

## Wizualizacje losu ofiar żydowskich po pogromie. Pieta w twórczości artystów żydowskich z Europy Środkowo-Wschodniej\*

### Żydowski świat po pogromach: pieta i jej znaczenie

Fale pogromów ludności żydowskiej oraz związana z nimi emigracja, które dotknęły społeczność żydowską w Cesarstwie Rosyjskim, w tym w Królestwie Polskim, w latach 80. XIX (1881–1882) i na początku XX w. (1903–1906) – a miały o wiele bardziej ekstensywny i ciągły charakter od wcześniejszych<sup>1</sup> – postrzegane były jako katastrofa, destrukcja<sup>2</sup>. Powiązane z silnymi politycznymi kryzysami i tendencjami nacjonalistycznymi, organizowane były w większości przez ludność chrześcijańską, sięgającą do haseł coraz popularniejszego wówczas politycznego antysemityzmu. W trakcie pogromów dochodziło do rabunków, gwałtów na kobietach, śmierć ponosili niewinni ludzie.

Dla pisarzy i artystów żydowskich wydarzenia te stały się inspiracją do poszukiwania nowych środków wyrazu, metafor i międzyobrazowych związków<sup>3</sup>. Ból tych, którzy ocalili i opłakiwali swoich bliskich – nierzadko matek

---

\* Badania wykorzystane w niniejszym artykule zostały sfinansowane przez Narodowe Centrum Nauki w ramach stażu podoktorskiego FUGA 3 na podstawie decyzji DEC-2014/12/S/HS2/00172.

<sup>1</sup> Słowo „pogrom” stosuje się przede wszystkim w odniesieniu do antyżydowskiej przemocy w Rosji w latach 1881–1921; Y. Slutsky, *Pogroms*, [w:] *Encyclopaedia Judaica*, t. 16, wyd. 2, ed. by F. Skolnik, Detroit 2007, s. 279. Znane są jednak napaści na ludność żydowską już w wiekach średnich, m.in. w Wormacji (1096), Erfurcie (1339), Pradze (1389), jak również masakra tejże ludności dokonana podczas powstania Bohdana Chmielnickiego (1648) i rzezi humańskiej pod przywództwem Iwana Gonty (1768).

<sup>2</sup> Trudne położenie Żydów w Cesarstwie Rosyjskim i Królestwie Polskim – w wymiarze politycznym, ekonomicznym i społecznym – opisywali w swoich dziełach artyści i pisarze żydowscy końca XIX i początków XX w. Analizę tej problematyki podejmują: D.G. Roskies, *Against the Apocalypse. Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*, Cambridge (Mass.)–London 1984, s. 275; R.I. Cohen, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, Berkeley 1998, s. 223.

<sup>3</sup> Tymi słowami parafrazuję wywód Davida G. Roskiesa, piszącego o żydowskiej katastrofie, której pogromy były znaczącą, lecz nie jedyną, częścią; tegoż, *Against the Apocalypse. Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*, s. 275.

lub ojców lamentujących nad ciałami swoich dzieci albo dzieci oplakujących śmierć swoich rodziców, u niektórych twórców uruchomił asocjację z bólem Maryi oplakującej śmierć swojego syna. Pieta była zatem jedną z artystycznych konwencji umożliwiających odzwierciedlenie żałoby po utracie bliskich w pogromie.

Pieta, „temat ramowy”, używając określenia Jana Białostockiego<sup>4</sup>, służący do ukazania Maryi oplakującej i podtrzymującej na kolanach martwe ciało Chrystusa zdjętego z krzyża, to nie tylko typ ikonograficzny niezmiennie obecny w sztuce chrześcijańskiej od późnego średniowiecza po czasy współczesne. Jest to przede wszystkim niezwykle sugestywna scena, przemawiająca zarówno do artysty, jak i odbiorcy – niezależnie od czasu, miejsca oraz kulturowych uwarunkowań. Warto dodać, że – poza tym kanonicznym wyobrażeniem piety – występują też jej „podtypy” ikonograficzne, jak np. pieta anielska, czy nawiązania do piety, m.in. w przedstawieniach *Maryi z Dzieciątkiem* (Maurycy Minkowski) albo w zbiorowych scenach *Oplakiwania Jezusa* (Wilhelm Wachtel). Przez wieki w tradycji chrześcijańskiej pieta funkcjonowała wyłącznie w kontekście religijnym – jako temat ukazujący podstawową teologiczną prawdę o udziale Maryi w dokonanym przez jej Syna na krzyżu dziele odkupienia – dowodząc jednocześnie, że Maryja zgodziła się, by cierpieć razem z Synem.

Na przełomie XIX i XX w. pieta uległa sekularyzacji, odzwierciedlała cierpienia matki oplakującej śmierć syna, jak np. w pracy belgijskiego artysty Constantina Meuniera (*Le grisou* 1887–1889)<sup>5</sup> czy na obrazie Edwarda Muncha *Spadek* (1897–1899)<sup>6</sup>.

Na tym tle symptomatyczne staje się podjęcie w 1. połowie XX w. tego tematu przez grupę artystów żydowskiego pochodzenia z Europy Środkowo-Wschodniej. Byli to Leopold Gottlieb i Mela Muter z École de Paris oraz Leopold Pilichowski i Jacob Steinhardt, którzy – kontynuując twórczość poprzedników z ubiegłego stulecia, Marka Antokolskiego i Maurycyego Gottlieba – włączyli do swojego repertuaru tematykę pasyjną<sup>7</sup>. Zapoczątkowane przez Antokolskiego, a kontynuowane przez Maurycyego Gottlieba, przedstawienie „żydowskiego” wizerunku Jezusa w otoczeniu Żydów, jak np. w scenie sądu

<sup>4</sup> Jan Białostocki podaje definicję „tematów ramowych” w rozdziale „Die Rahmenthemen” und die archetypischen Bilder, [w:] tegoż, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966, s. 111–155.

<sup>5</sup> Muzeum Leuven, Belgia. W polskiej recepcji obraz ten funkcjonuje pod tytułem *Wybuch kopalnianego gazu*.

<sup>6</sup> Muzeum Muncha w Oslo.

<sup>7</sup> Przykładem są: rzeźba *Ecce Homo* (1873, Tretiakovska Galeria, Moskwa) Marka Antokolskiego i obraz *Chrystus przed sądem* (1877–1879, Muzeum Izraela w Jerozolimie) Maurycyego Gottlieba.

nad Jezusem (Gottlieb) – miało unaocznic chryścijanom, że prześladowania Żydów są działaniem wbrew fundamentom ich nauki<sup>8</sup>.

Dla artysty żydowskiego – parafrazując wypowiedź Aarona Rosena, który pisał o *Ukrzyżowaniach* Marca Chagalla – sięgnięcie po temat piety było równoznaczne z podjęciem dialogu z wielowiekową tradycją malarstwa europejskiego<sup>9</sup> i zarazem – dodam – nadaniem mu skomplikowanej i wielowątkowej żydowskiej perspektywy.

### Stan badań nad wizerunkami piety w sztuce żydowskiej i cele artykułu

Na obecność piety jako symbolu żydowskiego cierpienia – w kontekście pogromów, a przede wszystkim w atmosferze holokaustowej traumy w twórczości współczesnych artystów żydowskich – uwagę pierwsza zwróciła Ziva Amishai-Maisels<sup>10</sup>. Podjęła ona tę tematykę w co najmniej dwóch kluczowych artykułach: *The Jewish Jesus* (Żydowski Jezus) i *Origin of the Jewish Jesus* (Korzenie [wizerunku] żydowskiego Jezusa)<sup>11</sup>. Zagadnienie to poruszali także Jerzy Malinowski i Barbara Brus-Malinowska przy okazji omawiania konkretnych prac artystów polsko-żydowskich (m.in. Leopolda Pilichowskiego i Leopolda Gottlieba)<sup>12</sup>. Renata Piątkowska w zawartym w niniejszym tomie szkicu *Między wyobraźnią a pamięcią. Pogromy z lat 1903–1906 w dziełach artystów żydowskich z Polski* zauważa, że artyści żydowscy – zamiast brutalnych scen przemocy towarzyszącej pogromom – wybierali, obok ujęć wędrowni, wygnania i tułaczki, wyobrażenia oplakiwania ofiar pogromów, nierzadko przywołujące wizerunki pasyjne, właśnie takie jak pieta. Warto zaznaczyć, że sceny samych pogromów obecne są w twórczości Abła Panna, Issachara Rybaka i Jacoba Steinhardta, artystów pochodzących z Europy Środkowo-Wschodniej.

Na początku artykułu omówię jedne z najwcześniejszych wizualnych nawiązań do piety w scenach popogromowych: w twórczości Efraima Mojżesza

<sup>8</sup> Z. Amishai-Maisels, *The Jewish Jesus*, „Journal of Jewish Art” 1982, nr 9, s. 83–104; teje, *Origin of the Jewish Jesus*, [w:] *Complex Identities. Jewish Consciousness and Modern Art*, ed. by M. Baigell, M. Heyd, New Brunswick–New Jersey–London 2001, s. 76–77.

<sup>9</sup> A. Rosen, *Imaging Jewish Art. Encounters with the Masters in Chagall, Guston and Kitaj*, London 2009, s. 22.

<sup>10</sup> Z. Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford 1993, s. 188.

<sup>11</sup> Teje, *The Jewish Jesus*, s. 83–104; teje, *Origins of the Jewish Jesus*, s. 76–77.

<sup>12</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 49–50; B. Brus-Malinowska, J. Malinowski, *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007, s. 37, 76–78.

Liliena, Wilhelma Wachtla i Maurycyego Minkowskiego. Zasadniczym przedmiotem mojej analizy będą jednak powstałe po pogromach obrazy piety autorstwa dwóch artystów żydowskich z Polski: Leopolda Pilichowskiego (1896–1933), urodzonego w Pile niedaleko Łodzi (zabór rosyjski) i Jacoba Steinhardta (1887–1968) z Żerkowa, urodzonego w pobliżu Poznania (zabór pruski). Artystów tych połączyły: świadomość etniczno-religijnej tożsamości, wzrastanie i wychowanie w środowisku żydowskiego sztetla, a w szczególności to, że ich młodość przypadła na czasy, kiedy antyżydowska przemoc wyrażała się w pogromach, a nawet – jak w przypadku Steinhardta – znalazła kulminację w Zagładzie. Pilichowski i Steinhardt, podejmując temat piety, uwzględnili w jej interpretacji aspekt żydowskiego doświadczenia. W szerszym sensie może być ono rozpatrywane przez pryzmat żydowskiego pochodzenia i relacji z nieżydowskim światem, jak zaproponował Avram Kampf<sup>13</sup>, w węższym zaś – w kontekście „religijnym, społecznym lub osobistym”, jak twierdzą Milly Heyd i Matthew Baigell<sup>14</sup>. Dla omawianych twórców doświadczeniem tym były m.in. pogromy, w przeważającym stopniu poznawane pośrednio z prasy, literatury i opowieści. Interesować mnie zatem będzie problem zaadaptowania i parafrazy piety w kontekście pogromów. Jednocześnie zostaną uwzględnione inspiracje zaczerpnięte ze sztuki chrześcijańskiej, przede wszystkim elementy nawiązujące do dziedzictwa żydowskiego.

### Wizualne źródła piety w kontekście pogromów (Efraim Mojżesz Lilien, Maurycy Minkowski i Wilhelm Wachtel)

Pierwszym bodajże artystą żydowskim, który w jednej ze swoich prac zawarł elementy z ikonografii piety, był Efraim Mojżesz Lilien (1874–1925), grafik i ilustrator książek<sup>15</sup>. W 1903 r. wykonał kartę tytułową pt. *Męczennikom z Kiszyniowa* (il. 1) do nieopublikowanej antologii poezji żydowskiej *Sbornik w rosyjskim tłumaczeniu i opracowaniu Maksyma Gorkiego*<sup>16</sup>. Rysunek Liliena

<sup>13</sup> A. Kampf, *Jewish Experience in the Art of the Twentieth Century*, Massachusetts 1984, s. 7–8.

<sup>14</sup> *Complex Identities. Jewish Consciousness and Modern Art*, s. xiii–xvii.

<sup>15</sup> Efraim Mojżesz Lilien studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie u Floriana Cynka i Izydora Jabłońskiego (1889–1893). W 1895 r. przebywał w Monachium, gdzie pracował jako ilustrator popularnego czasopisma „Die Jugend”. Uznanie przyniosły mu ilustracje do zbioru ballad o tematyce biblijnej *Juda* z 1900 r. – autorstwa niemieckiego poety Börriessa von Münchhausena – oraz późniejsze ilustracje do protestanckiej Biblii wydanej w Niemczech w trzech tomach w latach 1908–1912.

<sup>16</sup> Do *Sbornika* Lilien wykonał jeszcze dwie ilustracje: *Kabalistę* oraz *Ojciec z dzieckiem*; zob. L. Brieger, E.M. Lilien. *Eine Künstlerische Entwicklung um die Jahrhundertwende*, Berlin–Wien 1922, s. 136.



Il. 1. Efraim Mojżesz Lilien, *Męczennikom z Kiszyniowa*, 1903 r., rysunek piórem i ołówkiem, il. do nieopublikowanej antologii poezji żydowskiej *Sbornik Maksyma Gorkiego*; za: S. Zweig, *E.M. Lilien. Sein Werk*, Berlin–Leipzig 1903, s. 337

to jedno z wielu dzieł odnoszących się do pogromu w Kiszyniowie z 19 kwietnia 1903 r. Wydarzenie to wstrząsnęło całym żydowskim światem i wywołało protesty w Rosji, Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych<sup>17</sup>.

Słusznie zauważa Jerzy Malinowski: „Lilien wykorzystał tu symbolikę światła i cienia – na tle pograżonego w mroku europejskiego miasta ostro odcina się postać męczennika i anioła”<sup>18</sup>. Artysta ukazał brodatego żydowskiego starca na płonącym stosie. Tors i nogi mężczyzny osłonięte są taśmami i skrępowane dwoma sznurami. Na jego przemęczonym czole składa pocałunek anioł, który – co godne podkreślenia – trzyma w dłoni rodaj z napierśnikiem udekorowanym gwiazdą Dawida. Wymowę rysunku dopełnia hebrajska inskrypcja na dole w bordiurze: „Le-Metim al ha-kidusz ha-Szem be-Kiszinow” (Umierającym za kidusz ha-Szem w Kiszyniowie). Zdaniem Shlomy Lambrozy, kiszyniowski pogrom miał kontekst religijny, wydarzył się bowiem rano w Niedzielę Zmartwychwstania, po uroczystościach religijnych w cerkwi<sup>19</sup>. Nie ulega wątpliwości, że wzięli w nim udział wierni podzielający antyjudajistyczne przekonanie, że to Żydzi zabili ich Boga dwa tysiące lat wcześniej. Lilien zatem upamiętnia ofiary pogromu w symbolicznej postaci męczennika, którego żydowskie pochodzenie podkreślają taśma i rodaj. Z całą pewnością artysta znał utwór/utwory na temat pogromu w Kiszyniowie autorstwa jednego z najwybitniejszych poetów żydowskich Chaima Nachmana Bialika – świadczy o tym posłużenie się konceptem *kidusz ha-Szem*. W tradycji żydowskiej *kidusz ha-Szem* to (dosłownie tłumacząc z języka hebrajskiego) „umieranie za uświęcenie [Bożego] Imienia”, czyli śmierć męczeńska za wiarę<sup>20</sup>. Bialik napisał o pogromie w Kiszyniowie dwa utwory: pierwszy – *O rzezi* – powstał już w 1903 r., a drugi – *W mieście pogromu* – rok później, po pobycie poety w Kiszyniowie. O ile pierwszy, jak stwierdza Avner Holtzman, jest „pełnym gniewu wyzwaniem rzuconym Bogu za jego obojętność wobec cierpienia Żydów”<sup>21</sup>, o tyle drugi – jak uważa Maciej

<sup>17</sup> J.D. Klier, S. Lambroza, *Pogroms. Anti-Jewish Violence in Modern Russian History*, Cambridge 2004, s. 197.

<sup>18</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, s. 137.

<sup>19</sup> J.D. Klier, S. Lambroza, *Pogroms. Anti-Jewish Violence in Modern Russian History*, s. 205. W tradycji żydowskiej typologiczną rolę odgrywała męczeńska śmierć Hanny i jej siedmiu synów z 2 Księgi Machabejskiej, ale także, a może przede wszystkim, męczeństwo rabiego Akiwy (40–135; pisze o nim Talmud Babiloński, Traktat Brechot 61,b), który podczas tortur zadanych przez Rzymian recytował modlitwę *Szma*; zob. M. Fishbane, *The Kiss of God. Spiritual and Mystical Death in Judaism*, Seattle–London 1994, s. 66–67.

<sup>20</sup> D.G. Roskies, *Against the Apocalypse. Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*, s. 29.

<sup>21</sup> A. Holtzman, *Chaim Nachman Bialik. Zarys biografii*, [w:] *Literackie spotkania w międzywojennej Polsce: Chaim Nachman Bialik i Salomon Dykman. Studia nad hebrajskim „poetą narodowym” i jego polskim tłumaczem*, red. M. Zawanowska, R. Gromacka, Kraków–Budapeszt 2012, s. 133.

Tomal – jest „jakby wędrówką podmiotu lirycznego przez ulice Kiszyniowa, pełnego śladów i świadectw rzezi”<sup>22</sup>. Bialik, pisząc *W mieście pogromu*:

Ha! W jednej szczelinie trzydziestu się skryło  
I tak Moje Imię święcili w skupieniu –  
Jak szczury, jak płuskiwy cuchnące, zagniłe –  
Jak pies, każdy zdychał, gdziekolwiek się skrywał –  
A rankiem – na drodze syn strachem zielony  
Trup ojca napotkał plugawy... smrodliwy...<sup>23</sup>

– sytuuje motyw męczeńskiej śmierci obok motywu, który może przywołać na myśl adaptację piety (syn przy ciele zmarłego ojca).

W czasie pogromu w Kiszyniowie – zgodnie z pogłoską – śmierć męczeńską poniósł stary *szames*, broniąc aron ha-kodeszu<sup>24</sup>, w którym przechowywane są zwoje Tory<sup>25</sup>. Według Davida G. Roskiesa wymiar tej śmierci należy rozpatrywać przez pryzmat żydowskiej duchowości: „[Dobrowolna] śmierć jednostki okupiła przymusową śmierć wielu; sprofanowane miejsce, w którym znajduje się aron ha-kodesz, zostało uświęcone przez najwyższy akt całkowitego samoświęcenia”<sup>26</sup>. Badacz mylnie zakłada, że mamy do czynienia z „wniebowzięciem jednego ze świętych – zastępującego Maryję Dziewicę w chrześcijańskiej ikonografii – któremu towarzyszy żydowski anioł (mężczyzna)”<sup>27</sup>. Natomiast Ziva Amishai-Maisels słusznie dostrzega podobieństwo postaci męczennika do figury Jezusa, a skrzydeł anioła do krzyża. Oznacza to, że Lilien wypowiada się raczej powściągliwie na temat żydowskich ofiar prześladowań w kiszyniowskim pogromie<sup>28</sup>. Podążając tym tropem, można powiedzieć, że artysta dokonał tu daleko idącej (jeśli właściwe jest zastosowanie takiej gradacji) parafrazy „podtypu” ikonograficznego piety, a mianowicie piety anielskiej, przedstawiającej Jezusa opłakiwanego lub adorowanego przez anioła albo aniołów. Tak więc Lilien dyskretnie nawiązał do dzieła Giovanniego Belliniego *Zmarły Jezus podtrzymywany przez dwóch aniołów* (1475/1485) z Gemäldegalerie Staatlichen Museen w Berlinie. Ukazany w półpostaci Jezus, z wyeksponowanymi ranami, jest adorowany przez dwóch aniołów, przy czym jeden zdaje się,

<sup>22</sup> M. Tomal, *Poetyka tłumaczeń Salomona Dykmana wierszy Chaima Nachmana Bialika. Wybrane zagadnienia*, [w:] tamże, s. 70.

<sup>23</sup> Ch.N. Bialik, *Pieśni*, przeł. S. Dykman, red. M. Zawanowska, M. Tomal, Kraków–Budapeszt 2012, s. 580.

<sup>24</sup> Aron ha-kodesz to szafa (zwana niekiedy ołtarzową) lub wnęka we wschodniej ścianie synagogi.

<sup>25</sup> D.G. Roskies, *Against the Apocalypse. Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*, s. 84.

<sup>26</sup> Por. tamże (jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady cytatów M.Cz.-G.).

<sup>27</sup> Tamże, s. 280.

<sup>28</sup> Z. Amishai-Maisels, *The Jewish Jesus*, s. 91, 99.

niczym w erotycznej ekstazie, składać – tak jak u Liliena – pocałunek na włosach cierpiącego, a drugi wtapia palce jego w ramię. Lilien, przez nawiązanie do piety anielskiej, będącej wyobrażeniem dewocyjnym, przeznaczonym do kontemplacji, sakralizuje żydowską ofiarę pogromu.

W odmiennym nieco tonie zaadaptował ikonografię pasyjną Maurycy Minkowski (1881–1930), artysta pochodzący z Warszawy<sup>29</sup>. Decydujący wpływ na jego twórczość wywarły pogromy w Cesarstwie Rosyjskim i Królestwie Polskim w latach 1903–1906. Podobnie jak Chaim Nachman Bialik, Minkowski, podróżując do Odessy, Białegostoku i Siedlec, bezpośrednio zetknął się z ofiarami pogromów. Zastana rzeczywistość skłoniła artystę do systematycznego podejmowania wątków tułaczki Żydów po pogromie, nastroju osamotnienia, braku nadziei i świadomości utraty domu.

Obraz *Po pogromie* (1905)<sup>30</sup> przedstawia ocalałą z pogromu żydowską rodzinę: rodziców, niemowlę, dziewczynkę i dwóch chłopców oraz starca. Każda z tych postaci, co typowe dla bohaterów Minkowskiego, przeżywa samotnie i w ciszy, niezależnie od wieku, swój los, osobistą tragedię. Nawiązując do renesansowych wizerunków Madonn z Dzieciątkiem, Minkowski umieszcza w centrum obrazu młodą żydowską kobietę. Jej rozsunięta sukienka odsłania prawą pierś, co przywodzi na myśl Madonnę *lactans* (karmiącą Dzieciątko)<sup>31</sup>. Półprzymknięte usta kobiety i jej naga pierś świadczą o tym, że zapewne przed chwilą skończyła karmić niemowlę śpiące na jej kolanach. W smutnych ciemnych oczach kryje się nie tylko jej własny dramat, lecz także niepokój o los dziecka. Wyobrażenie niemowlęcia śpiącego na kolanach siedzącej kobiety to oczywiście nawiązanie do piety<sup>32</sup>. Skojarzenie to jest potęgowane także przez ułożenie koca, który szczelnie owija ciało niemowlęcia, a opadając w dół, przypomina pozę, w jakiej ułożone są nogi Dzieciątka trzymanego przez Madonnę w scenach nawiązujących do piety, np. na obrazie Giovanniego Belliniego *Tro-nująca Madonna ze śpiącym Dzieciątkiem* (1475)<sup>33</sup>. Odniesienia do ikonografii pasyjnej pozwoliły Minkowskiemu nadać scenie dodatkowy ładunek dramatyczny: los śpiącego dziecka, tak jak małego Jezusa, zdaje się już przesądzony.

Nawiązania do piety pojawiły się także w obrazie Wilhelma Wachtla *Po pogromie* (il. 2, z 1906 r., Muzeum Izraela w Jerozolimie), stanowiącym jeden

<sup>29</sup> Maurycy Minkowski w dzieciństwie utracił mowę oraz słuch. Mimo tych ograniczeń w latach 1900–1905 kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Jana Stanisławskiego i Józefa Mehoffera.

<sup>30</sup> Muzeum Sztuki w Tel Awiwie.

<sup>31</sup> Np. na obrazie mistrza flamandzkiego, znanego jako Mistrz z Papugą, *Madonna ze śpiącym Dzieciątkiem*, 1520 r., prywatna kolekcja.

<sup>32</sup> Szerzej na ten temat zob. L. Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 1952, nr 10, s. 194–203.

<sup>33</sup> Gallerie dell'Accademia w Wenecji.





Il. 2. Wilhelm Wachtel, *Po pogromie*, 1906 r., olej na tekturze; Muzeum Izraela w Jerozolimie

z „podtypów” scen popogromowych: opłakiwanie ofiary przemocy. Wilhelm Wachtel (1875–1952), artysta ze Lwowa, zasłynął jako malarz scen biblijnych, portretów i żydowskich scen rodzajowych<sup>34</sup>. Pogrom w Kiszyniowie wstrząsnął nim do tego stopnia, że nie tylko wykonał ilustrację na ten temat do „Rocznika Żydowskiego” z 1905 r.<sup>35</sup>, ale przede wszystkim wybrał syjonizm jako postawę życiową i artystyczną. Wiele wskazuje, że to właśnie pogromy z lat 1903–1906 doprowadziły do tego, że opuścił on rodzinne strony i wyemigrował do Wiednia, z którego później odwiedzał Kraków i Lwów.

Tworzenie wizerunku opłakiwania ofiary przemocy zapoczątkował prawdopodobnie Mojżesz Majmon (1860–1923), pochodzący z litewskich Wołkowyszek, utrzymujący kontakty z rosyjskim środowiskiem artystycznym. Temat

<sup>34</sup> Wilhelm Wachtel kształcił się w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1897–1899 pod kierunkiem Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego (*Wilhelm Wachtel: Levél a szerkesztőhöz*, „Múlt és Jövő” 1915, nr 10, s. 372) lub – według innych źródeł – u Juliana Fałata („Wschód” 1901, nr 6, s. 5) i Leopolda Loefflera (J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, s. 92). W 1899 r. otrzymał stypendium państwowe na wyjazd do Monachium, gdzie uczył się najpierw w prywatnej akademii Simona Hollósyego i Antona Ažbego, a następnie – do 1901 r. – w Akademii Monachijskiej w pracowni Nikolausa Gysisa.

<sup>35</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, s. 430.

opłakiwania ofiary wykorzystał w obrazie *Znowu w ojczyźnie*, znanym też pod tytułem *Po pogromie* (1906)<sup>36</sup>. We wnętrzu izby z wybitym oknem i wyrzucenymi z komody ubraniami leży martwa kobieta, a u jej łona – nieżywy syn. Dramatyzm sceny osiąga artysta przez ukazanie wzbudającego współczucie żołnierza-kaleki, który zobaczywszy martwą żonę i dziecko, zdobywa się na intymną odpowiedź – płacze, skrywając w dłoniach swą twarz. Uczestnikami sceny są ponadto starzec odmawiający nad kobietą kadisz, jak również jej dalsza rodzina bądź znajomi, stojący u progu domu.

Wachtel czerpie wiele z kompozycji Majmona, ale też ją modyfikuje. Umieszcza scenę w izbie, może jeszcze skromniejszej niż u poprzednika, nieopodal okna, i koncertuje się na postaciach znajdujących się wokół ciała zmarłego. Powtarza figurę starca, który nosi tradycyjny strój i ma jarmułkę na głowie. Tak jak u Majmona zapewne odmawia on kadisz. W odróżnieniu jednak od dzieła omawianego wcześniej, gdzie dominowała dość żywa kolorystyka, u Wachtla przeważają odcienie szarości, wprowadzające w nastrój żałoby. Artysta dodaje ponadto detale sytuujące przedstawienie w żydowskiej tradycji. Przykrywa ofiarę pogromu całunem, co później powtórzy Pilichowski, umieszcza przy twarzy zmarłego płonące świece, a na komodzie pozostawia dodatkowo tańs, prawdopodobnie należący do zmarłego. Angażuje wszystkich uczestników sceny w żałobny lament, przy czym szczególną rolę nadaje kobietom: młodej, w sile wieku, i starej. One to, niczym trzy Marie<sup>37</sup> ze sceny *Oplakiwania* ciała zmarłego Jezusa w rzeźbie Guido Mazzoniego<sup>38</sup> z lat 1477–1480, wyrażają swoją rozpacz ekspresyjnymi gestami. Interesujące jest u Wachtla wyobrażenie starej kobiety, która klęczy tuż za ciałem zmarłego, wyciąga dłonie przed siebie i krzyczy rozpaczliwie w geście bezradności. Układ jej ciała i reakcja przypominają pozę Maryi ze wspomnianej rzeźby Mazzoniego. To zapewne matka ofiary pogromu. W tej postaci Wachtlowi udało się skondensować wymowny krzyk i ból po stracie.

Trzy przeanalizowane tu prace zawierają odniesienia do różnych typów piety, czy to piety anielskiej (Lilien), czy tradycyjnej – będącej częścią sceny *Oplakiwania* (Wachtel), czy *Madonny ze śpiącym Dzieciątkiem*, antycypującej piętę Minkowskiego. Jednak w żadnym z przedstawień motyw ten nie stanowił jeszcze wiodącego tematu.

<sup>36</sup> Muzeum Sztuki w Tel Awiwie.

<sup>37</sup> Mowa o trzech Mariach: Maryi, matce Jezusa, Marii Magdalenie i Marii Kleofasowej lub Marii Salome.

<sup>38</sup> Kościół św. Jana Chrzciciela w Modenie.

## Pieta żydowska Leopolda Pilichowskiego

Pierwszym artystą żydowskim, który uczynił z piety główny temat swojego obrazu (zasadniczo nawiązując do obrazu Wachtla), jeśli pominąć pastel Meli Muter<sup>39</sup>, był Leopold Pilichowski. Ów pochodzący z okolic Łodzi artysta uczynił tematykę żydowską nadrzędną w swojej twórczości, czy to reprezentowaną poprzez obrazy tułaczki Żydów, stanowiące odpowiedź na pogromy, czy to przez wyobrażenia obrzędów i świąt żydowskich, czy też w portretach przedstawicieli ruchu syjonistycznego, poetów i polityków (Theodora Herzla, Chaima Nachmana Bialika, Maxa Nordaua)<sup>40</sup>. Jak pisał jeden z krytyków, ukrywający się pod inicjałami H.H.: „Wespół z innymi [...] ukochał on dramat doli wschodniego Żydostwa i świąteczne namaszczenie, patynę starości i osnuwające wspomnienie Ghetta”<sup>41</sup>.

Obraz Pilichowskiego<sup>42</sup>, co godne podkreślenia, funkcjonował pod dwoma tytułami: *Mrok* i *Pietà*. Pod pierwszym najprawdopodobniej ze względu na katolicką cenzurę wystawiano go w Polsce, m.in. na wystawie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych<sup>43</sup> w 1910 r., a w rok później reprodukowano w „Tygodniku Ilustrowanym”<sup>44</sup>. Pod tytułem *Pietà*, co znamienne, funkcjonował on w niemieckim kręgu kulturowym, m.in. na Wielkiej Wystawie Sztuki w Berlinie w 1911 r.<sup>45</sup> i w czasopiśmie syjonistycznym „Ost und West”<sup>46</sup>. Nachum Sokołów,

<sup>39</sup> Na ten temat zob. M. Czekanowska-Gutman, *Dialogue with Christian Art. The Pietà in Early Twentieth-Century Jewish Art*, [w:] *Art in Jewish Society*, ed. by J. Malinowski, R. Piątkowska, M. Stolarska-Fronia, T. Sztyma-Knasiecka, Toruń–Warszawa 2016, s. 145–159.

<sup>40</sup> W 1886 r. Leopold Pilichowski studiował w Warszawskiej Klasie Rysunku Wojciecha Gersona. W latach 1887–1888 kształcił się w Akademii Monachijskiej pod kierunkiem Ottona Seitzza i Simona Hollósyego. Następnie (1889–1890) pobierał nauki w Académie Julian w Paryżu u Benjamina Constanta i Fernanda Cormona. Od 1905 r. mieszkał w Paryżu. W czasie I wojny światowej przeprowadził się do Londynu, gdzie został przewodniczącym Stowarzyszenia Sztuki Ben Uri.

<sup>41</sup> [H.H.], *Leopold Pilichowski*, „Chwila” 1924, nr 1991, s. 3.

<sup>42</sup> Obraz ten zaginął. Margaret Olin, powołując się na studium Ilony Oltuski (*Kunst und Ideologie des Bezaehls in Jerusalem. Ein Versuch zur judischen Identitätsfindung*, Frankfurt 1988, s. 163), podaje informację, że Pilichowski pragnął przekazać obraz *Pietà* do muzeum twórczonego przez Borysa Schatza przy Szkole Sztuki i Rzemiosła „Becael”. Zdaniem Oltuski, Schatz nie był zainteresowany przyjęciem obrazu o „nieżydowskiej tematyce” i oznajmił Pilichowskiemu, że zamierza powiesić w sali jedynie autoportrety – najwyraźniej w ten sposób preferując autoportret Pilichowskiego, a rezygnując z obrazu o motywie chrześcijańskim; zob. M. Olin, *Nation without Art. Examining Modern Discourses on Jewish Art*, Lincoln–London 2001, s. 53.

<sup>43</sup> *Mrok* pod nr. 210 w katalogu *Wystawa Jubileuszowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim*, Warszawa, grudzień 1910–styczeń 1911.

<sup>44</sup> Zob. „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 28, s. 543.

<sup>45</sup> *Katalog der Grossen Berliner Kunstausstellung*, Berlin–Stuttgart–Leipzig 1911.

<sup>46</sup> „Ost und West: illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum” 1911, nr 10, szp. 853–854.

dziennikarz pochodzenia żydowskiego, zaangażowany w ruch syjonistyczny, w artykule z 1911 r., traktującym o pracach Pilichowskiego, podał informację, że ostateczną wersję *Piety*, która powstała najprawdopodobniej w Paryżu w 1910 r., poprzedziły wielokrotne szkice i studia<sup>47</sup>. Jedno z takich studiów, ukazujące tors siedzącego mężczyzny, jest przechowywane w Muzeum Sztuki w Tel Awiwie<sup>48</sup>.

Mimo że dotychczasowe badania nie potwierdziły, iż Pilichowski namalował ten obraz w reakcji na konkretny pogrom, jak to miało miejsce w przypadku Liliena, to jednak – jak uważa Jerzy Malinowski – nawiązuje on „do problematyki pogromów”<sup>49</sup>. W 1910 r. Pilichowski odwiedził Łódź i Warszawę<sup>50</sup>, gdzie na bieżąco informowano go o tragicznym losie Żydów w Królestwie Kongresowym, w tym o pogromach w Białymstoku (1906) i Siedlcach (1906), jak również o wcześniejszych zamieszkach antyżydowskich w Łodzi i Warszawie. Malarz miał już wtedy w swoim dorobku obrazy przedstawiające konsekwencje wcześniejszych pogromów (tj. z lat 80. XIX w.), jak np. *Tułacze* z 1900 r., z dwoma Żydami zmęczonymi tułaczką<sup>51</sup>. Jednak dopiero wybierając temat pasyjny, artysta nadał popogromowej sytuacji tak sugestywną wymowę.

W ostatecznej wersji *Piety*, znanej z „Tygodnika Ilustrowanego” i z „Ost und West”<sup>52</sup> (il. 3), w centrum kompozycji siedzi brodaty mężczyzna w sile wieku przed leżącym na ziemi, przykrytym całunem, martwym ciałem. Kolana swobodnie rozwarte i głowa przechylona na prawą stronę, podparta dłonią, świadczą o długim czuwaniu przy zmarłym. Jednak to nie poza przyciąga uwagę, lecz smutne, kontemplacyjne spojrzenie mężczyzny, utkwione w nieznanym punkcie.

Poetyka *Piety* Pilichowskiego wyraża się w oddziaływaniu elementami obrazu, które Julia Kristeva, analizując *Martwego Chrystusa* (1521–1522, il. 4) Hansa Holbeina Młodszeo, nazywa „ascetyzmem chromatycznym i kompozycyjnym”<sup>53</sup>. O ile ponurej kolorystyki *Piety* domyślamy się, patrząc na studium z Tel Awiwu, w którym dominują szarości i czernie z delikatną dominantą

<sup>47</sup> N. Sokolow, *Die neuesten Arbeiten Leopold Pilichowski's*, „Ost und West” 1911, szp. 859.

<sup>48</sup> Olej na płótnie, 61,5 x 92 cm.

<sup>49</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, s. 49.

<sup>50</sup> U. Makowska, *Pilichowski Leopold*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 7, red. U. Makowska, Warszawa 2003, s. 150.

<sup>51</sup> Miejsce pochodzenia nieznanne; zob. R.I. Cohen, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, 238.

<sup>52</sup> N. Sokolow, *Die neuesten Arbeiten Leopold Pilichowski's*, szp. 853–854; „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 28, s. 543.

<sup>53</sup> J. Kristeva, *Martwy Chrystus Holbeina* [w:] tejsze, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, Kraków 2007, s. 123.



Il. 3. Leopold Pilichowski, *Pietà* (obraz znany także jako *Mrok*), 1910 r., miejsce przechowywania nieznane; za: Biblioteka Narodowa w Warszawie, *Wystawa Jubileuszowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim*, Warszawa, grudzień 1910– styczeń 1911, nr 210



Il. 4. Hans Holbein Młodszy, *Martwy Chrystus* (*Chrystus w grobie*), 1521–1522, olej na desce; Muzeum Sztuki w Bazylei, fot. Martin Bühler

bieli, o tyle kompozycja obrazu, której – jak zauważyła Urszula Makowska – Pilichowski zawsze nadawał szczególne znaczenie<sup>54</sup>, jest tutaj bardzo czytelna. Jej kunszt ujawnia się w horyzontalnym ułożeniu ciała zmarłego, które zajmuje całą dolną część płaszczyzny obrazu i stanowi przeciwagę dla wertykalnie usytuowanej postaci siedzącego mężczyzny. Taka kompozycja ma źródła w ikonografii chrześcijańskiej. Obraz Pilichowskiego nawiązuje do dziewiętnastowiecznych piet mistrzów akademizmu, w których martwe ciało Chrystusa, leżące na ziemi, było opłakiwane przez Maryję albo Marię Magdalenę. Jedną z takich piet (il. 5), którą Pilichowski mógł widzieć w Paryżu, wykonał w 1842 r. Jean-Hippolyte Flandrin (1809–1864), uczeń Jeana-Auguste’a Dominique’a Ingesa, specjalizujący się w malowaniu scen religijnych. U Flandrina zastygła w bezruchu, niczym kawałek granitu, centralnie umieszczona figura

<sup>54</sup> U. Makowska, *Pilichowski Leopold*, s. 150.



Il. 5. Jean-Hippolyte Flandrin, *Pieta*, 1842 r., olej na płótnie; Muzeum Sztuk Pięknych w Lyonie, fot. Alain Basset

Maryi kontempluje ciało Jezusa ułożone w dolnej przestrzeni obrazu. W interpretacji Flandrina wyeksponowanie nagiego ciała Jezusa, po które przychodzi – wraz z ostatnim oddechem – śmierć, jest parafrazą wspomnianego już obrazu Hansa Holbeina Młodsze *Martwy Chrystus*<sup>55</sup>. Pisze o tym Andrzej Pieńkos i zwraca uwagę na jeszcze inny aspekt obrazu Flandrina: „Nienaturalność ujęcia Flandrina, holbeinowskie ustawienie sztywnego korpusu z prosto ułożoną głową, wywołuje jednak wrażenie bezpośredniego obcowania ze zwłokami, z konkretnym martwym ciałem, którego otoczenie tonie w mroku, a jego pochodzenie jest nieznanie”<sup>56</sup>. Obraz Pilichowskiego, sytuując na pierwszym planie zwłoki przykryte całunem, w naturalny sposób nawiązuje też do obrazu Holbeina, który, jak zauważyła Kristeva, „pozostawia zwłoki dziwnie samotne”<sup>57</sup>. A zatem nastrój sceny, przejawiający się niewątpliwie w niezwykłym osamotnieniu i wyobcowaniu bohaterów (czy bohatera), odsyła do dwóch dzieł pasyjnych z tradycji chrześcijańskiej: do wspomnianej już wcześniej mniej znanej wersji *Piety* Flandrina z 1842 r. i do obrazu o ogromnej sile oddziaływania – *Martwego Chrystusa* Holbeina Młodsze z 1522 r.

<sup>55</sup> Muzeum Sztuki w Bazylei.

<sup>56</sup> A. Pieńkos, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, s. 206.

<sup>57</sup> J. Kristeva, *Martwy Chrystus Holbeina*, s. 114.

W odróżnieniu jednak od Holbeina Młodszego i Flandrina Pilichowski, przykrywając szczerze zwłoki całunem, rezygnuje z eksponowania patosu, a ponadto wyzbywa się w tym wizerunku tego, co dosłowne i oczywiste. Przedstawia raczej intymną, niemalże transcendentną, konfrontację z cierpieniem i śmiercią. Nachumowi Sokołowowi udało się w kilku słowach dobrze uchwycić kwintesencję tego dzieła, które prezentuje „symboliczną żydowską śmierć”, „przedstawioną tak zwyczajnie”<sup>58</sup>. Pilichowski ukazał symboliczną „ofiara pogromu”. Uczynił to, podkreślając żydowską tożsamość dwóch głównych bohaterów poprzez strój – chałat, w który ubrany jest siedzący mężczyzna, i poprzez dodanie atrybutów religijnych: jarmułka na głowie siedzącego mężczyzny oraz tałesu, na którym leży zmarły. Nachum Sokołów posuwa się nawet dalej, kiedy identyfikuje siedzącego mężczyznę jako *szomera*, strażnika, który pilnował ciała zmarłego do momentu pogrzebu, czytał psalmy lub Księgę Hioba.

Sokołów kieruje naszą uwagę na dysonans występujący między postacią *szomera* a ciałem zmarłego. Jego zdaniem, Pilichowskiemu na obrazie tym „udało się za jednym razem połączyć w aforystycznym ujęciu wzajemnie oddziaływanie budzącego lęk realizmu śmierci z tęskniącym za wyjściem na zewnątrz, znużonym, pochylonym w zadumie strażnikiem”<sup>59</sup>. Trudno przyjąć w całości taką interpretację, zważywszy na zadumaną pozę tej postaci i zamyślony wyraz twarzy mężczyzny. Edmund Rubin wydaje się bliższy prawdy, gdy pisze, że w analizowanym dziele Pilichowskiego, które cechuje „smutek nieokreślony, widzimy ojcowską miłość do dziecka”<sup>60</sup>.

Biorąc pod uwagę kontekst żydowski, postać siedzącego mężczyzny można szerzej interpretować, gdy uwzględnimy jej ikonograficzne źródła w pracach innych artystów żydowskich. Wyobrażenie mężczyzny o zamyślonym, zbolalym obliczu, który opiera głowę na prawej dłoni, a drugą kładzie na kolanie, przypomina postać starego proroka na obrazie *Jeremiasz Lessera Ury’ego* z 1897 r., według Martina Bubera: „zduszonego nieludzkim cierpieniem”<sup>61</sup>. Pilichowski zatem być może nie przedstawił zwykłego strażnika, *szomera* czy też ojca, lecz Jeremiasza opłakującego los swojego narodu. Między tymi dwoma wyobrażeniami zachodzi jednak wyraźna różnica. Podczas gdy u Ury’ego gwiazdy na niebie wskazują na światło nadziei, u Pilichowskiego nic nie zwiastuje jej nadejścia.

Za Wachtlem Pilichowski powtarza także elementy, które wprowadzają do interpretacji piety aspekt „żydowskiego doświadczenia”, czyli ułożenie ciała zmarłego na podłodze, jak również umieszczenie przy głowie zapalanej świecy<sup>62</sup>.

<sup>58</sup> N. Sokolow, *Die neuesten Arbeiten Leopold Pilichowski’s*, szp. 859.

<sup>59</sup> Tamże (tłum. A. Grysińska).

<sup>60</sup> E. Rubin, *Leopold Pilichowski (Szkic)*, „Wschód” 1912, nr 18, s. 5.

<sup>61</sup> M. Buber, *Leser Ury*, „Ost und West” 1901, nr 2, szp. 123.

<sup>62</sup> *Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, t. 2, oprac. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, Warszawa 2003, s. 674.



Il. 6. Jacob Steinhardt, *Pietà*, 1913 r., suchoryt; Muzeum Żydowskie w Berlinie



Il. 7. Jacob Steinhardt, *Pietà*, 1914 r., drzeworyt; Muzeum Żydowskie w Berlinie

### Polemika z antyżydowskimi stereotypami: pieta Jacoba Steinhardta

Trzy lata po Leopoldzie Pilichowskim temat piety podjął w dwóch pracach o podobnej warstwie ikonograficznej, ale wykonanych w różnych technikach – tj. w suchorycie w 1913 (il. 6) i w drzeworycie w 1914 r. (il. 7)<sup>63</sup> – jego równieśnik Jacob Steinhardt. Zapisał się on w pamięci przede wszystkim jako grafik, choć namalował kilka ważnych obrazów olejnych, w tym słynnego *Proroka* w 1913 r.<sup>64</sup> W przeciwieństwie do Pilichowskiego, Steinhardt utrzymywał bliskie kontakty nie z polskim, lecz z niemieckim środowiskiem artystycznym. Jako młody chłopiec wyemigrował z matką do Berlina, gdzie w 1907 r., już

<sup>63</sup> Odmienne niż u Pilichowskiego, u Steinhardta tematyka chrześcijańska pojawiła się w 1910 r. w rysunku zatytułowanym *Ukrzyżowanie*, powstałym m.in. z inspiracji podróżami do Włoch, jak również w rysunku *Pokłon pasterzy* z 1910 r. i w drzeworycie *Głowa Chrystusa* z 1914 r. Wnikliwą analizę ikonograficzną wizerunków Piety w twórczości Jacoba Steinhardta przeprowadzam w artykule *Pietà in Jacob Steinhardt's Early Oeuvre*, „Images. A Journal of Jewish Art and Visual Culture” 2017 [w druku].

<sup>64</sup> Fundacja Nowej Synagogi, Centrum Judaicum, Berlin.



jako student, kształcił się pod kierunkiem ekspresjonisty Lovisa Corinthy i grafika Hermanna Strucka<sup>65</sup>.

Zdaniem Zivy Amishai-Maisels, *Piety* Jacoba Steinhardta powstały z lęku przed mającymi nadejść pogromami i były reakcją na dwa kluczowe wydarzenia w carskiej Rosji z lat 1911–1912. Pierwsze to oskarżenie o mord rytualny Menachema Mendla Bejlisa. Został on aresztowany 21 lipca 1911 r. i umieszczony w więzieniu, gdzie przebywał dwa lata, do zakończenia procesu, trwającego od 25 września 1911 do 28 października 1913 r. Drugim wydarzeniem było morderstwo Piotra Stołypina, przewodniczącego rosyjskiej Rady Ministrów. Dokonał go 11 września 1911 r. Dymitr Bogrow<sup>66</sup> – żydowski anarchista i rewolucjonista, współpracownik carskiej Ochrany. Zwłaszcza proces Bejlisa odbił się głośnie echem w niemieckiej prasie i wywołał przerażenie wśród tamtejszych Żydów<sup>67</sup>. Był też szeroko dyskutowany w prasie żydowskiej wydawanej w języku jidysz (np. w warszawskim dzienniku „Hajnt”<sup>68</sup>). Nie można jednak wykluczyć, że w obu pietach Steinhardt odniósł się także do wcześniejszych pogromów.

Tematyka pogromu pojawiła się w twórczości Steinhardta w 1913 r., dokładnie w tym samym roku co jego pierwsza *Pietà*, i była kontynuowana także w 1914 r. W suchorycie zatytułowanym *Pogrom* z 1913 r.<sup>69</sup> artysta ukazuje grupę mężczyzn pędzących z kijami i nożami, grożących kilku starym, słabym i bezbronny Żydom, z których jeden – podobnie jak *Prorok* – lamentuje, wznosząc ręce ku górze. Ta dramatyczna scena, co znamienne, toczy się na tle cerkwi umieszczonej na osi kompozycji. Także Marc Chagall w tym samym czasie zareagował na proces Bejlisa, tworząc obraz *Zadedykowane Chrystusowi* (1913)<sup>70</sup>, który w stylistyce kubistycznej przedstawia ukrzyżowanego żydowskiego chłopca, u którego stóp, pod krzyżem, stoją rodzice.

W odróżnieniu od *Piety* Pilichowskiego, gdzie głównym bohaterem jest *szomer* lub ojciec ofiary, a o zmarłym nie wiemy nic, Steinhardt – akcentując

<sup>65</sup> Na twórczość artystyczną Jacoba Steinhardta wpłynęły także podróże, m.in. do Paryża (1909/1910), gdzie studiował w Académie Julian, École Matisse i Académie Colarossi oraz do Florencji i Rzymu w 1911 r. W 1912 r., wraz z Ludwigiem Meidnerem i Richardem Janthurem, Steinhardt utworzył grupę Die Pathetiker (Patetycy).

<sup>66</sup> Z. Amishai-Maisels, *The Jewish Jesus*, s. 100. Więcej o pogromach w kontekście śmierci Stołypina zob. *Illustration zu Russlands Judenpolitik in den letzten Monaten*, „Ost und West”, 1911, nr 11, s. 843–852.

<sup>67</sup> Z. Amishai-Maisels, *Steinhardt in the Land of Israel*, [w:] *Jacob's Dream. Steinhardt in Prints, Drawings, and Paintings*, Jerusalem 2011, s. 229.

<sup>68</sup> J. Nalewajko-Kulikow, *Blut-bilbn oyfn ydishn folk. The Beilis Trial in Haynt and the Mass-Circulation Yiddish-Language Press*, [hebr.], „Gal-Ed. On the History and Culture of Polish Jewry” 2015, nr 25, s. 29.

<sup>69</sup> Muzeum Żydowskie w Berlinie.

<sup>70</sup> Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku.

matczyny ból – powrócił w obu pracach do wizerunków Maryi oplakującej ciało zmarłego Jezusa. Wizerunki głównych bohaterów na popiersiu (il. 6, 7) pozostają u Steinhardta w niezwykle intymnej relacji. Maryja Steinhardta to stara kobieta o pomarszczonej twarzy, o smutnym, pełnym zadumy obliczu, która pochyla się nad niemłodym już, udręczonym cierpieniem Jezusem. Ukazana przez żydowskiego artystę intymna relacja między matką a synem jest bliska więzi, jaką przedstawia Gerard Dawid w obrazie *Oplakiwanie* z lat 1515–1520, znajdującym się w Muzeum Sztuki w Filadelfii (il. 8). Można odnieść wrażenie, że Maryja na obrazie Steinhardta za chwilę przytuli swój policzek do twarzy zmarłego Jezusa, z którego ust wydobywa się strużka krwi (zapewne wskutek pobicia).

Steinhardt, podobnie jak Pilichowski, pochyla się nad matkami i ich synami, ofiarami pogromów z lat 1903–1906, jak i tych przyszłych. Czyni to jednak odmiennymi środkami artystycznymi, koncentruje się na fizjonomii głównych bohaterów. W odróżnieniu od *Piety* Pilichowskiego, którą cechuje realizm, piety Steinhardta wyróżnia ekspresjonistyczna, zdeformowana i dosadna siła wyrazu. W piecie wykonanej techniką suchorytu (suchej igły) drapieżne, konwulsyjnie nakładające się na siebie linie nie tylko umożliwiły artyście oddanie starczych, przemęczonych rysów twarzy głównych bohaterów, lecz także pozwoliły odmalować na ich obliczach fizyczny ból i duchowe cierpienie. Z kolei pietę w drzeworycie cechują: zrytmizowanie wielu elementów, brak perspektywy, doskonała, jak to było w drzeworytniczej fakturze, gra czerni i bieli, która tutaj nabiera odcienia demonicznego, a przede wszystkim granicząca z brzydotą deformacja twarzy, podkreślająca udrękę.

W obu pietach Steinhardt ukazał „semicką” fizjonomię Maryi i Jezusa. Samantha Baskind słusznie zauważyła, że tradycja chrześcijańska ignorowała, można by rzec ironicznie, niewielki szczegół, iż Maryja nie była niewiastą o nieustalonej tożsamości, była Żydówką<sup>71</sup>. Jak twierdzi Sander Gilman, „doświadczenie własnej cielesności – pod wpływem antysemitkiej retoryki – było dla Żydów tak głębokim przeżyciem, że nawet jeśli znalazł się ktoś, czyje ciało w społeczności, w której żył, postrzegano jako idealne, to on sam traktował je jako wadliwe, chore”<sup>72</sup>. W obu pietach Steinhardt posługuje się antyżydowskimi stereotypami, których użycie przez nieżydowskiego artystę mogłoby zostać uznane za tożsame z pejoratywnym, czy wręcz karykaturalnym, zabarwieniem<sup>73</sup>. Mowa tu przede wszystkim o orlim nosie, niezwykle często obecnym w antysemitkich karykaturach. Jak zauważyła Samantha Baskind,

<sup>71</sup> S. Baskind, *Jewish Artists and the Bible in Twentieth-Century America*, University Park Pennsylvania 2014, s. 90.

<sup>72</sup> Por. S. Gilman, *The Jew's Body*, New York 1991, s. 179.

<sup>73</sup> S. Baskind, *Jewish Artists and the Bible in Twentieth-Century America*, s. 102.



Il. 8. Gerard David, *Optakiwanie*, 1515–1520, olej na desce; Muzeum Sztuki w Filadelfii

„»żydowski« nos funkcjonował jako stałe odniesienie i kulturowe założenie już od średniowiecza, kiedy to Żydzi stali się tematem szkalowanych obiektów, wizerunków i stereotypów w sztukach plastycznych”<sup>74</sup>.

Steinhardt, wyposażając swoich głównych bohaterów w wyrazisty orli nos, jak również w faliste włosy – kolejny antyżydowski stereotyp – podkreśla żydowskie korzenie Jezusa i Maryi. Tym samym opowiada się za odzyskaniem Jezusa dla judaizmu i historii żydowskiej – czy to przez fizjonomię, czy strój – zapoczątkowanym przez Marka Antokolskiego i Maurycego Gottlieba.

Z zaadaptowaniem stereotypów antyżydowskich przez Steinhardta wiąże się jeszcze jedna bardzo interesująca kwestia. Ukazując Maryję jako starą, zbolalą żydowską kobietę, a Jezusa jako zaawansowanego wiekiem, pobitego i cierpiącego mężczyznę, Steinhardt wprowadza do ikonografii piety Żydów z Europy Środkowo-Wschodniej, przede wszystkim z Polski, tzw. *Ost-Juden*, których artysta sam często przedstawiał jako biednych, słabych i ułomnych starców<sup>75</sup>.

## Konkluzje

Wybrani artyści żydowscy tworzący w Europie Środkowo-Wschodniej na początku XX w., pragnący ukazać tragiczną śmierć swoich braci wskutek pogromów, odwoływali się do chrześcijańskiego motywu ikonograficznego – piety. Ten pełen wymowy temat ikonograficzny miał przemówić nie werbalnie, ale wizualnie do chrześcijańskich odbiorców, którzy byli zarazem w większości sprawcami tych pogromów.

Analizowane dzieła nawiązują zatem do „klasycznego” wizerunku piety (Maryi oplakującej martwe ciało Jezusa) (Steinhardt) lub są jego parafrazą (Pilichowski), jak również do jego różnych „podtypów” czy antycypacji (Lilien, Wachtel, Minkowski), wprowadzając do interpretacji tego motywu ikonografię żydowską. O ile prace Liliena, Minkowskiego i Wachtla dotyczyły konkretnych pogromów z lat 1903–1906, o tyle dzieła Pilichowskiego i Steinhardta, powstałe w kilka lat po nich, miały charakter „kulturotwórczy”<sup>76</sup>. Pilichowski zastępuje wizerunek bolejącej Maryi przedstawieniem mężczyzny, *szomera* albo też ojca, a w miejscu zarezerwowanym dla Jezusa sytuuje ofiarę pogromu. Artysta nie tylko akcentuje żydowską tożsamość postaci – przez strój (np. jarmułkę, tałas),

<sup>74</sup> Tamże, s. 122–123. Na temat „żydowskiej fizjonomii” w średniowieczu zob. R. Mellinkoff, *Outcasts. Signs and Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Oakland 1994.

<sup>75</sup> Np. *Hiob*, 1913, 1914 r., Muzeum Żydowskie w Berlinie.

<sup>76</sup> Zob. w niniejszym tomie artykuł R. Piątkowskiej *Między wyobraźnią a pamięcią. Pogromy z lat 1903–1906 w dziełach artystów żydowskich z Polski*.

lecz także wprowadza elementy żydowskiego rytuału pogrzebowego (ułożenie ciała zmarłego, świece przy głowie). Przede wszystkim jednak ukazuje lament nad zmarłym w intymnej przestrzeni. Steinhardt zaś powraca do klasycznej ikonografii piety i przedstawia Maryję oplakującą zmarłego, pobitego Jezusa. Podkreśla „żydowską” tożsamość głównych bohaterów, uwzględniając w ich wizerunkach antyżydowskie stereotypy, m.in. orli nos. W pietach Steinhardta Maryja i Jezus to wycieńczeni cierpieniem starzy Żydzi z Polski, bezbronni i opuszczeni, pozostawieni sami sobie, jak ofiary antyżydowskiej napaści.