnieje rzeczywista podstawa do dialogu międzykulturowego. Jeżeli taka jest, to może się ona oprzeć, na przykład, na identyfikacji własnej i zbiorowej Polaka, podobnie jak Izraelczyka, jako ofiary. Izraelczyk odwiedzający po raz pierwszy Polskę bardzo szybko odkrywa zaskakujący fakt: miejscowi wyjaśniają mu, że to właśnie oni uważają się za ofiary Niemców. A jeśli tego mało, okazuje się jeszcze, że istotny element tożsamości Polaków opiera się na widzeniu Polski, jako ofiary co najmniej tysiącletnich dziejów, w trakcie których naród polski ukształtował się na historii pozbawionej prawie zupełnie zwycięstw i heroicznych wydarzeń. Byli najeżdżani i podbijani, a ich miasta były zniszczone i palone, odrestaurowywane i odbudowywane. Takie poczucie ofiary stanowi tam podstawę, a czasem nawet powód istnienia. Może jest zaskakujące, ale jest przecież tak bardzo znane: przecież powód istnienia Izraela jako narodu, zwykło się także opierać na poczuciu bycia ofiarą.

się śladów w procesie rozwoju dziecka), a także zastosować punkty widzenia i ustalenia psychoanalizy do zawiłych problemów psychologii narodów, pisze: „Fakt, że demony są zawsze uważane za duchy zmarłych, świadczy niezbicie i bardziej niż cokolwiek innego o wpływie żałoby na powstawanie wiary w demony. Na żałobie spoczywa bardzo konkretna misja duchowa: jej zadaniem jest oderwanie wspomnień i oczekiwań, tych którzy pozostali przy życiu, od zmarłych. Po wykonaniu tej misji ból ustaje, a wraz z nim mija żal i wyrzuty sumienia. Stosunek do tych samych duchów, które początkowo, jako demony, wywoływały strach, zmienia się teraz na lepsze, a ludzie będą je czcili i wzywali na pomoc”¹³.

W kontekście ludowym, z większości charakterystycznych opowieści wynika, że jedyną rzeczą, która może pokonać demony, jest pewność siebie i brak jakiegokolwiek lęku przed nimi. Czy jednak jest w ogóle człowiek, który nigdy się nie boi? Jeśli tak, to z pewnością nie żyje on w ramach indywidualistycznych i nie traktuje siebie samego w pojęciach samodzielnej jednostki, lecz jako część grupy mającej wspólny interes. Na przykład, wraz z wynalezieniem komunizmu, który zachęcał do wyzbycia się własnego ja i do stania się częścią ogółu, pojawiła się pewna obietnica wzajemnej pomocy, a tym samym władzy, która umożliwia jednostkom wyzbycie się lęków, a przynajmniej ich obaw egzystencjalnych. Z czasem okazało się, że także ideologia komunistyczna stała się duchem prześladowającym i prześladowanym, a być może była nim już od samego początku. „...niedawno ponownie przeczytałem ‘Manifest komunistyczny’” – pisze Derrida. „Dobrze wiedziałem, że wieje tam grozą już na samym początku, tuż po podniesieniu kurtyny... pierwszy rzeczownik w manifestie, tym razem w liczbie pojedynczej, to ‘widmo’: ‘widmo krąży po Europie – widmo komunizmu’”¹⁴.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Derrida, ss. 82-83.

Jeżeli demony istnieją, to jest ich wiele¹¹. Kłębią się między nami, ich ogony nie przestają nerwowo merdać, a one tylko czekają, aby wychynąć ze swoich legowisk. Demony, jeżeli takie istnieją, narodziły się wraz z człowiekiem. Zagnieżdżają się w nim, a jednocześnie unoszą się na zewnątrz, pośredniczą między wnętrzem a zewnątrz i przewodzą złe i dobre energie. Demony wynikają ze zmarłych, ale poruszają wszystkie życiowe sprawy: zasiedlają przyrodę i wypełniają dom, wraz ze znajdującymi się w nim meblami i sprzętami.

W książce „Totem i tabu”, w rozdziale „Animizm, magia i wszechmoc myśli”, Freud opisuje ludzi pierwotnych, jako „zasiedlających swój świat nieskończoną liczbą duchów, zapewniających im łaskę albo wyrządzających im zło” i wierzących, że duchy te nie są niczym innym, niż duszami, które usamodzielniały się i teraz mogą wcielać się w zwierzęta, rośliny i w rzeczy¹². Jeśli tak, to demony są także rozkwitającym pakiem i kwiatem i są tym, co niepokoi zwierzęta i świat roślinny. Towarzyszą podróżnym i są aniołami strzegącymi niemowląt; są głodem i chorobą, ale są także miłością, nienawiścią i ukojeniem; są zarazą, pustką i suszą i są wilgocią sączącą się do ziemi i nawadniającą ją; są pamięcią kolektywną i są archetypem, są „praprzodkiem” i „wielką matką”, są uprzedzeniem i zabobonem; są strachem i pożądaniem; są tym, co odrzucone i tym, co emitowane; są id i super-ego, neurozą i psychozą; są histerią i obsesją; są intuicją i „głosem wewnętrznym” („Daimon” u Platona) i są wreszcie „wiedzą” i „zdrowym rozsądkiem” (po łacinie *genius*). Są prymitywnymi bożkami dla społeczeństw monoteistycznych i są mitami, które tworzą kulturę.

Demony, twierdzi Freud, są źródłem religii i moralności. W tej samej książce, „Totem i tabu”, w której – jak sam twierdzi – po raz pierwszy próbuje on odkryć pierwotną naturę totemizmu (na podstawie jego ciągle pojawiających

¹¹ „... wybiegl Mu naprzeciw z grobów człowiek opętany przez ducha nieczystego. Mieszkał on stale w grobach i nawet łańcuchem nie mógł go już nikt związać... I zapytał go: 'Jak ci na imię?' Odpowiedział Mu: 'Na imię mi Legion', bo nas jest wielu.” (św. Marek, 5.2-9); A u Derridy: „Widma Marksa. Skąd ta liczba mnoga? Czy może ich być więcej niż jedno? *Wiele* może oznaczać tłum, a nawet masy, hordy czy społeczeństwo, albo także pewną populację duchów, z ludźmi lub bez nich, pewną społeczność, z liderem lub bez niego – ale także *mniej niż jedno* czyste i proste rozproszenie. Bez żadnej możliwości zebrania się razem” (Derrida, s. 3).

¹² Zygmunt Freud, „Totem i tabu”, przełożyli Marcin Poręba i Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

⁹ „Widmo jest paradoksalnym ucieleśnieniem, ciałem w stanie tworzenia się, pewną fenomenalną i cielesną formą ducha... ten nie-obiekt, ta nie-obecność, ta nie-obecna obecność, to bycie-tam nieobecnego czy oderwanego, nie należy już do wiedzy... Nikt nie wie, czy to jest żywe, czy martwe... ta rzecz, która na nas patrzy, która nas dotyczy... zamierza nie liczyć się z semantyką, ani z ontologią i z psychoanalizą, ani nawet z filozofią” (Derrida, s. 6). „Hauntologia” – Derrida bawi się tu fonetycznym podobieństwem między francuskimi słowami „ontologie” – „hauntologie”, to znaczą między teorią bytu, istoty i istnienia, a między „teorią duchów”. Hauntologia jest „teorią dybuka” prześladowającego (haunter) teraźniejszość, a więc podważającego jej status, jako jednolitego, homogenicznego i nierozdzielonego źródła.

¹⁰ Ashis Nandy, „History's Forgotten Doubles” [w:] „History and Theory”, 34.2, maj 1995, ss. 44-46.

pojawienia się, niepokojenia, ostrzegania, grożenia i paraliżowania. W ten sposób „duch czasu” oddala się od pojęć mody czy trendów (w znaczeniu „z ręką na pulsie”) i przekształca się w coś, co chciałybyśmy nazwać „demonem historii”.

Egzystencjalna sytuacja duchów jest naturalną kontynuacją postmodernizmu. Koniec historii i pojęcie wiecznej teraźniejszości, która zastępuje historię, przekształciły przeszłość w ducha, który powraca w różnych wcieleniach do teraźniejszości i który skazany jest na ponowne pojawienia się w przyszłości. Próba ujęcia demonów, wyznaczenia im ich terytoriów, ukazania ich oszukańczych gier czy też opisanie ich źródeł, prowadzi śladami takich idei i pojęć jak „hauntologia” (przez analogię do ontologii)⁹, spektralny i spektakularny, a-historyczny i a-nachroniczny (jako alternatywne podejścia do historii i czasu)¹⁰. Oznacza to, że duch naszych czasów poddawany jest cały czas ingerencjom duchów przeszłości, demonów historii, czy też „duchów czasu”.

Ruch między dwoma pojęciami: „duch czasu” i „duchy czasu”, reprezentowany jest na wystawie za pośrednictwem prac emanujących aktualnością i odpowiedniością, zajmujących się bezpośrednio „tym dawnym”, zapomnianym i odrzuconym. Są one wykonane w duchu sztuki współczesnej, epatują świeżością, a jednocześnie zajmują się spoglądaniem na cienie „tej rzeczy” (das ding). Obecność demonów w dziełach przedstawianych na tej wystawie ucieleśnia się w treściach i w samym wykorzystaniu efektów i sposobów działania przypisywanych demonom, kim by nie były – nawiedzanie, dybuk, powrót, trick, uraz, stałe nawroty, strefy pośrednie, obawy, popędy, wtórne wyobrażenia i echa pamięci.

nawiedzać ludzi również w czasach współczesnych, w różnych miejscach świata, także w Izraelu po roku 1967. Szczególnie wczoraj, gdy pokazano w telewizji, jak dowódca batalionu w Armii Obrony Izraela nakazuje swojemu żołnierzowi strzelić do związanego młodego Palestyńczyka. Wczoraj w nocy, po tym, jak pokazano w telewizji tego dowódcę batalionu, nie nawiedzały nas żadne demony. Jeżeli istnieją, to miały doskonały powód, aby pokazać się wczoraj w nocy. Ale nie zrobiły tego.

Wystawa ta nie jest poświęcona demonologii, ani też nie odbywa się w cieniu teologii, lecz pragnie pobudzić refleksję na temat demonów, jako metafory. Próba rozmowy czy pisania o demonach jest równoznaczna z próbą przekształcenia *punctum* w *studium*⁶. Uważamy jednak to zadanie za niezbędne, gdyż „one są zawsze *tam*, nawet jeśli nie istnieją, nawet jeśli już ich nie ma i nawet jeśli jeszcze ich nie ma. Pozwalają nam na nowo przemyśleć to ‘tam’⁷”. Za pośrednictwem medium artystycznego pragniemy zbadać i wgłębić się w „tam” kilku symultanicznych przestrzeni wypełnionych demonami i duchami – historycznej, kulturalnej i duchowej, gdyż w tych nawiedzonych czasach stałe spojrzenie diabła powoduje, że patrzymy na samych siebie⁸.

Pojęcie „duch czasu” w znaczeniu teraźniejszości proponujemy zamienić teraz na wyrażenie „duchy czasu”: legion demonów przypisanych jakoby do innego czasu, czasu przeszłego. Zmiana wyrażenia „duch czasu” na „duchy czasu”, które widnieje w tytule wystawy, nie sprowadza się tylko do użycia liczby mnogiej, lecz jest także związana z pojęciami czasu. „Duchy czasu” to duchy historii lub traumatycznej przeszłości, które prześladowają teraźniejszość. Są tożsame z właściwością powrotu, ponownego

8 „Nikt nie widzi jako rzeczy z krwi kości Rzeczy, która nie jest rzeczą, tej Rzeczy, która nie jest widzialna między jej pojawieniami, nie widzimy jej nawet gdy zjawia się znowu. Jednak w międzyczasie ta Rzecz patrzy na nas i widzi nas niewidzących jej, nawet gdy tam jest”, por.: Derrida, „*Specters of Marx*”. W tym kontekście warto też przeczytać artykuł Rolanda Champagne interpretujący kota w poezji Baudelaire’a, jako demona erotycznego mistycyzmu: Roland A. Champagne, „*The Devils Advocate: Baudelaire’s Cat as the Daimon of Erotic Mysticism in ‘Les Fleurs Du Mal’*” [w:] „*Romantic Review*”, 93.4, listopad 2002, ss. 427-444.

Dni upływają mu stosunkowo spokojnie. Dla ojca S. problemem są noce. Rozdziera je krzykami. Każda noc mija mu na przeraźliwych wrzaskach. S. mówi, że to z powodu Oświęcimia. S. jest psychologiem. Jej zdaniem, jej ojciec jest nawiedzany. Jak twierdzi, nie spotkała jeszcze człowieka, który przyznałby, że jest nawiedzany przez jakieś stwory i który by nie był hospitalizowany w szpitalu psychiatrycznym lub leczony lekarami. Mówi: „Nie ma diabłów i jeżeli ktoś informuje, że ktoś lub coś wdarło się do jego ciała lub duszy, czy też między jego ciało a duszę, i że to coś panuje nad nim w nocy lub w dzień, albo i w nocy i w dzień, i że to coś każe mu się zachowywać „inaczej”, to nie ma wątpliwości, że ten człowiek potrzebuje hospitalizacji albo leczenia lekarami”. S. podaje przykład młodego człowieka, który przed dwoma laty zamordował adwokatkę z Ramat Ha-Szaron. Teraz, gdy go wreszcie odnaleziono i zidentyfikowano jako mordercę, próbował twierdzić, że to nie „on”, lecz że to „coś” w nim kazało mu „robić różne rzeczy”. Jego matka przypomniała sobie nawet, że w dniu morderstwa rzeczywiście wrócił do domu blady i wystraszony i powiedział, że słyszy głosy każące mu „robić różne rzeczy”. Rzecz jasna, został skierowany przez policję na badania psychiatryczne i wykazały one, że nic z tego, że chłopak, mający dziś 17 lat, jest odpowiedzialny za swoje czyny i dlatego można postawić go przed sądem.

My także nie znamy osobiście nikogo, kto ma lub miał w przeszłości demony. My nie mamy demonów i nie wierzymy w nie. Ani w demony, ani w boga. Co więcej, deklarujemy tutaj, że żadna z nas nie widziała diabła czy diabłów ani w świetle dnia, ani w ciemności nocy. Wiemy, że w literaturze, jeżeli do człowieka wejdzie diabeł, to człowiek ten od tego umiera. Przecież Leinka z „Dybuka” Anskiego umarła od tego. Widocznie nie można żyć, gdy szaleje w tobie ktoś inny, czyli diabeł. Co więcej, gdyby demony istniały, musiałyby

⁶ Według pojęć Barthesa o fotografii, *punctum* to ukłucie, rana, użądlenie, coś co przykuwa naszą uwagę, co nas przekłuwa i przeszywa, bez możliwości zlokalizowania lub nazwania tego, podczas gdy *studium*, to wszystko, co można zidentyfikować, zrozumieć i opisać. Por.: Roland Barthes, „Światło obrazu. Uwagi o fotografii”, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

⁷ Jacques Derrida, „Specters of Marx”, wydaw. Routledge, Nowy Jork 1994.

jest całkowicie zamknięty granicami języka i wiedzy. Można zbadać ich ślady etymologiczne i znaleźć je w greckim „daimonie” i łacińskim „daemonie”. Ponadto, uniwersalne wyobrażenie demona, czy diabła, zbliżone jest do tego, co Lorca nazywa „duende”, ta sama niezbędna tajemnicza mroczna obecność, która kielkuje u tego twórcy jak z głębin, to znaczy gdzieś z dołu, i uwalnia twórczą wyobraźnię³. Na terytorium sztuki „daimon”, „demon” i „duende” to trzy różne nazwy nokturnalnego mózgu, w którym napięcia istniejące pomiędzy elementem racjonalnym i nieracjonalnym są tym, co generuje dzieło sztuki i to one cedują na nie enigmatyzm. Próba zidentyfikowania mocy tych diabłów czy demonów ujawnia, że mowa o postaciach lub istotach potęgujących, o bytach sprawczych, swego rodzaju agentach kłębiących się w nas, którzy istnieją po to, aby uwolnić wyobraźnię twórcy. Ich właściwości pobudzające i wyłaniające przypominają potencjał istniejący także w „dreszczu” Freuda lub w pamięci mimowolnej Prousta.

Francuski psychoanalityk Jacques Lacan instruuje nas, abyśmy odnosili się do demonów, jak do obcej siły, która zawsze w nas istnieje. Jego zdaniem, siła ta jest abstrakcyjną energią niszczenia lub występku, przybywającą z zewnątrz, ale znana jest i wiadoma ciału w sposób intymny i dlatego jest przez Lacana przypisywana czemuś, co nazywa „ekstymnością” (l'extimité)⁴. W książce „Duchy nowoczesności” Jean-Michel Rabaté proponuje w odniesieniu do demonów jeszcze inny punkt widzenia, służący nam jako klucz do ich zrozumienia. W opisie korespondencyjnej dyskusji Spinozy z jednym z jego uczniów, który zadał pytanie na ten temat, Rabaté pisze: „Duch czy diabeł, to byt dyskursywny, stworzony przez liczne opowieści na podstawie zbioru rozproszonych plotek, opartych na decydującej wadze przeszłości”⁵.

³ Edward Hirsch, „*The Demon and The Angel, Searching for the Source of Artistic Inspiration*”, Nowy Jork, San Diego, 2002, ss. 3-4.

⁴ Victoria Best, „*Life beyond Death: Reading for the Demonic in the Texts of Modiano and Japrisot*” [w:] „*French Studies*”, LX.2, s. 224.

⁵ Jean-Michel Rabaté, „*The Ghosts of Modernity*”, University Press of California, s. 217.

DEMONY

Współcześni artyści z Polski i z Izraela, a duchy czasu

Naomi Aviv, Leah Abir

„Kim jestem? ... możliwe, że wszystko sprowadza się właściwie do wiedzy kogo ‘nawiedzam’.” (André Breton)¹

Mniej więcej trzy lata przed końcem ubiegłego millenium znany naukowiec Carl Sagan ogłosił swój ostatni wniosek, który został sformułowany tak, jak tytuł jego książki. „Świat [jest] nawiedzany przez demony”, stwierdził, i w ten sposób podsumował płochliwy odwrót od oświeconego projektu i wznowioną tęsknotę za nieracjonalnym². Wiara w demony rzeczywiście nie może być uważana za „racjonalną”, a pomimo to ośmielamy się zapytać: czy obawy Sagana nie są niczym innym, niż wyrazem paranoi późnej logiki kapitalistycznej (opartej jakoby na racjonalizmie)? Czy ma sens życie w świecie, w którym wszystko miałoby być znane? Czy moralność ludzka może zostać wysnuta wyłącznie z przesłanek racjonalnych? Czy demony i strach przed nimi pełnią decydującą rolę w rozwoju procesu kulturalno-moralno-egzystencjalnego?

Demony nie są bytami rzeczywistymi, można powiedzieć, że nie istnieją. Demony są projekcją duszy, tworem wyobraźni. Zajmowanie się nimi zapładnia i wzbogaca, otwiera drogę do akceptacji wymiaru niezupełnie racjonalnego w egzystencji, a już na pewno w sztuce, takiego, który nie

¹ André Breton, „*Nadja*”, przełożył Józef Waczków, wydaw. Oficyna Literacka, Kraków 1993.

² Carl Sagan i Ann Druyan, „*Świat nawiedzany przez demony. Nauka jako światło w życiu*”, przełożył Filip Rybakowski, wydaw. Zysk i S-ka, Poznań 1999.

Długa jest historia naszych osiągnięć w organizacji Niemieckiego Roku, Polskiego Sezonu we Francji, teraz nasze aktualne projekty obejmują: Polski Rok w Izraelu 2008/2009 i Sezon Kultury Polskiej w Rosji. Dodatkowo rozwijamy platformę do projektu na dużą skalę w Wielkiej Brytanii.

Publikujemy

ilustrowane katalogi, programy, foldery, ulotki, kalendarze i publikacje multimedialne.

Jesteśmy skuteczni

i statystyki to potwierdzają. Jak dotychczas zorganizowaliśmy ponad 2300 imprez kulturalnych w 23 krajach, docierając do publiczności liczącej prawie 14 milionów osób. Nasza strona internetowa ma czytelników z ponad 120 krajów.

www.iam.pl

www.culture.pl

www.diapozytyw.pl

Przesłanie Instytutu Adama Mickiewicza, Warszawa

Rok Polski w Izraelu

Ciepłe przywitanie czeka was na festiwalach filmowych i teatralnych, w najlepszych klubach, galeriach, muzeach, salach koncertowych i publicznych przestrzeniach w Tel Awiwie, Jerozolimie, Akko, Holonie, Hajfie, Beer-Szewie, Herzeliji i Bat Yam. Program Roku Polskiego w Izraelu zawiera ponad 70 wydarzeń: koncertów, sztuk, wystaw, publikacji, pokazów filmowych i spektakli współczesnego tańca. Polski Rok w Izraelu 2008/2009 jest przygotowany przez Instytut Adama Mickiewicza z ramienia Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego i Ministerstwa Spraw Zagranicznych Rzeczypospolitej Polski. Więcej na www.poland-israel.org

Instytut Adama Mickiewicza

jest rządową instytucją kulturalną. Działania Instytutu są elementem strategii promocji Polski na arenie międzynarodowej.

Promujemy polską kulturę

za granicą i współpracujemy z innymi krajami. Prezentujemy polską kulturę, przeszłą i teraźniejszą. Organizujemy imprezy promujące partnerskie kraje w Polsce.

Zajmujemy się projektami promocyjnymi

rozwinętymi i wdrażanymi przez zespół naszych fachowców.

Rok 2008 otworzył nowy etap wzajemnych relacji pomiędzy Polską a Izraelem. Rok Polski w Izraelu, będący wspólną inicjatywą MZS oraz MKIDN stworzył szansę na realizację mnóstwa wspólnych projektów edukacyjnych, kulturalnych, politycznych. To rok ze wszech miar wyjątkowy pod względem intensywności wspólnych działań.

Dziękując za inspiracje i współpracę kuratorom Neomi Aviv i Leah Abir, dyrektorowi Muzeum Milanie Gitzin Adiram, producentkom Smadar Keren i Rotem Rozenthal, zapraszam Państwa do uczestnictwa we wszystkich naszych projektach.

Dr Elżbieta Frister

Dyrektor Instytutu Polskiego w Tel Awiwie

Przesłanie Instytutu Polskiego, Tel Aviv

Trudno sklasyfikować współczesność. Świat wykreowany przez mass media, opatany schematami myślowymi i stereotypami gubi gdzieś prawdę o sobie i ciągle pozostaje daleki od marzeń o ideale. Artyści próbują z takiej rzeczywistości uczynić inspirację swojej twórczości, zrelacjonować problemy i paradoksy życia we współczesnym społeczeństwie.

Instytut Polski w Tel- Awiwie wraz z Muzeum Sztuki Współczesnej w Bat Yam proponuje Państwu kreację w dialogu. Dialogu polsko-izraelskim. Artyści polscy i izraelscy pracując wspólnie, poznając się nawzajem, podjęli wyzwanie rozprawienia się z demonami przeszłości, które to realizuje się on-line podczas wystawy o tym samym tytule.

Instytut Polski stara się konsekwentnie kreować wszelkie zdarzenia, które łamią stereotypy, zbliżają do siebie społeczeństwa obu krajów, stara się inspirować wydarzenia artystyczne powodujące, że inny, obcy, staje się swoim. Ideę naszych działań, której elementem jest wystawa „Demony”, stanowi próba stworzenia platformy dialogu między obu narodami, między artystami, między kulturą a jej odbiorcą.

niego demona. Wystawa wymaga dużej odwagi od każdego, kto się z nią styka: od kuratorów, którzy zdecydowali się zmierzyć z zaciemnionym miejscem w stosunkach między dwoma narodami, od artystów, od których zażądano odkrycia swoich prac i ustosunkowania się w otwarty sposób do tego, co jest uważane za „tabu”, i od widzów, od których wymaga się zmierzenia w czynny sposób z ich prywatnymi demonami i zawarcia różnych interpretacji, i od ulic, które wystawiają artystów przedstawionych na nich. Pragnę podziękować naszemu polskiemu partnerowi, dzięki którego pomocy zrealizowaliśmy „demoną”, zespołowi muzeum, który zmagał się z wieloma duchami w trakcie tworzenia wystawy i udało mu się z nimi, mimo wszystko, wygrać, oraz artystom, którzy wyjęli demony z zaciemnionych, mrocznych miejsc i umożliwili im rozprzestrzenienie się w salach muzeum. A w szczególności pragnę podziękować kuratorom, którzy połączyli wszystkie te jednostki i stworzyli głęboką, fascynującą i odważną wystawę.

Milana Gitzin Amiram

Kierownik i główny kurator

Muzeum Bat Yam

Słowo wstępne

„Moby” Muzeum Bat Yam ma zaszczyt przedstawić międzynarodową wystawę „Demony”, która stanowi inspirację do dyskusji zarówno wśród artystów, jak i widzów nad tym samym przerażającym „demonem” polsko-izraelskim, który nie ułatwia zrozumienia w stosunkach między tymi dwoma narodami. Praca nad wystawą ujawniła, że ten „demon” „oszukuje” łącząc znaczącą część procesu twórczego artystów polskich i izraelskich w jedność. Bagaż wyniesiony na grzbiecie drugiego i trzeciego pokolenia [po Holocauście – *przyp. tłum.*] w tych dwóch krajach ujawnił się, jako fascynująca puszka Pandory, z której wybucha mnogość materiałów i podobieństw składających się na podstawę twórczości. Na osi czasu wystawy zgromadziły się prace wykonane współczesnymi narzędziami i technikami, których źródło tkwi w prywatnej przeszłości artysty lub w publicznej przeszłości nas otaczającej. Jednak demon stanowiący centrum wystawy ma znaczenie dodatkowe. Jest także muzą, duchem, początkiem świata i sprawcą aktu twórczego. Mowa tu o magicznej sile, rozległym natężeniu, które podąża za artystą, „kontroluje” go i przekształca linię, z której pomocą lub poprzez nią znajduje drogę ekspresji. Wystawa ta zmusza do wskazania dualizmu procesu twórczego, który w swoim toku umożliwiał czasami artystom posługiwanie się w twórczości narzędziami usuwania z

goes on in their minds," and struggled to release the voice from the bounds of rationality and social pragmatism.

In many cultures, most demons, spirits and gods appear as disembodied or detached voices: the voice of God, the Witch of Endor calling up the ghost of Samuel, the Greek "belly speakers," the repeated lamentations of Echo. In many of my performances, I like to combine the use of my live voice together with my recorded voice, in order to break down the binding together of body and voice. In doing so, I integrate associations related to supernatural presences with our technologically mediated reality, in which most of the time we are communicating with vocal and visual reflections.

presence that connects past and present; there is not much I can add here to Freud's memorable essay on the uncanny, the *unheimlich*.



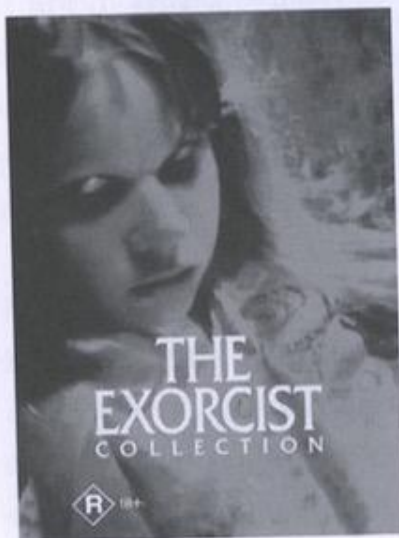
Clockwise from top left:

1. Paul Richer, "Clown Stage" of Hysteria fit, 1881
2. Justine Frank, *Utamaro and the Hysteric*, 1936
3. Max Ernst, last page of *Une Semaine de Bonté*, 1932
4. A still from *The Exorcist* (1973)

Josef Sprinzak

Being a vocal artist inevitably connects you to the long history of demonic presences mediated through voices, and through the potentially magical powers of various utterances. My work for this project contains fragments from the writings of Antonin Artaud, who used utterances, the voice and especially screaming as a way to break through to the "other side," to the metaphysical "double." Artaud despised "those who put into words what

Quite the opposite: it is only through their concrete, specific manifestation and appearance in the present that demons can be approached.



DVD cover for *The Exorcist*; a still from *Confessions Coming Soon* (2007)

Another point I'd like to make regarding demons in this context is that when we talk about and represent the powers that haunt us, we are never free of the ubiquitous possession/corruption of commodification (in other words, even fabricating a confession, an interior, is inextricable from issues of power, commerce and profit). This is one of the aspects, in my view, that made Zbigniew's *Lego Concentration Camps* so profound, and why the genre of the trailer, a selling device, was so crucial to me.

One last thing I wanted to throw in here is the animistic aspect of art. Art as a reenactment of animism (the belief that objects have a life and a will) dramatizes the divide between the living and the dead, object and subject. When an art work is bold and succinct it is literally a zombie, a living-dead



A still from *Confessions Coming Soon* (2007); a still from *The Exorcist* (1973)

Speaking for one's self is thus shown to be based on a state of inner bifurcation, a double voice; it is a state of possession (which is why I can relate to Zbigniew Libera's story about the channelling of a spirit to create drawings). When the one being possessed is a child, the associations are clearly those of common themes in horror flicks such as *The Exorcist*.

A couple of days ago, I watched a Slavoj Žižek DVD, *The Pervert's Guide to Cinema*. When he discusses *The Exorcist*, he suggests that perhaps what we are afraid of when we watch films involving the trope of possession is ourselves (that is, the thinking subject that inhabits our animal body, and makes it do rather strange things). That notion, by which the demon is, in fact, the self, is exactly what's at play in *Confessions Coming Soon*. In the context of this show, this point assumes a somewhat larger meaning: if one is profoundly engaged with the trope of evil in relation to the Nazi epoch and the extermination of Polish Jewry, it is simply not sufficient to assume the role of the absolute victim and designate the demon as existing elsewhere (in the past, in Germany or Poland, in the context of anti-Semitism, etc.). By this I do not mean to suggest historical obfuscation or generalization.

took another form: that of rotating the rosary around her neck. After a time Regina G. changed the direction and way the rosary was rotated, looping it around her neck. As a consequence, the rosary came to be seen as dangerous and was taken away. It was replaced by the first object at hand, which happened to be a chamber pot. The recorded activity consists of persistently turning the pot on its axis, while it retains its primary function as a receptacle for excrement.

Roe Rosen:

Hi, there. As a latecomer, I respond with a short description of one work and some images. I hope it will clearly pertain to both questions – that is, art as belonging to the realm of demons, and the specific Jewish-Polish demons.

In *Confessions Coming Soon*, my son, Hillel, is hyperbolically pitching my upcoming movie, *The Confessions of Roe Rosen*, and bragging that this amazing film will be no less than "a breakthrough in the history of cinema, culture, spirituality and pure evil." The trailer, though, doesn't show even one frame from the film. Instead, it constitutes a strange speech act based on the same principle that shapes the delivery of the confessions. Featuring Roe Rosen, the confessions are made by three illegal foreign workers who do not speak Hebrew (they read a transliteration from a teleprompter); similarly, my son speaks in English without knowing what he is saying. I, the demon-father, possess not only his voice, but also his body: the text he reads occasionally prompts him to look at me as I stand behind the camera, and to mimic my movements. And so, the very first demonstration of my control over him involves his raising his arm in a Nazi salute three times in a row.

believable at all. In a way, that work was a comment on Conceptualism: to do a photo/text work, but to use the kind of photography that a Conceptualist would never ever touch" (Mike Kelley, interviewed by Robert Storr, 1994)

Zbigniew Libera

When I was very young, in the 1980s, I was part of a small circle of artists who used to play a séance game involving the materialization of ghost images. The images were drawn by a small electric bulb fixed to a porcelain plate. The result of one of our game sessions was even published in an underground art magazine called *Tango*. It was amazing – we were five or six people holding hands, and the light drawing depicted the ghost of Witkacy.* The drawing consisted of a sentence in Polish – Żebro Adama (rib of Adam). Unfortunately, I don't have access to the image, and so cannot show it here.

A text from the *Mystical Perseverance* video installation, 1984:

The recorded activity has a mystical and magical character independent of any form of religion, magic or art. It neither builds nor upholds any system. It takes place daily, irrespective of the current state of political, social, cultural, financial, official and unofficial affairs. It takes place always in one and the same place, and is always experienced by one and the same person – the sick, blind, decrepit and bedridden Regina G. My presence was accidental, and went unnoticed. The recorded action is a major element in Regina G.'s existence – apart from mental activity, it is the only thing she can do by herself, her only form of contact with the world outside. The activity originated in the ritual of saying the rosary prayer, which eventually

*Witkacy (Stanisław Ignacy Witkiewicz) was one of the leading members of Poland's poetic and artistic avant-garde during the first half of the 20th century. The drawing was fixed on film using a camera with an open shutter.



Photographs, 1900–1930s

Mike Kelley, *Poltergeist*, 1979

"When I did *Poltergeist*, I was really fascinated by the ectoplasm photographss of the late 19th century and how at that point photography was still so much the accepted code of truth that even the most obviously faked photographs were treated like positive proof. I found that interesting in a Conceptualist milieu where photo/text was the dominant mode of presenting information. In that framework I wanted to recreate these old photographs in a manner that used to be very believable but now is not

it is as if I am staring into a mirage: a moment between blindness and visibility.

While the depicted figures may look alive, and the places may exude the sense of actual places, I admit that they are also forever trapped within representation – they constitute neither an outer nor an inner reality. The figures are confined to a very special kind of space – a painting – which dooms them to remain creatures of a twilight zone. For me, they are eternally undead. Ghosts.

After these few hours in the studio, towards the end of what I call a "session," there sometimes comes a moment when the painted subject makes the leap from appearance to apparition. I sense that it is no longer represented, but is rather presenting itself. That which is painted is suddenly no longer a direct result of my physical manipulations, a puppet on a string, but a self-driven entity. (Do I perhaps owe this moment not to the "ghosts of representation," but rather to the "spirits of turpentine" floating about in the room?)

Anyway, it is in this moment, when I no longer recognize the painting as my own, that I think it's finished. When the painting is a complete, absolute stranger to me, when I feel it is a visitor – I stop painting.

Naomi Aviv & Leah Abir

Ectoplasm

Noun

(In spiritualism) the substance supposedly emitted from the body of a medium during a trance

[Greek *ektos*, outside + *plasma*, something moulded]

"Fatherland"), who are motivated by the obligations of tradition and history. The basic goal of the intrigue plotted by Gombrowicz (the writer in the novel) is to experience the pleasure, excitement and ecstasy of the present (instead of the tasks, responsibilities and necessities dictated by the past and petrified by the ghost of History).

Zbigniew Rogalski

When I was a kid, I used to collect artificial globes. I probably had an intuition that there exists more than one real world... At present I just try to keep sustaining that idea. The related research is fascinating, but also scary...

Oren Eliav

Getting to the studio – on a good day – will lead to some sort of encounter. Who do I invite to the painting, and in what way, is not fully in my control, but I'll try to describe more or less how it goes.

For me, the painting process itself has a double nature. In the first place, I deal with the material consequences of my actions: this paint has to go here and here and has to be applied one way or another, etc. On the other hand, these renderings, smears and drips – or, in other words, marks – are responsible for a whole new set of consequences. The marks that I leave behind are supposed to acquire meaning as a representation. Being simultaneously concerned with both aspects of this action – let's call it the material and the representational aspects – for a period of more than few hours has an eye-opening effect on me.

This split attention opens an abyss into which I let myself slide. After a while, instead of looking at the canvas I begin to look into it. Sometimes

and art; with a situation that creates a doubly ironic conversion of the romantic relationship between high forms of art and crime, and of the less readily acceptable connection between crime and low forms of art. How do we perceive the art work of an outsider or a criminal? What kind of system of critical analysis can we develop when faced with this kind of art?

Can the examination of "Outsider Art" be understood not only as a consideration of bizarre artifacts evolving out of occupational therapy, but also as a way into the very core of the artistic impulse?

Aneta Grzeszykowska

I try to concentrate in my works on things that seem important to me. I'm not exactly inspired by demons, but unfortunately the things that are important to me are often connected with the demons of my personal past, or with things that scare me constantly.

Tomasz Kozak

In this context, I would take the liberty of defining a demon as a tricky "writer" (not Writer) who creates an extremely personal fable (not Fable) or some sort of perverse intrigue behind the backs of Tradition and History. The perfect example of such an attitude is Witold Gombrowicz's 1958 novel *Pornography*. The story takes place in Poland during World War II. The main character (Gombrowicz himself) arrives with his friend in a small village. Both protagonists (instead of partaking in the nationally sanctified Resistance activity) get involved in an erotic (pedophilic) adventure. They seduce an adolescent boy and girl and make them act in a kinky tragicomedy played behind the backs of the youngsters' parents ("Motherland" and

time for man slaughter, armed robberies, arson and drug charges; the artists, meanwhile, are all well-known and established figures, including Turner Prize winners and nominees.

The work revolves around the passions, emotions, thoughts and motivations behind the creation of art. They all dilate in turn on their common histories: awkward upbringings, tangles with authority and society, self-absorption, their desire to be different and live according to a personal ethics, etc. All participants are silhouetted, and none are identified, so that one has to guess which category they fall into. It's not easy.

Do they share a similar narcissistic motivation? The same excitement? What drives and inspires them, and can it be redirected?

Insiders confronts us with a confusing parallel between "artist" and "criminal," and thus seeks to challenge both stereotypes. It addresses society's attitude towards innovation, criminality and creativity; inquires where the boundaries might lie and tries to examine how society responds to deviations from the norm; and explores the romanticizing of the criminal in our culture and its aesthetic, moral and social ramifications.

The Contemporary Discourse

Detached, narcissistic, rebellious, anti-social: the classic character traits of an artist. Is he a creative person or... a criminal?

What are the critical tools that we bring to bear on the art of the outsider? What is the true nature of the art work produced by a person who has no conception of himself as an "artist," who lacks any ability to judge his own work, or any motivation for self-criticism? Is it true, as Dubuffet said, that "art can be mad, but madness cannot be art"?

My film deals with the relationships between crime, madness, violence

Zbigniew Rogalski

I think demons take quite a specific form within human beings: they exist beyond verification, and are free of the dictates of the will and of any sense of responsibility.

I perceive the collapse of history and the tragedy of the past as part of the activity of demons traveling through time, and using us as vehicles. We know the facts, identifying them with the devil, but the present exists as well. They have a fundamental significance for the condition of our happiness. Sometimes I live, sometimes I just watch another plan being realized... Today I was considering what the color of demons is. I guess it's white.

Naomi Aviv & Leah Abir

Another haunting demon is traditionally affiliated with art and creativity. It is connected with motivations, impulses and apparitions, and so is related to images, motifs and mediums. How may this apply to your own artmaking?

Karen Russo

A good example pertaining to this discussion can be found in my video *Insiders*, which is one of the works I will be exhibiting in the show.

I began researching this film after learning about studies made during the Third Reich period, which tried to explore the similarities between the brain structures of criminals and artists. This led me to try and explore the fine line between the artist and the criminal, from an artistic as well as a human angle.

Insiders consists of interviews with prisoners engaged in artmaking, as well as with established artists. Among the prisoners are individuals serving



Tatlin's costume design sketches for the figures of Laughter and Woe from the final scene of Khlebnikov's "Zangezi," 1923

The above text is based on a compilation of the following sources:
 Mel Gordon, "Songs from the Museum of the Future", p.214-217, Douglas Kahn, Introduction, p. 17 and 21. "Wireless Imagination Sound Radio and the Avant-Garde", edited by Douglas Kahn and Gregory Whitehead, (The MIT Press)

On "Ka": Velimir Khlebnikov *Collected Works* 1913-1921, Vol. 2, p. 56, trans. Paul Schmidt, ed. Charlotte Douglas (Cambridge, MA: Harvard University Press)

On 'The Universal Alphabet'; Ibid., Vol. 1

On "Zangezi"; Ibid., "The King of Time", p. 193-194

On "Radio of the Future", Ibid. Vol. 1, p. 395

Aneta Grzeszykowska

I think it's necessary to keep the demons of history and memory alive. It is only by remembering the demons of our past in the present that we can try to avoid the birth of new ones in the future.

a flock of swans that settles as one body onto a lake. Ka observed that each string consisted of six parts, each part consisting of 317 years, 1902 years in all. And also that the top row of pegs indicated years when East attacked the West, while the pegs at the lower end of tea strings indicated an opposite movement, the West against the East. In the top row were the Vandals, Arabs, Tartars, Turks and Germans; below were the Egyptians of Hatshepsut, the Greeks of Odysseus, the Scythians, the Greeks of Pericles, the Romans. Ka attached one additional string: between the year 78, the invasion of the Scythians of Adia Saka, and the year 1980—the East. Ka studied the possibilities of playing on all seven strings.

The Gods in the play speak in the zaum language alone. Zangezi is the prophet, or the go-between. He is the speech-maker. Here are the god Eros' words speaking to Zangezi:

EROS

Mara-roma

Beebah-bool

Oook, kooks, ell!

Rededeedee dee-dee-dee!

Peeree, pepee, pa-papee!

Chogi goona, geni-gan

Ahl, Ell, Eeell!

Ek, ak, oook!

Gamch, gemch, ee-o!

rr-pee! rrr-pee

Khlebnikov's literary notoriety started with the publication of "Incantation by Laughter" in Kublins 1910 anthology, *The Studio of Impressionists*. A morphological drill, relating all the possible (and unlikely) phonetic derivations on the word laughter, "Incantation by Laughter" launched Khlebnikov's career and remained his best-known poem, and the best example of the *zaum* language – "the alphabet of the stars" influencing Tatlin's idea of compositional forms as "one body in the shell of another." In 1912, Khlebnikov charted out the hidden and mathematical connections between whole integrals, calendar dates, major scientific discoveries, and the decisive battles in world history. Curiously, he correctly predicted the outbreak of World War I, the Bolshevik Revolution, which later appeared in the pamphlet "A New Theory of War, Battles 1915-1917" (St. Petersburg, 1914).

The content of Khlebnikov's poem "Ka," from 1915, also expresses such ideas. Ka is a mythic figure, a time traveler capable of taking different forms.

Well into the story Ka is a bird flying near the Nile, where he joins a circle of apes who sit around a fire reminiscing about the Roc bird. Then Ka fashions an oracular lyre, a remarkable instrument using a Phytagorean correlation between musical tone and historical chronology, a set of calculations mapping the temporal relationships of past events.

Ka set an elephant tusk on end and at the top, as if they were pegs for strings, he fastens the years 411, 709, 1237, 1453, 1871; and below on the footboard the years 1491, 1193, 665, 445, 449, 31. Strings joined the upper and the lower pegs; they vibrated faintly. Ka asks a beautiful female ape to sing, and she takes up the lyre and begins singing a song of the Fates. She moves her hand across the strings; they sounded the thunder boom of



A scene from the original production of "Zangezi."
The picture includes Tatlin in the role of Zangezi.

Tatlin also played the leading role in Khlebnikov's play, appearing as the superhero Zanzegi – a prophet, martyr, incessant speechmaker and interpreter of birds, insects, gods, and stars – who attempts to explain the transrational language to the masses. Zangezi strongly reminds me of the role Joseph Beuys plays in *How to Explain Pictures to a Dead Hare*. Like Zangezi, the figure played by Beuys defines his identity through his artistic creations; without them, he does not exist. Along with the mythical scheme he must die in order to live.

This play concluded Khlebnikov's life-long study of language and the laws of time. For Khlebnikov, "The word is the building unit, the material is the unit of organized space, the super-narrative is architecture from stories, and a story is architecture from words." Because he treated words like plastic material, he could think of a play in terms of a "government of language." Treating sound as an autonomous element, he was able to create words. The sound "ch," for example, evokes words like *chaska*, *cherep*, *chulok*, *chan* (meaning cup, skull, stocking, vat). These words give the idea of an outer shell, one body in the shell of another. A whole chain of "thing-like-sounds" creates the "text" of "Zangezi."

Although Israel is no longer a victim, it continues to operate as one, precluding any suggestion that it may not be the only victim.

Tamar Getter

As members of Israel's socialist youth movement during the 1960s, we used to sing: "Stalin is our father, Russia is our mother and – yeah – we are the orphans." As I recall this "musical hit" now, I would like to think of it as the ghost motivating my work for the exhibition "Demons." My wall work *After Laughter (An Orphan's Song)* will be based on a 1923 drawing called *Laughter*, which was made by the Constructivist artist Vladimir Tatlin for Velimir Khlebnikov's play "Zangezi." This work is a free interpretation of Tatlin's principle of using forms as "one body in the shell of another," which has been crucial to my own work since the 1970s. Khlebnikov's poem "Incantation by Laughter," which was composed of neologisms, and Tatlin's drawing *Laughter* are, for me, the true children of the International. Khlebnikov invented the *zaum*, or transrational language, breaking the Russian language down into consonants and vowels in order to divest it of precise meaning. His invention constituted an emotional and impenetrable Esperanto, which may nevertheless be universally accessed by the human subconscious.

After Laughter (An Orphan's Song) is my tribute and offering *after* the International.

A Few Words on Khlebnikov's "Zangezi"

"Zangezi" was the last work written by Khlebnikov before his death. It is a science-fiction play, a "Super saga in Twenty Planes" (1922), which was staged, produced and designed in 1923 by Tatlin.

ascribe to such simplistic distinctions.

The growing tension between Europe and Israel stems directly from the continent's new adherence to certain values. A consolidating Europe, proud of its "soft" power, has sought increasingly to spread its lessons of "reconciliation" in its immediate neighborhood. This has meant encouraging and even pushing Israel to reconcile itself with the Palestinians, who are perceived as the new victims of an increasingly harsh Israeli occupation. Israel has basically been lumped into its Middle Eastern neighborhood, as though there never was any connection between the Jewish state and its European origins. Europe has accused Israel of not observing key democratic and human rights precepts in its treatment of the Palestinians, while Israel has accused Europe of partiality towards the Palestinians and hostility and indifference towards the Israelis. (This leads us to the debate over the differences between anti-Semitism and anti-Zionism).

Self-Defensive Denial and Victimization

Many Zionists believed that the historical lessons of Jewish life in the Diaspora would suffice for us Jews never to harm another nation or the others living in our midst. Today we know they were naïve.

The idea of "never again" is so rooted in the Israeli psyche that it blinds our eyes to the atrocities inflicted by us, while serving as the ultimate self-defensive excuse for any step the Israeli state has taken against the Palestinians.

Israel is so used to silencing any criticism of its political policies with the memory of the Holocaust, that I'm no longer sure if this response is a form of self-denial, a product of our sense of victimization or an expression of pure paranoia.

forgiveness.

The divisive effects of the Holocaust greatly complicated any rational discussion of Polish-Jewish relations during World War II, as well as the possibility of a genuine Polish-Jewish reconciliation. The two sides argued not so much with each other but rather at each other, exchanging mutual recriminations in a tragic dialogue of the deaf. Equality in suffering unites and heals; singling out part of the sufferers for special treatment leaves hatred and moral terror in its wake.

The Polish sociologist Zygmunt Bauman has stated that the issue is not "whether the Poles should feel ashamed or whether they should feel proud of themselves. The issue is that only the liberating feeling of shame – the recovery of the moral significance of the joint historical experience – may once and for all exorcise the specter of the Holocaust, which continues to haunt not only Polish-Jewish relations, but also the ethical self-identity of the Poles and the Jews alike, to this very day. The choice is not between shame and pride. The choice is between the pride of morally purifying shame, and the shame of morally devastating pride. "

The Political Aspect – Europe vs. America

The EU sees itself as a brand-new creation without any real ties to the prewar continent – and seriously believes it can act as an honest broker between Israelis and Palestinians because of its own new, postwar birth. The Jewish world and Israel, however, continue to perceive it as the same "bad old continent" – as an unrepentant historical culprit disguised as a moralizing teacher.

In a certain sense, Europe sees itself as a postcolonial agent acting in the name of morality, while Israelis and most Jews in Europe cannot possibly

Holocaust. After all, people in Poland know deep down that they were the ones who moved into houses vacated by Jews herded into the ghetto. There were also other reasons for guilt: some Poles turned Jews in, while others hid Jews for money.

The Poles, however, were both scarred and terrified by the crimes committed on their soil, before their very eyes. Reactions to this harrowing experience were varied. Some tried to talk themselves into believing that the Jews, after all, deserved what they got, and were responsible for instigating such hatred. Others tried to shift all the guilt onto the murderers, arguing that nothing could possibly have been done. Some sought consolation in remembering that they also were on the receiving end of the Nazi crimes: we all suffered, we all have our dead to commemorate and the Jewish claim that their victims should be treated differently is just another insidious attempt to cast aspersions on their Polish hosts. As different as these reactions were, they were all responses to an unresolved moral problem involving suppressed guilt.

Polish public opinion never seems united, but almost all Poles react very sharply when confronted with the charge of anti-Semitism and their complicity in the Holocaust. For the anti-Semites on the margins of Poland's political life, those attacks are proof of the international anti-Polish Jewish conspiracy. To normal people who came of age in the years of falsifications and silence concerning the Holocaust, these allegations seem unjust (to these people the story of the Polish murder of 1600 Jews in Jedwabne, for example, was a terrible shock).

Yet the massacre in Jedwabne is only one example of attempts to force the Poles to carry the weight of this terrible 60-year-old crime. It is as if all Poles were being made to admit their guilt collectively and ask for

including both victims and bystanders, that it was more sensible to cooperate than resist. This form of persuasion was undertaken either by false claims that the victims were merely being resettled, by encouraging the hope that some would survive and by stressing the penalties for resistance. Inside the unreal and inhuman world of the Nazis, reason was the enemy of morality, and reason demanded consent to crimes against humanity. The inhuman world created by a homicidal tyranny that dehumanized its victims, pressed them to use the logic of self-preservation as a form of absolution for moral insensitivity and inaction. No one can be proclaimed guilty for breaking down under such pressure. Yet no one can be excused from moral self-deprecation for such surrender. Only when one feels ashamed for one's weakness, can one finally shatter that mental prison).

The argument that the Poles have to accept a degree of responsibility for the mass murder of the Jews is well known. Although they did not participate in the Nazi genocide, much of which took place on Polish soil, their attitude towards it had been characterized by a "holding back, an insufficient effort to resist," and indifference to Jewish suffering. The failure to act in what were, after all, very difficult conditions was not, however, the central issue. More important was the country's more distant history of anti-Semitism, which may have contributed to the end result.

One could ask whether the Poles' responsibility lies not in their indifference, but rather in the prevalence of religious, national and popular hatred. Many people, after all, considered the Nazi policies to be an opportunity to remove a national minority.

Those Poles who felt the guilt of being helpless witnesses to the atrocities of the Holocaust were deeply traumatized, and this trauma surfaces with each new debate about anti-Semitism, Polish-Jewish relations and the

Do Poles, along with Germans, bear guilt for the Holocaust? It is hard to imagine a more absurd claim. Not a single Polish family was spared by Hitler or Stalin. Millions of Poles were murdered by the Nazis. Poland was the first country to oppose Hitler's demands, etc., etc. All of these truths contribute to Poland's image of itself as an innocent and noble victim of foreign violence and intrigue. After the war, while the West was able to reflect on what had happened, the regime of Stalinist terror stymied public discussion of the war, the Holocaust and anti-Semitism in Poland.

At the same time, anti-Semitic traditions are deeply rooted in Poland. In the 19th century, anti-Semitism was the ideological glue holding together important political and nationalist formations.

Nevertheless, the Polish nationalist and anti-Semitic right didn't collaborate with the Nazis, as the right wing did elsewhere in Europe. Polish anti-Semites fought against Hitler, and some of them even rescued Jews – an offense punishable by death. We thus have a singularly Polish paradox: on occupied Polish soil, a person could be an anti-Semite, a hero of the resistance and a savior of Jews. The anti-Semitic tradition compelled the Poles to view all Jews as outsiders, while the Polish heroic tradition compelled them to save them.

This said, the Israeli suspiciousness directed towards Polish people is due to the belief that the Polish people's feeling towards the Jews haven't really changed (especially among Catholic Poles). In addition to the long history of anti-Semitism in Poland, Poles, together with the rest of the world, have been accused of being silent and indifferent concerning the fate of the Jews. (This leads to another complex debate about resistance, fear and survival: the process of mass murder depended on persuading all those involved,

sisters survived. This episode, which was preserved for posterity by a SS soldier, is the essence of my family's life and of the atmosphere I grew up in.



Karen Russo

Over the past few years, I've been part of a group of young Israelis and Germans organized by the Bertelsmann Foundation. The group is comprised of media people, artists, economists and politicians, and its goal is to develop a fruitful professional and political dialogue between Germany and Israel. The program includes joint meetings in Germany with follow-up meetings in Israel, and regular alumni reunions. Our 2008 reunion took place in Poland, and included sight seeing in Wroclaw, a visit to a local high school, a visit to Auschwitz and a series of lectures by leading Polish politicians, sociologists and thinkers followed by intense group discussions. This visit inspired some of the thoughts I am writing down today. They may be a bit scattered, but I hope they can serve as key points for our discussion.

On the whole, the concepts of remembrance and memory depend upon what a national collective imagines when it thinks back over the past.

The two most prominent representations of the demons of the past in Polish and Israeli history would probably be those that touched upon issues of guilt and victimization.

I saw it today – for the first time, I think. As I watched my grandmother and listened to her telling her entire life story, it all drained into a single image – the one that I saw in Krakow. I now know that it was due to this picture that my grandmother was asked to testify at Adolf Eichmann's trial. A large number of my childhood memories started to flash through my mind, and were given meaning.

The story of this picture is the following: my grandmother (who was about 19 or 20 years old) was deported to Auschwitz together with her parents, her four sisters and her young niece and nephew. They got off the train after two days of being crowded into a cattle wagon without a single window, food or a toilet. It was during this journey that her mother told her father a secret she had previously shared with my grandmother alone. This secret concerned my grandmother's brother, who had been conscripted and taken to the front a few years earlier. My grandmother's mother had never told her husband that she had received a message announcing his death. This news had a very difficult impact on my grandmother's father, who felt horrible during the two days spent in the cattle wagon. When they got off the train at Auschwitz, the men and women were immediately separated. My grandmother's mother held her 13-month-old granddaughter, my grandmother's niece, while my grandmother's sister held her young son. The German SS officers told my grandmother's sister to hand the children over to her mother, but she refused. An officer ordered one of the prisoners to repeat his order in another language, but still she refused. He then ordered the prisoner to take the children by force and give them to my grandmother's mother. The children and the old mother were sent to the gas chambers. It was then that another SS soldier took this picture. We cannot see my grandmother's sister, because she was running after her children. The four

Guy Goldstein

I think I can say that I had a unique and amazing experience today, which has illuminated my life – and various events and coincidences I've experienced – in a strange and unexpected way. A few weeks ago, I traveled to Poland as part of this exhibition project. Yet I did not want to go to the camps and to see all the iconic sights and views that I grew up on.

I was born into a family that survived Auschwitz. I was interested in the family stories as part of my family's past, and had seen a few pictures. Yet as time went by and I grew up, I naturally grew more critical as I attempted to discover the essence of my character, my identity and the influences of my family's life events on my own life.

And so, back to Poland. In Krakow, I visited the new Galician Jewish Museum, trying to imagine the Jews that lived in the same neighbourhood where the museum is now located. What I saw there were almost the same iconic views that I was already familiar with, and which did not truly enable me to experience the life of the people I was looking for.

At the end of my visit, I entered the book shop. The first book I picked up from the counter was *Auschwitz Album*. As I opened the book, the first image that hit me was my own grandmother, standing at the ramp in Auschwitz a few minutes after getting off the train.

I heard about this photograph last year at her funeral, during a eulogy given by a family friend whose mother was from the same village as my grandmother. She too can be found in this picture.

When I got back home and tried to figure out what I was going to do for this project, I found a few video tapes with a filmed testimony given by my grandparents, as part of a series of testimonies recorded by Yad Vashem.

various forms of evidence. I hoped to find traces of trauma, like a Geiger gauge ticking in Chernobyl.

I failed.

Contrary to my expectations, things were just what they were. As if they had come full circle. Certain events had made these objects into meaningful marks; with the passage of time, however, they slowly reassumed their status as objects.

Visiting potentially "charged" locations, such as the Kazimierz neighborhood in Krakow or even Auschwitz–Birkenau, and trying to "understand" proved to be no more than a series of futile attempts to resist the tireless whirlwind that transforms history into tourism.

When I view something on display – as in a concentration-camp-turned-museum – I lose the ability to take in its meaning. All I manage to see is the display itself. My gaze's power to generate meaning is weakened by the transparent glass of the exhibition case.

This failure led to a continuous process of obfuscation, which infected things that did not even pretend to have any historical meaning. Warsaw, Krakow and the villages along the way were all covered by a thin veil. So what was I seeing and what was I missing? What was I supposed to see? Where were the demons? Whose scabs was I trying to scratch? Whose memory was I trying to tap into?

Generally speaking, my paintings relate to a past that I did not personally experience. I use images and treat them as distant memories that are not exactly my own, as a trauma filtered through the screens of time and representation. Yet this past week, I admit, while I drew so close to the source of these "memories," I was completely blindsided.

I feel that the "past" is an intangible concept for me. Whatever has already happened – yesterday, last week, a few years or decades ago – quickly assumes a dreamlike quality for me. Events did happen, for sure, and those events leave marks or traces. (Paintings, for example, are marks, but this probably belongs to the second question). In any event, these marks exist in the present, here and now. Their connection to past events is an attribute generated by the mind. In other words, I feel that history for me is inescapably fictional. It is the most concrete fiction my mind knows how to generate. (Nevertheless, I see the cracks in this solipsistic wall as soon as others seem to have similar memories of similar events. A shared experience has a sense of being more "real" than the dreamlike quality of my private reminiscing. I guess this is the main motive underlying the creation of the discipline known as History).

Whatever has happened in the past leaves traces, and these traces have a double existence. In the first place, they present themselves to me simultaneously and matter-of-factly, as the objects that they are – *like an open fan*. This is the moment of presentation. A present. The second aspect of the trace is the one activated by the viewer's gaze. The viewer mentally reignites the chain reaction of events preceding the moment of presentation, thus endowing this moment with meaning. The viewer (I like to call him "the visitor") is the one who endows a given object with the status of a trace, which is activated through the sense of sight.

Visiting Poland for the first time a week ago allowed me to test my ability to activate objects and transform them into traces or signs. It was an exercise in generating and attributing historical meaning to a lamppost, a plank of wood, a deserted barrack, a handful of soil, a soldier's uniform, a field of wheat, paving stones, and so on. I was looking for scratches, for scars, for

is entirely about "private life." This creature thus appears as a dialectical adversary of a tradition based on God, Law and State, and – above all – on the idea of Duty to the (re)public. It was the *daimonion* (the philosopher's doppelganger) who was the real instigator of the fundamental conflict between the thinker and a state-religion.

Seen from this perspective, the demon appears as a subversive antithesis to the common social commandments written by Tradition and History.

Zbigniew Libera



Zbigniew Libera, *Residents*, photograph, 120/180 cm, 2003

Oren Eliav

Last week, I returned from a visit to Poland, and I would like to relate the core of my experience there. This introductory paragraph is necessary, so please bear with me.

DEMONS CONVERSATIONS

Naomi Aviv & Leah Abir

The demons of the past, of history and of memory are a disturbing presence in the context of Polish-Israeli relations. These demons constantly reappear in the present, carrying with them different kinds of personal and collective charges. How do you relate to these demons, where do you come upon them, and what meanings do you think they bear?

Tomasz Kozak

I think this issue must be examined in relation to the notion of "public service." This notion has significantly shaped (and still does to some extent) both Polish and Israeli collective consciousness. I'm also thinking about such communal imperatives as Duty, Law and Service – all conceived in the womb of the nation-state.

In this context, the concept of demons could be described with the help of the original Greek *daimonion*. In Socratic discourse, *daimonion* is primarily Socrates' "comrade" and "helper." It represents the philosopher's inner voice, which helped him constitute and broaden the sphere of personal freedom. Kierkegaard, in his *Concept of Irony*, emphasizes that "the demon

As everybody knows, the vegetative system is involuntary, unlike the "vegetative" criticism. It is subordinate to will and a certain intention. This will is the will of the "murderer", while the intention is that of an "allegorist". The critic is the "allegorist-tormentor" who acts in the ruin zone, or – as Benjamin could say – in the interior of "saturnine beasts" (whose domain is the ruin of history).³⁹ An allegorist changed into such beast, before having dealt with the discourse (before it devours it, digests and overcomes), first must cut this discourse up, that is – turn it into rubble.

³⁹ W. Benjamin, *The Origin...*, p. 179.

The oscillation resulting from fascination – a transition from an extreme difference – through assimilation – towards sameness, and similarly a hesitation between disgust, curiosity and relish, in one word – the entire two-way dialectics of appeal and repulsion, submerging and emerging – all this creates the dynamics of criticism presented in *Yoga Lesson*.

Doubtlessly, one of its drives is a unique passion, defined once as *delectatio morosa*. According to Klossowski:

Delectatio morosa is the movement of soul, with whose help it moves deliberately towards the images of forbidden acts, bodily or spiritual, in order to contemplate it at ease. (...) The soul devotes itself to inevitably unforgivable action from the moment it starts preserving images, which appear because of a dream or – in accordance with its own will – it recalls them sensing its concealed presence, when they are seemingly asleep in the dark sphere of awareness as means bringing pleasure and kept by the soul in reserve in its own vaults.³⁸

This phantasmic dynamics is characteristic for criticism which uses its tools in a "**affective-vegetative**" way, so to speak. It can be defined as an "affective" criticism, as it does not only analyze passions (and specifically: affectively charged phantasms – such as the image of the "Jew- the enemy of Poland"), but is itself also a passion. It is a kind of an erotic drive pushing towards the criticized object. It is also a pleasure coming from the contact with the criticized object.

This pleasure is directly connected to "vegetativeness" and precisely – with the pleasure of "digestion". The "vegetative" criticism "digests" and while digesting, it "overcomes" what is criticized. It delights in its objects at the same time, reasoning that the digestive process should also be pleasant.

³⁸ P. Klossowski, *Sade mój bliźni* [Sade my neighbour], Warsaw 1992, p. 127.

expose and chop into pieces. It is however different from allegory in that it does not feed on fascination or desire. What follows, is that it does not penetrate or infiltrate – thus its learning usefulness is scarce.

Fascination in turn – strongly present in *Yoga Lesson* – permeates under the surface of the discourse and submerges itself into the depths as a vehicle of cognition. It reaches the deepest and darkest layers. There it starts a sonic depth finder to obtain an image of the bottom, that is **the reflection of a "tormentor's zone"**. In this reflection a modern Pole sees himself – as someone who is not a monster from the past (a dinosaur – Jew-hater mummified in a museum's display case), but an altogether contemporary figure, overpowered with archaic affections, nonetheless.

It should be marked here, that the fascination we speak about, has a narcissistic character – it is a kind of an auto-erotic bewitchment, which a post-modern subject yields to, discovering in his heart a potential murderer. This discovery leads to the temptation of a "masturbatory" relationship with the demonic double and the need to preserve in oneself what is criticized. The need is sexually charged as it is connected to the urge of a full and pleasant penetration of the subject of criticism and becoming similar to it – in order to get to know it best. This urge indicates an ambivalent and dangerous character of fascination. It is tied to the risk of a regressive crossing of the border between assimilation and sameness. The recognition and respect of this line of division is very important – because being similar and being identical are two different states. Equalizing them, threatens that the criticism will drown in the criticized – that it will identify itself with what criticism should be intellectually and ethically different from.

from the meaning usually assigned to them. They assume then the features of a mysterious hieroglyph gaining an austere and even menacing sound of a prophecy or warning.³⁶ The effect of strangeness is additionally strengthened when during repetition the echo omits initial or final letters of a word. The word becomes then distorted. The important part is that this distortion is not by any means an innocent game. Even if in the beginning it seemed a mischief, then in the end it becomes a part of a series of gestures, which – according to Benjamin – lead to a "violent distortion of history".³⁷ The director of *Yoga Lesson* – manipulating with the echo of an anti-Semitic discourse – enters a game, which seemingly is clear enough to define it as *reductio*, or rather *inflatio ad absurdum*. The hyperbolism of the racist language is in such case a critical practice, which not only reveals the monstrosity of the anti-Jewish rhetoric, but also tries to disarm it – by blowing it up to gargantuan sizes in order to pierce it later with the blade of caricature. This type of disarming is a satirical operation *par excellence*. The echo accompanying it, does not repeat, strictly speaking, but rather mocks what is criticized, striving to ridicule it.

³⁶ *ibid.*

³⁷ *Ibid.* The analysis of this conclusion exceeds the scope of this paper, it should be mentioned however, that the belief that by deforming a word history is deformed too, comes from a discussion Benjamin had with Buber during the First World War. The future author of *The Arcades Project* emphasized – in contrast to Buber's vitalism and activism – that a linguistic activity is just as vital as a "real" action. At that he pointed at the presence of a "magic spark", which connects language, politics and history. (J. McCole, *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Cornell University Press 1993, pp. 77-79).

It should be emphasized however, that in spite of appearances, *Yoga Lesson* is not a satirical project. Satire in fact – as a tool of criticism – seems helpless today against an anti-Semitic discourse, first of all because it cannot approach it in truth. In fear of contamination it must keep distance. A more intimate contact with the enemy is forbidden. Identification with it is out of question. All this is the reason that satire can admittedly pierce the heart of the monster with one strike, but it will never find anything out about it. It is unable to examine it and its vital internal aspects are inaccessible to it. Satire is an effective exposé and even a destroyer. It can both

that the strangeness of the language is not complete – like every anachronism, it is something exotic and familiar at the same time. It does not need to be taught from scratch – in a way it just needs to be recalled. With all the strangeness (or perhaps because of it), the language is fascinating enough – even seductive – that it cannot be really resisted, when it invites to play and tempts to repeat it, reread it, parody it and caress it. In this context it is clear that a speaker who plays with the discourse cannot be a "priest". He lacks in fact an "evangelic unction" – calm, prudence and dignity. He is subject to contradicting feelings – neurotic vacillations between distance and the need of an almost erotic closeness with what he speaks about.

The dialectics of attraction and rejection; nearing and moving away, take on a form of a game of sorts, which – when presented as an oration – becomes an extremely ambivalent (from the moral point of view) game with a spoken text.

Language games, and specifically their phoniatic aspect, take on the most radical form in *Yoga Lesson*, while playing with an anti-Semitic discourse. It happens when the reader reads racist fragments of "Xiädz Faust". The author loops and multiplies sophisticated insults with a visible relish. At that he intensifies his voice using effects of reverberation and electronic echo. This is how an oratory pleasure culminates. However, at the same time the play – **because of the grotesque abuse of echo** – ceases to be just a play.

In Benjamin's theory, echo is an ambiguous phenomenon. On one hand it is first of all "the true domain of a free play of sound"³⁵ – "a child's play" connected to the ludic pleasure of repetition. On the other hand however, because of the uniqueness of echo, the repeated words – precisely due to this repetition – lose their obviousness and in a way alienate themselves

³⁵ W. Benjamin, *The Origin...*, p. 210.

destroying nature, culture and history, take upon spectacular forms in the theatre of allegory – blown up, frantic, bombastic, baroque... Modernity – precisely because it is a catastrophe – it tends to be a performance, too. It forces a poet to make theatrical gestures of a priest-virtuoso. The speech of an allegorist looses then its spastic character and turns into a perfectly orchestral oration. Benjamin quotes a characteristic description of Baudelaire during one of his lectures:

Baudelaire made one think of a man of the church, with those beautiful gestures of the pulpit. His soft linen cuffs fluttered like the sleeves of a clerical frock. He developed his subject with an almost evangelical unctuousness (...) of a bishop announcing a mandate. (...) I watched his eyes move like black suns. His mouth had a life of its own within the life and expressions of his face; it was thin and quivering with a delicate vibrancy under the drawn bow of his words.³⁴

The movie project *Yoga Lesson* is to a great extent an oratorical enterprise. It should be noted however, that the reader (who at the same time is the author of the movie), recites Miciński's texts in a voice, which does not belong to any of the above described persons. It is not the voice of a "traumatist" or a "priest". If at times it stumbles or trembles, it is not because of stage fright or trauma, but rather due to the very linguistic matter. Miciński's language, in fact, turns out to be anachronistic to the degree, that even for his compatriot (born admittedly in a different age) seems like a "foreign" language – also from the point of view of "phoniatics". This is why words from these texts pass through the larynx of a modern Pole with difficulty. With difficulty, but at the end they pass; at first stiffly and timidly, then more and more freely and sonorously. The reason for this is,

³⁴ Ibid, p. 273/274.

the style of interior is the province of uncontrolled imagination".²⁹ Thanks to operations uncovering this area, the "contrast between the logical – if one will, the classicistic – structure of the façade, and the phonetic violence within" becomes clear.³⁰

Unique phonetics is inextricably linked with allegory. As it is, the space of ruins is a sort of amphitheatre. In this amphitheatre the ghosts of history loom not only as shadows, specters and reflections, but also – to use a Baudelairean term – as repercussions – as echoes; and to be more precise – as resonance. The acoustics of the theatre of allegory amplifies one of its most important aspects, namely **the voice**. As Gadamer points out, "allegory belongs also to the sphere of speaking".³¹

At this point it is worth thinking of the uniqueness of the modern allegoric speech, and specifically of its ambivalence.

On one hand it is the speech of ruins. Its structure is an electrocardiogram describing the shock of destruction. It is a fragmentary, quivering, stammering language of catastrophe. In the *Arcades Project*, its personification is Baudelaire who reads his texts stammering, trembling, "with his teeth chattering".³² This discourse of cataclysm reflects the polemics of modernity, which really is decay. The "smashed" voice of the poet is accompanied by his "ruined" body speech – a choreographic equivalent of the paroxysm of disintegration. "I do not even criticize his jerky gait" – one critic writes – "I see in this a beginning of that angular gesticulation, which little by little, would displace the rounded graces of the old world. Here, too, Baudelaire is a precursor".³³ This gait and the gesticulation bring to mind convulsions of someone struggling with a demon – they remind of a puppet's dance controlled by an evil spirit, which for fun jerks a submissive body. Convulsions tearing the body, just like contractions of disintegration

²⁹ Ibid, p. 194.

³⁰ Ibid, p. 206.

³¹ H.- G. Gadamer, *Prawda i metoda [Truth and Method]*, Warsaw 2007, p. 119.

³² W. Benjamin, *The Arcades Project*, p. 249

³³ Ibid.

and future resurrection. Due to this transfiguration, "that world, which abandoned itself to the deep spirit of Satan and betrayed itself, is God's world. In God's world the allegorist awakens" and says: "Yea, when the Highest comes to reap the harvest in the graveyard, then I, death's head, will be an angel's countenance".²⁶

2. Echo in tormentor's zone

In light of the above, the conclusion that **a full understanding of the extreme form of allegory "is possible only from the higher domain of theology"**²⁷ becomes clear. For, as Benjamin claims, as long as the approach to a problem is not theological, but purely esthetic, "paradox must have the last word".²⁸

It is not so obvious though. The point is that the paradox of esthetics, however threatening and destabilizing, has also blessed consequences – before all cognitive ones. Revealing the esthetically exciting side of a metaphysical tragedy, it also shows its epistemologically stimulating aspect. This aspect is the "wonderful obscenity" of a sacral rape performed on the body of culture and history. This rape – as a peculiar experience of sublimity (the experience of "Providence"/"Wrongness") – is also an experience of knowledge.

How is that possible? The rape – in an excitingly fickle, yet at the same time only seemingly chaotic way – smashes the façade of the world. Additionally, it carries out infallible epistemological operations, which make us realize, that even though the "external structure of palace and house, and to some extent even church, are mathematically determined,

²⁵ W. Benjamin, *The Arcades Project*, p. 366.

²⁶ W. Benjamin, *The Origin...*, p. 232.

²⁷ *ibid.*, p. 216.

²⁸ *Ibid.*

In the center and the top of this sanctuary a ruined body lies. The rubble of the physical – i.e. the corpse – is the key allegoric figure. It helps decipher the meaning of the commandment which says that: "the human body could be no exception to the commandment which ordered the destruction of the organic so that the true meaning...might be picked up from its fragment".²⁰ This meaning is personified in a theological, *par excellence*, emblem – in the corpse of Christ, which personifies the rule of transfiguration and redemption.

The corpse of God's Son is the depository of the most important allegoric mystery. His body shows why allegory destroys matter and piles its fragments in form of rubble. It does so in an "unremitting expectation of a miracle".²¹ And rightly so – for "there is no turn of events which the baroque style would not conclude with a miracle".²²

The anticipation reveals the most important intention of allegory, which at the same time is its fundamental antinomy. The antinomy results from the fact, that: "That which the allegorical intention has fixed upon is sundered from the customary contexts of life: **it is at once shattered and preserved**" (emphasis T.K.).²³ For allegory "does not faithfully rest in the contemplation of bones, but faithlessly leaps forward to the idea of resurrection".²⁴ In this paradoxical jump – a jump from fragmentation to reconstruction; from destruction to resurrection – its **soteriological intention** is revealed. In this context, the key sign of allegory – a skull – appears as a "half-finished product of the history of salvation disturbed by Satan" (Lucifer is for Benjamin a fundamental allegoric figure).²⁵

In the history of salvation, the scenes of passion are stations which direct the allegoric intention higher and higher; to the very top of Calvary, where the final transfiguration of allegory occurs in the process of redemption

²⁰ Ibid, p. 216.

²¹ Ibid, p. 178.

²² Ibid, p. 234.

²³ W. Benjamin, *The Arcades Project*, p. 329.

²⁴ W. Benjamin, *The Origin...*, p. 233.

Night ruled not only over the earth but also inside me. A peculiar shiver shook the vaults of my being, the foundations of my soul trembled and strove to upturn the castle of consciousness... upside down. [XF 120]

Among those shocks turning culture into rubble, revelation comes: - "It's not "Providence" that rules the world", but "Wrongness" that reigns over it" [XF 138]. Its inverted empire is ruins – the domain of antithesis ruled by the demonic Reverse.

It should be emphasized, that ruins are the space of a fundamental ambivalence - and being an allegoric domain of annihilation *par excellence*, they are simultaneously the space of ecstatic freedom. "I have never experienced a feeling of such unlimited freedom" – confesses Father Faust summarizing the experience of the final destruction of fundamental values [XF 139].

¹⁷ W. Benjamin, *The Origin...*, p. 176.

¹⁸ Ibid, p. 176. Benjamin quotes here Winckelmann's description of Hercules of Belvedere - a description which "dismembers" the hero's body referring to it piece by piece. In Benjamin's opinion it is a very "unclassical" description method – precisely because it is "partial". "It is no accident", Benjamin adds, that "the object is a torso. In the field of allegorical intuition, the image is a fragment" (p. 176).

¹⁹ See: Ibid, p. 166.

Destructive, and at the same time liberating, the activity of allegory attacks the idea of totality, contributing to the fact that its false appearance – piece by piece – "is extinguished".¹⁷ The result of the destructive actions is the ruin of the world, of history, culture and body.

The latter – bit by bit – is changed into a dead matter. Benjamin presents it as a fossilized torso without limbs.¹⁸ The head becomes a skull – a posthumous mask of history,¹⁹ which turns into dust in a temple razed to the ground. At the same time, the more destroyed the temple, the better it shows the idea of the original plan (a fully preserved building only obscures it). In the architecture of allegory, it is a divine paradoxical plan (not to say: devious, or even perverse) of salvation. The built (and smashed) "temple" according to this plan is Golgotha.

space of individual freedom. This is how the protagonist defines his credo:

We the free – we the rebels - vogue de la galere – forward – underwater reefs and sea squalls and maelstrom lie in wait for us – and slaughter – and starvation – and the despair of death – and with all this forward! [MMTU 89]

However, before Jaroslaw declares his protest, he asks bitterly: "Haven't I sought you, God of the Gospel?" [MMTU 88]. And then he adds scornfully: "You, who worry about lilies and little birds – you, who love the ordinary mortals and the wistful. Oh, faith of children and the dying!" [MMTU 89]. This faith is fiction and false hope, as the main character of another novel by Miciński, "Xiądz Faust" [*Father Faust*] (1913), finds out. The truth found by Faust is a terrible "disillusionment", which happens literally on the rubbles of civilization – during an earthquake in Messina. This is where the façade of the "beautiful appearance" falls apart, and with a "wonderful obscenity" the power that rules the world appears. It is a perversely playful fury of elements. Father Faust reminisces about the cataclysm:

On phone cables a head of a nun swung, fastened with hair – the trunk undamaged with a wonderful obscenity, hang on a clump of blooming rhododendrons. [XF 135]¹⁶ Suddenly, the wind brushed me with a branch – I lifted my head involuntarily – I saw a monstrously hollow figure – the corpse of a woman impaled on an entrance pole". The power which in life causes such dreadful extinction, does not awake trust, that waking up There will be quite so joyful. [XF 134]

This power ruins the architecture of the world, and turns the awareness of the protagonist upside down:

¹⁵ W. Benjamin, *The Origin...*, p. 176.

¹⁶ My notation of: T. Miciński, *Xiądz Faust*, Cracow 1913. A figure means a page number.

I shall punish idolatry of my people and like Moses I shall smash the tablet of the New Testament on the heads of those who bow to the calf.
 And I started tearing out great lead pipes and hurling them at a tremendous speed downwards: like canons falling into the abyss they crushed everything into dust. Heavy boards and beams I tore off and rammed them into the altar from which gilded angels fall breaking in two and covering with dust of plaster.
 Until the crowd poured out – everything calms down – lumps of crowded bodies lie on the floor with limbs awkwardly bent – smashed candelabras – torn canvases of judgments and martyrdom – crushed horns and organ' pipes. [MMTU 87]

As can be seen, the quoted scene is a unique reversal of a Baudelairean situation. In Baudelaire's works, the subject was a passive element of catastrophe and as such was buried under the rubble, while in Miciński's works, an active individual in spite of – or perhaps because of – him being the *spiritus movens* of a cataclysm, survives and preserves his own identity and inviolability. Disregarding obvious differences, both cases are examples of iconoclasm, which is classified by Benjamin as a gesture characteristic for allegory.¹⁴ Allegoric iconoclasm is directed against idea and all kinds of impersonations of the "beautiful unity" – against what is defined as a "false appearance of totality".¹⁵ The iconoclastic gesture of the protagonist in *Mené-Mené...* can be interpreted as a radical expression of disillusioning intention. Having destroyed the temple, Jarosław calls out:

Away – away you sweet illusions of old, which today taste to me of wormwood.
 [MMTU 88]

These illusions are appearances of a religious community. Their destruction is a manifestation of unbridled individualism, equivalent to constituting the

¹⁴ See: W. Benjamin, *The Arcades Project*, p. 316.

For some time, ...it [had seemed] to me that I am having a bad dream, that I am hurtling through space and that a multitude of wooden, golden and silver idols are falling with me tumbling after me, bumping into me, and breaking my head and back..¹¹

An analogical exemplification of this very phantasm of catastrophe can be found in poems and novels by Tadeusz Miciński (1873-1918), one of the most eminent representatives of Polish modernism. His texts became a fundamental point of reference for me during work on a video project *Yoga Lesson* (2007), whose shape is to a great degree the result of an allegoric "plundering" of historical and discursive ruins.

Miciński – a neo-romanticist and symbolist, often described by critics as a proto-expressionist and proto-surrealist – was admittedly an indefatigable advocate of the idea of re/integration (religious, political and cultural); nonetheless, in his texts the presence of allegory is clearly perceptible ("My heart is like ruins" – the poet declares in a platform, para-Baudelairean poem, *Colosseum*).

An interesting example of this presence is a scene in the novel *Mené-Mené-Thekel Upharisim!... Quasi una phantasia* (1931, a posthumous edition). In the book the main character – prince Jaroslaw (who is a Polish duke Des Esseintes¹², and in consequence, a Baudelairean "epigone" in a way) – experiences a characteristic vision in his dreams. Here, he finds himself in a "great temple" where "from an immeasurable height" he looks at a praying crowd [MMTU 85/86].¹³ Outraged with the "idolatry" of the believers he decides to destroy the sanctuary:

¹¹ Ibidem, p. 313/314.

¹² Polish critics often compare this protagonist to the hero of *Against the Grain* by Huysmans.

¹³ My notation of: T. Miciński, *Mené-Mené-Thekel Upharisim!... Quasi una phantasia*, Warsaw 1931. A figure means a page number.

However, it should be emphasized that the allegoric machinery is not only a perceptive device meant to passively perceive or to reflect historical processes objectively. Allegory is also an active tool of destruction. Benjamin draws attention to it while analyzing *Destruction* – a sonnet opening *The Flowers of Evil*:

Of all Baudelairean poems, "La Destruction" comprises the most relentless elaboration of the allegorical intention. The "bloody retinue", which the poet is forced by the demon to contemplate, is the court of allegory – the scattered apparatus by dint of which allegory has so disfigured and so unsettled the world of things that only the fragments of that world are left to it now, as object of its brooding. The poem breaks off abruptly; it itself gives the impression – doubly surprising in a sonnet – of something fragmentary.⁷

This fragmentary nature is a result of a specific activity of the allegoric imagination. It "decomposes all creation" and thereby constitutes "a new world" as well as "the sensation of newness".⁸ In this disintegrating work imagination is supported by "dream", which by creating the *new* – "separate things and breaks them down".⁹

Benjamin finds a typical example of such action in one of Baudelaire's self-descriptions quoted in *The Arcades Project*. The author of *The Flowers of Evil* says about himself:

I live forever in a building on the point of collapsing, a building undermined by a secret malady. – I reckon up in my mind, to amuse myself, whether such a prodigious mass of stones, marble blocks, statues, and walls, which are all about to collide with one another, will be greatly sullied by that multitude of brains, human flesh and shattered bones.¹⁰

⁷ W. Benjamin, *The Arcades Project*..., p.349.

⁸ Ibid, p.290.

⁹ Ibid, p.383.

¹⁰ Ibid, p. 308/309.

Schelling and Hegel) – is revived only in the twentieth century, having been radically expressed in Walter Benjamin's discourse.

The philosopher – describing a modern process of disintegration – comes to the conclusion that the ruins of the world are not only the ruins of nature, but also the ruins of history. *The Arcades* (which because of their fragmentary structure are equivalent to ruins) convince us that experiencing the history is an allegoric experience *par excellence*. That is because "the experience of allegory, which holds fast to ruins, is properly the experience of eternal transience".⁴

In the longest chapter of *The Arcades Project* dedicated to Baudelaire (whom Benjamin considered to be the most eminent allegorist of the nineteenth century), the author emphasizes that "allegory views existence, as it does art, under the sign of fragmentation and ruin."⁵

The experience of disintegration and dilemma is analyzed extensively by Benjamin in the treatise *Ursprung des deutschen Trauerspiels*; published in 1928, whose topic is the German baroque drama. This genre – treated as a peculiar anticipation of expressionistic drama – is considered by the philosopher as one of the key antecedents of modernity (expressionism after all, together with surrealism, is according to Benjamin the most representative expression of the modern spirit). In *Ursprung...* we can read characteristic words – here "the allegorical physiognomy of nature-history, which is put on stage in the *Trauerspiel*, is present in reality in the form of the ruin. In the ruin history has physically merged into the setting. And in this guise history does not assume the form of the process of an eternal life so much as that of irresistible decay".⁶

Thus, allegory (showing and shown at the same time) is a kind of a diagnostic device, which allows the observation of disintegration of the modern world.

⁴ W. Benjamin, *The Arcades Project*, Translation of the English edition by H. Eiland and K. MacLaughlin, Harvard University Press, 1999, p. 348.

⁵ *Ibid.*, p. 330.

⁶ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928. Quotations from Benjamin's book follow the English edition *The Origin of German Tragic Drama*, London, New York, 2003, p.177.

ALLEGORY AND ECHO DEMONS IN THE RUINS OF MODERNITY

Tomasz Kozak

1. Allegory in the ruins of history

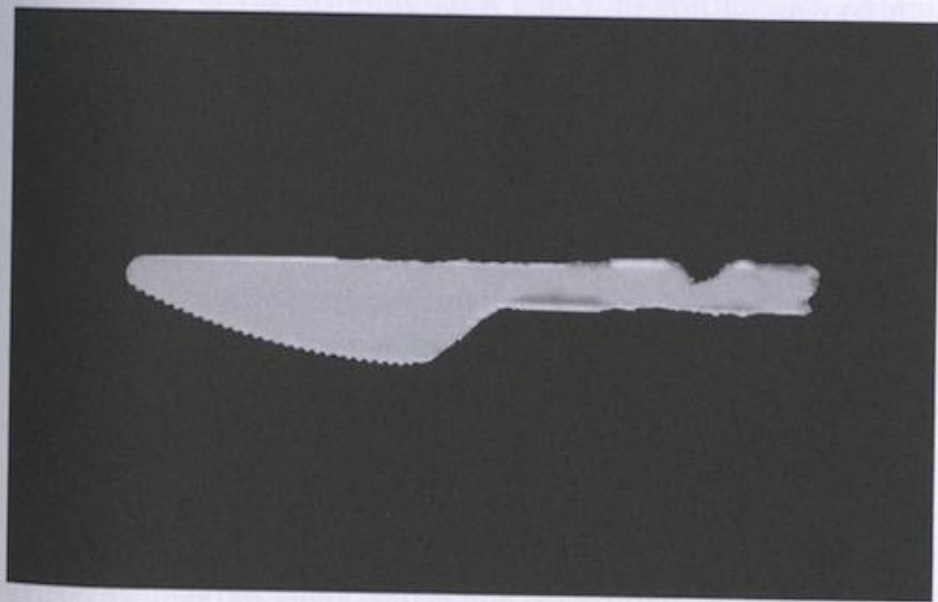
According to Schelling, "the modern world is a world of disintegration".¹ This world, which is a disintegrated "here", is the opposite of an integral "there", which by the author of *The Philosophy of Art* is considered equivalent with the classical world. "There" everything is eternal, constant and everlasting, whereas "here" – in the modern world – "a continual transformation" becomes "the binding law".² "All that is finished here passes away, as it exists not for itself, but merely to determine infinity".³ It seems that Schelling's sensitivity to the decomposing "text" of the modern existence (where the unity of sign and matter disintegrates being the reason why nothing exists fully, only on its own account, but solely as a fragmentary reference to something else) is conditioned by the type of thinking which could be defined as allegoric. The allegory in this case is the antithesis of symbolism, which is synonymous with the need for an affirmation of the absolute Entirety, understood (by Schiller) as "a beautiful unity". This negative allegoric thinking – suppressed and driven away throughout nearly the whole nineteenth century (e.g. by such promoters of a symbol as

¹ F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki* [*The Philosophy of Art*], Warsaw 1983, p. 117.

² Ibid.

³ Ibid.

essay: demons reappear repeatedly, yet their appearance is always surprising, at once expected and unexpected. The ethnic demon has all the traits of the other demons we have touched upon: it is irrational, inaccessible and repetitive, a haunting, other, ephemeral presence related to pain, wounds, guilt and trauma. Since the ethnic demon has been released from the bottle, it will assume its historical and psychological role in this exhibition, appearing as a present-absent. Those who have suffered from racism related to their ethnic origin must be treated as suffering from post-trauma. And when the time comes for us to converse with those injured by the ethnic demon, and without whom the history of the Jewish people is not complete; we must remember that when one addresses demons one must speak to them carefully, groping in the dark, as we encourage them to make themselves heard.



Guy Goldstein, *Work in Process*, plastic knife chewed by gerbils, (color print), 2007

began working on this exhibition, and which re-evoked the trauma experienced by his grandmother (see the "Demons Dialogue" chapter in this catalogue). During our conversation, there suddenly emerged – only the demon knows how – the issue of Israel's "ethnic demon." It was impossible to ignore or to deny the insistent presence of this ethnic demon just as we were busy packaging an exhibition concerned with "Polish" and "Jewish" demons: after all, Israel's ethnic demon has an undeniable affinity with the hegemony created by Jews of Polish origin. This hegemony, which has historically shaped the Israeli narrative, continues to do so in a manner that is cause for deep despair. (See the television program "Don't Call Me Black," which was moderated by Emanuel Rosen and Nir Kachlili this past July. The program cunningly revealed the demon of racism residing deep within the unconscious of the "enlightened" moderator himself. As we have already mentioned, demons are indeed cunning).

Yet the ethnic demon immediately splits into additional, urgent and interrelated demons – the Palestinian demon and the Arab-Israeli demon; these demons are also related to the Polish-Israeli demons through the trauma of the Holocaust – which, like any classical demon, breeds more and more demons.

We would like to conclude by noting that demons are forever related to time and to trauma, to a past that continues to subjugate us. The past repossess us, it reclaims that what we have repressed, along with everything we have sought to leave behind in order to survive. The ethnic demon was not invited to participate in this exhibition; like most demons, however, it will not stop disturbing us. I haunt therefore I am, says the ethnic demon. I am here to testify, to bear witness. The manner in which the ethnic demon emerges points to a familiar pattern, which we have attempted to describe in this

ADDENDUM:

WHY IS ISRAEL'S ETHNIC DEMON POPPING UP HERE?

The exhibition "Demons: Artists From Poland and Israel and the Spirits of the Time" presents the site of encounter between Israeli and Polish art as a site haunted by demons, and shaped by a shared trauma. While visiting Krakow, Israeli artist Shai Ignatz was shown around by a local tour guide, who specializes in tours of the former Jewish quarter. During their first tour, her demeanor was careful, and she communicated a sense of professional integrity and determination to tell the "official" story she usually tells tourists. Two weeks later, Ignatz insisted on setting off with her on another tour of the same site. This time, she was ready to diverge from her official narrative and to search, together with the Israeli artist's camera, for the house in which her own grandmother lived during the Holocaust. Following the end of the war, her grandmother moved out of this area; she was deeply traumatized, and still refuses to walk through the Jewish quarter. As the tour guide finally revealed to Ignatz, in the course of the war her grandmother had seen Jews being executed from the balcony of her home. This was a story she preferred to exclude from her official tour – it did not appear relevant to her. Unexpectedly, the encounter with an Israeli and with his home video camera produced – for the first time – a sense of personal openness and autobiographical curiosity. In the course of this second tour, the tour guide called her grandmother and asked her to direct her to her former home. Only then was she willing to sit down, and deliver her grandmother's testimony.

While working on the exhibition catalogue, artist and designer Guy Goldstein shared with us a personal experience he had in Krakow shortly before we

pasts. In a catastrophic age, that is, trauma itself may provide the very link between cultures: not as a simple understanding of the pasts of others, but rather, within the traumas of contemporary history, as our ability to listen through the departures we have all taken from ourselves."²¹

In accordance with Derrida's "specters" and Caruth's "sites of trauma," we argue that demons similarly present us with a new possibility to listen to the impossible. Demons harass, irritate, disrupt, confuse, blind, incite, sabotage; they riot and deceive. They are everywhere and nowhere, present and absent. They are absurd nonsense, figments of our imagination. Demons are a mobile, subversive, creative force – they are both the idea and the moment of illumination; they are magic, muse and inspiration.²²

²¹ Ibid., p. 11.

²² "Whether evil or not," Derrida writes about the elusiveness of the Shakespearean language in *Hamlet*, "a genius operates, it always resists and defies after the fashion of the spectral thing. The animated work becomes that thing, the Thing that, like an elusive specter, engineers... a habitation without proper inhabiting, call it a *haunting*, of both memory and translation," see: Derrida, *Specters*, p. 18.

and culture are themselves based on trauma.¹⁷ This reference seems to indicate that Freud's very idea of the "taboo" is based on the fear of ghosts and on father worship, which results in an experience of trauma and guilt for murdering the father. Freud explains that at the core of culture, or civilization, are the sin and guilt associated with the (necessary) murder of an ancient father; and this murder breeds a fear of demons, which is at heart a fear of death. The demons are projections of hostile feelings that those remaining alive experience vis-à-vis the dead.¹⁸

As Caruth writes, "The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess."¹⁹ The recurrent nature of trauma is not, for Caruth, simply a form of repeatedly suffering through the same event, but also a recurrent departure from its site. This experience contains within it the collapse of the ability to bear testimony – that is, the ability to know.

Caruth, moreover, sees trauma as an experience that is related to history. The questions that trauma raises concerning the truth and the (in)accessibility of the past touch directly upon our historical experience – a history in which there is no simple, if any, access to truth. According to this argument, history itself may be understood only after forgetting, only despite our inaccessibility to what has taken place. "What trauma has to tell us," Caruth writes, "the historical and personal truth it transmits – is intricately bound up with its refusal of historical boundaries; that its truth is bound up with its crisis of truth."²⁰ As Caruth argues, "this speaking and this listening – a speaking from the site of the trauma does not rely... on what we simply know of each other, but on what we don't yet know of our own traumatic

¹⁷ Cathy Caruth, "Introduction," in *Trauma: Explorations in Memory*, edited by Cathy Caruth, London: JHU Press, 1995, p. 4.

¹⁸ Freud, *Totem and Taboo*.

¹⁹ Caruth, *Trauma*, p. 5.

²⁰ *Ibid.*, p. 8.

Polish-Israeli cultural exchange truly thought that the skeletons would all remain hidden deep within the closet of history, or that we could escape the occasional exhumation. And as the shovel was first thrust into the common ground on which we are currently trying to tread, it released a great, murky spirit: a parable without a moral. Let's call this spirit by its proper name – the Holocaust. Yet in contrast to all other demons (already in the Talmud, we find seven-and-a-half million demons, divided into 72 groups) who tend to invade foreign bodies, organically integrating into them while transforming them from within, the Holocaust possesses while refusing to assimilate. It is a legion of millions of exuberant demons still searching for a body within which they can finally decompose and form into a new being. The spirit of the Holocaust moves upon the face of the earth stretching between us, nervously reacting to every thrust of the shovel.

In the context of history's bankruptcy – of the lack of belief in history's ability to provide "real stories," the model of trauma has come to characterize our melancholy contemporary culture. Unlike the shock of modernism, which clearly appeared as a reaction to society's transition to modernity, the model of trauma cannot be defined as a reaction to an exterior event; like a ghostly experience, it occurs simultaneously both within and outside the self.¹⁶

The professional literature on trauma follows Lacan in defining it as a missed encounter with the real. To be traumatized means to be possessed by a missed event that one cannot access. Cathy Caruth, in one of her explorations of trauma, describes Freud's writing as containing a developmental movement from the initial model of trauma, which was tied to an individual and pathological context, to a model suggesting that history

¹⁶ Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1996.

is mostly undertaken in terms of private careers: the Polish Wilhelm Sasnal is considered to be one of the most successful and interesting contemporary Western artists, while the Israeli Michal Rovner similarly fascinates many in the West. There is nothing especially "Polish" about Sasnal's art, just as there is nothing especially "Israeli" about Rovner's art (the question of whether there is indeed a quintessentially "Israeli" or "Polish" form of art is still open...). On the contrary, the art of both Sasnal and Rovner is strikingly universal.]

Growing exposure to the art created in Poland and Israel, and exhibited both locally and internationally, creates the impression that in both countries, what is at stake is art that feeds on and is concerned with numerous tensions, and which has real substance. Our inevitably superficial knowledge of contemporary Polish art reveals an evident concern with post-Communist questions, which initially appeared as a preoccupation with personal identity and gender; with the rise to power of the political right, it has shifted to the examination of various forms of authority and control, education, nationality and religion. As Aneta Szylak writes, "[...] we have had to reconfront the issue of what it means to be a 'real Pole,' which conservatives interpret as being a patriot and being Catholic – a process that unleashes the old demons of intolerance, nationalism and chauvinism. Artists who question the power of the church, the role of education in the inculcation of values, and issues involving the body, such as medicine, euthanasia, and abortion, must consequently address the transformation of national identity as it adapts to the new reality."¹⁵

¹⁵ Aneta Szylak, "The New Art for The New Reality: Some Remarks on Contemporary art in Poland," in *Art Journal*, 59.1 (Spring 2000), p. 63.

A significant number of joint cultural activities are taking place this year in Poland and Israel. We can assume that none of the initiators of this

To Israelis, these sentiments are at once surprising and familiar: Israel's *raison d'être* as a nation and as a people is also usually related to the trope of victimhood.

In Poland – where Jews were once a significant part of the population, an Israeli community (the New Jews) composed mostly of businessmen, contractors and entrepreneurs is now thriving. These New Jews are building standardized shopping malls and residential districts, and accumulating a vast fortune. They do not recognize themselves in the painted, photographed and sculpted portraits of bearded Jews decorating supermarket display windows, children's clothing stores, restaurants, cafes and apartment corridors: representations of a "classic" Jew with a thick beard and large potbelly, holding a sack of golden coins that spills onto the table as though coming from a cornucopia. Sometimes this figure is portrayed counting the coins, while in other instances it is depicted leaning on a notebook and engaging in calculations, or immersed in reading a book. At times they do stumble upon a stand stacked with identical copies of this figure – the symbolic great-grandfather of every person who has gone through the Israeli education system; a grandfather metamorphosed into a common Polish talisman for wealth and sophistication, a fetishistic image of a daunting yet venerated ancestor; it is an emblem of both guilt feelings and longing, directed towards a Jew who is loved and hated at the same time.

Visitors to Israel who are interested in learning about Israeli art frequently note that it is "terribly conceptual," or "terribly serious." A similar impression is made by contemporary Polish art. Art in both countries is perceived as serious, complex, oversaturated, and increasingly intriguing by "Western eyes" interested in promoting it. [In the meanwhile, such artistic promotion

As it emancipates itself from the burden of Communism, Poland has recently begun to reformulate its international relations; in this context, much effort and many funds are being devoted to establishing cultural dialogues and to sharing cultural values and assets. It seems that the year 2008, in which major resources have been invested in Polish-Israeli relations, may be remembered as our "year of demons." It remains unclear whether these demons are currently being exorcised, or whether we are simply reacquainting ourselves with them. In the meanwhile, they are palpably present.

Speaking of demons as responsible for the complexity of current artmaking in Poland and in Israel is, of course, an overgeneralization; nevertheless, we find ourselves wondering what transforms such an important part of the art being made both here and there into multilayered, sophisticated and threatened art, and whether there is a concrete basis for an intercultural dialogue. If there is such a basis it may rest, for instance, on the personal and collective self-identification of both Poles and Israelis with the trope of victimhood. Israelis visiting Poland for the first time are surprised to meet locals who describe themselves as victims of the Germans. Moreover, a significant component of Polish identity is based on the perception of Poland as the constant victim of historical events over at least one thousand years, during which the Polish nation consolidated itself in relation to a past that is almost devoid of victories and heroic events: they were invaded and conquered, and their cities were destroyed, burnt, and then reconstructed and restored. This identification with the position of the victim serves as an underlying basis, and at times also as the very justification, for existence.

¹⁴ Derrida, *Specters of Marx*, p.4.

Demons, according to Freud, are at the origin of religion and morality. In *Totem and Taboo*, he attempts to explain the original meaning of totemism (based on its recurrent traces in child development), and to apply psychoanalytic perspectives and findings to previously unexamined themes in folk psychology. For Freud, the fact that demons were always considered to be the spirits of the recently deceased points, more than anything, to the influence of mourning on the formation of the belief in demons. Mourning is charged with a highly specific emotional and mental task – that of detaching the memories and expectations of those who are alive from the dead. Once the work of mourning is completed, and the pain and regret that accompanied it dissolve, the fear of demons similarly disappears. The same spirits that initially provoked unease as demons are now regarded positively, worshipped and appealed to for help.¹³

In a folkloric context, most of the typical stories concerned with demons demonstrate that the only means of vanquishing them is self-confidence and absence of fear. Yet is there any person who is never afraid? If such a person does exist, he certainly does not conceive of himself as an independent individual, but is rather defined by a shared interest. The invention of Communism, for instance, which encouraged self-effacement and merging into the collective, offered a promise of protection and of eliminating the individual's fears, or at least his existential anxieties. Yet communist ideology itself evolved into a haunting and haunted spirit. Perhaps, in fact, it always was one: "...very recently, I reread *The Manifesto of the Communist Party*... I knew very well there was a ghost waiting there, and from the opening, from the raising of the curtain... the *first noun* of the *Manifesto*, and this time in the singular, is 'specter': 'A spectre is

¹² Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, translated by A.A. Brill, New York: Vintage Books, 1946.

¹³ Ibid.

sabotage, liminal spaces, fears, urges, echoes and after-images.

If demons do exist, they are undoubtedly many.¹¹ They lie down among us, nervously wagging their tails, waiting to be awakened. Demons, if there is indeed such a thing, were born with man. They simultaneously inhabit us and hover outside of us, mediating between outside and inside and channeling both positive and negative energies. Demons are associated with the realm of the dead, yet they put in motion everything that has to do with life: they populate nature and inhabit houses, items of furniture and objects.

In his book *Totem and Taboo*, in the section titled "Animism, Magic and the Omnipotence of Thought," Freud describes primitive man as populating his world with countless benevolent or evil figments of his mind, and believing that these spirits are souls that have become independent and may be found in animals, plants or objects.¹² Demons are embodied in buds and blossoming flowers, as well as in those forces that disturb the world of animals and plants. They accompany travelers and are the guardian angels of babies; they are hunger and sickness, love and hatred; they are blight, barrenness and draught, as well as the moisture that penetrates and waters the ground; they are collective memory and archetypes, the "ancient father" and the "great mother," prejudices and superstitions; they are fears and desires; they are all that is repressed and projected; they are the Id and the Super-Ego, neurosis and psychosis; they are hysteria and obsession; they are intuition and the "inner voice" (Plato's *daimon*); they are knowledge and mind (from the Latin *genius*, also meaning a tutelary spirit, or natural inclinations). They are the primitive gods that evolved into the God of monotheistic societies – the foundational myths of human culture.

an introduction and interpretive essays by Michal Ben-Naftali, Bnei Brak, Israel: Hakibbutz Hameuchad, 2007, p. 92, f.n. 12 [Hebrew].

¹⁰ Ashis Nandy, "History's Forgotten Doubles," in *History and Theory*, 34.2, May 1995, pp. 44-66.

¹¹ "[...] immediately there met him out of the tombs a man with an unclean spirit, Who had *his dwelling among the tombs*; and no man could bind him, no, not with chains... And he asked him, What *is thy name?* And he answered, saying, My name *is Legion*: for we are many" (*The Gospel according to St. Mark*, 5, 2-10).
"The specters of Marx. Why this plural? Would there be more than one of them? ... this can mean a crowd, if not masses, the horde, or society, or else some population of ghosts with or without a people, some community with or without a leader – but also the *less than one* of pure and simple dispersion. Without any possible gathering together." See Derrida, *Specters of Marx*, p.3.

⁹ "...the specter is a paradoxical incorporation ...a certain phenomenal and carnal form of the spirit... this non-object, this non-present, this non-present present, this being-there of an absent or departed one no longer belongs to knowledge... One does not know if it is living or if it is dead... this thing that looks at us, that concerns us... comes to defy semantics as much as ontology, psychoanalysis as much as philosophy..." See Derrida, *Specters of Marx*, p.6.

According to Michal Ben-Naftali, Derrida is playing here on the similarity between the words "ontology" and "hauntology" – that is, between the theory of Being and the "the theory of specters." Hauntology is the "theory of possession" that haunts Being, undermining its status as a unified, homogenous entity that cannot be disassembled. "Ontology"/"the haunting of knowledge" means that there is no final Being that is not haunted, and given to endless bifurcation. See *Derrida Reads Shakespeare*, an anthology of essays by Derrida, translated with

which hovers over the exhibition, is not merely a grammatical inflection; it is also related to temporality. "The spirits of the time" are the ghosts of a traumatic history or past, which continue to haunt the present. They may be identified with the tendency to return, to reappear, to harass, to threaten or to paralyze. In this sense, the term "spirit of the time" no longer indicates an ephemeral fashion or trend, but is rather transformed into what we would like to define as "the demon of history."

This ghostly state of affairs is a natural outcome of postmodernism. The "end of history" and the concept of a perpetual present replacing historicity have transformed the past into a ghost that recurs under various guises in the present, and which is bound to reappear in the future. The attempt to capture demons, to define their arena of action, to point to their deceptive appearance or to locate their origin all follow upon postmodern ideas and concepts like hauntology (in lieu of ontology)⁹, the simulacra, the spectral and the spectacular, the a-historical and the anachronic (as alternative approaches to history and time).¹⁰ The spirit of our time is constantly invaded by the past, the demon of history, or what we call "the spirits of the time."

The oscillation between these two concepts – "the spirit of the time" and "the spirits of the time" – is manifested in this exhibition in cutting-edge works that are directly concerned with the outmoded, the forgotten and the repressed: they are novel and contemporary in nature, while examining the shadows of "the thing" (*das ding*). The demonic presence in these works is embodied both in their contents and in the use of effects and modes of action associated with demons and ghosts – haunting, possession, recurrence,

Leal'e in Ansky's play "The Dybbuk." It seems impossible to live while someone else – a demon – is scurrying around within you. Moreover, if demons do indeed exist, they would be presently haunting people throughout the world. They would certainly be doing so in Israel, at least since 1967; especially when you take into consideration events such as the one broadcast on television just yesterday, concerning an IDF officer repeatedly telling one of his soldiers to shoot a bound young Palestinian man. Last night, after this officer was shown on TV, we were haunted by no demons. If there are indeed demons, they had excellent reasons to appear. But they did not.

This exhibition is not concerned with demonology or with the dark side of theology, but rather with a reflection on demons as a metaphor. The attempt to speak or write about demons is akin to the attempt to convert the *punctum* into the *studium*.⁶ Yet impossible as it may seem, we find this task essential, for "they are *there*, specters, even if they do not exist, even if they are no longer, even if they are not yet. They give us to rethink the 'there'..."⁷

By means of the artistic medium, we explore the "there" of several simultaneous arenas swarming with demons, apparitions and ghosts – those of history, culture and the self; in these haunted times, the constant gaze of demons is fundamental to our own self-awareness and self-reflection.⁸

We thus suggest replacing the expression "the spirit of the time" with the plural "spirits of the time": a legion of demons that belong to a different time, who exist in the past tense. Yet this plural form of the expression,

⁶ Writing about photography, Barthes uses the term *punctum* to define a stab, wound or trauma – what injures without one being able to speak of it; the *studium*, by contrast, is all that is capable of being identified, understood and described. See Roland Barthes, *Camera Lucida*, translated by Richard Howard, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1981.

⁷ Jacques Derrida, *Specters of Marx*, translated by Peggy Kamuf, New York: Routledge, 1994, p. 176.

⁸ "Nor does one see in flesh and blood this Thing ...that is invisible between its apparitions, when it reappears. This Thing mean-while looks at us and sees us not see it even when it is there." See Derrida, *Specters of Marx*, p. 6. see also Roland Champagne's interpretation of the cat in Baudelaire's poems as a demon of erotic mysticism, in Roland A. Champagne, "The Devil's Advocate: Baudelaire's Cat as the Daimon of Erotic Mysticism in *Les Fleurs Du Mal*," in *Romantic Review*, 93.4, Nov. 2002, pp. 427-444.

As far as S.'s father is concerned, the days go by in a state of relative quiet. The nights are the problem. His torment tears through every one of them, filling them with terrifying screams. S., a psychologist, says it is because of Auschwitz. She describes her father as "possessed." According to S., she has yet to meet a person who claims to be possessed by creatures of some sort and who is not medicated or hospitalized in a psychiatric institution. "There is no such thing as ghosts," she says. "If someone reports that someone or something has entered his body or soul, and that this something overtakes him at night or during the day or both and causes him to behave 'differently,' there is no doubt that this person is in need of hospitalization or medication."

S. offers as an example the adolescent Israeli who murdered a female lawyer two years ago on the threshold of her home in Ramat Hasharon. Having finally been found and identified as the murderer, he has attempted to argue that it wasn't "him," but rather "something" within him that ordered him to "do things." His mother similarly remembered that on the day of the murder, he returned home pale and frightened and reported that he was hearing voices telling him to "do things." The police obviously sent him for a psychiatric examination, which proved his sanity. The adolescent, who is now 17, was deemed responsible for his actions and fit to stand trial.

Personally speaking, we know nobody who is possessed or was ever possessed by demons. We have no demons, and believe neither in demons nor in God. Moreover, we hereby declare that neither of us has ever seen a demon, or demons, by day or in the dark of the night. In literature, if a person is possessed by a demon, he is bound to die – as is the case with

that is not entirely rational, and which is not circumscribed within the limits of language and knowledge. The etymology of the English "demon" leads to the Greek *daimon* and the Latin *daemon*; the universal image of demons may also be related to Federico Garcia Lorca's use of the Spanish *duende* – a ghost or spirit – to refer to that vital, dark and mysterious presence that emanates from deep within the artist's soul, and liberates the creative imagination.³ In the realm of artmaking, *daimon*, demon and *duende* are three different names for the nocturnal mind, in which the tension between rational and irrational elements brings about the creation of art, and infuses it with its enigmatic quality. The attempt to understand the power of these demons reveals them to be generous creatures, or entities – facilitating agents of sorts that teem within us, liberating the creative imagination. Their stimulating and inspiring qualities are reminiscent of the potential inherent to Freud's uncanny, or to Proust's involuntary memory.

The French psychoanalyst Jacques Lacan instructs us to relate to the demonic as an alien power that is always already within us. This power, he argues, is an abstract, destructive or evil external energy that is internalized and intimately known by the body; it is thus associated with what he calls "extimacy."⁴

In his book *The Ghosts of Modernity*, Jean-Michel Rabaté offers another perspective on demons, which may serve as a key to our understanding. Describing a written correspondence between Spinoza and one of his disciples, who asked him a question related to this subject, Rabaté writes: "The specter is a discursive being fabricated by the canard, by a diffused sort of hearsay that rests upon the crushing weight of the past."⁵

³ For further discussion of the relationship between demons and Lorca's *duende*, see Edward Hirsch, *The Demon and The Angel, Searching for the Source of Artistic Inspiration*, New York and San Diego: Harvest, 2002, pp. 3-4.

⁴ Victoria Best, "Life Beyond Death: Reading for the Demonic in the Texts of Modiano and Japrisot," in *French Studies*, LX.2, p. 224.

⁵ Jean-Michel Rabaté, *The Ghosts of Modernity*, Berkeley: University of California Press, 1996, p. 217.

DEMONS

Contemporary Artists From Poland and Israel
and the Spirits of the Time

Naomi Aviv, Leah Abir

"Who am I? ... If this once I were to rely on a proverb, then perhaps everything would amount to whom I 'haunt.'" (André Breton)¹

About three years before the end of the millennium, the well-known scientist Carl Sagan published his conclusive statement, which appeared as the title of a book. His declaration that we live in a "demon-haunted world" summed up the frightening process of withdrawal from the Enlightenment project, and the revived pursuit of the irrational.² Although the belief in demons cannot be considered "rational," we nonetheless dare to ask: Do Sagan's fears amount to more than an expression of paranoia associated with the late capitalist logic (which is seemingly based on rationalism)? Is there a point to living in a world where everything is supposedly known? Can human morality be formulated based on reason alone? Don't demons and the fear of demons play a crucial role in the development of any cultural, moral and existential process?

Demons are not substantial, material beings. They are projections of the soul, figments of the imagination. The preoccupation with demons may be inspiring and enriching, opening up onto an existential and artistic dimension

¹ André Breton, *Nadja*, translated by Richard Howard, New York: Grove Press, 1960, p. 11.

² Carl Sagan and Ann Druyan, *The Demon-Haunted World: Science as a Candle in the Dark*, London: Headline, 1997.

We carry out promotional projects developed and implemented by our expert staff. We have a track record of organizing outstanding cultural events, and equally ambitious plans for the future. Following the Polish-German Year and the Polish Season in France, our current projects include: the Polish Year in Israel 2008/2009, and the Polish Cultural Season in Russia. Additionally, we are in the developing stages of a large-scale project in the United Kingdom.

We publish illustrated catalogues, programs, brochures, calendars and multimedia publications.

We're useful, and the statistics prove it. So far, we have staged over 2,300 cultural events in 23 countries, reaching a total of nearly 14 million people. Our website has readers from over 120 countries.

www.iam.pl

www.culture.pl

www.diapozytyw.pl

GREETINGS FROM THE ADAM MICKIEWICZ INSTITUTE, WARSAW

The Polish Year in Israel

A warm welcome awaits you at film and theater festivals, and at the best clubs, galleries, museums, concert halls and public spaces in Tel Aviv, Jerusalem, Acre, Holon, Haifa, Be'er-Sheba, Herzliya and Bat Yam. The program for the Polish Year in Israel includes over 70 events: concerts, plays, exhibitions, publications, film screenings and modern dance performances. The Polish Year in Israel 2008/2009 is brought to you by the Adam Mickiewicz Institute, on behalf of the Polish Ministry of Culture and National Heritage and the Polish Ministry of Foreign Affairs. More on www.poland-israel.org

The Adam Mickiewicz Institute is a governmental cultural institution. The Institute's activities are geared towards the international promotion of Polish culture.

We promote Polish culture abroad, and cooperate with other countries to present Poland's past and present culture. In addition, we hold events promoting the culture of partner countries in Poland.

The year 2008 has marked the beginning of a new chapter in Polish-Israeli relations. The Polish Year in Israel, a joint initiative of the Foreign Ministry and of the Ministry of Culture and National Heritage in Warsaw, has offered a unique opportunity for launching a series of educational, cultural and political projects. In terms of the intensity of joint Polish-Israeli activities, this has been a special year indeed.

I would like to extend my thanks for the inspiration that led to the organization of this exhibition, and for our fruitful collaboration, to Exhibition Curators Leah Abir and Naomi Aviv, to Museum Director Milana Gitzin-Adiram, and to Producers Smadar Keren and Rotem Rozenthal.

I invite you all to take part in our projects.

Dr. Elżbieta Frister

Director of the Polish Institute, Tel Aviv

GREETINGS FROM THE POLISH INSTITUTE, TEL AVIV

It is extremely difficult to label the period we live in. A world shaped by communications media, held captive by unimaginative thought patterns and replete with stereotypes loses its integrity, and is far removed from dreams of a longed-for state of perfection. Artists attempt to transform this reality into a source of inspiration, and to address the problems and contradictions of contemporary life. The Polish Institute in Tel Aviv, together with the Bat Yam Museum of Contemporary Art, offers you the outcome of a Polish-Israeli dialogue. During the process of working together and getting to know one another, the Polish and Israeli artists participating in the exhibition "Demons" faced the challenge of creating works in the present, while coming to terms with the uneasy spirits of the past.

The Polish Institute works consistently to initiate projects that rupture existing stereotypes and create encounters between the Polish and the Israeli public. The Institute also aims to provide inspiration for artistic events in the course of which the unfamiliar and foreign become familiar, and are transformed into something "of ours." The exhibition "Demons" constitutes an attempt to offer a basis for a dialogue between these artists, and between culture and its consumers.

This exhibition has demanded much courage on the part of all those who have contributed to its realization: the curators, who chose to confront the dark side of Polish-Israeli relations; the artists, who were asked to expose the most profound aspects of the artmaking process, and to directly address "taboo" subjects; and the viewers, who are required to actively come to terms with their own private demons and to take in the numerous and wide-ranging interpretations presented by the participating artists.

I would like to thank our Polish partners, who collaborated with us on this act of exorcism; the Museum staff members, who successfully confront and come to terms with numerous ghosts in the process of staging this exhibition; the artists, who exposed the demons lurking in the shadows and enabled them to disperse throughout the Museum space; and above all the curators, who brought these elements together to create a deeply meaningful, fascinating and intrepid exhibition.

Milana Gitzin-Adiram

Director and Chief Curator

MoBY / Museums of Bat Yam

FOREWORD

The Museums of Bat Yam are pleased to present the international exhibition "Demons," which confronts both the participating artists and the viewers with the Polish-Israeli "demons" that refuse to release their hold on the relationship between the two peoples.

The preparations for this exhibition revealed that these deceptive "demons" play a significant role in the artmaking processes of Polish and Israeli artists. The weight of the past carried by second and third-generation artists in both countries has revealed itself to be an intriguing Pandora's Box, which contains many of the materials and images underlying their works. The art works included in this exhibition are thus shaped by contemporary contents and tools, while building on personal and collective experiences of the past.

The demons at the center of this exhibition carry an additional meaning: they are also inspirational spirits, or muses – that mysterious and vital presence at the root of the creative process. They embody a magical, powerful force that haunts the artist, "possesses" him and transforms him into an expressive channel. At the same time, they may also enable artists to use their work as a means of exorcising their inner demons.



Dyrektor i Główny Kurator: Milana Gitzin-Adiram

DEMONY

Współcześni artyści z Polski i z Izraela, a duchy czasu
Muzeum Sztuki Współczesnej im. Ben-Ari
wrzesień – grudzień 2008

Wystawa

Kuratorzy Naomi Aviv, Leah Abir

Producenci Smadar Keren, Rotem Rozental
Asystent kuratora Orit Bulgaru
Asystent Produkcji i administracja Na'ama Henkin

Montaż i Konstrukcja Tucan – Design Studio Ltd.
Wyposażenie techniczne Doron Screens

Katalog

Projekt i produkcja Guy Goldstein

Angielskie tłumaczenie i opracowanie językowe Talya Halkin, Magdalena Segev (pp. 223–208)

Hebrajski tłumaczenie Talya Halkin (pp. 38–63), Ilay Halpern (pp. 22–36)

Hebrajski Opracowanie językowe Ariel Adiram

Polskie tłumaczenie Maya Hober- Genesis

Klisze i druk Contour Print Productions

Wymiary podane są w centymetrach, wysokość/szerokość/głębokość

PR Eila Eitan

Kierownik działu edukacji Nitza Perry

© Muzeum Sztuki Bat Yam, 2008

Urząd Miasta Bat Yam / Departament Kultury i Planowania Strategicznego

Specjalne podziękowania: Erez Podamski, Rafi Nasi, Yossi Avraham, Fahed Halbi, Paulina Celnick, Omer Laor
(Eila Eitan PR.), Ayelet Kestler, Asaf Saban

Podziękowanie dla pracowników Muzeum: Avraham Halamish, Roland Babel, Ela Kashi, Michal Cohen, Noa Cohen

Wystawa jest organizowana w ramach:

Wystawa jest współorganizowana przez:



שדים

DEMONS

DEMONY



Director and Chief Curator Milana Gitzin-Adiram

DEMONS

Contemporary Artists from Poland and Israel and the Spirits of the Time
The Ben-Ari Museum of Contemporary Art
September – December 2008

Exhibition

Curators Naomi Aviv, Leah Abir
Assistant Curator Orit Bulgaru
Producers Smadar Keren, Rotem Rozental
Production Assistant and Administrator Na'ama Henkin
Hanging and Construction Tucan – Design Studio Ltd.
Technical Equipment Doron Screens

Catalogue

Design and Production Guy Goldstein
English Translation and Editing Talya Halkin, Magdalena Segev (pp. 223–208)
Hebrew Translation Talya Halkin (pp.38–63), Ilay Halpern (pp. 22–36)
Hebrew Text Editing Ariel Adiram
Polish Translation and Editing Maya Ober-Genesis
Plates and printing Contour Print Productions
Measurements are given in centimetres, height / width / depth

Public Relations Eila Eitan

Education Department Director Nitza Perry

© Bat Yam Museums of Art, 2008

Bat Yam Municipality

Department of Culture and Strategic Planning

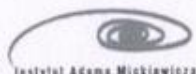
Special Thanks Erez Podamski, Rafi Nasi, Yossi Avraham, Fahed Halbi, Paulina Celnick
Omer Laor (Eila Eitan PR), Ayelet Kestler, Asaf Saban

The Museum staff Avraham Halamish, Roland Babel, Ela Kashi, Michal Cohen, Noa Cohen

This exhibition is part of:



The exhibition is co-organized by:



שדים

אמנים עכשוויים מפולין ומישראל ורוחות הזמן

DEMONS

Contemporary Artists From Poland and Israel and the Spirits of the Time

DEMONY

Współcześni artyści z Polski i z Izraela, a duchy czasu

