

Bo we mnie jest dybuk: Yocheved Weinfeld i pamięć pramatek

ABSTRACT. Maciudzińska-Kamczycka Magdalena, *Bo we mnie jest dybuk: Yocheved Weinfeld i pamięć pramatek* [Because in Me There Is a Dybbuk: Yocheved Weinfeld and the Memory of Foremothers]. "Images" vol. XXXIX, no. 48. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 59–76. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.39.48.4>.

This year marks the 50th anniversary of Yocheved Weinfeld's groundbreaking exhibition at the Debel Gallery in Jerusalem, where she presented works strongly rooted in the body art trend and the second wave of feminism. Born in 1947 in Legnica, Poland, this Israeli artist is today considered a pioneer of feminine art, conceptual art which remains critical of the patriarchal system in Israel. Her early work proved crucial for understanding the language and conception of her work, which in the coming years would also explore women's experiences in relation to their ancestors. The death of her mother, who survived the Holocaust and emigrated to Israel with her family, set in motion a network of themes that, through strong emotional involvement and the consistency of their exploration, clearly affect the artist's oeuvre. The main purpose of the article is therefore to present and interpret the work of Yocheved Weinfeld. The tool used to expand the analysis is the figure of the dybbuk, which appears in various contexts in the Jewish tradition.

KEYWORDS: Yocheved Weinfeld, art, Israel, dybbuk, Jewish women, Shoah

Krajobraz idealny: na pierwszym planie idylliczny widok natury z łąkami zboża, obsypane kwieciami drzewa, zieleni świerkowych lasów, niebieska wstęga rzeki, wielka plama jeziora, górskie urwiska i masywy skalne w tle. Tak wyglądają kartki z podróży przedstawiające alpejski pejzaż, pastelowa kolorystyka pogłębia wrażenie spokoju i harmonii. Na niebie delikatne rozbielone chmury nie zapowiadają żadnej katastrofy. A jednak każda z trzech widokówek ma skazę, irytujący szew naniesiony niewprawioną ręką. Białe włókno wyraźnie odcina się od błękitu nieba czy lustra wody, wprowadza niepokój. Bo jak rozumieć fragment jasnego nieba przyfastrygowany do tych rozbielonych chmur? Co oznacza kwadrat zmaconej wody przyszyty do tafla spokojnego jeziora? Dlaczego górski widok ze strzelistymi ośnieżonymi szczytami odbijającymi się w spokojnych wodach stawu jest przecięty wzdłuż grubym szwem białej nici? W ujęciu humanistycznym krajobraz to zapis procesu zdomowienia się w świecie, jest obrazem, wspomnieniem, sposobem widzenia, swoistym tworzywem sztuki i materią pamięci^[1]. Estetyka wiąże krajobraz z artystyczną reprezentacją fragmentu świata, zamykając go w granicach wyznaczonych przez realne lub wyobrażone

[1] Krajobraz, obok innych zjawisk, ukształtował drogę nowemu myśleniu, które w latach 70. i 80. ubiegłego wieku dokonało zwrotu kulturowego w humanistycę i pozwoliło na spotkanie różnych dziedzin i perspektyw badawczych: Denis E. Cosgrove, *Social Formation*

and Symbolic Landscape, University of Wisconsin Press, Madison 1998, s. 1, 254. Zob. także Mateusz Salwa, *Krajobraz. Fenomen estetyczny*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2020, s. 49.

ramy[2]. W ten sposób estetyczne przeżywanie zamkniętego w obrazie świata nie kończy się na doświadczeniu wizualnym, ale otwiera na poznanie zmysłowe. Jak bowiem pisze Tadeusz Sławek: „Świat KRAJ-obrazu to świat nagle dostrzeżony z obrzeża tego, co dobrze znane, świat widziany z «kraja». Z brzegu, z krawędzi, skąd rozjaśnia się (choć zapewne niewyraźnie i tajemniczo) inna postać świata”[3]. W tym kontekście te zacerowane, przyfastrygowane białą nitką widoki noszą znamiona naprawy, delikatnej, ale istotnej ingerencji, której nie sposób przeoczyć. Drobny gest, który wprowadza niepokój, wybija z wpisanego w ogląd krajobrazu kontemplacji, burzy wrażenie panowania nad widokiem, wyznacza nowe – być może nieznane – obszary percepcji i czucia, otwiera na inną, przekształconą postać świata.

W tradycji żydowskiej występuje wiele pojęć i metafor odnoszących się do naprawy, restytucji, spotkania, pojednania, które z powodzeniem wykorzystuje się w interpretacji wszelakich zjawisk i działań, w tym także tych powstających na polu artystycznym. Jednym z takich pojęć jest *tikkun olam* (naprawa świata)[4], o którym Gershom Scholem pisał: „W nim to, za sprawą ukrytej magii ludzkich uczynków, wszystko zostaje umieszczone na swoim miejscu, następuje rozdzielenie pomieszanych rzeczy, a przez to uwolnienie ich w sferach człowieka i natury od uległości wobec demonicznych potęg, [...] niezdolne już do niszczyielskich agresji”[5]. Jeśli uznać *tikkun* za wysiłek, pewien proces, który prowadzi do naprawy świata, to kłaże z linią szwu – przynajmniej na poziomie wizualnym i znaczeniowym – wpisują się w tę kategorię. W tej refleksji rodzi się jednak istotne pytanie: Co sprawiło, że te obrazy harmonijnego świata wymagają ingerencji i naprawy?

Autorką kłaży jest Yocheved Weinfeld, artystka izraelska urodzona w Polsce, która w swych pracach łączy różne media, by przywołać swoje żydowskie dziedzictwo, pamięć o Holokauście odziedziczoną po rodzicach oraz własne przeżycia. Opisane na początku tekstu prace Weinfeld, zatytułowane *Sky Replaced by Sky, Water Replaced by Water, Mending a Tear in a Valley*, pochodzą z 1974 roku i stanowią w *oeuvre* artystki istotny zwrot, który łączy się z odejściem od malarstwa i rysunku w stronę innych mediów, m.in. fotografii, kolażu, asamblażu, a także sztuki ciała i performansu. W tym roku artystka miała też ważną dla jej dalszej kariery wystawę w Debel Gallery w Jerozolimie, gdzie idea naprawy poprzedzona zostanie aktem symbolicznego zniszczenia poprzez reinterpretację zastanych norm i obowiązującego porządku. Akt ten dotyczył nie tylko idyllicznych przedstawień pejzażowych, ale przede wszystkim ciała i twarzy artystki. Działania Weinfeld, głęboko

[2] Beata Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013, s. 8.

[3] Tadeusz Sławek, *Pauza w przyzwyczajeniu. O doświadczeniu krajobrazu*, „Herito” 2015, nr 19, s. 23.

[4] Artur Kamczycki, *Muzeum Libeskinda w Berlinie. Żydowski kontekst architektury*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 40–41.

[5] Gershom Scholem, *Kabała i jej symbolika*, przeł. Ryszard Wojnakowski, Znak, Kraków 1996, s. 129.

osadzone w nurcie body artu i drugiej fali feminizmu, a dziś określane jako pionierskie w sztuce izraelskiej, zbiegły się z żałobą po śmierci matki, a także traumą wojny Jom Kipur z 1973 roku[6]. Oba te wydarzenia przyczyniły się do podjęcia nowych wyzwań nakierowanych na eksplorację tematów, które w tym czasie stanowiły w izraelskim dyskursie obszar tabuizowany i niechciany. W pracach Weinfeld wspomnienia i pamięć nakładają się w sposób poklatkowy, osobne wydarzenia i obrazy artystka przekształca w serie, które animują opowieść o kobietach z rodziny, Żydówkach z Europy Środkowo-Wschodniej, przede wszystkim zaś matki. Ta bliska relacja z przodkiniami zawiązuje się na poziomie współodczuwania i potrzeby zrozumienia własnej biografii. Weinfeld oddaje swoje ciało i twarz kobietom, których już nie ma. Opowiada swoim głosem o zdarzeniach głęboko skrywanych, tabuizowanych, obscenicznych, bo przekraczających granice wizualnej/społecznej/kulturowej normy. Dorastanie, studia, a potem praktyka artystyczna w Izraelu, nowoczesnym państwie, ale mocno osadzonym w tradycji i kulturze patriarchalnej, czynią jej dorobek unikatowym, silnie przesiąkniętym niewytłumaczalną potrzebą wchodzenia do trudnych, traumatycznych rewirów pamięci, które żyją i rezonują poprzez sztukę. Weinfeld sięga po różne media, łączy malarstwo z fotografią, realizuje instalacje, w których zawsze obecna jest ona, czyli też jej przodkinie.

Tytułowy dybuk łączy dorobek Weinfeld z popularną w kulturze i folklorze żydowskim wiarą w niespokojne dusze, które po śmierci znajdują miejsce w ciele żyjącego, najczęściej bliskiego człowieka. Dusza wciela się w inną osobę, ponieważ żąda naprawy własnych, doznanych za życia krzywd[7]. W pracach Weinfeld, podobnie jak w adaptacjach filmowych, teatrze i literaturze, dybuk staje się doświadczeniem ogólnoludzkim, uniwersalnym, z jednej strony odnosi się do zdarzeń historycznych, zaprzeczonych, z drugiej – jest relacją ze współczesnością. Sztuka Weinfeld może być postrzegana jako medium przemawiające głosem zamilkłych, ścieżka „prowadząca poza granice czasu i przestrzeni”[8], wreszcie jako ważne narzędzie naprawy świata.

[6] Wojna rozpoczęła się od niespodziewanego uderzenia połączonych sił Egiptu i Syrii 6 października 1973 roku w dniu żydowskiego święta Jom Kipur, czyli w dzień ścisłego postu i pokuty, w którym wszelka działalność w Izraelu zostaje przerwana. Pomimo końcowego zwycięstwa Izraela wojna wywołała szok w społeczeństwie izraelskim, kraj okazał się bowiem nieprzygotowany na nagły atak i niezdolny do jego szybkiego odparcia. W wojnie zginęło po stronie Izraela 2656 osób, a 7250 zostało rannych. Zob. Doris Bensimon, Eglal Errera, *Żydzi i Arabowie. Historia współczesnego Izraela*, przeł. Regina Gromacka, Krzysztof Pruski, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2000, s. 176–179.

[7] W tradycji żydowskiej dybuk to zjawisko wejścia i zawładnięcia ciałem żywej osoby przez (złego) ducha. Obca dusza przejmując część osobowości człowieka, przemawia jego ustami, często powoduje cierpienie, choroby, prowadzi do osłabienia, a nawet śmierci. Zob. hasło *Dybuk*, [w:] *Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, t. 1, oprac. Zofia Borzymińska, Rafał Żebrowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 354.

[8] Rachel Elior, *Dybuki i kobiety żydowskie w historii społecznej, myśli mistycznej i folklorze*, przeł. Katarzyna Kornacka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań–Gniezno 2014, s. 110.

Była sobie kiedyś...[9]

Yocheved Weinfeld, urodziła się w Legnicy w 1947 roku jako Ewa Ernst. Dzieciństwo spędziła we Wrocławiu. W 1957 roku, na fali nagonki antysemickiej wszczętej przez władze partyjne, wyemigrowała wraz z rodzicami do Izraela[10]. Z komunistycznej Polski zapamiętała atmosferę niechęci wobec jej żydowskiego pochodzenia i wielkie zdziwienie, kiedy już w Izraelu wszyscy znajomi i sąsiedzi okazali się Żydami[11]. Studiowała m.in. na uczelniach wyższych w Tel Awiwie (TAU) i Jerozolimie, a także na Michaelis School of Fine Art na Uniwersytecie Kapsztadzkim w RPA[12]. Przez wiele lat Weinfeld aktywnie uczestniczyła w życiu artystycznym Izraela, gdzie wystawiała swoje prace na pokazach indywidualnych i zbiorowych. W tym czasie pracowała także jako wykładowczyni m.in. na Akademii Sztuk Pięknych i Wzornictwa Becalel w Jerozolimie, a także jako edukatorka i projektantka wystaw w Muzeum Izraela. W 1979 roku przeniosła się do Nowego Jorku, gdzie zawodowo związała się z Muzeum Żydowskim, w którym prowadziła zajęcia dla dzieci. We wrześniu tego roku uczestniczyła w pierwszej grupowej wystawie artystek izraelskich zorganizowanej przez Rachel bas-Cohain w A.I.R. Gallery[13]. Jest współzałożycielką inicjatywy Jewish Children's Learning Lab (dziś pod nazwą Children's Galleries for Jewish Culture), która działa od 1995 roku w Nowym Jorku. Pracę artystyczną kontynuowała do początku lat 90., a jedna z jej ostatnich wystaw, zatytułowana *Seam Line*, odbyła się w 2013 roku w Gordon Gallery w Tel Awiwie[14]. Jej dzieła znajdują się obecnie w kolekcjach Muzeum Izraela w Jerozolimie, Muzeum Sztuki w Tel Awiwie i Muzeum w Hajfie, Kunsthalle w Hamburgu, a także w zbiorach prywatnych.

Dorobek artystki jest bogaty, sięga drugiej połowy lat 60., kiedy Weinfeld uczestniczyła w pierwszych pokazach sztuki konceptualnej

[9] Śródtytuły zastosowane w artykule odnoszą się do tytułów książek istotnych dla odczytania dorobku Yocheved Weinfeld.

[10] Wraz z dojściem Gomułki do władzy „kwestia żydowska” zaczęła odgrywać coraz większą rolę w układach wewnątrzpartyjnych. Walka o władzę w kierowniczych gremiach bazowała na antysemickich stereotypach, fobiach, mitach i przesądach. Zarzucano Żydom m.in. zbiorową odpowiedzialność za „wypaczenia socjalizmu” i stalinizację Polski. Do najważniejszych wystąpień antyżydowskich doszło w październiku 1956 roku na Dolnym Śląsku, czyli w regionie, który po drugiej wojnie światowej stał się nowym domem dla dużej liczbie społeczności żydowskiej. Ewa Węgrzyn, *Emigracja ludności żydowskiej z polski do Izraela w latach 1956–1959. Przyczyny, przebieg wyjazdu, proces adaptacji w nowej ojczyźnie*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne” 2010, nr 137, s. 138. Por. eadem, *Wyjeżdżamy! Wyjeżdżamy?! Alija gomulowska 1956–1960*, Wydawnictwo Austeria, Budapeszt–Kraków 2016.

[11] Najważniejsze informacje biograficzne o artystce pochodzą z artykułu Gannit Ankori, *The Jewish Venus*, [w:] *Complex Identities. Jewish Consciousness and Modern Art*, red. Matthew Baigell, Milly Heyd, Rutgers University Press, New Brunswick 2001, s. 241.

[12] Informacje pochodzą ze strony Muzeum Izraela w Jerozolimie: <https://archive.ph/20121218142052/http://www.imj.org.il/artcenter/default.asp?artist=270894&list=W> (dostęp: 23.12.2024).

[13] A.I.R. Gallery (Artists in Residence, Inc.) powstała w 1972 jako pierwsza w Stanach Zjednoczonych galeria non profit, prowadzona i utrzymywana przez nowojorskie środowisko artystyczne dla kobiet artystek, zob. <https://www.airgallery.org/history> (dostęp: 12.12.2024). Zob. także artykuł Tal Dekel, *Center–Periphery Relations. Women's Art in Israel during the 1970s, The Case of Miriam Sharon*, „Consciousness, Literature and the Arts” 2007, nr 8(3), s. 14.

[14] <https://www.gordongallery.co.il/exhibition/seam-line> (dostęp: 23.12.2024).

w Tel Awiwie, jednak analiza tych wczesnych prac jest trudna, ponieważ nie występują one w obiegu muzealnym i wydawniczym, jedynie skąpe informacje pochodzą ze stron galeryjnych. Dopiero solowa wystawa artystki w Debel Gallery w Jerozolimie, która odbyła się w 1974 roku, pozwala pełniej uchwycić znaczenie tych prac na tle przemian występujących w sztuce izraelskiej lat 70., kiedy działalność kobiet zyskuje nowy wymiar i otwiera obszary związane m.in. z feminizmem i z body artem[15]. Z tego okresu pochodzą opisane na wstępie kolaże, w których artystka wykorzystuje praktyki „krawieckie”, a także wizerunki jej twarzy i ciała, które poddaje podobnym praktykom.

W tym czasie artystka wykonała też prosty gest – pokrytą błękitnym tuszem wewnętrzną stronę dłoni odcisnęła na arkuszu białego papieru. Praca ta, zatytułowana *Traits of Character*, może być odebrana jako manifestacja poszukiwanej tożsamości i przynależności w wymiarze zarówno indywidualnym, jak i narodowym. Tożsamość nie powstaje bowiem sama z siebie, ale tworzy się w relacjach z innymi, poprzez zanurzenie w kulturze i w przeszłości, w społecznej przestrzeni narracji. W tym kontekście istotne jest myślenie o pamięci – idąc tropem rozważań m.in. Paula Ricoeura, Alasdaira MacIntyre’a, Harrola Blooma – indywidualnej i zbiorowej, nadużyć i manipulacji pamięci, koncepcji tożsamości narracyjnej oraz trudnego wybaczenia[16]. W *Traits of Character* dłoni artystki to matryca, która pozwala na pozostawienie śladu, indywidualnego wyrazu jej tożsamości, a w kontekście zastosowanych barw przypominających flagę Izraela – relacji i przynależności. Dłoń wpisana w miejsce symbolu narodowego – ośmioramiennej gwiazdy – staje się znakiem samostanowienia, identyfikacji i przywiązania[17]. Emblem ten można odczytywać także w kontekście przesądów i wierzeń ludowych utrwalonych w kulturach śródziemnomorskich. W obszarze Lewantu motyw otwartej dłoni powszechnie występuje na amuletach mających chronić przed „złym okiem” lub „urokiem”[18]. W Izraelu przedstawienie to, często określane jako *chamsa* (w językach semickich oznaczające „pięć”), stanowi symbol opiekuńczej obecności i boskiej siły (Pwt 5,15)[19]. W tradycji antycznej ręka, jako ludzki organ

[15] Gannit Ankori, op. cit., s. 242.

[16] Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2007; Alasdair MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przeł. Adam Chmielewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996; Harold Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. Agata Bielik-Robson, Marcin Szuster, Universitas, Kraków 2002. Zob. także Piotr Sawczyński, *Narracja jako emancypacja. Alasdair MacIntyre a żydowska tradycja*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2016, nr 17(2), s. 83–91.

[17] Odciski dłoni są jednym z najczęstszych – obok postaci zwierzęcych – motywów w sztuce naskal-

nej. Ich popularność można przypisywać funkcjom magicznym. Układ linii papilarnych, czyli bruzd skórnych, jest jedyny i niepowtarzalny, przynależnym danej osobie, stanowi podstawę do identyfikacji człowieka.

[18] Pochodzenie tego motywu w kulturze bliskowschodniej jest wielowiekowe, sięga jeszcze czasów kultury fenickiej i kultu bogini Tanit. W kulturach Lewantu przedstawienie to jest wymiennie określane jako „ręka Fatimy” lub „ręka Miriam”. Zob. Theodore Schrire, *Hebrew Amulets. Their Decipherment and Interpretation*, Routledge & K. Paul, London 1966, s. 55–56.

[19] W sztuce żydowskiej i wczesnochrześcijańskiej, wiernej doktrynie aikonizmu, motyw „Manus Dei” to

umożliwiający wykonywanie licznych codziennych prac i czynności, przekłuwania myśli w czyny, postrzegana była także jako obdarzone wyjątkową mocą narzędzie sprawowania egzorcyzmów, przeciwdziałania złym duchom, wyrzucania demonów i choroby z ciała opętanych. Aspekt ten wydaje się istotny dla zrozumienia działań artystki, jej zaklinania obrazów z przeszłości, odczarowywania trudnej rzeczywistości.

Biografia Yocheved Weinfeld, która jako jedyne dziecko Ocalałych z Holocaustu rozpoznaje tragiczną przeszłość rodziny początkowo ze strzępów zasłyszanych i podskórnie odczuwanych informacji, wpisuje się w nurt doświadczeń tzw. pokolenia 1:1. Powracające w dorobku artystki tematy i wątki, jej uwikłanie w treści szeroko opisywane jako kobiece, oscylujące wokół cielesności i ciała, często powiązane z przemocą, zyskują ciekawe rozwinięcie poprzez zestawienie z innymi tekstami kultury. Szczególnie pomocne okazują się zapiski i opowieści rówolatków Weinfeld – jak ona – urodzonych tuż po wojnie w rodzinach Ocalałych. Zestaw takich wspomnień i odczuć można odnaleźć m.in. w książce Yael Neeman, izraelskiej pisarki i redaktorki, która uznanie zyskała autobiograficzną powieścią *Byliśmy przyszłością* o dorastaniu w kibucu[20]. W swojej ostatniej książce zatytułowanej *Była sobie kiedyś* Neeman próbuje zrekonstruować historię pewnej kobiety o imieniu Pazit, która postanowiła zniknąć, wymazać swoją przeszłość i teraźniejszość wraz z postępującą chorobą[21]. *Była sobie kiedyś* to powieść non-fiction, zbiór skrętnie odnotowanych rozmów z osobami, których los splótł się z protagonistką, osobą wyjątkową, inspirującą, utalentowaną, dla wielu bardzo bliską i ważną, ale też tajemniczą, niespokojną, żyjącą w dwóch światach. Pazit Fein była dzieckiem Ocalałych, urodziła się w obozie dla dipisów w 1947 roku – roku narodzin Yocheved Weinfeld. Jak podkreśla autorka książki, to bardzo wymowna data, wyznacza bardzo krótki czas od zakończenia wojny, a jeszcze przed powstaniem państwa Izrael. Czas, kiedy dochodzi do licznych przemieszczeń, a podejmowane decyzje nie są trwałe i wiążące. To czas wielu niewiadomych, nie zawsze udanych prób budowania nowego życia, ale jednak otwarcia się na świat, a ten zaś nie chce słuchać o wojennych traumach. Bo na pytanie: „Jak nazywano Zagładę po dwóch latach?”, Neeman odpowiada, że „wtedy jeszcze jej nie nazywano” i dodaje:

Kiedy przychodzili na świat, różne rzeczy nie miały jeszcze nazwy. O Zagładzie mówiono wojna albo „tam”, albo nie nazywano jej w ogóle. Nie istniały relacje drugiego pokolenia, moi rozmówcy byli w pewnym sensie pokoleniem pierwszym lub też pokoleniem 1:1. Ich rodzice przypominali kangury, dźwigające swoje dzieci w kieszeni, dzieci urodzone w tym konkretnym przedziale dwóch lat, dosłownie tuż po zakończeniu wojny,

najstarszy i najczęściej spotykany symbol Boga, który oznacza jego ingerencję w sprawy ludzkie. Zob. Shalom Sabar, *The Khamsa*, [w:] Filip Vukosavović, *Angels and Demons. Jewish Magic through the Ages*, Bible Lands Museum, Jerusalem 2010, s. 106–109.

[20] Jael Neeman, *Byliśmy przyszłością*, przeł. Agnieszka Jawor-Polak, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012.

[21] Eadem, *Była sobie kiedyś*, przeł. Magdalena Sommer, Wydawnictwo Próby, Warszawa 2023.

w drodze powrotnej z obozów, po wyjściu z kryjówek, po nielegalnym przekroczeniu granicy.

Nie było jeszcze relacji o Zagładzie. Była Zagłada, ale nie miała swojej opowieści. Nie było także pierwszego pokolenia Zagłady. Było oczywiście, ale nic nie mówili. A nawet jeśli coś opowiadali, nie słuchano ich. Nie słuchano nawet Primo Levi. Jego książka „Czy to jest człowiek” powstała, lecz nie została wydana, a gdy ją w końcu wydano, nikt jej nie czytał, nie kupował. Zalegała w magazynach[22].

Pisarka w swej książce przywołuje też słowa Primo Leviego, włoskiego Żyda ocalałego z Auschwitz, który właśnie w 1947 roku oddał swoją książkę do wydawnictwa Einaudi, ale tam odmówiono wydruku. Dopiero po latach książka zyskała rozgłos, pojawiły się przekłady na angielski i inne języki, a po hebrajsku wyszła dopiero w 1988 roku, w wydawnictwie Am Owed[23].

Ten bagaż często porażających doświadczeń, tłumiony i skrywany, staje się swoistym tabu, skazą, która nie pozwala na życie bez lęku i strachu. Nica Drori-Perman, jedna z rozmówczyń Neeman, redaktorka czasopism literackich oraz serii poetyckich m.in. w wymienionym już wydawnictwie Am Owed, opisuje własne próby zapisania wspomnień matki z czasów wojny, która po osiemdziesiątce poczuła konieczność przekazania świadectwa. Rejestracja doświadczeń matki okazała się dla córki jednak niemożliwa, zbyt bolesna, nie do przyswojenia. Kobieta po wielu latach sięga jednak do zapisków matki, dostrzega w nich pewne prawidłowości, powtórzenia, doskwiera jej świadomość, że tak późno przyszła potrzeba rozpoznania trudów dzielonego losu i życia w dwóch światach:

Procesy pamięciowe ludzi, którzy przeżyli Zagładę, to skomplikowany temat. Ich wspomnienia są jak zastygłe fragmenty lawy, te same epizody pojawiają się wciąż od nowa, raz po raz, opisywane niemal identycznymi słowami. Dlaczego akurat te, a nie inne? W jaki sposób ten zbiór został przesiany i w sieć zostały właśnie te wspomnienia? Od lat tworzę w głowie „uzupełnienia”: wypełniam luki we wspomnieniach matki i uzupełniam historię, którą latami wypierałam, nie chciałam być córką ocalałych[24].

I dalej Nica Drori-Perman dodaje:

Nie pamiętam, by Zagłada była kiedykolwiek tematem naszych rozmów z Pazit, Sarą czy Cyłą. Miałyśmy takie same korzenie, urodziłyśmy się po wojnie jako dzieci ocalałych, ale nie wiedziałyśmy, co to takiego „dzieci ocalałych”. Nie wiedziałyśmy, że nimi jesteśmy[25].

Historia Pazit i jej rówieśników, z reporterską wnikliwością przywołana w książce Neeman, to intrygująca próba rozliczenia się z przeszłością rodziców, która w sposób często nieuświadomiony rzutowała

[22] Ibidem, s. 192–193.

[23] Książka Primo Leviego, *Czy to jest człowiek?*, wielokrotnie wznawiana, tłumaczona na wiele języków, należy do kanonu literatury o Holokauście i życiu w obozowej niewoli.

[24] Y. Neeman, *Była sobie...*, s. 113.

[25] Ibidem, s. 114.

na ich wzajemne relacje i kondycję psychofizyczną. Lektura ta, pisana z dystansu wobec minionego czasu i opisywanych sytuacji, jawi się jako swoisty zaczyn w poszukiwaniach sposobów czytania dzieł Yocheved Weinfeld, rozumienia jej determinacji w snuciu opowieści o żydowskich kobietach i ich doświadczeniach.

Błony umysłu, szczeliny istnienia

Narracja w pracach izraelskiej artystki trzyma się blisko historii matki, sięga też po obrazy babki i prababki, tak jakby próbowała odtworzyć utraconą kobietą genealogię swojej rodziny. Zabieg ten przypomina rozważania Jolanty Brach-Czajny, która buduje swoją tożsamość sięgając po imiona przodków, kobiet, które miały imiona, ale zatraciły swoje nazwiska, bo te przechodzą po męskiej linii. Jak zauważa filozofka: „Kobiety mają tylko imiona. Używając męskich nazwisk, wskazują cudze rodowody, a nie własne. Życie kobiet jest jednostkowe. Cywilizacja odcięła je od tradycji. Kobiety nie mają przeszłości, ich historia w oczach społeczeństwa sprowadza się do jednego życia” [26].

Yocheved Weinfeld swoje kobiece genealogie odtwarza w sposób symboliczny, każdej z postaci nadaje bowiem własne rysy. Zabieg ten ma swoje uzasadnienie. Po tragicznych doświadczeniach wojny, nowego początku w Polsce, wreszcie emigracji do Izraela zasób pamiątek rodzinnych prawie nie istnieje, fotografie przodków bywają znikome, wspomnienia mgliste. Weinfeld nie boi się wcielać w postaci kobiet z rodziny, szuka uniwersalnych narzędzi, by osadzić je w realiach epoki, wskazać ich status społeczny, odbudować obraz przodków i fundamenty własnej tożsamości. W 1979 roku artystka przygotowała monumentalną pracę zatytułowaną *You Look So Typically Jewish*, w której zestawiała trzy (auto)portrety reprezentujące jej prababki i matkę. Obrazy ułożone w trzech horyzontalnych pasach ukazują Weinfeld najpierw jako zasymilowaną przedwojenną europejską Żydówkę; w środkowym pasie pojawia się przedstawienie artystki w czarnej sukni i czepcu typowych dla ortodoksyjnych matron; w dolnym rzędzie Weinfeld pozuje ubrana w obozowy pasiak z ogoloną głową. Każdy z tych trzech autoportretów zachowuje ten sam układ postaci, delikatne przechylenie głowy w stronę widza, charakterystyczny gest dłoni. Na każdym z tych obrazów artystka konfrontuje się z własną, stereotypowo postrzeganą urodą żydowską, urodą odziedziczoną po przodkiniach. Autoportret w pasiaku to hołd złożony matce, która przetrwała czasy wojny. Ta trudna przeszłość, kiedy odbierano ludziom godność, będzie wybrzmiewać w kolejnych realizacjach i instalacjach artystki [27].

Analizując dorobek Yocheved Weinfeld, nie sposób uwolnić się od obrazu jej twarzy tak często przywoływanej i powielanej w różnych mediach – twarzy wcielonej, reagującej, oszpeconej, przepełnionej

[26] Jolanta córka Ireny, wnuczka Bronisławy, prawnuczka Ludwiki [Jolanta Brach-Czajna], *Błony umysłu*, Wydawnictwo Dowody na Istnienie, Warszawa 2022, s. 7–8.

[27] Ziva Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation. Influence of the Holocaust on Visual Arts*, Pergamon Press, Oxford 1993, s. 362–363.

lękiem, pięknej, dostojnej, cierpiącej, ascetycznej, pełnej emocji, wrażliwej – twarzy żydowskiej. W tym kontekście kluczowa dla *oeuvre* artystki jest seria fotografii pochodzących z lat 1974–1976 zatytułowana *Stitched Faces*. Prace te, które w rzeczywistości są fotografiami przesytych fotografii, stanowią ważny manifest rodzącej się w tym czasie w Izraelu sztuki feministycznej i sztuki ciała[28]. Odbita na szkle, zniekształcona i okaleczona twarz artystki prowokuje do refleksji nad przemocą i kulturową opresją stosowaną wobec kobiet przez patriarchalne systemy religijne i państwowe. To jawne odrzucenie własnego (pięknego) wizerunku poprzez akt (samo)agresji pozwala jednocześnie dowartościować twarz, odzyskać jej ekspresję, nadać tożsamość.

Hans Belting we wstępie do swojej książki *Faces. Historia twarzy*, wskazuje na społeczny wydzźwięk rozpoznania ludzkiej twarzy i osadzenia jej w zrębach kultury. Twarz to podstawowy i prymarny nośnik ludzkiej tożsamości, medium wyrazu, autoprezentacji i komunikacji[29]. W tradycji ikonograficznej, umocowanej w zakazach reprezentacji tego, co ożywione, i samego bóstwa, wybrzmiewa „magiczna” moc wizerunku, który – w opinii francuskiego historyka sztuki Itzhaka Goldberga – odnosi się do przedstawienia człowieka jako integralnej (korporalnej) całości, ale można też uznać, że: „twarz uważana jest najczęściej za metonimię osoby. W ten sposób w wielu językach (greckim *prosopon*, w hebrajskim *panim*), twarz traktowana jest jako sama osoba”[30]. Myśl ta bliska jest rozważaniom Emmanuela Levinasa, który potencjał twarzy odczytuje jako aurę żywej obecności. Przekształcenia w obrębie percepcji twarzy łączą się z ekspresją, która – zdaniem filozofa – pozwala wyzwolić twarz z „okowów zmysłowości” i przybliżyć ją do mowy i pisma. „Właściwe wydarzenie ekspresji polega na tym, że byt świadczy o sobie i że jest gwarantem tego świadectwa. Potwierdzać siebie w ten sposób może tylko twarz, to znaczy tylko słowo. Twarz ustanawia początek rozumiałości”[31]. W tym kontekście fotografie Weinfeld można postrzegać jako swoiste świadectwo „żydowskiej twarzy”, która wyraża i uobecnia doświadczenia panadjednostkowe[32].

[28] W swych działaniach artystycznych kobiety często wykorzystują medium fotograficzne, które jest łatwo dostępne, demokratyczne (bo dalekie od genderowej dyskryminacji) i pozwala na eksperymenty z własnym wizerunkiem i cielesnością. Zob. Sibylle Vabre, *Photography, A Women's Story? Medium through the Gender Prism*, AWARE: Archives of Women Artists, Research & Exhibitions, 9.10.2020, <https://awarewomenartists.com/en/decouvrir/la-photographie-une-histoire-de-femmes/> (dostęp: 28.12.2024).

[29] Hans Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. Tadeusz Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 10–11.

[30] Itzhak Goldberg, *Jawlensky ou le visage promis*, Paris 1999, s. 122, za: Anna Szyjewska-Piotrowska,

Po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii, słowo/obraz terytoria, Fundacja Terytoria Książki, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Gdańsk–Warszawa 2015, s. 202.

[31] Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. Małgorzata Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 226.

[32] Aspekt „żydowskiej twarzy” pojawia się w rozważaniach Marii Janion nad antysemityzmem i oskarżeniami Żydów o morderstwa rytualne. Badaczka przywołuje w tym kontekście zabiegi księdza Stanisława Musiała o usunięcie z kościoła w Sandomierzu obrazów przedstawiających okrucieństwa, których mieli rzekomo dokonać lokalni Żydzi. Ikonografia ta podtrzymuje stereotypowy, demoniczny obraz Żydów i umacnia przemoc, którą wobec nich stosowano.

Wizerunek artystki staje się swoistą matrycą, która poprzez deformację własnego JA odwzorowuje na tafli przezroczystego szkła potężny komunikat głoszący sprzeciw wobec każdej formy opresji. Zabieg ten przypomina zakorzeniony w ikonografii chrześcijańskiej *vera-eicon*, (łac. *icona vera*), czyli oblicze Chrystusa, które według tradycji odbiło się na chuście św. Weroniki, gdy ta ocierała z potu Jego twarz w drodze na Golgotę. Veraicon stanowi typ *acheiropoietosu*[33], czyli prototyp, prawzór „autentycznego wyobrażenia rysów twarzy Chrystusa”, do którego mogli w kolejnych wiekach odwoływać się artyści[34].

Sztuka zachodnia najczęściej przedstawia Chrystusa jako cierpiącego – z zamkniętymi oczami, cierniową koroną i męczeńskim wyrazem twarzy[35]. Idealizacja tego podobieństwa nie pozwalałaby utrzymać dogmatu o wcieleniu w niedoskonałego przecież człowieka. Justyn Męczennik z naciskiem podkreślał, że Chrystus nie był piękny ani przystojny, podobne opinie głosili Ojcowie Kościoła, podkreślając wręcz jego rzekomą brzydotę[36]. Argumentem wzmacniającym to przekonanie były m.in. słowa Klemensa z Aleksandrii, który twierdził, iż piękno oblicza Chrystusa odwracałoby uwagę od jego słów, ponadto mogłoby wzbudzać pragnienie bliskości i pożądanie[37]. Te archetypowe obrazy cierpiącego Boga, które tak wiernie odwzorowują cud Wcielenia, czynią nieobecność obecną, a przedstawienie staje się rzeczywistością[38]. W ten sposób twarz Weinfeld również może być odczytana jako swoisty prawzorzec, który uobecnia ból i cierpienie kobiet żydowskich z różnych okresów historycznych. To świadome zaprzeczenie czy unieważnienie piękna własnego wizerunku (które w kontakcie z przemocą przeistacza się, wykrzywia, brzydnie, rozmywa, traci swój pierwotny rys i kształt) jawi się jako manifestacja ucieleśnionego słowa, ożywionej obecności[39].

Fotograficzne, zdeformowane, dodatkowo okaleczone w samej swej materii, pełne bólu i agresji portrety Weinfeld wpisują się w konwencję obrazowania niezawinionego cierpienia. W przypadku

Oskarżenia o mord rytualne uruchamiały maszynę prześladowań, tortur, kar śmierci. W tym kontekście twarz żydowska to twarz z wypisanym na niej lękiem, jak pisał Musiał, ponieważ podejrzenie o mord rytualny mogło pojawić się w każdej chwili. Zob. Maria Janion, *Bohater, spiszek, śmierć. Wykłady żydowskie*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009, s. 108–109.

[33] Acheiropoietos – wizerunek postaci stworzony w nadnaturalny, cudowny sposób – nie ręką ludzką. Zob. Tomasz Wujewski, *Życie starożytnych posągów*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2017, s. 177–182.

[34] David Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 212–213.

[35] W ikonografii veraicon to wizerunek Chrystusa cierpiącego lub spokojnego. Zob. Hans Belting, *Obraz*

i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki, przeł. Tadeusz Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 252–258.

[36] David Freedberg, op. cit., s. 214.

[37] Zob. Leo Steinberg, *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, przeł. Mateusz Salwa, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2013.

[38] David Freedberg, op. cit., 215.

[39] Ibidem. Autorką tego portretu jest św. Weronika, której samo imię zdradza akt powstania tego cudownego wizerunku. Nie bez powodu święta została patronką fotografów, szwaczek i tkaczy. Por. Ewa Kuryluk, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 38–40.

zarówno veraikonu, jak i fotograficznych odbić twarzy Weinfeld obraz staje się dowodem na istnienie i śladem przepracowanego wysiłku. Ale nie tylko twarz artystki podlega tym aktom (samo)agresji, także jej dłonie i biust[40]. Bo jak zauważa polska filozofka: „O ile twarze mają kartoteki swoich zmian zawarte w rodzinnych albumach – [...] – o tyle łokcie, podudzia, śródstopia żadnych świadectw swego istnienia nie pozostawiają”[41]. Kluczem do poznania ciała jest jego przeżywanie, w którym „podmiot i przedmiot zlewają się w jedno doświadczenie”[42].

Przeszywanie tych fotograficznych portretów i fragmentów ciała Weinfeld za pomocą igły i nici przypomina działania prekursorów ruchu feministycznego, które na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego wieku wprowadziły praktyki tkackie, szycie i haft do przestrzeni galeryjnych, wynosząc tym samym tkaninę (uznaną za rękodzieło) do rangi dzieła sztuki[43]. Artystka była dobrze zaznajomiona z tendencjami w amerykańskiej sztuce feministycznej, ponieważ w latach 70. brała aktywny udział w życiu artystycznym Jerozolimy, w której prężnie działały liczne galerie pokazujące prace międzynarodowych twórców i twórczyń, a także we wspomnianej już wystawie artystek izraelskich w Nowym Jorku. Wykorzystane w pracach Weinfeld „zabiegi krawieckie” stanowią także nawiązanie do historii rodzinnej z przedwojennej Polski. Dziadkowie i rodzice artystki prowadzili sklep bławatny z tkaninami i bielizną pościelową. W tym czasie wiele sklepów i zakładów oferujących usługi krawieckie było prowadzonych przez rodziny żydowskie, także pokolenia imigrantów przybywające do USA i Palestyny w latach 20., 30. i 40. XX wieku zakładały własne inicjatywy tekstylne[44]. Ta tradycja przetrwała także w sposobie dobierania środków wyrazu przez wielu artystów żydowskiego pochodzenia[45]. Weinfeld, świadoma historii swojej rodziny, wykorzystywała narzędzia tekstylne jako nośnik pamięci, łącznik między światami.

[40] Gannit Ankori, op. cit., s. 241.

[41] Jolanta córka Ireny, wnuczka Bronisławy, prawnuczka Ludwika [Jolanta Brach-Czaina], op. cit., s. 128.

[42] Monika Rogowska-Stangret, *Ciało – poza Innością i Tożsamością. Trzy figury ciała w filozofii współczesnej*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019, s. 27.

[43] Lisa E. Bloom, *Jewish Identities in American Feminist Art. Ghosts of Ethnicity*, Routledge, New York–London 2006, s. 32–43.

[44] O żydowskich tradycjach tkackich/tekstylnych powstało wiele opracowań. Te działające w Europie z powodzeniem przenoszono bądź zaszczipiano w Izraelu. Jedną z ważniejszych inicjatyw tekstylnych jeszcze w Palestynie była utworzona 1924 roku firma Lodzia, której nazwa nawiązywała do bogatych tradycji włókienniczych miasta Łodzi, także miejsca pochodzenia jej założycieli. Zob. *Woven Conscious-*

ness. Contemporary Textile in Israel, katalog wystawy, kurator Irena Gordon, The Rothschild Center, Tel Aviv 2014, s. 11–12. O tym zjawisku w Izraelu jest powieść Orly Castel-Bloom, *Tekstylija*, przeł. Agnieszka Jawor-Polak, Świat Książki. Grupa Wydawnicza Weltbild, Warszawa 2011.

[45] Milly Heyd, izraelska historyczka sztuki, uważa, że w przypadku wielu żydowskich artystów rodzinne interesy tekstylne odgrywały znaczącą rolę w ich późniejszej sztuce. Analiza twórczości Man Raya pozwala przełożyć ten schemat interpretacyjny na działania Yocheved Weinfeld i jej stosunek do rodzinnej przeszłości. Zob. Milly Heyd, *Man Ray/Emmanuel Radnitsky. Who is behind the Enigma of Isadore Ducasse?*, [w:] *Complex Identities. Jewish Consciousness and Modern Art*, red. Matthew Baigell, Milly Heyd, Rutgers University Press, New Brunswick 2001, s. 34–42.

W tym miejscu warto przywołać pracę zatytułowaną *Family Line* z 1976 roku. Utrzymana w formie tryptyku kompozycja składa się z trzech fotografii jakby wyjętych z rodzinnego albumu. Na pierwszym zdjęciu, zapewne z początku XX wieku, młoda kobieta w ujęciu $\frac{3}{4}$ pozuje z kilkuletnim dzieckiem stojącym na podeście; oboje w odświętnych strojach; kobieta delikatnie podtrzymuje dziecko, które śmiało spogląda na fotografa. Drugie zdjęcie to typowy portret małżonków wykonany w atelier; głowy blisko siebie, świeżo ułożone fryzury, żywe spojrzenia skierowane w oko aparatu. Trzecie ukazuje scenę parkową, na ławce siedzi matka z tulącą się do niej córką. Dziewczynka ma włosy spięte w białe kokardy po bokach; matka uśmiechnięta, jedną rękę opiera na brzuchu, drugą unosi do góry, jakby w geście toastu; obie patrzą w obiektyw. Weinfeld każde z tych zdjęć powieliła, wymazując jednocześnie na odbitkach najpierw postać dziecka, potem żony i wreszcie matki. Ostatnim elementem dodanym do serii są białe karty z zaznaczoną linią, która powieliła odcinki łączące na pierwszych zdjęciach sfotografowane osoby. Te delikatne przerywane linie są pozostałością po cielesnej bliskości uchwyconych na zdjęciu postaci, przypominają tak często stosowany u Weinfeld szew, swoisty ślad przyłgnięcia do nieobecnej już matki. Jak pisała Brach-Czaina: „To, co niewidoczne, ukryte bywa w szparach, szczelinach, pęknięciach prowadzących w głąb, pod powierzchnię, na drugą stronę rzeczywistości. Tej samej rzeczywistości jednak”[46].

Dybuki i kobiety żydowskie

Analiza dorobku Yocheved Weinfeld pozwala na jeszcze jedną warstwę odniesień, przywołaną w tytule artykułu, kluczową dla zarysowania specyfiki i napięcia, tego co odczytywalne i ukryte jednocześnie. Figurę dybuka w kulturze polskiej upowszechnił dramat Szymona An-skiego z 1916 roku, który opowiada historię niespełnionej miłości[47]. Jego *Na pograniczu dwóch światów. Dybuk* jest parafrazą żydowskich legend, które autor pozyskał w trakcie wyprawy etnograficznej do żydowskich wsi na Wołyniu i Podolu. Jednym z głównych bohaterów jest student jesziwy Chanan, który pragnie poślubić przyrzeczoną mu jeszcze przed ich narodzinami Leę. Ta umowa zawarta przez ich ojców zostaje jednak zerwana. Ojciec Lei zamierza wydać córkę za innego. Młody Chanan umiera z rozpacz, by po śmierci odnaleźć się w ciele dziewczyny i potwierdzić nadprzyrodzone, boskie prawo.

Ten żydowski dramat stał się kanwą dla innych tekstów kultury, które czerpią z mistyki i folkloru żydowskiego, by opowiedzieć o wydarzeniach współczesnych, silnie zanurzonych w tragicznej historii wojennej[48]. Jednym z takich tekstów jest *Dybuk* Hanny Krall z tomu *Dowody na istnienie* z 1995 roku, czyli fabularyzowana relacja z życia Adama S., amerykańskiego Żyda, który nosi w sobie duszę przyrodniego

[46] Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo Dowody na Istnienie, Warszawa 2018, s. 151.

[47] Szlojme ZajnwilRapoport (An-ski), *Na pograniczu dwóch światów. Dybuk*, przeł. Awiszaj Hadari, „Austeria”, Kraków 2007.

[48] Ciekawym przykładem może być też polsko-izraelski film *Demon* z 2015 roku w reżyserii Marcina Wrony, zrealizowany na motywach dramatu *Przyłgnięcie* Piotra Rowickiego.

brata. Ich ojciec, ocalały z Holocaustu, niechętnie wspominał o swojej poprzedniej rodzinie i synku, który zginął w getcie. Głos dziecka, jego kompulsywny śmiech, a przede wszystkim przenikliwy płacz, towarzyszą Adamowi od wczesnego dzieciństwa. To nie jest jego głos, nie rozumie szeleszczącej mowy, nie zna historii swojego brata, ale odczuwa ją głęboko w sobie. W opowiadaniu przywołana została terapia, jako moment zwrotny w historii, kiedy Adam S. uwolniony od ducha przywołuje go, by ten zamieszkał w nim ponownie. Leczenie, któremu poddaje się Adam S., „polega na wydobywaniu pamięci. Pamięć ukryta jest w ciele ludzkim, w błonach mięśniowych. Odnajduje się ją dotykając głowy, karku i stóp. Rzeczy zepchnięte w niepamięć i na nowo przywołane przestają dręczyć”[49]. Dla terapeuty, żydowskiego mnicha buddysty, przypadek Adama S. jest nietypowy, gdyż pacjent urodził się po śmierci brata i pamięć o wojnie w nim nie istnieje. A jednak dybuk wychodzi z ciała mężczyzny, jako „powietrze i strach”, podążające za słowami terapeuty[50]. Ta historia – zbudowana na intymnych, skrywanych doświadczeniach, które trudno wytłumaczyć – zdarzyła się naprawdę. Bo – jak pisze Krall – opowieści logiczne, bez zagadek i luk, w których wszystko jest zrozumiałe, nie mają w sobie prawdy. Historia opisana przez reporterkę stanowi pomost dla dalszych poszukiwań i interpretacji treści zawiłych, niejednoznacznych.

W przypadku twórczości Yocheved Weinfeld należy przywołać refleksje Rachel Elijor, izraelskiej badaczki mistycyzmu żydowskiego i kabały, która w swoich tekstach analizuje fenomen dybuka w połączeniu z kondycją (także współczesnych) kobiet żydowskich i ich (nie)obecności w patriarchalnym systemie[51]. Elijor wskazuje na ścisły związek pomiędzy opętaniem przez dybuka a odsunięciem opętanej kobiety z kręgów społecznych oczekiwania, jej ciało bowiem staje się nośnikiem nieczystości wynikającej z bezpośredniego kontaktu ze zmarłym. Ważna jest tu koncepcja zależności i kontroli ciała za pośrednictwem narzędzi władzy i wiedzy, dobitnie wprowadzona do humanistyki przez Michela Foucaulta[52]. Dybuk przejmuje kobiecie ciało (najczęściej przez genitalia), odbiera panującemu „systemowi” władzę nad nim, wreszcie przemawia przez nie własnym głosem. W najważniejszych ceremoniach przejścia, z którymi łączy się postać kobiety i dybuka, a są to zaślubiny i egzorcyzmy, pojawia się ten sam temat fleksyjny *d-b-k*[53].

[49] Hanna Krall, *Dowody na istnienie*, Wydawnictwo a5, Poznań 1995, s. 13.

[50] Ibidem, s. 14.

[51] Jedną ze stawianych przez izraelską uczoną tez jest stwierdzenie, iż dybuk pomagał kobietom unikać niechcianych małżeństw, które w kulturze żydowskiej często nadal łączą się ze swataniem. Wiele kobiet w żydowskich wspólnotach decydowało się na tak desperacki krok. Wołały oddawać swoje ciała duchom i uchodzić za obłąkane. Rachel Elijor, *Dybuki i kobiety żydowskie w historii społecznej, myśli mistycznej*

i folklorze, przeł. Katarzyna Kornacka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań–Gniezno 2014, s. 94. Zob. także Katarzyna Kornacka-Sareło, *Śluchająca „zamilkłych głosów” i jej opowieść. Myśl feministyczna Rachel Elijor*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2014, nr 9, s. 187–190.

[52] Monika Rogowska-Stangret, op. cit., s. 131–155. Zob. także Wojciech Mackiewicz, *Ciało i polityczność. Koncepcja cielesności w filozofii Michela Foucaulta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2018.

Jak zauważa filozofka: „Obie też implikują zmiany w obrębie wchodzenia i wychodzenia, zawierają elementy zgody i przymusu i odbywają się w symbolicznej, rytualnej oraz społecznej przestrzeni”[54]. Ta ingerencja, swoiste zawłaszczenie, które w pewnych sytuacjach było jedyną możliwą dla kobiety ucieczką (do siebie), można także odczytywać jako sposób na kobiecą wypowiedź słyszalną w przestrzeni społecznej.

W 1976 roku w Galerii Debel w Jerozolimie Yocheved Weinfeld miała kolejny indywidualny pokaz swoich prac połączony z działaniami performatywnymi. Kanwą dla jej występu były zapisy prawne z kodeksu *Szulchan Aruch*, które odnoszą się do kondycji kobiety w judaizmie, zasad jej puryfikacji, przeżywania żałoby czy wreszcie wykluczenia kobiecej cielesności ze sfery publicznej[55]. W trakcie pokazu artystka interpretowała zakazane i dedykowane kobietom rytuały, poddając je krytycznej ocenie, włączając w to doświadczenia kobiet z czasów wojny. W ten sposób Weinfeld jako pierwsza wprowadziła żydowskie teksty religijne i prawne do sztuki, wykorzystując przy tym własną kobiecość[56]. Połączenie starożytnych tekstów z nowoczesnym dziedzictwem żydowskim, silnie zanurzonym w temacie Zagłady, a wypływającym ze wspomnień matki, poruszyło środowisko artystyczne w Izraelu, ponieważ w tym czasie raczej unikano wspominania o Holokauście, a tym bardziej w kontekście kobiecych historii (także obozowych)[57]. Wystawa wywarła silne wrażenie, bo dotknęła tematu tabu[58]. Trauma Holokaustu, historie kobiet, tłumione wspomnienia, spotkały się z tradycją

[53] *Dewekut* oznacza przylgnięcie, zespolenie się, stanie się jednym ciałem i odnosi się zarówno do mistycznej unii z Bóstwem, jak też określa akt seksualny męża i żony, oba uznawane były przez społeczność za czyny zgodne z obowiązującą normą, natomiast *dybuk* – świadome, podświadome lub nieświadome oddanie ciała we władanie ducha osoby zmarłej – stanowiło wykroczenie przeciwko prawu oraz pogwałceniem obowiązujących norm etycznych, ponieważ śmierć nie jest z tego świata. W takim ujęciu dewekut konotuje sferę sacrum, dybuk odnosi się do profanum. Rachel Elior, *Mistyczne źródła chasydyzmu*, przeł. Maciej Tomal, Wydawnictwo Austeria, Kraków 2009, s. 110. Por. Gershom Scholem, *O mistycznej postaci bóstwa. Z badań nad podstawowymi pojęciami kabali*, przeł. Agnieszka K. Haas, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa, 2010, s. 263.

[54] Rachel Elior, *Dybuki i...*, s. 94–95.

[55] Naomi Graetz, *Women and Religion in Israel*, [w:] *Jewish Feminism in Israel. Some Contemporary Perspectives*, red. Kalpana Misra, Melanie S. Rich, Brandeis University Press, Hanover–London 2003, s. 20–21. Por. Ilana Tenenbaum, *Live Acts. Performing the Body – The First Generation of Projected Images*, katalog wystawy, Haifa Museum of Art, Haifa 2006, s. 33–34, 41–42, 64–66.

[56] W Izraelu pierwsze publiczne wystąpienia o charakterze feministycznym miały miejsce w 1976 roku i spotykały się z niezrozumieniem i dużą niechęcią ze strony samych kobiet, o czym wspomina rabin-ka Naamaha Kelman. W tym kontekście działania izraelskich artystek, m.in. Yocheved Weinfeld, można uznać za pionierskie, poprzedzające procesy społeczne i religijne. Naamaha Kelman, *A Thirty-Year Perspective on Women and Israeli Feminism*, [w:] *New Jewish Feminism. Probing the Past, Forging the Future*, red. Elyse Goldstein, Jewish Lights Publishing, Vermont 2009, s. 197–206.

[57] O badaniach nad losem kobiet w czasach Zagłady, sposobach radzenia sobie z opresją wojny i dodatkowych zagrożeniach czyhających na kobiety/Żydówki – w ramach Holocaust Studies, gdzie perspektywa kobieca wnosi nowy sposób interpretacji faktów, zob. Magdalena Maciudzińska-Kamczycka, *Gender i Holokaust. Sztuka (przetrwania) kobiet w czasach Zagłady*, [w:] *(Nie)chciana tożsamość*, red. Katarzyna Lewandowska, Magdalena Maciudzińska-Kamczycka, Cezary Lisowski et al., Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016, s. 44–45.

[58] W okresie powojennym podawano w wątpliwość badanie Holokaustu z perspektywy kobiecej – Ocalałe

judeochrześcijańską i opisywanym w niej cierpieniem, mistycznymi przesadami na temat bólu i śmierci. Performans uwolnił tłumione głosy i doświadczenia żydowskich kobiet wielu pokoleń, przodkinie artystki wreszcie przemówiły ustami i ciałem artystki. Dokumentacja wideo zaginęła, pozostały tylko fotografie, mimo to sam performans uważany jest za dzieło przełomowe w sztuce izraelskiej, wyzwalające nowe sposoby interpretacji żydowskiej tradycji i wprowadzenia żydowskich kobiet oraz ich tabuizowanych doświadczeń do przestrzeni publicznej.

Wystawa w Debel Gallery wzmogła działania Weinfeld przywołujące wspomnienie matki, jej historię z czasów Zagłady. W 1979 roku artystka przeniosła się do Nowego Jorku, jednak nie zaprzestała współpracy z izraelskimi instytucjami. Jeszcze w tym samym roku miała swoją indywidualną wystawę w Muzeum Izraela w Jerozolimie, na której pokazała dziesięć monumentalnych, wieloczęściowych, wykonanych w różnych technikach instalacji, które oscylowały wokół pierwotnych obrazów pamięci i procesów ich przetwarzania, zacierania, przekształcania w kolejne, inne już reminiscencje. Każda instalacja zawierała obrazy wyjęte z wczesnych wspomnień artystki, które zależne były od zasłyszanych jeszcze w dzieciństwie tekstów, powiedzeń, pojedynczych zdań czy przypowieści. W tych pracach pojawiają się wizerunki artystki w sytuacjach zagrożenia, gwałtu, jawnej przemocy. Aspekt estetyczny nie jest tu ważny, proste rysunki spotykają się z reprodukcjami/kopiami dzieł dawnych mistrzów, powielanym fotografiom z pozowanym wizerunkiem artystki towarzyszą surowe deski i skotłowane prześcieradła, wszystkie zdają się jakąś odległą krainą, dziwnym, baśniowym światem, w którym bycie kobietą i dziewczynką łączy się z opresją i zagrożeniem. Artystka tworzy w ten sposób serie, multiplikuje obrazy, buduje konstelacje, tryptyki, ciągi, które uruchamiają narrację, pozwalają snuć opowieść, rozwijać ją we wskazanym kierunku^[59]. Praca nr 8 opatrzona została następującym tekstem: „W obozach koncentracyjnych, gdzie wszyscy Żydzi byli brudni i głodni, były też piękne kobiety, które Niemcy kochali. Kobiety były więc Żydów i dostawały jedzenie. Teraz są karane. Ich głowy zostały ogolone”^[60]. Także jej późniejsze instalacje, asamblaży i kolaże łączą wspomnienia z prostymi środkami i formami. Aspekt kobiecości i kobiecego ciała będzie nadal silnie obecny, często pojawiają się odniesienia do żeńskich genitaliów, waginy, kobiecej bieleziny, śladów krwi. W tych pracach przeszłość jest stale obecna, mówi poprzez aluzje, skojarzenia, odbicia i (krawieckie) blizny.

spotykały się z opresją, często negacją ich zaburzeń i traum, które dotyczyły kwestii własnej tożsamości, seksualności, utraconego macierzyństwa, gwałtu, wstydu, poczucia winy. W badaniach feministycznych nad Holokaustem, zapoczątkowanych m.in. przez Joan Ringelheim i Esther Katz, wykazuje się trudności w opisie tych doświadczeń przez kobiety. Na temat zaangażowania tychże badaczek w działania nad włączeniem kobiecej perspektywy w Holocaust Studies

zob. Joan Ringelheim, *The Unethical and the Unse-akable. Women and the Holocaust*, „Simon Wiesenthal Center Annual” 1984, nr 1, s. 69–87. Eadem, *The Holocaust. Taking Women into Account*, „The Jewish Quarterly” 1992, nr 39, s. 19–23.

[59] Ziva Amishai-Maisels, op. cit., s. 366.

[60] Praca znajduje się w kolekcji Muzeum Izraela w Jerozolimie.

Odczytywanie prac Weinfeld przez pryzmat dybuka nadaje im rangę świadectwa, doświadczenia uniwersalnego, które łączy przeszłość ze współczesnością. Zderzając twórczość izraelskiej artystki z mistyką i folklorem żydowskim, udaje się z niej wydobyć to, co rzutuje na zbiorową świadomość po traumach II wojny światowej. Pamięć, zarówno ta indywidualna, jak i zbiorowa, stanowi tu filar, bez którego tożsamość byłaby szczątkowa i nieprawdziwa. W tym miejscu warto przywołać wypowiedź Hanny Krall udzieloną na potrzeby wywiadu po premierze *Dybuka* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego z 2003 roku, w której to pisarka podkreśla, że „An-ski opowiada o czasie niewinnym. My, w naszym czasie, już wiemy, że dybuka się nie przegania. Jest nasza pamięcią. Bez naszych dybuków będziemy gorsi i głupszy” [61].

Działania Yocheved Weinfeld, wpisujące się w tendencje i tematy sztuki feministycznej, zaangażowanej w obowiązujący dyskurs, krytycznej wobec patriarchalnego systemu władzy, zawsze jednak naznaczone są wojenną traumą i historią przodków. Jej sztuka łączy się z narracją tekstów pohołokaustowych, które stanowią świadectwo zmagania z trudną pamięcią, nadmiarem bądź radykalną redukcją środków i przekazywanych treści. Utwory powojenne bowiem, jak pisała Maria Janion, „zderzają fakty historyczne z fikcją, etykę z estetyką, wyrażalne z niewyraźnym” [62]. U Weinfeld wszystkie te czynniki są silnie wyczuwalne, budują napięcia, odwołują od prostych ocen i komentarzy, pozostawiają przestrzeń na pytania i głęboką refleksję. W tym zestawie prac, od obrazów fotograficznych, malarzkich, po kolaże, asamblaże i działania performatywne, wyraźnie wybrzmiewa głos z przeszłości. Niewymawialne słowa, nienazwane doświadczenia są jak te przyfastrygowane do kartek pocztowych fragmenty, które burzą harmonijny pejzaż. Wyraźny szew białej nici wytrąca z kontemplacji i zadowolenia, pozwala zobaczyć to, co niewidoczne, ukryte w szczelinach pamięci. Yocheved Weinfeld sięga do wspomnień własnych, przywołuje skrawki z opowieści rodzinnych, które łączy i przetwarza w struktury naznaczone wielką historią. Niemy krzyk okaleczonej twarzy, wymazany ze zdjęcia wizerunek matki, autoportret w obozowym pasiaku, bezbronne, obolałe, kobiece ciało – te i inne obrazy otwierają w pracach artystki kanały komunikacji, poprzez które przenika ból, cierpienie i niepokój. Te kobiece historie i doświadczenia zataczają kręgi, wracają cyklicznie w mrokach współczesności.

BIBLIOGRAFIA

- Amishai-Maisels Ziva, *Depiction and Interpretation. The Influence of the Holocaust on Visual Arts*, Pergamon Press, Oxford 1993.
- Ankori Gannit, *The Jewish Venus*, [w:] *Complex Identities. Jewish Consciousness and Modern Art*, red. Matthew Baigell, Milly Heyd, Rutgers University Press, New Brunswick 2001, s. 238–258.

[61] Jacek Cieślak, *Rozmowa z Hanną Krall i Krzysztofem Warlikowskim, Bez dybuków będziemy gorsi i głupszy*, „Rzeczpospolita” 31.10.2003, nr 232, s. A15.

[62] Maria Janion, op. cit., s. 279.

- Belting Hans, *Faces. Historia twarzy*, przeł. Tadeusz Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
- Belting Hans, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. Tadeusz Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Bensimon Doris, Errera Eglal, Żydzi i Arabowie. Historia współczesnego Izraela, przeł. Regina Gromacka, Krzysztof Pruski, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2000.
- Bloom Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. Agata Bielik-Robson, Marcin Szuster, Universitas, Kraków 2002.
- Bloom Lisa E., *Jewish Identities in American Feminist Art. Ghosts of Ethnicity*, Routledge, New York–London 2006.
- Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo Dowody na Istnienie, Warszawa 2018.
- Castel-Bloom Orly, *Tekstyli*, przeł. Agnieszka Jawor-Polak, Świat Książki. Grupa Wydawnicza Weltbild, Warszawa 2011.
- Cosgrove Denis E., *Social Formation and Symbolic Landscape*, University of Wisconsin Press, Madison 1998.
- Dekel Tal, *Center–Periphery Relations. Women’s Art in Israel during the 1970s, The Case of Miriam Sharon*, „Consciousness, Literature and the Arts” 2007, nr 8(3), s. 1–22.
- Elior Rachel, *Dybuki i kobiety żydowskie w historii społecznej, myśli mistycznej i folklorze*, przeł. Katarzyna Kornacka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań–Gniezno 2014.
- Elior Rachel, *Mistyczne źródła chasydyzmu*, przeł. Maciej Tomal, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt 2009.
- Freedberg David, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- Frydryczak Beata, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013.
- Graetz Naomi, *Women and Religion in Israel*, [w:] *Jewish Feminism in Israel. Some Contemporary Perspectives*, red. Kalpana Misra, Melanie S. Rich, Brandeis University Press, Hanover–London 2003, s. 17–56.
- Hasło: *Dybuk*, [w:] *Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, t. 1, oprac. Zofia Borzymińska, Rafał Żebrowski, t. 1, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.
- Heyd Milly, *Man Ray/Emmanuel Radnitsky. Who Is Behind the Emigma of Isadore Ducasse?*, [w:] *Complex Identities. Jewish Consciousness and Modern Art*, red. Matthew Baigell, Milly Heyd, Rutgers University Press, New Brunswick 2001, s. 115–140.
- Janion Maria, *Bohater, spisak, śmierć. Wykłady żydowskie*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.
- Jolanta córka Ireny, wnuczka Bronisławy, prawnuczka Ludwiki [Jolanta Brach-Czaina], *Błony umysłu*, Wydawnictwo Dowody na Istnienie, Warszawa 2022,
- Kamczycki Artur, *Muzeum Libeskinda w Berlinie. Żydowski kontekst architektury*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Kelman Naamah, *A Thirty-Year Perspective on Women and Israeli Feminism*, [w:] *New Jewish Feminism. Probing the Past, Forging the Future*, red. Elyse Goldstein, Jewish Lights Publishing, Vermont 2009, s. 197–205.
- Kornacka-Sareło Katarzyna, *Śluchająca „zamkniętych głosów” i jej opowieść. Myśl feministyczna Rachel Elior*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2014, nr 9, s. 175–195.
- Krall Hanna, *Dowody na istnienie*, Wydawnictwo a5, Poznań 1995.
- Kuryluk Ewa, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.
- Levinas Emmanuel, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. Małgorzata Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.

- MacIntyre Alasdair, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przeł. Adam Chmielewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
- Maciudzińska-Kamczycka Magdalena, *Gender i Holocaust. Sztuka (przetwarzania) kobiet w czasach Zagłady*, [w:] *(Nie)chciana tożsamość*, red. Katarzyna Lewandowska, Magdalena Maciudzińska-Kamczycka, Cezary Lisowski et al., Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016, s. 43–54.
- Mackiewicz Wojciech, *Ciało i polityczność. Koncepcja cielesności w filozofii Michela Foucaulta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2018.
- Neeman Jael, *Byliśmy przyszłością*, przeł. Agnieszka Jawor-Polak, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012.
- Neeman Jael, *Była sobie kiedyś*, przeł. Magdalena Sommer, Wydawnictwo Próby, Warszawa 2023.
- Rapoport (An-ski) Szlojme Zajnwil, *Na pograniczu dwóch światów. Dybuk*, przeł. Awiszaj Hadari, „Austeria”, Kraków 2007.
- Ricoeur Paul, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2007.
- Ringelheim Joan, *The Holocaust. Taking Women into Account*, „The Jewish Quarterly” 1992, nr 39(3), s. 19–23.
- Ringelheim Joan, *The Unethical and the Unseakable. Women and the Holocaust*, „Simon Wiesenthal Center Annual” 1984, nr 1, s. 69–87.
- Rogowska-Stangret Monika, *Ciało – poza Inności i Tożsamością. Trzy figury ciała w filozofii współczesnej*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019.
- Sabar Shalom, *The Khamsa*, [w:] Filip Vukosavović, *Angels and Demons. Jewish Magic through the Ages*, Bible Lands Museum, Jerusalem 2010.
- Salwa Mateusz, *Krajobraz. Fenomen estetyczny*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2020.
- Sawczyński Piotr, *Narracja jako emancypacja. Alasdair MacIntyre a żydowska tradycja*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2016, nr 17(2), s. 83–91.
- Scholem Gershom, *Kabała i jej symbolika*, przeł. Ryszard Wojnakowski, Znak, Kraków 1996.
- Scholem Gershom, *O mistycznej postaci bóstwa. Z badań nad podstawowymi pojęciami kabały*, przeł. Agnieszka K. Haas, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.
- Schrire Theodore, *Hebrew Amulets. Their Decipherment and Interpretation*, Routledge & K. Paul, London 1966.
- Sławek Tadeusz, *Pauza w przyzwyczajeniu. O doświadczaniu krajobrazu*, „Herito” 2015, nr 19, s. 23.
- Steinberg Leo, *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, przeł. Mateusz. Salwa, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2013.
- Szykowska-Piotrowska Anna, *Po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii, słowo/obraz terytoria*, Fundacja Terytoria Książki, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Gdańsk–Warszawa 2015.
- Tenenbaum Ilana, *Live Acts. Performing the Body – The First Generation of Projected Images*, katalog wystawy, Haifa Museum of Art, Haifa 2006.
- Węgrzyn Ewa, *Emigracja ludności żydowskiej z polski do Izraela w latach 1956–1959. Przyczyny, przebieg wyjazdu, proces adaptacji w nowej ojczyźnie*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne” 2010, nr 137, s. 137–151.
- Węgrzyn Ewa, *Wyjeżdżamy! Wyjeżdżamy?! Alija gomulowska 1956–1960*, Wydawnictwo Austeria, Budapeszt–Kraków 2016.
- Woven Consciousness. Contemporary Textile in Israel*, katalog wystawy, kurator Irena Gordon, The Rothschild Center, Tel Aviv 2014.
- Wujewski Tomasz, *Życie starożytnych posągów*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2017.