

Między wyobraźnią a pamięcią. Pogromy z lat 1903–1906 w dziełach artystów żydowskich z Polski

Wprowadzenie

W 1881 r. przez ziemie Cesarstwa Rosyjskiego, w tym Królestwa Polskiego, przeszła fala pogromów Żydów. Początek XX stulecia przyniósł kolejne, m.in. w Kiszyniowie (1903), Odessie i Żytomierzu (1905), Białymstoku i Siedlcach (1906).

Wywołały one wstrząs w skupiskach żydowskich na całym świecie i oburzenie światowej opinii publicznej. Nie będę analizowała głębiej przyczyn, przebiegu i skutków tych pogromów. Chciałabym natomiast pokazać, jak to doświadczenie brutalnej przemocy, śmierci i rozpaczliwych ucieczek oddziaływało na twórczość pewnego pokolenia artystów żydowskich w Polsce, ile znaczyło dla nich w perspektywie społecznej, artystycznej i osobistej. Pogromy z lat 1903–1906 przyspieszały kształtowanie się nowoczesnej świadomości narodowej Żydów, a także świeckiej sztuki żydowskiej, w Polsce zaś dodatkowo stały się (obok antysemityzmu) impulsem do powstania i konsolidacji żydowskiego środowiska artystycznego. Dla niektórych artystów prace o tematyce pogromowej były ważnym, lecz tylko epizodem w ich dorobku, dla innych, jak dla Maurycego Minkowskiego, stały się motywem towarzyszącym im do końca życia. Dla wszystkich temat ten był nie tylko protestem, aktem współodczuwania, współcierpienia ze swoim narodem, lecz także próbą określenia na nowo swego miejsca w otaczającym ich świecie¹.

Dla rozważań poświęconych wizualnym reprezentacjom pogromów ważne jest, że na przełomie XIX i XX w. „pojęcie to miało już swoje wyraźne znaczenie symboliczne odnoszące się do fizycznie przejawianej agresji przeciwko jakiejś grupie ludności, najczęściej Żydów”². Istotne jest też, skąd czerpano informacje o pogromach, co można było przeczytać i zobaczyć w ówczesnej prasie. Równie ważna jest atmosfera, nastroje zagrożenia i strachu w społeczności

¹ R.I. Cohen, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, Berkeley 1998, s. 221–223 (w artykule cytuję Cohena w przekładzie E. Malec).

² A. Markowski, *Pogromy, zajścia, ekscesy. Zbiorowe akty przemocy przeciwko Żydom w Białymstoku pierwszych dekad XX wieku*, „Studia Judaica” 14, 2011, nr 1(27), s. 30.

żydowskiej, głosy świata. To one bowiem, obok utworów literackich, oddziaływały najmocniej na przekaz artystyczny i ideowy omawianych tu prac, były częścią losu i doświadczenia konstytuującej się nowoczesnej narodowej wspólnoty Żydów.

Analizę ograniczyłam do wybranych dzieł powstałych przed 1914 r.³ Jakuba Weinlesa (1870–1938), Samuela Hirszenberga (1865–1908), Maurycego Minkowskiego (1881–1930), Abrahama Eisenberga (1879–1956), Artura Markowicza (1872–1934), Wilhelma Wachtla (1875–1952), Efraima Mojżesza Liliena (1874–1925), Stanisława Bendera (1882–1975), Adolfa Behrmanna (1876–1942), Leopolda Pilichowskiego (1869–1933) czy aktywnego raczej w środowisku rosyjskim Mojżesza Majmona (1860–1923) łączyło doświadczenie dorastania w kręgu Żydów polskich, studia w Akademiach Sztuk Pięknych (w Krakowie i Monachium, w Petersburgu i Paryżu) oraz gorączkowe, zawieszane między asymilacją a antysemityzmem, poszukiwanie własnego miejsca w świecie, zarówno w życiu społecznym, jak i artystycznym. Dla artystów żydowskich rozpoczynających karierę w latach 90. XIX w. oznaczało to ustosunkowanie się do narastającego antysemityzmu i załamania idei asymilacyjnych oraz określenie wobec umacniającego się żydowskiego nacjonalizmu. „Podobnie jak w literaturze – zauważa Richard I. Cohen – ich twórczość artystyczna nie mogła się obejść bez konfrontacji ze światem i z tym wszystkim, czym był on w kontekście wschodnioeuropejskim”⁴. Pogromy były dla nich wydarzeniem widziannym i odczutym w kategoriach odwiecznego żydowskiego losu – wygnania, wędrówki, prześladowań. Dlatego znalazły tak mocny oddźwięk w ich dorobku, zmieniając charakter ich sztuki, wpływając na wybory światopoglądowe⁵.

Dzieła wymienionych twórców łączy wybór motywu, podobieństwo stylu i formy oraz siła ideowego przekazu. Do ich analizy przydatne będą wyróżnione przez Mieczysława Porębskiego trzy warstwy obrazowe wydarzenia historycznego – dokumentalna, mitotwórcza i kulturotwórcza – które „nakładają się na siebie i współwarunkują wzajemnie”⁶. Nawet jeśli wartość dokumentalna tych dzieł może być poddawana krytyce (żaden z artystów nie był naocznym świadkiem pogromu, chociaż niektórzy, jak Minkowski, prawdopodobnie

³ Jedynym szerszym, niepublikowanym omówieniem problematyki pogromów w języku polskim jest praca: K. Władyszewski, *Tematyka pogromów żydowskich w sztuce żydowskiej pierwszego ćwierćwiecza XX wieku*, Łódź 1997, praca magisterska pod kier. prof. dr hab. W. Nowakowskiej w Zakładzie Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego.

⁴ R.I. Cohen, *Żydowskie ikony. Obrazy żydowskiego losu: na rozstajach dróg*, przeł. E. Malec, „Krasnogruda” 2000, nr 11, s. 22 (jest to przekład szóstego rozdziału książki R.I. Cohena, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, s. 221–255).

⁵ Tamże, s. 23.

⁶ M. Porębski, *Kosy nasze*, [w:] tegoż, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975, s. 38–40.

także Wachtel i Markowicz, bezpośrednio zetknęli się z jego skutkami), to ważniejszy wydaje się ich aspekt mitotwórczy (a więc, według Porębskiego, proces „zastygania żywych wyobrażeń w ustalające się stopniowo stereotypy”⁷) i kulturotwórczy. Ten ostatni pokazuje, jak owe autentyczne świadectwa i obiegowe wyobrażenia „nabierają znaczenia symboli, poprzez które kultura rozpoznaje i określa sama siebie”⁸. Artystyczne reprezentacje pogromów powstałe w początkach XX w. miały ogromny wpływ na kształtowanie się obrazu żydowskiej przeszłości oraz utrwalenie się symbolicznego wizerunku żydowskiego losu w diasporze. Po raz pierwszy kultura polskich Żydów, której źródłem była dotąd głównie tradycja i zasady judaizmu, znalazła mocny fundament w sztukach pięknych i w kulturze popularnej.

Wieści o pogromach w Cesarstwie Rosyjskim z lat 1903–1905 odbiły się szerokim echem w życiu społecznym Żydów polskich, budziły niepokój, wywoływały strach. Tę atmosferę lęku i niepewności potęgowała jeszcze gorąca sytuacja w Rosji – wybuch rewolucji 1905 r. i rozlewające się po Imperium rewolucyjne poruszenie, manifestacje i starcia z carską policją. Jeszcze większą trwogę budziły doniesienia o „bliskich” pogromach, tych na ziemiach polskich: w Białymstoku (14–16 czerwca 1906 r. – według starego stylu, czyli kalendarza juliańskiego 1–3 czerwca)⁹ i w Siedlcach (8–10 września 1906 r., według starego stylu 25–27 sierpnia)¹⁰. Informacje docierały przez oficjalną prasę zaborców i polską, a po 1905 r. także jidyszową¹¹, jak również przez drukowane za granicą¹² wydawnictwa nielegalne oraz relacje ofiar i uciekinierów.

⁷ Tamże, s. 38.

⁸ Tamże, s. 62.

⁹ A. Markowski, *Pogromy, zajścia, ekscesy...*, s. 23–44.

¹⁰ [K.], *Krwawe dni Siedlec*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 38, s. 745–747; *Tragedya Siedlecka*, „Świat” 1906, nr 38, s. 17–19. W „Świecie”, oprócz fotografii, zamieszczono dwa rysunki: *Ostatnia ucieczka* (stary Żyd z córką ukrywający się w piwnicy) oraz portret *Rabina Annulika*; zob. S. Rudnicki, *Pogrom siedlecki*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2010, nr 1, s. 18–39. Jednak jak zauważa Artur Markowski, wydarzenia w Siedlcach z perspektywy kulturowej były pogromem, ówczesnie bowiem powszechnie uznawano go za pogrom, poza tym reperkusje dla Żydów były identyczne jak w innych miejscowościach; tegoż, *Anti-Jewish Pogroms in the Kingdom of Poland*, „Polin. Studies in Polish Jewry” 2015, t. 27: *Jews in the Kingdom of Poland, 1815–1918*, ed. by G. Dynner, A. Polonsky, M. Wodziński, s. 220–223, 230–233.

¹¹ Przed 1905 r. jedynym dziennikiem wychodzącym w jidysz w Imperium Rosyjskim był „Der Frajnd” (Przyjaciel), ukazujący się w Petersburgu od 1903 r. W październiku 1905 r. petersburska gazeta „Dos Lebn” wydała dodatek specjalny *Di blutige teg* (Krwawe dni), w którym zamieszczono zdjęcia dokumentujące skutki pogromów w Rosji w latach 1903–1905; zob. A. Markowski, *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Fotografie pogromów Żydów w Imperium Rosyjskim 1903–1906*, „Przegląd Historyczny” 104, 2013, z. 1, s. 8.

¹² H. Węgrzynek, *Pogrom w Kiszyniowie (1903) – reakcje na ziemiach polskich i wpływ na postawy Polaków*, [w:] *Kwestia żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamość Polaków*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, Warszawa 2004, s. 455–461.

Komentarz do nastrojów opanowujących w 1906 r. mieszkańców Warszawy, zwłaszcza Żydów, znajdujemy w „Tygodniku Ilustrowanym”:

Niewidzialny dotychczas popłoch w Warszawie rozszerzyła plotka o mającym jakoby nastąpić pogromie Żydów i Polaków. [...] Szczególnie wystraszyła się ludność żydowska.

W oznaczony dzień pogromu tłumy opuszczały Warszawę. Biedacy sprzedawali ostatni dobytek, aby tylko zebrać pieniądze na przejazd i uciec za miasto. Na dworcach kolejowych ścisk i zamęt panował okropny. Z Warszawy musiały odchodzić nadzwyczajne pociągi. [...] Co jest ciekawe, że uciekano przeważnie do pobliskich stacji, gdzie łatwiej było urządzić pogrom, niż w Warszawie, której mieszkańcy są zanadto kulturalni, aby się dopuścić tego rodzaju bezceństw i orgii¹³.

Po pogromie w Białymstoku warszawski tygodnik „Der Telegraf”¹⁴ zamieścił rysunki dokumentujące jego straszliwe skutki: złożone na ziemi ciała pomordowanych kobiet, mężczyzn, dzieci oraz portretowe ujęcie rannego mężczyzny z żoną czuwającą u jego boku. Nie wiemy, czy rysownik wykonał je na miejscu, posiłkował się oryginalnymi fotografiami, czy może stworzył je na podstawie świadectw wizualnych z wcześniejszych pogromów (np. w Kiszyniowie lub Odessie). Natomiast dwa warszawskie czasopisma – „Świat”¹⁵ i „Tygodnik Ilustrowany”¹⁶ – opublikowały fotograficzne reportaże z białostockiego pogromu, o których czytamy, że są to „dokumenty równie interesujące, jak autentyczne”¹⁷. Wizualne świadectwa dwóch pogromów w Królestwie Polskim w 1906 r. są dosyć liczne¹⁸ i uzupełniają zgromadzoną w *Di blutige teg* ikonografię wcześniejszych pogromów w Rosji. Jak się wydaje, został wtedy ustalony status ikonosfery, w której nadzwyczaj rzadko (jeśli w ogóle) znajdujemy fotografie z samych aktów przemocy¹⁹. Wszystkie znane nam zdjęcia, te wydawane na okolicznościowych pocztówkach i publikowane w prasie, robione były *post factum* (wyjątek stanowią zdjęcia z Kiszyniowa)²⁰, są dokumentowaniem nie samych pogromów, lecz ich tragicznych skutków. Miały siłę potwierdzenia i moc zaświadczenia o tych wydarzeniach.

¹³ R. Kwiatkowski, *Z ostatnich dni*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 29, s. 565. Towarzyszący nocie rysunek *Popłoch w Warszawie: Na Dworcu Nadwiślańskim w obawie pogromu* wiernie oddawał te niepokoje.

¹⁴ „Der Telegraf” 1906, nr 132, strona tytułowa.

¹⁵ *W Białymstoku. Dodatek nadzwyczajny*, „Świat” 1906, s. 1–4.

¹⁶ *W Białymstoku*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 25, s. 485–486.

¹⁷ *W Białymstoku*, „Świat” 1906, s. 1.

¹⁸ A. Markowski, *Raznye istorii: bielostokskij pogrom 1906 g. w fotografijach*, [w:] *Trudy po jewrejskoi istorii i kulturie. Materialy XXI Miedzunarodnoj jezegodnoj konferencji po judaiki*, Moskwa 2014, s. 115–126; tegoż, *Sprawcy, ofiary, świadkowie...*, s. 1–29.

¹⁹ Tegoż, *Sprawcy, ofiary, świadkowie...*, s. 1–29.

²⁰ Tamże, s. 4, 28.

Pogromy z lat 1903–1906 były wydarzeniami przewyższającymi skalą przemocy wcześniejsze okrucieństwa wobec Żydów, nie mówiąc już o zwyczajowo przyjętych aktach dyskryminacji Żydów w Imperium Rosyjskim. Doniesienia prasowe, tłumy uciekinierów („Z Siedlec wyjechało już około 3000 osób”²¹) sprawiły, że informacje o pogromach docierały szybko do opinii publicznej. Stosunkowo wcześniej znalazły też odbicie w dziełach artystów-Żydów.

Jednym z pierwszych malarzy podejmujących ten temat był Maurycy Minkowski²². Wiadomości o krwawym pogromie w Odessie w 1905 r. tak poruszyły młodego malarza, który dopiero co ukończył z wyróżnieniem studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, że zdecydował się wybrać do dalekiego portowego miasta²³. Kiedy wrócił do rodzinnej Warszawy, wkrótce dotarły tam informacje o pogromie w Białymstoku: „Natychmiast udał się do pogrążonego w nieszczęściu miasta. To, co tam zobaczył, wywarło na nim piorunujące wrażenie. Od tej pory malował tylko motywy związane z pogromem”²⁴. Do Siedlec pojechał z Nojechem Pryłuckim, który pisał: „Spędziliśmy kilka minut na dworcu, zanim wyznaczony patrol zabrał nas do miasta. Duża poczekalnia dla pasażerów 3 klasy były przepelniona naszymi braćmi, którzy uciekli z tej pożogi”²⁵.

Minkowski utrwalanie śladów żydowskiej tragedii widział nie tylko jako narodową, ale też ludzką powinność. Temat ten w różnych wariantach (nie tylko ofiar pogromów, ale także nędzy, ucieczek i bezdomności mas żydowskich w czasie I wojny światowej) stał się stałym motywem jego dzieł. Był też jedynym z artystów, o których tutaj piszę, który „dotknął” pogromów – na własne oczy widział zniszczone, ostrzelane budynki, rozpacz i bezradność ludzi w popłochu uciekających przed przemocą, rozmawiał na miejscu z ofiarami i świadkami. Z pewnością to doświadczenie zdecydowało, że – jak stwierdził Przyłucki – „jego twórczość obraca się wokół żydowskiej ulicy”²⁶.

Minkowski nie był oczywiście pierwszym malarzem, u którego żydowski los ujęty w kategoriach wędrowni, wygnania, bezdomności znalazł tak ważne

²¹ [K.], *Krwawe dni Siedlec*, s. 747; zob. S. Rudnicki, *Pogrom siedlecki*.

²² O Minkowskim zob. m.in.: H. Bartnicka-Górska, *Maurycy Minkowski*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 576–577; J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 56–59; *Maurycy Minkowski*, red. A. Lichtenbaum, Buenos Aires 2006; Z.M. Baker, *The Painter as Ethnographer. Maurycy Minkowski and the European Yiddish Intelligentsia before World War I*, [w:] *Czernowitz at 100. The First Yiddish Language Conference in Historical Perspective*, ed. by K. Weiser, J.A. Fogel, Lanham 2010, s. 125–135.

²³ E. Podhorizer-Sandel, *Maurycy Minkowski*, „Folks-Sztyme” 1979, nr 37.

²⁴ N. Pryłucki, *M. Minkowski*, [w:] tegoż, *Barg-aroff*, Warszawa 1917, s. 97 (jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady cytatów z jidysz A. Gulińska).

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 96.



Il. 1. Samuel Hirszenberg, *Golus*, 1904 r.; „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 8, s. 151 (zaginiony)

miejsce. Wzorem dla Minkowskiego i innych był Samuel Hirszenberg, w tym czasie najwybitniejszy, najbardziej ceniony w świecie sztuki twórca żydowski z Europy Środkowo-Wschodniej, starający się znaleźć własną drogę artysty-Żyda. Mimo że w jego dorobku nie znajdujemy prac o tematyce pogromowej²⁷, to do tych dzieł przedstawiających żydowskie cierpienie odwoływali się właściwie wszyscy, którzy chcieli pokazać „masy żydowskie w ciągłym ruchu, w ciągłej wędrówce na drodze wygnania”²⁸. *Golus*, znany też jako *Wygnańcy*, był wówczas najbardziej popularnym, pokazywanym na wielu wystawach²⁹, rozpowszechnianym w pocztówce, reprodukowanym na łamach prasy³⁰, szeroko interpretowanym i jeszcze szerzej dyskutowanym³¹ obrazem Hirszenberga.

²⁷ W zbiorach YIVO w Nowym Jorku znajduje się rysunek tuszem Hirszenberga zatytułowany *Pogrom*.

²⁸ R.I. Cohen, *Żydowskie ikony. Obrazy żydowskiego losu: na rozstajach dróg*, s. 28.

²⁹ Między innymi w 1904 r. na *Jubileuszowej wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, w 1905 r. w Paryżu na *Salon de la Société des artistes français*, w 1906 r. na jesiennej wystawie w Towarzystwie Sztuk Pięknych we Lwowie, w 1907 r. w Berlinie na *Ausstellung jüdischer Künstler*. Obraz *zaginiony*, przed wojną w kolekcji Jüdische Gemeinde Museum (Muzeum Gminy Żydowskiej) w Berlinie.

³⁰ „Głos Żydowski” 1906, nr 10/11, s. 145; studia do *Golusa* zamieściło „Ost und West” 1904, nr 8–9, szp. 553–554, 555–556, 557–558, 561–562, 566, 570, 572, 574, 575, 576, 578, 581–582 oraz nr 10, szp. 714.

³¹ O roli obrazu Hirszenberga w kontekście kultury żydowskiej zob. D.G. Roskies, *Against the Apocalypse. Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*, Cambridge (Mass.)–London 1984, s. 276–280.

Golus powstawał równoległe z płótnem *Żyd wieczny tułacz*³² z 1899 r., jednak artysta ukończył go dopiero w 1904 r. Hirszenberg-malarz zainteresowany był czymś więcej niż prostą rejestracją bieżących wydarzeń. Jego wielkie (także w sensie dosłownym) płótna *Żyd wieczny tułacz*, *Golus* czy *Czarny sztandar* (1905 r.; o którym Emil Breiter pisał, że „wyraża [ono] historiozoficzny pogląd poety-malarza w sposób najpiękniejszy może, bo najbardziej symboliczny”³³) są zarówno wyrazem jego poszukiwań „jasnego i pełnego wyobrażenia o przeznaczeniu ludu żydowskiego”, jak i krytycznego oglądu tradycyjnego świata wschodnioeuropejskiego Żydów³⁴.

Topos żydowskiego losu

Przystępując do analizy wybranych prac, warto przypomnieć słowa Marii Poprzęckiej: „Obrazy nie są odpowiednikami stwierdzeń werbalnych, są niezdolne do rozróżniania między ogólnym a szczególnym, mogą odpowiedzieć na pytania »co«, ale nie mogą odpowiedzieć na pytanie »jak« czy »dlaczego?«”³⁵. Artystyczne reprezentacje pogromów nie są więc „źródłem” czy „dokumentem”, nie są też świadectwem, choć pogromy zaświadcniają. Jednakże „ukazując niemy i nieruchomy świat [...], nie tylko przekazują znaczenia, ale także tworzą narrację”³⁶, uruchamiają wyobraźnię i emocje odbiorcy.

Akademickie wykształcenie zdecydowało, że twórcy, szukając odpowiedniego języka dla zobrazowania tych aktów zbiorowej przemocy, formy dla wyrażenia przeżyć ofiar, odwoływali się do wzorców poznanych w czasie studiów, do dzieł oglądanych w muzeach i na salonach. Ich sztuka miała najczęściej charakter akademicko-realistyczny (z elementami symbolizmu i naturalizmu). W swych obrazach toczyli oni nieustanny dialog: treści – ujęcia tematu – odbioru, nigdy nie zapominając o zasadzie *decorum*. Wybór tematu – wygnanie, tułaczka, podobnie jak czas akcji – nie są przypadkowe. Rozpięcie między wyobraźnią a pamięcią³⁷, pamięcią o trwającej od wieków

³² H. Lew, *Z pracowni malarskich. I. Samuel Hirszenberg i Leopold Pilichowski*, „Izraelita” 1899, nr 12, s. 125. *Żyd wieczny tułacz* znajduje się w zbiorach Muzeum Izraela w Jerozolimie; zob. R.I. Cohen, M. Rajner, *The Return of the Wandering Jew(s) in Samuel Hirszenberg's Art*, „Ars Judaica” 2011, nr 7, s. 33–56.

³³ E. Breiter, S. Hirszenberg (artysta-malarz). *Próba charakterystyki. Z cyklu malarze-Żydzi w Krakowie*, „Izraelita” 1906, nr 17, s. 200.

³⁴ R.I. Cohen, *Żydowskie ikony. Obrazy żydowskiego losu: na rozstajach dróg*, s. 24.

³⁵ M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 63.

³⁶ Tamże, s. 64.

³⁷ Tamże, s. 109.

wędrowce ludu żydowskiego i wyobrażeniem terażniejszości narodu sprawiło, że właśnie wygnanie to najważniejszy³⁸, choć niejedyny motyw pogromowy w sztuce artystów żydowskich z Polski.

W historii diaspory tułacza wędrowka Żydów stała się toposem niepozwalającym zapomnieć o przeznaczeniu ludu żydowskiego. Malowane przez Leopolda Horowitza³⁹ czy Maurycyego Trębacza⁴⁰ sceny przedstawiające Żydów modlących się w „pokutną, smutną, ścisłemu postowi poświęconą noc”⁴¹ dziewiątego dnia miesiąca aw (Tisza be-Aw), kiedy Żydzi wracają pamięcią do zburzenia Świątyni Jerozolimskiej, Pierwszej przez Nabuchodonozora w 586 r. p.n.e. i Drugiej przez Tytusa w 70 r. n.e., przypominają o utraconej Świątyni⁴². Obrazy żydowskiego cierpienia, tułaczki, bezdomności w dorobku Pilichowskiego (*Na dworcu kolejowym*⁴³) i Hirszenberga (*Golus*) potwierdzały odwieczność żydowskiego losu, były też, jak uważa Ziva Amishai-Maisels, przewizualizacją pogromów⁴⁴.

Być może nośność topiki tułaczki, siła przekazu obrazów Hirszenberga, jak i odwołanie się do aktualnych wypadków sprawiły, że artyści żydowscy nie przedstawiali pogromów wprost, wybierali sceny ukazujące konsekwencje

³⁸ Interesujące mogłoby być spojrzenie na płaskorzeźbę Henryka Hochmana *Przyjęcie Żydów przez Kazimierza Wielkiego* z 1910 r. jako na próbę artystycznego dialogu z obrazami wygnania. Tym razem wędrowka doprowadziła Żydów do miejsca, które miało stać się ich domem.

³⁹ Leopold Horowitz, *Tisza be-Aw*, 1870 r., w kolekcji Museum of Art, Ein Harod.

⁴⁰ *9 Aw* – środkowa część tryptyku *Izrael*, 1902 r., jedyna zachowana. Inne części tryptyku to *Jeremiasz oplakujący zniszczenie Jerozolimy i Sen*; zob. R. Piątkowska, *Maurycy Trębacz – zarys twórczości*, [w:] *Maurycy Trębacz 1861–1941. Wystawa monograficzna. Katalog dzieł istniejących i zaginionych*, red. i oprac. R. Piątkowska, Warszawa 1993, s. 12, 31, 123. Jakub Weinles namalował obraz pt. *9 Ab*, wystawiony w 1907 r. na wystawie artysty w Salonie Kulikowskiego w Warszawie; zob. J.Z., *Wystawa obrazów Jakóba Weinlesa (Salon Kulikowskiego)*, „Izraelita” 1907, nr 15, s. 176–176.

⁴¹ A. Marek [M. Arnstein], *Z wędrowki po pracowniach malarskich. Maurycy Trębacz, „Izraelita”* 1902, nr 32, s. 376.

⁴² Henryk Kohn w tekście o pogromie w Białymstoku odwoływał się do zniszczenia Świątyni: „Trudno o wnioski i refleksje, gdy krwawi się jeszcze w sercu świeża, niezabliźniona rana, gdy rozpaczne »biada!...« brzmi wciąż w uszach i Jeremiaszowym psalmem skargi i bólu zasnuwa gruzy, ruiny i zgłiszcza...”; zob. tegoż, *Pogrom, „Izraelita”* 1906, nr 24, s. 281–282, cyt. za: *„Izraelita” 1866–1915. Wybór źródeł*, oprac. A. Jagodzińska, M. Wodziński, Kraków–Budapeszt 2015, s. 302.

⁴³ Obraz znany jako *Postój na drodze wygnania*, w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi; zob. M. Ertman, *Malarstwo polskie od XVII do początku XX wieku w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi. Katalog*, Łódź 2009, s. 141, poz. kat. 306.

⁴⁴ Za przewizualizację pogromów należy także uznać dzieła przedstawiające prześladowania marańców w Hiszpanii: *Najście inkwizycji* Marka Antokolskiego z 1868 r., *Marani i hiszpańska inkwizycja* Mojżesza Majmona z 1893 r., jak również obrazy inspirowane legendą Żyda wiecznego tułacza; zob. *Le juif errant. Un témoin du temps*, Musée d’art et d’histoire du Judaïsme, Paris 2001.

tych tragicznych wydarzeń. Świadomie ograniczali się do motywu wędrówki i wygnania, przypominając sceny na tyle powszechne wówczas, że bez trudu znajdujące wśród widzów zrozumienie, a zarazem sięgające po topos wędrówki ludu żydowskiego, żyjącego od wieków w obcych krajach.

Odwoływanie się przez artystów do autentycznych wydarzeń dawało złudzenie rzeczywistości, jednak w ich dziełach konsekwentnie przekształcają w symbol (alegorię). Skupienie uwagi na ofiarach, pomijanie sprawców (tak jest również w literaturze i relacjach z epoki) sprawiają, że los jednostkowy staje się losem zbiorowości. Ofiary to masy żydowskie, raczej te małomiasteczkowe, tradycyjne, rzadko zróżnicowane klasowo; ludzie w drodze, rodziny, wszystkie pokolenia (rodzice, dzieci, dziadkowie), osamotnione kobiety z dziećmi. Krytycy zauważali, że dorobek Minkowskiego wyróżnia spośród innych malarzy uderzająca obecność kobiet, jako głównych protagonistek jego płócien⁴⁵, w przeciwieństwie do patriarchalnej społeczności w obrazach Hirszenberga⁴⁶.

W pogromach nie tylko ginęli ludzie, niszczone były domy, warsztaty, sklepy, cały żydowski świat, jaki dotąd istniał, chwiał się i znikał, a paniczne ucieczki zrywały więzi sąsiedzkie i rodzinne. W obrazach Minkowskiego to kobiety – pełne rozpacz i rezygnacji, z dziećmi na ręku, z resztką dobytku w wężelku – prowadzą smutne pochody wygnańców. W innym wielkoformatowym płótnie artysty, znanym także pod tytułem *Po pogromie*⁴⁷, bladej twarzy kobiety, pełnej zdecydowania i gniewnej rozpacz kroczącej na czele uchodźców, biel jej koszuli i splecione jak do modlitwy ręce siłą emocjonalnego przekazu przywodzą na myśl sławne obrazy-alegorie Eugène'a Delacroix: *Grecja na ruinach Missolongi* i *Wolność wiodąca lud na barykady*. Inni twórcy, jak Abraham Eisenberg, także zauważali cierpienie kobiet i dzieci. O jego rzeźbie, pokazanej w Zachęcie, Pryłucki pisał:

Najwspanialsze sportretowanie narodu odnajduję w *Bezdomnych*⁴⁸. [...] oparta o kolumnę, znajduje się matka [...]. Jej twarz jest młoda, tylko wychu-

⁴⁵ Na łamach „Nowin Codziennych” można przeczytać: „Zasadniczym pierwiastkiem jego obrazów to zaduma i smutek; najprawdziwszym wyrazem tej zadumy i smętku to kobieta, ta cicha, ofiarna służebnica stanowiąca głównie ognisko tematów Minkowskiego”; W. Fallek, *Z życia artystycznego Łodzi*, „Nowiny Codzienne” 1922, nr 25, s. 6.

⁴⁶ D.G. Roskies, *Against the Apocalypse. Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*, s. 279.

⁴⁷ *Po pogromie*, olej na płótnie, 141 x 205 cm, kolekcja Muzeum IWO Argentyna; *Maurycy Minkowski*, s. 50–51.

⁴⁸ Brązowy odlew *Bezdomnych* z 1911 r. znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; K. Mikocka-Rachubowa, *Rzeźba polska XIX wieku. Od klasycyzmu do symbolizmu. Katalog zbiorów [Muzeum Narodowego w Warszawie]*, Warszawa 1993, s. 28, poz. kat. 45. Na wystawie w Zachęcie w 1910 r., gdzie Pryłucki widział pracę Eisenberga, wystawiono gipsowy odlew; zob. „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 45, s. 905.



Il. 2. Maurycy Minkowski, *Ofiary pogromu (Po pogromie)*, 1906 r., olej na płótnie, 128,6 x 170 cm, sygnowany: Maurycy Minkowski 1906; Judah L. Magnes Museum

dzona, z ostrym owalem. Na kolanach trzyma dziecko, które beztrudnie drzemie. [...] Obok nich śpi, skulony z zimna, 8-, 9-letni chłopiec, a przy nim – prawie w tej samej pozycji – piesek. Postaci zostały ułożone jakby przypadkowo, prosto, naturalnie, bez sztuczek⁴⁹.

W pracy Wilhelma Wachtla także noszącej tytuł *Bezdomni*, która po latach powróci jako jedna z odsłon jego teki graficznej *Pożegnanie z Golusem*⁵⁰, zwornikiem kompozycji jest postać starej kobiety, jednoczącej całą rodzinę (starca i młodą kobietę z dziećmi), dźwigającej na barkach ciężar cierpienia. Renesansowa klasycyzacja kompozycji nadaje scenie niespodziewanej mocy i zmienia jej żalobną wymowę, wzmacniając nadzieję na przetrwanie kolejnych prześladowań.

Te – obrazujące wędrówkę czy krótkie postoje na drodze wygnania – dzieła charakteryzuje dojmujące poczucie samotności uchodźców – wobec świata i wobec siebie, co podkreśla dodatkowo brak konkretnego umiejscowienia geo-

⁴⁹ N. Pryłucki, *Di cwaite jidisze kunstjssztelung in Warsze*, [w:] tegoż, *Barg-arofj*, s. 123.

⁵⁰ Teka litograficzna *Pożegnanie z Golusem*, Lwów, 1936 r. W 1918 r. Zygmunt Menkes namalował obraz powtarzający kompozycję *Bezdomnych* Wachtla. Płótno Menkesa znajduje się w zbiorach Lwowskiej Galerii Obrazów.



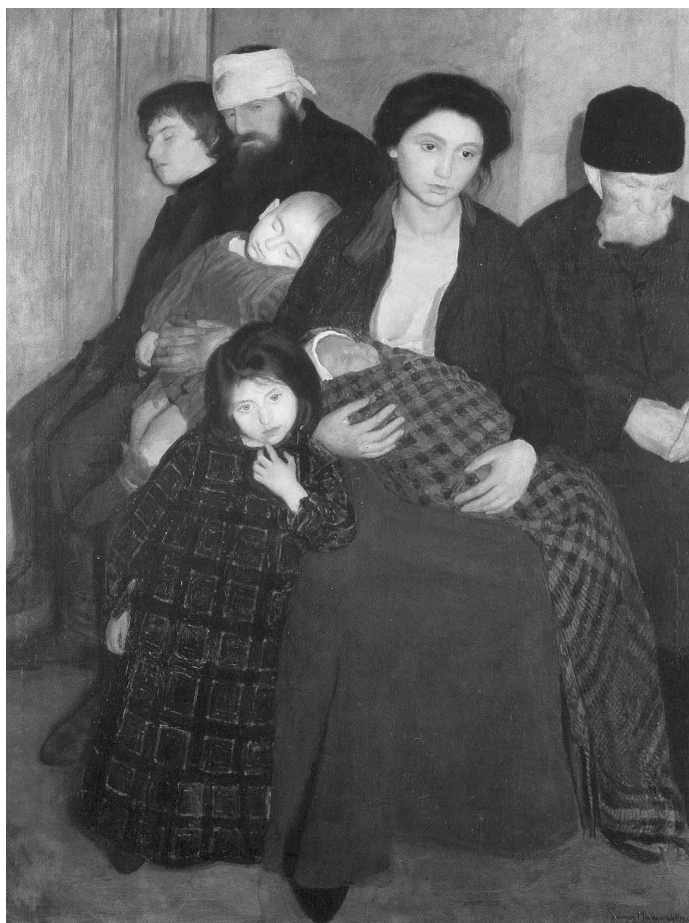
Il. 3. Leopold Pilichowski, *Na dworcu kolejowym*, przed 1901 r. (?), olej na płótnie, 150 x 230 cm; Muzeum Sztuki w Łodzi

graficznego i zawieszenie w czasie, jak w obrazie Minkowskiego opatrzonym tytułem *Po pogromie* z 1910 r.⁵¹, lub ograniczenie przestrzeni do zamkniętych, ciasnych wnętrz dworców czy przypadkowych schronisk, jak w pastelu Markowicza *Po pogromie* z 1905 r.⁵² Najlepiej tę atmosferę oddaje płótno Minkowskiego *Ofiary pogromu*⁵³. W pustym wnętrzu, na podłodze zasłanej słomą leżą ranni: kobieta ze śpiącymi dziećmi, w głębi siedzą, oparci bezwładnie

⁵¹ Obraz w kolekcji Jewish Museum w Nowym Jorku.

⁵² *Artur Markowicz 1872–1934. Wystawa monograficzna. Katalog prac istniejących i zaginionych*, oprac. R. Piątkowska, Warszawa 1994, poz. kat. II/A 14, s. 33, il. s. 102; pastel w zbiorach ŻIH.

⁵³ „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 34, s. 658. Obraz powstał po pobycie Minkowskiego w Odesie w 1905 r., obecnie w The Magnes Collection of Jewish Art and Life, The Bancroft Library, University of California, Berkeley. Tak o stylu pracy malarza w czasie krótkiego postoju na dworcu w Siedlcach pisał Prylucki: „Minkowski szybko zrobił kilka szkiców i na ich podstawie namalował duży obraz *Po pogromie*, sprzedany zimą w Paryżu”; zob. N. Prylucki, *M. Minkowski*, s. 97.



Il. 4. Maurycy Minkowski, *Po pogromie*, 1905 r., olej na płótnie,
148 x 114 cm; Muzeum Sztuki w Tel Awiwie

o ścianę, mężczyźni z opatrunkami na głowach. Na kolanach starszego mężczyzny z obandażowaną głową śpi ranny chłopak, mężczyzna trzyma za rękę śpiącą obok ranną dziewczynkę. Wszyscy zastygli z wyczerpania w bezruchu, zamarli w rozpacz.

Podobny nastrój beznadziejności i apatii panuje w powstających w początkach wieku obrazach Pilichowskiego *Na dworcu kolejowym* i *Tułaczach*. W pustej, niedookreślonej przestrzeni (*Na dworcu kolejowym*) trójka dzieci śpi na drewnianej ławie, obok przysiadła na ziemi ich utrudzona matka. Statyczna, rozegrana w kontraście między przygniatającą pustką tła i poziomą, zwartą grupą figuralną kompozycja tego dzieła, podobnie jak utrzymana w zgaszonej gamie brązów, szarości i czerni kolorystyka podkreślają – mimo emanującego

z płótna nastroju bezsilności i śmiertelnego znużenia – jego powagę i monumentalność. W innej pracy Pilichowskiego, zaginionych *Tułaczach*⁵⁴ (ok. 1900), dwaj tradycyjnie ubrani Żydzi „są [...] tak znużeni, tak okropnie znużeni, że to ich zmęczenie graniczy z rozpaczą”⁵⁵, przysiedli na schodach budynku. Choć po latach Debora Vogel-Barenblüth trafnie oceniła że „u Pilichowskiego i jego pokolenia nie są te sceny metaforą uniwersalnego losu; są programowo stylizowanymi obrazkami z życia”⁵⁶, to jednak w tym czasie odczytywano je w kategoriach odwieczności, niezmienności żydowskiego losu. Dezorientacja, niepewność przyszłości, desperacja i rozpacz to uczucia przepełniające masy uchodźców koczujących na siedleckim dworcu na obrazie Minkowskiego *W oczekiwaniu na pociąg*⁵⁷.

Symboliczną nastrojowość dzieł Hirszenberga czy Minkowskiego potęguje pustka rozległego pejzażu, mroczny koloryt nieba, ciężkie, nisko wiszące chmury. *Wychodźcy*⁵⁸ Minkowskiego z 1910 r. pokazują masy wygnańców na piaszczystych, wiejskich drogach, jednak w jego płótnach przeważają bliskie plany, świat zewnętrzny pozostaje oddalony i niewzruszony, symbolicznie staje się światem spustoszonego, po katastrofie⁵⁹. W tym rozbitym świecie wszyscy są osobni i wyalienowani, pozbawieni oparcia zbiorowości.

W obrazie *Bezdomni*⁶⁰ Stanisław Bender pokazał osamotnioną rodzinę, dzieci tulące się do matki oraz pogrążonego w bezradnej rozpacz ojca, który nie może im pomóc. Opuszczenie domów, tułaczka zrywały więzi nie tylko wewnątrz społeczności żydowskiej. Richard I. Cohen zauważył, że *Wychodźcy* Minkowskiego są artystycznym dialogiem z płótnem Władysława Podkowińskiego *Ulica w Siennicy* (1891)⁶¹. Obraz Podkowińskiego to zatrzymany w kadrze zwyczajny, spokojny dzień w małym miasteczku, którego chrześcijańscy i żydowscy mieszkańcy, chociaż różnią się strojem, wyznaniem, żyją blisko siebie, co dostrzegamy w beztroskiej zabawie dzieci, pogawędce kobiet, powolnej przechadzce tradycyjnych Żydów. U Minkowskiego podobna jest wiejska droga, stojące przy niej domy. Jakże odmienna jest jednak sytuacja i nastrój. Na wprost na widza polną drogą idzie grupa Żydów – dorośli, dzieci, z koszykami, węzełkami w rękach. Idą wolno, otepiali ze zmęczenia, bez

⁵⁴ W 1900 r. artysta pokazał ten obraz na wystawie w Salonie Aleksandra Krywulca w Warszawie; reprodukcja w „Ost und West” 1903, nr 1, szp. 51–52.

⁵⁵ M. Mutermilch, *Malarstwo. Obcy i swoi. II*, „Prawda” 1900, nr 4, s. 46.

⁵⁶ D. Vogel-Barenblüth, *Leopold Pilichowski*, „Opinia” 1933, nr 29, s. 6.

⁵⁷ „Świat” 1908, nr 52, s. 5; obraz był także powielany na pocztówce.

⁵⁸ „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 41, s. 544.

⁵⁹ B. Goldman Ida, *Fragmented Mirror. Exhibition of Jewish Artists, Berlin 1907*, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 2009, s. 168.

⁶⁰ „Ost und West” 1911, nr 5, szp. 417–418.

⁶¹ W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

nadziei, bez przyszłości. Chrześcijańscy sąsiedzi przyglądają się temu exodusowi. Zaginione dzieło znamy tylko z prasowej reprodukcji, trudno jest więc dostrzec szczegóły, rozpoznać uczucia malujące się na twarzach. Zachował się podobny w nastroju obraz *W poszukiwaniu domu*⁶², w którym uchodźcy, prawie wyłącznie kobiety i dzieci przemierzający bezkresne połacie pól, przysiedli na chwilę gdzieś we wsi. Do drzwi krytych strzechą chat stukają znużeni wędrowcy, przed inne domostwo wyszła cała chłopska rodzina. Te dwie prace są wyjątkowe. Pokazują żydowskie wygnanie także w kontekście tych, którzy zostają. Wbrew opinii Cohena uważam, że jest w tych obrazach wyczuwalna nić empatii, próba pokazania, że los żydowskich uchodźców był dostrzeżony, litowano się nad ich niedolą, żegnano. Artyści Żydzi, jak wszyscy zresztą, zdawali sobie sprawę, że wśród sprawców pogromu byli nie tylko rosyjscy żołnierze, przysłowiowi czarnosecińcy, ale i zwyczajni chuligani, sąsiedzi. Minkowski, co jest wyrazem jego myślenia o diasporze jako miejscu dla Żydów, nie oskarża polskich (ukraińskich) współmieszkańców. Jego obrazy zdają się raczej wyrazem żalu, smutku, że tak łatwo pozwolono im odejść. Przez zestawione postacie tych, którzy zmuszeni zostali do odejścia, i tych, którzy zostają, prace Minkowskiego zyskiwały uniwersalny charakter, pozwalały też wczuć się, utożsamiać z losem Żydów.

Wszystkie te dzieła charakteryzuje nastrój powagi i smutku, uczucia beznadziejności, utrudzenia i powściągniętej rozpacz, podkreślanych jeszcze przez statyczną kompozycję i zgaszoną, utrzymaną najczęściej w czerniach, brązach i głębokich błękitach kolorystykę. Artyści dbali o autentyzm przekazu, realizm scenerii i stroju, indywidualizację postaci, ale starali się także zachować zasadę stosowności, stąd naturalizm rzadko pojawia się w ich obrazowaniu. Widoczny natomiast jest, zwłaszcza w dziełach Minkowskiego, rodzaj idealizowanego realizmu. Według Pryłuckiego malarz osiągnął w swych obrazach niezwykle efekt dzięki połączeniu naturalizmu środków wyrazu i symboliki nastroju:

Trzeba przyrzeć się jeszcze jednemu obliczu – nieprzytomnej kobiety z obrazu *Na dworcu*. [...] Oblicze zmieszane ze zwykłymi, drewnianymi twarzami. Tylko omdlała kobieta nadaje ogromnego znaczenia temu obrazowi. Malarzowi udaje się doskonale oddać niekończące się przerażenie kobiety. Zostało to genialnie uchwycone: poza, odrzucona ręka, opadająca głowa, żółta twarz, martwe usta i obłąkane oczy, w których kryje się przerażenie. Ono sprawi, że zastygnie wam krew w żyłach. I zdacie sobie sprawę, że uchodzi z niej życie...⁶³.

Ceniono tę klasyczną powściągliwość, „subtelne wyciszenie, osadzone w helińskim opanowaniu i równowadze”⁶⁴. Uważano bowiem, że oddziałuje mocniej

⁶² Z kolekcji rodziny Smolarzów; zob. *Maurycy Minkowski*, s. 18.

⁶³ N. Pryłucki, *Di cwajte jidische kunstojssztelung in Warsze*, s. 126.

⁶⁴ Tamże, s. 123.

intelektualnie i moralnie⁶⁵. Nie przedstawiano scen drastycznych, epatujących okrucieństwem, z wyjątkiem może pochodzącego z 1905 r. rysunku Wachtla *Kiszyniów*⁶⁶. Nie pokazywano też sprawców tych zbrodni, w przeciwieństwie zresztą do artystów chrześcijańskich, którzy – jak Wojciech Kossak w obrazie *Ranek po pogromie*⁶⁷ z 1907 r. czy Wojciech Weiss na płótnie *Pogrom*⁶⁸ namalowanym około 1919 r. – otwarcie wskazywali na bezpośrednich sprawców zbrodni (w obu przypadkach byli to kozacy w służbie armii rosyjskiej).

Dużo rzadsze są też przedstawienia gwałtownych ucieczek, w których dynamikę, napięcie i nastrój płótna buduje spłot gwałtownego ruchu, przerażenia ofiar i żywej kolorystyki. W obrazie *Ucieczka (Pogrom)*⁶⁹ Jakuba Weinlesa czy na płótnie Stanisława Bendera *Ocalenie Tory* dynamizm kompozycji podkreśla wymowę ideową sceny, czyli ocalenia Tory – symbolu judaizmu i żydowskości. Bender połączył dwa motywy – oprócz mężczyzn unoszących owinięte w tańs zwoje Tory w głębi kompozycji namalował pochód uchodźców, wzorowany na *Golusie* Hirszenberga.

Dla scen tych – zwłaszcza dla twórców z kręgu sztuki rosyjskiej Saula (Salomona) Rouchomowskiego, Noela Lewita i jego obrazu *Pogrom w Kiszyniowie* z 1904 r.⁷⁰, ale także dla Weinlesa – najważniejszą inspiracją wydaje się akademickie płótno Karla Briułłowa *Ostatni dzień Pompei* (1830–1833), którego powstanie Poprzęcka wiąże „z nasilającymi się w romantyzmie lat trzydziestych nastrojami i prognozami katastroficznymi”⁷¹. Nie wyklucza to jednak czerpania wzorów z dzieł Honoré Daumiera czy Théodore’a Géricaulta.

Nieliczne są sceny pokazujące opór i walkę (samoobronę) społeczności żydowskiej, znamy jedynie kilka szkiców rysunkowych Wachtla – m.in. *Przed pogromem*⁷² oraz jego litografię *Samoobrona* z teki *Pożegnanie z Golusem*.

* * *

⁶⁵ „The Studio” 41, 1907, nr 171, s. 76–77.

⁶⁶ „Rocznik Żydowski” 1905, il. po s. 128.

⁶⁷ W. Kalicki, *Krajobraz po pogromie*, „Ale Historia”, dodatek do „Gazety Wyborczej” 8 VII 2012, s. 8–9.

⁶⁸ W zbiorach MHŻP POLIN.

⁶⁹ Obraz *Ucieczka (Pogrom)*, olej na płótnie, 84 x 113 cm, własność prywatna, ekspozowany w 1938 r. na Wystawie Retrospektywnej Weinlesa w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych, reprodukowany na łamach „Naszego Przeglądu Ilustrowanego” 1938, nr 39, s. 6. Obraz był rozpowszechniany na pocztówce. Z opisu w recenzji Ecnera („opuszczający siedzibę swą młodzian tuli do serca drobne rodłały”) można wnioskować, że obraz *Ucieczka* mógł być ekspozowany na wystawie Weinlesa w Salonie Krywulca, otwartej 6 XII 1904 r.; zob. B. Ecner, *Wystawa prac Jakóba Weinlesa w Salonie Krywulca*, „Izraelita” 1905, nr 1, s. 16.

⁷⁰ W zbiorach Muzeum Historii Żydów Rosyjskich w Moskwie.

⁷¹ M. Poprzęcka, *Kochankowie z masakra w tle i inne eseje o malarstwie historycznym*, Warszawa 2004, s. 74.

⁷² *Kedem*, 2015, aukcja nr 45 (3 VI), s. 295, poz. kat. 561, il. 561.

Wydaje się, że artyści żydowscy wybierali motyw wędrowni, wygnania nie dlatego, iż uważali, że pogromy są niemożliwe do przedstawienia. Sztuka akademicka XIX w. pełna jest scen okrucieństwa i śmierci, i to zarówno w dziełach odwołujących się do niedawnych wydarzeń, jak *Rzeź na wyspie Chios* Eugène'a Delacroix (1824) czy *Tratwa Meduzy* Théodore'a Géricaulta (1822), jak i w tych sięgających po tematy z historii biblijnej (*Machabeusze* Wojciecha Stattlera, 1842) i antycznej (sławny *Ostatni dzień Pompei* Briullowa). Powszechnie uważano wówczas – takie było np. zdanie Icchoka Lejbusza Pereca – że pogromów nie można przedstawić w formie artystycznej, gdyż zamiast dzieła literackiego czy malarskiego otrzymujemy kronikę wydarzeń. Inaczej myślał Chaim Nachman Bialik, który w dziele powstałym po pogromie kiszyniowskim *W mieście rzezi* nie bał się pełnych okrucieństwa, dosłownych prezentacji zbrodni.

Tworząc swe wielkoformatowe, wieloosobowe kompozycje, artyści z jednej strony nawiązywali do konwencji i tradycji malarstwa historycznego, z drugiej zaś źródłem ich prac była obserwacja własna, odwołanie się do relacji świadków i sprawozdań prasowych. Przemierzające puste, rozległe przestrzenie kolumny wygnańców w dziełach Liliena (*Ojcowie i synowie*, 1900), Behrmanna (*Po pogromie*, przed 1919), Wachtla, Minkowskiego czy Bendera nawiązują zarówno do emblematycznego pochodów żydowskich niewolników z łuku Tytusa, do *Golusa* Hirszenberga, jak i do popularnych w sztuce polskiej *Pochodów na Sybir* – Artura Grottgera⁷³, Witolda Pruszkowskiego⁷⁴ czy Aleksandra Sochaczewskiego⁷⁵. U żydowskich malarzy, podobnie jak u Grottgera, którego twórczość jest ikonicznym przykładem zespolenia narodowych powinności i artystycznej kreacji, „wróg jest niewidoczny”, a jego obecność odczuwana jest pośrednio⁷⁶. Bardziej niż wierność historycznym faktom dla malarzy liczyły się emocje oraz narodowe przesłanie, alegorycznie ujęte w temat tułaczki. W ten sposób dramatyczne przeżycia ofiar pogromów (podobnie jak los syberyjskich zesłańców), motyw niepewnej przyszłości, wędrowni w nieznanym w obrazach o tematyce pogromowej stawały się symbolem przeżyć całego narodu⁷⁷.

Aby przekazać, unaocznic grozę pogromów, twórcy szukali też innego ujęcia tematu, proponowali nowe rozwiązania kompozycyjne, choć język ich

⁷³ Artur Grottger, *Pochód na Sybir III*, 1866 r., pastel, w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu; *Sybiracy niosący krzyż*, 1867 r., „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 13, s. 265.

⁷⁴ Witold Pruszkowski, *Pochód na Sybir*, 1890 r., w zbiorach Lwowskiej Galerii Obrazów.

⁷⁵ Aleksander Sochaczewski, *Pożegnanie Europy*, 1894 r., w zbiorach Muzeum X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej, oddziale Muzeum Niepodległości w Warszawie.

⁷⁶ J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 82.

⁷⁷ Tamże, s. 87.

sztuki pozostawał niezmienny. Znamy kilka obrazów przedstawiających sceny opłakiwania zmarłych, w których tragedia pogromów pokazana jest od bardziej religijnej, a zarazem osobistej, intymnej strony. Niekiedy, gdyby nie tytuł, trudno byłoby na pierwszy rzut oka rozpoznać ich treść. W obrazie Mojżesza Majmona *Znowu w ojczyźnie* z 1906 r. (obecnie znanym pod tytułem *Po pogromie*⁷⁸) na podłodze skromnej izby leżą ciała kobiety i dziecka. Dom jest zdewastowany i ograbiony. Nad zamordowanymi stoi mężczyzna – mąż, ojciec, rosyjski żołnierz, inwalida o kulach, który właśnie wrócił z wojny do domu. Ta kameralna, mimo wielkości płótna, scena ma w sobie wielką symboliczną siłę – mówi nie tylko o pogromach, lecz i o miejscu Żydów w Imperium Rosyjskim, pomimo reform i zmian wciąż pozbawionych pełni praw obywatelskich. Gdy głowa rodziny służy krajowi, to samo państwo organizuje, przyzwala na akty zbiorowej przemocy wobec swych żydowskich poddanych. To wyrażone wprost i czytelne dla widzów oskarżenie sprawiło, że obraz ten – wraz z innym dziełem Majmona *Żydem wiecznym tułaczem* – został zdjęty z wystawy przez carską cenzurę⁷⁹.

Opatrzony identycznym tytułem *Po pogromie* obraz Wachtla i Markowicza są zamkniętymi w czterech ścianach scenami opłakiwania ofiar. W olejnym szkicu Markowicza⁸⁰ w izbie wciąż widoczne są ślady zniszczeń – wybite okno, przewrócone meble. Na deskach leżą zamordowane ofiary, nad którymi mężczyzna w tałasie i filakteriach odmawia kadisz⁸¹. Natomiast dzieło Wachtla z 1906 r. nie zawsze było kojarzone z pogromami⁸². Wokół leżących na podłodze okrytych całunem zwłok zgromadziła się pogrążona w rozpacz i lamencie rodzina. Jedynie ubrany w tradycyjny strój stary mężczyzna siedzi, z tyłu, nachylony nad księgą. Atmosferę bliskości złączonej w żałobie rodziny buduje malarz przede wszystkim światłem – świec, słońca prześwitującego przez delikatne zasłanki w oknie.

Te domowe sceny przesuwają tragedię pogromów z obszarów uniwersalnych, odnoszących się do całej zbiorowości, do przeżyć indywidualnych,

⁷⁸ W zbiorach Muzeum Sztuki w Tel Awiwie.

⁷⁹ *Mojżesz Majmon*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych...*, t. 5, s. 248.

⁸⁰ *Artur Markowicz 1872–1934. Wystawa monograficzna. Katalog prac istniejących i zaginionych*, poz. kat. I/A 21, s. 31, il. s. 82, kolekcja prywatna. W zbiorach ŻIH znajduje się szkic olejny przedstawiający kobietę z głową opartą na dłoni. Z jej pochylonej sylwetki bije rozpacz. Wydaje się, że obraz można interpretować w kontekście pogromów; zob. tamże, poz. kat. I/A 20, s. 31, il. s. 83.

⁸¹ Podobny motyw, mężczyzny w rytualnym stroju odmawiającego kadisz nad ciałami pomordowanych, odnajdujemy na olbrzymim płótnie Stanisława Fabiańskiego *Pogrom Żydów w Kijowie w listopadzie 1905 roku*, 1906 r., w zbiorach Lwowskiej Galerii Obrazów.

⁸² J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, s. 95. W 1906 r. artysta pokazał obraz w Pałacu Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie; E. B[reiter], *Ze sztuki*, „Izraelita” 1906, nr 50, s. 599.

rodziny tragedii, choć – podobnie jak we wcześniej opisanych alegoriach wygnania – widoczna jest potrzeba wyjścia poza malarską opowieść, nadania jej bardziej uogólnionego znaczenia. W obrazach tych rodzajowy realizm, analogicznie jak odwołanie się do tradycji religijnej judaizmu, służył wzmocnieniu symbolicznego i alegorycznego przekazu związanego z pogromami. Tak było też w pracach, w których odnajdujemy inspiracje ikonografią chrześcijańską, chociaż właściwiej byłoby powiedzieć o adaptacji wzorców ikonograficznych – piety, Matki Boskiej Bolesnej, opłakiwania Chrystusa, zdjęcia z krzyża – do tematu żydowskiego męczeństwa.

W zaginionym dziele znanym pod tytułami *Mrok (Pietà)*⁸³ (zob. il. 3 w art. M. Czekanowskiej-Gutman, s. 281) Leopold Pilichowski przetworzył ikonograficzny schemat piety, Matki Boskiej opłakującej zmarłego Syna, w sposób niezwykle znaczący. W jego pracy symbolem żydowskiego cierpienia jest mężczyzna, tradycyjnie ubrany, zastygły nad złożonym na tałesie, okrytym płaszczem ciałem. Jak pisze Jerzy Malinowski, „zamiast Matki-Żydówki” pojawia się postać ojca⁸⁴. Tę figurę ojca utożsamić można z hebrajskim Bogiem – Jehową, Panem i Ojcem, opłakującym naród, z którym zawarł wieczne przymierze, w jego doczesnym cierpieniu. Ból ojca ziemskiego i ból ojca-Boga ukazany jest w ten sposób w zgodzie z tradycją judaizmu. Bezpośrednie nawiązania do aktualnych pogromowych wydarzeń są w tym obrazie nieoczywiste i właściwie nieobecne. Artysta zbudował go nastrojem, kontrastem światła i cienia. Podobnie jak we wcześniejszym *Na dworcu* Pilichowski oparł kompozycję na układzie kilku figur „o nieznacznie, ale niepokojąco przesuniętej osi symetrii, budował napięcie poprzez kontrast między starannie opracowanymi figurami a pustym, niedopowiedzianym tłem”⁸⁵.

⁸³ Wystawiony na dorocznej wystawie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, XII 1910–I 1911, poz. kat. 210; reprodukowany: „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 28, s. 543; „Ost und West” 1911, nr 10, szp. 853–854.

⁸⁴ J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, s. 51. Ówczesni krytycy łączyli dzieło Pilichowskiego z tematem opłakiwania Chrystusa. W recenzji z paryskiego Salonu w 1912 r. czytamy, że „duży obraz Pilichowskiego został niestety zbyt wysoko umieszczony i z trudem rozpoznajemy oświetloną z boku postać mężczyzny płaczącego nad ciałem Chrystusa spowitym w całun”; zob. A. Parmentier, *Les envois des artistes polonais aux Salons de 1912*, „Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique” 1912, nr 288, s. 183–185, cyt. za: A. Wierzbicka, *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900–1939. Dziennik wydarzeń z wyborem tekstów*, cz. 1: *Lata 1900–1921*, Warszawa 2012, s. 245. Zob. też rzeźbę rosyjsko-żydowskiego artysty Saula (Salomona) Rouchomowskiego *Po pogromie* z wystawy berlińskiej w 1907 r., w której pokazany jest ojciec – tradycyjny Żyd rozpaczający nad zabitym synem; B. Goldman Ida, *Fragmented Mirror. Exhibition of Jewish Artists*, Berlin 1907, poz. kat. II/31, il. s. 122.

⁸⁵ 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. 153.

Nie tylko *Mrok (Pietà)* może być analizowany w kontekście ikonografii chrześcijańskiej. W ujęciu Minkowskiego kobieta z dzieckiem śpiącym na kolanach w jego najbardziej znanym dziele *Po pogromie*⁸⁶ nawiązuje zarówno do Madonny z Dzieciątkiem, jak i piety. Kobieta – najważniejszy element kompozycyjny płótna, wraz z postacią tulającą się do niej dziewczynki – ujęta jest w klasycznej, przywołującej obrazy Leonarda czy Rafaela, renesansowej kompozycji trójkąta. Jednak zamiast przedstawienia radosnej, czulej matczynej miłości z dzieł włoskich mistrzów, widzimy matkę, której „[o]czy bez wyrazu patrzą w nieokreśloną dal i są pełne rozpaczy...”⁸⁷, a dziecko nie tuli się do niej, lecz leży na jej kolanach, jak martwy Chrystus. Przekaz podkreśla stonowana gama barwna „ukazująca [...] wszystkie kolory żydowskiej biedy. Kawowo-brązowy szal na niemowlęciu, czerwona sukienka młodej matki, niebieska kurteczka w kratę na niebieskookiej dziewczynce”⁸⁸.

Osoba Chrystusa – jako symbolu żydowskiego cierpienia w dziełach Wachtla i Liliena – pojawia się w postaci Żyda, nie Boga⁸⁹. Ziva Amishai-Maisels w serii artykułów poświęconych motywowi Chrystusa u artystów żydowskich sytuuje go w kontekście żydowskiego męczeństwa związanego z prześladowaniami, pogromami i Zagładą⁹⁰. W obrazach galicyjskich twórców, zgodnie z tradycją zapoczątkowaną przez Marka Antokolskiego i Maurycego Gottlieba⁹¹, Chrystus jest Żydem – u Wachtla z pejsami, jarmużką, u Liliena okryty tałesem.

Kompozycja Wachtla *Chrystus w dzielnicy pogromowej* znana jest z wersji graficznej (z teki *Pożegnanie z Golusem*) oraz z olejnego obrazu z 1920 r.⁹² Jednak idea i układ kompozycyjny płótna zrodziły się już wcześniej. W centrum jest Chrystus, kroczący przez miasteczko po pogromie. W dalekiej perspektywie na wzgórzu widać oświetlone blaskiem słońca złote kopuły cerkwi. Choć Jezus podobny jest do tego z obrazów chrześcijańskich, to szata jego jest zszarzała i przybrudzona, a głowę ma nakrytą, zgodnie z nakazem religijnym. Wyczerpany, z bezsilnie opuszczonymi rękami, nie jest Pantokratozem (Panem wszystkiego) czy Pocieszycielem, ale Chrystusem zstępującym do otchłani.

⁸⁶ Obraz w zbiorach Muzeum Sztuki w Tel Awiwie; zob. „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 28, s. 533; „Wędrowiec” 1906, nr 28.

⁸⁷ N. Pryłucki, *M. Minkowski*, s. 98.

⁸⁸ Tegoż, *Di cwajte jidisze kunstojssztelung in Warsze*, s. 127.

⁸⁹ Z. Amishai-Maisels, *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.

⁹⁰ Tejże, *The Jewish Jesus*, „Journal of Jewish Art” 1982, nr 9, s. 83–104; tejsze, *Chagall's „Dedicated to Christ”*. *Sources and Meaning*, „Jewish Art” 1995–1996, nr 21/22, s. 69–94; tejsze, *Origin of the Jewish Jesus*, s. 51–86.

⁹¹ Tejże, *The Jewish Jesus*, s. 91–99.

⁹² Obraz w kolekcji prywatnej.

Na użycie symboliki chrystologicznej w pracy Efraima Mojżesza Liliena *Le-Metim al ha-kidusz ha-Szem be-Kiszinow* (Męczennikom z Kiszyniowa)⁹³ z 1903 r. (zob. il. 1 w art. M. Czekanowskiej-Gutman, s. 273) wskazuje Ziva Amishai-Maisels⁹⁴. Stary, skrępowany i owinięty w tańs mężczyzna stoi na zapalonym stosie. Z tyłu podtrzymuje go uskrzydłony anioł ze zwojem Tory, pocałunkiem wznosząc do nieba duszę męczennika. Według Amishai-Maisels pion sylwetki mężczyzny (przypominającej zresztą figurę Chrystusa z *Ecce Homo* Antokolskiego) i rozpostarte skrzydła anioła przywodzą na myśl ukrzyżowanie Jezusa, zwłaszcza że okrąg księżycy tworzy wokół głowy mężczyzny aureolę⁹⁵.

Wszystkie te różnorodne prace łączy autentyczność (manifestująca się w wyborze motywu odwołującego się do rzeczywistych wydarzeń), retoryka obrazu – nadanie realistycznie potraktowanym scenom cech symbolu czy alegorii oraz ujawniający się w nich silnie cel perswazyjny, który dostrzec można zarówno w świadomym nawiązaniu do ikonografii chrześcijańskiej, służącym wzbudzeniu współczucia dla ofiar, jak i w dyskretnej żydowskości bohaterów płócien. Jednak mimo empatii, osobistego zaangażowania i braku dystansu artyści ujmowali te pogromowe narracje w konwencjonalne kompozycje odwołujące się do sztuki historycznej, akademickiej. Stosowali się do zasady *decorum*. Był to zabieg świadomy, jak dowodzi Poprzęcka: „W swej konwencjonalizacji malarstwo tradycyjne bliskie było właśnie stworzeniu umownego »języka«, który umożliwiałby odbiorcom w sposób możliwie jednoznaczny i zgodny z intencjami twórcy »odczytywanie« przedstawionych, a jednocześnie »opowiadanych« w obrazach zdarzeń”⁹⁶.

Wybór języka był więc uwarunkowany nie tylko tym, czego artyści nauczyli się w akademiach, ale i chęcią dotarcia do widza. Jest to malarstwo „sumujące doświadczenia i konwencje gromadzone przez stulecia”⁹⁷. Jeśli mierzyć je miarą indywidualnej inwencji – jego ocena nie jest wysoka. Inaczej jednak wygląda to, gdy spojrzymy na nie z perspektywy odbiorcy. Dzieła te powstawały nie tylko dla żydowskiego widza. Zasadne wydaje się założenie, że ich prace miały przemawiać także (a może nawet w dużym stopniu) do publiczności chrześcijańskiej, i to nie tylko dlatego, że to ona najczęściej odwiedzała muzea i galerie.

⁹³ Lilien zaprojektował tę pracę na okładkę almanachu literatury jidysz *Sbornik*, przygotowywanego przez Maksyma Gorkiego, a przedstawienie odnosi się bezpośrednio do mordu Mojżesza Cwi Kigła, szamesa jednej z kiszyniowskich synagog. Praca zyskała sobie ogromną popularność; zob. „Głos Żydowski” 1906, nr 10/11, s. 141, gdzie hebrajski tytuł zamieniono na polski: *Ofiarom pogromów*.

⁹⁴ Z. Amishai-Maisels, *Origin of the Jewish Jesus*, s. 76–77.

⁹⁵ Też, *The Jewish Jesus*, s. 91–92; teź, *Origin of the Jewish Jesus*, s. 76–77.

⁹⁶ M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, s. 65–66.

⁹⁷ Tamże, s. 65.

Odwołanie się do ikonografii chrześcijańskiej nadawało żydowskiej tragedii cech uniwersalizmu, ułatwiało przekaz, przybliżało osiągnięcie celu: zwrócenia uwagi na niedolę Żydów, współobywateli, wywołania współczucia dla pokrzywdzonych i mobilizacji do organizowania pomocy dla ofiar zbrodni⁹⁸.

Ikony żydowskiego losu

Powstające nieomal na bieżąco dzieła twórców żydowskich z Polski, podobnie jak wcześniejsze obrazy Hirszenberga i Pilichowskiego, szybko stały się wizualnymi ikonami żydowskiego losu. Artystom udało się przełamanie „statycznego, beczasowego charakteru malarstwa”, wywołujący zaś silny rezonans uczuciowy „wybór momentu obrazowanej akcji”⁹⁹ – przestrzeń, czas realny i czas wyobrażony – spletały się w ich dziełach we własną, żydowską narrację narodową. U jej źródeł leżał odwieczny topos żydowskiego wygnania, wędrówki ludu pozbawionego ojczyzny, lecz odwołanie się do aktualnych wydarzeń sprawiło, że głos tych, którzy doświadczyli pogromów i wygnania, stał się słyszalny. Wstrząs spowodowany pogromami, ich społeczny, ekonomiczny aspekt, nie tylko znalazł mocny oddźwięk w sztuce artystów żydowskich, ale też zmienił charakter ich dzieł, wpłynął na ich wybory światopoglądowe, rozstrzygał tożsamościowe dylematy.

Kiedy w 2. połowie XIX w. coraz więcej młodych Żydów podejmowało studia artystyczne, wydawało się, że asymilacja jest jedynym i najbardziej oczywistym wyborem tożsamościowym. Zwłaszcza że akademie to miejsca pogranicza, gdzie młodzi ludzie przekraczają społeczne i kulturowe granice, poznają i często przyjmują za swoje inne uniwersum symboliczne. Wszyscy z tego pokolenia malarzy żydowskich w Polsce byli zintegrowani językowo, społecznie i kulturalnie ze społeczeństwem polskim. Wielu uczyło się w warszawskiej Klasie Rysunkowej, potem studiowało w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, niektórzy wyjeżdżali na studia dalej – do Monachium, Paryża i Petersburga, brali udział w polskim i europejskim życiu artystycznym. Pod koniec XIX stulecia okazało się jednak, że asymilacja nie znalazła powszechnej

⁹⁸ Było wiele takich inicjatyw. Po pogromie w Kiszyniowie Szolem Alejchem wydał Almanach Kultury i Sztuki *Hilf* (Pomoc), którego celem było zebranie funduszy na rzecz ofiar oraz uzyskanie wsparcia ze strony społeczeństwa rosyjskiego; zob. D.G. Roskies, *Śmiech pourazowy*, przeł. J. Sztencel, „Midrasz” 2002, nr 6, s. 33. W maju 1906 r. w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie zorganizowano wystawę „dzieł zaofiarowanych na rzecz loterii dla niesienia pomocy ofiarom pogromów”; zob. *Katalog wystawy dzieł zaofiarowanych na rzecz loterii dla niesienia pomocy ofiarom pogromów żydowskich w Rosji*, Kraków 1906.

⁹⁹ M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, s. 66.

akceptacji, zarówno po stronie polskiej, jak i żydowskiej, objęła zresztą niewielką część społeczności żydowskiej – głównie elity¹⁰⁰. Na przełomie wieków coraz mocniej dochodziły do głosu żydowskie idee narodowe, kształtowały się idee autonomii narodowej i kulturalnej Żydów w diasporze, a także rozwijana była koncepcja budowy państwa żydowskiego w Palestynie. Kultura i sztuka obok kwestii językowej były jednymi z najważniejszych czynników budowania nowoczesnej tożsamości narodowej. Świecka kultura jidysz nie tylko wprowadzała Żydów w świat kultury uniwersalnej, ale także stawała się jej równorzędną częścią¹⁰¹. Podobnie syjonizm – widział Żyda jako nowego człowieka, w staro-nowym kraju, jako twórcę własnej, oryginalnej, odmiennej od diasporowej kultury.

Wśród wielu czynników społecznych i politycznych oddziałujących na umacnianie się żydowskiego życia narodowego antysemityzm odgrywał niepoślednią rolę. W początkach XX w. coraz częściej zaczęły padać pytania polskiej krytyki, czy „malarstwo, że tak powiem żargonowe, starające się stworzyć sztukę narodowo-żydowską – może być choć na chwilę uważane za polskie?”¹⁰². Z żydowskiej strony kategorycznie żądano: „Artysta [...] musi być przede wszystkim synem swego narodu i czasu, w którym tworzy. [...] W dziełach jego, jak w lustrze czarodziejskim odbić i utrwalić się winny uczucia miotające narodem, jego siła lub niemoc, smutek lub radość, wiara lub zwątpienie”¹⁰³. Pod wpływem antysemityzmu i pogromów narastało napięcie między akulturacją a powinnością oddania swego pędzla czy dłuta w służbę sprawy narodowej. Przesadą byłoby z pewnością stwierdzenie, że jedynie wydarzenia lat 1903–1906 miały wpływ na osobiste, „tożsamościowe” decyzje artystów, ale odegrały w tym procesie dużą rolę. Świadczą o tym chociażby liczne autoportrety. Artyści ukazywali się w nich w kontekście pogromów. Weinles w *Autoportrecie* przedstawił się jako malarz – z paletą i pędzlem w dłoni – na tle swego obrazu *Ucieczka*, o którym krytyk „Hajntu” napisał, że „jest porażającym krzykiem grozy i przerażenia” oraz „symbolem wielkiej narodowej tragedii”¹⁰⁴. Twórca wprost pokazał najważniejsze dla niego elementy budujące jego tożsamość jako Żyda i jako artysty. Na wystawie w Secesji Wiedeńskiej Wachtel prezentował *Autoportret z czasu pogromu kiszyniowskiego*, „w którym przedstawił się z wyrazem bezsilnego smutku na tle zgliszcz miasta”¹⁰⁵. Niezwykły

¹⁰⁰ A. Cała, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864–1897). Podstawy, konflikty, stereotypy*, Warszawa 1989, s. 320–322.

¹⁰¹ B. Harshav, *The Polyphony of Jewish Culture*, Stanford 2007, s. 3–22.

¹⁰² J. Kleczyński, *Wrażenia artystyczne*, „Sfinks” 1909, nr 8, s. 361.

¹⁰³ O. Aleksandrowicz, *Wystawa dzieł Wachtla*, „Wschód” 1906, nr 43, s. 4.

¹⁰⁴ M.K., *Di bilder ojsszstelung fun di herren Weinles, Trębacz un Gabowicz* [Wystawa obrazów panów Weinlesa, Trębacza i Gabowicza], „Hajnt” 1911, nr 79, s. 2 (przeł. M. Polit).

¹⁰⁵ J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, s. 95.

portret własny, namalowany w 1910 r. w Krakowie, pozostawił Artur Markowicz¹⁰⁶ – w popiersiu, *en face*, patrzy na widza z łękiem i rozpaczą w oczach, dłoń pełnym bólu gestem położył na głowie. Tłem dla tego autoportretu są pola pełne czaszek i kościotrupów. W *Autoportrecie* pobrzmiewają echa finde-siedlowego symbolizmu, lecz głównym przesłaniem jest powściągnięta rozpacz wobec tego, co zaszło, poczucie bezradności wobec rozmiaru zbrodni. Należy przypuszczać, że Minkowski także umyślnie dał się sfotografować na tle swoich obrazów pogromowych¹⁰⁷.

Dzieła Minkowskiego trudno rozpatrywać w kategoriach politycznych wyborów czy ideologicznych światopoglądów, chociaż dostrzegano, że „ten głuchoniemy artysta, pochodzący z asymilowanej rodziny, ma gorące żydowskie serce”¹⁰⁸. Nie tylko on przeszedł drogę od zwolennika integracji do Żyda narodowego, podobną przemierzyli Trębacz, Wachtel czy Lilien. Wiele lat później Wachtel powiedział o tej przemianie: „Kierunek jej był prosty, jak promień światła: od asymilacji – do własnego narodu, od kosmopolityzmu – do twardej, okrzepłej świadomości narodowej”¹⁰⁹.

Uproszczeniem byłoby jednak sprowadzać te artystyczne prace do politycznego mianownika, zwłaszcza twórczość Hirszenberga, mimo jej wagi historiozoficznej, jak i Minkowskiego wymykają się jednoznacznym ideologicznym deklaracjom.

Richard I. Cohen uważa pogromy za mit założycielski nowoczesnego nacjonalizmu żydowskiego¹¹⁰. I choć nie można się do końca zgodzić z jego zdaniem, trudno ukryć, że pogromy, jako wydarzenia oraz ich malarskie reprezentacje, znalazły oddźwięk w społeczności żydowskiej. Dla artystów były głosem sprzeciwu, ale także wyrazem ich myślenia o przeszłości i teraźniejszości narodu, odbiciem ich tożsamości i narodowej świadomości. Obrazy Pilichowskiego, Hirszenberga, Markowicza, Wachtla i Liliena przemawiały donośnym głosem w ideologicznych dyskusjach o przyszłości Żydów, o życiu narodowym Żydów w Europie Wschodniej.

„Syjonizm oferował artystom i pisarzom przełomu wieków ścieżkę, która była wyzwaniem wobec wszechobecnego rozpamiętywania cierpienia Żydów”¹¹¹ i choć niektórzy z twórców wkroczyli na nią z nadzieją na zmiany, to inni pozostali na diasporowych rozstajach dróg, nie zawsze dlatego, jak stwierdza

¹⁰⁶ Artur Markowicz 1872–1934. Wystawa monograficzna. Katalog prac istniejących i zaginionych, poz. kat. II/A 43, s. 34, il. s. 114; w zbiorach Lwowskiej Galerii Obrazów.

¹⁰⁷ „Świat” 1908, nr 52, s. 6; „Teater Welt” 1909, nr 1, strona tytułowa.

¹⁰⁸ N. Pryłucki, *M. Minkowski*, s. 96.

¹⁰⁹ M. Sztycer, *Malarz Państwa Żydowskiego. Rozmowa z Wilhelmem Wachtlem*, „Opinia” 1935, nr 10, s. 8.

¹¹⁰ R.I. Cohen, *Żydowskie ikony. Obrazy żydowskiego losu: na rozstajach dróg*, s. 43.

¹¹¹ Tamże, s. 37.

Cohen, że „sami zbyt ciężko doświadczeni przez los, żeby widzieć cokolwiek poza własnym nieszczęściem”¹¹². Brak akceptacji dla syjonistycznej drogi nie zamykał malarzom żyjącym w diasporze, jak np. Minkowskiemu, możliwości poszukiwania własnego duchowego świata, co w rezultacie doprowadziło do powstania nowoczesnej żydowskiej sztuki narodowej, czerpiącej obficie z dorobku diaspory.

Mimo że Hirszenberg w jednym ze swoich ostatnich dzieł, *Mojżeszu*¹¹³, stworzył wizjonerską figurę proroka kroczącego na czele pochodu starożytnych Hebrajczyków, to – podobnie jak Mojżesz – nie doczekał Ziemi Obiecanej¹¹⁴. Jednak wielu artystów przynajmniej przez jakiś czas podążało za ideami syjonizmu. „Pilichowski – [...] malarz czujności i oczekiwania, etapów ciernistej drogi golusowej”¹¹⁵, w *Drzewie wolności*¹¹⁶ przywiódł tę tułaczą gromadę do Ziemi Obiecanej. Podobnie Lilien, który zmodyfikował realistyczny język, wykorzystał secesyjną stylistykę i konstruował język sztuki syjonistycznej oraz emblematyczną ikonografię syjonizmu, zakończenie golusowego cierpienia widział we własnej ziemskiej ojczyźnie. W pracach Liliena i Wachtla pogromy stały się elementem budowania nowej, syjonistycznej ikonografii, w której biedzie, zacofaniu i nieszczęściom diaspory przeciwstawiona został wizja nowego Żyda i budowy własnego, starego-nowego kraju.

* * *

Jak już wspomniałam, obrazy o tematyce pogromowej powstawały nie tylko dla żydowskiego widza, a ich recepcja i oddziaływanie były bardzo szerokie. „Odbiór dzieła sztuki i jego interpretacje jest zawsze zawieszony między przewidywaniem przyszłego i przywoływaniem przeszłego, między wyobraźnią a pamięcią”¹¹⁷. Te słowa są trafnym komentarzem także do głosów krytyki wobec malarzy-Żydów, zwłaszcza do opinii krytyki polskiej z tamtych czasów. Od XIX w. funkcjonujące muzea i galerie sztuki, organizowane wystawy i doroczne salony, krytyka artystyczna oraz reprodukcje w prasie i albumach stworzyły dodatkowy obieg publiczny dla sztuk pięknych¹¹⁸. Artyści-Żydzi wystawiali swe prace na oficjalnych salonach, oddawali je pod dyskusję i osąd krytyki oraz

¹¹² Tamże, s. 43.

¹¹³ Obraz z 1908 r., kolekcja prywatna; zob. R.I. Cohen, M. Rajner, *The Return of the Wandering Jew(s) in Samuel Hirszenberg's Art*, s. 49–51.

¹¹⁴ Tamże.

¹¹⁵ H. Trejwart [H. Herszeles], *Godzina z Pilichowskim*, „Chwila” 1921, nr 988, s. 4–5, cyt. za: J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, s. 51.

¹¹⁶ „Ost und West” 1911, nr 10, szp. 873–874.

¹¹⁷ M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, s. 109.

¹¹⁸ Tamże, s. 67.

widzów. Ograniczę się do omówienia recepcji wybranych prac Hirszenberga i Minkowskiego w prasie wydawanej w Polsce (po polsku i w jidysz)¹¹⁹. Pisano zresztą o nich najwięcej i opinie te wydają się miarodajnym komentarzem do sytuacji artystów-Żydów w początkach XX w.

Był to czas, kiedy wciąż wierzono w „moc obrazów”. Gdy do Warszawy dotarły wieści o pogromie w Białymstoku, „Tygodnik Ilustrowany” jako redakcyjny komentarz (oprócz materiałów prasowych i fotoreportaży) zamieścił prace Minkowskiego: na okładce *Bezdomnych*¹²⁰ (*Po pogromie*), w środku numeru zaś zreproduковано *Ofiary pogromu*¹²¹. W kolejnym numerze, nieprzypadkowo, jak słusznie przypuszcza Jan Zieliński¹²², zamieszczono reprodukcję *Czarnego sztandaru* Hirszenberga¹²³, który

ma pomimo realistycznego traktowania szczegółów charakter symboliczny, a zarazem aktualny. [...] Malarz przedstawił tłum Żydów, o twarzach znękanych i wystraszonych, podążających za obitą kirem trumną, która zdaje się zamykać w sobie jakieś drogocenne szczątki: zamarłe nadzieje lepszej przyszłości czy coś podobnego. Całość sprawia wrażenie przejmujące i silne¹²⁴.

Obydwie prace Minkowskiego zamieszczone w „Tygodniku Ilustrowanym” artysta wystawiał w tym czasie w warszawskiej Zachęcie. Zwróciły one uwagę krytyki i widzów. Choć nie brakowało słów krytycznych, zwłaszcza jeśli chodzi o ich formę i kolorystykę, to jednak podkreślano ich szczerość, cichy i przejmujący zapis tragicznego losu: „Oto rodzina izraelska, wyrzucona na bruk przez barbarzyństwo społeczeństwa, w którym żyła, po pogromie... [...] Może za chwilę posłyszają znowu wycia chuliganów: »bić Żydów!«”¹²⁵. Niektóre recenzje, choć mają dwuznaczny (a może raczej jednoznaczny) antysemicki

¹¹⁹ Oddzielnym zagadnieniem jest interpretacja dzieł artystów żydowskich ze Wschodu, zwłaszcza Hirszenberga i Pilichowskiego w „Ost und West”; zob. G.D. Rosenfeld, *Defining „Jewish Art” in Ost und West 1901–1908. A Study in Nationalisation of Jewish Culture*, „Leo Baeck Institute Year Book” 1994, nr 39, s. 83–110. Na szczegółową kwerendę czeka też prasa żydowska wydawana w Rosji, zwłaszcza „Woschod” i „Der Frajnd”, niestety podczas tych badań nie miałam do niej dostępu.

¹²⁰ Obraz, znany obecnie pod tytułem *Po pogromie*, znajduje się w zbiorach Muzeum Sztuki w Tel Awiwie; „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 28, s. 533.

¹²¹ „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 34, s. 658.

¹²² J. Zieliński, *Kolor sztandaru*, [w:] *Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905–1918. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, październik 1990, Warszawa 1993, s. 322.

¹²³ „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 29, s. 558. Obraz był w tym czasie pokazywany w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych; płótno w kolekcji Jewish Museum w Nowym Jorku; zob. N.L. Kleeblatt, V.B. Mann, *Treasures of the Jewish Museum*, New York 1986, s. 166–167.

¹²⁴ *Nasze ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 29, s. 569.

¹²⁵ *Nasze ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 28, s. 550.

wydzwięk zdają się także ulegać „najtkliwszej i całkiem niegroźnej” wymowie jego płócien: „Żydzi Minkowskiego nie są straszni, chciwi, walczący, drapieźni; ci są cisi, tkliwi, bezdomni, nawet jakimś urokiem poezji cierpienia osnuci. Zła dola ich ściga: jej są nieszczęśni poddani”¹²⁶.

Inny pokaz – w Petersburgu – nie był sukcesem. Gdy Minkowski „swoje najlepsze dzieło (*Po pogromie*, 1906) wysłał na coroczną wystawę [...] w Petersburgu w ogóle go nie znano – stwierdzał Pryłucki. – Kiedy jego obraz przybył z Warszawy, umiejscowiono go w najdalszym rogu, gdzie był źle oświetlony. W ten sposób można wyjaśnić, dlaczego krytycy i prasa prawie go nie zauważyli”¹²⁷. Jednak już w Paryżu obrazy Minkowskiego doceniono i wiele o nich pisano¹²⁸. Sukcesem był też pokaz na *Ausstellung Jüdischer Künstler* (Wystawie Artystów Żydowskich) w Berlinie, w 1907 r.¹²⁹ Na wystawie, która okazała się jedną z najważniejszych manifestacji żydowskiej sztuki narodowej przed I wojną światową, pokazano prace sporej grupy artystów żydowskich z Polski (m.in. Pilichowskiego, Hirszenberga, Minkowskiego i in.). Odegrali oni, jak uważa Batsheva Goldman Ida, w kontekście wystawy, odegrali kluczową rolę w sformułowaniu roboczej definicji „sztuki żydowskiej”¹³⁰. Izraelska badaczka zwraca też uwagę na fakt, że prace z zakresu tzw. *Gettobilder* (scen z getta) i *Judenschmerz* (scen żydowskiego cierpienia), w tym dzieła o tematyce pogromowej, były przypisane do *Ostjuden*¹³¹ (Żydów ze Wschodu – przede wszystkim z Polski, Rosji).

Jednak krótko po wystawie berlińskiej i po śmierci Hirszenberga w 1908 r. prace artystów-Żydów z Europy Środkowo-Wschodniej utraciły swą siłę artystycznego oddziaływania i inspirowania młodszego pokolenia twórców żydowskich. Niewątpliwie zaważyło na tym utrzymanie się w realistyczno-akademicko-symbolicznym obrazowaniu, które okazało się niewystarczające wobec wyzwania sztuki nowoczesnej, w tym także nowoczesnej sztuki żydowskiej, szu-

¹²⁶ J. [J. Jankowski], *Nasi artyści. Maurycy Minkowski*, „Świat” 1908, nr 52, s. 5.

¹²⁷ N. Pryłucki, *M. Minkowski*, s. 96.

¹²⁸ W 1908 r. na *Salon de la Société des artistes français* w Paryżu Minkowski otrzymał „mention honorable” (wyróżnienie) za *Ofiary pogromu* (obecnie w The Magnes Collection of Jewish Art and Life). Adolf Basler zgryźliwie podsumował paryski sukces Minkowskiego: „W takim Salonie: gdzie jedna rzecz jest nudniejszą od drugiej, obrazy Minkowskiego musiały się wyróżniać swą szczerością”; zob. A. Basler, *Salony Paryskie II*, „Literatura i Sztuka” 1908, nr 20, s. 2–3, dodatek do „Nowego Głosu” 1908, nr 316, s. 3; inne recenzje zob. A. Wierzbicka, *Świadectwa obecności...*, s. 173–176.

¹²⁹ Wystawa została zorganizowana przez Verein zur Förderung jüdischer Kunst (Towarzystwo Krzewienia Sztuki Żydowskiej). O berlińskiej wystawie zob. B. Goldman Ida, *Fragmented Mirror. Exhibition of Jewish Artists, Berlin 1907*.

¹³⁰ Tamże, s. 160; podobnie uważa J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, s. 140–141.

¹³¹ B. Goldman Ida, *Fragmented Mirror. Exhibition of Jewish Artists, Berlin 1907*, s. 175.

kającej wtedy własnego języka i ikonografii, jak i przekazie uczuć oraz przeżyć, coraz bardziej doświadczanych w nieszczęściu (zwłaszcza w czasie I wojny światowej) mas żydowskich. Były oglądane, podziwiane, ale należały już do przeszłości, mimo że większość tych artystów, jak Pilichowski, Minkowski czy Weinles, kontynuowało działalność twórczą w latach 20. i 30. XX w. Jednak w początkach stulecia była to sztuka żywa, na swój sposób odpowiadająca na trudne wyzwania, wobec których stawali Żydzi. O ich znaczeniu może świadczyć fakt, że już wtedy stawały się ikonami żydowskiej kultury. Były dziełami, w których, jak uważano, najpełniej wyraził się duch narodu. I – jak się wkrótce okazało – położyły podwaliny pod nowoczesną żydowską sztukę narodową.

Swą popularność dzieła te zawdzięczały wysiłkom rzeczników sztuki żydowskiej, takim jak Icchok Lejbusz Perc, Nojeh Pryłucki czy Szymon An-ski, powiększającej się rzeszy inteligencji żydowskiej i kolekcjonerom sztuki żydowskiej. Beniamin Mintz, znany warszawski antykwariusz i jego żona Róża (Rosa) posiadali w swych zbiorach *Czarny sztandar Hirszenberga*¹³². Obraz Minkowskiego *Po pogromie* (1906) na początku lat 20. XX w. znalazł się w ofercie warszawskiego antykwariatu Abe Gutnajera¹³³. Tam zapewne nabył go znany przedsiębiorca i kolekcjoner Mieczysław Zagajski¹³⁴, który w 1928 r. wypożyczył go na wystawę artysty w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych¹³⁵. Kilka lat później ofiarował płótno Minkowskiego do zbiorów założonego w 1932 r. Muzeum Sztuki w Tel Awiwie¹³⁶.

Akcja propagowania twórczości artystów-Żydów byłaby trudniejsza bez prasy żydowskiej – zarówno tej jidyszowej, jak np. „Roman-Cajtung” (Gazeta Powieściowa), „Teater Welt” (Świat Teatru), „Jidisze Ilustrirte Cajtung” (Żydowska Gazeta Ilustrowana), jak i tej wydawanej w języku polskim (m.in. „Głos Żydowski”, „Wschód”) oraz pocztówkowego szaleństwa, które na przełomie wieków opanowało świat. Wszystkie przywoływane tu obrazy rozpowszechniane były na pocztówkach drukowanych w olbrzymich nakładach w Rosji, Austrii i Prusach. An-ski wspominał, że „[w] ostatnich latach nacjonalistycznie nastrojona inteligencja żydowska starała się nadać swym mieszkańcom

¹³² R. Piątkowska, *Tajemnica kolekcji Róży i Beniamina Mintzów: dlaczego nie została pokazana na Wystawie Światowej w Nowym Jorku*, [w:] *Wystawa nowojorska 1939. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 23–24 listopada 2009 roku*, red. J.M. Sosnowska, Warszawa 2012, s. 213–218.

¹³³ *Katalog dzieła malarstwa polskiego, Salon sztuki i antykwarnia Abe Gutnajera*, Warszawa 1924.

¹³⁴ Właściciel spółki Towarzystwo Handlowo-Przemysłowe Mieczysław Zagajski SA. W Stanach Zjednoczonych, gdzie wyjechał w 1935 r., nazywał się Michael Zagajski.

¹³⁵ *Wystawa obrazów Maurycego Minkowskiego*, Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych, Warszawa, styczeń 1928, poz. kat. 31. Obraz wystawiono pod tytułem *Bezdomni*.

¹³⁶ B. Goldman Ida, *Fragmented Mirror. Exhibition of Jewish Artists, Berlin 1907*, s. 179.

charakter narodowy i urządziła je w stylu żydowskim. Na ścianach wisiły kopie żydowskich obrazów, wszędzie prawie jednakowe (*Złe czasy, Golus itp.*)¹³⁷. A zatem świadoma działalność inteligencji żydowskiej oraz wykorzystanie kultury masowej, zwłaszcza prasy i pocztówki, do promowania treści narodowych, sprawiły, że w stosunkowo krótkim czasie coraz większa część społeczności żydowskiej angażowała się w rozwój kultury narodowej.

Podsumowanie

Szok wywołany falą nienawiści i przemocy znalazł odzwierciedlenie w dziełach literackich i artystycznych. W pracach Pilichowskiego, Minkowskiego, Weinlesa, Markowicza, Bendera, Wachtla i innych tragedia pogromów, rozpaczliwych ucieczek, strach i samotność mordowanych i wypędzonych znalazły swój dobitny artystyczny wyraz. Była to sztuka, jak ujmował to Stanisław Brzozowski, „ściśle związana z poczuciem godności, wartości życia”¹³⁸, sztuka, która rozwijała nową żydowską historiografię. Podejmując ten bolesny temat, artyści protestowali przeciwko przemocy, odwoływali się do poczucia moralności i sprawiedliwości, mimo asymilacji i wtopienia się w życie polskie czuli się w obowiązku przewartościować swe dotychczasowe tożsamościowe i ideowe wybory.

Artyści tworzyli na gorąco, pod wrażeniem dramatycznych doniesień o krwawych zajściach i bezpośrednich spotkań z uciekinierami. Wybierali więc rolę narratora, tego, który – według Waltera Benjamina – „bierze to, o czym opowiada z doświadczenia, własnego lub cudzego. I czyni je ponownie doświadczeniem tych, którzy jego historii słuchają”¹³⁹. Opowiedane przez sztukę następstwa pogromów były czymś więcej niż dokumentalną rekonstrukcją tragicznych skutków tych wydarzeń. Ich analiza wskazuje, że „nie istnieje »punkt zerowy« procesu obrazowania, w którym artysta tworzy pod nieobecność czy niepamięć innych obrazów i niesionych przez nie mitologii, zachowując niewinne, nieuprzedzone spojrzenie”¹⁴⁰. Inspiracje sztuką antyczną, dziewiętnastowiecznym malarstwem – polskim i europejskim, użycie źródeł fotograficznych sprawiają, że w przypadku dzieł o tematyce pogromowej można

¹³⁷ S. An-ski, *I.L. Perec*, przeł. H. Moszkowska, „Naród” 1930, nr 13, s. 39.

¹³⁸ S. Brzozowski, *Stanisław Wyspiański*, [w:] tegoż, *Współczesna powieść i krytyka*, Kraków–Wrocław 1984, s. 292–293.

¹³⁹ W. Benjamin, *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa*, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996, s. 245.

¹⁴⁰ S. Czekański, *Mitologia dokumentu. Przysięga w Sali Senatorskiej według Norblina*, [w:] *Rzeczywistość – realizm – reprezentacja*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2001, s. 97.

mówić zarówno o przepływie wzorów ikonograficznych, jak i „o krystalizacji i mitologizacji znaczeń przedstawianych momentów historii”¹⁴¹.

Widziane z dzisiejszej perspektywy te wizualne reprezentacje pogromów malowane przez artystów żydowskich z Polski miały ogromny wpływ na powszechny oraz – do pewnego stopnia – stereotypowy kształt i obraz żydowskiej przeszłości w tej części Europy. Prezentowane w „pałacach sztuki” docierały do mniejszości, ale ich masowe rozpowszechnianie sprawiło, że nabrały specjalnego znaczenia i stały się symbolicznym wizerunkiem żydowskiego losu. Po raz pierwszy tak szeroko kultura polskich Żydów, której źródłem była dotąd głównie tradycja i zasady judaizmu, znalazła mocny fundament zarówno w sztukach pięknych, jak i w kulturze popularnej¹⁴². Podczas gdy, jak twierdzi Poprzęcka, „[p]erswazyjna i dydaktyczna siła obrazów służyła przede wszystkim jako potężny czynnik kształtujący wyobraźnię historyczną, utrwalającą narodową świadomość”¹⁴³ to „kapitalistyczne drukarstwo” (*print capitalism*), według Benedicta Andersona, niezbędny element w budowaniu „wspólnoty wyobrażonej”¹⁴⁴ narodów, pozwalało dotrzeć z tym przesłaniem na „żydowską ulicę”. Także dlatego dzieła tych właśnie artystów stały się, obok literatury, wspomnień czy historycznych analiz, częścią żydowskiej pamięci zbiorowej.

¹⁴¹ Tamże.

¹⁴² R.I. Cohen, *Żydowskie ikony. Obrazy żydowskiego losu: na rozstajach dróg*, s. 22.

¹⁴³ M. Poprzęcka, *Kochankowie z masakrą w tle i inne eseje o malarstwie historycznym*, s. 8–9.

¹⁴⁴ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków–Warszawa 1997.