

**Karolina Koprowska**

## Kolaż jako akt profanacji? O twórczości Ewy Kuryluk

### Abstract

#### **Collage as an Act of Profanation? On the Works of Ewa Kuryluk**

The article is an attempt to analyse both artwork and prose of Ewa Kuryluk, focusing on the question of the representation of the Holocaust and its boundaries. This analysis refers to “the generation of postmemory” which is struggling to work through a heritage of the Holocaust. The author uses the notion of collage concerning Kuryluk’s works to describe not only a technique of an art and literary production, but also an aesthetic process of reconstruction a family biography and seeking own identity as a member of traumatic experience.

**Słowa kluczowe:** Kuryluk Ewa, kolaż, postpamięć, Holocaust

**Keywords:** Kuryluk Ewa, collage, postmemory, Holocaust

### Wstęp

Doświadczenie Zagłady, uznane za bezprecedensowe i wymykające się wszelkim znanym pojęciom, stawia tych, którzy chcą bądź muszą o niej mówić, przed trudnym wyzwaniem. Ponieważ wiele prób wyrażenia i reprezentacji Zagłady kończy się nieuchronnym niepowodzeniem, estetyka niewyraźności stała się – jak zauważa Marek Zaleski – obowiązującą strategią, która uśmierciła piękno, a ogłosiła triumf wzniosłości. W języku wzniosłości „nie godzi się mówić o pięknie (choć ofiary i świadkowie w swoim «tradycyjnym» języku jeszcze o nim mówili). Ten język wyciągnął skrajne konsekwencje

z czynnej od dawna tendencji do różnicowania piękna (na piękno niższego i wyższego rzędu), i jest może najwyraźniejszym przykładem tego, jak estetyka jest kolonizowana przez etykę<sup>1</sup>.

Prymat etyki nad estetyką wyraża się w imperatywie stosownego mówienia o Zagładzie i zarazem w pytaniu Adorna: „Czy możliwe jest pisanie wierszy po Oświęcimiu?”, kwestionującym możliwość estetyzacji tego traumatycznego doświadczenia za pomocą środków literackich i artystycznych. Dlatego też najbardziej adekwatnym sposobem reprezentacji byłoby stworzenie naukowej i obiektywnej wizji wydarzeń, co, jak pokazał Hayden White, stanowi jednak projekt utopijny. Dyskurs historii został więc szybko podważony, a uwaga badaczy skoncentrowała się na dyskursie pamięci, a także – postpamięci. Przemysław Czapliński uzasadnia to przesunięcie akcentu również zmianą generacyjną – odchodzeniem pokolenia bezpośrednich świadków i uczestników wojennych wydarzeń, a przejmowaniem głosu przez „pokolenie postpamięci”<sup>2</sup>, które próbuje poradzić sobie z pozostawionym dziedzictwem Zagłady i referencyjną pustką tego doświadczenia. Czapliński stwierdza za Lawrence L. Langerem, że

[...] wcześniejsza sztuka dotycząca Zagłady nie przedstawiała niewyraźnego, lecz unaoczniała niemożność przedstawienia. Od pewnego czasu mamy do czynienia z wyrażaniem tego, co będąc niepojmowalne, może być przedstawione<sup>3</sup>.

Zmiana stosunku do kwestii wyrażalności Zagłady pociąga za sobą nieuniknione przekroczenia ustalonych granic stosowności, które miały zapewnić obiektywizm i wiarygodność relacji o wojnie. Można przyjąć za Czaplińskim, że od lat dziewięćdziesiątych pojawiają się utwory literackie czy dzieła sztuki, które łamią zakaz przedstawiania i posługują się kategoriami estetycznymi do prób artystycznego opracowania Holokaustu. Frank Ankersmit powiada, że „[j]eżeli staniemy zatem przed tak trudnym wyzwaniem, jak problem Holokaustu, to właśnie do estetyki, a nie do kategorii faktograficznej prawdy i moralnego dobra, powinna odwoływać się historia”<sup>4</sup>. Wiele literackich i artystycznych przedstawień rezygnuje zatem ze wzniosłej, nastawionej na etyczny wymiar narracji, przekracza ustalone konwencje, gdyż „szczeliną, przez którą sączy się reprezentacja, jest akt profanacji Zagłady”<sup>5</sup>. Przy czym nie chodzi o efekt profanacji czy poczucie obrazy, jakie może wywołać dany utwór, lecz

<sup>1</sup> M. Zaleski, *Słowo zapomniane*, „Dwutygodnik” 2009, nr 10, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/360-slowo-zapomniane.html> [dostęp: 15.12.2014].

<sup>2</sup> Zob. M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, „Didaskalia” 2011, nr 105, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, s. 28–36.

<sup>3</sup> P. Czapliński, *Zagłada i profanacje*, „Teksty Drugie” 2009, nr 4, s. 205–206.

<sup>4</sup> F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp E. Domańska, Kraków 2004, s. 405.

<sup>5</sup> P. Czapliński, *Zagłada...*, s. 204.

o to, w jaki sposób w utworze dokonuje się obrazoburcze przekroczenie i jak autor włącza profanację w różne poziomy tekstowe<sup>6</sup>.

Wartościowana pozytywnie profanacja powstrzymuje kolejne repetycje stosownych przedstawień Zagłady oraz wynikającą z nich swego rodzaju monotonię literatury Holocaustu, która budzi u odbiorcy albo poczucie „zadomowienia” i zobojętnienia, albo znużenie i zniechęcenie rozpoznaną już formą dokumentu/świadcstwa. Reprezentacje, w których autorzy przedkładają wartość estetyczną nad dyskurs etyki i stosowności lub po prostu zwracają uwagę na nieuchronność „profanacji estetycznej”, przynoszą szansę na odnowienie obecności Zagłady w komunikacji społecznej, a – wprowadzając nowe formy estetyczne – kwestionują i redefiniują uznane za kanoniczne schematy przedstawiania doświadczenia granicznego.

Profanacja jako model reprezentacji Zagłady określa przede wszystkim postpamięciowe utwory autorów, którzy poszukują indywidualnego sposobu na artystyczne zmierzenie się z doświadczeniem wojny. Taką strategię przyjmuje również w swojej twórczości Ewa Kuryluk, malarka, pisarka, eseistka i autorka instalacji, która temat rodzinnej traumy opracowuje za pomocą formy kolażu i fotomontażu. Technika kolażowa stanowi naczelną zasadę nie tylko instalacji artystycznych Ewy Kuryluk, lecz także całej jej twórczości, łączącej trzy różne sposoby reprezentacji: literaturę, fotografię oraz sztuki plastyczne. Sieć wzajemnych powiązań i odniesień pomiędzy autobiograficznymi tekstami literackimi: *Goldi* i *Frascati*, fotografiami matki Kuryluk oraz *Żółtymi instalacjami* jest bowiem tak wyraźna, że prac Kuryluk trudno nie odczytywać wspólnie. Dlatego też poniżej przyjrze się różnym wymiarom twórczości Ewy Kuryluk, traktując je jednak jako elementy wieloznaczonej i interaktywnej całości estetycznej.

## Kryzys reprezentacji

Zwrot ku przeszłości i zainteresowanie rodzinną historią w twórczości Ewy Kuryluk pojawia się najwyraźniej od roku 2001, czyli od śmierci jej matki Marii Kuryluk (vel Miriam Kohany). Ewa Kuryluk przez długi czas nie wiedziała, że jej matka była Żydówką, która wojnę przeżyła dzięki pomocy przyszłego męża, Karola Kuryluka. Maria Kuryluk ukrywała przed dziećmi swoją tożsamość i nie opowiadała im o swoich wojennych doświadczeniach. Nie potrafiąc poradzić sobie z traumą Zagłady, starała się ją stłumić, a z pamięci wyprzeć przeszłe zdarzenia. W utworze *Frascati* odnajdujemy taką jej wypowiedź: „Wmawiałam sobie, że przeżyłam, żeby dać świadectwo. Ale prawda

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 206.

mnie przerosła – zajęczała – łatwiej było pisać propagandę. W rezultacie ocalałam, żeby zataić – schowała twarz w rękach”<sup>7</sup>.

Próba odciążenia się od traumatycznych wspomnień wyraża się również w symbolicznym akcie schowania przez matkę fotografii swoich bliskich w butach. Jej działanie stanowi absurdalne, ale i paradoksalne powtórzenie gestu ukrywania przez Żydów rodzinnych zdjęć podczas wojny. Kuryluk nie czyni tego jednak w celu zachowania pamięci o przedwojennym świecie oraz zmarłych ludziach, lecz przede wszystkim dlatego, żeby uciec od bolesnych wspomnień oraz utraty, która nie może zostać przez nią oswojona. Dokonuje więc swego rodzaju „zachomikowania” własnej pamięci, co upodabnia ją do rodzinnego chomika Goldiego, który przechowywał na później kawałki jedzenia. Analogia zachowań matki i domowego zwierzątka wskazuje jednocześnie, że ukrycie fotografii nie ma jednoznacznie eskapistycznego wymiaru, nie przynosi też uwolnienia od przeszłości, co mogłoby zapewnić np. ich wyrzucenie lub zniszczenie. Kuryluk, niczym Goldi korzystający z ukrywanego jedzenia, powracała do swojego „albumu” i uzupełniała go nowymi zdjęciami.

Ewa Kuryluk odnalazła buty z fotografiami w mieszkaniu przy ulicy Frascati dopiero po śmierci matki. Przedwojenne zdjęcia ukazują Miriam Kohany, jej rodziców: Paulinę Raaber i Hirscha Kohany, siostrę Hilde i brata Oskara, a także jej pierwszego męża Teddy’ego Gleicha. Kilka fotografii, pochodzących z okresu powojennego, przedstawia przede wszystkim Marię Kuryluk z dziećmi Ewą i Piotrusiem. Można zatem uznać, że fotografie układają się w opowieść, której matka nie potrafiła przekazać za pomocą słów; wyłaniająca się ze zdjęć narracja tworzy jednocześnie mapę jej pamięci, postrzępioną, fragmentaryczną i niejasną. Wydaje się zatem, że pozostawione przez matkę świadectwo stało się dla artystki impulsem nie tyle do poznania czy zrekonstruowania historii własnej rodziny, ile konfrontacji z przechowywaną w pamięci wojenną traumą i przepracowania jej niejako w imieniu matki.

Gromadzone przez Marię Kuryluk fotografie artystka w różny sposób inkorporuje zarówno do utworów literackich, jak i prac plastycznych. W tworzeniu takich dzieł kolażowych Ewa Kuryluk korzysta przede wszystkim z funkcji krytycznej kolażu, wymierzonej w tradycyjne sposoby konstruowania dzieła sztuki jako zamkniętej i koherentnej całości, a także aktualizowanej w obliczu kryzysu reprezentacji<sup>8</sup>. Niewystarczalność form przedstawiania nabiera w przypadku twórczości Kuryluk dodatkowego znaczenia, gdyż ujawnia się w kontekście prób zmierzenia się z doświadczeniem granicznym, a także poznania losów przodków. Niewiedza czy niepewność co do uwikłanej w traumę Holokaustu przeszłości własnej rodziny ujawnia się najlepiej w rozdziale *Goldiego*, zatytułowanym *Kochani w butach mamy*, w którym Kuryluk opisuje

<sup>7</sup> E. Kuryluk, *Frascati*, Kraków 2009, s. 47. Wszystkie cytowane w eseju fragmenty powieści pochodzą z tego wydania. W dalszej części tekstu oznaczę je w następujący sposób: (F, s.).

<sup>8</sup> Zob. R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia* [w:] *idem, Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 216.

fotografie i dokumenty matki. Okazuje się, że przynoszą one więcej pytań i wątpliwości niż konkretnych wyjaśnień:

Na innej fotografii Paulina ma u boku starszego pana z bródką. Swojego tatusia Raabera: mojego pradziadka? [...] A starsza pani przy kominku pod palmą? Też Paulina, prawdopodobnie w swoim mieszkaniu. Dziadkowie byli zameldowani w Białej, na Komorowickiej 52, ale posiadali też jakąś nieruchomość – działkę, domek, ogródek? – na Granicznej 12. Skąd o tym wiem? Z akt, sporządzonych latem 1944, o przejęciu przez administrację niemiecką mienia po Hirschu i Paulinie Kohanych, zamieszkałych w Bielitz-Biała od „ok. 1920” do „31 sierpnia 1939”. Istotnie, potem ślad po nich zaginał [...]⁹.

Powracając w toku opowieści liczne pytania oraz powtórzenia słowa *chyba* świadczą o nieprzejrzystości, niejasności i niedopowiedzeniach fotografii. Rozczarowanie fotografiami, a nawet nieufność wobec takiej formy reprezentacji prowadzi autorkę do wyznania: „Nie dam się nabrać na żadną fotografię! Na przykład zdjęcia z butów (tej czarnulki ze mną i Piotrusiem) to bezczelny falsyfikat” (G, s. 218). Zdjęcia, pozbawione jakiegokolwiek kontekstu i opowieści, zakładają pracę archeologiczną polegającą na żmudnych poszukiwaniach archiwalnych dokumentów i jednocześnie na snuciu domysłów oraz przypuszczeń. Domagają się komentarza wyjaśniającego historię, która za nimi stoi, np. w postaci cytatów z odnalezionych akt. Dlatego też Ewa Kuryluk nie wierzy w obiektywizm fotografii, gdyż z łatwością może go podważyć (np. w autofotografiach), a jednocześnie – rozpoznaje brak, który niesie z sobą fotografia pozbawiona własnego kontekstu<sup>10</sup>. Dokładna rekonstrukcja rodzinnej biografii jedynie na podstawie zdjęć z butów matki okazuje się niemożliwa. Fotografie stają się więc nie tylko materialnym znakiem pustki, utraty oraz traumy, lecz także – niedostępności do prawdy o wojennych losach rodziny. Ale czy rzeczywiście tylko archeologia jest stawką, o którą toczy się w twórczości Kuryluk gra (nie)wyrażalności i stosowności reprezentacji?

## Kolażowa wielowarstwowość

Znalezione w butach matki fotografie stają się podstawą dla techniki kolażowej, którą Ewa Kuryluk wykorzystuje w swoich tekstach literackich oraz instalacjach. Kolaż pozwala bowiem na wypełnienie luk fotografii przez opatrzenie ich słownym komentarzem (w książkach *Goldi* i *Frascati*) oraz dopełnienie plastycznymi przedstawieniami.

<sup>9</sup> E. Kuryluk, *Goldi*, Warszawa 2004, s. 210. Wszystkie cytowane w eseju fragmenty powieści pochodzą z tego wydania. W dalszej części tekstu oznaczę je w następujący sposób: (G, s.).

<sup>10</sup> Zob. M. Kuźmicz, *To, co ukryte. O relacji malarstwa i fotografii w twórczości Ewy Kuryluk*, „Opcje” 2011, nr 1/2, s. 123.

## Ryszard Nycz definiuje kolażowość w literaturze jako

[...] neoawangardową formułę manifestacyjnego zaspokojenia istotnej dążności twórczości lat ostatnich do przekroczenia granic autonomicznej sztuki i odsłonięcia zarówno swych związków z historyczną rzeczywistością – czemu służy jej aspekt d o k u m e n t a l n y (radikalnej reprezentacji przedmiotu) – jak i swego zakorzenienia w dyskursywnym uniwersum kultury, o czym z kolei zaświadcza, ostentacyjnie stematyzowany, uczyniony pierwszoplanową kwestią, wymiar i n t e r t e k s t u a l n y<sup>11</sup>.

Charakter dokumentalny i intertekstualny kolażu literackiego zostaje osiągnięty za pomocą cytatów i klisz językowych pochodzących z innych tekstów: literackich, użytkowych i dokumentalnych, czy tzw. cytatów z rzeczywistości, odnoszących się do otaczającego świata. Samo przytaczanie „cudzej mowy” zakłada natomiast dwa ruchy: powtórzenie danej wypowiedzi z konkretnego źródła oraz usytuowanie jej w nowym kontekście słownym. Ta swego rodzaju rekontekstualizacja poszerza pole semantyczne cytowanej wypowiedzi, nadaje jej nowe znaczenia i konotacje, a także poddaje ją „efektowi uniezwyklenia” (W. Szklowski)<sup>12</sup>.

Elementy kolażowości stanowią istotną zasadę kompozycyjną autobiograficznych utworów Ewy Kuryluk *Goldi* i *Frascati*, w których autorka powraca do okresu swojego dzieciństwa i opisuje go z perspektywy dziecka. Z utworów wyłania się obraz rodziny, która w przestrzeni domowej organizuje własny świat, występujący w opozycji do rzeczywistości zewnętrznej. Odizolowanie rodzinnego świata podkreśla przede wszystkim posługiwanie się odrębnym językiem, który jest zrozumiały jedynie dla członków rodziny, oraz nadawanie sobie wymyślonych pseudonimów. Taki charakter języka ujawnia się choćby w następującej wypowiedzi Karola Kuryluka z powieści *Goldi*:

– Towarzyszu Goldi – szukał go wzrokiem, ale nie znalazł: Goldi mocował się ze spinaką w mankiecie. – Kleptomanie! – wyciągnąłeś go z rękawa. – Czy zdajesz sobie sprawę, ile prztyczków grozi za kradzież biżuterii? – Tracił Cię pojednawczo noskiem i zerknął na Piotrusia, który zapiszczał uszczęśliwiony: – Goldi! Towarzystwo ambasador zostało do was zapisane na sportowanie rowerowe (G, s. 138–139).

Intymny i nieco infantylny język porozumiewania się rodziny tworzą zwierzęce metafory, neologizmy, zdrobnienia, gry słowne, a także cytaty z PRL-owskiej nowomowy. Karol Kuryluk – przypomnijmy – był dziennikarzem i działaczem społecznym, a w czasie rządów Gomułki – ambasadorem PRL w Austrii, ministrem kultury i dyrektorem PWN. Pastiszowe wypowiedzi ojca odsyłają zatem do rzeczywistości komunistycznej i do sytuacji społeczno-politycznej, w jaką został uwikłany. Język oscylujący między przestrzenią prywatną i osobistą a tym, co zewnętrzne, ma oswoić zagrożenie przez obrócenie go w żart i zabawę. Tworzy również iluzję enklawy, w której nie

<sup>11</sup> R. Nycz, *O kolażu tekstowym...*, s. 222.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 195–196.

mówi się wprost o takich tematach tabu, jak: doświadczenie Zagłady, choroba psychiczna matki i rzeczywistość PRL-u. Eliza Szybowicz zwraca uwagę, że język rodziny Kuryluków spełnia jednocześnie rolę maskującą i prowadzi do stłumienia głosu<sup>13</sup>. Istnienie traumy Zagłady, która nazaczyła całą rodzinę – podobnie jak fotografii matki – nie jest uświadomione ani wypowiedziane przez domowników. Obecność niewyraźnej tajemnicy wyzwala jednak potencjał afektywny. Napięcie pomiędzy wewnętrznym przymusem wypierania traumy a koniecznością jej ujawnienia jest stale i podskórnie wyczuwane przez domowników. Afektywne momenty uobecnienia traumy wywołują się w mimowolnych aluzjach językowych i fobiach matki (z imperatywem ukrywania się na czele). Monika Żółkoś zwraca uwagę, że

[...] matka, uciekinierka z lwowskiego getta, trwa nie tyle w żywej pamięci tamtych wydarzeń, ile w wiecznie uteraźniejszonej Zagładzie, czyniąc ze swoich żydowskich korzeni największą tajemnicę, skrywaną także przed dziećmi. Tajemnicę przez lata niewypowiedzianą, a przecież stale w ich życiu obecną. Piętno nienazwane, ale przeczucwane i nieustannie przez matkę tropione w rzeczywistych lub wymyślonych aluzjach otoczenia, w antysemitycznych skamielinach językowych, w antyżydowskich zapętleniach powojennej historii Polski<sup>14</sup>.

Przemilczenie trudnych doświadczeń prowadzi w rezultacie do stworzenia sieci aluzji i niedopowiedzeń, wskazujących na afektywno-emocjonalny bagaż wojennych doświadczeń matki. Maria Kuryluk powtarza w wielu sytuacjach określenie „struktury afektywne”, które zostają włączone do idiomu rodzinnego jako jego nieodłączny element: „Łapka zabrał z ławki Niedobitka w samym sweterku” (F, s. 14); „Durny maluch! Zrobią z ciebie abażur” (F, s. 18); „– W prawdziwym parku można zaszyć się – szepnęła – odsapnąć na ławce, napić się ze źródelka, spotkać człowieka. Prawdziwy park to deska ratunku” (F, s. 64).

Aluzyjnym i afektywnym sposobem przejawiania się traumy w twórczości Kuryluk jest również kolor żółty, funkcjonujący w utworach i instalacjach artystki na zasadzie cytatu odwołującego się do obszaru kulturowego. Żółta jest okładka pierwszego wydania książki *Goldi*, którą zaprojektowała sama artystka, a kolor ten przewija się przez cały utwór: „Żółte ptaki, żółte płatki róż, żółte płatki śniegu. Od żółtego koloru zawirowało mi w głowie” (G, s. 122). Odgrywa on znaczącą rolę również w serii *Żółtych instalacji* z roku 2001. W otwierającej ją kompozycji *Lecą żółte ptaki* artystka dokonuje plastycznej trawestacji znalezionych fotografii, w których wizerunki zmarłych członków

<sup>13</sup> Zob. E. Szybowicz, *Bratnie łapki*, „Dwutygodnik” 2011, nr 54, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/2111-bratnie-lapki.html> [dostęp: 16.12.2014].

<sup>14</sup> M. Żółkoś, *Tworzenie pamięci. O powieściach autobiograficznych Ewy Kuryluk* [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Kraków 2011, s. 272.

rodziny wycina z żółtego jedwabiu<sup>15</sup>. Ewa Kuryluk stosuje zwykle ten kolor, gdyż jego konotacje wzbudzały w matce największą (sprzeczną) emocję – z jednej strony kojarzył się z ulubionym malarzem matki, Vincentem van Goghem, a z drugiej stawał się niejako fetyszem ewokującym traumatyczne wspomnienia i budzącym przez to silną awersję. Wprowadzenie żółtych barw i ich znaczenie sięga bowiem do tradycji i kulturowego zaplecza symbolicznego, w którym żółty kolor oznacza przede wszystkim wrogość, zazdrość, zdradę czy wykluczenie ze wspólnoty<sup>16</sup>. Żółta barwa w utworach Kuryluk odnosi się poza tym do żółtej opaski z Gwiazdą Dawida, jaką musiała nosić podczas wojny matka autorki. Znaczenie koloru może się zatem wiązać z traumą, doświadczeniem ekskluzji oraz Zagłady Żydów<sup>17</sup>. Warto także zauważyć, że pojawiający się w instalacjach problem wykluczenia symbolizuje nie tylko kolor żółty, lecz także charakterystyczny dla malarskich tawestacji fotografii kontur, który wyodrębnia i naznacza. Ponieważ postaci, jakie Kuryluk umieszcza w swoich instalacjach, są duchami czy też cieniami jej przodków, kontur tych wizerunków nie jest wyraźny ani dokładny, co podkreśla tym samym niemożność prawdziwego poznania i uchwycenia ich przeszłości.

Wypieranie traumy z języka i uchronienie (nie tylko dzieci) przed bezpośrednią konfrontacją z dramatycznymi wydarzeniami okazuje się niemożliwe – Piotruś i Ewa wyczuwają i przejmują doświadczenia rodziców. Szybko przyswajają sobie reguły ukrywania i maskowania prawdy przed sobą nawzajem, uczą się domowego języka i zaczynają posługiwać się jego słownymi aluzjami. W książce *Goldi* czytamy:

Była już zima i padał śnieg, kiedy w końcu odezwałam się: – Łapko – usiadłam Ci na kolanach i pogłaskałam po policzku – gdzie jest... Ma-daa-gas...? – Przerwałam, bo cały zeszytywniałeś (G, s. 118).

Dzieci zostają mimowolnie włączone do wspólnoty doświadczenia Zagłady, które zaczyna oddziaływać również na ich psychikę i zachowanie:

Czego przestraszył się Piotruś? – zapytał mnie wieczorem Łapka. – Fryzjera. – Boi się białego fartucha, bo mu przypomina lekarza? – zafrasował się. Ale byłby zasmucił się jeszcze bardziej, gdybym się wygadała, że Piotruś przeraził się włosów na podłodze (F, s. 103).

Domowy idiom, który utracił swój społeczno-polityczny kontekst aktualizowany przede wszystkim przez ojca, zostaje – jak się zdaje – włączony przez

<sup>15</sup> E. Kuryluk, *Żółte instalacje 2001–2011*, komentarze: O. Wojtkiewicz, Sosnowiec 2011, s. 5. W analizie instalacji Kuryluk opieram się na tym wydaniu.

<sup>16</sup> W. Kopaliński, *Żółcień* [w:] *idem, Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 513. „We Francji drzwi mieszkania osoby skazanej za cudzołóstwo smarowano żółtą farbą. W XVI wieku prostytutki hamburskie musiały nosić żółte szale. W niektórych krajach w średniowieczu zmuszano Żydów do noszenia żółtego kapelusza, płaszcza, żółtej łąty na odzieniu [...]”.

<sup>17</sup> Zob. E. Kuryluk, *Podróż do granic sztuki*, Warszawa 2005, s. 185.



Ewę Kuryluk do własnej narracji postpamięciowej o rodzinnej traumie i jej przekraczaniu. Próby przełamania tabu „konserwującego” rodzinną traumę pojawiają się również w instalacji z 2005 roku, zatytułowanej *Tabuś*. Tabuś – zgodnie z bajką opowiadaną przez matkę – jest „marmotką zaadoptowaną ze stoku wschodniego. Ma sparaliżowane łapki i ślepe ślipyki – zamknęła oczy – i wacianą głowę – pomacała skronie – i nie ma języczka. Ale jest najpuchatsza i siedzi w wózekku na honorowym miejscu” (G, s. 97). Tabuś może więc zostać uznany za *alter ego* matki Kuryluk, która nie może znaleźć odpowiedniego języka do opowiedzenia swoich przeżyć. W przytoczonym fragmencie *Goldiego*, a także w samym tytule instalacji zwracają uwagę pojawiające się w całej twórczości Kuryluk zdrobnienia i litoty zawężające spojrzenie do określonej przestrzeni, języka i kręgu postaci. Wrażenie pomniejszenia domowego świata wynika nie tylko z przyjęcia dziecięcej perspektywy (wraz z jej wszelkimi ograniczeniami), ale również z dążenia do oswojenia tego, co rozgrywa się pod powierzchnią słów, gestów czy zachowań. Zbliżenia się do nieznanego i wprost niewypowiedzanego. Choć rekonstruowana przestrzeń dzieciństwa jest wypełniona miejscami ukrywania się (np. szafa, łazienka ze zgaszonym światłem), nie przynosi ona tego poczucia klaustrofobiczności, jakie było obecne w świecie matki. Wydaje się, że zabieg pomniejszenia w pracach Ewy Kuryluk służy konstruowaniu intymnego świata, traktowanego z niezwykłą czułością i ciepłem, ale świadczy jednocześnie o prywatnym wymiarze rodzinnej traumy.

### Strategia *bricoleura*

Ewa Kuryluk, korzystając w twórczości z wypracowanych wcześniej tworzyw czy odwołując się do elementów zaistniałych w innym kontekście, sytuuje się w specyficznej dla twórcy kolażu pozycji *bricoleura*. Artysta, który przyjmuje tę nową funkcję

[...] musi sięgnąć do już istniejących narzędzi i materiałów; zestawić, ewentualnie zmienić ich inwentarz: wreszcie, co najważniejsze, wszcząć z nimi rodzaj dialogu, by uprzytomnić sobie, nim dokona wyboru, wszystkie możliwe odpowiedzi owego zasobu na postawiony problem<sup>18</sup>.

Taka strategia pozwala na zatarcie piętna indywidualizmu twórcy, co w przypadku Kuryluk wydaje się szczególnie ważne, gdyż umożliwia jej wsłuchanie się w głos bezpośrednich świadków Zagłady i próbę poznania własnej rodziny.

W twórczości Kuryluk idzie bowiem nie tylko o odtworzenie losów przodków, lecz także o symboliczne przywrócenie rodzinnej wspólnoty i możliwość spotkania swoich bliskich. Wydaje się, że Kuryluk odprawia w swoich

---

<sup>18</sup> C. Levi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, Warszawa 1969, s. 33.

instalacjach niekończący się obrzęd dziadów, podczas którego próbuje poczuć obecność i bliskość przodków, jakich nie udało się jej poznać, oraz odnaleźć z nimi więź, jaka nie mogła w rzeczywistości zaistnieć. Budowanie swoistej analogii między własnym życiem a losami przodków oraz próbę uchwylenia doświadczenia rodziny ukazuje kolaż zatytułowany *Statek*, który powstał w nawiązaniu do pobytu Marii, Piotrusia i Ewy nad Morzem Czarnym. Jego bezpośrednią inspiracją wydaje się jednak sen artystki, opisany w książce *Frascati*:

W nocy mama spała jak zabita, Piotruś chlipał, a mnie przyśnił się statek. Nie, nie i c h: n a s z. Na maszcie trzepotała chorągiewka z napisem „Frascati”, wiatr wydymał żagle z żółtego jedwabiu, wyhaftowane przez mamę w niebieskie tulipany. Od pół wieku sen powraca w różnych wersjach. Statek przypomina zabawkę, Piotruś i ja wycinanki z jedwabiu (F, s. 18).

Instalacja *Statek* stanowi dokładną realizację sennej wizji statku, na którym artystka spotyka zmarłe osoby ze swojej rodziny. Jak zauważa Ola Wojtkiewicz:

Ten symboliczny statek wywodzi się ze średniowiecznych praktyk wykluczania obłąkanych: statki z „wariatami” spuszczano na morze bez prowiantu i wody, skazując ich na zagładę. Swoją *Statek* uważa artystka „za zrodzony z żałoby sen o spotkaniu z umarłymi w *blasku wieczności*”<sup>19</sup>.

Odwołując się do tego przedstawienia, artystka wskazuje jednoznacznie na tragiczny los przodków. Sugeruje ponadto, że odprawiane przez nią dziady stają się koniecznym elementem procesu żałoby po bliskich i przepracowywania straty.

Postaciom zmarłych na instalacjach towarzyszą również wycinanki dzieci Piotrusia i Ewy, spadkobierców Holokaustowego dziedzictwa. W pracy *Tabuś* Kuryluk umieściła dwa mariaże: sylwetki Anny Frank (ze zdjęcia zachowanego przez matkę) z twarzą Piotrusia oraz postaci koleżanki Anny i swojej twarzy. Zwielokrotnione „zmontowane postaci” Piotrusia układają się dodatkowo w smugę dymu, której trudno nie postrzegać jako nawiązania do dymu wydobywającego się z krematoriów. Uderzająca w tych zestawieniach jest przede wszystkim sugerowana (również przez matkę Kuryluk, która fotografię z gazety umieszcza w rodzinnym „albumie”) paralela losów dzieci Holocaustu czy żydowskiej społeczności w ogóle i życia dzieci urodzonych po wojnie z traumatycznym багаżem swoich rodziców. Ujawnia się tu zarówno świadomość własnego potencjalnego losu jako żydowskiego dziecka, ale urodzonego w dogodniejszym czasie, jak i przekonanie o ciągłej obecności Zagłady, choć na innym poziomie – postpamięciowym i wyobraźniowym.

Warto jeszcze raz zapytać, dlaczego Kuryluk podejmuje próbę scalenia biografii dziadków i poznania swoich przodków? Czy tylko po to, aby przez

---

<sup>19</sup> E. Kuryluk, *Żółte instalacje...*, s. 19.

poznanie i artystyczne opracowanie ocalić rodzinną historię od zapomnienia, a zatem uczynić ze swojej twórczości „miejsce rozpamiętywania w obliczu śmierci i rychłego zapomnienia”<sup>20</sup>? Należy zauważyć, że Kuryluk w swoich pracach przesuwła właściwie akcent z przekazania konkretnych opowieści o przodkach na sam proces rekonstruowania przeszłości. Rodzinna historia staje się więc dla niej „w istocie opowieścią o więzi, a także, w pewnych swych aspektach, o trwałości i ciągłości. Jest też – co istotne – opowieścią o wspólnocie, pośród której i dzięki której można budować samego siebie”<sup>21</sup>. Autorka poszukuje w ten sposób własnego sposobu na przepracowanie rodzinnej traumy, a przede wszystkim odbudowanie swojej tożsamości. W *Statku* ukazuje ludzi, których łączy nie tylko więź rodzinna, ale przede wszystkim naznaczenie Holokaustem; wśród licznych postaci Kuryluk umieszcza również siebie. Pozycja *bricoleura*, jaką przyjmuje artystka, zakłada więc interaktywny i żywy dialog z poszczególnymi elementami kolażu oraz przemawianie przez nie – sam wybór i ułożenie wycinanek w konkretną sekwencję pociąga już za sobą określoną refleksję. *Bricoleur* nie zajmuje więc zdystansowanej pozycji wobec kolażowego dzieła, ale umieszcza siebie w jego obrębie<sup>22</sup>.

Akt przyjęcia traumy Ewa Kuryluk ukazuje również w instalacji *Konik* z 2011 roku, odtwarzającej sen matki, w którym prowadziła Ewę i Piotrusia na kucyku do babci Pauliny Kohany, zamordowanej w Treblince. Dzieci i matkę łączy niebieska wstążka, nawiązująca, jak się wydaje, do czerwonej nici z wcześniejszych obrazów Kuryluk, gdzie oznaczała życie, krew, ale zarazem kobiecość i stałą możliwość bólu<sup>23</sup>. W przywołanej instalacji wstążka zyskuje dodatkowe znaczenie – można bowiem sądzić, że staje się w tym kontekście znakiem „opakowanej” w traumę pamięci matki, w którą zostają wplątane również dzieci. Dowodem na to jest los brata artystki – Piotruś, niezwykle wrażliwy i utalentowany chłopiec, „zachorował na Holokaust”. Nie mogąc poradzić sobie z trudną pamięcią, próbował kilkakrotnie popełnić samobójstwo. Trauma dotknęła także Ewę Kuryluk, gdyż „dziedzictwo, które odnalazła w szafie, jest niemal dosłownie wprzędzone w jej sztukę, zarówno na poziomie odniesienia, jak i w sensie performatywnym”<sup>24</sup>.

Niebieska wstążka może ponadto wskazywać na utożsamianie się z wojenną traumą matki i podzielenie z nią tragicznych przeżyć. Dobitym wyrazem postpamięciowego przepracowania doświadczenia Zagłady jest tkanina *Tryptyk na żółtym tle*, na którą składa się mariaż dwóch fotografii: twarzy Miriam Kohany z 1943 roku oraz postaci Ewy Kuryluk w ubraniach, jakie mat-

<sup>20</sup> W. Szymański, *Głęboka jest studnia przeszłości*, „Opcje” 2011, nr 1/2, s. 146.

<sup>21</sup> E. Prokop-Janiec, *Żyd-Polak-artysta. O budowaniu tożsamości po Zagładzie*, „Teksty Drugie” 2001, nr 1, s. 123.

<sup>22</sup> Zob. R. Nycz, *O kolażu tekstowym...*, s. 204.

<sup>23</sup> Więcej na ten temat: A. Arno, *Skóra*, „Opcje” 2011, nr 1/2, s. 116.

<sup>24</sup> D. Głowacka, *Świadkowie wbrew sobie: strategie pamięci Holokaustu w twórczości plastycznej kobiet „drugiego pokolenia”*, <http://www.obieg.pl/artmix/14392> [dostęp: 15.12.2014].

ka mogła mieć na sobie w tym czasie, a także autoportret artystki przebranej w płaszcz i buty ojca. W tej scenie artystka odgrywa rolę matki, która siedzi na ławce w parku Stryjskim po wydostaniu się z getta lwowskiego i nieotrzymaniu pomocy od opłaconych znajomych, oraz ojca idącego w stronę matki. Co istotne, autorka pracy dowiedziała się o historii spotkania rodziców ze wspomnieniowego tekstu *Muzyka dla Karola*, napisanego przez Zofię Lisę, a poświęconego pamięci Karola Kuryluka<sup>25</sup>. Wcielenie się w postaci matki i ojca w artystycznym performansie, na które wskazuje symboliczne znaczenie założenia ubrań rodziców, świadczy o identyfikacji z ich doświadczeniami, ale również próbę zwerbalizowania w ich imieniu skrywanej opowieści. Nie mając dostępu do bezpośredniej relacji z tego wydarzenia, Kuryluk opiera się w *Tryptyku na złotym tle* przede wszystkim na pracy swojej wyobraźni.

## Zakończenie

Tworzony przez Ewę Kuryluk kolaż, w którym dopełniają się wzajemnie różne formy reprezentacji: literatura, fotografia i sztuki plastyczne, pretenduje do projektu całościowego (być może dzieła totalnego). Elementy kolażowości nie tylko pełnią doniosłą funkcję w formie poszczególnych dzieł, lecz także spajają się w estetyczną całość. Zdaniem Marty Cuber literacka i artystyczna twórczość Kuryluk sytuuje się pomiędzy dokumentarnością a fikcyjnością i jako taka wykracza poza granice potocznie rozumianej przyzwoitości mówienia o Zagładzie. Kuryluk tworzy bowiem „zamaskowaną kartotekę”, w której gromadzi „zakonspirowane fakty” oraz dokumenty zmistyfikowane i zmontowane<sup>26</sup>. W rezultacie – jak sugeruje Cuber – „[p]rzekierowanie energii z dawania świadectwa na udawanie jego niedawania uczyniło z prac Kuryluk galerię niejasnych dziwactw i niejawnych dwuznaczności”<sup>27</sup>, która zaciera obraz rzeczywistości wywoływanej ze wspomnień i ujawnia go jedynie w fragmentach oraz resztkach.

Wydaje się jednak, że wartość dokumentarna twórczości Kuryluk jest właściwie żadna lub to nie ona *de facto* koncentruje uwagę artystki. W formach estetycznych ujawnia się bowiem szansa na wsłuchanie się w kaleki głosu matki i jednocześnie sformułowanie własnej na niego odpowiedzi. Czy kolaż Kuryluk dokonuje aktu profanacji Zagłady? Tak, gdyż – jak się zdaje – autorka nie mogła postąpić inaczej. W swojej artystycznej strategii *bricoleura* Kuryluk podąża często tropem wyobraźni, przywołuje przede wszystkim takie sceny z przeszłości, które mogły się wydarzyć, lub wypełnia luki w opowieściach poznanych w szczątkowych i rozproszonych formach. Jej twórczość nie może pozostać wierna postulatowi wiarygodności i stosowności

<sup>25</sup> Zob. komentarz O. Wojtkiewicz do: E. Kuryluk, *Żółte instalacje...*, s. 25.

<sup>26</sup> Zob. M. Cuber, *Hologramy Zagłady*, „Opcje” 2011, nr 1/2, s. 134.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 135.

narracji o Zagładzie, gdyż jest skazana na potencjalność, błądzenie wśród niewystarczających mediów przeszłości i wreszcie – na zapośredniczony dostęp do historii rodziny. Przekroczenie etycznej opresji przez tworzenie mariaży i zwielokrotnionych wycinanek uwalnia reprezentację, która umożliwia zbliżenie się do doświadczenia traumy. Przekroczenie granic stosowności stanowi ponadto wynik autentycznych poszukiwań nowego języka i retoryki wypowiedzi. Dokonana przez nią profanacja Zagłady staje się więc niezbędna dla przełamania tabu żydowskości oraz Holokaustu.

## Bibliografia

- Ankersmit F., *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp E. Domańska, Kraków 2004.
- Arno A., *Skóra*, „Opcje” 2011, nr 1/2.
- Cuber M., *Hologramy Zagłady*, „Opcje” 2011, nr 1/2.
- Czapliński P., *Zagłada i profanacje*, „Teksty Drugie” 2009, nr 4.
- Głowacka D., *Świadkowie wbrew sobie: strategie pamięci Holokaustu w twórczości plastycznej kobiet „drugiego pokolenia”*, <http://www.obieg.pl/artmix/14392> [dostęp: 15.12.2014].
- Hirsch M., *Pokolenie postpamięci*, „Didaskalia” 2011, nr 105, przeł. M. Sugiera, M. Borowski.
- Kopaliński W., *Żółcień* [w:] *idem, Słownik symboli*, Warszawa 2001.
- Kuryluk E., *Frascati*, Kraków 2009.
- Kuryluk E., *Goldi*, Warszawa 2004.
- Kuryluk E., *Podróż do granic sztuki*, Warszawa 2005.
- Kuryluk E., *Żółte instalacje 2001–2011*, komentarze: O. Wojtkiewicz, Sosnowiec 2011.
- Kuźmich M., *To, co ukryte. O relacji malarstwa i fotografii w twórczości Ewy Kuryluk*, „Opcje” 2011, nr 1/2.
- Levi-Strauss C., *Mysł nieoswojona*, Warszawa 1969.
- Nycz R., *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia* [w:] *idem, Tekstowy świat. Post-strukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.
- Prokop-Janiec E., *Żyd-Polak-artysta. O budowaniu tożsamości po Zagładzie*, „Teksty Drugie” 2001, nr 1.
- Szybowicz E., *Bratnie łapki*, „Dwutygodnik” 2011, nr 54, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2111-bratnie-lapki.html> [dostęp: 16.12.2014].
- Szymański W., *Głęboka jest studnia przeszłości*, „Opcje” 2011, nr 1/2.
- Zaleski M., *Słowo zapomniane*, „Dwutygodnik” 2009, nr 10, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/360-slowo-zapomniane.html> [dostęp: 15.12.2014].
- Żółkoś M., *Tworzenie pamięci. O powieściach autobiograficznych Ewy Kuryluk* [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Kraków 2011.