



colloquia  
orientalia  
bialostocensia

LITERATURA/HISTORIA

XLV

Wydawca: Temida 2

Przy współpracy i wsparciu finansowym Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

**Redaktor Naukowy Wydawnictwa Temida 2:** Eugeniusz Ruśkowski

**Rada Naukowa Wydawnictwa Temida 2:**

**Przewodniczący Rady Naukowej Wydawnictwa Temida 2:** Rafał Dowgier

**Członkowie z Uniwersytetu w Białymstoku:** Stanisław Bożyk, Leonard Eteł, Ewa M. Guzik-Makaruk, Adam Jamróz, Dariusz Kijowski, Cezary Kulesza, Jarosław Ławski, Agnieszka Malarewicz-Jakubów, Maciej Perkowski, Emil W. Pływaczewski, Stanisław Prutis, Eugeniusz Ruśkowski, Walerian Sanetra, Joanna Sienięczyło-Chlabicz, Ryszard Skarzyński, Halina Świączkowska, Jaroslav Volkonovski, Mieczysława Zdanowicz

**Członkowie z Polski:** Katarzyna Dudka (UMCS w Lublinie), Sabina Grabowska (Uniwersytet Rzeszowski), Marian Filar (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu), Edward Gniewek (Uniwersytet Wrocławski), Bogumił Pahl (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), Lech Paprzycki (Sąd Najwyższy), Maria Zabłocka (Uniwersytet Warszawski), Mariusz Załucki (Krakowska Akademia Frycza Modrzewskiego, członek Komitetu Nauk Prawnych PAN), Wojciech Załuski (Uniwersytet Jagielloński)

**Członkowie zagraniczni:** Lidia Abramczyk (Państwowy Uniwersytet im. Janki Kupały w Grodnie, Białoruś), Vladimir Babčak (Uniwersytet w Koszycach, Słowacja), Renata Almeida da Costa (Uniwersytet La Salle, Brazylia), Chris Eskridge (Uniwersytet w Nebrasce, USA), José Luis Iriarte Ángel (Uniwersytet Navarra, Hiszpania), Marina Karasjewa (Uniwersytet w Woroneżu, Rosja), Bernhard Kitous (Uniwersytet w Rennes, Francja), Martin Krygier (Uniwersytet w Nowej Południowej Walii, Australia), Petr Mrkyvka (Uniwersytet Masaryka, Czechy), Marcel Alexander Niggli (Uniwersytet we Fryburgu, Szwajcaria), Andrej A. Novikov (Państwowy Uniwersytet w Sankt Petersburgu, Rosja), Sławomir Redo (Uniwersytet Wiedeński, Austria), Bernd Schünemann (Uniwersytet w Monachium, Niemcy), Sebastiano Tafaro (Uniwersytet w Bari, Włochy), Wiktor Trinczuk (Kijowski Narodowy Handlowo-Ekonomiczny Uniwersytet, Ukraina)

Żadna część tej pracy nie może być powielana i rozpowszechniana w jakiegokolwiek formie i w jakikolwiek sposób (elektroniczny, mechaniczny), włącznie z fotokopowaniem – bez pisemnej zgody wydawcy.



**Temida2**

Wydawnictwo Stowarzyszenia Absolwentów Wydziału Prawa  
Uniwersytetu w Białymstoku  
ul. Mickiewicza 1, 15-213 Białystok  
tel. 85 745 71 68, fax 85 740 60 89  
e-mail: [temida2@uwb.edu.pl](mailto:temida2@uwb.edu.pl) <http://temida2.uwb.edu.pl>

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY  
UNIwersYTETU W BIAŁYMSTOKU

NAUKOWA SERIA WYDAWNICZA



colloquia  
orientalia  
bialostocensia

LITERATURA/HISTORIA

XLV

KATEDRA BADAŃ FILOLOGICZNYCH „WSCHÓD – ZACHÓD”

KOLEGIUM LITERATUROZNAWSTWA

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY  
UNIwersYTETU W BIAŁYMSTOKU

KSIĄŻNICA PODLASKA  
IM. ŁUKASZA GÓRNICKEGO W BIAŁYMSTOKU  
STOWARZYSZENIE NAUKOWE „OIKOUMENE”

## KOMITET REDAKCYJNY SERII:

Mariya Bracka, Piotr Chomik, Lilia Citko, Agnieszka Czajkowska, Krzysztof Czajkowski, Grzegorz Czerwiński, Grażyna Dawidowicz, Joanna Dziedzic, Anna Janicka, Tadeusz Kasabuła, Dariusz Kukielko, Andrzej P. Kluczyński, Kamil Kopania, Krzysztof Korotkich, Paweł Kuciński, Jarosław Ławski [Przewodniczący], Kamil K. Pilichiewicz, Iwona E. Rusek, Krzysztof Rutkowski, Michał Siedlecki, Patryk Suchodolski, Łukasz Zabielski

Recenzenci tomu: prof. dr hab. **Włodzimierz Szturc** (UJ, Kraków)  
doc. dr **Artur Malinowski** (Odessa, Ukraina)

Redakcja tomu: Joanna Wildowicz, Jarosław Ławski  
Opracowanie tekstów: Dariusz Kukielko, Jarosław Ławski  
Korekta i streszczenia: Joanna Wildowicz  
Koncepcja graficzna serii: Hubert Pilcicki  
Skład: Ewa Frymus-Dąbrowska  
Indeks: Marta Konopko (Wydawnictwo PRYMAT)  
Ilustracje: Joanna Wildowicz

Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2020

Na okładce wykorzystano:

ISBN:



Publikacja dofinansowana ze środków Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” z Kolegium Literaturoznawstwa Uniwersytetu w Białymstoku

Druk:  
Wydawnictwo PRYMAT



# ŻYDZI WSCHODNIEJ POLSKI

SERIA VIII

ARTYŚCI ŻYDOWSCY

REDAKCJA NAUKOWA

Jarosław Ławski i Joanna Wildowicz

Białystok 2020

**NAUKOWA SERIA WYDAWNICZA  
COLLOQUIA ORIENTALIA BIALOSTOCENSIA**

Wschód, pogranicza, Kresy, obrzeża i krańce, peryferie i prowincja to miejsca o szczególnej mocy kulturotwórczej. Równocześnie jest to przestrzeń oddziaływania odmiennych centrów cywilizacyjnych, religijnych, językowych, symbolicznych i literackich. Białystok i Podlasie, dawne ziemie Wielkiego Księstwa Litewskiego i całej jagiellońskiej Rzeczypospolitej to miejsce i dynamiczna przestrzeń pograniczna w głębokim znaczeniu: stykają się tutaj przecinające Europę na pół płyty kontynentalne cywilizacji łacińskiego Zachodu i bizantyjskiego Wschodu. Ścierają się tu, ale nie niszcząc wzajemnie, Orient ze światem Zachodu, Bałtowie ze Słowianami, prawosławni z katolikami, Białorusini z Polakami, Ukraińcy i Rosjanie. To źródło niemal wygasłej, niegdyś żywej tradycji żydowskiej, wyniszczonej przez Szoah, powoli odbudowującej się w nowym otoczeniu kulturowym i etnicznym. Tu znajdują się wielkie centra religijne i kulturalne wschodniego i zachodniego chrześcijaństwa: Ostra Brama, Żyrowice, Święta Góra Grabarka, Poczajów, Troki, Ławra Supraska, Grodno, Żytomierz, Bar, nade wszystko Ławra Kijowsko-Pieczerska; tu leżą ośrodki polskiego islamu: Kruszyniany i Bohoniki, centra religijne Karaimów, źródła chasydyzmu.

**Białostockie Kolokwia Wschodnie** to idea służąca międzykulturowej i międzyreligijnej wymianie myśli, utrwalaniu źródeł pamięci i tożsamości kulturowo-historycznej, badaniu świadectw literackich, artystycznych, przedstawiających przenikanie się wiar, kultur i tożsamości.

**„Colloquia Orientalia Bialostocensia”** – naukowa seria wydawnicza, której zadaniem jest publikowanie materiałów źródłowych i prac naukowych dotyczących szeroko rozumianego dziedzictwa europejskiego Wschodu. Jego części stanowią...

- Kultura, literatura, historia Europy Środkowej i Wschodniej.
- Cywilizacyjne i kulturowe pogranicza Europy i innych kontynentów, Orientu, Południa i Północy, Śródziemnomorza.
- Pierwsza Rzeczpospolita oraz kultury krajów słowiańskich, bałtyckich, germańskich, romańskich.
- Wielkie Księstwo Litewskie, Podlasie i Polesie, Inflanty, Kresy, pogranicze wschodnie, Prusy Wschodnie.
- Kultury mniejszości: Białorusinów, Żydów, Karaimów, Ukraińców, Rosjan, Niemców, Romów, Tatarów, staroobrzędowców, prawosławnych, protestantów.
- Tradycje, obrzędy, symbole i mity narodów Wschodu, języki ludów zamieszkujących tę kulturową przestrzeń.

***Studia żydowskie – VIII***

**Redaktorzy cyklu: Jarosław Ławski i Kamil K. Pilichiewicz**

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY  
UNIwersytetu w Białymstoku  
STOWARZYSZENIE NAUKOWE „OIKOUMENE”

**RADA NAUKOWA SERII WYDAWNICZEJ:  
COLLOQUIA ORIENTALIA BIALOSTOCENSIA**

Andrzej Baranow (Wilno, UwB)  
Adam Bezwiński (UKW, Bydgoszcz)  
Grażyna Borkowska (IBL PAN, Warszawa)  
Tadeusz Bujnicki (UW, Warszawa) – *Przewodniczący*  
Andrea F. De Carlo (Neapol, Włochy)  
Urszula Cierniak (UJD, Częstochowa)  
Ireneusz Dawidowicz (Białystok)  
Jolanta Gadek (Książnica Podlaska)  
Mieczysław Jackiewicz (UWM, Olsztyn)  
Wołodimir Jerszow (Żytomierz, Ukraina)  
Wojciech Kass (Pranie, Polska)  
Zbigniew Kaźmierczyk (UG, Gdańsk)  
Anna Kieźuń (UwB, Białystok)  
Halina Krukowska (UwB, Białystok)  
Ryszard Löw (Tel-Aviv, Izrael)  
Jan Leończuk (Łubniki, Białystok)  
Natalia Maliutina (Odessa, Białystok)  
Elżbieta Mikiciuk (UG, Gdańsk)  
Małgorzata Mikołajczak (UZ, Zielona Góra)  
Wiktoria Moczalowa (RAN, Rosja)  
Swietłana Musijenko (Grodno, Białoruś)  
Aleksander Naumow (Wenecja, Włochy)  
Viviana Nosilia (Padwa, Włochy)  
Jerzy Nikitorowicz (UwB, Białystok)  
Eulalia Papla (UJ, Kraków)  
Danuta Piwowarska (UJ, Kraków)  
Jarosław Poliszczuk (UAM, Poznań)  
Rościsław Radyszewski (Kijów, Ukraina)  
Dorota Rembiszewska (IS PAN, Warszawa)  
German Ritz (Zürich, Szwajcaria)  
Krzysztof Rutkowski (UW, Warszawa)  
Tadeusz Sucharski (AP, Słupsk)  
Wanda Supa (UwB, Białystok)  
Halina Turkiewicz (Wilno, Litwa)  
Violetta Wejs-Milewska (UwB, Białystok)  
Alois Woldan (Wiedeń, Austria)  
Jolanta Wróbel-Best (Houston, USA)

 **Wydział  
Filologiczny**

UNIwersytet w Białymstoku



Rosa Raisa (1893, Białystok – 1963, Los Angeles) –  
polsko-żydowska śpiewaczka operowa,  
Patronka VIII Konferencji „Żydzi wschodniej Polski”



## SPIS TREŚCI

### **Joanna Wildowicz, Jarosław Ławski**

Od Redakcji. Artyści żydowscy: biografie, dzieła ..... 13

### I. ARTYSTKI

#### **Joanna Wildowicz**

Róża Bursztyn – życie i twórczość artystki ..... 19

#### **Ryszard Löw**

Łucja Gliksman albo świadek naszych tęsknot ..... 35

#### **Olga Ciwkacz**

Rena Pfiffer-Lax-Madsen – „Kobiocy Caruso”: zarys życia  
i twórczości ..... 45

#### **Małgorzata Sylwestrzak**

Muza artystów jako poetka Zagłady. O *Pieśniach żałobnych getta*  
Izabeli Gelbard ..... 57

#### **Lucyna Aleksandrowicz-Pędich**

Literackie fantazje amerykańskich pisarek Glorii Goldreich  
i Dary Horn inspirowane postacią Marca Chagalla: rodzina  
w centrum żydowskiego świata ..... 67

#### **Elwira Tomczyk**

Maria Zabojecka. Szkic do portretu ..... 83

### II. PISARZE

#### **Daniel Kalinowski**

Andrzej Marek (Marek Arnsztein). Polsko-żydowska fraza  
artysty ..... 125

**Paweł Wojciechowski**Nieśmiertelność kultury i sztuki. *Lilith* Antoniego Langego ..... 165**Nina Taylor-Terlecka**

Wśród twórców pieśni masowej – Alfred Gradstein i jego świąty ... 191

**Marek Nalepa**

Kalmana Segala flirt z komunizmem ..... 223

**Michał Siedlecki**Portret geniusza. Michał Anioł w opowiadaniu *Tommaso del Cavaliere* Juliana Strykowskiego ..... 243**Kamil K. Pilichiewicz**Michała Głowińskiego komentarze na temat syjonizmu  
w kontekście wydarzeń marcowych i mechanizmów propagandy  
PRL-u ..... 259**III. POZA SŁOWEM: OBRAZY, DŹWIĘKI****Anna Lebet-Minakowska**Artyści-rzemieślnicy żydowscy i ich dzieła w kolekcji rzemiosła  
artystycznego Muzeum Narodowego w Krakowie ..... 273**Monika Szablowska-Zaremba**

Szkic o artyście-fotografiku Menachemie Kipnisie ..... 299

**Dariusz K. Sikorski**Figury wyobraźni – obrazy tożsamości. Malarze w „Roczniku  
Żydowskim” ..... 315**Eliza Ptaszyńska**Wędrowni żydowskich malarzy. Pomędzy Monachium, Paryżem  
i Berlinem ..... 345**Joanna Tomalska-Więcek, Piotr Niziołek**Malarstwo artystów żydowskich w zbiorach Muzeum Podlaskiego  
w Białymstoku ..... 367

---

<b>Anna Jeziorkowska-Polakowska</b>	
„Cicha woda brzegi rwie...” – historia życia Ediego Rosnera .....	399
<b>Panel „Kultura żydowska w świadomości Polaków i Wschodnioeuropejczyków”, 7 maja 2019.</b>	
Prowadzenie: Jarosław Ławski, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego .....	413
<b>Aneks fotograficzny: Konferencja „Żydzi wschodniej Polski”, Seria VIII .....</b>	439
<b>Noty o Autorach .....</b>	445
<b>Summary .....</b>	455
<b>Аннотация .....</b>	457
<b>Table of Contents .....</b>	461
<b>Indeks nazwisk .....</b>	465



Maurycy Gottlieb (1856–1879), *Shylock i Jessica*, 1876

Joanna Wildowicz  
ORCID: 0000-0001-5826-1404  
Jarosław Ławski  
ORCID: 0000-0002-1167-5041  
*Wydział Filologiczny  
Uniwersytetu w Białymstoku*

## OD REDAKCJI. ARTYŚCI ŻYDOWSCY: BIOGRAFIE, DZIEŁA

### 1.

Ósma już Konferencja Naukowa z cyklu „Żydzi wschodniej Polski” poświęcona była tematowi, który niejednokrotnie powracał w poprzednich latach w czasie naukowych spotkań: „Światy żydowskich artystów z Europy Środkowo-Wschodniej. Biografie – dokonania – literackie świadectwa”. Jak zawsze spotkaliśmy się w gościnnych progach Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku, tym razem w dniach 6–7 maja 2019 roku. Patronem/patronką Konferencji o artystach została tym razem Rosa Raisa, urodzona w 1892 roku w Białymstoku, zmarła w 1963 w Los Angeles, światowej sławy śpiewaczka operowa. Jej żydowska rodzina wyemigrowała z Białegostoku na początku XX wieku. O tej właśnie niezwykle postaci pisze obszernie Joanna Wildowicz w szkicu otwierającym tom.

Ojciec śpiewaczki, starsza siostra Sonia i młodszy brat Mojsze wyjechali do Ameryki, a Rosa z kuzynką Fanny i jej dziećmi wyruszyła do Włoch. Wszyscy uciekali przed grozą kolejnych represji, po tym jak w 1906 doświadczyli pogromu zainicjowanego przez władze carskie.

Dwadzieścia lat później w mediolańskiej La Scali, 25 kwietnia 1926 roku, odbywa się historyczne dla świata opery przedstawienie.

Widownia przepełniona jest do granic możliwości. Wszyscy chcą być świadkami pierwszego wykonania nowej i zarazem ostatniej opery Pucciniego pod tytułem *Turandot*. Gwiazdy z całego świata muzycznego, ówczesni celebryci z różnych środowisk i zwykli miłośnicy opery tłoczą się w słynnym teatrze, który od zawsze był miejscem historycznych premier. Czy Puccini znowu, już pośmiertnie, podbije świat? Na sali wypełnionej międzynarodową publicznością wzmaga się szmer. Kogo mistrz nagrodził

czołowymi rolami w światowej premierze? Kim jest główny tenor? Kim główny sopran? Kogo Toscanini nazywa wyjątkowym zjawiskiem? Rosa Raisa? Potem, po spektaklu już tylko niekończące się brawa, pochlebne recenzje dziennikarzy. Sukces! Będzie on towarzyszył Rosie Raisie w całej, nie tak długiej karierze. Najpierw podbije Włochy, europejskie opery, by następnie przenieść się do Ameryki i związać z Chicago Civic Opera Association. Występy, światowe tournée: w Berlinie, Paryżu, Londynie, Nowym Jorku, Buenos Aires, Meksyku – wszędzie artystka zbiera owacje na stojąco.

Jednak kariera Rosy Raisy przypadła na burzliwy historycznie okres. Emigracja, pogromy, represje wobec ludności żydowskiej, Wielka Wojna, II wojna światowa. Po latach artystka wspominała: „Człowiek to silne zwierzę, niewyobrażalne, jak wiele potrafi znieść. Nadal się dziwię, że po tym, co widziałam, dałam radę śpiewać”. I śpiewała pięknie ku uciechu melomanów i zwykłych miłośników muzyki.

A urodziła się przecież tutaj, w Białymstoku.

## 2.

Nasze spotkanie zaczęło się tradycyjnie w Sali Audytoryjnej Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego. Konferencję wsparły organizacyjnie następujące instytucje: Dział Naukowy Książnicy Podlaskiej, Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku, Stowarzyszenie Naukowe „Oikoumene” oraz Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” z Kolegium Literaturoznawstwa Uniwersytetu w Białymstoku, która od lat koordynuje organizacyjnie cykl sesji żydowskich. Chcielibyśmy w tym miejscu podziękować za wsparcie Pani dyr. Jolancie Gadek i Pani dyr. Jolancie Szczygieł-Rogowskiej, które życzliwie umożliwiły przeprowadzenie obrad w Książnicy Podlaskiej i Galerii im. Sleńdzińskich<sup>1</sup>.

Uczestnicy sesji podjęli następujące tematy badawcze:

- Świat artystów żydowskich XIX i XX wieku: ich losy, dorobek artystyczny.
- Artyści żydowscy z Białegostoku i wschodnich ziem Rzeczypospolitej.
- Artyści żydowscy Europy Wschodniej, Zachodu, Ameryki – migracje, współpraca, powroty.

<sup>1</sup> G. Dawidowicz, „Światy żydowskich artystów z Europy Środkowo-Wschodniej”, *Białystok 6–7 maja 2019 roku – konferencja naukowa. Sprawozdanie*, „Bibliotekarz Podlaski” 3/2019.

- Rosa Raisa, życie, twórczość i działalność.
- Artysta żydowski w swojej społeczności: muzyk, malarz, aktor, śpiewak, fotograf etc.
- Środkowoeuropejski świat żydowski w wyobrażeniach współczesnych artystów amerykańskich i zachodnich.
- Żydzi-artyci w epoce Holocaustu.
- Miejsce sztuki w refleksji myślicieli żydowskich.
- Pamięć o świecie sztuki żydowskiej w literaturze XIX i XX wieku.
- Festiwal żydowskiej kultury i sztuki jako współczesna forma pamięci o żydowskim świecie.

Konferencja nasza, jak zwykle, miała niepowtarzalną, serdeczną atmosferę dyskusji, prezentacji, czasem polemik. Jej Goście 6 maja po południu obejrzeli judaica ze zbiorów Galerii im. Sleńdzińskich, nadto odbyli wraz z panią Izabelą Szymańską „Spacer śladami Żydów białostockich”, a także żywo dyskutowali nie tylko o sztuce w czasie panelu zatytułowanego „Kultura żydowska w świadomości Polaków i Wschodnioeuropejczyków” (wtorek, 7 maja, godz. 10.00, Sala Audytoryjna na VI piętrze Książnicy Podlaskiej).

Nie zabrakło – w dłuższej perspektywie już prawie dziesięciolecia – podsumowań obecności tematów żydowskich w Białymstoku i na Podlasiu. Do takich podsumowań zaliczyć trzeba prezentację dr Barbary Olech *Festiwal Kultury Żydowskiej „Zachor – Kolor i Dźwięk” jako wydarzenie kulturalne*, którą to imprezę referentka wraz z Panią prezes Lucy Lisowską z Centrum Edukacji Obywatelskiej Polska–Izrael corocznie organizowała od 2008 roku. Inaczej niż w latach poprzednich, w referatowych prezentacjach nie dominowali pisarze, lecz malarze, muzycy, fotograficy.

Niestety, w roku VIII Konferencji pożegnaliśmy osoby zasłużone dla organizacji naszych spotkań. 27 lipca 2019 roku zmarła śp. prof. Halina Krukowska (1937–2019), od lat członek Komitetu Naukowego, uczestniczka sesji, miłośniczka twórczości Simone Weil i Edyty Stein. O żydowskich korzeniach ich myśli pisała w VI tomie cyklu<sup>2</sup>. Z kolei 26 września 2019 roku zmarł śp. prof. Bogusław Nowowiejski (1954–2019), Dziekan Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku, od samego początku wspierający naszą inicjatywę badawczą. Żegnamy te znakomite Osobowości ze smutkiem.

<sup>2</sup> H. Krukowska, *Z ducha judaizmu: Simone Weil i Edyta Stein*, [w:] *Żydzi wschodniej Polski*, Seria IV: *Uczni żydowscy*, red. G. Czerwiński, J. Ławski, Białystok 2016, s. 359–374.

### 3.

Konferencja o artystach żydowskich przypadła na czas międzynarodowych napięć, sporów politycznych w Polsce, dyplomatycznych nieporozumień polsko-izraelskich, publicystycznych polemik. Tym bardziej warto podkreślić, że była swoistym schronieniem przed niepokojami, których echa dobiegały zewsząd. Odbywała się nie tylko w spokojnej, lecz także pełnej pasji, wzajemnego zrozumienia i ciekawości atmosferze, co odzwierciedlały jej gorące, ale nigdy wzajem siebie wrogie dyskusje referentów.

Mamy nadzieję, iż uda się tę atmosferę podtrzymać także w czasie przypadającej 18–19 maja 2020 roku dziewiątej konferencji, poświęconej „Dziecku Żydowskiemu”<sup>3</sup>. Jej zbiorowym bohaterem i patronem będą Dzieci Białostockiego Getta (1941–1943).

*Białystok, 17 lutego 2020 r.*

---

<sup>3</sup> Jak okazało się w marcu 2020 roku, IX Konferencja Naukowa z cyklu „Żydzi wschodniej Polski” poświęcona „Dziecku Żydowskiemu” z powodu pandemii koronawirusa musiała odbyć się tylko w formie sesji zaocznej (18 V 2020).



I  
ARTYSTKI



Joanna Wildowicz  
*Uniwersytet w Białymstoku*  
ORCID: 0000-0001-5826-1404

## RÓŻA BURSZTYN – ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ ARTYSTKI

Trudno dziś sobie wyobrazić, że Białystok końca XIX i początku XX wieku był miejscem narodzin wielu znakomitości świata artystycznego: malarzy, kompozytorów, śpiewaków operowych. Stali się oni mecenasami sztuki, rozślawiającymi dobre imię miasta, które być może ich inspirowało, a na pewno wpisało się w ich życiorysy. Do wielkich osobowości Białegostoku z pewnością należała Rosa Raisa – Róża Bursztyn.

Nie sposób dociec, jak nazywała się naprawdę, gdyż encyklopedie i biografowie podają rozbieżne informacje na temat imienia i nazwiska światowej sławy sopranistki. Wiadomo wszakże, że urodziła się w Białymstoku 30 maja 1893 roku, w biednej rodzinie żydowskiej. Profesor Mosze Miszkiński z Uniwersytetu w Tel-Awivie uważa, że nazywała się Rosza Bursztejn. Doktor Chen Merchavia z Białostok Archives Committee z Żydowskiej Biblioteki Narodowej w Jeruzalem utrzymuje, że nazywała się Burshtein. Natomiast sekretarz generalny Ziomkostwa Żydów Białostockich w Nowym Jorku, Issac Rybal, podaje za Białostoker Bilder-Album – formę Burstein. Tymczasem, historyk muzyki żydowskiej, Isachar Fater z Tel-Awivu, uważa, że jej prawdziwe nazwisko to: Bursztajn. Zaś znawca problematyki żydowskiej w historii opery, Charles Mintzer z Nowego Jorku, podaje imię i nazwisko ojca Raisy: Herschel Burchstein<sup>1</sup>. Dla nas, białostoczan, wsłuchiwanie się w arie Róży Bursztyn, wpatrując się jednocześnie w zdjęcia sopranistki, pozwala utożsamić jej imię z kwiecistym pięknem i subtelnością urody artystki, skrywającą wyjątkową głębię i siłę bursztynowego głosu.

---

<sup>1</sup> Zob. W. Panek, *Rosa Raisa – wielka białostoczanka*, <http://maestro.net.pl/document/ksiazki/Raisa.pdf> [dostęp: 24.04.19].

Jednak zapis jej imienia i nazwiska nie ma wielkiego znaczenia. Istotne jest to, że Rosie Raisie wystarczyły tylko dwa lata, by na stałe zaistnieć w historii opery jako niebywale utalentowanej sopranistce. Intensywne dwa lata pracy, od 1924 do 1926 roku, przynoszą śpiewaczce światowy sukces dzięki występom w mediolańskiej La Scali. Wiąże się to z dwiema światowymi prapremierami oper: *Nerona* Arrigo Boita<sup>2</sup> i *Turandot* Giacomo Pucciniego<sup>3</sup>. Obie wystawiono już po śmierci ich twórców, pod kierownictwem muzycznym Arturo Toscaniniego<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Arrigo Boito, urodzony 24 II 1842 w Padwie, zmarł 10 VI 1918 w Mediolanie, to włoski kompozytor, poeta i librecista; syn włoskiego malarza Silvestro Boito i Polki Józefy Radolińskiej. Po studiach w konserwatorium w Mediolanie (1853–1861) wyjechał do Paryża, gdzie poznał m.in. V. Hugo, H. Berlioza, G. Rossiniego i G. Verdiego; w 1866 uczestniczył w wojnie włosko-austriackiej w oddziałach G. Garibaldiiego, w latach 1890–1891 pełnił funkcję dyrektora konserwatorium w Parmie. W poezji nawiązywał do późnego romantyzmu (*I libri dei versi*, 1877); autor poematu *Re Orso* (1865), nowel, kilkunastu librett operowych, np. do *Giocondy* A. Ponchiello, *Otella* i *Falstaffa* Verdiego, do dzieł własnych, także autor przekładu na język włoski m.in. poezji A. Mickiewicza (prawdopodobnie wydany anonimowo w 1871 przekład *Pana Tadeusza* jest jego pióra), zajmował się też krytyką muzyczną. Entuzjasta dramatów muzycznych R. Wagnera, starał się zaszcześcić jego idee, w tym zasadę zgodności słowa z muzyką, we własnych operach: *Mefistofele*, wg *Fausta* J. W. Goethego, Mediolan 1868, 2 wersja: Bolonia 1875; i *Nerone*, dokończona przez V. Tommasiniego i A. Smareglię, Mediolan 1924. <https://www.rmflclassic.pl/encyklopedia/boito-arrigo.html> [dostęp: 3.09.19].

<sup>3</sup> Giacomo Puccini, urodzony 23 XII 1858 w Lukka, zmarł 29 XI 1924 w Brukseli, kompozytor włoski; jeden z ostatnich wielkich twórców opery włoskiej, przedstawiciel weryzmu. Pochodził z rodziny muzyków. Początkowo uczył się w Istituto Musicale di Lucca u C. Angeloniego; w latach 1880–1883 studiował u A. Bazziniego i A. Ponchiello w konserwatorium w Mediolanie, gdzie w 1884 r. zadebiutował 1-aktową operą *Le villi*, wy tawioną z powodzeniem w Teatro del Verme. Na zamówienie wydawcy G. Ricordiego, późniejszego przyjaciela i protektora, skomponował operę *Edgar*, która osiągnęła mierny sukces w La Scali, Mediolan 1889. Światową sławę przyniosły mu dopiero następne opery: *Manon Lescaut* (Turyn 1893), *Cyganeria* (Turyn 1896), *Tosca* (Rzym 1900) i *Madame Butterfly* (Mediolan 1904), choć ta ostatnia odniosła sukces dopiero po przeróbkach i rozszerzeniu z 2 do 3 aktów. Mimo początkowych triumfów, mniejszą popularność zyskało zamówione przez Metropolitan Opera w Nowym Jorku dzieło o tematyce amerykańskiej – *Dziewczyna ze Złotego Zachodu* (1910), a także 3 jednoaktówki: *Płaszcz*, *Siostra Angelica* i *Gianni Schicchi*, wszystkie wystawiono w Nowym Jorku w 1918 r. Śmierć kompozytora przerwała pracę nad operą *Turandot*, którą dokończył F. Alfano, a wystawioną w Mediolanie w 1926 roku. <https://www.rmflclassic.pl/encyklopedia/puccini-giacomo.html> [dostęp: 3.09.19].

<sup>4</sup> Arturo Toscanini, urodzony 25 III 1867 w Parmie, zmarł 16 I 1957 w Nowym Jorku, dyrygent włoski; jeden z najwybitniejszych mistrzów batuty XX w.; początkowo był wiolonczelistą; w wieku 19 lat błyskotliwie zadebiutował na podium dyrygenckim w Rio de Janeiro, zastępując innego dyrygenta; w latach 1898–1908 i 1921–1929 kierował operą La Scala w Mediolanie, 1908–1915 – Metropolitan Opera w Nowym Jorku, przyczyniając się do znacznego rozkwitu obu tych placówek; podniósł też rangę artystyczną festiwali w Salzburgu i Lucernie; 1926–1928 był dyrygentem gościnnym orkiestry New York Phil-

Wiosną 1924 roku, podczas prób *Nerona*, Giacomo Puccini przysłuchiwał się śpiewakom, zastanawiając się nad wyborem odtwórczyni tytułowej roli do swojej nowej opery, nad którą właśnie pracował. Wsłuchując się w głos Rosy Raisy, doszedł do wniosku, że będzie ona pierwszą Turandot. Oczarowała go siłą głosu, mimo że sama opera *Neron* nie zrobiła na kompozytorze dobrego wrażenia. Wprawdzie Toscanini włożył w nią ogrom serca, Puccini nie krył jednak swojej krytyki. Na wieść o tym dotknięty do żywego Toscanini wyprosił Pucciniego z próby generalnej. I była to ostatnia wizyta ciężko chorego kompozytora w Mediolanie. Prapremiera *Nerona*, która miała miejsce 1 maja 1924 roku w La Scali, okazała się sukcesem, ponieważ publiczność entuzjastycznie przyjęła zarówno dzieło, jak i sam spektakl.

Sukces *Nerona* przyczynił się także do znaczącego powodzenie Rosy Raisy, bowiem po występach w La Scali uchylły się przed nią kurtyny światowych scen operowych, a jej kariera nabrała tempa. Kolejnym etapem miała być *Turandot*, do roli której wraz z Rosą Raisą kandydowała Maria Jeritza<sup>5</sup>. Na Kalafa Toscanini wybrał znakomitego tenora, Miguela Fletę. Jeritza nie poradziła sobie z konkurencją Raisy i wtedy Polka, wraz z Fletą, wystąpiła 25 kwietnia 1926 roku na światowej prapremierze *Turandot* w Mediolanie. Pół roku później, 16 listopada, Jeritza i tenor Lauri-Volpi wzięli udział w amerykańskiej premierze tej opery na scenie Metropolitan Opera House w Nowym Jorku, pod dyktando również wybitnego dyrygenta, Tulio Serafina. Jednak nie obyło się bez skandalu. Jak donosił z USA polski miesięcznik „Muzyka”:

---

harmonic Society, 1937–1954 kierował orkiestrą radiową NBC w Nowym Jorku; 1946 prowadził uroczysty koncert inauguracyjny działalności La Scali po zniszczeniach wojennych; Toscanini odznaczał się fenomenalną pamięcią – dyrygował zawsze bez partytury – i wielką kulturą muzyczną, wyjątkowym poczuciem rytmu, wrażliwością, precyzją; znakomity interpretator oper kompozytorów włoskich, zwłaszcza G. Verdiego, V. Belliniego, G. Donizettiego, G. Pucciniego; także oper i dramatów muzycznych R. Wagnera. Wybitny wykonawca dzieł orkiestrowych i oratoryjnych <https://www.rmflclassic.pl/encyklopedia/toscanini-arturo.html>. J.S. Bacha, symfonicznych L. van Beethovena, W. A. Mozarta [dostęp: 3.09.19].

<sup>5</sup> Maria Jeritza, prawdziwe nazwisko – Marie Jedlitzkova, urodzona 6 X 1887 w Brnie, zmarła 10 VII 1982 w Orange, New Jersey; czeska sopranistka łączyła piękny głos z wybitną urodą; była jedną z najpopularniejszych artystek operowych 1912–1935, solistką teatrów wiedeńskich, a następnie Metropolitan Opera w Nowym Jorku; w 1935 r. wycofała się ze sceny, w 1946 r. ponownie podjęła występy w Metropolitan Opera i operze w Wiedniu; ostatecznie zakończyła karierę w 1954 r.; pamiętne role w operach i dramatach muzycznych R. Wagnera, R. Straussa, L. Janáčka. <https://www.rmflclassic.pl/encyklopedia/jeritza-maria.html> [dostęp: 3.09.19].

Poważne kontrowersje nastąpiły za kulisami opery nowojorskiej w związku z zapowiedzią pośmiertnej opery Pucciniego: znana śpiewaczka Rosa Raisa wszczęła spór z Jeritzą, twierdząc, że to dla niej została napisana opera. Jeritza natomiast utrzymuje, że Turandot swe istnienie zawdzięcza jej. Prawda jednak zdaje się być po stronie śpiewaczki włoskiej. Mimo to jednak, śpiewać będzie na amerykańskiej premierze Maria Jeritza<sup>6</sup>.

Na krótką chwilę Róża Bursztyn dzięki niezamierzonym intencjom polskiej „Muzyki” stała się włoską śpiewaczką. Za życia przypisywano Raisie różne narodowości. Jeden z włoskich autorów, opisujący kariery wielkich śpiewaków operowych, pisał, że kariera Raisy rozpoczęła się we Włoszech. Chociaż Polka z urodzenia, od początku identyfikowała się z repertuarem włoskim i dlatego może być uważana za śpiewaczkę włoską<sup>7</sup>. Przyjmując taką tezę, wszystkich odtwórców Verdiego, Rossiniego czy Pucciniego można nazwać Włochami, a ze śpiewaków wagnerowskich należałoby uczynić Niemców. Sama Raisa nie odżegnywała się od własnych korzeni. Natomiast Amerykanie, a zwłaszcza mieszkańcy Chicago – gdzie Rosa Raisa była przez wiele lat supergwiazdą tamtejszej opery – uważali ją za swoją, amerykańską śpiewaczkę ze względu na obywatelstwo tego kraju i fakt, że spędziła w nim znaczną część życia. Zaś Rosa Raisa mówiła o sobie: „I’ m a Polish singer”.

Zanim Raisa osiągnęła wyżyny operowej sławy i uznanie w świecie, doświadczyła trudów zwykłego życia, mieszkając w zaborze rosyjskim, do którego Białystok wówczas należał. Rodziny Róży Bursztyn nie ominął tragiczny los innych Żydów zamieszkałych w imperium carskim. Programowo organizowane przez władze carskie pogromy na początku XX wieku, mające na celu odwrócenie uwagi od rewolucyjnych zawirowań w Rosji, doprowadziły do licznych ruchów emigracyjnych. Po doświadczeniach etnicznych czystek Żydzi masowo opuszczali zachodnie tereny imperium, a artystycznym wyrazem tych przeżyć jest słynny musical *Skrzypek na dachu* z muzyką Jerry’ego Bocka, na podstawie powieści Szolema Alejchema<sup>8</sup> *Dzieje Tewiego Mleczarza*.

---

<sup>6</sup> W. Panek, *Rosa Raisa...*, s. 3.

<sup>7</sup> Tamże, s. 4.

<sup>8</sup> Szolem Alejchem, a właściwie Szolem Rabinowicz (2 III 1859 Perejaśław – 13 V 1916 Nowy Jork) – powieściopisarz, nowelista, dramaturg i publicysta. Zaliczany wraz z Mendele Mojcher Sforimem i Icchokiem Lejbem Perecem do wielkiej trójki klasyków literatury jidysz. Tworzył również w języku hebrajskim i rosyjskim. Twórczość Szolema Alej-

Kiedy Róża miała sześć lat, zmarła jej matka i dziewczynka zamieszkała u kuzynów. Od wczesnego dzieciństwa śpiewała, naśladowując początkowo melodie kataryniarza, a potem występowała w chórze Jakoba Bermana<sup>9</sup>. Berman jako pierwszy zwrócił uwagę na wyjątkowe predyspozycje głosowe Róży. Sama artystka wspomina:

Śpiewałam zawsze i wszędzie. Kiedy biegłam – śpiewałam, kiedy bawiłam się – ciągle śpiewałam. A najbardziej lubiłam śpiewać w lesie. Wokół Białegostoku były piękne lasy. Och! Jak lubiłam tam biegać i śpiewać! Mój głos niósł się po całym lesie. Koleżanki krzyczały: Rosa, śpiewaj, śpiewaj!<sup>10</sup>

Będąc kilkunastoletnią dziewczyną, wyjeżdża z rodziną kuzyna z Rosji, z Białegostoku do Włoch. I tu rozpoczyna się jej wielka przygoda z profesjonalnym śpiewem operowym. Początkowo lekcji śpiewu udzielała jej żona dyrektora Opery w Palermo, Cleofante Campaniniego, znana śpiewaczka Eva Tétrazzini, siostra słynnej Luizy Tétrazzini. Fakt ten był o tyle istotny, że kilka lat później, gdy Róża ukończyła konserwatorium w Neapolu, właśnie państwo Campanini najbardziej pomogli w jej starcie artystycznym. Eva Tétrazzini-Campanini przekazała swoją uczennicę wybitnej śpiewaczce wło-

---

chema uznawana jest za zapis życia żydowskiego w Europie Wschodniej w okresie wielkich przeobrażeń: industrializacji, urbanizacji, masowej emigracji do Ameryki. Szolem Alejchem jest pisarzem jidysz najobficiej tłumaczonym na język polski; w przekładzie ukazały się m.in. *Muzykant* (1900), *Miliony* (1903), *Notatki komiwojażera* (1925), *Motel, syn kantora* (1958), *Krawiec zaczarowany* (1959), *Dzieje Tewji Mleczarza* (1960), *Marienband* (1967), *Z jarmarku* (1989). Światową sławę zdobyła autorska inscenizacja monologów Tewje Mleczarza (wersja musicalowa Jerry'ego Bocka *Skrzypek na dachu*, wystawiona w 1964 (ekranizacja Normana Jewisona w 1971). <https://sztetl.org.pl/pl/biogramy/3926-szolem-alejchem> [dostęp: 15.10.19].

<sup>9</sup> Berman Jakub (1860–1935 Zdzięcioł) – dyrygent chórów, pedagog, kompozytor. Uczył się u kantora Josefa Altszula „Słonimera” w Grodnie. Kształcił się też w Warszawie. Około 1885 roku osiadł w Białymstoku. Od 1889 roku był dyrygentem chóru białostockiej Synagogi Chóralnej. Przez wiele lat pracował jako pedagog śpiewu. Uczniami jego byli m.in. słynna R. Raisa, L. Liow i I. Szlosberg. Berman uczył śpiewu w wielu szkołach żydowskich, powszechnych i średnich. Prowadził amatorskie chóry różnych żydowskich organizacji. Komponował głównie pieśni i utwory taneczne. Niektóre z nich zyskały dużą popularność, zwłaszcza pieśni: *Mi-miszmar ha-jarden*, *Am echad hajinu* oraz *Czy wiesz?* – walc angielski. W 1929 roku odbył się benefis z okazji 40-lecia pracy artystycznej Bermmana. <https://sztetl.org.pl/pl/biogramy/2219-berman-jakub> [dostęp: 15.10.19].

<sup>10</sup> Zob. Studs Terkel, *Rosa Raisa reflects on her career and her time in Chicago*, audycja nadana 6.11.1959, odtworzona z radiowego archiwum, <https://studsterkel.wfmt.com/programs/rosa-raisa-reflects-her-career-and-her-time-chicago> [dostęp: 24.04.19].

skiej, Barbarze Marchisio<sup>11</sup> – kontralt. Razem ze swoją siostrą – Carlottą, Barbara wpisała się do historii wspaniałymi występami w La Scali, zwłaszcza przy wznowieniach *Normy* i *Semiramidy*. Przez pięć lat Róża Bursztyn studiowała śpiew w neapolitańskim konserwatorium „San Pietro a Maiella” pod opieką słynnej maestry. Pierwsze trzy lata studiów Barbara Marchisio przeznaczyła na solfeż, wokalizowanie i muzykę klasyczną:

Początkowo buntowałam się – wspominała potem Rosa Raisa – bo chciałam śpiewać muzykę, która mogłaby wyrażać moje uczucia, ale pani Marchisio uważała, że najpierw muszę się nauczyć stać nieruchomo i pięknie śpiewać. »Będziesz potrzebowała giętkości przy śpiewaniu *Normy*« – mówiła mi i zawsze byłam jej wdzięczna za to, że nigdy potem nie miałam kłopotów z jakąkolwiek skalą czy najtrudniejszym pasażem.<sup>12</sup>

Od czwartego roku studiów zaczęła śpiewać partie operowe. Rozpoczęła od ról koloraturowych w *Lunatyczce* Belliniego i w *Lindzie di Chamounix* Donizettiego, a także *Cyruliku sewilskim* Rossiniego. Imię Róża śpiewaczka podawała w brzmieniu żydowskim bądź rosyjskim jako Raisa. Podczas rozmowy z dyrektorem Cleofante Campaninim, kiedy się poznali, przedstawiła się tak oto:

Raisa Bursztajn. – Co oznacza słowo „Raisa” – zapytał Campanini. – Po włosku tłumaczy się jako: rosa (róża) – odparła panna Bursztajn. – To świetnie – orzekł dyrektor – jako śpiewaczka może się pani nazywać podwójną różą: Rosa Raisa<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Barbara Marchisio (1833–1919) była włoskim kontraltem operowym i jedną z ulubionych śpiewaczek Rossiniego. Znana z doskonałej techniki i głosu, który posiadał zarówno giętkość, jak i bardzo szeroki zakres możliwości, co pozwoliło jej śpiewać także role sopranowe. Urodziła się w Turynie w rodzinie muzyków. Jej młodsza siostra, Carlotta Marchisio, była znaną sopranistką, a ich brat Antonino był kompozytorem. Ich ojciec wytwarzał pianina w mieście. Zarówno Barbara, jak i Carlotta Marchisio, trenowały jako śpiewaczki w Turynie u Carlotty Marchionni. Barbara zadebiutowała na scenie jako Adalgisa w *Normie* Belliniego w Vicenzy w 1856 roku. Po debiucie swojej siostry w 1857 roku często pojawiały się razem, śpiewając wiodące role kontraltowe i sopranowe w Paryżu. W późniejszych latach Barbara została nauczycielką śpiewu w Konserwatorium Neapolitańskim, a także uczyła prywatnie. Wśród jej uczniów byli Toti Dal Monte i Rosa Raisa. Zob. Philip Gosset, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, Chicago 2006.

<sup>12</sup> S. Terkel, *Rosa Raisa reflects...*, zob. 28 minuta wywiadu.

<sup>13</sup> Tamże, 18 minuta wywiadu.



I tak ponoć narodził się pseudonim artystyczny. Po ukończeniu konserwatorium w 1912 roku odbył się pierwszy występ Rosy Raisy na koncercie w Akademii Świętej Cecylii w Rzymie. Program zawierał *Rappresentazione di Anima e Corpo* Cavalieriego i fragmenty z *Orfeusza* Monteverdiego; przy fortepianie towarzyszył jej Giuseppe Kaschmann. Krytycy orzekli, że przed młodą śpiewaczką otwiera się wielka przyszłość. Potwierdzeniem tych opinii był jej debiut sceniczny 6 września 1913 roku. Raisa wystąpiła w Operze w Parmie jako Leonora w *Oberto* Verdiego w czasie uroczystości związanych z setną rocznicą urodzin kompozytora.

W recenzjach po tym występie można było przeczytać między innymi:

Debiut w Teatro Regio – a tym bardziej przy takiej okazji – można uznać za duże ryzyko, ale Raisa odniosła tryumfalny sukces. Posiada wspaniały głos, o pięknym timbrze (...). Nie mogła co prawda pokazać swego talentu dramatycznego, bo była za mocno spięta (...), lecz mimo to odniosła wspaniały sukces.<sup>14</sup>

W niecałe dwa miesiące po debiucie przyjechała do Chicago i tu rozpoczęła swoją wielką karierę. „Raisa była własnością Chicago”<sup>15</sup> – pisał jeden z krytyków, gdy po ćwierćwieczu występów schodziła ze sceny. A przyjechała tu za dyrektorem Campaninim, który po Parmie objął kierownictwo opery chicagowskiej. Razem z tym teatrem – który kolejno nazywał się: Chicago Grand Opera Company, potem Chicago Opera Association, Chicago Civic Opera Company, wreszcie Chicago Civic Opera Association – przez ćwierć wieku, z kilkoma przerwami na dłuższe *tournee* europejskie i południowoamerykańskie, przeżywała jego wzloty i upadki, stanowiąc mocny filar chicagowskiego zespołu.

Swoją amerykańską karierę rozpoczęła podczas gościnnych występów Chicago Opera w Filadelfii, gdzie 20 listopada 1913 roku wystąpiła w roli królowej Izabelli Kastyljskiej w operze Franchettiego *Krzysztof Kolumb*. Partię tytułową śpiewał wówczas Titta Ruffo<sup>16</sup>, baryton o legendarnej już

<sup>14</sup> W. Panek, *Rosa Raisa...*, s. 7.

<sup>15</sup> B. Chubat, *Rosa Raisa – Diva in the Golden Age of Opera*, Chicago Jewish Historical Society, <http://chicagojewishhistory.org/media/628/CJH21999.pdf> [dostęp: 26.04.19].

<sup>16</sup> Ruffo Titta, właściwie Ruffo Cafiero Titta, ur. 9 VI 1877, Piza, zm. 6 VII 1953, Florencja, włoski śpiewak (baryton); rozpoczął karierę w 1898 r. w Teatro Costanzi w Rzymie; odnosił sukcesy na największych scenach operowych świata, w latach 1922–1929 występował w Metropolitan Opera w Nowym Jorku; był wielokrotnie partnerem E. Carusa; od-

dziś potędze głosu i wspaniałym talencie dramatycznym. Start z takim partnerem mógł przejść do kronik. Tydzień później, w sobotnie popołudnie 28 listopada, nastąpił chicagowski debiut śpiewaczki w partii tytułowej *Aidy*. Miało to miejsce na scenie wielkiej sali koncertowej Chicago Auditorium, a orkiestrę prowadził dyrektor Opery i wieloletni opiekun artystyczny Raisy, maestro Campanini. Krytycy chicagowscy napisali po tym występie, że śpiewaczka nie ma sobie równych, jeśli chodzi o piękno i skalę głosu. Po swoim pierwszym amerykańskim sezonie wyjechała do Ameryki Łacińskiej, a potem do Europy.

Przez wielu biografów przemilczany jest fakt, że w 1933 roku występowała w Berlinie przed Goebbelsem, Hitlerem i Hessem. Była to *Toska*. Występy zostały krytycznie odebrane przez społeczność żydowską. Charles Mintzer – główny biograf artystki – tłumaczy, że musiała być nieświadoma niestosowności swego występu w Berlinie<sup>17</sup>. W Europie występowała między innymi w Londynie w Covent Garden, śpiewając w 1914 roku razem z innym słynnym Polakiem, Adamem Didurem<sup>18</sup>, w *Mefistofelesie* Boity. Inną ciekawostką może być występ śpiewaczki w Mexico City tuż po stłumieniu krwawej rewolucji meksykańskiej 1910–1917. Latem 1918 roku pierwszy raz wykonała *Normę* Belliniego właśnie w Meksyku, a meksykańska publiczność domagała się aż 17 wystąpień i być może w tym czasie zaśpiewała dla rewolucjonisty, czy – jak piszą inni – bandyty, Pancho Villi<sup>19</sup>,

---

znaczał się wyjątkowo silnym głosem i talentem dramatycznym; popisowe role: tytułowa w *Hamlecie* A. Thomasa i Figara w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego; w 1936 r. wycofał się ze sceny; <https://www.rmflclassic.pl/encyklopedia/ruffo-titta.html> [dostęp: 17.10.19].

<sup>17</sup> Zob. *Rosa Raisa, an interview with Charles Mintzer about her life and career*, [https://vk.com/video-97468215\\_456239128](https://vk.com/video-97468215_456239128) [dostęp: 25.04.19].

<sup>18</sup> Adam Didur, ur. 24 XII 1874 (Wola Sękowa k. Sanoka), zm. 7 I 1946 (Katowice), śpiewak (bas); uznawany za jednego z najwybitniejszych basów pierwszej połowy XX w.; po studiach wokalnych u W. Wysockiego we Lwowie, mając 21 lat, wszedł z rekomendacji M. Battistiniego do zespołu mediolańskiej La Scali, gdzie śpiewał 3 sezony; w latach 1899–1904 był solistą Opery Warszawskiej, potem przez 10 lat odbywał podróże artystyczne po Europie i obu Amerykach; w 1914 r. został pierwszym basem Metropolitan Opera w Nowym Jorku; wspaniały głos o rozległej skali, sięgającej barytonu, znakomita technika, temperament i talent aktorski czyniły z Didura wyjątkowe zjawisko na scenie operowej; do historii przeszły jego kreacje: tytułowa w *Borysie Godunowie* M. Musorgskiego, Mefista w *Fauście* Ch. Gounoda i Don Basilia w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego; w 1932 r. wycofał się ze sceny i powrócił do kraju, poświęcając się pracy pedagogicznej; po II wojnie światowej zorganizował Państwową Operę Śląską w Bytomiu i był jej dyrektorem, prowadząc jednocześnie (od 1945 r. jako profesor) klasę śpiewu w PWSM w Katowicach. <https://www.rmflclassic.pl/encyklopedia/didur-adam.html> [dostęp: 17.10.19].

<sup>19</sup> Francisco (Pancho) Villa, właściwie Doroteo Arango Arámbula (1878–1923) – meksykański przywódca partyzantki chłopskiej, generał z okresu rewolucji meksykańskiej.

który to, delikatnie rzecz ujmując, „zaczepił” o pociąg z Rosą Raisą, jadący z Mexico City do El Paso w Teksasie<sup>20</sup>. Dwa lata później Raisa rozpoczęła gościnne występy w La Scali, których ukoronowaniem była prapremiera *Turandot* w 1926 roku.

W Chicago stała się jednym z filarów tamtejszej Opery. Tu zapuściła korzenie i stąd wyjeżdżała na gościnne występy do Europy czy Teatro Colon w Buenos Aires. Mimo wielu propozycji, nie przeniosła się do Metropolitan Opera, choć w Nowym Jorku śpiewała. Po raz pierwszy wystąpiła tam z zespołem Opery Chicagowskiej 24 stycznia 1918 roku na scenie Lexington Theatre. Jednak aż do końca jej kariery scenicznej w 1938 roku była na stałe związana z Chicago, gdzie potem jeszcze przez kilka lat zajmowała się pedagogiką.

Albert Goldberg pisał zaś o niej tak:

Dla tych, którzy wzrastali w okresie wielkich dni Chicago Opera Company, nazwisko Rosy Raisy będzie miało zawsze swój szczególny blask. Bardzo trudno opowiedzieć tym, którzy jej nie słyszeli, jaka była. Dokonała bowiem niewielu nagrań, a nawet i te nie są reprezentatywne, ponieważ ówczesne techniki nagrań akustycznych nie oddawały, a wręcz zniekształcały siłę i bogactwo głosu Raisy. Wśród znanych sopranów tylko dwa głosy można porównać z naturalnym brzmieniem Raisy: głos Kirsten Flagstad i Renaty Tebaldi. Głos Raisy obdarzony był fenomenalną siłą, aksamitnym przy tym brzmieniem i ogromnym ładunkiem emocjonalnym. Pamięć o jej mezzavoce w *Salce*, oraz *Ave Maria* w ostatnim akcie *Otella* i w niektórych pasażach w *Madame Butterfly* nadal przesładuje każdego, komu dane było szczęście usłyszenia tych wykonania. (...) Rosa była uwielbianą przez chicagowską publiczność niczym najukochańsza córka<sup>21</sup>.

W jej repertuarze znajdowało się ponad trzydzieści partii operowych o bardzo różnorodnym charakterze: od typowo koloraturowych po Wagnerskie, od Mozarta, a nawet Monteverdiego na początku kariery, Rossiniego i Belliniego (tytułowa *Norma*), po opery współczesne. Na przykład:

---

Przeciwnik reżimów Porfiria Díaza i Victoriana Huerty. Przez Meksykanów jest uważany za bohatera, charyzmatycznego rewolucjonistę i generała o wybitnych zdolnościach taktycznych. Zob. audycję radiową poświęconą Pancho Villi, <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/1626393,Pancho-Villa-%e2%80%93-marzenie-o-innym-Meksyku> [dostęp: 1.11.19].

<sup>20</sup> B. Chubát, *Rosa Raisa...*, s. 4.

<sup>21</sup> W. Panek, *Rosa Raisa...*, s. 8–9.

26 grudnia 1925 roku brała udział w chicagowskiej premierze *A Light from St. Agnes* Franka Harlinga, co świadczy o uniwersalności głosu Rosy Raisy i jej znakomitym warsztacie wokalnym. Jedną z jej ulubionych ról była *Tosca*. Ale też z *Toską* wiązały się nie zawsze fortunate przygody. Pewnego razu „zagrała się” do tego stopnia, że przy końcu opery rzuciła się na ciało „umarłego” Cavaradossiego z taką emocją, iż ciało... dwukrotnie podskoczyło na scenie. Innym razem śpiewała *Toskę* na świeżym powietrzu i w trakcie śpiewania *Yissi d'arte* wpadła jej do ust mucha. Nie miała jednak zamiaru rezygnować z popisowego *si bemol*. Więc komentowała: „zrobiłam jedyne, co można było uczynić – połknęłam muchę”<sup>22</sup>.

W latach trzydziestych święciła triumfy również na największych festiwalach operowych: Arena di Yerona oraz Maggio Musicale we Florencji, gdzie szczególnie sukces odniosła podczas występu w 1933 roku w *Hugonotach*; jej partnerem scenicznym był wówczas wspaniały tenor włoski Giacomo Lauri-Volpi. Sam Enrico Caruso<sup>23</sup> podziwiał jej głos. Razem zaśpiewali w *Aidzie*.

Istnieją wśród kronikarzy rozbieżności, co do zakończenia kariery scenicznej Rosy Raisy. Jedni podają, że przeszła na emeryturę w 1937 roku, a jej ostatnim występem była rola Racheli w *Żydówce* Halevy’ego, jedna z jej koronnych ról, którą w samym tylko Chicago śpiewała dwadzieścia trzy

<sup>22</sup> Tamże, s. 9.

<sup>23</sup> Enrico Caruso, urodzony 25 lub 27 lutego 1873 r. w Neapolu, zmarł 2 sierpnia 1921 r. tamże – włoski śpiewak, „król tenorów” w pierwszym 20-leciu XX wieku. Obdarzony pięknym głosem, śpiewał już w dzieciństwie w kościołach. Studia śpiewu podjął w 1891, zadebiutował w 1894 r. w Neapolu. W 1897 r. został zaangażowany do Teatro Lirico w Mediolanie, śpiewając repertuar werystyczny. Olbrzymi sukces odniósł w 1898 r. w partii Lorisza podczas prapremiery *Fedory* Giordana. W latach 1898–1900 śpiewał w Teatrze Maryjskim w Petersburgu. Jego światowa kariera rozpoczęła się w 1902 r. od występu w *Cyganerii* Pucciniego w Monte Carlo, później występował w La Scali i Covent Garden. Od 1903 r. był pierwszym tenorem nowojorskiej Metropolitan Opera, goszcząc w tym czasie również na wielkich scenach europejskich (m.in. Rzym, Mediolan, Londyn, Paryż). W Metropolitan Opera upamiętnił się przede wszystkim jako Radames w *Aidzie* Verdiego, Książę Mantui w *Rigoletto* Verdiego, Eleazar w *Żydówce* J. F. Halévy’ego. W 1901 r. występował w Operze Warszawskiej. W grudniu 1920 r. dostał krwotoku podczas występu na scenie Metropolitan Opera; przewieziony do Neapolu, zmarł kilka miesięcy później. W młodzieńczym okresie głos Caruso odznaczał się lekkością i jasnym brzmieniem; później, po przejściowej niedyspozycji artysty (1908–1909), nabrał ciemnej, barytonowej barwy i odtąd śpiewak zrezygnował zupełnie z lirycznego repertuaru. Caruso miał w repertuarze około 70 partii operowych; był pierwszym tenorem, który zaczął nagrywać swe kreacje na płytach gramofonowych. Zob. Maciej Łukasz Gołębiowski, *Enrico Caruso, tenor niezapomniany*, <https://hi-fi.com.pl/artyku%C5%82y/sylwetki/738-enrico-caruso-%E2%80%93-tenor-niezapomniany.html>, [dostęp: 26.10.19].

razy. Inni zaś twierdzą, że po raz ostatni śpiewaczka wystąpiła 6 maja 1938 roku w Detroit, biorąc udział w amerykańskiej premierze opery Lodovico Rocca *Dybbuk*, gdzie śpiewała partię Leahy. Po zejściu ze sceny w wieku 45 lat poświęciła się pracy pedagogicznej. Razem z mężem, znanym barytonem Giacomo Riminim, założyła w Chicago własne studio wokalne. Prowadzili je aż do 1952 roku, kiedy to 6 marca Rimini zmarł. Byli małżeństwem ponad trzydzieści lat, pobrali się w 1920 roku w Chicago, a poznali cztery lata wcześniej na scenie Teatro Colon w Buenos Aires podczas przedstawienia *Bitwy pod Legnano*. Mieli dwie córki.

Mąż miał ciekawe korzenie, ojciec jego był sefardyjskim Żydem, matka zaś katoliczką pochodzenia węgiersko-włoskiego, więc Giacomo Rimini wychowany był w katolicyzmie. Córkę urodzoną w 1938 roku państwo Rimini ochrzczili w 1941 już jako 9-letnią dziewczynkę – przyczyniły się do tego okoliczności wojny. Po śmierci męża, z którym dokonała kilku, w sumie, nielicznych w swojej karierze nagrań fonograficznych i który – w roli Pinga – brał razem z Rosą udział w światowej prapremierze *Turandot* – przeniosła się z Chicago do Kalifornii, gdzie zamieszkała z córką, zięciem i dwiema wnuczkami. Zmarła 28 września 1963 roku w swojej kalifornijskiej posiadłości Pacific Palisades, w Santa Monica, w aglomeracji Los Angeles. Została pochowana w Los Angeles na cmentarzu katolickim, choć chciała spocząć obok męża w Veronie i dlatego przed śmiercią przeszła na katolicyzm. Ciekawy jest gest córki, bowiem włożyła ona do trumny zdjęcia rodziców Raisy i miniaturkę Tory, którą artystka zawsze miała przy sobie.

Charles Mintzer twierdzi, że życie Rosy Raisy to mityczny American Dream, a sama artystka określała swoją karierę jako *labour of love*, umiłowanie pracy, z nietypowym głosem pełnym empatii i specyficznego szlochu. W Polsce była prawie nieznana, jednak miała znaczący wkład w odbudowę rodzinnego miasta. Jak donosił „Bialystoker Stimme”:

Nic lepiej nie ilustruje kluczowej roli, jaką w kulturze filantropijnej białostockich emigrantów odgrywały publiczne wystąpienia muzyczne, niż koncerty dobroczynne śpiewaczki operowej Rosy Raisy. Żadna kobieta nie uczyniła tyle dla Białegostoku, co Raisa, która „okazywała swej dawnej ojczyźnie i rodakom niewyczerpane poświęcenie i lojalność”. W 1919 roku, usłyszawszy o zniszczeniu rodzinnego miasta w trakcie działań wojennych, Raisa odwołała wszystkie swoje zobowiązania, aby dać duży koncert dobroczynny w Nowym

Jorku, a pieniądze z niego przeznaczyła na pomoc dla Białegostoku. Czyn ten zyskał jej reputację „ukochanej córki Białegostoku”.<sup>24</sup>

Koncert Raisy dla Białegostoku, który odbył się 20 maja 1920 roku w słynnym nowojorskim Hippodrome Theatre, był pierwszym dużym wydarzeniem zorganizowanym przez Ośrodek Białostocki. The Bialystoker Center także zainicjował akcję zbiórki pieniędzy, aby pomóc w odbudowie miasta. Na koncert przyszło aż cztery tysiące ludzi, by podziwiać wszechstronność talentu Raisy – światowej śpiewaczki operowej, a także jej oddanie rodzinnemu miastu, będącemu w potrzebie. Starannie ułożony program obejmował wybór arii z różnych oper, takich jak *Tosca*, jak i tradycyjne piosenki i pieśni hebrajskie oraz w jidysz, na przykład *Eli, Eli*. Raisa spełniła pokładane w niej oczekiwania; jak donosił komunikat prasowy The Bialystoker Center, dzięki jej wsparciu udało się zebrać 10 tysięcy dolarów. Co ważniejsze – jak zauważyli dziennikarze „Bialystoker Stimme” i „Forwerts” – Raisa przyciągnęła znakomitą publiczność, wśród której była córka prezydenta Willsona; jej obecność nie tylko potwierdziła zasadność białostockiej sprawy, ale też pokazała, że wydarzenia dobroczynne Ośrodka Białostockiego są wielkimi wydarzeniami towarzyskimi, w których należy uczestniczyć osobiście<sup>25</sup>.

Wielka artystka, nauczycielka, filantropka – Rosa Raisa, intryguje początkami swojej kariery, urzeka rozwojem wyjątkowego talentu, zadziwia determinacją i zaangażowaniem w pracę sceniczną czy pedagogiczną. Jednak, nade wszystko, fascynuje owym losem biednej dziewczyny z Białegostoku o niebiańskim głosie, uciekającej przed prześladowaniem, poszukującej własnej drogi twórczej, podróżującej po całym świecie ze swoim darem, dążącej do niełatwego celu: bycia pierwszą divą światowych oper. I nią została.

---

<sup>24</sup> Zob. Społeczne Muzeum Żydów Białegostoku i regionu, <https://www.jewishbialystok.pl/Rosa-Raisa-,5400,641> [dostęp: 24.04.19].

<sup>25</sup> Tamże, <https://www.jewishbialystok.pl/Rosa-Raisa-,5400,641> [dostęp: 24.04.19].

## ANEKS

*Głos Raisy to sopran dramatyczny nacechowany królewską purpurą ozdobioną złotem, a podszyty ogniem, więc jeśli kiedykolwiek usłyszycie go we wspaniały wieczór, wiedźcie, że nie jest to wymyślne pisanie, ale rozważny opis nieprawdopodobnego zjawiska, które właśnie ma miejsce.*

Claudia Cassidy, „The Chicago Tribune”



*Artystyczne credo Raisy to najgłębsza wewnętrzna potrzeba zachwyce-  
nia publiczności. Hipnotyzowała żywiołem, wzbudzając niesamowitą popu-  
larność wśród widzów; wspaniały, ciepły głos uwieńczony wysokimi dźwię-  
kami, nieograniczoną techniką, obejmującą unikalne zdolności koloraturo-  
we, dynamiką delikatnego śpiewu i niespotykanym wdziękiem osobistym,  
połączonym z doskonałymi umiejętnościami scenicznymi.*

Charles B. Mintzer, „Rosa Raisa – The Complete Recordings”





*W śpiewie Rosy Raisy panowała doniosłość i surowość, prostota i egzaltacja (...). Jakim wspaniałym żywiołem jest ten głos! O jak niesamowitej ekspresji osiągniętego już, jak też nieograniczonego potencjału! O jakich cudownych możliwościach bel canto stanowi ten głos, jeśli artystka wykorzeni wady i nieco ograniczy żar swojego temperamentu! (...) Równowaga jej skali była nie dość, że zmącona zdecydowanym podziałem między środkowymi i górnymi rejestrami, ale okazała się też uzależniona od żałośnie uporczywej głośni i niepokojącego rezonansu nosowego. Zuchwałość i surowość tonu, połączona z gwałtownością i brakiem gładkiego legato kreślącego kontury, wraz z wahaniami tegoż tonu, są wadami, które trapią posiadaczkę tego cudownego organu wokalnego.*

Herbert Peyser w „Musical America” po występie w *Normie*



**Bibliografia**

- Chubat B., *Rosa Raisa – Diva in the Golden Age of Opera*, Chicago Jewish Historical Society.
- Chicago Jewish History, <http://chicagojewishhistory.org/media/628/CJH21999.pdf>.
- *Encyklopedia muzyki RMF Classic*, <https://www.rmflclassic.pl/encyklopedia>.
- Gołębiowski, M.Ł., *Enrico Caruzo, tenor niezapomniany*, <https://hi-fi.com.pl/artyku%C5%82y/sylwetki/738-enrico-caruso-%E2%80%93-tenor-niezapomniany.html>.
- Gosset P., *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, Chicago 2006.
- Panek W., *Rosa Raisa – wielka Białostoczanka*, <http://maestro.net.pl/document/ksiazki/Raisa.pdf>.
- Społeczne Muzeum Żydów Białegostoku i regionu, <https://www.jewishbialystok.pl/Rosa-Raisa-,5400,641>.
- Terkel S., *Rosa Raisa, an interview with Charles Mintzer about her life and career*, [https://vk.com/video-97468215\\_456239128](https://vk.com/video-97468215_456239128).
- *Wirtualny Sztetl*, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, <https://sztetl.org.pl/biogramy>.

**Joanna Wildowicz***University of Białystok***RÓŻA BURSZTYN – LIFE AND WORK OF AN ARTIST****Summary**

Rosa Raisa, one of the most extraordinary operatic singer with a unique soprano voice in the opera world. She was born in Białystok during the reign of Tzarist Russia, but leaves it to evade pogroms inflicted on Jewish communities due to social changes taking place in the troubled era of the XX century. Raisa moves to Italy where her adventure with the opera world starts. She performs in La scala as unforgettable Turandot in Puccini's opera. She is admired in Boits' Neron. Both operas conducted by maestro Toscanini. She appears on stages of numerous operas all over the world to finally settle down in Chicago Civic Opera Association. She helps to restore Białystok after its demolition during The Great War.

**Keywords:** Rosa Raisa, Jewish, soprano voice, opera, Białystok.

Ryszard Löw  
*Tel Awiw, Izrael*

## ŁUCJA GLIKSMAN ALBO ŚWIADEK NASZYCH TĘSKNOT

*Przyjaciółom Polakom*

### 1.

Łucja Glikzman była poetką polską w Izraelu. Z perspektywy lat, które minęły od jej śmierci, widać to wyraźnie: była spoiwem naszej, polskojęzycznej w Izraelu, społeczności literackiej. W miarę upływu lat stawała się rodzajem odnośnika dla naszych poczynań kulturalnych i twórczości pisarskiej, z jej opiniami się u nas liczone, aprobatę lub krytykę miano sobie za miarę wartości. Stąd też, myślę, tak silnie wyczuwalna jej nieobecność, mimo że życie spędzała w osamotnieniu, ale nie w izolacji. Nie, to nie tylko jeszcze jeden numer telefonu, który należało wykreślić z notesu, albowiem nikt już pod nim nie odpowiada. Towarzyszy temu przeświadczenie, iż wraz z odejściem Pani Łucji ważny, bo bogaty w dokonania pisarskie, etap izraelskiego życia literackiego w języku polskim nieodwołalnie zaczynał się zamykać.

Albowiem w tworzonej przez siebie poezji była Pani Łucja społecznością tej wyrazicielem autentycznym – siłą swojego przekonania i wyrazistością postawy. Społeczności zatem złożonej z osób, które w różnych okolicznościach, pod wpływem bardzo odmiennych, najczęściej zaś dramatycznych skrętów historii i własnych przeobrażeń znalazły się w Izraelu. Tutaj zespoliły się one z krajem, rozbudowały swoją izraelską tożsamość i uwybraźniły żydowską świadomość narodową.

Tutaj też, wbrew jakimkolwiek mogącym być branymi pod uwagę przewidywaniom – osoby te podjęły twórczość literacką w języku polskim, tutaj właśnie – w kraju języka hebrajskiego – debiutowały po polsku jako poeci, tłumacze, prozaicy, eseiści. Zatrzymani bowiem zostali przez dominujący w ich kulturze język polski i z językiem tym związane tradycje; tradycje, w które teraz sami, jako twórcy, zaczęli się wpisywać. Czym bowiem jest praca nad słowem, praca w języku mowy rodzimej – kiedy nią rzeczywiście jest! – jeśli nie odnawianiem tradycji? – Takie wybory nie odbywają się bezboleśnie, bezurazowo, bez osobistych zawiłości psychicznych, bez społecznych reperkusji.

Tutaj właśnie spotykamy poezję tworzoną przez Łucję Gliksman, ona – bardziej niż wiersze innych poetów izraelskich – proces ten przez pryzmat własnych doświadczeń dokumentuje i utrwala. Daje wyraz przełomom, tęsknotom, odczuciom i przemyśleniom wspólnym, jej – poetki, nam – niemowom.

Tak właśnie można odczytać utwory o odchodzeniu od swojego żydostwa i powrotach do niego – wiersz *Żydzi* na przykład:

Tak bardzo się dzisiaj wstydzę,  
 Że kiedyś byłam wam obca,  
 Ciemni brodaci Żydzi  
 I mali pejsaci chłopcy.

Dalecy tyloma latami  
 Wracacie do mnie wszyscy.  
 Dziś cierpię, o bracia Żydzi,  
 Że za późno  
 Jesteście mi bliscy.

– w którym odczytać można z pewnością jej osobiste wyznania, jednocześnie zaś głos tak wielu do tej samej należącej generacji osób, które się zaplątały w balast tak pojmowanej polskości. Uświadomiła sobie bowiem – uświadomili sobie bowiem – że droga ta najeżona jest trudnościami nie do przebycia, a w końcu niemożliwa bez zasłonięcia maski, która zdarta zawsze pozostawia brzydkie blizny. I po co? Wiersz *Rywcia* jest tym właśnie znakiem rozcinającym wahania i wątpliwości:

*Pamięci Rywci Adler*

To od Rywci pierwszy raz słyszałam  
 Dziwną rzecz – że jestem Żydówką.  
 Wciąż myślałam, co to może znaczyć,  
 Jak to pojąć trzyletnią główką.

Rywcia sama nie bardzo wiedziała,  
 Trzeba było zapytać się mamy –  
 Co to znaczy, Mamo, być Żydówką,  
 Przecież wszyscy są tacy sami.

Dużo lat, dużo nauk przeszło,  
 Zanim rzecz tę zobaczyłam z bliska –  
 Prawda, wszyscy są tacy sami,  
 Ale nie jest takie same –  
 Wszystko.

Podobnie odczytać można utwory o nachodzących ją pokusach religijnych, które od dawna z pewnością ją nawiedzały, może spychane do podświadomości. Pierwszym publicznie nadanym sygnałem była *Weronika* ogłoszona w teherańskim „Polaku w Iranie” 1 maja 1944 roku; kończy ją taki dwuwiersz:

I mówisz głosem pewnym i po prostu:  
 Co ludzkie jest w człowieku, to właśnie  
 jest Boskie.

*Weroniki* nie umieściła w żadnym – w Izraelu – wydanym tomiku swoich utworów, dopiero wydawca w pośmiertnie wydanych w roku 2004 *Wierszach zebranych* to uczynił. Sytuacja pewnego rozdarcia z pewnością ją dręczyła, chociaż wytrwale pozostawała w żydowskim szeregu narodowym, zanurzona w kulturze polskiej. Przez pewien czas prowadziła dziennik, gdzie na przykład w maju 1957 roku zapisała: „Bóg prawie wysłuchał mojej modlitwy (ciągle się modłę, proszę Boga)”; maj 1958: „Ostatnio Bóg dał mi trzy dobre znaki”. I zbliżone swoją treścią konfesyjną inne zapiski. Powiedziała niegdyś do Stanisława Beresia: „Ja jestem osobą trochę wierzącą...” – co może dopuścić myśl, jeśli wolno to tak powiedzieć, że śmierć miała

odrobinę lżejszą, bo pełną nadziei, której życie doczesne ją zupełnie pozbawiło.

Pisała wiersze w coraz bardziej oddalającej się od niej Polsce i losach w niej takich jak ona sama Żydów. Pełne goryczy są te wiersze i już same ich tytuły wypisywane tutaj, w Izraelu, wskazują na pasowanie się przez autorkę z problematyką dla niej najistotniejszą: *Zdeptanej Warszawie 1939*, *Katyń*, *Jedwabne* i *Ostatni mazur 1968*, odtańczony wtedy przez młodego człowieka z żalem opuszczającego swoją polską ojczyznę, wyganiany z niej jako Żyd.

## 2.

W jednej z *Kronik Dedala* Andrzej Kijowski wskazuje na charakterystyczne zjawisko zakorzenienia w rodzimej kulturze: „(...) człowiek przeniesiony o tysiące kilometrów od środowiska swojego wychowania – pisze Kijowski – poddany całkowicie nowym bodźcom, nie przestał reagować na bodźce stare i realizować siebie wedle kodu, który otrzymał w zaraniu życia”.

To się wyraźnie sprawdziło u nas, na biografiami pisarzy języka polskiego w Izraelu. Na ludziach młodszego pokolenia od Łucji Glikzman i Leo Lipskiego, a przeważali ci, którzy przybyli tutaj – odmiennie niż oni – po powstaniu Państwa. Oni właśnie ciążyli ku miejscom pochodzenia w Polsce Ludowej, gdzie się wychowali, uczyli, studiowali, rozwijali intelektualnie, wchodzili w związki koleżeństwa i przyjaźni najbardziej odpowiadające ich mentalności. To były najpełniejsze nawiązania do komponentów własnej kultury i one właśnie często stawały się decydującymi wątkami ich życia.

Łucja Glikzman tego rodzaju więzów w olbrzymiej przewadze była pozbawiona, rozerwała je wojna, która ją rzuciła poza Polskę, do której już nigdy nie wróciła.

Oto mijają lata i wspomnienia bledną,  
 Nie ma już na co czekać, o czym myśleć zgoła.  
 Wszystko się z wolna stapia w tę wiadomość jedną –  
 Jedźmy. Nas w tamte czasy nikt już nie zawoła. (Mickiewicz)

W czerwcu 1940 roku wywieziono ją ze Lwowa do Kopiejska na granicy Uralu i Syberii, gdzie w podziemiu pracowała jako górnik. Nabawiła się choroby, raka skóry, która ją prześladowała przez całe już życie. Warunki wywózki, głodu, choroby, strasznej beznadziejności, poniżenia opisała póź-

niej – w Ameryce lat 50. – w nieopublikowanym zapisie pod tytułem *Kobieta na zesłaniu w ZSRR*. Warunki trwania syberyjskiego znalazły znacznie później echo w wierszu pod tytułem *Aleksander Borowski zmarły 1941*, gdzie i takie można odczytać strofy:

Z nóg spuchniętych tryskała ropa cuchnącą strugą –  
 „Nie martw się, Pan Bóg da, umrzesz. Na pewno już niedługo”.  
 Spojrzał, uśmiechnął się, uniósł młodą głowę –  
 „Dzięki wam, pani z serca, za takie dobre słowa”.

Z Rosji wydostała się w szeregach cywilnych przybudówek armii generała Andersa. Przeszła przez Persję, potem Palestynę, następnie wyjechała do Stanów Zjednoczonych. Dopiero w roku 1961 osiadła na stałe w Tel Awiwie. Wtedy też związała się z Leo Lipskim.

### 3.

Pod koniec roku 1950 Pani Łucja wraz z mężem Jerzym Gliksmanem przybyła do Paryża. Byli świadkami na procesie wytoczonym przez Davida Rousseta komunistycznemu tygodnikowi „Les Lettres Francaices”, zadającym kłam twierdzeniom o istnieniu sowieckiego gułagu. Wtedy nawiązała komitywy z przybyłymi na ten sam proces Herminą Naglerową, Aleksandrem Weissbergiem-Cybulskim. Odwiedziła wraz z mężem Borysa Souvarina.

W tym też czasie została wprowadzona w krąg ludzi „Kultury” jako osoba im bliska i doraźnie pod pseudonimem Wanda Falk współpracownica. W dzienniku zapisuje: „Paryż – wizyta w Maisson Laffitte, oboje Czapscy, Giedroyc...”. Poznała i przez całe życie utrzymywała łączność z siostrzenicą Czapskich, Elżbietą Łubieńską, długie okresy spędzającą w Paryżu stałą mieszkanką Krakowa, oraz Allanem Kosko, poetą, późniejszym tłumaczem Leo Lipskiego na francuski, oraz Zofią Hertz. W świecie tych ludzi czuła się blisko i oni też jej bliskość odczuwali. W liście do Czesława Miłosza z lutego 1960 roku Jerzy Giedroyc pisał: „Nasza przyjaciółka Łucja Gliksmanowa”.

Bardzo blisko stała Łucji od razu Maria Czapska – Marynia – podobnie jak później, w czasie wspólnego pobytu w Paryżu w roku 1975 wraz z Lipskim sam Józef – Józio – Czapski. O nim to przedwojenny krakowski przyjaciel Lipskiego, Michał Chmielowiec, napisał do niego z Londynu, że Józefa Czapskiego uważa za sumienie emigracji, za mądrość zaś i dynamikę Jerzego Giedroycia.

Po pewnym czasie, już po przybyciu do Tel Awiwu, Pani Łucja otrzymała od Marii Czapskiej wstrząsającą swoim sformułowaniem dedykacyjnym widokówkę grobów żydowskich na polskim cmentarzu pod Monte Cassino:

Drogiej mojej Łucji na pamiątkę tych, co zginęli pod Monte Cassino – wiernych przybranej, a tak często okrutnej dla nich ojczyźnie. Marynia.

Pamiętać tu trzeba, że starszy brat Leo Lipskiego (Lipschutza) zginął na wzgórzu Cassino.

Po śmierci Lipskiego Giedroyc parokrotnie zwracał się do Łucji Gliksman z prośbą o artykuł o nim do „Kulturty”. Po trzyletnim wyczekiwaniu 21 sierpnia 2000 roku pisał wręcz zdesperowany:

(...) ciągle liczę na Pani artykuł o Lipskim. Jest co raz bardziej odkrywany, ale wie się o nim tak niewiele, tyle jest nieścisłości w tych relacjach, że Pani artykuł jest naprawdę koniecznością. Jest Pani niewątpliwie jedyną osobą, która mogłaby z całą kompetencją o nim napisać.

Artykułu nie napisała, nie mogła się była zdobyć na to.

Osamotnienie Pani Łucji wzrastało od śmierci Lipskiego, a promień sławy padający na niego, w jakiś sposób ogarniał również ją samą. Przez parę dziesięcioleci czyniła nieprzerwanie wielkie wysiłki dla ułatwienia mu – choremu kalece unieruchomionemu w łóżku w ostatnich latach – codziennego życia, po jego zaś śmierci w roku 1997 dla utrwalenia pamięci o nim i jego dziele oraz zabezpieczenie spuścizny po nim. Śmierć Lipskiego – człowieka całkowicie uzależnionego od niej – nagle uwolniła Panią Łucję od tych trosk i ciężaru odpowiedzialności. Czy to wtedy uprzytomniła sobie, że troski te właśnie były główną treścią jej egzystencji i źródłem odczuwanej potrzeby?...

Oceny twórczości Lipskiego traktowała pryncypialnie, uznawała wyłącznie aprobatywne bez żadnego „ale”, co też stawało się niejednokrotnie powodem rozmów ostrych, sytuacji niemal konfliktowych. Jego twórczość bowiem postrzegała jako niepowtarzalną. Nie sądziła, że był on pisarzem lepszym od innych – oczywiście tych miary najwyższej – ale całkowicie innym. Była wierna przyjaźnią – nieprzyjaźnią też.



Na pewien czas przed śmiercią, niemal ostatnimi siłami, własne i Lipskiego archiwum korespondencji literackiej starannie posegregowała i przygotowała do wysyłki. Zostało nim obdarowane Archiwum Emigracji w Toruniu. Wysyłka winna nastąpić – „Już po tym... jak mnie nie będzie...” – mówiła i na przyjaciół spadł obowiązek dotrzymania danej przez Panią Łucję obietnicy instytucji w Polsce. – Już po tym...

W chwili śmierci Pani Łucja nie była co prawda sama, lecz była bardzo samotna. Zmęczenie, więcej – znużenie życiem, wyrażała okazywaną niechęcią do czynionych wokół zabiegów mających je przedłużyć. Nachodziły ją nastroje i chwile – mówiła o nich otwarcie – kiedy opanowywała ją chęć skrócenia cierpień fizycznych i bardzo doskwierającego uczucia opuszczenia z własnej ręki i woli. Umierała długo, na przeciągu wielu miesięcy rozciągnięte etapy uchodzenia życia były szczególnie dotkliwe. Siły fizyczne opuściły Panią Łucję, zaś pełna sprawność umysłu, którą zachowała do końca, z przerażającą jasnością uświadamiała wzmagające się niedołęstwo i uzależnienie od innych osób. Horyzont życia stawał się coraz węższy i już nic jej właściwie nie krzepiło.

Umarła wczesnym popołudniem ostatniego dnia roku: 31 grudnia 2002; przeżyła ponad 89 lat.

Bardzo już późno, w osamotnieniu i chorobie, Łucja Gliksman napisała wiersz pod tytułem *Życie*. Ostatnie jego wersy przywodzą ten rozdzierający krzyk kobiety mocującej się z nieodwołalnością, której przecież niecierpliwie oczekiwała:

Życie – a chociaż było długie  
I często bolało,  
To wciąż go za mało,  
Za mało, za mało.

*Tel Awiw, w lipcu 2017 roku*

**Bibliografia**

- Gliksman Ł., *Wiersze zebrane*, wiersze zebrała Sz. Raczyńska, przedmowę napisał R. Löw, Tel Awiw 2004.
- Famulska-Ciesielska K., Żurek S. J., *Literatura polska w Izraelu. Leksykon*, Kraków 2012.
- Wspomnienia osobiste.

Źródła w kolejności przywoływania ich w tekście głównym:

- Kijowski A., *Kroniki Dedala*, Warszawa 1986.
- Gliksman Ł., *Kobieta na zesłaniu w ZSRR*. Nieopublikowany 20-stronicowy maszynopis, własność prywatna.
- Dwa notesy zatytułowane *Diary* i dwa *Five Year Diary* wypełniane codziennymi notatkami przez Ł. Gliksman w latach 1949–1958, [w:] Archiwum Emigracji, Toruń.
- Giedroyc J., Miłosz Cz., *Listy 1952–1963*, Warszawa 2008.
- Beres S., *Głos z zamurowanego ciała. Rozmowa z L. Lipskim i Ł. Gliksman*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.
- Widokówka przesłana przez M. Czapską, podobnie jak list J. Giedroycia – własność prywatna.
- Lipski L., *Paryż ze złota*, Warszawa 2002.

**Ryszard Löw**

*Tel Awiw, Izrael*

**ŁUCJA GLIKSMAN OR A WITNESS OF OUR LONGING****Summary**

The purpose of this paper is to present Łucja Gliksman. She was not only a Polish poet living in Israel, but a conjunction of a Polish-speaking literary community. Over the years she became a reference to cultural activities and writing, which took place in Israel. Łucja Gliksman was a great personality, valued for her outstanding poetic writing, so important in Polish – Israeli community. That is why everyone relied on her opinions, approval or criticism. With her departure, the stage of Polish – Israeli literary life irrevocably began to close. In the poetry she created, Mrs. Łucja was an authentic exponent of her community due to the strength of her conviction and expressiveness of her attitude. The community itself is unique: made

up of people who found themselves in Israel under various circumstances, under the influence of very different, most often dramatic turns of history and their own transformations. Here, they united with the country, expanded their Israeli identity and expressed Jewish national consciousness.

**Keywords:** Łucja Glikzman, Polish – Israeli poetry, identity, Jewish literary community, Israel.



Łucja Gliksman (1913–2002), fotografia przedwojenna,  
Biblioteka w Opatówku

Olga Ciwkacz  
*Towarzystwo Kultury Polskiej im.  
Franciszka Karpińskiego w Iwano-Frankiwsku, Ukraina*  
ORCID: 0000-0002-8764-5420

**RENA PFIFFER-LAX-MADSEN – „KOBIECY CARUSO”:  
ZARYS ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI**



Rena Pfiffer-Lax, Wiedeń 1919<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> „Die Theater und Kino-Woche”, Wien 1919, nr 19, s. 8–9.

Rena Pfiffer-Lax-Madsen urodziła się w Horodence<sup>2</sup> w rodzinie polskich Żydów 5 października 1893 (1895) roku. Pierwsze szkolenie wokalne odbyła u Edmunda Waltera we Lwowie, a następnie studia wokalne w latach 1912–1918 w akademii muzycznej w Wiedniu, później przekształconej w konserwatorium Gustawa Geiringera. Po zakończeniu egzaminów w konserwatorium z wielkim sukcesem przez cztery miesiące zaangażowana była w Deutsche Oper am Rhein w Düsseldorfie. W latach 1919–1929 została primadonną Wiener Staatsoper, a następnie – Wiener Volksoper. W roku 1921 wzięła ślub z kupcem Gabrielem Laxem (1893–1944), zaś 4 stycznia 1924 roku urodziła córeczkę Lilli. Ciekawe jest i to, że lwowska prasa chętnie pisała o jej dziecku:

Lilijana Laxówna, 2-letnia córeczka znanej śpiewaczki polskiej Reny Pfiffer-Lax występującej obecnie z powodzeniem w Warszawie i Wiedniu. Malutka Lilijana otrzymała nagrodę na konkursie piękności dziecka w Wiedniu.<sup>3</sup>



Lilijana Laxówna, córka śpiewaczki<sup>4</sup>

<sup>2</sup> W różnych źródłach podaje się jako miejsce jej urodzenia Przemyśl i Lwów, lecz dziennikarze „Kuriera Stanisławowskiego” ustalili właściwe miejsce jej urodzenia – miasto Horodence w województwie staniaławowskim.

<sup>3</sup> „Gazeta Poranna Ilustrowana: kronika tygodniowa” 1926, nr 69, 7 V, s. 4.

<sup>4</sup> Tamże.

Rena Pfiffer-Lax występowała też jako solistka na koncertach symfonicznych zespołu Wiener Symphoniker. Często wyjeżdżała na gościnne występy do Drezna, Lwowa, Warszawy, Budapesztu. Przez jakiś czas była także primadonną Opery Królewskiej w Sofii, śpiewała przy dworze bułgarskiego cara Borysa III.

W Stanisławowie dobrze wiadomo o sukcesach rodaczki. Została ona zaproszona do Stanisławowa w roku 1923, gdzie 15 stycznia odbył się koncert Reny Pfiffer-Lax w sali kina „Warszawa”, zorganizowany przez biuro koncertowe Mariana Hasklera<sup>5</sup>. Później śpiewaczka przyjeżdżała do miasta jeszcze w roku 1926, kiedy to wystąpiła w Stanisławowie na koncercie z tutejszym amatorskim zespołem operowym w partii Santuzzy w *Rycerskości wieśniaczej* (*Cavalleria rusticana*, 1890) Muscagniego<sup>6</sup>. W 1924 roku Rena Pfiffer-Lax występowała we lwowskim Teatrze Wielkim równocześnie z Didurem, Jadlowkerem i Czarneckim. Były to zaczątki sympatii do śpiewaczki, która wtedy właśnie ujawniła się przed muzykalną publicznością Lwowa ze swoim wysokim kunsztem artystki koncertowej, w którym nie ustępowała niezwykłym zdolnościom śpiewaczki operowej.

W roku 1925 Rena Pfiffer-Lax odbywała koncerty prawie we wszystkich wielkich miastach w Niemczech. Tak oto „Kurier Warszawski” w 1926 roku zapowiadał, że w Operze Warszawskiej odbędzie się wystawienie:

*Trubadura* Verdiego z gościnnym występem znakomitej prymadonny wiedeńskiej Reny Pfiffer-Lax w popularnej roli Lenory i pierwszym wystąpieniem w *Trubadurze* pp. Sowickiego i Mossakowskiego...<sup>7</sup>

Rena Pfiffer-Lax 7 marca 1926 roku jako „primadonna oper wiedeńskich” i nadworna śpiewaczka wystąpiła ponadto w Konserwatorium Warszawskim. Koncert składał się z dwóch części, wykonane zostały dzieła zarówno autorów polskich, jak i obcych. Na program złożyły się następujące utwory – arie i fragmenty z oper Amilkare Ponchielliego *La Gioconda*, Wolfganga Korngolda *Die tote Stadt*, Giuseppe Verdiego *Ernani* i *Trovatore* (*Trubadur*) oraz pieśni Ignacego Jana Paderwskiego *Polaty się lzy czyste do słów* Adama Mickiewicza, Stanisława Niewiadomskiego *Otwórz Janku!*, Johannes Brahmisa *Immer leiser wird mein Schlummer*, Maxa Regera nie-

<sup>5</sup> Z estrady, „Kurier Stanisławowski” 1923, nr 131, 21 I, s. 5.

<sup>6</sup> „Kurier Stanisławowski” 1926, nr 284, 10 I, s. 3.

<sup>7</sup> „Kurier Warszawski” 1926, nr 78, 19 III, s. 4.

miecka bożenarodzeniowa piosenka *Maria Wiegenlied*, Józefa Straussa *Dorfschwalbenwalzer*. Akompaniował artystce na fortepianie koncertowym „Steinway and Sons” profesor Ludwik Urstein.



### Program koncertu Reny Pfiffer-Lax w Konserwatorium w Warszawie<sup>8</sup>

W prasie pisano wtedy z entuzjazmem, że:

Pojawienie się jej na estradzie koncertowej stało się zdarzeniem dnia warszawskich melomanów muzyki. Zgodna ocena krytyków da się zreasumować w określeniu dawno w Warszawie niebywałego entuzjazmu, wśród którego

<sup>8</sup> Program koncertu Reny Pfiffer-Lax // [www.google.com.ua/search?.g-thumbnail+rena+pfiffer-laxtmb](http://www.google.com.ua/search?.g-thumbnail+rena+pfiffer-laxtmb) [dostęp: 30.10.2019].



ustalono dla niej przydomek „Kobiety Caruso”, a rozliczne podobizny jej we wszystkich pismach codziennych i periodycznych, i powszechny temat rozmów, których była ośrodkiem, świadczą, że w mig pobiła serca publiczności warszawskiej.<sup>9</sup>



Rena Pfiffer-Lax<sup>10</sup>

Dodajmy, że w 1926 roku Rena Pfiffer-Lax jako primadonna oper wiedeńskich i nadworna śpiewaczka króla Bułgarii przyjechała do Lwowa, gdzie wystąpiła dnia 27 stycznia z koncertem w Sali Polskiego Towarzystwa Muzycznego, uczestnicząc w imprezie Biura Koncertowego M. Tuerka w partii Santuzzy<sup>11</sup> (*Cavalleria rusticana*). Jednomyślna ocena fachowców zagranicznych pasowała ją na światowy fenomen głosowy, dla którego nie istnieją żadne granice ani trudności w opanowywaniu najróżnorodniejszego zakresu partyj operowych:

<sup>9</sup> „Kurier Stanisławowski” 1926, nr 295, *Kronika*, s. 6.

<sup>10</sup> „Gazeta Poranna Ilustrowana: Kronika Tygodniowa” 1926, nr 56, 4 IV, s. 4.

<sup>11</sup> Patrz dokładniej: M. Komorowska. *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939*, Kraków 2008, s. 7, s. 199.

Rena Pfiffer-Lax śpiewała jednego wieczoru wybitnie dramatyczną partię Aidy, a drugiego już na wskroś kolaraturową partię Gildy (*Rigoletto*) i rzecz najdziwniejsza, że żaden z krytyków nie rozwiązał zagadnienia, które partie jej lepiej odpowiadają, lecz wszyscy zgodnie orzekli, że to jest właśnie u niej fenomenalnym, że tak jedne, jak i drugie partie opanowuje z niebywałą maestrią. Timbre jej głosu, według zgodnego zdania krytyków, posiada pewien mistyczny i czarowny blask, zdający się stać omal że nie na usługach jakichś okultystycznych wpływów, ponieważ zawsze i wszędzie porywa i fascynuje słuchaczy, dla których bywa źródłem rozkoszowania się w prawdziwej biesiadzie artystycznej. Niezwykła technika i głębokie uczucie w interpretacji potęgują jej wielką sztukę śpiewaczą.<sup>12</sup>

W roku 1927 gwiazda udała się do Stanów Zjednoczonych, gdzie nagrała kilka płyt z utworami Johanna Brahmsa i Franza Schuberta.

Dyrekcja Opery Warszawskiej oczywiście wykorzystała sposobność i zaangażowała Renę Pfiffer-Lax na gościnne występy w 1928 roku. Pierwszy popis odbył się w partii tytułowej opery Pucciniego *Tosca*, razem ze śpiewakami Bregy<sup>13</sup> i Mossakowskim<sup>14</sup>, dyrygował zaś Jerzy Bojanowski<sup>15</sup>.

Na początku recenzje krytyków warszawskich nie zawsze jednak były przychylne dla wiedeńskiej primadonny:

Goszcząca w naszej operze pani Pfiffer-Lax posiada bez wątpienia umiejętność śpiewaczą i rutynę sceniczną, a jednak kreacje jej nie zawsze są zadowalające – np. wczoraj *Toska* w interpretacji p. Pfiffer-Lax niejednokrotnie wybiegała poza granice zwykłej równowagi w realizacji czy to wokalne, jak również aktorskiej. W szczególności łatwo daje się to zauważyć w scenach, wymagających większego napięcia głosowego i wyrazistości dramatycznej. Nieraz temperament śpiewaczki ponosił ją do tego stopnia, że i linija melodyjna i aktorska gra miała zupełne odchylenia od właściwego kierunku – np. w akcie drugim. Bardzo dobrych partnerów pod każdym względem miała pani Pfiffer-Lax w osobach pp.: Bregy i Mossakowskiego.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> „Kurier Stanisławowski” 1926, nr 284, 10 I, s. 3.

<sup>13</sup> Wiktor Bregy (1903–1976). W 1927 został zaangażowany do Opery Warszawskiej, gdzie w ciągu czterech sezonów wykreował ponad 20 dużych ról. <https://culture.pl/pl/tworca/wiktor-bregy>, 30 X 2019.

<sup>14</sup> Eugeniusz Mossakowski (1885–1958). Polski śpiewak operowy, baryton. [pl.wikipe-dia.org/wiki/Eugeniusz\\_Mossakowski](http://pl.wikipe-dia.org/wiki/Eugeniusz_Mossakowski). 30 X, 2019.

<sup>15</sup> *Teatr i Muzyka*, „Kurier Warszawski” 1928, nr 332, 4 XI, s. 7. Jerzy Bojanowski (1893–1983). Dyrygent i kompozytor. [https://www.polmic.pl/index.php?option=com\\_mwosoby&id=1090&view=czlowiek&lang=p](https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=1090&view=czlowiek&lang=p), 30 X 2019.

<sup>16</sup> *Z opery* (Bis), „Kurier Warszawski” 1928, nr 333, 1 XII, s. 7.

Przede wszystkim jednak Rena Pfiffer-Lax podobała się publiczności warszawskiej i zaśpiewała jeszcze w roli tytułowej w *Aidzie*<sup>17</sup>, w *Trubadurze*<sup>18</sup>, także w roli tytułowej w *Tosce*<sup>19</sup>. Rezultatem były kompletnie wysprzedane – co w Warszawie już dawno się nie zdarzało – przedstawienia, zachwyty publiczności, góry kwiatów i szereg entuzjastycznych recenzji, które podnosiły jej mistrzowską grę obok wirtuozostwa kunsztu śpiewaczego. Stała się ona w tym czasie istnym wabikiem kasowym.

Artystka została poproszona przez miarodajne czynniki w Warszawie, ażeby przed swoją następną podróżą do Bułgarii wystąpiła w Wiedniu w partii tytułowej w polskiej operze narodowej *Halka*, którą wystawiała tamtejsza Volksoper z inicjatywy i za pośrednictwem dyrektora Wienera, reprezentanta wydziału prasowego i propagandy przy Ministerstwie Spraw Zagranicznych. Było to przedstawienie mające na celu propagowanie polskiej muzyki za granicą i wciągnięcie polskich oper do repertuaru teatrów zagranicznych. Niezwykle powodzenie, jakim się artystka cieszyła w czasach swoich występów w Warszawie, skłoniło naszą reprezentację zagraniczną w dziedzinie sztuki do powierzenia jej partii tytułowej w dziele Moniuszki jako najwybitniejszej polskiej gwiazdki operowej.

Pani Rena Pfiffer-Lax udaje się z Warszawy na gościnne występy do opery królewskiej w Sofji, gdzie też wystąpi z szeregiem koncertów, poczem przez Filipopol, Ruszczuk, Belgrad, Konstantynopol, Bukareszt i Czerniowce, dokąd została zaangażowaną jako śpiewaczka koncertowa i na występy w operach, powróci do Wiednia względnie na wywczasy letnie.<sup>20</sup>

Rena Pfiffer-Lax wzięła nadto udział w uroczystościach jubileuszowych 100-lecia śmierci Franciszka Schuberta w Wiedniu w 1928 roku<sup>21</sup>.

Od 1925 roku artystka prowadziła też regularne audycje radiowe. Pierwsze jej małżeństwo z Laxem trwało od 1929 do 1933 roku, kiedy to mieszkała w Wiedniu.

W 1933 roku odbył się brzemienny w konsekwencje koncert Reny Pfiffer-Lax z Operą Wiedeńską w Kopenhadze. Podówczas śpiewaczka od-

<sup>17</sup> „Kurier Warszawski” 1928, nr 12, 12 I, s. 5; nr 13, 13 I, s. 5; nr 14, 14 I, s. 5.

<sup>18</sup> „Kurier Warszawski” 1928, nr 15, 15 I, s. 5; nr 17, 17 I, s. 5.

<sup>19</sup> „Kurier Warszawski” 1928, nr 21, 21 I, s. 4.

<sup>20</sup> „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1925/1926, nr 4.

<sup>21</sup> sztetl.org.pl/en/biographies/3501-pfiffer-lax-rena – 30 X 2019.

nosiła już wielkie sukcesy na świecie i miała stale dobre recenzje. Na tym koncercie Rena Pfiffer-Lax poznała przyszłego męża, duńskiego śpiewaka Jensena Egon Christiana Madsena (1905–1990). Jak potem on sam wspominał, zakochał się w Renie od pierwszego wejrzenia:

Śpiewałem jej [...], a potem postanowiłem wziąć z nią lekcje. [...] a jednocześnie powstała wzajemna przyjaźń, która przerodziła się w związek miłosny. Zdecydowaliśmy się pobrać. Pobraliśmy się w ratuszu w Kopenhadze, wynajęliśmy umeblowane mieszkanie w Carl Johans Gade w Osterbro, byliśmy szczęśliwi.<sup>22</sup>

Po ślubie Rena Pfiffer-Lax-Madsen przeprowadziła się do Danii, gdzie również śpiewała, prowadziła szkołę śpiewu i pisywała do czasopism duńskich jako krytyk muzyczny. Jak wspominał Egon Madsen, byli bardzo szczęśliwym małżeństwem.<sup>23</sup>

We wrześniu 1943 roku władze niemieckie ogłosiły stan wojenny w Danii i wykorzystując to, postanowiły deportować Żydów. Rodzina Madsenów była zaniepokojona, jakiś czas śpiewaczka ukrywała się u młodszego brata Egon Madsena. Tymczasem właśnie Egon Madsen sprowadził z Wiednia do Kopenhagi córkę Reny – Lilli – z pomocą przyjaciela rodziny Stauningema<sup>24</sup>. Lilli trudno było wyjechać z Austrii okupowanej już wówczas przez Niemców.

Wiadomo, że 12 marca 1938 roku wojska III Rzeszy dokonały aneksji Austrii, a 13 marca przyjęto uchwałę o włączeniu Austrii do Wielkiej Rzeszy jako Marchii Wschodniej (Ostmark). Hitler proklamował połączenie obu państw. Austria stała się pierwszym państwem wchłoniętym przez potężną Rzeszę. Poza Niemcami i Austrią przeważał pogląd, że przyłączenie Austrii to kwestia wewnątrzniemiecka. Tylko nieliczni, bardziej przewidujący politycy i publicyści ocenili Anschluss tak, jak na to zasługiwał, czyli jako kolejne poważne naruszenie ładu wersalskiego i jako kolejny krok hitlerowskiej polityki rewizjonizmu i ekspansji.

Pierwszy mąż Reny Pfiffer-Lax – Gabriel Lax – był wówczas już zagrożony, zresztą on też miał żydowskie pochodzenie, po ślubie z Reną

---

<sup>22</sup> Wspomnienia swoje Egon Madsen napisał w 1987 roku, [http://www.aabakken.dk/slaegten/madsen\\_egon.html](http://www.aabakken.dk/slaegten/madsen_egon.html) [dostęp: 30.10.2019].

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Tamże.

mieszkał wraz z córką w Wiedniu. W 1943 roku został uwięziony i umieszczony w obozie w Buchenwaldzie. Egon Madsen przez swoich przyjaciół w wyższych urzędach w Wiedniu pomógł Laxowi wydostać się z obozu, następnie zdobyć nowy paszport i wyjechać do Chin, gdzie ten mieszkał jako dziennikarz aż do śmierci w 1943 roku w Szanghaju<sup>25</sup>.

Rena Pfiffer-Lax-Madsen i jej mąż postanowili, że powinna ona razem z grupą Żydów przedostać się do neutralnej Szwecji z pomocą duńskich rybaków. Grupa, w której przebywała Rena, czekała na transport w Kastrupie położonym na wschodnim wybrzeżu Amagery na przedmieściach Kopenhagi.

Naziści uruchomili plan deportacji w nocy z 1 na 2 października 1943 roku. Udało im się schwytać 472 Żydów, wśród nich była niestety również Rena Pfiffer-Lax-Madsen. Została w czasie pojmania ciężko pobita i śmiertelnie raniona. Jej mąż został zawiadomiony o tragicznym wypadku, natychmiast też przyjechał do szpitala. Został żonę w bardzo ciężkim stanie, nie pomogła operacja wątroby, woreczka żółciowego i nerek. Rena odzyskała na krótko przytomność, ujrzała męża i wypowiedziała swoje ostatnie słowa: „Och, chciałabym żyć!”. Wkrótce potem zmarła w szpitalu w Nyelands 3 października 1943 roku. Urna z jej prochami została umieszczona na cmentarzu tuż obok kościoła w Ordrup<sup>26</sup>.

Szybko stwierdzono, że jednym ze zdrajców grupy oczekującej na transport był 36-letni Hans Michael Deal, który pracował w niemieckiej policji bezpieczeństwa. W październiku 1943 roku razem ze swoimi niemieckimi kolegami wyszedł wieczorem, by aresztować Żydów. Według niego, miał działać tylko jako tłumacz, ale nadal był uzbrojony, co kosztowało życie Renę Pfiffer-Madsen. Po wojnie Hans Michael Deal został skazany na 20 lat więzienia, lecz cztery i pół roku później ułaskawiono go<sup>27</sup>. Później ustalono ponadto, że miejsce zbiórki zostało wskazane ponadto przez jedną z pracownic piekarni na Amager. Ona też została osądzona już po okupacji.

Tak tragicznie zakończyło się życie kresowianki ze Stanisławowa, utalentowanej i odnoszącej sukcesy śpiewaczki operowej, pięknej kobiety, matki i żony.

---

<sup>25</sup> Wspomnienia Egona Madsena – [http://www.aabakken.dk/slaegten/madsen\\_egon.html](http://www.aabakken.dk/slaegten/madsen_egon.html) [dostęp: 30.10.2019].

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> Patrz: <http://goldberg.nu/nyheder/samfund/berort-af-forholdsregler-1>.

Chciałabym wyrazić nadzieję, że kolejni badacze napiszą pełną, interesującą biografię tej wspaniałej aktorki operowej, śpiewaczki, krytyka muzycznego i nauczycielki śpiewu.

### **Bibliografia**

- Błaszczak L. T., *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.
- Komorowska M., *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939*, Kraków 2008.
- Kornberger M., *Pfiffer-Lax Rena (eig. Regina Pfiffer, gesch. Lax, verh. Madsen)*, [w:] *Oesterreichisches Musiklexikon online*, [2020].
- [www.aabakken.dk/slaegten/madsen\\_egon.html](http://www.aabakken.dk/slaegten/madsen_egon.html). 30 X 2019.
- „Die Theater und Kino-Woche”, Wien 1919, nr 19.
- „Gazeta Poranna Ilustrowana: Kronika Tygodniowa” 1926, nr 69, 7 V.
- „Kurier Stanisławowski” 1926, nr 295, *Kronika*.
- „Kurier Stanisławowski” 1926, nr 284, 10 I.
- Plohn A., *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „Muzykalia” 2012, nr 13.
- *Z estrady*, „Kurier Stanisławowski” 1923, nr 131, 21 I.

### **Olga Ciwkacz**

*Polish Culture Society of  
Franciszek Karpiński in Ivano-Frankivsk (Ukraine)*

## **RENA PFIFFER-LAX-MADSEN – „FEMALE CARUSO”: OUTLINE OF LIFE AND WORK**

### **Summary**

Rena Pfiffer-Lax-Madsen was born in Horodenka in a family of Polish Jews. She took her first vocal training in Lviv, then vocal studies at the music academy in Vienna. After completing her examinations at the conservatory, she was a part of the German Opera in Düsseldorf. Later she became a primadonna of the Vienna Staatsoper, and then – the Vienna Volksoper. Rena Pfiffer-Lax also performed as a soloist at symphonic concerts of the Vienna Symphoniker ensemble. She often performed in Dresden, Lviv, Warsaw and Budapest. For some time she was also

a primadonna of the Royal Opera in Sofia. Moreover, she sang at the court of the Bulgarian Tsar Boris III. In 1923 she was invited to Stanisławów to give a concert in the “Warsaw” cinema hall. She got married twice. Her beloved second husband, Egon Madsen was with Rena till her last days of life during the Nazis military occupation.

**Keywords:** Rena Pfiffer, opera, Vienna, military occupation, Egon Madsen, Stanisławów, Horodenka.



Maurycy Gottlieb, *Sulamitka*, 1877, Muzeum Śląskie, fragment



Małgorzata Sylwestrzak  
Uniwersytet w Białymstoku  
ORCID: 0000-0002-9754-6514

## MUZA ARTYSTÓW JAKO POETKA ZAGŁADY. O PIEŚNIACH ŻAŁOBNYCH GETTA IZABELI GELBARD

We wstępie do książki Izabeli Stachowicz<sup>1</sup> pod tytułem *Ocalił mnie kowal* (1956) Jan Kott napisał: „Bela była sławniejsza od wielu pisarzy, chociaż sama nie napisała ani jednej książki”<sup>2</sup>. Autor mylił się odnośnie debiutu autorki – książkę wspomnieniową *Ocalił mnie kowal* poprzedził tomik wierszy zatytułowany *Pieśni żałobne getta*, wydany w 1946 roku przez Wydawnictwo Juliana Wyderki (i nigdy więcej nie wznowiony), a także zbiór reportaży z podróży, wydany w 1937 roku. Kott miał jednak rację, pisząc, iż sława Gelbard w środowisku literackim była znacząca, i to wcale nie za sprawą jej talentu literackiego.

Z kolei Władysław Broniewski w przedmowie do tomiku *Pieśni żałobne getta* w następujący sposób charakteryzuje autorkę: „Jej błyskotliwa inte-

---

<sup>1</sup> Izabela Gelbard najbardziej znana jest pod nazwiskiem trzeciego męża – Stachowicz, pod którym wydała dziewięć książek (*Ocalił mnie kowal*, 1956; *Córka czarownicy na huśtawce*, 1958; *Lecę w świat*, 1958; *Król węży i salamandra*, 1960; *Moja wielka miłość*, 1961; *Płynę w świat*, 1961; *Małżeństwo po raz pierwszy*, 1962; *Nigdy nie wyjdę za mąż*, 1966; *Dubo..., Dubon..., Dubonnet*, 1970). Debiutancka książka autorki pt. *Moja podróż szlakiem Południa* (1937) wydana została pod pseudonimem Iza Bell. Tomik poetycki zatytułowany *Pieśni żałobne getta*, który jest tematem niniejszego artykułu, wyszedł natomiast pod nazwiskiem Gelbard – należącym do drugiego męża pisarki, architekta Jerzego Gelbarda, który zginął w czasie wojny. W okresie pomiędzy ucieczką z getta a 1945 rokiem autorka, ukrywająca się „na aryjskich papierach”, nosiła nazwisko Stefania Czajka. Pannieńskie nazwisko Gelbard brzmi zaś Szwarz (Zob. P. Sołowianiuk, *Ta piękna mitoman-ka. O Izabeli Czajce-Stachowicz*, Warszawa 2011; K. Kolińska, *Szatańska księżniczka. Opowieść o Izabeli Czajce-Stachowicz*, Warszawa 1992).

<sup>2</sup> J. Kott, *Ta książka jest...*, [w:] I. Czajka (Stachowicz), *Ocalił mnie kowal*, Warszawa 1956, s. 5.

ligencja, obeznanie w literaturze, malarstwie, teatrze, jej znajomość w ogóle sztuk pięknych, a także i wszechobecność, zapanbratyzm z tym, co wielkie i małe, wreszcie otchłań jej znajomości rozsianych hojnie po Jakubowej Drabinie trwania Drugiej Rzeczypospolitej – czyniły z niej postać prawie nie mniej popularną niż Franca Fiszera”<sup>3</sup>. Obaj autorzy wstępów do książek Stachowicz zwracają uwagę nie tyle na walory literackie utworów, ile dają czytelnikowi do zrozumienia, iż ma on przed sobą książkę napisaną przez osobę należącą do wyższych sfer międzywojennej Warszawy.

Izabela Gelbard, z domu Szwarc, znana najbardziej pod nazwiskiem trzeciego męża – Stachowicz, przed wojną była znaną osobowością warszawskich salonów literackich. To właśnie ona stała się pierwowzorem dla bohaterki Heli Bertz z powieści Witkacego pod tytułem *Pożegnanie jesieni*, której imię i nazwisko jest anagramem jej imienia (Bela Hertz – Hertz to nazwisko autorki po pierwszym mężu, Aleksandrze Hertz – poprzez przedstawienie pierwszych liter została zmieniona w Helę Bertz). Gelbard przyjaźniła się z Witkacym, Gombrowiczem oraz Iwaszkiewiczem<sup>4</sup>. Jej postać kojarzona była ze skandalami, romansami i szalonym życiem towarzyskim przedwojennej bohemy. Autorka biografii Stachowicz, Krystyna Kotlińska pisze o niej: „piękna kobieta, płomienny temperament, bujna wyobraźnia, ogromne poczucie humoru, zamiłowanie do mistyfikacji i zabawy”<sup>5</sup>. Paulina Sołowianiuk określa ją z kolei jako „piękną mitomankę”<sup>6</sup>. Z imieniem Stachowicz związane było również określenie „skandalistka” i „emancypantka”, zaś jej semicka uroda przyczyniła się do popularności jej osoby wśród warszawskich artystów płci przeciwnej (jej popularność w salonach literackich stolicy porównać można do popularności innej żydowskiej poetki – Zuzanny Ginczanki<sup>7</sup>).

W czasie wojny Gelbard trafiła do getta warszawskiego, skąd udało się jej uciec i ukryć po aryjskiej stronie. Następnie wstąpiła do partyzanckiego oddziału Armii Ludowej pod przybranym nazwiskiem Czajka. W pierwszych latach po wojnie służyła w Wojsku Polskim w randze porucznika,

<sup>3</sup> W. Broniewski, *Przedmowa*, [w:] I. Gelbard (por. Czajka), *Pieśni żałobne getta*, Katowice 1946, s. 5.

<sup>4</sup> S. Karolak, „*To nie jest poezja w całym słowa tego znaczeniu*”. „*Pieśni żałobne getta*” Izabeli Gelbard, „*Poznańskie Studia Polonistyczne*” 2018, nr 32, s. 113–115.

<sup>5</sup> K. Kotlińska, *W Buenos Aires z Gombrowiczem*, „*Życie Warszawy*” nr 230, s. 6.

<sup>6</sup> P. Sołowianiuk, dz. cyt.

<sup>7</sup> Urodę Ginczanki zachwycał się np. J. Tuwim. Zob. A. Araszkiwicz, *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Warszawa 2001.

pracowała również w Muzeum Narodowym, biorąc udział w poszukiwaniu dóbr narodowych i dzieł sztuki, skradzionych w czasie wojny przez okupantów<sup>8</sup>. W późniejszym okresie znów związała się ze środowiskiem artystycznym, stając się opiekunką malarza Teofila Ociepki. Gelbard zmarła 11 grudnia 1969 roku w Warszawie<sup>9</sup>.

Stachowicz jest autorką kilku książek, między innymi reportażu z podróży *Moja podróż. Szlakiem Południa*, wydanego w 1937 roku, książki wspomnieniowej lat dzieciństwa i młodości pt. *Król węży i salamandra* (1960), książki *Dubo... Dubon... Dubonnet* (1970), charakteryzującej Paryż lat dwudziestych, czy utworu pod tytułem *Nigdy nie wyjdę za mąż* (1966), opisującego środowisko berlińskiej awangardy. Tomik *Pieśni żałobne getta* był jedynym zbiorem poetyckim napisanym przez Stachowicz.

*Pieśni żałobne getta* nie należą do utworów o najwyższym poziomie artystycznym. Stworzenie tekstów o wysokich walorach literackich nie było zresztą zamierzeniem autorki. Gelbard swoją rolę postrzega dosyć skromnie – jako naocznego świadka wydarzeń rozgrywających się w getcie, który składa swoje świadectwo w formie poetyckiej. Autorka świadoma była zresztą słabości swoich utworów, gdyż we wstępie do tomiku umieściła następującą uwagę: „Ten tom nie jest żadnym osiągnięciem poetyckim, zdaje sobie z tego doskonale sprawę. To nie jest poezja w całym słowa tego znaczeniu”<sup>10</sup>. Gelbard informuje również czytelnika o losach pisanych przez nią utworów. Wiersze wędrowały z autorką przez cały okres wojny i, jak podkreśla Stachowicz, w każdej chwili mogły stać się przyczyną zagrożenia życia ukrywającej swą prawdziwą tożsamość Żydówki: „Z miejsca na miejsce przenosiłam plik papierków, karteluszków – pod suknią. Jadąc pociągiem, czy też furą na szosie, kryjąc się w lasach, na strychach, nosiłam je przy sobie. Zdawałam sobie sprawę, że jeśli znajdą to przy mnie, nie będzie już wybiegów ani tłumaczeń [...], a mimo to nie rozstawałam się z nimi ani na chwilę”<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> S. Karolak, dz. cyt., s. 114.

<sup>9</sup> Dokładna data śmierci autorki jest znana, problem stanowi natomiast ustalenie daty i miejsca urodzenia Stachowicz. Według różnych danych, przypuszczalna data urodzenia poetki to rok 1895, 1896, 1898 lub 1899. Za datę dzienną S. Karolak przyjmuje 5 listopada, zaś P. Sołowianiuk ustalenie miejsca urodzenia uznaje za niemożliwe (P. Sołowianiuk, dz. cyt., s. 18). Stachowicz w dużej mierze przyczyniła się do zamieszczenia związanego z ustaleniem jej daty narodzin, wielokrotnie zmieniając w dokumentach dane osobowe (zob. S. Karolak, dz. cyt., s. 113).

<sup>10</sup> I. Gelbard, *Słowo od autorki*, [w:] tejsze, *Pieśni żałobne getta*, Katowice 1946, s. 7.

<sup>11</sup> Tamże.

*Pieśni żałobne getta* stanowią dokument zagłady getta<sup>12</sup>. Poetka pisze swe utwory już poza gettem – pod wierszami widnieją, obok dat, miejsca takie jak Soplicowo, Dobrzyniec, Śródborów – miejscowości, w których autorka ukrywała się po ucieczce z getta. *Pieśni...* Gelbard to utwory pisane z czasowo-przestrzennego dystansu, wspominające ludzi zapamiętanych z getta. Autorka wierszy, jako ta, która przetrwała, utrwala historie osób, które zginęły w czasie Zagłady. Jak sama mówi w *Pieśni o dziadku moim Isucherze Schwartzu ze Zgierza*, uważa, iż stało się to jej przeznaczeniem, ponieważ przetrwała Zagładę:

Ja – wnuczka Jego, dziś pieśń tę śpiewam, Dziada sławiąc dzieje.  
 On to we mnie pozostał – z krwi Jego – kości, ciała,  
 Z myśli jego poczęta: trwam i będę trwała.  
 [...]  
 Włos mi z głowy nie spadnie. Przetrwam, trwam... nietknięta.  
 Mój dziad przekazał mnie życiu. Władza niepojęta...  
 I ja poniosę dalej serce Jego nieśmiertelne,  
 Jego cień mnie prowadzi, cień Proroka-Starca,  
 Dziada mego ze Zgierza Isuchera Schwartza.

(*Pieśń o dziadku moim Isucherze Schwartzu ze Zgierza*, s. 55–56)<sup>13</sup>

Poezja Gelbard stanowi osobiste wspomnienie umarłych, poetka niejednokrotnie podkreśla, że знаła tych, o których pisze. Obok osób wybitnych dla historii getta, takich jak Janusz Korczak czy Adam Czerniaków, opiewa życie zwykłych mieszkańców żydowskiej dzielnicy, podając często informacje o ich fachu, umieszczając w tytule imiona i nazwiska. Na przykładach losów bohaterów swoich wierszy pokazuje dzieje pojedynczego człowieka w czasie Zagłady. Tematem pieśni Gelbard są dzieje zwykłych ludzi, któ-

<sup>12</sup> Na temat *Pieśni żałobnych getta* Izabeli Gelbard zob. N. Gross, *Poeci i Szoa. Obraz zagłady Żydów w poezji polskiej*, Sosnowiec 1993 (zwłaszcza rozdz. *Portrety z warszawskiego getta*); I. Maciejewska, *Męczeństwo i zagłada Żydów w zapisach literatury polskiej*, wybór i wstęp I. Maciejewska, Warszawa 1988, s. 139; I. Maciejewska, *Getto warszawskie w literaturze polskiej*, [w:] *Literatura wobec wojny i okupacji*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 135–162; P. Matywiecki, *Poezja*, [w:] *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, Warszawa 2012, s. 175–239.

<sup>13</sup> Wszystkie cytaty umieszczone w tekście pochodzą z wydania: I. Gelbard, *Pieśni żałobne getta*, Katowice 1946. W nawiasie, na końcu cytatu, podany jest tytuł utworu oraz numer strony.

rych los zostaje przez autorkę bardzo starannie odtworzony. To właśnie rekonstruowanie historii wpływa na specyficzny charakter *Pieśni...*, przypominających długie poematy sławiące życie i śmierć bohaterów. *Pieśń o Surze Sztybel*, *Pieśń o kupcu żelaza Abramie Gepnerze*, *Pieśń o Lipie Lipszycu – tragarzu jarzyn* – to tylko niektóre z tytułów wierszy Izabeli Gelbard. Gatunek literacki, jakim jest pieśń, zgodnie z tradycją antyczną przeznaczony dla opiewania życia osób wysoko urodzonych<sup>14</sup>, zostaje wykorzystany przez poetkę w celu opisanego mieszkańców getta.

Szczegółowość opisu bohaterów wierszy już w tytułach podkreśla zamysł Gelbard – opisać tych, którzy nie zostaną przez nikogo zapamiętani, pokazać ich osobistą walkę o przetrwanie w getcie oraz kończącą ich zmagania śmierć. Gelbard tworzy historie osobiste, oparte zwykle na podobnym schemacie: przedstawienia opisywanego człowieka, pokazania jego losu sprzed czasu getta lub losu z czasów getta, ukazanie wydarzenia końcowego dla danego bohatera oraz jego śmierci. Każdy niemal wiersz zaczyna się poetyckim wprowadzeniem, podaniem przyczyny napisania pieśni, nawiązaniem do tradycji literackich czy utworów sławiących śmierć bohaterów. Na przykład wiersz *Pieśń o kupcu żelaza Abramie Gepnerze* rozpoczyna się w następujący sposób:

Podajcie mi harfę antyczną – do wtóru niech w struny uderzę  
Bo nowy mit już urasta – powraca chór z Antyfony  
A śpiewam dziś nieśmiertelne – to pieśń o Abramie Gepnerze  
O pewnym kupcu żelaza, co w getcie pozostał... stracony

(*Pieśń o kupcu żelaza Abramie Gepnerze*, s. 16)

Autorka poprzedza swój tomik wstępem skierowanym do czytelników, w którym wyjaśnia, iż teksty zebrane w tomiku *Pieśni żałobne getta* w gruncie rzeczy stanowią osobiste wspomnienie bliskich dla niej osób, odtwarzają i ożywiają środowisko, które zostało unicestwione w latach wojny.

W słowie wstępnym do tomiku autorka zapewnia o prawdziwości swych utworów, pisząc, iż wszystkich opisywanych przez siebie bohaterów znała osobiście<sup>15</sup>. Oświadczenie poetki nakłada na utwory znamię weryzmu

<sup>14</sup> T. Kostkiewiczowa, *Pieśń*, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej i J. Sławińskiego, wyd. 4, Wrocław 2002, s. 386–387.

<sup>15</sup> „Wszyscy ludzie, o których tu piszę, byli moimi przyjaciółmi, nie ma wśród nich ani

– każe traktować wiersze jako dokumenty życia i śmierci znanych poetce Żydów. Emocjonalność tworzenia oraz szczegółowość opisu pogłębiają wrażenie obcowania z zapisem dokumentarnym zawierającym relację świadka zaangażowanego w wydarzenia, które opisuje. Ładunek emocjonalny, skierowany głównie w stronę bohaterów wierszy, narasta w utworach opisujących bliskich – na przykład dziadka w *Pieśni o dziadku moim Isucherze Schwartzu ze Zgierza* czy bohaterkę *Pieśni o małej Lili*. Obydwa wiersze charakteryzuje intymność opisu, używanie odmian mowy charakterystycznych dla najbliższych kontaktów międzyludzkich. W sposobie mówienia wykreowany zostaje podmiot z uczuciem i wrażliwością opisujący utraczonych bliskich – poprzez tworzenie odprawiający swoisty rodzaj żałoby. Gelbard przeplata wątki dotyczące osób znajomych z wydarzeniami związanymi z postacią samej autorki. Niekiedy występuje ona jako medium uczestniczące w zdarzeniach związanych z jakimś bohaterem, jak choćby w wierszu *Pieśń żałobna o Julku Sanderze*, gdzie podmiotem mówiącym jest Żydówka ukrywająca swą tożsamość, niekiedy zaś jej los splata się tylko w utworze z losem opisywanego, jak w utworze *Pieśń o kupcu żelaza Abramie Gepnerze*, w którym mówiąca ucieka z Umschlagplatzu, Gepner natomiast pozostaje w getcie, gdzie umiera.

Gelbard najwyraźniej traktuje swą twórczość poetycką jako spełnianie powinności wobec umarłych, którym, jako że sama przeżyła, winna jest składać świadectwo ich istnienia, czego wyrazem może być opisywana w wierszu *Krzyk cieni* symboliczna scena osaczenia przez zmarłych:

Myślisz, że trupy milczą? – że trwają w uśpieniu?  
 Że zasypiani ziemią, ogłuszeni ciszą  
 Pochłaniają wieczność w mogilnym skupieniu?  
 Nieprawda! – pomordowanych żydów trupy głośno krzyczą  
 [...]  
 Nie staraj się zapomnieć, nie ujdziesz ich siłę...  
 Krzyk cieni... Słyszysz!? Twoim krzyczą głosem.

(*Krzyk cieni*, s. 9)

*Krzyk cieni* nie jest jedynym utworem, w którym podmiot liryczny opisuje siebie jako jedną z nielicznych, który przeżyli Zagładę, i którzy

---

jednej zmyślonej postaci. Staralam się nie skłamać o ich życiu, a sierci ich byłam naocznym świadkiem” – pisze Gelbard (teżże, *Słowo od autorki*, dz. cyt., s. 7).

w związku z tym zobowiązani są do przemawiania w imieniu umarłych. Motyw ten pojawia się już we wstępie autorki do tomiku, a także występuje w wielu tekstach. W wierszu zatytułowanym *Pieśń żałobna o Szaji Judkiewiczu* przybiera on formę wizji umarłych powiązanej z przeniesieniem się we wspomnieniach w przestrzeń warszawskiego getta. Wspomnienie to wywołuje z pamięci nie tylko postacie umarłych, ale także występuje w powiązaniu z odczuciami psycho-fizycznymi, znanymi podmiotowi lirycznemu z getta:

Widzę ich twarze – o, setki tysięcy  
 Znów jestem w getcie i znów czuję głód,  
 I łatę noszę... o, te łyzy gorące,  
 Czekanie cudu... czekanie na cud.

(*Pieśń żałobna o Szaji Judkiewiczu*, s. 25)

Twórczość Izabeli Gelbard wpisać można w nurt poezji po Auschwitz. Poetka wypowiada się na temat Zagłady Żydów obserwowanej z perspektywy czasowej, co różni jej wiersze od twórczości najwybitniejszego poety getta – Władysława Szlengla, oraz innych pomniejszych poetów getta – na przykład Stefanii Ney-Grodzieńskiej czy Adeli Früchtman. Datowania wierszy Gelbard sięgają aż do roku 1944, w którym Holocaust został dopełniony – w ten sposób tłumaczyć można odmienny charakter jej twórczości na przykład od poezji Szlengla (który żył do kwietnia 1943 roku). Szlengel, Ney-Grodzeńska oraz inni autorzy piszący w getcie wypowiadali się z wewnętrznej perspektywy getta, opisywali w swoich wierszach historię zamkniętej dzielnicy niemalże na bieżąco (uwaga ta odnosi się zwłaszcza do twórczości Szlengla, który swoje utwory prezentował w „Żywym dzienniku” w kabarecie „Sztuka” jako liryczny komentarz aktualnej sytuacji w getcie<sup>16</sup>). Utwory Gelbard stanowią natomiast wspomnienie o getcie, podmiot liryczny nie zajmuje pozycji wewnątrz opisywanego świata, lecz wraca do niego we wspomnieniach. Podobieństwem zbliżającym Gelbard do twórczości powojennej jest również status podmiotu lirycznego – ocalonego mówiącego w imieniu zmarłych (podczas gdy w wierszach pisanych w getcie podmiot liryczny był częścią społeczności żydowskiej).

<sup>16</sup> B. Engelking, J. Leociak, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, Warszawa 2001, s. 567–571.

W poezji Gelbard szczególną rolę odgrywa portret literacki<sup>17</sup>. Większość wierszy poetki to właśnie szkice sylwetek znanych jej osób. Gelbard, co wcześniej wspomniałam, umieszcza w swoich wierszach ludzi zwyczajnych. Dla autorki najważniejsze jest uchwycenie indywidualności, niepowtarzalności opisywanego człowieka, z drugiej strony jednak jej utwory stanowią ciekawą charakterystykę getta. Jako że poetka kreuje świat getta w odniesieniu do pojedynczych osób, obraz żydowskiej dzielnicy przy spotkaniu z twórczością Gelbard jawi się jako miejsce osobistego przeżycia Zagłady.

Portrety tworzone przez Gelbard opierają się na charakterystyce postaci ze wskazaniem na jej cechy szczególne. W swoich wierszach autorka tworzy jakby małą biografię własnych bohaterów. Na przykład jedną z mieszkankę getta warszawskiego autorka charakteryzuje w następujący sposób:

Sura Sztybel handluje mięsem, pieczywem, cebulą,  
Ma męża mądrego, co Talmud czyta rok cały  
Sześcioro drobnych dzieci. Zrodziła je w bólach.

(*Pieśń o Surze Sztybel*, s. 10)

Cechą wspólną wszystkich portretów stworzonych przez Gelbard jest charakter opisywanej osoby, będącej wzorem godnego zachowania, dla której doświadczenie getta nie zmienia hierarchii podstawowych wartości – jak rodzina, miłość, opiekuńczość, honor. Postacie stworzone przez Gelbard swoje bohaterstwo potwierdzają nie w wielkich czynach, lecz w codziennych sytuacjach – na przykład wspomniana wyżej Sura Sztybel, ryzykując życie, przemycza do getta jedzenie, aby wykarmić swoją rodzinę.

Oprócz portretów osób, które nie zaznaczyły się w historii, Gelbard zapisuje także losy znanych ludzi getta – na przykład Adama Czerniakowa – prezesa gminy żydowskiej, Romana Kramsztyka – znanego rysownika, Janusza Korczaka – dyrektora domu sierot, czy Rubinsteina – popularnego w getcie komika. Utwory dotyczące ludzi znanych przeplatają się z tymi, które opisują osoby anonimowe. Oba typy wierszy zbudowane są według tej samej zasady – najpierw ukazane jest życie i działanie portretowanego, następnie moment poprzedzający śmierć i na końcu sama śmierć. Zderzenie losu osób publicznych z losem nieznanym nikomu mieszkańców getta tworzy obraz śmierci totalnej.

<sup>17</sup> A. Ubertowska, *Gender i Holokaust: strategie przetrwania, zasady tekstotwórcze*, [w:] tejże, *Holokaust. Auto(tanato)grafie*, Warszawa 2014, s. 135–159.



Śmierć z rąk hitlerowców jest przedstawiana w poezji Gelbard jako zniszczenie niepowtarzalnego bytu. Takie rozumienie Zagłady, eksponujące indywidualną tragedię ludzką, możliwe jest dzięki założeniu poetki, pragnącej zapisywać pojedyncze losy, utrwaląc wyjątkowość indywidualnego życia.

W późniejszej twórczości Gelbard nie powracała do tematu Zagłady getta warszawskiego. Tomik *Pieśni żałobne getta* nie został nigdy wznowiony zarówno za życia autorki, jak i po jej śmierci<sup>18</sup>. W tekście zatytułowanym *Ocalił mnie kowal*, który dotyczył przeżyć wojennych, autorka opowiada o własnych losach już po ucieczce z getta. Natomiast okres pobytu w zamkniętej dzielnicy, czyli najbardziej traumatyczny moment w życiu Stachowicz, wyrażony został przez nią tylko w języku poezji.

### Bibliografia

- Araszkievicz A., *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Warszawa 2001.
- Broniewski W., *Przedmowa*, [w:] I. Gelbard (por. Czajka), *Pieśni żałobne getta*, Katowice 1946.
- Engelking B., Leociak J., *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, Warszawa 2001.
- Gelbard I., *Pieśni żałobne getta*, Katowice 1946.
- Gross N., *Poeci i Szoa. Obraz zagłady Żydów w poezji polskiej*, Sosnowiec 1993.
- Karolak S., „*To nie jest poezja w całym słowa tego znaczeniu*”. „*Pieśni żałobne getta*” *Izabeli Gelbard*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 32.
- Kolińska K., *Szatańska księżniczka. Opowieść o Izabeli Czajce-Stachowicz*, Warszawa 1992.
- Kolińska K., *W Buenos Aires z Gombrowiczem*, „Życie Warszawy” nr 230.
- Kott J., *Ta książka jest...*, [w:] I. Czajka (Stachowicz), *Ocalił mnie kowal*, Warszawa 1956.
- Maciejewska I., *Getto warszawskie w literaturze polskiej*, [w:] *Literatura wobec wojny i okupacji*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1976.

<sup>18</sup> Inne utwory autorki doczekały się kolejnych wydań. Kilka lat temu (rok 2012 i 2013) wydawnictwo W.A.B. wznowiło 5 powieści Stachowicz: *Małżeństwo po raz pierwszy; Nigdy nie wyjdę za mąż; Dubo..., Dubon..., Dubonnet; Moja wielka miłość* oraz *Ocalił mnie kowal*.

- Maciejewska I., *Męczeństwo i zagłada Żydów w zapisach literatury polskiej*, wybór i wstęp I. Maciejewska, Warszawa 1988.
- Matywiecki P., *Poezja*, [w:] *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, Warszawa 2012.
- *Słownik terminów literackich*, pod red. M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej i J. Sławińskiego, wyd. 4, Wrocław 2002.
- Sołowianiuk P., *Ta piękna mitomanka. O Izabeli Czajce-Stachowicz*, Warszawa 2011.
- Ubertowska A., *Gender i Holocaust: strategie przetrwania, zasady tekstotwórcze*, [w:] tejsze, *Holokaust. Auto(tanato)grafie*, Warszawa 2014.

Małgorzata Sylwestrzak  
*University of Białystok*

## ARTISTS' MUSE AS A POETESS OF THE HOLOCAUST IZABELA GELBARD'S *GHETTO SORROW SONGS*

### Summary

The article presents the volume of Izabela Gelbard (Stachowicz) poetry entitled, *The Ghetto Sorrow Songs* – the author's only poetic collection. The text analyses the status of the lyrical subject, considers genre issues, as well as the subject of the collection. Gelbard brought to life her sorrow songs to share everyday existence and despair of the inhabitants of the Warsaw Ghetto in the Holocaust turmoil. The songs are written from a time perspective and are a personal memory of people known to the author who died in the ghetto. A common feature of all portraits created by Gelbard is the character of the described person, who is a model of dignified behavior, for whom the ghetto experience does not change the hierarchy of basic values – like family, love, caring, honor. The characters created by Gelbard confirm their heroism not in great deeds, but in everyday situations.

**Keywords:** Izabela Gelbard, Stachowicz, the Warsaw Ghetto, the Holocaust, poetry, sorrow songs, memory.

Lucyna Aleksandrowicz-Pędich  
*SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny, Warszawa*  
ORCID: 0000-0001-8535-8965

**LITERACKIE FANTAZJE AMERYKAŃSKICH PISAREK  
GLORII GOLDREICH I DARY HORN  
INSPIROWANE POSTACIĄ MARCA CHAGALLA:  
RODZINA W CENTRUM ŻYDOWSKIEGO ŚWIATA**

Obecność Marca Chagalla we współczesnej literaturze amerykańskiej tworzonej przez pisarzy pochodzenia żydowskiego wydaje się naturalną konsekwencją zarówno wielkiej sławy wybitnego malarza, pochodzącego z Witebska na Białorusi, jak i charakteru jego sztuki, w której inspiracja dzieciństwem i młodością, spędzonymi w tym ówczesnym wschodnioeuropejskim sztetlu, nadały silnie żydowski charakter. Doświadczenia życiowe Chagalla, częściowo także tułaczce i obarczone koniecznością uciekania przed dwoma antysemitycznymi totalitaryzmami, sowieckim i hitlerowskim, należą do bagażu wspomnień Żydów europejskich, którzy w Ameryce znajdowali wolność do życia, ale nie od pamięci, tej zarówno sentymentalnej – dotyczącej ziemi przodków, jak i tej przeklętej – pamięci prześladowań. Zarówno twórczość Chagalla, osadzona tak mocno w doświadczeniu żydowskiego dziedzictwa wschodniej Europy, jak i pojawianie się pisarza we współczesnej beletrystyce wpisują się w problematykę pamięci, dotyczącej pierwsze, drugie i trzecie pokolenie – emigrantów czy też ocalonych z Zagłady i antysemitycznych pogromów oraz ich potomków.

Wśród dzieł pisarek amerykańskich opublikowanych w dwudziestym pierwszym wieku znajdziemy dwie powieści inspirowane osobą i twórczością Marca Chagalla. Wyszły spod piór autorek zdecydowanie różniących się, a ich dzieła reprezentują odmienne formy powieściowe. Niemniej obie stworzyły książki, w których Marc Chagall odgrywa kluczową rolę. Co cie-

kawsze, można postawić dodatkową ważną tezę – pisząc w innych stylach i formach powieściowych, obie pisarki podkreśliły szczególne znaczenie rodziny żydowskiej i więzi pomiędzy jej członkami. Dzieje się tak w ich literackim świecie niejako wbrew inspirującej obie powieści postaci Marca Chagalla, który, jak zapewne niejedyn wybitny artysta, był skrajnym egocentrykiem, skoncentrowanym tylko i wyłącznie na sobie i własnej sztuce.

W tradycji żydowskiej rodzina odgrywa szczególną rolę, o czym zresztą wie każdy przeciętny odbiorca kultury popularnej, znający najśłynniejszy obraz tradycji żydowskiej rodem z Europy Wschodniej, przedstawiony w musicalu *Skrzypek na dachu*. Rola rodziny żydowskiej w podtrzymywaniu tradycji i budowaniu więzi jednostki z własną grupą jest rozpoznawana w badaniach historycznych i społecznych. Shaul Stampfer – piszący o rodzinie w tradycyjnym społeczeństwie żydowskim w dziewiętnastowiecznej Europie<sup>1</sup> – zwraca uwagę, że w interesie rodziców żydowskich leżała niezależność ich dzieci, a podobnie niezależność rodziców leżała w interesie dzieci. Jednak w efekcie braku ekonomicznych motywacji utrzymywania więzi rodzinnych i łatwości, z jaką te więzi mogły być osłabiane przez migrację, jedynym sposobem na utrzymanie więzi wśród Żydów było zachęcanie do miłości, uczuć i poczucia odpowiedzialności<sup>2</sup>.

Z kolei Hasia Diner w monumentalnym dziele o historii amerykańskich Żydów przypomina, że rodzina była centrum kształtowania tożsamości żydowskiej i socjalizowania dzieci w tradycyjnej kulturze, czy to poprzez oficjalną religię czy też formy bardziej luźne, ale równie potężne, podkreślające znaczenie żydowskości. Poprzez szkoły, organizacje, sąsiedztwo, atmosferę, żydowskie rodziny były nośnikami osobistej tożsamości<sup>3</sup>. Badacze obserwujący zmiany we współczesnych modelach rodzin żydowskich – małżeństwa poza własną grupą etniczną, coraz późniejszy wiek zawierania małżeństw, zastępowanie ich związkami partnerskimi, nastawienie na kariery obojga partnerów, mniejsza liczba potomstwa, rodziny LGBTQ – uważają, że tradycje żydowskiej rodziny są nadal atrakcyjne i występują w tych nowych

---

<sup>1</sup> W książce zatytułowanej nieprzypadkowo *Rodziny, rabini i edukacja. Tradycyjne społeczeństwo żydowskie w dziewiętnastowiecznej Europie Wschodniej*: S. Stampfer, *Families, Rabbies and Education. Traditional Jewish Society in Nineteenth-Century Eastern Europe*, Oxford – Portland 2010.

<sup>2</sup> S. Stampfer, s. 30.

<sup>3</sup> H. Diner, *The Jews of the United States, 1654 to 2000*, Berkeley – Los Angeles – London 2004, s. 306.

formach rodziny<sup>4</sup>. Zarówno szczególne więzi rodzinne, jak i wpływ rodziny na siłę poczucia żydowskości jednostki, to tropy obecne w analizowanych w tym artykule dziełach literackich.

Powieści amerykańskich pisarek, w których koncepcja znaczenia rodziny i postać Marca Chagalla odgrywają tak niepoślednią rolę, to *The Bridal Chair* [Krzesło panny młodej] (2015) Glorii Goldreich i *The World to Come* [Świat, który przyjdzie / Lepszy świat<sup>5</sup>] (2006) Dary Horn. Pisarki reprezentują zarówno różne pokolenia, jak i style pisania. Powieść Horn ma cechy literatury postmodernistycznej, podczas gdy Gloria Goldreich stworzyła w *The Bridal Chair* książkę z gatunku *biofiction* – fabularyzowaną biografię. Powieści pod wieloma względami więcej dzieli, niż łączy, ale charakterystyczne dla obu są istotna rola postaci i dzieł Marca Chagalla, zwrot ku europejskiej przeszłości narodu żydowskiego oraz podkreślenie znaczenia więzi rodzinnych.

Gloria Goldreich, urodzona w 1934 roku, jest absolwentką Breindeis University, uczelni specjalizującej się w studiach żydowskich. Pisarka pochodzi z rodziny żydowskich emigrantów przestrzegających tradycyjnych obyczajów. Zaczęła publikować powieści w latach 70., tworząc także w gatunku non-fiction. Początkiem jej kariery pisarskiej były książki dla dzieci<sup>6</sup>. Jako powieściopisarka popularność zdobyła powieścią *Leah's Journey* [Podróż Leah], wyróżnioną w roku 1979 prestiżową nagrodą National Jewish Book Award for Fiction. Także inne jej powieści spotykały się z zainteresowaniem czytelników, choć raczej z brakiem odzewu ze strony krytyków literackich, zapewne ze względu na praktykowany przez Goldreich tradycyjny styl narracji i przywiązanie do gatunku powieści obyczajowej.

Jak podkreśla Alice Bloom, tematem powieści Goldreich są zwykle losy kobiet, skomplikowane i wzbogacone przez relacje rodzinne, a pisarka stała się ekspertką od natury kobiecej, szczególnie kobiet żydowskich<sup>7</sup>. Wśród licznych powieści Goldreich jest *Kolacja z Anną Kareniną*, opowieść

<sup>4</sup> S. Barack-Fishman, *Refiguring the American Jewish Family*, "Journal of Jewish Communal Service" 2014, Vol. 89, Nr 1, s. 7–19.

<sup>5</sup> Powieść Dary Horn ukazała się w polskim tłumaczeniu Urszuli Gardner pod tytułem *Lepszy świat* w wydawnictwie Książnica, w roku 2007. Cytaty w artykule w większości pochodzą z tego tłumaczenia.

<sup>6</sup> Goldreich, Gloria. *Contemporary Authors*, [w:] *Encyclopedia.com*. <https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/goldreich-gloria> [dostęp: 7.08.2019].

<sup>7</sup> Alice Bloom. Wywiad z Glorią Goldreich. „A Town... and Village Two Gloria Goldreich”, <https://www.youtube.com/watch?v=KmHmiihq9JE> [dostęp: 8.08.2019].

o sześciu mieszkankach Nowego Jorku spotykających się w klubie książki, przetłumaczona na język polski<sup>8</sup>. Powieść ta odzwierciedla znaczenie opisu relacji rodzinnych w twórczości Glorii Goldreich, podkreślone rozpoczęciem narracji poprzez parafrazę słynnego zdania otwierającego powieść Lwa Tołstoja *Anna Karenina*, mówiącego, iż wszystkie szczęśliwe rodziny są takie same, a każda nieszczęśliwa jest nieszczęśliwa na swój sposób.

*The Bridal Chair*, opublikowana w roku 2015, mieści się w kanonie wcześniejszej twórczości Glorii Goldreich. Formalnie jest książką biograficzną, ale sama autorka podkreśla jej charakter *biofiction* – prozy, w której zachowana jest chronologia oraz główne wydarzenia i postacie z życia bohaterki, ale wymyślone są dialogi, szczegóły i postacie drugoplanowe. Zatem jest w dużej mierze dziełem fikcyjnym i niezależnie od cech narracji biograficznej wpisuje się w kategorię powieści obyczajowej. Bohaterką *The Bridal Chair* jest kobieta, Ida Chagall, pierwsze dziecko i jedyna córka Marca Chagalla z jego małżeństwa z Bellą. Marc Chagall był w ciągu swojego życia związany z trzema kobietami. Bellę poznał jeszcze w Witebsku, ślub wzięli w roku 1915, była jego wielką miłością i modelką w wielu obrazach, był to związek „namiętny i silny”<sup>9</sup>. Bella zmarła 30 lat później w czasie pobytu rodziny Chagallów w Stanach Zjednoczonych, spowodowanego ucieczką przed nazistami z Francji będącej pod władzą kolaboranckiego rządu Vichy. Po śmierci Belli związał się Chagall na dłuższy czas z Angielką Virginią Haggard McNeil, z którą miał syna Davida. Już po powrocie do Francji Virginia zostawiła Chagalla dla innego mężczyzny. Ostatnią kobietą w życiu malarza i jego żoną stała się rosyjska Żydówka, Vava Brodsky, z którą artysta spędził ostatnie 33 lata życia.

Jak inne dzieła Glorii Goldreich, *The Bridal Chair* jest opowieścią o kobiecie, Idzie Chagall, ale autorka także szczegółowo analizuje, czy też raczej kreuje, inne postacie kobiet, zarówno znanych z życia malarza, jak i fikcyjnych. Sam Chagall jest postacią niemalże równorzędną w ilości opisów wobec Idy, co zostało zresztą odnotowane w opisach książki podkreślających, że daje, oczami córki, wyszukany, niezapomniany obraz złożonego umysłu artysty<sup>10</sup>. Nie jest artysta postacią budzącą pozytywne emocje czytelnika, a sympatia autorki powieści jest zdecydowanie po stronie jego córki.

<sup>8</sup> Wydana w roku 2008 przez Świat Książki.

<sup>9</sup> J. Wilson, *Marc Chagall. Biografia*, tł. J. Skowroński, Warszawa 2008, s. 42.

<sup>10</sup> *About the book The Bridal Chair*, “The Book Reporter”, <https://www.bookreporter.com/reviews/the-bridal-chair> [dostęp: 7.08.2019].

Istotą zainteresowania Goldreich są relacje wewnątrz rodziny Chagallów, przede wszystkim ojca i córki, komplikujących się, gdy pojawiały się kolejne po matce, ważne kobiety w życiu artysty. W wywiadzie z Alice Bloom autorka powieści podkreśla silny związek pomiędzy malarzem i Idą, ich „symbiotyczną relację współzależności”<sup>11</sup>. Od początku opowieść o Idzie w *The Bridal Chair* jest historią jej relacji w rodzinie, początkowo, gdy córka państwa Chagallów była nastolatką, przedstawionych z emocjonalnym wyidealizowaniem: „Było tak, jakby każdy dzień wspólnego życia razem postrzegali jako dar, a jej obecność w ich życiu, i być może swoje własne życie, jako cud”<sup>12</sup>. Z czasem jednak relacje Idy z rodzicami, szczególnie z ojcem, są przedstawiane jako coraz bardziej skomplikowane, co zresztą sugeruje tytuł powieści.

*The Bridal Chair* – „Krzeseł panny młodej” – nawiązuje do obrazu namalowanego przez Marca Chagalla z okazji pierwszego ślubu Idy. Jest to monochromatyczne płótno przedstawiające puste krzesło dla panny młodej, w przestrzeni ozdobionej białymi kwiatami i obrazami Chagalla na ścianach. Krzesło nawiązuje do tradycji żydowskiej, zgodnie z którą panna młoda wita kobiety-gości, siedząc na krześle w kształcie tronu. Pierwszy ślub Idy został zawarty w okolicznościach budzących sprzeczne emocje jej rodziców. Gdy Ida była bardzo młoda i zaszła w ciążę, rodzice przekonali ją do aborcji. Jednocześnie, w dużej mierze ze względu na opinię środowiska, wymogli na niej ślub z Michelelem Gordeyem (w powieści noszącym nazwisko Rapaport), z którym Ida zaszła w ciążę i pozostawała w związku. Dla wszystkich był to jednak ślub przedwczesny i obraz подарowany Idzie przez ojca oddaje stan jego ducha, poczucie pustki związanej z małżeństwem ukochanej jedynaczki zawieranym w takich okolicznościach. Obraz stał się niejednoznacznym symbolem uczucia ojca do córki i jej wyborów.

Powieść (a właściwie fabularyzowana biografia Idy Chagall) skonstruowana jest głównie wokół jej roli w życiu ojca: od nastoletniej modelki poprzez wieloletnią sprawną organizatorkę życia rodziców, a potem kuratorkę i menadżerkę ojca oraz swoistą stręczycielkę, gdyż to Ida po śmierci matki zorganizowała ojcu Virginie Haggard McNeil jako gospodynię, a następnie, w podobnej roli, Vavę Brodsky, w praktyce jego kolejne towarzyszkę życia. W tym drugim przypadku skończyło się to zresztą wyalienowaniem

<sup>11</sup> Alice Bloom, Wywiad z Glorią Goldreich.

<sup>12</sup> G. Goldreich, *The Bridal Chair*, Naperville 2015, s. 5. Tłumaczenia fragmentów własne.

ojca i córki, gdyż Vava postanowiła samodzielnie kierować życiem i interesami Chagalla. Ida postrzegała ojca jako kompletnie zależnego od niej w sprawach praktycznych, ale także fundamentalnych, takich jak ucieczka przed nazistami z Europy, odkładana przez Chagalla, naiwnie przekonanego, że przed aresztowaniem i wywózką do obozu będzie go chronić jego sława. Dopiero aresztowanie w łapance w hotelu Moderne w Marsylii, skądinąd zapewne przypadkowe, gdyż nastąpiło podczas policyjnej obławy na osoby wyglądem przypominające Żydów<sup>13</sup>, przeraziło Chagalla na tyle, że zmobilizował się do ucieczki, zorganizowanej przez Idę wraz z amerykańskim dyplomatą Varianem Fry.

Konflikt z Vavą Brodsky został przez Goldreich opisany jako dramat rodzinny ojca i córki, zmanipulowanych przez sprytną intrygantkę. Chagall postawiony jest w sytuacji, gdy musi praktycznie zerwać z córką, aby nadal korzystać z dobrze zorganizowanego przez Vavę domu, w którym może zajmować się swoją sztuką. Zrozpaczony rozwojem wydarzeń, oczekuje zrozumienia od Idy: „rozpoznała błaganie w jego głosie, zobaczyła terror w oczach”<sup>14</sup>. Ida widzi w nim przestraszone dziecko i dociera do niej, że jest wielkim, niezrównanym artystą, ale słabym człowiekiem, „Żydem, który zagrabił symbole swojego ludu, ale nigdy nie wszedł do synagogi”<sup>15</sup>. Potrafił z powodu zwykłego gniewu odrzucić własnego syna, zdradził córkę. Fragment o Żydzie, który nie chodził do synagogi, sugeruje, że Goldreich przypisuje słabości charakteru Chagalla, wyrażone w niemożności utrzymywania trwałych więzi z dziećmi, jego brakowi zaangażowania w religię żydowską. Byłoby to zgodne z przekonaniem, że podstawą żydowskiego życia społecznego jest rodzina, a jej czystość i stabilność są regulowane poprzez liczne wskazówki i przypowieści Talmudu<sup>16</sup>.

Utrzymując powieść w gatunku melodramatu, Goldreich kończy losy swojej bohaterki niezgodnie z chronologią jej dalszych wydarzeń życiowych, ale bezpośrednio po dramatycznym rozstaniu z ojcem, kreując ckliwą scenę macierzyńskiego szczęścia i małżeńskiej radości, gdy wraz z mężem (drugim, już po rozwodzie z Gordeyem/Rapaportem) Ida wychodzi do ogro-

<sup>13</sup> J. Wilson, dz. cyt., s. 135.

<sup>14</sup> G. Goldreich, dz. cyt., s. 487.

<sup>15</sup> Tamże, s. 488.

<sup>16</sup> K. Rygiel, *Wychowanie w społeczności żydowskiej w świetle nakazów religijnych*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2011, nr 1, s. 255–259.



du, gdzie „drzewo wiśni nagle rozkwitło nowym, wspaniałym kwieciem”<sup>17</sup>. Drzewo w rozkwicie symbolizuje nowe perspektywy (własną rodzinę Idy). Ten sentymentalny obraz kończy powieść, podczas gdy w prawdziwym życiu Idę czekało rozstanie z mężem i uzależnienie od alkoholu. Dla autorki jednakże potrzeba pokazania, że rodzina jest esencją życia jednostki, była zasadniczą motywacją w konstruowaniu biografii bohaterki. Po rozstaniu z ojcem przed Idą rozpościerało się nowe, wspaniałe życie w jej własnej rodzinie, przynajmniej w wersji powieściowej.

Bella Chagall, obszernie opisana w *The Bridal Chair*, odgrywa głównie rolę znaczącego elementu kompozycji rodziny Chagallów. Goldreich w wywiadzie z Alice Bloom<sup>18</sup> określa żonę malarza jako typ neurasteniczny, osobę skłoną do depresji, kobietę przeżywającą głęboko los swojej rodziny. Bella z Markiem i Idą przedstawiani są jako osoby bardzo ze sobą związane. Powieść otwiera obraz niepokojącego snu Idy, przypominającego o zagrożeniach i lękach z rosyjskiego świata, przed którymi trzeba uciekać, ale siłę daje to, że córka jest razem z matką i ojcem: „rodzice łapią ją mocno za rękę [...], wyścig kończy się, unoszą się. Płyną w górę, we trójkę, dłonie złączone, serca lekkie, lecą ku niebu”<sup>19</sup>. Gdy sen Idy kończy się, w następnej scenie pisarka przedstawia sytuację rodziny, w której córka wprawdzie czuje się kontrolowana przez rodziców, ale jednocześnie otoczona ich uczuciami: „Miała szczęście, że była ich córką, ukochaną spadkobierczynią ich sławy i fortuny oraz bezwarunkowej miłości. Kochała ich głęboko w zamian za to”<sup>20</sup>. Koncepcja ukazania fabularyzowanych losów Idy Chagall opiera się na dwóch fundamentach: skomplikowanej historii rodziny Chagallów w straszliwej zawierusze Europy sowieckiej, faszystowskiej, hitlerowskiej, wojennej i powojennej oraz silnych relacji wewnątrz rodziny: miłości, przywiązania, emocjonalnych szantaży. Goldreich posługuje się tu stylem charakterystycznym dla powieści obyczajowych, eksponującym stany emocjonalne postaci, w tym silne więzi między kobietami – matką i córką.

W powieści występują nawiązania do wspomnień o rodzinie Belli z Witebska. Pojawia się postać jej brata, także mieszkającego w Paryżu, z którym Bellę łączy silna więź, mimo iż Marc Chagall unika rodziny szwagra, zbyt przypominającej mu biedę wschodnioeuropejskiego sztetla.

<sup>17</sup> G. Goldreich, dz. cyt., s. 491.

<sup>18</sup> Alice Bloom, Wywiad z Głorią Goldreich.

<sup>19</sup> G. Goldreich, dz. cyt., s. 1.

<sup>20</sup> Tamże, s. 4.

Yaakov Rosenfeld powitał siostrę w nędznym mieszkaniu na rue de Rosiers. Było przesycone zapachami, jakie pamiętała z dzieciństwa, cebuli i ziemniaków smażonych w kurzym tłuszczu, mięsa duszącego się w garnku z barszczem, pierogów podpiekanych w małym piecyku szwagierki. Dla Marca ten zapach byłby odrzucający, ale Bella znajdowała w nim komfort. Przenosił ją do jej dzieciństwa w Witebsku, do wspomnień dziewczęcych lat rozpieszczanej córki zamożnego jubilera, w domu którego posiłki przygotowywała kucharka.<sup>21</sup>

Ten fragment przypomina, jak ważna była żydowska rodzina w warunkach życia we wschodnioeuropejskim sztetlu. Lata później, już w Paryżu, w trudnej sytuacji nieplanowanej ciąży córki, Bella zwraca się do rzadko widywanego brata, bo to on jest najlepszym doradcą i wsparciem.

Inna rodzina, której Goldreich poświęca sporo miejsca w powieści, ukazując jej oddanie i poświęcenie, to Michel Rapaport i jego rodzice. Michel jest odpowiednikiem pierwszego męża Idy, jego rodzice są skromnymi ludźmi, którzy przechodzą przez dramatyczne losy walczących o życie francuskich Żydów, zagrożonych wydaniem na śmierć przez kolaborujący z Niemcami rząd Vichy. Nawet Vava Brodsky, powieściowa *bête noire*, jest ukazana jako osoba niezwykle mocno związana ze swoim bratem. Także zresztą w prawdziwym życiu, na cmentarzu St. Paul de Vence, w jednym grobie spoczywają Marc Chagall, Vava Chagall i Michel Brodsky, nierozłączni brat i siostra. Powieściowy świat Glorii Goldreich jest inspirowany rzeczywistym znaczeniem więzi rodzinnych w kulturze żydowskiej.

Podobne przekonania o szczególnym znaczeniu rodziny można odnaleźć w powieści Dary Horn, pisarki operującej zupełnie innym warsztatem literackim. Podobnie jak Gloria Goldreich, stworzyła powieść silnie związaną z postacią Marca Chagalla. *The World to Come* (2006) wykorzystuje dwa wydarzenia związane z malarzem – współczesną kradzież jego obrazu i fragment biografii, gdy artysta we wczesnych latach 20. pracował jako nauczyciel w sierocińcu Małachówka koło Moskwy. Malarstwo Chagalla staje się punktem wyjścia do pokazania silnych więzi w obrębie rodziny żydowskiej, stanowiących podstawę tożsamości wykreowanych przez Darę Horn postaci, a akcja powieści dzieje się na tle szerokiej panoramy wydarzeń historycznych: od antysemitycznych czystek stalinowskich, poprzez zabarwione antysemityzmem przeżycia amerykańskiego żołnierza w czasie wojny w Wietnamie, do przestrzeni współczesnego Nowego Jorku. Poprzez

---

<sup>21</sup> Tamże, s. 62–63.

liczne wątki narracyjne jest postmodernistyczną w duchu kompilacją gatunkową – od powieści sensacyjnej poprzez romans, powieść obyczajową z elementami fantastyki, powieść historyczną, do biografii, w której historycznymi postaciami są Marc Chagall i zaprzyjaźniony z nim, tworzący w jidysz pisarz Der Nister (Pinchas Kaganowicz).

Dara Horn, urodzona w 1977 roku (a więc wtedy, gdy Gloria Goldreich publikowała swoje pierwsze książki), jest absolwentką Uniwersytetu Harvarda, a pierwszą powieść, *In the Image*, opublikowała w roku 2002. Zarówno ta pierwsza, jak i kolejne z pięciu powieści otrzymywały nagrody i wyróżnienia. Horn jest pisarką docenianą przez czytelników i krytyków, a jej powieści są recenzowane w najpoważniejszych pismach literackich i społeczno-kulturalnych. Podkreślana jest jej pogłębiona umiejętność korzystania z tradycyjnych żydowskich źródeł i sięganie do własnych przeżyć religijnych; jej celem jest przedstawienie żydowskiej tradycji nie tylko czytelnikom żydowskim, ale znacznie szerszej publiczności<sup>22</sup>. Horn interesuje historia Żydów w Związku Radzieckim, wyniszczenie kultury i społeczności żydowskiej w epoce stalinowskiej, przeprowadzone w znacznym stopniu przez samych Żydów, uwiedzionych ideologią lepszej rzeczywistości obiecywanej w systemie komunistycznym<sup>23</sup>. Tematyka ta pojawia się jako jeden z głównych wątków tematycznych w powieści *The World to Come*. Najnowsza powieść Dary Horn, *Eternal Life* (2018), została zauważona przez „New York Times” i nominowana do nagród literackich Simpson Family Literary Prize i Wingate Prize 2019. Powieść *The World to Come* była wyróżniona prestiżową National Jewish Book Award for Fiction za rok 2006 i recenzowana w licznych znanych periodykach<sup>24</sup>.

Poruszone w powieści tematy i narracje składają się na imponującą listę: niezwykle umysł Beniamina Zyskinda; kradzież obrazu Marca Chagalla; losy żydowskiego chłopca-sieroty Borisa Kulbaka w sowieckiej Rosji w latach 20. i tragiczny koniec jego życia w roku 1952 w efekcie sowieckich

---

<sup>22</sup> M. N. Bolotnikova, *A Novel Take on Eternal Life. Dara Horn breathes life into classical Jewish sources*, „Harvard Magazine”, January-February 2018. <https://harvardmagazine.com/2018/01/dara-horn-eternal-life> [dostęp: 11.08.2019].

<sup>23</sup> Obszernie Horn pisze o dewastującej działalności sekcji żydowskiej KPZR w artykule *The Cool Kids. Self-mutilation as a Jewish cultural strategy and the sad history of the Yevseksiya*, zamieszczonym w poświęconym kulturze i sztuce żydowskiej czasopiśmie „Tablet” (2019).

<sup>24</sup> Dara Horn Official Website <http://darahorn.com/the-world-to-come-2/> [dostęp: 12.08.2019].

czystek antysemitycznych; Marc Chagall w sierocińcu w Małachówce; spotkanie chłopca i malarza; znajomość Chagalla i pisarza Der Nistera oraz rozważania o ich sztuce; tragiczne losy Der Nistera i jego rodziny; sowiecki antysemityzm; planowe niszczenie kultury jidysz w Związku Radzieckim; szczególny związek między bliźniakami Benjaminem i Sarą; historia rodziny Zyskindów; kustoszka Erica i jej nietypowy romans z Benjaminem; los żydowskiej rodziny z okolic Czarnobyli emigrującej do Stanów Zjednoczonych; złowrodcy sowieccy agenci, których aktywność sięga aż za ocean; przeżycia Daniela, żydowskiego Amerykanina, na wojnie w Wietnamie w kontekście dramatu tej wojny spotęgowanego antysemityzmem amerykańskich żołnierzy; sztuka i fałszerstwo; terroryzm; fantastyka w duchu chasydzkich przypowieści. Recenzent książki dla „The Guardian” dość trafnie zauważył, że powieść próbuje streścić dzieje Ludzkości, jak tabliczka umieszczona na rakiecie wysyłanej w kosmos<sup>25</sup>.

Wątek rodziny w powieści zwraca uwagę od pierwszego, otwierającego tekst akapitu. Podobnie jak w jednej z powieści Goldreich, pobrzmiwia w nim echo słynnego zdania o rodzinach szczęśliwych i nieszczęśliwych, otwierającego powieść Lwa Tolstoja *Anna Karenina*: „Wszystkie szczęśliwe rodziny są do siebie podobne, każda nieszczęśliwa rodzina jest nieszczęśliwa na swój sposób”. Angielska wersja powieści Horn powtarza strukturę, w której słowo-klucz „rodzina” – „family” jest użyte dwa razy: „There used to be many families like the Ziskinds, families where each person always knew that his life was more than his alone”<sup>26</sup>. Sformułowaniem całego pierwszego akapitu autorka wyraźnie wskazuje, że w koncepcji rodziny zażyły współcześnie zmiany, ale nie dotyczą one jej głębokiego sensu:

Dawno minęły czasy, kiedy Zyskindowie nie stanowiliby wyjątku; kiedy świat pękał w szwach od rodzin, których wszyscy członkowie byli sobie tak bliscy, że nie dało się powiedzieć, gdzie się kończy życie jednego i zaczyna życie drugiego człowieka. Oczywiście wciąż się zdarzają relikty przeszłości – zepchnięte na swoisty margines społeczeństwa, nic dziwnego więc, iż romantyczne w swej wymowie przekonanie, że rodzina jest centrum wszechświata, zostało wśród nich zastąpione nowocześniejszym i wygodniejszym poglądem, iż nikt i nic, co do rodziny nie należy, nie ma najmniejszego znaczenia.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> F. Cottrel Boyce, *The World went away*, „The Guardian”, 19 Aug 2006. <https://www.theguardian.com/books/2006/aug/19/fiction.shopping5> [dostęp: 15.08.2019].

<sup>26</sup> D. Horn, *The World to Come*, New York 2006, s. 9.

<sup>27</sup> D. Horn, *Lepszy świat*, tł. U. Gardner, Katowice 2007, s. 7.

Zyskindowie są najważniejszą rodziną w powieści. Stanowią oś wątku sensacyjnego, czyli kradzieży obrazu Chagalla, niegdyś wyłudzonego z ich prywatnych zbiorów, ale też wiążą fikcyjne postaci z prawdziwym malarzem. Borys Kulbak, ofiara najpierw pogromu, potem antysemitycznych czystek stalinowskich, jest ojcem Rozalii Zyskind. Jako dziecko przebywa w sierocińcu w Małachówce, poznaje Marca Chagalla i otrzymuje od niego obraz. Tragiczna postać Borysa Kulbaka, spleciona z obrazem ofiary sowieckiego antysemityzmu, stanowi bolesną część wschodnioeuropejskiego dziedzictwa Zyskindów. Jego amerykańscy potomkowie to bliźniacy, Benjamin i Sara, którym autorka nadaje, często przypisywaną rodzeństwu bliźniaczemu, szczególną więź, niemalże magiczną:

Bliźnięta. Kiedy był mały, nawet mu [Benjaminowi] do głowy nie przyszło, że mógłby wieść życie odrębne od niej albo – żeby wyrazić to precyzyjniej – do głowy mu nie przyszło, że **Sara** mogłaby wieść życie odrębne od **niego**. Do śmierci ich ojca wszystko robili razem. Rano szli razem do szkoły, na lekcjach siedzieli obok siebie, rozmawiali ze sobą w jidysz, gdy nie chcieli, by zrozumiały ich inne dzieci, w domu dzielili się zadaniem domowym, a potem całymi popołudniami układali klocki w niesłychanie skomplikowane budowle.<sup>28</sup>

Brat i siostra „stworzyli magiczny system porozumiewania się”<sup>29</sup>, który, nawet rozluźniony w okresie dorosłości, działa w trudnych sytuacjach. Rodzina Zyskindów nie jest wyidealizowana, przechodzi trudne chwile i momenty zwątpienia. Kryzysy są przełamywane bliskością, jak w scenie, gdy Sara dowiaduje się, że Benjamin ukradł obraz, a jednocześnie oznajmia mu, że jest w ciąży. Trudna, wybuchowa rozmowa kończy się przytuleniem i poczuciem wspólnoty trojga – rodzeństwa i nienarodzonego dziecka. Podobną nadzwyczajną bliskość Horn kreuje w scenach nawiązujących do wspomnień Sary związanych z ojcem, który śpiewał jej na dobranoc kołysanki w jidysz, przed jej zaśnięciem tworząc moment ponad czasem, uświadamiający sens życia. Polega on na tym, że są dzieci i rodzice: „czas stoi w miejscu, a ty czujesz, wiesz, widzisz (mimo że masz mocno zaciśnięte powieki), że ten ktoś, wpatrzony w ciebie w ciemności, nagle uświadamia sobie, że jego życie ma sens dzięki tobie”<sup>30</sup>. W poszatowanej strukturze

<sup>28</sup> Tamże, s. 217.

<sup>29</sup> Tamże, s. 184.

<sup>30</sup> Tamże, s. 139.

powieści, przerywanej dramatycznymi wydarzeniami, nader często będącymi konsekwencją antysemityzmu, kolejne następowanie pokoleń i emocjonalna zwartość rodziny, nawet jeśli krótkotrwała, stanowią oś narracji, a w szerszej perspektywie, przetrwania narodu.

Dziecko ciężarnej Sary, które otrzyma imię Daniel, zostało przedstawione w konwencji fantastyki nawiązującej do opowieści chasydzkich. Pojawia się w ostatnim rozdziale powieści jako dziecko jeszcze nienarodzone, niemniej w tym stanie przeżywające w fantastycznym świecie niezwykle emocjonalne i intelektualne doznania. Jako „the not-yet” Daniel kontaktuje się ze swoim dziadkiem, „the already-was”<sup>31</sup> Daniel, i w dialogicznym spotkaniu zdobywa szczególne doświadczenia. Przekonanie o edukowaniu nienarodzonych pojawia się kilkakrotnie w powieści, mówi o tym swojemu synowi matka Borysa, a córce Sarze jej matka Rozalia, pisarz Der Nister wspomina opowieści z żydowskiego folkloru o nienarodzonych dzieciach. Tym wątkiem Dara Horn nawiązuje do żydowskiej legendy o uczeniu się i zapominaniu Tory przez nienarodzonych. Dusze są starsze niż ciało i chodziły już do szkoły<sup>32</sup>.

W stanie nie-bycia Daniel w lepszym świecie uczęszcza do szkoły, w której wyraźnie określone jest to, co ważne:

Czego uczą w lepszym świecie? Głównie historii, chociaż nie jest to historia choćby z grubsza podobna do tej wykładanej w ziemskich szkołach. Wielkie postaci, bohaterzy narodowi, cesarze i generałowie tak dobrze nam znani, nie znajdują miejsca w niebiańskich podręcznikach. Tutaj uczy się o tych, którzy są naprawdę ważni: o matkach i ojcach, ciotkach i wujkach, siostrach, braciach i przyjaciółach rodziny.<sup>33</sup>

Nie ma zatem wątpliwości, że w uniwersum jednostki ważna jest rodzina, bo to ona tworzy jego świat i historię. Dara Horn, opisując ciężar swojej bohaterki, wskazuje na szczególne znaczenie rodzenia dzieci – są one dziedzictwem i przedłużeniem tradycji także dawno zmarłych przodków: „(...) wewnątrz Sary zachodził tajemniczy proces, podczas którego maleńkie fragmenty ich rodziców wirowały niewidoczne i milcząco, tworząc nową

<sup>31</sup> D. Horn, *The World to Come*, s. 293.

<sup>32</sup> H. Halkin, *Memorabilia. The World to Come by Dara Horn*, „Commentary”, March 2006, s. 76–80.

<sup>33</sup> D. Horn, *Lepszy świat*, s. 358.

duszę. Każda mająca dać życie kobieta nosi w sobie cząstkę umarłych...<sup>34</sup>. Benjaminowi, przechodzącemu egzystencjalny kryzys, ciąża siostry daje moment wiary w odrodzenie świata. Gdy patrzy na jej brzuch, ochraniający wnuka ich rodziców, myśli: „Czyli to jednak możliwe, ba, więcej nawet: całkiem prawdopodobne, że świat można odbudować z gruzów, a życie z potrzaskanych kawałków...<sup>35</sup>. Wprawdzie właśnie wtedy w budynku żydowskiego muzeum następuje wybuch będący konsekwencją zamachu terrorystycznego, ale Benjamin przeżył swój moment epifanii.

Także postacie historyczne w powieści Horn zostały przedstawione w kontekście swych najbliższych, aczkolwiek pokazane są ogromne różnice w losie żydowskich rodzin. Żona i córka Marca Chagalla są bezpieczne i korzystają z zamożności wynikającej z jego sławy, rodzina Der Nistera stale cierpi głód, niedostatek i zagrożenia ze strony władz sowieckich. Dobrze odżywiona Ida, córka Chagalla, kontrastowana jest z wychudzoną Hodele, córką Der Nistera. Zarówno powieściowa Hodele, jak i prawdziwa córka pisarza, umierają z głodu w trakcie oblężenia Leningradu. Powieściowy Der Nister w *The World to Come* pisze o rodzinie, tworząc dzieło pod tytułem *Kryzys rodzinny*, odpowiednik autentycznej powieści Der Nistera *Di mishpokhe Mashber* [Rodzina Mashber], uważanej za jego ważne dzieło, istotny wkład do literatury jidysz. Jest to powieść przedstawiająca los rodziny, jej kryzys i upadek, poprzez skomplikowane relacje pomiędzy trzema braćmi, z których każdy wybiera inne podejście do życia<sup>36</sup>. Wiernym czytelnikiem Der Nistera jest powieściowy Borys Kulbak, zabity przez sowieckie służby ojciec Rozalii Zyskind, który w sierocińcu w Małachówce poznał zarówno Marca Chagalla, jak i pisarza, i wtedy już „trafnie odgadł, który z mężczyzn (...) przetrwa wichry historii, a który zostanie przez nie złamany, trzydzieści lat później zdumiało go, iż miał rację: Chagall żył, podczas gdy Der Nister zniknął z oblicza ziemi”<sup>37</sup>. Dedykacja do drugiego tomu powieści Der Nistera przypomina tragicznie zmarłą z głodu Hodele, jego córkę. Lektura książek Der Nistera uświadamia Borysowi Kulbakowi bezmiar zniszczenia kultury jidysz w Związku Radzieckim i mordowanie żydowskich artystów, którzy po prostu znikają. Mimo że on sam nie jest artystą,

<sup>34</sup> Tamże, s. 219–220.

<sup>35</sup> Tamże, s. 347.

<sup>36</sup> A. Novershtern, *Der Nister*, [w:] *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, [http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Der\\_Nister](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Der_Nister) [dostęp: 12.08.2019].

<sup>37</sup> D. Horn, *Lepszy świat*, s. 314.

tylko inżynierem budującym mosty, zaczyna trafnie domyślać się, że zapewne czeka go ten sam los.

Tłumaczył sobie, że wszyscy oni byli przecież artystami i politykami, a kto żelazo kuje, ten się może sparzyć, wmawiał, że większość z pewnością bezpiecznie opuściła kraj, udając się śladem Chagalla do Francji. Dzięki temu było mu łatwiej żyć, być dobrym obywatelem budującym drogi i mosty, których prawomyślności nikt nie mógł zakwestionować, choć w głębi duszy cały czas wiedział, że tylko się oszukuje.<sup>38</sup>

Wkrótce następuje koniec jego świata, zostaje zabrany przez tajną policję na pewną śmierć i po raz ostatni widzi swoją pięcioletnią córeczkę Rajzelę, przyszlą Rozalię Zyskind.

Po Borysie Kulbaku pozostają jego żona, córka i obraz Marca Chagalla. Obraz zostanie utracony przez rodzinę na skutek manipulacji sowieckiego marszanda, tego samego człowieka, który przyczynił się do śmierci Borysa Kulbaka. Ta strata jest symbolem traumy utraconego żydowskiego świata, wyrażanego na obrazach Marca Chagalla. Odzyskanie obrazu przez bliźniaki Benjamina i Sarę symbolizuje przepracowanie traumy, zdolność młodych amerykańskich Żydów do odzyskania tego, co zabrał im zbrodniczy, wschodnioeuropejski antysemityzm. Z drugiej strony niejasny los Eryki w efekcie zamachu terrorystycznego na muzeum stawia pod znakiem zapytania bezpieczeństwo Żydów w Nowym Świecie. Jednakże kończąc powieść rozdziałem o mającym się narodzić Danielu, wiążącym przeszłość i przyszłość, Dara Horn sugeruje, że przedkłada ponad wszystko wiarę w siłę żydowskiej rodziny wobec zewnętrznych zagrożeń.

Powieści Glorii Goldreich i Dary Horn inspirowane postacią Marca Chagalla, pomimo zdecydowanych różnic formalnych i stylistycznych, łączy przekaz o szczególnym znaczeniu rodziny dla żydowskiego losu. Widoczne jest to w rozwiązaniach fabularnych, fragmentach tekstu, zakończeniach konstrukcji losów postaci zarówno tych fikcyjnych, jak i nawiązujących do historycznych. Znaczenie rodziny ma także wymiar łączenia tożsamości żydowskiej z tradycją korzeni wschodnioeuropejskich, a te są niezwykle mocno podkreślane w malarstwie Marca Chagalla. Postacie Żydów w tradycyjnych strojach, pary żydowskich kochanków, ludzie i zwierzęta unoszący

---

<sup>38</sup> Tamże, s. 317–318.



się nad dachami sztetli są nieodłącznym elementem świata, którego centrum stanowiła rodzina.

### **Bibliografia**

- Bolotnikova M.N., *A Novel Take on Eternal Life. Dara Horn breathes life into classical Jewish sources*, „Harvard Magazine”, January-February 2018. <https://harvardmagazine.com/2018/01/dara-horn-eternal-life> [dostęp 11.08.2019].
- Diner H. R., *The Jews of The United States, 1654 to 2000*, Berkeley – Los Angeles – London 2004.
- Fischman S.B., *Refiguring the American Jewish Family*, „Journal of Jewish Communal Service” 2014, Vol. 89, Nr 1.
- Goldreich G., *The Bridal Chair*, Naperville 2015.
- Halkin H., *Memorabilia. The World to Come by Dara Horn*, „Commentary”, March 2006.
- Horn D., *The Cool Kids. Self-mutilation and the Jewish cultural strategy and the sad history of the Yevseksiya*, „Tablet”, September 6, 2019. <https://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/290832/the-cool-kids> [dostęp 12.09.2019].
- Horn D., *The World to Come*, New York 2006.
- Novershtern A., *Der Nister*, „The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe” [http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Der\\_Nister](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Der_Nister) [dostęp 12.08. 2019].
- Rygiel K., *Wychowanie w społeczności żydowskiej w świetle nakazów religijnych*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2011, nr 1.
- Stampfer Sh., *Families, Rabbies and Education. Traditional Jewish Society in Nineteenth-Centure Eastern Europe*, Oxford-Portland, Oregon 2010.
- Wilson J., *Marc Chagall. Biografia*, tł. J. Skowroński, Warszawa 2008.

**Lucyna Aleksandrowicz-Pędich**

*SWPS University of Social Sciences and Humanities in Warsaw*

FICTION BY GLORIA GOLDBREICH AND DARA HORN  
INSPIRED BY MARC CHAGALL:  
THE FAMILY AS THE LOCUS OF THE JEWISH WORLD

**Summary**

This article refers to two novels by contemporary American writers, *The Bridal Chair* by Gloria Goldreich and *The World to Come* by Dara Horn. Created by two different authors, the novels are connected by their use of various episodes from the life of the artist Marc Chagall, born in the town of Vitebsk in Belarus. *The Bridal Chair* belongs to the genre of biofiction and describes the life of Ida Chagall, the artist's daughter. *The World to Come* is a complex novel of multiple plots in which the theft of a painting by Marc Chagall becomes a starting point of the story of the Zyskind family with many turns towards Jewish history in the Soviet Union and in the United States. The article recognizes the significance of the family in the Jewish tradition as manifested in these two novels. Fragments referring to strong family relations between characters in both novels are brought to the fore, supporting the claim of the family as the locus of Jewish identity and tradition.

**Keywords:** Gloria Goldreich, Dara Horn, Marc Chagall, family, American Jewish novel.

Elwira Tomczyk  
*Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”*  
*Uniwersytet w Białymstoku*  
ORCID: 000-0002-2542-0429

## MARIA ZABOJECKA. SZKIC DO PORTRETU

### 1.

Kim była Maria Zabojecka? Gdzie szukać informacji o niej? Z jakich nazwisk „sklejać” jej portret? Jak poprawić błędy dotyczące jej imion, nazwisk, tytułów wydanych przez nią utworów. Gdzie odnaleźć informacje o historii jej rodu? Są to problemy, które napotyka każdy próbujący przybliżyć tę pisarkę. Nie ma pełnego jej portretu. Wszystko, co zawiera ten szkic, służący przypomnieniu czy wręcz przywróceniu Marii Zabojeckiej zbiorowej pamięci, jest rekonstrukcją dokonaną ze strzępków informacji, ograniczonej liczby historycznych śladów (analizy materiałów znajdujących się w archiwach), często wydobytych spomiędzy zdań w publikacjach poświęconych jej bratu, Stanisławowi Posnerowi. Oczywiście, dysponujemy też notą biograficzną sporządzoną przez Romana Lotha i najpełniejszą bibliografią w „Nowym Korbucie”.

Szkic o Marii Zabojeckiej należy rozpocząć, podobnie jak uczyniła to Anna Kiessel, pisząc o Kazimierze Bujwidowej, słowami Virginii Woolf, że kobieta, aby prowadzić działalność literacką, potrzebuje miejsca do pracy i niezależności finansowej<sup>1</sup>. Czy Malwina Posner-Garfeinowa miała własny pokój? Wydaje się, że do niedawna, do czasu powstania *Krakowskiego Szlaku Kobiet. Przewodniczki po Krakowie emancypantek*<sup>2</sup>, pomijany był histo-

---

<sup>1</sup> A. Kiessel, *Kazimiera Bujwidowa. „Człowiekiem się czuję, więc ludzkich praw żądam!”*, [w:] *Krakowski Szlak Kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*, t. 1, Kraków 2013, s. 73.

<sup>2</sup> *Krakowski Szlak Kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*, t. I, Kraków 2013. Pierwsze wydanie książki miało miejsce w 2009 r.

ryczny dorobek wielu kobiet związanych Krakowem. Ich zasługi – uzyskanie praw wyborczych, prawa do studiowania, prawa do pracy, były niezauważane, nieodpowiednio podkreślane. O ile jednak autorki *Przewodniczki po Krakowie emancypantek* wydobyły z mroku niepamięci wiele sylwetek dziewiętnastowiecznych bojownic o prawa kobiet, o tyle Zabojecka wciąż pozostaje wielką zapomnianą.

*Krakowski Szlak Kobiet. Przewodniczka po Krakowie Emancypantek*, jak piszą jej autorki, prezentuje różnorodne konteksty emancypacji, nie będąc jednak pozycją naukową. Celem tych publikacji jest raczej swoista edukacja pamięci, odtworzenie narracji o kobietach związanych z tym miastem, których życie pozostawało w dzisiejszym Krakowie, lecz jest w całej Polsce nieznanne, zapomniane bądź nieodkryte, zaś ich osiągnięcia przemilczane. Bohaterki książki wywodziły się z różnych środowisk, warstw społecznych, grup religijnych, miały zróżnicowane wykształcenie, światopoglądy i doświadczenia życiowe. Ich biografie są pisane w *Przewodniczkach* z rozmaitych perspektyw, zaś postaci zapomnianych kobiet autorki wybierały według własnych zainteresowań.

We wstępie do pierwszego wydania *Przewodniczki...* Natalia Sarata, pisząc o dorobku kobiet, zauważa ich nieobecność i w sposób właściwy feminizmowi wiąże ją z uniwersalną, androcentryczną perspektywą, „która przywiązuje znaczenie do tego, co «męskie» i właśnie to archiwizuje”<sup>3</sup>. To „Męskie spojrzenie” zarówno badaczy-mężczyzn, jak i badaczy-kobiet, w interpretacji historii kobiet i ich roli w historii, według Ewy Furgał i Natalii Saraty, kładzie akcent tylko na sukcesy odnoszone w sferze publicznej. Sferę prywatną, do której kulturowo przypisuje się kobiety, pozbawia zaś całkowicie znaczenia. Wydobywanie bohaterek-kobiet „spod warstwy męskiego pisma” okazało się dla autorek publikacji (podobnie jak odnajdywanie Zabojeckiej) bardzo trudne. Piszą one:

Przeszkodę dla GYNElogicznych poszukiwań stanowiła stosunkowo niewielka liczba informacji źródłowych dotyczących wielu z naszych Emancypantek. Aktywność i wpływ kobiet, które przełamywały bariery stereotypów, ról płci, społecznie ustanowionych norm, nie jest doceniana. Ich nazwiska, wizerunki i dokonania nie są przechowywane w społecznej ani zinstytucjonalizowanej pamięci. Znajdują się tam linearnie, chronologicznie zapisywane historie

<sup>3</sup> E. Furgał, N. Sarata, *Wstęp do drugiego wydania Przewodniczki po Krakowie emancypantek*, [w:] *Krakowski Szlak Kobiet...*, t. 1, Kraków 2013, s. 14.

wojen, konfliktów, porozumień politycznych. odkryć geograficznych, naukowych przełomów, paradygmatów filozoficznych, rewolucji. Wolności. Równości. Braterstwa. Historia nie przechowuje pamięci o kobietach, o Siostrach<sup>4</sup>.

Dlatego tak boli nieobecność Marii Zabojeckiej, także niestety we wspomnianej wyżej publikacji. Tym bardziej, że próba odzyskania również jej historii (tak bardzo związanej z Krakowem, z „Czytelnią dla kobiet”) zderza się przede wszystkim z problemem nieobecności bohaterki w przestrzeni publicznej – zarówno w wymiarze rzeczywistym, jak i czysto symbolicznym.

Wzmianki o Posner-Garfeinowej (Zabojeckiej) pojawiają się w niewiele miejscach, często z błędami rzeczowymi<sup>5</sup>. Jej historię – na razie tylko fragmentarycznie – można odtworzyć głównie dzięki mężczyznom, którzy pisząc wspomnienia o jej o bracie – Stanisławie Posnerze, niejako niechcący wspominają o Malwinie. Tak dzieje się w przypadku Stanisława Stempowskiego czy Ludwika Krzywickiego. Jeśli zaś odnajdzie się jakiś trop biograficzny, to jest on naznaczony wspomnianym już „męskim spojrzeniem”. Mianowicie Roman Loth, który zebrał najwięcej informacji o Malwinie Garfeinowej-Garskiej, akcentuje fakty dotyczące sfery publicznej, natomiast nie wnika w zawiłości jej osobowości. Krzywda Zabojeckiej jest tym większa, że również wspomniane wyżej feministki, zrzeszone w *Fundacji Przestrzeń Kobiet*, nie odnalazły pisarki w przestrzeni feministycznego dziewiętnastowiecznego Krakowa.

Kim zatem była niedoceniona, skrzywdzona przez czas, zapomniana powieściopisarka, publicystka i tłumaczka? Malwina Garfeinowa-Garska, Malwina Maria Garfeinowa-Garska z Posnerów, Malwina Zabojecka czy wreszcie Maria Zabojecka? Kim była kobieta, która obok kilku nazwisk drukowała pod jeszcze większą ilością pseudonimów i kryptonimów?<sup>6</sup> I czy są one znakiem jej powikłanej

<sup>4</sup> Tamże, s. 15.

<sup>5</sup> Błędy zawiera hasło biograficzne zamieszczone w *Polskim Słowniku Biograficznym*, red. K. Gabryelski, P. Gartenberg, Kraków 1948, s. 280; również J. Krzyżanowski w *Neoromantyzmie polskim 1890–1918* (Wrocław 1072, s. 239, 449) myli imię Zabojeckiej i rok jej urodzenia.

<sup>6</sup> Z. Szwejkowski, J. Maciejewski, W. Albrecht, *Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”*, Wrocław 1973, s. 20. Autorzy podają następujące pseudonimy i kryptonimy Zabojeckiej: G., MG., M.G., M.P.G., M.P.-G., M. Posn. Garf., M. Zab., M. Zabojecka, Marja Zabojecka, Zabojecka Marja, Zb.

tożsamości? Czy świadczą o poszukiwaniu własnych przekonań ideowych? Debiutowała przecież w „Izraelicie”, brała udział w ruchu socjalistycznym i niepodległościowym, działała w ruchu emancypacyjnym, zakładając prywatne wyższe kursy żeńskie, współtworzyła „Czytelnię dla kobiet”, ze względu na rodzinę (by umożliwić pogrzeb brata) zmieniła wiarę.

Roman Loth twierdzi, iż zmiany nazwiska wiążą się ze zmianami w jej życiu osobistym. Po zamążpójściu, tj. po roku 1892, podpisywała się jako Malwina Posner-Garfeinowa, ale po rozwodzie – w 1913 roku – całkiem zarzuciła tę formę nazwiska, by od roku 1921 oficjalnie zmienić nazwisko na: Maria Zabojecka. Można też zauważyć, że tej ostatniej formy używała głównie do podpisywania utworów oryginalnych. Moje poszukiwania prawdy o jej osobie, potwierdzone śladami w dokumentach, analizowaniem mikrofilmów zawierających dokumenty, listy i pozostające w rękopisach fragmenty twórczości – wskazują na to, że po rozwodzie z mężem zmieniła tylko nazwisko, pozostawiając imię – Malwina. Świadczy o tym znajdujący się w archiwum Biblioteki Narodowej paszport. W związku z wyjazdem Zabojeckiej do Czechosłowacji w dowodzie wystawionym 30 kwietnia 1926 i ważnym do 30 października 1926 roku czytamy: „Obywatelka polska Malwina Zabojecka, zamieszkała w Krakowie, urodziła się w 1870 roku w Warszawie, z zawodu literatka, wzrost średni, twarz owalna, włosy ciemne, oczy niebieskie”<sup>7</sup>.

Ponadto powinna zastanowić wielka dysproporcja pomiędzy bardzo skromnym dorobkiem własnym (o niejednoznacznej genologii) a wielością dokonanych przez Garfeinową-Garską przekładów (głównie literatury skandynawskiej), mnóstwem artykułów krytycznych rozproszonych po czasopiśmie (w samym „Ogniwie” jest ich około dziewięćdziesięciu) i pozostających w rękopisach listów. Niedostateczny stan badań, błędy w poświęconych jej notach bibliograficznych wyraźnie wskazują na to, że postać i twórczość Zabojeckiej, mimo że interesujące i mające niemałe znaczenie w XIX wieku, okazują się zapomniane dla współczesnego czytelnika, który – kiedyś – powinien rozpoznać postać Marii Zabojeckiej na literackiej, kulturowej i politycznej mapie życia Polaków. Nawet jeśli część dorobku pisarki straciła wdzięk i aktualność, to wciąż pozostaje świadectwem dziewiętnastowiecz-

---

<sup>7</sup> Paszport znajduje się w zbiorach rękopisów Biblioteki Narodowej, syg.8990 (skan w załączniku).

nego stylu czy starć światopoglądowych dawnego Krakowa (tu: jej ważna polemika ze Stanisławem Przybyszewskim).

## 2.

Urodziła się 15 października 1870 roku w Warszawie, w zasymilowanej rodzinie żydowskiej. Choć i tu pojawiły się pewne nieścisłości. Okazuje się, że Julian Krzyżanowski mylnie przypisuje Zabojeckiej imię jej matki – Matyldy, myli też rok urodzenia Zabojeckiej. W *Neoromantyzmie polskim 1890–1918* jej notatkę biograficzną rozpoczyna słowami: „Zabojecka Maria (1869–1932) (Właśc. nazw. Matylda Maria Garfeinowa Garska)”<sup>8</sup>.

Tymczasem odpis aktu urodzenia jednoznacznie mówi o tym, że Matylda Posner, z domu Bornstein, urodziła córkę Malwinę w 1870 roku. Rodzice – Leon Posner, należący do najgorliwszych propagatorów kierunku asymilatorskiego, i Matylda Posner vel Maria Duszel – dali jej wszechstronne wykształcenie, które pozwoliło przede wszystkim na doskonałą orientację w literaturze polskiej i obcej. Sama Malwina w odpowiedzi na kwestionariusz biograficzny dla encyklopedii wydawnictwa Samuela Orgelbranda stwierdziła, że na jej dalszy rozwój największy wpływ miały „wysoce uduchowiona atmosfera domowa, podróż do Włoch w 16. roku życia i walka o ideały w ówczesnym młodym pokoleniu Warszawy”<sup>9</sup>.

Żeby dotrzeć do tajemnic osobowości i życia Posnerówny, należy skupić nieco uwagi na postaci brata pisarki. Można wręcz powiedzieć, że to właśnie źródła i opracowania poświęcone Stanisławowi Posnerowi pozwalają na dotarcie do pojawiających się niejako na marginesie informacji o pisarce. Bo – poza wspomnianą notatką biograficzną – niełatwo znaleźć informacje dotyczące samej Malwiny.

Dużo szczegółowych przekazów o całej rodzinie Posnerów, więc i o Malwinie, dostarczają, obok zapisów Stanisława Stempowskiego, uwagi Ludwika Krzywickiego. Na podstawie jego *Wspomnień* można odtworzyć nie tylko historię rodu, ale i obraz całej rodziny Posnerów. Nie ma jednak

<sup>8</sup> J. Krzyżanowski, dz. cyt., s. 449.

<sup>9</sup> Za: R. Loth, *Maria Zabojecka*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, T. III, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Kraków 1973, s. 259. Loth przywołuje odpowiedź Malwiny Posner na kwestionariusz biograficzny dla encyklopedii wydawnictwa S. Orgelbranda, z datą 5.04.1911 r. Rękopis znajduje się w Dziale zbiorów specjalnych Biblioteki Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie.

szerszych informacji o rodzicach, o tym, jakie mieli wykształcenie, jaki wykonywali zawód.

Z notki biograficznej Stanisława Posnera, zamieszczonej na stronie internetowej, można wyczytać, iż był on prawnikiem Salomona i prawnikiem Zelmana Bornsteina, synem Leona, najgorliwszego propagatora asymilatorskiego, i Matyldy (Marii Duszy? Duszel, wg Lotha) z Bornsteinów i bratem powieściopisarki, Malwiny Garfeinowej. Rodzice stanowili przykład tradycyjnie łączących się w małżeństwa rodzin – właścicieli ziemskich i przemysłowców Posnerów oraz bogatych warszawskich kupców, Bornsteinów, którzy z czasem zyskali wysoką pozycję w sferach intelektualnych, przede wszystkim dzięki Benedyktowi Bernsteinowi, którego portret wisiał w drzwiach w Kucharach<sup>10</sup>.

Według Stempowskiego, na ścianach w salonie w Kucharach wisiały „dobrego pędzla” portrety ojca Leona i dziada Dawida<sup>11</sup>. Krzywicki zaś uzupełnia te dane informacją, iż niezwykle wrażenie zrobiła na nim cała galeria obrazów rodzinnych Posnera, na których przeplatali się przedstawiciele obu rodów. Szczególnie zaś dwa portrety – pierwszy Benedykta Bornsteina o delikatnej i subtelnej naturze, znanego pisarza-filozofa, który wyrazem twarzy, jak i słusznym wzrostem, wdał się całkowicie w Bornsteinów, i który w wieku ponad trzydziestu lat zgłosił się „jako ochotnik do wojska polskiego w czasie najścia bolszewickiego, odbył całą kampanię na koniu i zszedł z niego jako jeden z ostatnich”<sup>12</sup>. Drugi portret przedstawia brata Benedykta – doktora medycyny, który niskim wzrostem, posturą i twarzą przypominał już zdecydowanie Posnerów. Pierwszych – Bornsteinów – łączyły pociągłe twarze, regularne i subtelne rysy, pod którymi Krzywicki dostrzegł również subtelność głębszą – duchową. Posnerów – jak pisał – zaś wyróżniała twarz okrągła, grube, „ordynarne” rysy, zdradzające jednak dużą energię z „umiejętnością łamania przeszkód po drodze”.

Te, jakże różne typy urody, krzyżowały się wśród przedstawicieli obu rodzin. Krzywicki zaznacza, że tylko Malwina była w rodzinie całkowicie odrębnym typem „blondynki z włosami kręcącymi się nie w kędziory, jak u blondynów, lecz na wzór czupryny murzyńskiej. Przeważały w niej jednak rysy twarzy raczej Posnerów”. Wpływ urody Bornsteinów nieco łagodził

<sup>10</sup> <https://www.ipzb.nina.gov.pl/a/biografia/stanislaw-posner> [dostęp: 4.03.2020].

<sup>11</sup> S. Stempowski, dz. cyt., s. 222.

<sup>12</sup> L. Krzywicki, dz. cyt., s. 151.



w Stanisławie ostre rysy twarzy Posnerów, po których odziedziczył ordynarną urodę i „ostre kandy charakteru”. Również Stempowski pisze, że uroda Posnera zwróciła jego uwagę, kiedy był w Bibliotece Uniwersyteckiej. Dostrzegł w nim „młodzieńca o wysokim czole, okolonym aureolą kręcących się ciemnych włosów, o dużych wypukłych oczach i kształtnym orlim nosie”<sup>13</sup>.

Kiedy zaś Stempowski spotkał go potem u przyjaciela, Stanisława Michalskiego, zachwyił się dowcipem, żywą inteligencją, wymową i temperamentem młodego prawnika, który wrócił ze studiów uzupełniających w Berlinie i po śmierci matki osiadł i gospodaruje w rodzinnym majątku w Kucharach pod Płońskiem i jednocześnie pracuje naukowo, pisując do artykuły do czasopism. Serdeczna zażyłość z bratem Zabojeckiej pozwoliła odkryć w nim inne cechy. Stempowski wyznaje: „uderzał mnie humanitaryzm jego socjalizmu, daleki od suchej doktryny, oraz życzliwość patriotyczna, przenikająca jak religia wszystkie jego myśli i poczynania”<sup>14</sup>. Autor *Pamiętników* zauważa też wielkie jego powodzenie u kobiet, które zyskiwał dzięki temperamentowi i talentom towarzyskim. On sam odżegnywał się jednak od głębszych relacji z kobietami, tłumacząc, iż „życia osobistego nie będzie miał nigdy, gdyż ze światem, z którego wyszedł, nie ma i nie chce mieć nic wspólnego, a z chrześcijanką się nie ożeni, gdyż religii nie zmieni – nie dlatego, że wyznaje jakąkolwiek, ale właśnie dlatego, że wszystkie mu są obojętne i w takiej zmianie byłaby jakaś upokarzająca obłuda, a poza tym przejście na jakiegokolwiek wyznanie chrześcijańskie mogłoby posłużyć do zrobienia kariery, co go napawa wstrętem”<sup>15</sup>.

Tak pochlebne opinie ulegają jednak w dalszej części *Pamiętników* zmianie. Również Stempowski zauważa ciemniejsze rysy charakteru Stanisława Posnera. Ze smutną refleksją stwierdza, że w bogatej naturze brata Malwiny tkwiły w zarodku wszystkie przyczyny jego tragicznej porażki życiowej. Przede wszystkim zauważa jego stosunek do ludzi – nierówny czy nawet kapryśny:

Wymagania od ludzi miał wielkie, w sobie miał pychę proroka hebrajskiego roszczonego sobie prawo do potępiania i gromienia, wrogości i nawet pogardy. Obnażała się ta pycha zwłaszcza w wypadkach, gdy zaliczywszy kogoś do ma-

<sup>13</sup> S. Stempowski, *Pamiętniki (1870–1914)*, wstęp: M. Dąbrowska, Wrocław 1953, s. 220.

<sup>14</sup> Tamże, s. 221.

<sup>15</sup> Tamże.

luczkich chciał protegować lub dobrodziejstwować. Czynił to w tak jehowiczny sposób, że czasem, gdy wypadło mi być świadkiem, było mi wstyd. Zrażało to ludzi z poczuciem godności. Tylko ludzie bardzo mu oddani znosili ten ton protekcyjny i mieli krzyż pański. Miłość Posnera i jego przyjaźń były drapieżne i zachłanne. Sam oddawał się cały, ale wymagał też nie tylko zupełnego oddania bez reszty, lecz poddania się jego przewodnictwu, wymagał niemal kultu<sup>16</sup>.

Stempowski stwierdza, że do końca wytrzymało z nim zaledwie kilka osób – siostra Malwina Garfeinowa, on i Lucjanostwo Niemyjscy. Zauważa jednocześnie, że relacje te okupione były zawsze jakimś emocjonalnym cierpieniem. Lucjanostwo poświęcili dla Posnera, jako ich przewodnika ideowego, relacje z ojcem, Leonem, który nie był w stanie znieść towarzysztwa Stanisława<sup>17</sup>. Sam Stempowski pozostał dozgonnym przyjacielem, bo udało mu się, mimo trzykrotnego zrywania kontaktów, zachować niezależność sądów, dystans i krytyczny stosunek do jego czynów i sądów. Wreszcie została przy nim też siostra, ale jej obecność przy bracie tłumaczy następująco:

Siostra, bo siostra, pełna była egzaltowanej miłości do genialnego brata i w tej egzaltacji, sama opuszczona i nieszczęśliwa, znosiła ofiarnie od niego wszystkie udreki. Nawet po śmierci brata poświęciła się, przyjmując obcy jej protestantyzm (gdyż ciążyła ku katolicyzmowi), żeby ocalić jego grób<sup>18</sup>.

Krzywicki również przedstawia Posnera jako osobę gruboskórą, żądną władzy i mało wrażliwą na czyjąś krzywdę. Dodaje jednocześnie, że brat

---

<sup>16</sup> Tamże, s. 277.

<sup>17</sup> L. Krzywicki, dz. cyt., s. 238–239. Autor pisze o tych relacjach, wspominając okoliczności śmierci Posnera, który zmarł u młodych Niemyjskich w Piorunowie. Okazuje się, że problem zaczął się w czasach redagowania „Ogniwa”. Leon, jako wydawca, zachowywał się wobec Posnera bez zarzutów, zaś ten „terroryzował” Niemyskiego. Potrafił z okien swojego lokalu z byle powodu dokonać na nim „egzekucji słownej” tak dotkliwej, że wydawca czym prędzej uciekał z podwórza. Po upadku „Ogniwa” Posner wyjechał z kraju i Krzywicki nie zna szczegółów relacji z Niemyskim, ani wtedy, ani po powrocie Stanisława z zagranicy. Pisze zaś, że półtora roku przed śmiercią Leon Niemyski głośno oskarżał Posnera o „przekabacenie” na swoją stronę jego dzieci, ulokowanie się w ich majątku w Piorunowie, zajęcie do własnej dyspozycji pokoju, do którego przewiózł swoje meble i całą bibliotekę z Kuchar. Stary Niemyski postawił wręcz ultimatum synowi – albo on, albo Posner. I nie odwiedził więcej Piorunowa, ale i Posner pojawił się tam dopiero po śmierci Leona Niemyskiego.

<sup>18</sup> Tamże, s. 277.

Malwiny był dobry z natury, ale tę ukrytą głęboko dobroć pokrywał skorupą drwin bądź obojętności<sup>19</sup>.

Autor wspomnień zauważa, że tym, co łączyło rodzeństwo, była skłonność do „tkliwej, nudnawej sentymentalności, bodaj z jednako wygórowaną ambicją”. Krzywicki nie potrafi odpowiedzieć na pytanie, które sam stawia, czy obojgu była właściwa brutalność zachowania. Na pewno szorstkość w stosunkach rodzinnych charakteryzowała brata Malwiny. Na potwierdzenie tego pamiętnikarz przywołuje pewną tragiczną historię (zaznaczając, że zna ją z opowieści innych ludzi), która prawdopodobnie wpłynęła na życie i kształt niektórych utworów Zabojeckiej (myślę tu o zbiorze nowel *Dusza*). Prawdopodobnie brutalnością, kpinami, drwinami i żądzą władzy – co podkreśla Krzywicki – tak dokuczył młodszemu bratu, uczniowi gimnazjum, że ten popełnił samobójstwo. Przyczyn tragedii dopatruje się Krzywicki w starciu zupełnie innych charakterów: „Możliwe, że był to zatarg zbornsteiniątego Posnera z Posnerem nieodrodnym od swoich przodków”<sup>20</sup>.

Ponoć pamięć o tym zdarzeniu długo kładła się cieniem na sumieniu Stanisława. Ale czy podobnie okrutnie zachowywał się wobec siostry? Krzywicki nie pisze nic na ten temat, dodaje tylko, iż w relacjach z innymi często wszczynał nieporozumienia i kłótnie, zniechęcając ich do siebie ludzi. Lubił rządzić i potrafił rządzić, obezwładniając ludzi swoim „odporem”. Jako przykład podaje między innymi taką sytuację:

Powróciwszy podczas niepodległej Polski do kraju, mieszkał lat kilka u doktora Flatau, zdaje się jako gość. W ciągu dnia i nocy – poza godzinami przyjęć – zajmował duży pokój-poczekalnię w piętrowym pałacyku na ulicy Chmielnej, leżącym w podwórzu dużej kamienicy, i tam zachowywał się, jak gdyby był tutaj panem. Służba chodziła na palcach i mam wrażenie, iż Flatau również został wdrożony do cichego posłuszeństwa<sup>21</sup>.

Owe informacje pokrywają się z uwagami Stempowskiego o niezwykle trudnym charakterze Posnera, jego wrażliwości na pochwały, porywczym temperamencie, despotycznym narzucaniu swojej woli, ale i nieporadności krewkiego Stanisława w niektórych sytuacjach życiowych – choćby wtedy, kiedy mając przez noc opiekować się synami Stempowskiego, został przez

<sup>19</sup> L. Krzywicki, dz. cyt., s. 151–152.

<sup>20</sup> Tamże, s. 152.

<sup>21</sup> Tamże.

nich zawojowany. Autor *Pamiętników* wspomina, że zastał w pokoiku niesamowity widok – Pończ siedział z zrozczoną miną i potarganymi włosami, chłopcy zaś przerzucali się podartymi poduszkami, z których pierze sypało się na zalaną zawartością wywróconego nocnika podłogę<sup>22</sup>.

Stempowski wyraźnie zaznacza, że Posner w swej bezwzględności nie oszczędzał nawet zapatrzonej w niego siostry. Choć w notatce pozgonnej ten sam Stempowski pisał, że była ona umiłowaną siostrą Stanisława Posnera i „wierną towarzyszką pracy w służbie idei”<sup>23</sup>.

Może rzecz wyjaśnił wydobyte z rękopisów listy do brata. Zaniepokojona jego długim milczeniem siostra pisze:

Kochany Staszku!

Czemu przypisać Twoje milczenie? Ja foliały całe do Warszawy wysyłam, a prócz Flory, nikt ani słówkiem nie racy odpowiedzieć. (...) Powiedz, jeżeli Ci korespondencyja z siostrą jest zbyt uciążliwą, nużącą, nudną lub też niewygodną rzeczą, – ja narzucać się nie będę! W każdym razie kwestyja Twego milczenia wyjaśnienia wymaga. Co porabiacie? Czy dużo masz zajęcia? Co czytasz? Czy trudne masz ćwiczenia? Czy widzisz Pp Blumberg? Co robią ciotki Bornstein i p. Samueli? Proszę pozdrów serdecznie wszystkich ode mnie. Nic nowego Ci stanowczo nie napiszę. Dopóki listu nie otrzymam.

Całuję Was ode mnie.

Malwina<sup>24</sup>

(20 lutego 1888 r.)

Listy od brata zawsze zaczynały się słowami „Kochana/ Najdroższa/ Droga Muszko”, „Kochana Malwinko” (zwykle pismo bardzo niewyraźne). Adresowane zawsze: Malwina Maria Zabojecka, Malwina Garfein.

Niemale miejsce wśród przodków Malwiny i Stanisława zajmuje też rodzony stryj Posnera, garibaldczyk, który poległ w powstaniu – Samuel Posner. O jego historii Stanisław opowiadał odwiedzającym go w dworze w Kucharach Marii i Stanisławowi Stempowskiemu oraz Wacławowi Sierozewskiemu, który wrócił z zesłania.

Stempowski napisał też poetyckim językiem notatkę pozgonną Samuela Posnera, w której czytamy:

<sup>22</sup> S. Stempowski, *Pamiętniki (1870–1914)*, s. 253.

<sup>23</sup> S. Stempowski, *Maria Zabojecka. (Notatka pozgonna)*, „Robotnik” 1932, nr 326, s. 2.

<sup>24</sup> 8991/t. 3 Listy Malwiny z Posnerów Garfeinowej (pseud. Zabojecka) do brata Stanisława Posnera z lat 1888–1930. T III, Listów 55, k 151, s. 3.

W połowie lipca 1863 r. w epoce, gdy noty dyplomatyczne mocarstw europejskich podniecały hufce powstańcze w Polsce do wytrwania w walce beznadziejnej z przemagającymi siłami, uwijał się w okolicy Mławy w Płockiem nieliczny oddział, tak zwany „płoński”, zrekrutowany z ochotników miejscowych i przybyłych od granicy pruskiej (...). Dowódcą jednego z oddziałów mniejszych był Samuel Posner, syn przemysłowca i właściciela osady fabrycznej Kuchary, w stopniu oficera włoskiego przybyły z Piacenzy do kraju. Według informacji źródła niemieckiego ówczesnego, był to młodzieniec, obdarzony fantazją twórczą i artystyczną. Już w roku 1855 o własnych siłach wybrał się do Frankfurtu nad Menem do tamecznej akademii malarskiej, lecz gdy wybuchła wojna o wyzwolenie Włoch, pospieszył do szeregów ochotniczych w okolicach Piacenzy, gdzie się dosłużył stopnia oficera w regimencie huzarów (...).

28 lipca 1863 między oddziałem rosyjskim pod wodzą sztabskapitana Butkowskiego a oddziałami Włocha Narone zaszła pod Zieluniem potyczka. Nieprzygotowane na napad oddziały powstańcze zaledwie miły czas porwać za oręż, gdy otoczył je silny oddział rosyjski. „W zebranej naprędce radzie wojennej – są słowa informacji źródła niemieckiego, przyjęto projekt Posnera, by usiłować na czele garstki ochotników przebić się przez nacierający zewsząd korpus – wskutek czego młody Posner na czele swego oddziału ruszył na przeciwnika i natarciem energicznym powstrzymał dalszy jego pochód, w trakcie czego udało się Strzeleckiemu wyprowadzić z ognia resztę oddziału powstańczego.

Wśród tej potyczki kula nieprzyjacielska trafiła Posnera w oko i położyła go na miejscu trupem. Nazajutrz po odejściu korpusu rosyjskiego (...) odszukano na polu bitwy ciało dzielnego młodzieńca, a ludność miejscowa i niedobitki powstańców, którym zalety poległego Posnera, jego poświęcenie się dla sprawy, chlubnie były znane, poniosły jego śmiertelne szczątki na cmentarz żydowski w Żurominie, gdzie je złożono i gdzie do dziś dnia bez pomnika pozostają.

– Poległ Posner – kończy relacja niemiecka – w obronie sprawy umiłowanej ojczyzny, opłakiwany szczerze przez wszystkich, którzy go bliżej znali, jako ofiara swej dzielności i miłości współziomków”. Rodzina Posnerów zaszczytne w rocznikach krajowych zajmuje stanowisko. Jej to zabiegom około polepszenia doli współzynnawców zawdzięcza okolica Kuchar założenie pierwszej w kraju kolonii rolniczej żydowskiej. Brat Salomona Posnera, Leon należał do najgorliwszych propagatorów kierunku asymilatorskiego między żydami polskimi. (...). Siostrzeńcami poległego Posnera są zaszczytnie znany publicysta warszawski, S. Posner, oraz siostra tegoż, Garfeinowa w Krakowie. Jako jedyna pamiątka rodzinna po bohaterskim młodzieńcu, pozostała jego fotografia kolorowana, zdjęta w roku 1863 we Włoszech przez Alfonsa Bernanda,

fotografa dworu sabaudzkiego i księcia de Carignan, której podobizna tu się podaje<sup>25</sup>.

Posnerowie w Płońskiem mieszkali od początku XIX wieku. Wieś Kuchary za kwotę 110 tysięcy złotych nabył w 1817 roku protoplasta ziemiańskiego rodu, Salomon Posner. To on nadał temu majątkowi charakter przemysłowy, zakładając w roku 1823 fabrykę sukien i tym samym podnosząc prawie siedmiokrotnie wartość majątku. I to jego nazwisko widnieje w różnych dokumentach (materiały potwierdzające przyznanie kredytu z funduszu przeznaczonego na popieranie przemysłu, pozwolenie na parcelowanie gruntów pomiędzy osadników starozakonnych)<sup>26</sup>. Salomon w 1837 roku otrzymał od rządu specjalne pozwolenie na utworzenie kolonii rolników starozakonnych, których osadzał przede wszystkim w samych Kucharach. Zbudował im też synagogę.

W fabryce produkowano grube sukna. Około roku 1880 liczyła ona 43 warsztaty tkackie, 1700 wrzecion, 2 koła wodne i wyrabiała około 60 000 arszynów sukna dla wojska. Jednak niedogodne położenie – wśród piasków, z dala od szosy, więc w miejscu niedającym szans na łatwy dowóz i wywóz towaru oraz brak możliwości przewozu towaru drogą wodną (Wkra była rzeką wąską, ale głęboką i przez kilka miesięcy ściętą lodem) – nie dawało szans na rozwój.

Po śmierci Salomona majątek Kuchary przeszedł w ręce kilku spadkobierców, następnie został wystawiony na licytację i nabyty przez Bank Polski za kwotę 30 tysięcy rubli. Ostatecznie jednak Kuchary pozostały w posiadaniu Matyldy Posner, matki Malwiny i Stanisława. W roku 1895 podzielono je na pięć odrębnych części hipotetycznych (Kuchary-Ickowice, Dadziówkę, Jędrzejowo, Jakubowo, Rachelinko-Salomonkę). Rok później, po śmierci Matyldy, dobra te dostały się w ręce Stanisława Posnera. Jednak ze względu na trudności rolników żydowskich w gospodarowaniu Dadziówką, Jędrzejowo i Jakubowo przy udziale Banku Włociańskiego zostały rozparcelowane pomiędzy okolicznych włościan – katolików, zaś Kuchary-Ickowice i Rachelinko-Salomonka po podziale na mniejsze całości wydzierżawiano między innymi starozakonnym.

---

<sup>25</sup> „Świat”, Warszawa, 28 marca 1908, nr 13, s. 10.

<sup>26</sup> L. Krzywicki, *Wspomnienia*, t. III, s. 235.

Relacje między Stanisławem a sąsiadami-współwyznawcami nie układały się najlepiej. Szczególnie dało się to zauważyć po śmierci matki, Matyldy, kiedy władze cmentarza starozakonnego nie zgodziły się na postawienie nagrobka z napisem wyrytym w języku polskim, bo tradycje religijne nakazywały, by był on w języku hebrajskim. W obliczu wykucia napisu w języku rosyjskim, co sugerował przedstawiciel władzy, upór Stanisława sprawił, że nagrobek pozostał bez jakiegokolwiek napisu.

Stanisław Stempowski historię napisu na nagrobku Matyldy umieszcza w kontekście trudnych relacji ze starozakonnymi Żydami. Przywołuje historię domu modlitwy, który znajdował się w sadzie nieopodal dworu i służył dawniej całemu osiedlu zamieszkiwanym przez pracowników fabryki. Po jej zamknięciu i rozproszeniu się kolonistów dom modlitwy odwiedzany był tylko przez kilka pozostałych w kolonii rodzin. Posner uznał, że dla nielicznych już osób nie warto utrzymywać bożnicy i postanowił ją rozebrać, co wywołało zaostrenie stosunków z gminą żydowską w Płońsku do tego stopnia, że kiedy przejeżdżał przez to miasto (wraz Krzywickim), został obrzucony kamieniami.

Krzywicki we *Wspomnieniach* pisze, iż sam miał okazję przekonać się o niechęci starozakonnych do Posnera, kiedy jechali w odwiedzinach do Kuchar i przejeżdżali przez niewielkie Nowe Miasto. Autor podkreśla: „z chwilą, gdyśmy wjechali w ulice tej miejsciny dały się słyszeć okrzyki, za bryczką zaczęła biec gromada malców i niebawem posypał się na nas grad kamieni, zresztą skromnych rozmiarów, pecyn i innych tego rodzaju pocisków. Pociiski nie okazały się niebezpieczne – dostało się nieco koniom, jakiś kamyk odskoczył od mojego karku. Zirytowany Posner zawołał: «Macie przykład tolerancji tutejszej». Chodziło o to, iż owa wycieczka miała miejsce w sobotę, kiedy nakazana była przez tradycję sabatowa bezczynność. Jej złamanie wywołało więc wybuch oburzenia wobec „bezbożnika”, „antysemity”, co było krzywdzącym określeniem wobec brata Malwiny. Krzywicki podkreśla, że Stanisław zawsze reagował na jakiegokolwiek wystąpienia wobec praw ludności starozakonnej i podkreślał swoją solidarność z ogółem żydowskim, wspierał go w każdej niesprawiedliwej sytuacji. Zdarzało mu się natomiast wchodzić w zatargi z poszczególnymi przedstawicielami świata starozakonnego<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Tamże, s. 237–238.

Kolejnym zaostreniem stosunków z gminą żydowską okazało się zdarzenie, które zaszło na cmentarzu żydowskim w Płońsku – wykopano z ziemi i wyrzucono tam za bramę pomnik matki Posnera. Kiedy syn zaskarżył zarząd cmentarza do sądu, Żydzi wytłumaczyli się tym, że podstawą wyrzucenia pomnika był napis w języku polskim, oni zaś chcieliby napisu w języku rosyjskim. Stempowski komentuje owo zdarzenie następującą refleksją:

I co z tym światem fanatyków, zdemoralizowanych odwieczną niewolą, prześladowaniami i okłamywaniem wszelkiej władzy miał ten szlachetny człowiek wspólnego! To ściganie bezwzględne w swej zaciekłości fanatyzmu nie zakończyło się nawet ze śmiercią Posnera, o czym opowiem w swoim miejscu<sup>28</sup>.

Mimo negatywnego stosunku starozakonnym do poczuwającego się do narodowości polskiej Posnera, ten podkreślał solidarność z ogółem żydowskim. Choć w zamian otrzymał miano „hrabi żydowskiego”. Krzywicki mówi, iż poza tkwiącą w tym określeniu nutą żartobliwą czy wręcz ironiczną, tytuł hrabiego wyrażał również poważanie dla Stanisława i całego rodu Posnerów.

Z poprzedzonych wstępem Marii Dąbrowskiej *Pamiętników (1870 – 1914)* Stanisława Stempowskiego<sup>29</sup>, które nie zostały wydane w całości i część z nich pozostaje w rękopisach, dowiadujemy się też o tym, że ojciec Zabojeckiej, właściciel niewielkiego uprzemysłowionego majątku w Kucharach pod Płońskiem i nieruchomości w Warszawie, uchodził za najgorliwszego propagatora asymilacji Żydów polskich. Autor *Pamiętników* wskazuje też na to, że na kształt niewielkiej, oryginalnej twórczości Malwiny miała wpływ silnie akcentowana w domu rodzinnym problematyka narodowa – głównie socjalistyczna działalność brata, ale też jego osobowość. Stanisław Posner, według Stempowskiego, obok ciekawej urody (czarne, kręcone włosy, kształtny, orli nos), posiadał niebywały talent towarzyski i skomplikowany stosunek do świata i życia. Swoją tragedię wewnętrzną określał słowami:

<sup>28</sup> S. Stempowski, dz. cyt., s. 223. *Pamiętniki* Stempowskiego nie zostały wydane w całości, pozostają w rękopisach do dzisiaj, dlatego redaktorka wyjaśnia w przypisie, iż PPS, której członkiem był Posner, urządziła mu pogrzeb świecki z wystawieniem zwłok w Domu Kolejowym na Powiślu z zamiarem pochowania ich w grobie rodzinnym na cmentarzu żydowskim. Jednak Żydowska Gmina Wyznaniowa nie dopuściła do tego ze względu na nierytualny charakter pogrzebu. Zmarłego przyjął Gmina Ewangelicka i Posner został pochowany na cmentarzu ewangelickim, a dokładniej – na cmentarzu Ewangelicko-Augsburskim przy ulicy Młynowej, w alei 30, w rzędzie 1, na miejscu 43.

<sup>29</sup> S. Stempowski, *Pamiętniki (1870–1914)*, s. 221–223, 286.



„Jestem socjalistą i ziemianinem, jestem Polakiem i Żydem. Takie cztery rzeczy w jednym człowieku”.

Mimo powodzenia u kobiet, nie planował życia osobistego. Może podobne wewnętrzne sprzeczności kryła też dusza Malwiny, zaś rozchwianie tożsamości – również wyznaniowej – było stałą cechą Posnerów? Z jednej strony brat Zabojeckiej miał „napiętą czujność na wysoką etycznie miarę postępów jego własnych i cudzych”, z drugiej zaś był osobą kapryśną, despotyczną i bezwzględną. Siostra „pełna [była] egzaltowanej miłości” do swego genialnego brata<sup>30</sup>. Autor *Pamiętników* określa Zabojecką jako opuszczoną i nieszczęśliwą, ofiarnie znoszącą od niego wszelkie udręki.

Po śmierci brata poświęciła się ona i przyjęła protestantyzm, aby ocalić jego grób. Uczyniła to, ponieważ PPS, której był członkiem, urządziła mu świecki pogrzeb i chciała pochować go w grobie rodzinnym na cmentarzu żydowskim w Warszawie, ale sprzeciwiła się temu Żydowska Gmina Wyznaniowa, zarzucając nierytualny charakter pogrzebu. Dlatego właśnie Garfeinowa – choć bliżej jej było do katolicyzmu – przyjęła protestantyzm, umożliwiając Gminie Ewangelickiej pochowanie brata na ich cmentarzu przy ulicy Młynowej<sup>31</sup>.

Nieco szczegółów dotyczących okoliczności śmierci Stanisława dostarczają *Wspomnienia* Krzywickiego<sup>32</sup>. Posner przed śmiercią zamieszkał w Piorunowie u młodego Niemyjskiego, przenosząc z Kuchar swoje meble i bibliotekę. Gościnność syna wydawcy „Ogniwa” i cisza okolicy nie uchroniły jednak senatora przed postępującą chorobą. Dotknięty „sklerozą nerek i zagrożony atakami uremicznymi”, umierający Posner podkreślał, że „za żadną cenę nie chciałby leżeć po śmierci na okopisku z gułtajami”<sup>33</sup>. Chciał, podobnie jak Feldman, na łożu śmierci przyjąć chrzest, czego zresztą się domagał w ostatnich dniach życia. W chwilach przytomności błagał i żądał, by pochowano go na cmentarzu chrześcijańskim, w parafii piorunowskiej w Kwiatkowicach. Mimo zgody proboszcza na przyjęcie zwłok Posnera (w razie chrztu), tak się nie stało. Niemyjski posłuchał bowiem Stanisława Stempowskiego, który kategorycznie sprzeciwił się przyjęciu przez przyja-

<sup>30</sup> Tamże, s. 270.

<sup>31</sup> Tamże, s. 223, 227. Okoliczności pogrzebu Posnera dopowiada Maria Dąbrowska, autorka wstępu i towarzysząca życia S. Stempowskiego, ponieważ autor nie doprowadził spisania wspomnień do daty śmierci Posnera.

<sup>32</sup> L. Krzywicki, dz. cyt., s. 238–240.

<sup>33</sup> Tamże, s. 239.

ciela chrztu, argumentując to tym, iż „Posner jest wolnomyślicielem, należy do frank-masonów, piastuje godności senatora”<sup>34</sup>. Stanowisko i przekonania nie pozwalały więc na takie działanie. Aby sprostać woli umierającego, urządzono, że należy wyłączyć go z gminy starozakonnych z racji na to, że jest bezwyznaniowcem. W przygotowaniu odpowiedniego aktu pomógł prezydent Łodzi, Ziemięcki.

Krzywicki pisze, że po śmierci Posnera wyjednano w gminie ewangelickiej, że przyjmie ciało zmarłego na swój cmentarz, mimo jego bezwyznaniowości. Jednak wtedy lekarz Stanisława – sprzeciwił się temu i zorganizował protest na tyle skuteczny, że do komisarza Warszawy wpłynęła skarga, a w Białymstoku znalazł się rzekomy krewny rodziny, rabin Posner, który w imieniu rodziny zarzucił organizatorom pogrzebu nadużycie. Stwierdził, że chcą oni „szczerego wyznawcę wyznania mojżeszowego pochować na cmentarzu chrześcijańskim w swoim roznamiętnieniu antysemitkim”. Dopiero interwencja telegramowa siostry Malwiny zadała kłam tym informacjom na tyle, że akt wyjścia z gminy starozakonnej uznano za wystarczający pod względem prawnym, by urzędnik komisariatu pozwolił pochować Stanisława Posnera na cmentarzu ewangelicko-reformowanym<sup>35</sup>.

I gdyby nie informacje, jakie daje Stempowski, rola Malwiny w tych ważnych i smutnych wydarzeniach sprowadziłaby się do wysłania telegramu. Tymczasem w *Pamiętnikach* odnajdujemy stwierdzenie, że „po śmierci brata poświęciła się, przyjmując obcy jej protestantyzm (gdyż ciążyła ku katolicyzmowi), żeby ocalić jego grób”<sup>36</sup>.

### 3.

W tekstach dotyczących Stanisława Posnera można znaleźć ślady informacji o jego siostrze, zwykle pojawiają się one bez zwracania szczególnej uwagi na jej postać. Bardzo rzadko snuje się refleksja dotycząca jej roli w życiu brata, ale niestety niewiele jest informacji o jej życiu osobistym, związkach uczuciowych, wykształceniu, podejmowanych przez nią pracach.

<sup>34</sup> Tamże, s. 240.

<sup>35</sup> Tamże, s. 240. Krzywicki dodaje jeszcze, że gromadki ludności starozakonnej chciały wręcz odbić trumnę zmarłego i pochować na swoim cmentarzu i aby do tego nie doszło, potrzebna była podczas pogrzebu obecność policji. Nawet po pogrzebie konieczne były dyżury policji w okolicach cmentarza, gdyż można było spotkać starozakonnych planujących wykradnięcie trumny ze zwłokami. Dziwi nieco ta gorliwość starozakonnych, gdyż za życia Posnera potrafili go wręcz obrzucać kamieniami – za nieortodoksję, o czym wspominał Krzywicki i była już mowa wyżej (przypis 15).

<sup>36</sup> S. Stempowski, dz. cyt., s. 277.

Tej wiedzy można się zwykle tylko domyślać z pojedynczych uwag autorów piszących o jej bracie, z analizy pozostających w archiwach dokumentów czy rękopisów jej listów. Można też próbować łączyć pojedyncze informacje źródłowe i opatrywać kontekstem kulturowym czy historycznym (co miało miejsce w przypadku jej działalności w krakowskiej „Czytelni dla kobiet”). Jedyne opublikowane i rzetelne źródłem informacji o Marii Zabojeckiej jest napisany przez Romana Lotha rozdział w *Obrazie literatury polskiej XIX i XX wieku*<sup>37</sup>. Jego zawartość będzie tu szeroko i często przywoływana<sup>38</sup>.

Do informacji wyśledzonych w tekstach o Stanisławie, a dotyczących tym samym pochodzenia Malwiny Posner, jej rodziny i rodzinnego domu, należy dodać fakt, że – według Lotha – dzieciństwo jej upływało w warunkach dostatnich. Uczyła się prywatnie, otrzymując bardzo staranne wykształcenie. Należała do osób niezwykle czytanych, o szerokich zainteresowaniach, bystro orientujących się w literaturze polskiej i obcej.

W odpowiedzi na kwestionariusz biograficzny dla encyklopedii wydawnictwa Samuela Orgelbranda, znajdujący się w Dziale Zbiorów Specjalnych Biblioteki Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie, a wyglądający jak zapisana drobnym drukiem kartka<sup>39</sup>, Zabojecka zamieściła – według Lotha – swoją zwięzłą autobiografię. Napisała w niej dość ogólnie o „wysocie uduchowionej atmosferze domowej, podróży do Włoch w 16 roku życia i o walce o ideały w ówczesnym młodym pokoleniu Warszawy”. Były to czynniki najistotniej wpływające na rozwój intelektualny Malwiny. Jej poglądy i osobowość twórcza kształtowały się więc i pod wpływem atmosfery domowej – kultu stryja, Samuela Posnera, asymilatorskich wśród Żydów polskich poglądów ojca, ale też znaczenie miały „ideały młodego pokolenia Warszawy”, czyli ofensywne idee socjalistyczne, widoczne w działalności brata Zabojeckiej. Był on jednym z najwybitniejszych przedstawicieli PPS, senatorem i wicemarszałkiem senatu. Jego działalność skupiała się w dużej mierze na problemach obyczajowo-społecznych, zagadnieniach kultury masowej, współtworzył nadto Ligę Obrony Praw Człowieka i Obywatela, Towarzystwo Uniwersytetów Robotniczych. Zajmował się też sprawą emancypacji kobiet, abolicjonizmem, zagadnieniami społecznej moralności. Wybitna osobowość Posnera, jego szczery humanitaryzm, racjonalizm światopo-

<sup>37</sup> R. Loth, dz. cyt., s. 260–280.

<sup>38</sup> Prof. Roman Loth służył mi wsparciem mailowym podczas zbierania przeze mnie materiałów do napisania rozdziału, za które składam serdeczne podziękowania.

<sup>39</sup> Skan załączony.

główny, poglądy polityczne i zainteresowania zdecydowanie wpłynęły na życie Marii Zabojeckiej – jej poglądy oraz kierunki działalności krytyczno-publicystycznej i społecznej. Roman Loth dla potwierdzenia tych informacji przywołuje, cytowane już wyżej, fragmenty *Pamiętników* Stempowskiego i jego autorstwa notatkę pozgonną zamieszczoną po śmierci Posnera w „Robotniku”<sup>40</sup>.

Za początek pracy pisarskiej Zabojeckiej można uznać jej polemiczny wobec tekstu Teodora Jeske-Choińskiego artykuł pod tytułem *Heine o Żydach*, opublikowany w 1889 roku w „Izraelicie”. W latach 1890–1901 (z przerwami) dość intensywnie młoda pisarka współpracowała z „Prawdą”, na łamach której publikowali wtedy zarówno autorzy należący do demokratycznej i radykalnej inteligencji, jak i ci mający poglądy socjalistyczne. Zajmowała się głównie przekładami (z literatury skandynawskiej) i krytyką literacką – publikując sylwetki pisarzy i recenzje literatury zachodnioeuropejskiej, głównie skandynawskiej, niemieckiej i francuskiej.

Związek małżeński dwudziestodwuletniej Malwiny z dwudziestoczteroletnim prawnikiem i filozofem Salomonem Stanisławem Garfeinem-Garskim<sup>41</sup>

<sup>40</sup> „Robotnik” 1932, nr 326.

<sup>41</sup> J. Kojło, *System filozofii Stanisława Garfeina-Garskiego*, „Słupskie Studia Filozoficzne” 2000, nr 4, s. 36–37. <https://ssf.apsl.edu.pl/baza/wydawn/ssf04/kojkol.pdf> [dostęp: 4.03.2020]. Jerzy Kojło, pisząc o jego systemie filozoficznym w przypisie, przedstawia Sylwetkę Stanisława Garfeina-Garskiego. Zauważa między innymi: „Pierwszego lutego 1867 roku właścicielowi posiadłości w Tarnopolu, Leizerowi Garfeinowi oraz Illi z domu Weisstejnów urodził się syn Salomon Garfein. Rodzina dbała o wychowanie syna zarówno w duchu wartości religijnych wyznania mojżeszowego, jak i szacunku dla tradycji polskiej. Drugi element z czasem zdominował jego osobowość. Pierwszym krokiem na tej drodze była nauka w polskim gimnazjum w Tarnopolu. Następnie w latach 1884–1888 studiował prawo na Uniwersytecie Lwowskim, zostając jego absolwentem 31 lipca 1888 roku. Po tym poczynił kroki w celu uzyskania stopnia naukowego doktora prawa na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Po złożeniu tych egzaminów – nie było obowiązku pisania rozprawy doktorskiej – 1 lutego 1890 roku został doktorem prawa. 1 marca 1892 roku S. Garfein-Garski, zamieszkały w Krakowie na ulicy Starowiślanej, a później Grodzkiej 71, wówczas kandydat adwokacki w Krakowie, poślubił Malwinę Posner. Dzięki żonie rozpoczął współpracę z „Myślą”, gdzie zamieścił trzyczęściową recenzję pt. *Nowe prądy filozoficzne. Nie i tak*, która była jego pierwszą przymiarką do przeanalizowania filozofii F. Nietzschego. W latach 1892–1893 S. Garfein-Garski był także współpracownikiem „Ateneum” (Warszawa), gdzie zamieścił swoje pierwsze poważniejsze studium pt. *Psychada*, dotyczące kantyzmu. W piśmie tym zamieścił on również, jak sam pisze w krótkiej notatce biograficznej: „pierwszą polską pracę o Fryderyku Nietzsche”. Kolejną publikacją S. Garfeina-Garskiego była książka pt. *Etyka Ludwika Feuerbacha*, wydana w Krakowie w 1900 roku. W latach 1903–1905 S. Garfein-Garski współpracował z tygodnikiem „Ogniwo”. Wpływ tej, zbliżonej do PPS, formacji intelektualnej widać w publikacji pt. *Materialistyczne pojmowanie dziejów a etyka*. Dwa lata później ukazał się jego

został zawarty 1 marca 1892 roku. Trwał do 1913 roku, gdy – jak wyjaśnia Roman Loth – mąż odszedł od Zabojeckiej. Rozwód przeprowadzono w lipcu 1913 roku<sup>42</sup>.

Zaraz potem, 15 marca 1892 roku, w Krakowie, spisano na mocy aktu notarialnego intercyzę, którą odnalazłam wśród pozostających w archiwum rękopisów<sup>43</sup>. W kontrakcie małżeńskim można przeczytać, iż Malwina z Posnerów Garfein:

(...) daje temuż [Pał Garfeinowi – przyp. E.T.] ze swego własnego majątku dla ulżenia ciężarów z małżeńską społecznością połączonych posag składający się ... hipotecznej dziesięciu tysięcy/10000/ Rubli zahipotekowanej na realności ... liczbą początkową 13 i 15 Liczbą katastralną (?) siedemset dwadzieścia trzy. (...)

Oprócz tego wniosła (?) małżonka Malwina z Posnerów Garfein do małżeństwa całe urządzenie mieszkania, srebro, kosztowności, swoje suknie i ubrania, bieliznę, pościel, urządzenie stołowe i kuchenne, które to przedmioty wyłączną jej własnością pozostać mają<sup>44</sup>.

Garfein w celu pomnożenia posagu wnosi „oprawę” w kwocie pięciu tysięcy złotych reńskich. Przyszły dorobek małżonków ma stanowić ich wspólną własność. Ciekawych informacji dostarcza artykuł piąty intercyzy. Na wypadek wcześniejszej, bezdzietnej śmierci Malwiny posag wniesiony do małżeństwa oraz przedmioty stanowiące tylko jej własność (wyliczane w artykule drugim) przechodzą na własność – wskazanych w testamencie lub ustawowych – spadkobierców żony i mają być przez jej męża, Garfeina, bezzwłocznie wydane. Jeśli Malwina pozostawi dzieci, wszystko przechodzi na ich własność. Na wypadek wcześniejszej śmierci męża wszystkie wymienione w intercyzie przedmioty i cała oprawa będą zwrócone Garfeinowej-Garskiej.

---

*System filozofii*. W 1909 roku S. Garfein-Garski był projektodawcą oraz współzałożycielem Towarzystwa Filozoficznego w Krakowie. W 1910 roku towarzystwo zorganizowało w Krakowie cykl wykładów w Uniwersytecie Jagiellońskim, z których pierwszy, noszący tytuł *Zagadnienie polskiej filozofii narodowej*, wygłosił 18 listopada S. Garfein-Garski. W latach późniejszych opublikował on już tylko jedną książkę pt. *Uwagi nad zagadnieniem dziejów powszechnych i polskich*, którą wydano w 1924 roku. Stanisław Garfein-Garski zmarł 4 listopada 1928 roku”.

<sup>42</sup> R. Loth, dz. cyt., s. 263.

<sup>43</sup> Skan intercyzy w załączniku.

<sup>44</sup> Skan intercyzy, jw.

Artykuł siódmy zakłada, że w razie rozwodu (który rzeczywiście nastąpił) lub unieważnienia małżeństwa, bez względu na to, po której stronie będzie orzeczona wina, „całe urządzenie, posąg i oprawa przypadną żonie. Do chwili zwrotu wymienionych przedmiotów i kwot żona ma pobierać z masy spadkowej męża lub od męża co miesiąc 150 złotych reńskich walutą austriacką”.

Po udzielonym przez rabina ślubie Posner-Garfeinowa przeniosła się do Krakowa, rozpoczęła tam działalność społeczną i polityczną. Musiała być osobą ważną dla ówczesnego życia politycznego i kulturalnego, gdyż Stempowski, pisząc w *Pamiętnikach* o pracy nad wydawaniem „Ogniwa”, wspomina:

Ambicją naszą było nie tylko ociągać do współpracownictwa głośne i znane nazwiska, ale wprowadzać coraz to nowe siły. Po zdobycie współpracowników i nawiązanie stosunków z emigracją socjalistyczną wyjechałem w 1902 roku do Krakowa, gdzie dzięki siostrze Posnera Garfeinowej (Marii Zabojeckiej)<sup>45</sup> wszedłem w stosunki z całą radykalia literacką. Zachowałem z tego czasu najmielsze wspomnienia. Powróciłem z przyrzeczeniem współpracownictwa i urobiwszy „Ogniwo” opinię pisma krypto-socjalistycznego<sup>46</sup>.

Z artykułu Jerzego Kojły dotyczącego systemu filozoficznego Garskiego można uzyskać (z przypisu poświęconemu jego życiorysowi) pośrednio informacje również o Malwinie – o miejscach zamieszkania małżeństw na ulicy Starowiślanej, a później Grodzkiej 71. Warto też zauważyć, że Kojło wyraźnie wskazuje, iż to dzięki żonie udało się filozofowi podjąć współpracę z krakowską „Myślą”. Musiała więc mieć ona dość silną pozycję w ówczesnym Krakowie, mimo że świeżo przeniosła się do tego miasta. Kojło podkreśla, iż trzeba pamiętać o różnicach w imionach Garskiego. Wyjaśnia on:

Księgi metrykalne wyznania mojżeszowego z gminy Tarnopol, w których jest akt urodzenia na nazwisko Salamon Garfein, s. Leizera. Księga obejmująca ten

<sup>45</sup> S. Stempowski, dz. cyt. Autor przy nazwisku pisarki daje przypis, w którym wyjaśnia, że Maria Zabojecka to pseudonim artystyczny siostry Posnera, pod którym wydała książkę. Jednocześnie tytuł tej książki podaje błędnie jako: *O duszy polskiej*. Prawidłowy brzmi: *Ojcowie. Powieść o duszy polskiej*. Nie znalazłam śladów wydania tej książki pod zmienionym tytułem.

<sup>46</sup> Tamże, s. 258.

zapis znajduje się w zbiorach Archiwum Głównego Akt Dawnych w Warszawie. W późniejszych latach życia posługiwał się on przeważnie pseudonimem Garski lub połączeniem nazwiska i pseudonimu S. Garfein-Garski. W dalszej części niniejszego artykułu to ostatnie połączenie będzie stosowane przede wszystkim. Jednocześnie trzeba pamiętać, że w Spisie Ludności Miasta Krakowa z roku 1900 (Dz. II nr 437) figuruje Garfein Salomon, zamieszkały ul. Grodzka 71, żonaty, wyznania mojżeszowego, dr praw, adwokat, urodzony 1867 r. w Tarnopolu. W rubryce uwagi – adnotacja: zasiedzenie prawa przynależności, Uchwała Rady Miasta z dnia 1 grudnia 1904 r. – L. 20483/04. Natomiast w Spisie Ludności z 1910 roku (Dz. VII nr 2361) figuruje Garfein Stanisław, zamieszkały ul. Straszewskiego 27, dr, adwokat, żonaty, wyznanie rzymsko-katolickie, urodzony 1 lutego 1867 r. w Tarnopolu. W Spisie Ludności z 1921 roku Garfein Stanisław nie występuje<sup>47</sup>.

W Krakowie Zabojecka została członkinią krakowskiej sekcji Związku Zagranicznego Socjalistów Polskich, który zrzeszał członków rozproszonych poza Królestwem. Dla swoje działalności socjalistycznej przyjęła kryptonim N i j a . Poszukiwania dotyczące znaczenia tego słowa doprowadziły mnie do źródeł, które mówią, iż pseudonim prawdopodobnie pochodzi od rzekomego słowiańskiego męskiego bóstwa chtonicznego, o którym można przeczytać w kronice Jana Długosza, gdzie utożsamiane jest ono z Plutonem. Imię bóstwa prawdopodobnie wywodzi się od czasownika *nyti*, oznaczającego zanikanie i umieranie; inne wersje imienia to: Nyja, Nya<sup>48</sup>.

Pod tym właśnie kryptonimem powadziła ożywioną działalność polityczną. W roku 1896 została członkiem, a w maju 1897 roku sekretarzem krakowskiej sekcji Związku Zagranicznego Socjalistów Polskich. Przekazywała korespondencyjnie do Centralizacji ZZSP w Londynie informacje o sprawach organizacyjnych oraz własne pomysły programowe dotyczące działania sekcji. Roman Loth zauważa, że krakowski dom pisarki stał się centrum skupiającym wiele osobistości świata artystycznego i politycznego Galicji. Stałymi gośćmi byli między innymi: Ignacy Daszyński, Jan Sten, Jerzy Żuławski, Wilhelm Feldman. Emil Haecker. Po rewolucji 1905–1907 w domu Zabojeckiej przy ulicy Grodzkiej można było spotkać „całą emigrację partyjną”<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> Tamże, s. 37.

<sup>48</sup> Por. A. Kempański, *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich*, Warszawa 2001, s. 318.

<sup>49</sup> Informacje podaję za R. Lothem: *Obrazy literatury...*, s. 260–261.

Równoległe z działalnością polityczną pracowała literacko. Drukowała głównie w „Prawdzie”. Za najważniejszy dorobek pisarki w pierwszych latach pobytu w Krakowie Loth uznaje jednak trzy publikacje książkowe: przekłady *Umysłów współczesnych* Jerzego Brandesa (t. I–II, 1893–1894), *Znużonych dusz* Arne Garborga (1894 – pierwodruk miał miejsce w „Prawdzie” w 1892 roku) i debiut prozatorski w 1898 roku – zbiór drobnych utworów pod tytułem *Dusza*.

W roku 1899 Zabojecka objęła redakcję krakowskiej „Krytyki”, skupiającej wokół siebie, związanych sympatią bądź organizacyjnie przede wszystkim z PPS, wybitnych publicystów o socjalistycznych poglądach. Pisali do niej wtedy: Leon Wasilewski, Kazimierz Kelles-Krauz, Feliks Perl, Leon Winiarski. Celem pisma była walka o wyzwolenie narodowe i społeczne Polski. W swoich założeniach programowych literacko-artystycznych „Krytyka” zapowiedziała polemikę z zawartymi w *Confiteorze* koncepcjami Stanisława Przybyszewskiego, nowego redaktora „Życia”.

I to właśnie Zabojecka napisała głośny polemiczny artykuł *Kilka słów o modernizmie*<sup>50</sup>. Zgodnie z liberalnym programem literackim Zabojeckiej, przedstawionym właśnie w owym artykule, dział literacki otwarty był też dla nowych prądów literackich. Pojawiły się w piśmie w roku 1899 utwory między innymi takich twórców, jak Kazimierz Przerwa Tetmajer, Stanisław Wyspiański, Zdzisław Dębicki, Franciszek Nowicki.

Pozostając przez rok 1899 na stanowisku redaktora „Krytyki”, pisarka sama wydrukowała niewiele, bo trzy studia krytyczne. Współpraca z pismem trwała z przerwami do wiosny 1901 roku. Potem sporadycznie publikowała w „Głosie”, by związać się z nowo utworzonym „Ogniwem”, redagowanym przez jej brata, Stanisława Stempowskiego i Ludwika Krzywickiego. Pismo miało charakter kryptosocjalistyczny i dawało miejsce do wypowiedzania się publicystom o poglądach zarówno socjalistycznych, jak i radykalnej inteligencji. W roku 1905 oficjalnie ogłosiło się jako organ PPS. Zabojecka została „współredaktorką na Kraków” i przez cały czas ukazywania się pisma (grudzień 1902 – grudzień 1905) prowadziła z nim ożywioną współpracę. Po zamknięciu przez władze carskie „Ogniwa” nie związała się już na stałe z żadnym pismem. Swoje eseje, przekłady i recenzje drukowała rzadko, w pismach warszawskich i krakowskich. W latach przed pierwszą wojną światową opublikowała trzy utwory w wersji książkowej – *Gromnice* (1907),

<sup>50</sup> „Krytyka” 1899, z. 2, s. 91–97, z. 4, s. 225–231.



duży esej historyczny (nazwa gatunkowa nadana przez Lotha) *Powieść o duszy polskiej* (1912) oraz powiązany z *Powieścią...* utwór pod tytułem *Poślubięcy buntu* (1908). Obok twórczości oryginalnej pisarka wydała dwie publikacje przekładowe: *Wybór pism Multatuliego* (1903) i *Książkę o małym braciszku* Gustawa af Geijerstama (1904). Roman Loth zauważył, że nie ukazała się, anonsowana w „Ogniwie” (1903, nr 2), książka *Szkice literackie*, która miała zawierać wypowiedzi Zabojeckiej o literaturze zachodnioeuropejskiej.

Dzięki wyjazdom zagranicznym udawało się Zabojeckiej dotrzeć do literatury zagranicznej i zacieśnić kontakty z zachodnimi ośrodkami literacko-artystycznymi. Między innymi jesienią 1908 odwiedziła ona Paryż, we Włoszech przebywała od wiosny 1912 do wiosny 1913, skąd pojechała do Berlina. W latach 1911 i 1912 okresowo mieszkała też we Lwowie. W roku 1913, jak pisałam, rozwiodła się.

Wojna zastała ją w Zakopanem, gdzie w całkowitym prawie milczeniu spędziła wiele miesięcy. Po roku 1918 odzywała się bardzo rzadko, publikując sporadycznie własne recenzje i studia (najczęściej w „Przeglądzie Warszawskim” w latach 1924–1925). Zajmowała się głównie pracą przekładową. Około 1921 roku w tłumaczeniu Zabojeckiej wydano w postaci książkowej *Beethovena* Romain Rollanda, w 1922 roku wraz z bratem przełożyła *Piotra i Łucję*. Ostatnią książką, którą wydała, podpisując się jako autorka przekładu nazwiskiem Maria Zabojecka (oficjalnie zaczęła posługiwać się tym nazwiskiem w 1921 roku), była w 1929 roku *Tora* Geijerstama.

Ostatnie lata życia Maria Zabojecka spędziła w samotności, opuszczona i schorowana. Z pozostałych w rękopisach listów można wywnioskować, że chorowała na nieokreśloną chorobę nerek, opisywała bolesne „ataki uremiczne” (których doświadczał też jej brat, według świadectwa Stempowskiego i Krzywickiego). Autor notatki pozgonnej, Haecker, milczenie literackie pisarki tłumaczył słowami: „Bardzo boleśnie odczuła przemianę stosunków w Polsce, sanacja budziła w niej niepokonany wstręt i zatrała jej ostatnie lata życia”. Zaś Stanisław Stempowski, autor drugiej notatki pozgonnej, przyjaciel brata, utrzymujący z Zabojecką regularny kontakt listowny, wyjaśnia, iż pisarka zarzuciła pomysł kontynuacji *Powieści o duszy polskiej*, mimo iż uzbierany był obszerny materiał. Nowe warunki życia

polskiego okazały się niesprzyjające „do podjęcia w tym samym nastroju moralnym tego tematu i książki tej już pisać nie mogła. Zamilkła”<sup>51</sup>.

Maria Zabojecka zmarła w Krakowie 19 września 1932 roku. Pośmiertnie ukazał się jeszcze dokonany wraz ze Stempowskim przekład francuskich *Listów o wypadkach w Polsce 1861–1862* Wacława Szymanowskiego.

#### 4.

Oceny działalności, publicystycznej, pisarskiej i translatorskiej Marii Zabojeckiej dokonał Roman Loth i w tym miejscu należy przywołać jego rzetelną pracę. Moje poszukiwania, o ile dały szereg nowych informacji dotyczących życia, obrazu domu rodzinnego czy krakowskiej działalności emancypacyjnej, tu nie wnoszą wiele nowego, niewiele też uzupełniają<sup>52</sup>.

Zabojecka pracę pisarską zaczęła od przekładów i dopiero w 1897 roku zaistniała jako krytyk, od samego początku eksponując swój program literacki oparty na poglądach społecznych, które wyznaczyły kierunki jej działalności przekładowej, jak i w dużej mierze oryginalnej. Podstawowe założenie programowe Zabojeckiej brało się przekonania o ścisłym związku sztuki z życiem społecznym epoki. Dlatego też w ostrej polemice z *Confiteorem* Przybyszewskiego zaatakowała ona pojęcie sztuki-absolutu, zastępując ją sztuką określoną historycznie, zależną od czasu i środowiska (co ma swoje źródła w pozytywistycznym determinizmie), ale też związaną silnie z indywidualnością autora. Loth przywołuje słynną polemikę dotyczącą istoty sztuki, która według Zabojeckiej:

(...) nie jest odbiciem absolutu, lecz odbiciem indywidualnej duszy (...), ma więc granice i ma prawa: granicą jej jest życie, prawa jej zaś ściśle są z prawami życia związane<sup>53</sup>.

Sztuka modernistyczna jest sztuką nastroju i wrażenia, jest ze światem nierozzerwalnie związana, ponieważ opiera się na emocjonalnie aktywnym stosunku autora do świata. Nie jest zaprzeczeniem sztuki realistycznej, lecz stanowi jej pogłębienie i rozszerzenie. Dlatego właśnie Zabojecka przeciwstawia Przybyszewskiemu program równouprawnienia wszelkich szkół literacko-artystycznych. Proponuje program sztuki:

<sup>51</sup> Słowa autorów notatek pozgonnych przywołuję za: R. Loth, dz. cyt., s. 263.

<sup>52</sup> Tamże, s. 263–270.

<sup>53</sup> Za: R. Loth, tamże, s. 264.

(...) która bez względu na to, czy czerpać będzie natchnienie z wizjonerskich stanów duszy, czy też z miłości dla narodu, z współczucia dla nędzy, z odczucia krzywd społecznych, jest sztuką, jeżeli artysta umie potężnie oddać głosy, które na strunach jego duszy grały<sup>54</sup>.

Tak szeroko i liberalnie przedstawiony program literacki odnaleźć można zarówno w dorobku oryginalnym, jak i w pozostałych obszarach jej działalności pisarskiej. Roman Loth podkreśla, że nie jest ona krytykiem jednostronnym, na siłę próbującym podporządkować omawianą przez siebie twórczość jednolitej formule krytycznej. Można wręcz zauważyć dwa systemy stosowanych przez nią ocen. Pierwszy to autorska indywidualność i siła jej wyrazu, głębokie oddawanie przez twórcę tych tonów, które „na strunach jego duszy grały”. O wartości dzieła decyduje wtedy prawda psychologiczna i siła uczucia w nim zawarta. Drugim kryterium w praktyce krytycznej pisarki są jej poglądy społeczno-polityczne. Oznacza to, że w swoich recenzjach pieczołowicie badała stosunek pisarza do problemów epoki, rozpatrywany w kategoriach humanitaryzmu, liberalizmu, demokratyzmu, przykładając swoją moralną perspektywę – motyw samodoskonalenia się i społecznej ofiarności. Skupiała się na problemach takich, jak życie proletariatu, los dziecka, miejsce kobiety w społeczeństwie. Loth zauważa, że zdarzało się Zabojeckiej dawać aprobatę nawet utworom niewysokiego lotu, pozbawionym wybitnych walorów literackich, ale mających wymowę społeczną zgodną z przekonaniem pisarki.

Jako krytyk interesowała się ona głównie twórczością bieżącą, realizującą najnowsze prądy w literaturze i sztuce, szczególnie zaś kierowała swoje zainteresowanie ku literaturze zachodniej: skandynawskiej (Andersen-Nexo, Bjornson, Geijerstam, Hallstrom, Ibsen, Lagerlof, Michaelis, Strindberg), niemieckiej (Gerhart Hauptmann, Heyse, Hofmannsthal, Meysenbug, Sdermann, Wassermann oraz romantyzm niemiecki, na czele z Novalisem). Mniejszym zainteresowaniem darzyła literaturę francuską (France) czy holenderską (Heijermans). Eseje, recenzje czy artykuły sprawozdawczo-informacyjne dotyczące tej literatury spełniały jednocześnie funkcję popularyzatorską, wskazując polskiemu czytelnikowi istnienie wielu wybitnych zjawisk w zachodnim świecie literackim.

---

<sup>54</sup> Tamże, s. 264.

W tym czasie literaturą polską pisarka zajmowała się marginesowo. Zauważyła niemniej i entuzjastycznie oceniła w „Prawdzie” (1900) działalność dramatopisarską i plastyczną Stanisława Wyspiańskiego.

## 5.

Działalność pisarską Maria Zabojecka rozpoczęła sześcioma drobnymi opowiadaniem o charakterze zbliżonym do poezji prozą, zamkniętymi w tomie *Dusza*, wydanym w 1898 roku. Utwory te łączy główny motyw, charakterystyczny dla poezji i prozy modernistycznej. Zawartość problemowa zbioru zaznaczona jest już samym tytułem, który sugeruje próbę wypowiedzenia w literackiej formie „stanów duszy” człowieka zmęczonego życiem, zrezygnowanego, pogodzonego z losem i beznadziejnością egzystencji.

Obok opowiadań o zachowanej choć częściowo motywacji realistycznej (*Kilka kartek z dziennika, Firenze*) w zbiorze znajdują się utwory stanowiące „czystą konstrukcję alegoryczno-symboliczną” (*Dusza, Bajka, Co mówi cisza*). W *kilku kartkach...* pisarka dotyka motywów charakterystycznych dla modernistycznej literatury końca wieku, ale w sposób właściwy dla swojej postawy życiowej – ukazując, że sprzeczność pomiędzy światem marzeń i światem jawy zostaje rozstrzygnięta na korzyść realnej rzeczywistości. Jednak to rozstrzygnięcie opatrzone jest poczuciem wewnętrznej klęski narratorki. Poczucie społecznych obowiązków zwycięża nad tęsknotą do wewnętrznego spokoju i spełnienia osobistego. Osiąga to autorka, wyolbrzymiając rolę marzeń w życiu człowieka i wyjaskrawiając najmocniej kontrast pomiędzy życiem wewnętrznym a otaczającym światem. Podobne, pokrewne motywy zawarła Zabojecka także w innych utworach tego cyklu: nierealność osiągnięcia wymarzonego szczęścia (*Firenze*), czy wreszcie niemożność zaspokojenia tęsknoty (*Dusza*), szczególna rola tej tęsknoty w życiu duchowym człowieka (*Bajka*).

To pojęcie „duszy” jako życia wewnętrznego człowieka – osiągalnego tylko dzięki intuicji – podjęła pisarka wraz z typową dla modernizmu galerią środków artystycznego wyrazu, wprowadziła do swoich opowiadań alegorię, symbol, personifikację pojęć i antropomorfizację przyrody, a także nadużywanie stylu wysokiego, uroczystego do podniesienia rangi opisywanego problemu (szczególnie zaś nadfrekwencja biblijnego „i” rozpoczynającego zdania, dobór motywów o mocnym nasyceniu emocjonalnym). Loth dodaje krytycznie, iż w tomiku występują licznie stereotypy stylistyczne, skonwen-

cjonalizowane motywy charakterystyczne dla drugorzędnej liryki, zaś przestroje liryzmu i egzaltacji dodatkowo utrudniają lekturę niezbyt oryginalnego cyklu. I trudno jest z Romanem Lothem się nie zgodzić.

Drugi utwór, powieść *Gromnice*, wydana w 1907 roku, kontynuuje tendencje artystyczne widoczne w pierwszym zbiorze Zabojeckiej. Tytuł metaforycznie tłumaczy atmosferę utworu oraz autorskie objaśnienie losów człowieka pokazanych na przykładzie dziejów głównych bohaterów powieści, ich gasnącą wiarę w życie, nieumiejętność pogodzenia wyobrażeń o życiu z realną rzeczywistością. Mało rozbudowana fabuła przedstawia losy kilku osób powiązanych ze sobą więzami pokrewieństwa, uczucia lub działalności w konspiracji socjalistycznej w Galicji. Ich życie ukazane jest na przestrzeni krótkiego czasu i podporządkowane fatalistycznemu przekonaniu o wszechogarniającej klęsce osobistej człowieka, co pozwala umieścić powieść wśród innych utworów ukazujących panujące nastroje załamania i przygnębienia jako odpowiedź na niepowodzenia rewolucji lat 1905–1907.

Kluczowym dla powieści pojęciem jest *krzywda* dotycząca wszystkich i przekształcająca się w metafizyczne pojęcie:

Cierpieć trzeba. (...) Dla nas jest tylko ta Krzywda-mścicielka, która spada i karze, nie czyniąc wyboru... Na winnych i niewinnych spada, bo umrzeć nie może... I to jest sprawiedliwe... I tak musi być...<sup>55</sup>

Temu stwierdzeniu podporządkowane zostają losy bohaterów, zawsze skłóconych z życiem, nieumiejących się postawić brutalnej rzeczywistości, daremnie z determinacją poszukujących odwzajemnionej miłości i kończących samobójstwem. Podobnie jak w *Duszy*, tak i tutaj Zabojecka narzuca tezę o szczególnej roli życia wewnętrznego człowieka. Wyolbrzymia znaczenie uczucia i eksponuje kontrast między samotnością, nieprzystawalnością świata wewnętrznego a otoczeniem. Bardzo intensywnemu przeżywaniu przez bohaterów ich (niekoniecznie bogatego) życia wewnętrznego służy relatywizacja obrazu świata, często ukazywanego wyłącznie w perspektywie życia bohaterów utworu.

W powieści autorka sięga do środków typowych dla literatury ekspresjonizmu i różni się one dość znacznie od tych użytych w *Duszy*. Obok tradycyjnego warsztatu prozy realistycznej występują partie tekstu pisanego

<sup>55</sup> Cyt. za: R. Loth, dz. cyt., s. 266.

na kształt ekspresjonistyczny – dostrzec więc można obiektywizację wizji bohaterów, deformującą groteskę, animizację człowieka i „rozjątrzone kontrasty”, czyli elementy ekspresjonizmu występujące u takich twórców, jak Stanisław Przybyszewski. Loth twierdzi, że niektóre opisy stanów emocjonalnych bohaterów *Gromnic* są jakby wyjęte z jego utworów czy przeniesione z Kasprowiczowskich *Hymnów*, co czyni powieść Zabojeckiej eklektyczną. Dodaje też, że odrębnym problemem jest wpływ Żeromskiego na twórczość pisarki, który często podkreślała krytyka. I wyraźnie ten wpływ widać w *Gromnicach*. Zarówno w samym ujęciu zadań powieści, jej celu społecznego, w typie stawianych problemów, jak też w samym warsztacie pisarskim. Ślady Żeromskiego dostrzegalne są we wtrętach publicystycznych psujących kompozycję powieści, w pewnych analogiach sytuacyjnych, a nawet w schematyczności zewnętrznej charakterystyki bohaterów. Wszystko to czyni *Gromnicę* utworem niejednorodnym – obok interesujących literacko fragmentów są całe partie słabsze, które dla współczesnego czytelnika pozostają tylko dokumentem epoki.

Ostatni większy utwór Marii Zabojeckiej przedstawia zupełnie inny rodzaj pisarstwa. Jest to dużych rozmiarów esej historyczny *Powieść o duszy polskiej. Ojcowie*. Ukazała się jako pierwsza część całości. Jednak druga część, mająca nosić tytuł *Synowie*, nie została wydana.

Esej, wydany w roku 1912, jest utworem o kształtowaniu się moralnego oporu przeciw wynarodowieniu w okresie porozbiorowym. To uczyniony przez Zabojecką przegląd dążeń niepodległościowych martyrologii bojowników o wolność – począwszy od konfederacji barskiej, na represjach po powstaniu styczniowym kończąc. Książkę oparła autorka na bogatym materiale źródłowym, ma ona bardziej charakter praktyczno-polityczny, przechylający się w kierunku publicystyki, niż pracy popularnonaukowej czy literackiej. W intencji autorki utwór miał stanowić źródło inspiracji patriotycznych i być pomnikiem poległych w służbie niepodległości.

W ujęciu problematyki *Powieść...* bliska jest tendencjom niepodległościowym zawartym w programie PPS. Ukazuje kształtowanie się pojęcia patriotyzmu od szlacheckiego do ogólnonarodowego, opisując te przemiany w oparciu o opis represji zaborcy i bohaterstwa bojowników o wolność, czyli elementy jednoczące naród w walce z politycznym uciskiem. Zabojecka nawiązuje też do wątków wywodzących się z tradycji romantycznych – złożenie ofiary było najwyższym przejawem miłości ojczyzny, zaś idea

wierności do ostatniej kropli krwi oznaczała najszczytniejszą cechę człowieka i obywatela, zdradę pojmowano zawsze jako dno ludzkiego upadku. Martyrologia stawała się więc inspiracją patriotyczną. Roman Loth domyśla się, że w części drugiej utworu pojawiłyby się opisy walk polskich socjalistów o wolność narodową i społeczną – jako kontynuatorów najszczytniejszych patriotycznych dążeń podbitego narodu polskiego.

Podsumowując całość dorobku Marii Zabojeckiej, Loth umieszcza ją w nurcie literatury czerpiącej inspirację z kręgu najistotniejszych problemów polskiego życia narodowego i społecznego. Jest ona raczej zapomniana przez krytykę i historię literatury – pojawia się bardzo rzadko w nielicznych i szczupłych wzmiankach podręcznikowych. Nazwisko Zabojeckiej wymieniane jest wśród pisarzy znajdujących się w zasięgu oddziaływania wielkiej osobowości i indywidualności pisarskiej Stefana Żeromskiego. Pojawia się też ona obok twórców służących swym piórem rewolucji – głównie Andrzeja Struga, Gustawa Daniłowskiego, Andrzeja Niemojewskiego. Pisarka związana była z ruchem socjalistycznym, tam znajdowała drogowskazy ideowe i inspiracje do działalności. Interesowała ją problematyka moralna, skupiała się na losach jednostki poświęcającej się walce o społeczne i narodowe wyzwolenie. Zabojecka nie stanowiła jednak indywidualności wybitnej, umiejącej przerosnąć mody literackie epoki. Tendencje te wręcz wgrzyły się w twórczość pisarki, stając się wręcz jej charakterystyczną manierą pisarską – w rozchwianiu kompozycyjnym prozy, w nadmiarze liryzmu i egzaltacji. Twórczość oryginalna Zabojeckiej w zasadzie – według Lotha – nie przetrwała próby czasu. Stanowi raczej przykład przebrzmiałych gustów literackich, jest dokumentem minionej epoki. Ponieważ jednak całość jej działalności pisarskiej miała aktywny i skuteczny udział w torowaniu dróg nowym prądom, kształtowała nową wrażliwość czytelniczką Polaków, utrzymywała idee ukazujące człowieka w sposób nowoczesny, wpisanego w swoje środowisko społeczne, Maria Zabojecka nie może zostać zapomniana, „nie może wypaść z ogólnego rachunku zasług tamtej epoki – najwcześniejszego zarania dzisiejszego dnia literatury polskiej”<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Tamże, s. 270.

## 6.

„Kurier Lwowski” z 21 lutego 1895 roku odnotowuje, iż:

(...) reskryptem z 27 stycznia b.r. namiestnictwo przyjęło do zatwierdzającej wiadomości statut stowarzyszenia „Czytelnia dla kobiet”. Jego celem jest: 1) Ułatwić kobietom pracę nad wykształceniem ich umysłowym; 2) przez udzielanie się i wzajemne zbliżanie wzajemne podać kobietom sposobność do odpowiedniej rozrywki umysłowej. W lokalu stowarzyszenia utrzymywaną będzie czytelnia i biblioteka. Członkami zwyczajnymi mogą być tylko kobiety. Walne zgromadzenie członków stowarzyszenia *Czytelnia dla kobiet* zwołaniem zostanie po wpisaniu się 25 członków. Codziennie od g. 3–5 po południu zapisy przyjmuje pani Malwina Posner-Garfeinowa (ulica Siemiradzkiego 1. 5), która też bliższych informacji udzieli. Za wydz. stow. *Czytelnia dla kobiet* w Krakowie: Marja Siedlecka jako przewodnicząca, Malwina Posner-Garfeinowa jako sekretarka<sup>57</sup>.

W numerze 3. „Nowego Słowa” znajduje się zaś notatka o walnym zgromadzeniu „Czytelni dla kobiet”, podczas którego, 8 stycznia, dokonano ponownego wyboru władz wydziału. I tu już nie ma wśród członków zarządu nazwiska Garfeinowej. Przewodniczącą została Maria Siedlecka<sup>58</sup>, zastępczynią – Kazimiera Bujwidowa, sekretarką – M. Wolińska, skarbniczką P. Stączkowa, bibliotekarką – Kolarzowska (w artykule nie ma imienia Kolarzowskiej).

W tym samym numerze pisma można przeczytać o zasadach funkcjonowania „Czytelni”. Poniedziałki rezerwowano na spotkania towarzyskie w połączeniu ze wspólną herbatką, podczas których pogadanki miały się odbywać według określonego schematu. W pierwszy poniedziałek miesiąca miały być omawiane kwestie literatury i sztuki, w drugi – polityka i higiena, w trzeci – pedagogika oraz problemy ekonomiczno-społeczne, zaś w czwartki – kwestia kobieca. Czwartki poświęcano referatom zaproszonych gości. Zaś w piątki, o stałej porze – o godz. 15.30, pogadanki odbywały się w redakcji „Nowego Słowa”. Tu też miały miejsce wykłady i pogadanki – w styczniu 1903 roku wystąpił doktor Gumpłowicz perorujący o kooperatywach i Garfeinowej, która mówiła o literaturze, o Bjornsonie, którego dzieła

<sup>57</sup> „Kurier Lwowski” 1895, nr 52, s. 3–4.

<sup>58</sup> Biogram M. Siedleckiej: <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/maria-joanna-siedlecka> [dostęp: 10.03.2020].



tłumaczyła, i jednocześnie poprzez pogadanki przybliżała polskim czytelnikom<sup>59</sup>.

Aby nazwa instytucji nie była zbyt „towarzyska”, zrezygnowano z „klubu kobiecego” na rzecz „Czytelni”, co podkreślało istotę działalności organizacji. Krakowska czytelnia miała przecież szersze ambicje oświatowe i uświadamiające. Członkinią mogła zostać każda kobieta, która wpłaciła miesięcznie składkę 30 centów. Z zasobów czytelni (książek, czasopism liberalno-demokratycznych, periodyków obcojęzycznych) mogły korzystać też osoby niezrzeszone. Wystarczyło opłacić taryfę dzienną – 10 centów. Obok dostępu do bogatego księgozbioru członkiniom oferowano – o czym była już mowa – zorganizowane spotkania, odczyty, wykłady, pogadanki i kursy (między innymi kurs kroju i szycia dla dziewcząt z warstw robotniczych, którego skończenie zwiększało szansę zarobku).

Pierwszy adres „Czytelni” to parter przy ulicy Poselskiej 8. Później księgozbiór wędrował. Początkowo do kamienicy „Pod Rakiem” na Szpitalną 7, potem na I piętro przy Rynku Głównym 13, na Grodzką 13, Mikołajską 7 i z powrotem na Rynek Główny 6. Dlaczego dziewiętnastowieczne emancypantki tak wędrowały, dźwigając blisko trzy tysiące książek? Iwona Dadej, opisująca działalność tej jednej z pierwszych i najdłużej działającej instytucji ruchu kobiecego, jaką była w Krakowie „Czytelnia dla kobiet”, stwierdza, że nie do końca wiadomo. Podobno ich emancypacyjna działalność tak bulwersowała właścicieli kamienic, że wymawiali lokal „wojującym feministkom”. Nie zważając zupełnie na to, że owo wojowanie polegało na czytaniu, edukowaniu, prowadzeniu studiów<sup>60</sup>.

W tym miejscu można zapytać, skąd luki w informacjach dotyczących funkcjonowania Zabojeckiej w tej społecznej przestrzeni. Dlaczego nigdzie nie można znaleźć śladów obecności w tych organizacjach Malwiny Garfein-Garskiej?

Jedyne źródła wiedzy to „Kurier Lwowski” i wzmianka w „Nowym Słowie”. Jest tam notatka mówiąca o tym, iż 7 listopada 1902 roku odbyło się pierwsze zebranie „Stowarzyszenia pomocy naukowej dla kobiet”. Obok inicjacyjnego wystąpienia Kazimiery Bujwidowej, która przedstawiła cele działalności „Stowarzyszenia pomocy naukowej dla Polek”, odbył się – zda-

<sup>59</sup> „Nowe Słowo” 1903, nr 3, s. 66.

<sup>60</sup> I. Dadej, *Czytelnia dla kobiet w Krakowie w latach 1895–1914 jako jedno z miejsc rozwoju postępowego ruchu kobiecego*, [w:] *Krakowski Szlak...*, s. 56–69.

niem piszącego informację do działu kroniki – „bardzo piękny odczyt” Malwiny Garfeinowej o powieściach chińskich Sieroszewskiego. Zaś Marcelina Kulikowska mówiła o społecznym znaczeniu powieści braci Madgueritte, w której poruszany jest wywołujący zainteresowanie społeczne problem rozvodu<sup>61</sup>.

Cecylia Walewska w swoich książkach wymienia tylko nazwisko Zabojeckiej obok innych kobiet – literatek, działaczek, jednocześnie rozpisując się na temat tych innych<sup>62</sup>. Może Zabojecka była jednak w tyle ważnych dla emancypacji kobiet wydarzeń, krok za bojownicami Walewskiej? Może udręczona życiem, wciśnięta na jego margines, żyjąc obok brata (w cieniu jego osobowości i cieniu ideowym) nie potrafiła się przebić ze swoimi ambicjami? Może nie była ideolożką? A może etymologiczne znaczenie słowa „Zabojecka” – nazwiska, które przyjęła oficjalnie w 1921, a którego używała już wcześniej, po rozwodzie z mężem, oznaczało chęć zawojowania świata, przestrzeni społecznej ówczesnego Krakowa? W końcu to jej artykuł *Kilka słów o modernizmie* stał się modelową polemiką z *nagą duszą* Przybyszewskiego...

Jak już było wspomniane – schorowana, prawdopodobnie jak brat dotknięta genetyczną chorobą nerek, samotna i wycofana z życia, zmarła 19 września 1932 roku, pozostawiając mnóstwo tajemnic. Choćby takich, dlaczego znający Zabojecką osobiście Gabriel Korbut pomija jej twórczość w swojej *Literaturze polskiej*? Gdzie są jej poezje, gdzie wymieniany w korespondencji z niemiecką tłumaczką utwór *Tułacze*, gdzie nowele zatytułowane *Firenze* (znamy jedno opowiadanie pod tym tytułem włączone do zbioru pod tytułem *Dusza*), o których mowa w notatkach pozgonnych, pisanych przez ludzi jej współczesnych, bliskich znajomych? Czy istniała w ogóle poezja Zabojeckiej?

Na razie nie udało mi się udzielić odpowiedzi na pytanie o jej znaczącą nieobecność, zarówno w XIX-wiecznej, jak i współczesnej przestrzeni literackiej i społecznej...

Ale to dopiero szkic do portretu. Dopiero początek szkicu.

<sup>61</sup> „Nowe Słowo” 1902, nr 22, s. 535.

<sup>62</sup> Mowa tu o następujących tytułach C. Walewskiej: *Kobieta polska w nauce*, Warszawa 1932; *W walce o równe prawa. Nasze bojownice*, Warszawa 1930; *Ruch kobiecy w Polsce*, cz. 1–2, Warszawa 1909.

**Bibliografia**

- Loth R., *Maria Zabojecka*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. III, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Kraków 1973.
- *Krakowski Szlak Kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*, t. I, Kraków 2013.
- Stempowski S., *Pamiętniki (1870–1914)*, wstęp M. Dąbrowska, Wrocław 1953.
- Stempowski S., *Maria Zabojecka. (Notatka pozgonna)*, „Robotnik” 1932, nr 326.
- Kojło J., *System filozofii Stanisława Garfeina-Garskiego*, „Słupskie Studia Filozoficzne” 2000, nr 4.

**Elwira Tomczyk**

*University of Białystok*

**MARIA ZABOJECKA. A SKETCH PORTRAIT****Summary**

The article is a reminiscence of Maria Zabojecka (1870–1932), Polish writer of Jewish descent, whose work has fallen into oblivion for years. She was a publicist, translator, prose writer, and activist in Socialist organizations. For her whole life, Zabojecka had struggled with identity problems, which is seen in her frequently changed names: she appeared publicly as Malwina Garfeinowa-Garska, Malwina Posner, and, finally, Maria Zabojecka – the penname she assumed in 1921. She is best remembered for her participation in the debates around Stanisław Przybyszewski’s conception of modernism, as well as for a few volumes of prose: *Blessed Candles* (1907), *The Novel About Polish Soul* (1912), and *On Female Misery* (1927).

**Keywords:** Maria Zabojecka, Malwina Posner, modernism, prose, identity.

31

Str. E. N. 129598

RZECZPOSPOLITA POLSKA  
M. S. W.  
RÉPUBLIQUE POLONAISE  
M. I.

**PASZPORT — PASSEPORT**

obywatel polski  
citoyen polonais

zamieszkały w  
domicilié a  
w towarzystwie żony i  
accompagné de sa femme et de  
enfants

P. MAJLINA  
ZAROTECKA

Pasport ten zawiera 40 stron.  
Ce passeport contient 40 pages.

32

RYSOPIS — SIGNALEMENT

Zona — Femme

Rok urodzenia / Date de naissance: 1879  
 Miejsce urodzenia / Lieu de naissance: Warszawa  
 Zatrudnienie / Profession: *[handwritten]*  
 Wzrost / Taille: *[handwritten]*  
 Twarz / Visage: *[handwritten]*  
 Włosy / Cheveux: *[handwritten]*  
 Oczy / Yeux: *[handwritten]*  
 Znaki szczególne / Signes particuliers: *[handwritten]*

DZIECI — ENFANTS

Imię / Nom	Wiek / Age	Płeć / Sexe
<i>[handwritten]</i>	30	<i>[handwritten]</i>

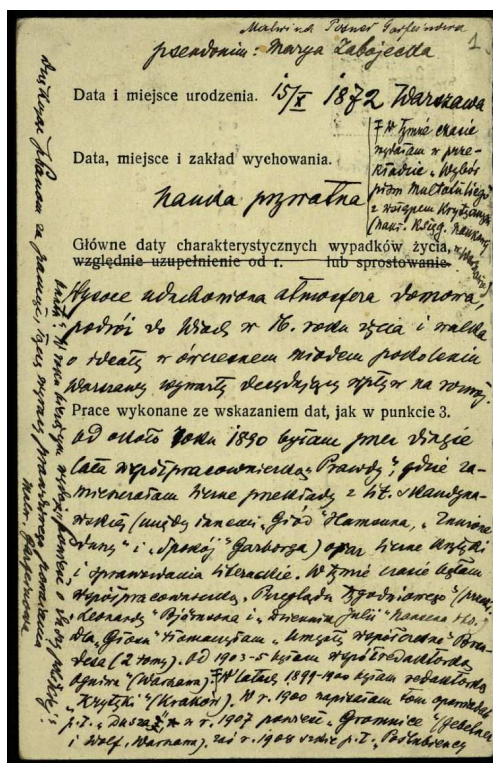
Podpis urzędu / Signature de l'agent: *[handwritten]*

Termin ważności paszportu kończy się / Le terme de validité du passeport se termine le: 30 września 1926

Uwaga: nie będzie wznowiony, o ile nie będzie wymieniony. / Attention: il ne sera pas renouvelé, à moins de le rénumérer.

Uwaga: nie będzie wznowiony, o ile nie będzie wymieniony. / Attention: il ne sera pas renouvelé, à moins de le rénumérer.

Uwaga: nie będzie wznowiony, o ile nie będzie wymieniony. / Attention: il ne sera pas renouvelé, à moins de le rénumérer.



Malwina Posner-Garfeinowa – kwestionariusz osobowy do wspomianej *Encyklopedii Powszechnej*; sygn. Rps. Fund. Mich. 365/64 (k.1) oraz Maria Zabojecka, „Fejleton – Nikt skalda nie uczy pieśni...”; sygn. Rps. Fund. Mich. 364/204 (k.10).  
Ze Zbiorów Specjalnych Biblioteki Instytutu Badań Literackich PAN



Maria Zabojecka (1870–1932), fotografia sprzed 1932 r.

## Wypis pierwszy.

L. R. 218. Zawarto się w Krakowie w Wielkim Księstwie Galicyjskim w d. 14 marca 1895 roku w swiatym przybytku Karowilnij w mieszkaniu pana Pato Garfein obywatela polskiego cesarstwo-królewski Notaryusz na raz same stron przybył dnia piątego 15/1 marca tysiąc osiemset-dziewięćdziesiątego drugiego 1895 roku. Akt notaryalny. Przedemną Franciszkiem Komisarz-kim cesarsko-królewskim Notaryuszem w Krakowie stawili się mianem mężami których-tasamowci wierz wymienieni urzadownicy stwierdzili matronkowe pan Pato Garfein rodem z Janopola kandydat adwokacki w Krakowie zamieszkały i pani Halwina z Posnerów-Garfein rodem z Warszawy, która już przed zawarciem w dniu 14 marca pierwszego 1895 roku matronstwa bierzyna dwadzieścia dwa lat życia, ratem już przed zawarciem matronstwa nabyła wstępu nitaw w Księstwie Galicyjskim obowiązujących potuletności, do-kościaci prawnych prawomocni i zawali następujący Contrakt matronieński: Artykuł pierwszy Pan Pato Garfein i pani Halwina z Posnerów-Garfein poslubowicy w dniu 14 marca 1895 roku, starwającego Pato Garfein za matronka daje temuz że swego własnego majątku dla ukrania ciężarów z matronką spótnością potarczonych sporag składający się z sumy hipotecarnej dziesięciu tysięcy 10,000 Rubli zahipotekowanej na realności w d. 13 i 15 Lębka katarskiej przedmet dwadzieścia trzy 23 na Tomackiem w Warszawie, która ta suma w dniu pierwszego 1/14 marca tysiąc osiemset dziewięćdziesiątego piątego 1895 roku jest płatna. Stowornie do przepisów austrjackiego kodeksu cywilnego § 1327 przystępując mężom prawo रुपатеј, wzporę realności tą sumą płaconą, dlatego też upowaiwają matronka Halwina z Posnerów-Garfein swojego matronka Pato Garfein do pozyczenia wszelkich tych kroków, które do zrealizowania, obciążenia, redowania lub porostu- wienia nadal na hipotece potrzebne będą, rezwalając wyprawnie na dotychczas- wipię hipotecarnej. Artykuł drugi Oprócz tego wniesła matronka Halwina z Posnerów-Garfein do matronstwa ratu wzdanie mieszkania, rebro, koratow- ni, wozgrahnie, ukrania, pielkane, porciel, wzdanie stółowe i kuchenne

które to przedmioty występują, jej ustanowiona, pozostać mają. Artykuł trzeci: Jednym z przedmiotów porogu ustanowiona matronek Salo Garfein, żony matronki Kalmanis, s. Gorn. porogu Garfein, oprawy w kwocie pięciuset tysięcy, 5000, złotych, reńskich waluta austriacka. Artykuł czwarty: Bedy przynaty Gornoch kontraktujących matronkowi ma stanowić wypełnienie, w stosunku tychże matronkowi, którzy postanawiają, iż się, bez jej, w wspólności, ma, jej, żonowej według zasad kodeksu cywilnego austriackiego. Artykuł piąty: Na wypadek, że w rzeczywistości bezdzietnej siostry żony, - przechodzi przedmiot, w artykule drugim wspomnianym wraz z porogiem w artykule pierwszym wyrażonym na własności testamentowych lub ustawowych spadkobiorców żony, i mają być tymże przez męża - bez skutecznego wydane. W razie porwania matronki, przechodzi własności tych przedmiotów i porogu na pozostałe dzieci. Artykuł szósty: Na wypadek, że w rzeczywistości bezdzietnej siostry żony, i mają być przedmiot, w artykule drugim opisanie, cały poróg, w całości, oprawa, natomiast pozostałe siostry jako jej wydzierżawienie wydane. Artykuł siódmy: Tak samo w razie rozwodu lub unieważnienia małżeństwa, bez względu na to, czyje jest winna, uchwała, zostanie, ratę, wraz z dziećmi, poróg i oprawa siostry wydane być mają. Artykuł ósmy: Nie dojdzie do sprawy przedmiotów w artykule drugim wymienionych, porogu i oprawy w razie, w rzeczywistości siostry, lub w razie, rozwodu lub unieważnienia małżeństwa, jeżeli ona i mąż, spadkobiorcy męża, względnie oż mąż, mierzalnie zgóry, ra- bry, po sto pięćdziesiąt, 150, złotych, reńskich waluta austriacka. Artykuł dziewiąty: Pod względem wszystkich i mojej niniejszego aktu, na rzecz matronki Kalmanis i Gornoch Garfein, jej potomstwa lub jej spadkobiorców, nastąpić, następujących wypłat: nadaje stowarzyszenia matronki Salo Garfein, aktowi temu w myśl ustawy notaryalnej z 25 Lipca 1871, Nr 75 D. P. mo. notaryalnej wyko- naniu. Wyżej tego aktu mogą być kontraktującym według potrzeby w do- wolnej chwili, wyłączone. W tymże celu akt niniejszy spisany, kontraktującym, kontraktującym przez kontraktujących rozumiany, i jako ich woli, odpowiedni, w zupełności, wykonania przyjęty został. Następują świadcy: kontraktujący wobec




28

innym, niż, podobnie rzeczonym i sadumem prawnym, wykluczonym, niepo-  
 janych panów Józefa Bornsteina redaktora „Gyly” i Filipa Cilego kurca w Kraho-  
 wie, samierczakach, którzy na wywarie, są, dani kontraktujących, przy odrażaniu akcii,  
 melyli obrem, iż im kontrakt, niniejszy przez, czerako, królewskiego, Notaryusza, odzyska-  
 ny został, iż, nie, omi, takowy, jako, iż, ich, wola, roz, dany, uczaja, i, stowierdzą, i, porum, kon-  
 traktujący, i, wymiennym, świadomie, akt, ten, wobec, mnie, w, samowarum, postąpiali.  
 Dr. Józef Garfem m.p. Kalwina Garfem ur. Pomer m.p. Jako, świadek, Józef Bornstein m.p.  
 jako, świadek, Filip Cile m.p. Franciszek Niemcewicz, c. k. Notaryusz, m.p. / 1847.

Podpisy wypis pierwej racowobremniary z oryginalum w aktach moich, do L. R. 218, pacho-  
 wanym, na, stemple, 50 centów, spiranyum, wydał, La. Wilkurinego, Galo Garfem, z, kim,  
 nadumiaminiem, iż, odpis, inno, dany, tego, akciu, c. k. g. Not. Odro, dany, pod, datkowaniem,  
 w, Krahowie, do, Rij. D. por. 100, w, Zielkiem, Krahowie, dnia, serematego, 16, / Marca, tyż, samego,  
 ośmset, trzecie, dziesiątego, Drużego, / 1847, roku. —

Kalendarium:  
 1. Akt . . . . . 20 zł. 10  
 2. Kopia . . . . . 1 . . 25  
 3. Odpis do . . . . .  
 4. Kopia 2 po 10 . . . . . 1 . . —  
 5. Kopia do . . . . . 1 . . 50  
 razem . . . . . 28 zł. 10  
 F. N. Niemcewicz



Franciszek Niemcewicz  
 c. k. Notaryusz.



Wielka Synagoga w Warszawie, Tłomackie 7, 1878

II

PISARZE



Daniel Kalinowski  
*Akademia Pomorska w Słupsku*  
ORCID: 0000-0002-5179-0642

## ANDRZEJ MAREK (MAREK ARNSZTEJN). POLSKO-ŻYDOWSKA FRAZA ARTYSTY

W jednej z autodeklaracji artystycznej z czasów początków XX wieku czytamy:

Jeżeli dusza narodu odbija się najwierniej w jego literaturze, to obie dusze – polska i żydowska – spotykają się w swych literaturach, niby dwie twarze, przeglądające się w jednym źródle. Zadaniem zaś mojego życia stało się zbliżenie tych twarzy do siebie, tak by w końcu dostrzegły swe cudowne, braterskie podobieństwa! Swe jednakowe boskie pochodzenie!...<sup>1</sup>

Tak mówił jeden z twórców rozpięty między tym, co tradycyjne, sztetlowe i swojsko-żydowskie, a tym, co nowe, wielkomiejskie i obco-nieżydowskie. Artysta, który równolegle mógł jako autor żydowski pisać w jidysz, jak i jako autor polski pisać po polsku. Wybierał swoje artystyczne istnienie nie tyle w realizowaniu równoległości dwóch typów karier, ile w łączeniu estetycznych dróg, stylistyk i tematów. Owocowało to obecnością motywów żydowskich w sztukach polskojęzycznych oraz problematyki polskiej w sztukach napisanych w jidysz. Jeden człowiek pisał w dwóch językach i uczestniczył w dwóch kulturach, próbując być – jak to nazwał badacz kultury jidysz Michael Steinlauf, w ślad za Tadeuszem Boyem Żeleńskim – budowniczym mostów porozumienia pomiędzy odmiennymi tradycjami<sup>2</sup>. On właśnie współprojektował i współrealizował ideę kontaktów

---

<sup>1</sup> Patrz cały wywiad: Neo, *Dusza żydowska na polskiej scenie. Rozmowa z Andrzejem Markiem, autorem „Pieśniarzy getta”*, „Głos Poranny” 1931, nr 262, s. 7.

<sup>2</sup> M. C. Steinlauf, *Mark Arnshtein*, [w:] *Encyclopedia of Modern Jewish Culture*, ed. Glen-

międzykulturowych – jak zaznaczał to Edward Krasiński<sup>3</sup>, współtworzył literaturę polsko-żydowską – jak pisała o tym Eugenia Prokop-Janiec<sup>4</sup> – czy też wręcz po prostu realizował koncepcję teatru polsko-żydowskiego – jak zaznaczyła to Anna Kuligowska-Korzeniewska<sup>5</sup>. O kim tutaj mowa?

Chodzi o Marka Arnsztejn, używającego pseudonimu artystycznego Andrzej Marek<sup>6</sup>. Z istniejących dotąd opracowań można zbudować biografię, która pokazuje nietuzinkową osobowość twórczą, godną szerokich studiów interdyscyplinarnych<sup>7</sup>. Urodził się zatem 2 stycznia 1880 roku w Warszawie, w żydowskiej rodzinie o inteligenckich ambicjach, choć jego ojciec prowadził manufakturę wyrobów metalowych. Rodzicami Andrzeja Marka byli: Adam Arnstein oraz Dora Arnstein z domu Gotsfart. Ukończył podstawową szkołę religijną, następnie prywatną szkołę średnią (polskie źródła przywołują jeszcze szkołę w Sanoku). Około 14 roku życia przystąpił do wędrowniej grupy żydowskich aktorów. Do tego wieku nie posługiwał się

---

da Abramson, New York 2005, s. 45–46, a nade wszystko jego całościowa praca *Polish-jewish theater: the case of Mark Arnshteyn, a study of the interplay among yiddish, polish and polish-language jewish culture in the modern period*, Ann Arbor 1988.

- <sup>3</sup> E. Krasiński, *Związki i współpraca artystów teatru polskiego i żydowskiego w latach międzywojennych*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, M. Leyko, Łódź 1998, s. 309.
- <sup>4</sup> E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992, s. 19, 23, 37–39, 86–87, 103.
- <sup>5</sup> A. Kuligowska-Korzeniewska, *Polska „Szulamis”*. *Studia o teatrze polskim i żydowskim*, Warszawa 2019, s. 90–94.
- <sup>6</sup> Zapis nazwiska artysty bywa w opracowaniach bardzo różny. W tradycji anglojęzycznej najczęściej pojawia się jako Mark Arnshteyn. Jednakże w opracowaniach polskich występuje jako: Arenstein, Arensztejn, Arnsztajn. Wybieram zapis spolszczony Arnsztejn, uwzględniając decyzję samego twórcy, aby tworzyć sztukę dla środowisk polsko-żydowskich.
- <sup>7</sup> Patrz biogramy: Zalmen Zilbertsvayg, *Teater-leksikon*, vol. 1, szp. 98–102; Mikhl Vaykher, *Teater un drame*, Warsaw 1922, vol. 1, pp. 71–76; *Sholem-aleykhem bukh*, New York 1926, pp. 205–206; Zalmen Rejzen, *Leksikon fun der jidiszer literatur, prese und filologje*, vol. 1, Wilno 1928, s. 168–171; tegoż, *Leksikon fun der najer jidiszer literatur*, t. I, Nowy Jork s. 177–197; Sholem Perelmutter, *Yidische dramaturgn un teater-kompozitors*, New York 1952; hasło: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973; hasło: *Polski słownik biograficzny*, tom XIX, Warszawa 1974, s. 662; hasło: *Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”*, t. 15: *Literatura pozytywizmu i Młoda Polska*, Warszawa 1978, s. 33–36; Michael C. Steinlauf, *Polish-Jewish theater...*; tegoż, *Mark Arnshteyn and Polish-Jewish Theater*, [w:] *The Jews of Poland between Two World Wars*, ed. Yisrael Gutman, Ezra Mendelsohn, Jehuda Reinharz and Chone Shmeruk, Hanover, N.H. 1989, pp. 399–411; Z. Borzymiska, [hasło] *Arnsztejn Marek*, [w:] *Polski słownik judaistyczny*, red. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, Warszawa 2003, t. 1, s. 105–106; Menakhem Flakser, *Mark Arnshteyn*, patrz: <http://yleksikon.blogspot.com/2014/09/mark-arnshteyn-arnstein.html>.

językiem polskim, dopiero później zaczął się go samodzielnie uczyć. Odbywał służbę wojskową jako członek rosyjskiej służby sanitarnej. Potem zaczął się udzielać w różnych żydowskich środowiskach artystycznych: literackich, teatralnych oraz filmowych.

Jako literat zaczął pisać jeszcze w XIX wieku. Od 1897 roku współpracował z warszawskim żydowskim pismem integracjonistycznym „Izraelita”, używając pseudonimu Andrzej Marek<sup>8</sup>. Później był stałym autorem esejów, humoresek, pieśni, opowiadań i recenzji publikowanych nie tylko w „Izraelicie”, ale i w innych tytułach prasy polskiej, żydowskiej i polsko-żydowskiej („Opinia”, „Nasza Opinia”, „Lektura”). Próbował także swoich sił w poezji. Dla potrzeb teatru od razu zaczął tworzyć w dwóch językach: jako autor sztuk o tematyce żydowskiej napisał po polsku *Chasydów* (wystawionych w Warszawie w 1900 roku), *Wieczną bajkę* (opublikowana w 1901 roku najpierw w jidysz, w czasopiśmie „Der Jud” jako *Der ejbike lid*, potem w 1902 roku po polsku w osobnej broszurce), w 1901 roku *Nieskończoną pieśń* oraz dramat *Pieśniarze* (najpierw po polsku, graną w polskim teatrze w Łodzi w 1902 roku, zaś w 1905 w jidysz jako *Der vilner balebessl*). W 1902 roku powstała komedia *Bzik mojej żony*, w 1905 roku sztuka obyczajowa *Król*, a w 1907 *Siostry*. W 1908 roku powstała jednoaktówka *Gdy liście spadają*, zaś w 1908 roku *Złote sny*. Te dwa utwory grane były potem łącznie jako *Królestwo krzywdy*. Poza ziemiami polskimi w 1912 roku była prezentowana po rosyjsku w Odessie jego sztuka *Di malke szabes* (w polskim tłumaczeniu jako *Królowa szabat*). W tym samym roku, w Łodzi, po polsku była grana jego sztuka *Noemi*. Rok później (1913) opublikował na łamach „Izraelity” jednoaktówki *Wódz Judei* oraz *Złodzieje*.

Oprócz działalności teatralnej w pierwszych piętnastu latach XX wieku Arnsztejn opublikował obrazki obyczajowe, opowiadania, humoreski, wiersze i recenzje teatralne w jidyszowej prasie, w pismach „Der Jud”, „Der Frajnd”, „Der Weg” oraz „Unzer lebn”. Starał się wówczas wypełnić zadanie, jakie w 1905 r. w artykule *Oj, dales, dales!* rzucił żydowskim autorom i aktorom Icchok Lejbusz Perec, a więc przekształcał teatr goldfadenowski w przestrzeń wysokiej sztuki<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Fakt, że właśnie w tym piśmie swoje pierwsze kroki artystyczne stawiał Arnsztejn nie jest oczywiście przypadkiem. Patrz rozważania o programie wiązania kwestii integracjonistycznych także i z medium teatralnym w artykule M. Bułat, *Teatr żydowski w świetle „Izraelity” w latach 1883–1905*, „Pamiętnik Teatralny” 1992, z. 1–4, s. 77–126 oraz Z. Kołodziejska, „Izraelita”. *Znaczenie kulturowe i literackie czasopisma*, Kraków 2014.

<sup>9</sup> Patrz interpretacja wypowiedzi Pereca: Michael C. Steinlauf, *Icchok Lejbusz Perec – lęk*

Później publikacyjna aktywność Arnsztejna spadła, głównie z powodu wyjazdu z terenu ziem polskich. W 1914 roku wyjechał bowiem do Stanów Zjednoczonych, gdzie wystawił swój dramat historyczny *Der lecturer mesziech (Ostatni mesjasz)*<sup>10</sup>, a także *A jidisze tochter (Żydowska córka)*. Zamieścił również swoje trzy jednoaktowe sztuki w antologii dramatu żydowskiego Awroma Rejzena *Dos naje land (Nowa ziemia)*. Po dwóch latach Arnsztejn powrócił do Rosji i w 1916 roku został dyrektorem teatru rosyjskiego w Witebsku. W tym też czasie napisał kilka jednoaktowych sztuk, granych na małych scenach rosyjskich, publikowanych w rosyjskim czasopiśmie „Teatr i iskusstvo”. Wraz z Nachumem Tsemachem walnie przyczynił się do powstania żydowskiego teatru Habima, grającego sztuki w języku hebrajskim i był jednym z pierwszych kierowników tego zespołu. Zachęcano również Arnsztejna do zorganizowania w Związku Radzieckim państwowego teatru grającego w języku jidysz. Te inicjatywy nie doszły jednak do skutku z racji przeszkód politycznych.

W 1919 roku ponownie więc pojechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie wystawił swoje komedie *A zun fun cwej nacjonen (Syn dwóch narodów, 1920)*, *Far der chasene (Przed ślubem)* oraz *Di chasidisze tochter (Chasydzka córka)*. W 1921 roku był reżyserem w Yiddish Art Theatre w Nowym Jorku. Aktywnie publikował różnego typu utwory w prasie jidyszowej: „Cukunft”, „Tog” oraz „Cajt”. W roku 1923 wyjechał do Ameryki Południowej, do Argentyny, gdzie założył amatorską grupę teatralną i odwiedzał z nią żydowskich osiedleńców. W 1924 przebywał w Chile, w którym wykładał język i sztukę kultury jidysz. W tym samym roku wystawił w Rio de Janeiro w Brazylii swój dramat o realiach rosyjskiego życia po rewolucji, pod tytułem *In rojtn land (Na czerwonej ziemi)*.

W 1924 wrócił z międzynarodowych wojaży do Polski i otrzymał ze strony Związku Artystów Scen Polskich dyplom reżyserski dający mu prawo reżyserowania sztuk teatralnych. W przeważającej mierze reżyserował sztuki o tematyce żydowskiej dla scen teatrów żydowskich, okazjonalnie wystawiając w teatrach polskich. W latach dwudziestych i trzydziestych mniej pisał

---

*przed purimem*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, M. Leyko, Łódź 1998, s. 132–133.

<sup>10</sup> Krótki opis okoliczności wystawienia spektaklu *Ostatni mesjasz* reżyserowanego przez Arnsztejna na stronie: <http://www.museumoffamilyhistory.com/moyt/pih/last-messiah.htm>. Trzeba wszakże zachować ostrożność przy owym źródle informacji, ponieważ pojawia się tutaj, np. niepoprawna data urodzin Sabbath Cwiego – 1826 r., podczas gdy było to w 1626 r.



swoich nowych sztuk, więcej za to adaptował i reżyserował utwory innych autorów. Wśród świeżych propozycji Arnsztejna można wspomnieć o sztuce *Dramat niemoralny* z 1928 roku, znanej też jako *Prawo bezprawia* z lat trzydziestych<sup>11</sup>. Andrzeja Marka można uznać za jednego z najwybitniejszych reżyserów żydowskich swojej epoki. Pracował z zespołami teatrów: Niezależnego – 1926, Nowości – 1928, Elizeum – 1929, Kameralnego – 1933. Utwory Arnsztejna wystawiane były na scenach w wersji polskiej (często pod innym tytułem) oraz w wersji jidyszowej, mając niekiedy inne tytuły niż wydania drukowane albo zaopatrzone w odmienne zakończenia (np. *Wieczna miłość*, *Fanatycy*, czy *Nędzarze*)<sup>12</sup>.

Arnsztejn adaptował także na scenę utwory innych autorów polskich i żydowskich. Wymienić tutaj trzeba: *Jehudę Lubrowicza* (wyst. w 1901 roku, na podst. *Meira Ezołowicza* Elizy Orzeszkowej), *Bociany* (wyst. w roku 1902 na podst. opowiadania Marii Konopnickiej), *Mendel Gdański* (wyst. w 1910 r. na podst. noweli Marii Konopnickiej), *Golem* (wyst. w roku 1928 na podst. poematu dramatycznego H. Lejwika, właśc. Lejwika Halperna), *Żyda na stos* (wyst. w 1933 roku na podst. powieści Kurta Münzera *Żyda na krzyż*), *Wróg Romy* (wyst. w latach trzydziestych na podst. *Irydiona* Zygmunta Krasińskiego).

W dużo mniejszym stopniu zmian w treści utworów dokonywał Arnsztejn w przypadku następujących przekładów lub przeróbek scenicznych: *Rodzina żydowska* (z 1904 roku na podst. Szolema Alejchema), *Ghetto* (z roku 1908 na podst. Hermana Heijermansa), *Amnestia* (z 1911 roku na podst. Hermana Heijermansa), *Dybuk* (z 1925 na podst. Szymona Anskiego), *Tajemnica powodzenia* (z roku 1926 na podst. Jamesa Montgomery'ego), *Dowcipy żydowskie* (z 1927 roku na podstawie twórczości ludowej), *Fenomenalna umowa* (z roku 1927 na podst. Larry'ego Johnsona), *Grzesznica na wyspie Pago-Pago* (z 1927 roku na podst. Johna Coltona i Clemencego Randolpha), *Bóg, szatan i człowiek* (z roku 1929 na podst. Jakuba Gordina) oraz *Mirla Efros* (z 1929 na podst. Jakuba Gordina). Poza pracą dramatopisarską Arnsztejn reżyserował w spektaklach Żydowskiego Teatru Wileń-

<sup>11</sup> Egzemplarz teatralny sztuki *Prawo bezprawia* znajduje się w archiwum Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie. Na pierwszej stronie brulionu widać, iż ktoś umieścił nowy tytuł na starym za pomocą naklejki.

<sup>12</sup> Niestety nie udało mi się do nich dotrzeć, nie mogę więc zweryfikować czy są to rzeczywiście inne sztuki Andrzeja Marka, czy też są to znane już czytelnikowi utwory, tyle, że wystawione na scenie teatralnej pod odmiennymi tytułami i stąd odnotowane w tradycji badawczej pod innym niż oryginał tekstowy mianem.

skiego, który z wielkim powodzeniem grał *Der vilner balebesl* (w wersji polskiej: *Pieśniarze*), sztukę o uwiedzionym przez wielki świat warszawskiej opery młodym kantorze podwileńskim.

Arnsztejn był również jednym z pionierów kina żydowskiego<sup>13</sup>. W funkcji reżysera i scenarzysty filmowego zadebiutował dramatem *Der wilder foter (Okrutny ojciec)*<sup>14</sup> na podstawie utworu Zalmena Libina. Także w 1911 roku nakręcił niemy film *Chasydka i odstępcza*<sup>15</sup>. Trzecim obrazem z 1911 roku jest film *Di Sztifmutter (Macocho)*<sup>16</sup> na podstawie sztuki Jakuba Gordina. W 1912 roku dokonał adaptacji filmowej sztuki Jakuba Gordina *Mirele Efros*<sup>17</sup> oraz *Chasie di jesojme (Sierota Chasia)*<sup>18</sup> także na podstawie dramatu tego autora. Można podejrzewać, że właśnie te doświadczenia sprawiły, że pod koniec 1912 roku wyjechał do Los Angeles, gdzie ukończył kurs teatrologiczny, a potem podjął współpracę z wybitnymi działaczami nowojorskiego teatru żydowskiego Nachumem Zemachem i Morycem Schwartzem. W drugiej połowie lat trzydziestych raz jeszcze wrócił do filmu w ramach przygotowania ekranizacji *Dybuka* Szymona Anskiego<sup>19</sup>. W dwudziestoleciu międzywojennym był współpracownikiem agencji filmowej „Siła”, której przewodził Mordechaj Towbin, korzystający z aktorских sił Warszawskiego Żydowskiego Teatru Artystycznego Idy Kamińskiej<sup>20</sup>.

Natomiast pozostają jeszcze dramaty Arnsztejna wydane w jidysz, które doczekały się osobnego opracowania ze strony Michaela Steinlaufa. Tytułem przypomnienia można podać, że wydano następujące jidyszowe sztuki Arnsztejna: *Dos ejbike lid* (Warszawa, 1907); *Der vilner balebesl* (Warsza-

<sup>13</sup> N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, Kraków 2002, s. 21–24, 92, 134 oraz T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009.

<sup>14</sup> *Okrutny ojciec*, film niemy z 1911 r., scen. i reż. Andrzej Marek, zdj. S. Stebel, obsada m.in.: Herman Sieradzki, Zina Goldsztejn.

<sup>15</sup> *Chasydka i odstępcza*, film niemy z 1911 r., scen. i reż. Andrzej Marek, zdj. Stanisław Stebel.

<sup>16</sup> *Macocho*, film niemy z 1911 r., scen. i reż. Andrzej Marek, zdj. S. Stebel.

<sup>17</sup> *Mirele Efros*, film niemy z 1912 r., reż. Andrzej Marek, zdj. S. Stebel, scenografia: Izidor Lewenhardt, obsada m.in.: Regina Kamińska, Ida Kamińska, Abraham Izaak Kamiński, Herman Wajzman.

<sup>18</sup> *Sierota Chasia*, film niemy z 1912 r., reż. Andrzej Marek, obsada m.in.: Ajzenberg, Nachum Lipowski, A. Kamiński.

<sup>19</sup> *Dybuk*, film z 1937 r., scen. Andrzej Marek i Alter Kacyzne, kierown. artyst. Andrzej Marek, obsada m.in.: Maks Bożyk, Samuel Bronecki, Dina Halpern, Dawid Lederman.

<sup>20</sup> Aktorka ta wspomina o relacjach łączących jej rodzinę z Arnsztejnem: I. Kamińska, *Moje życie, mój teatr*, przeł. J. Krakowska-Narozniak, Warszawa 1995, s. 5.

wa, 1908); *Jidisze tochter* (Nowy Jork, 1914), zbiorowe zestawienie: *Dramatisze szriftn* (Moskwa 1918) ze sztukami: *Dos ejbike lid*; *Wer iz der gonef?*; *Majn wajbs meszugas*; *Szwester un bruder*, a także *Der friling gejt*. W 1920 roku w Nowym Jorku wyszła drukiem *Majn wajbs meszugas*, z kolei w 1928 roku w Warszawie opublikowano drugi tom *Dramatisze szriftn*, ze sztukami: *Di nekome* oraz *Wen di bleter faln*; *Wen der tajwl lacht*; *Dem zejdn matone* oraz *Di machszejfe*. W 1919 roku w Moskwie wyszła drukiem rozszerzona wersja *Dos ejbike lid*. W wersji hebrajskiej dwukrotnie publikowano *Wieczną pieśń* jako *Hashir hanitskhi*. Pierwszy raz w Jerozolimie w 1906–1907 roku oraz w Białymostku w 1913, w tłumaczeniu Pesacha Kaplana. W 1934 roku w Londynie wyszła w antologii sztuk żydowskich sztuka *Wieczna bajka* w angielskim przekładzie jako *Eternal Song*<sup>21</sup>.

Marek Arnsztein w czasie II wojny światowej znajdował się w getcie warszawskim, w którym wciąż zajmował się teatrem (pisał sztuki dla zespołów scenicznych). Jurorował w konkursach młodych talentów, organizowanych przez zarząd gminy getta. Od lipca 1941 roku zaczął działać w getcie Nowy Teatr Kameralny, którego twórcą i kierownikiem literacko-artystycznym był właśnie Arnsztein<sup>22</sup>. Spektakle zespołu odbywały się w budynku kościoła św. Augustyna przy ul. Nowolipki i grane były po polsku. Arnsztein brał także udział w powstaniu jidyszowej organizacji kulturalnej „IKOR” (Jidisze Kolonizacje Organizacje in Russland). W getcie wyreżyserował sztuki: *Final małżeństwa*, *Moje żony mnie zdradzają*, *Potęga pieniądza* oraz *Pieśniarzy Ghetta* wystawione jako *Boski śpiewak*, mając swoją publiczność i to bynajmniej nie małą, co było ważnym osiągnięciem, zważywszy, że był to jeden z większych budynków teatralnych, a codzienna atmosfera wojennej przemocy nie sprzyjała bynajmniej uczestnictwu w sztuce. Nowy Teatr Kameralny przestał istnieć z chwilą likwidacji dzielnicy żydowskiej w 1942 roku. Arnsztein do ostatnich dni warszawskiego getta udzielał się kulturalnie, przemawiając na przykład podczas jubileuszu artystycznego aktora Michała Znicza. Wedle niektórych źródeł w ostatnich tygodniach życia przyjął chrzest<sup>23</sup>. Wedle jednej z wersji biografii śmierć poniósł podczas likwidacji

<sup>21</sup> M. Arnstein, *The eternal song*, [w:] *Fifty one-act plays*, ed. Constance Martin, London 1934.

<sup>22</sup> Stanisław Marczak-Oborski, *Teatr czasu wojny 1939–1945*, Warszawa 1967; R. Sakowska-Pups, *O działalności teatralnej w getcie warszawskim*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1969, nr 69, s. 57–59.

<sup>23</sup> Wspomina o tym Emanuel Ringelblum, *Kronika getta warszawskiego wrzesień 1939–styczeń 1943*, wstęp i red. A. Eisenbach, przeł. A. Rutkowski, Warszawa 1983, s. 102.

warszawskiego getta w 1943 roku. W świetle innego źródła biograficznego został zamordowany przez hitlerowców w komorze gazowej w Treblince. W jeszcze odmiennym opisie został deportowany do obozu na Majdanku, gdzie zagazowano go wraz z Abrahamem Pfeferem<sup>24</sup>.

Dzisiaj, gdy chcemy przebadać jego twórczość, stajemy przed kilkoma wyzwaniem metodologicznymi i materiałowymi. Metodologicznie rzecz biorąc, wart jest Arnsztejn osobnych postępowań: literaturoznawczego, teatrologicznego i filmoznawczego. Badacz literatury odnajdzie do analiz: wiersze, poematy, opowiadania, eseje, teksty polemiczne oraz dramaty. Teatrolog może wyznaczyć karierę twórcy jako reżysera, autora scenariusza, adaptatora, antreprenera czy recenzenta teatralnego. Wreszcie filmoznawca jest w stanie zafrapować opowieść o Arnsztejnie-reżyserze, filmowcu, propagatorze filmu. Aby w pełni się dokonały tego typu opisy, badacze powinni zająć się tak twórczością napisaną w jidysz, jak i w języku polskim. Jest owego materiału wystarczająco dużo, aby w każdym z owych mediów językowych można było pokusić się o rozległe badania i interpretacje.

Druga kwestia to dostępność jego utworów, a raczej ich niekompletność. Oto w odniesieniu do literatury polskiej dotrzemy do wielu wypowiedzi poetyckich, prozatorskich albo krytycznych Arnsztejna zawartych w „Izraelicie” albo polskojęzycznych czasopismach. Jednakże już w zakresie tekstów jego dramatów jest dużo gorzej. Z zapisanych w języku polskim sztuk dotarłem dzisiaj do takich jego autorskich utworów, jak: *Pieśniarze*, *Wieczna bajka*, *Noemi*, *Wódz Judei*, *Złodzieje*, *Bzik mojej żony*, *Król*, *Siostry*, *Złote sny*. Korzystam z wydań osobnych, z wieloczęściowych publikacji z „Izraelity” oraz ze zbiorów archiwalnych Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie oraz Teatru Wielkiego w Warszawie. Szczególnie dziękuję pani dr hab. Dianie Poskucie-Włodek, kierującej Archiwum Artystycznym i Biblioteką Teatru im. Juliusza Słowackiego za wszelką pomoc i wyrażenie zgody na wykonanie fotokopii egzemplarzy teatralnych sztuk.

Nie wiadomo natomiast, gdzie szukać pozostałych sztuk Andrzeja Marka, znanych tylko z tytułu lub opisu recenzyjnego: *Chasydów*, *Wiecznej miłości* lub też *Nędzarzy*. Być może niektóre z nich pojawiły się w wydanych drukiem przekładach na język hiszpański, angielski i rosyjski. Albo też były

---

<sup>24</sup> O śmierci Andrzeja Marka wspomina jeden z ocalałych – Jerzy Pfefer w relacji *Moja ucieczka z Majdanka*.

Patrz: [http://warszawa.getto.pl/index.php?mod=view\\_record&rid=8341700041911529604&tid=osoby](http://warszawa.getto.pl/index.php?mod=view_record&rid=8341700041911529604&tid=osoby) [dostęp: 15.09.2019].

one dostępne jedynie w wersji scenariuszowej jako egzemplarz reżyserski czy aktorski i w dzisiejszej sytuacji nie ma już możliwości do nich powrócić. Tym bardziej więc zasadne jest dzisiaj sięgnąć do dramatów Marka Arnsztejna, aby w ślad za jego jedynym biografem Michaelem Steinlaufem, dostrzec w nich kilka cech powtarzalnych dla całego teatru żydowskiego<sup>25</sup> oraz aby – na własne już konto interpretatorskie – zaproponować kilka kwestii oryginalnie zarysowanych przez żydowsko-polskiego twórcę. Z dostępnego mi materiału do analizy wybieram sztuki, w których tematyka żydowska jest widoczna bezpośrednio, natomiast w innym miejscu dokonam opisu sztuk Arnsztejna, które swą fabułą dotyczą świata nieżydowskiego lub też są tłumaczeniami lub przeróbkami innych autorów z tradycji polskiej lub innych narodów.

### *Dramat o wolności człowieka i sztuki*

*Pieśniarze* to trzecia ze sztuk Andrzeja Marka. Napisana prawdopodobnie w 1902 roku, zagrana w łódzkim Teatrze Viktoria w październiku 1902 roku<sup>26</sup>, została opublikowana w kilkunastu odcinkach w „Izraelicie” w 1903 roku<sup>27</sup>. Miała swoją wersję jidyszową, graną od 1905 roku jako *Der vilner balebesl*. Polska wersja tej sztuki była grana w reżyserii autora w Kaliszu, zaś w 1906 roku także w jego reżyserii w Wilnie przez zespół Stanisława Knake-Zawadzkiego<sup>28</sup>. Na podstawie sztuki Arnsztejna nakręcono w Stanach Zjednoczonych w 1940 roku film *Uwertura do chwaty* w reżyserii Maxa Nossecka.

Wydarzenia *Pieśniarzy* związane są z historią wileńskiego kantora Joełu-Dawida Lewensztajna, który choć zrobił karierę jako śpiewak na warszawskich scenach polskich, to jednocześnie utracił szacunek w środowisku

<sup>25</sup> Patrz: M. Steinlauf, *Teatr żydowski w Polsce. Stan badań*, „Pamiętnik Teatralny” 1992, nr 1–4, s. 16.

<sup>26</sup> Szerzej o sztuce pisała A. Kuligowska-Korzeniewska, „*Ja pragnę być pieśniarzem dla wszystkich...*” („*Pieśniarze*” Andrzeja Marka, 1902), [w:] *Dyskursy i przestrzenie (nie)tolerancji*, red. G. Gazda, I. Hubner, J. Płuciennik, Łódź 2009, s. 131–142.

<sup>27</sup> A. Marek, *Pieśniarze. Dramat osnuty na tle prawdziwego zdarzenia*, „Izraelita” 1903, nr 1, s. 2–4; nr 2, s. 14–16; nr 3, s. 26–28; nr 4, s. 38; nr 5, s. 50–52; nr 6, s. 62–63; nr 7, s. 74–75; nr 8, s. 86–88; nr 9, s. 98–100; nr 11, s. 122–123; nr 12, s. 134–135; nr 13, s. 148–149; nr 14, s. 160–161; nr 15, s. 173–175; nr 16, s. 184–185. Dalej oznaczam literą „P” oraz oznaczeniem numeru oraz strony z cytatem.

<sup>28</sup> Opisuje owe prezentacje w Wilnie Anna Kuligowska-Korzeniewska, *Przed wskrzeszeniem stałej sceny w Wilnie (1905–1906)*, [w:] *Wilno teatralne*, red. M. Kozłowska, Warszawa 1998, s. 110.

Żydów, traktujących jego decyzję o wyjeździe z Wilna i kontaktach z nieżydowską kulturą jako światopoglądową zdradę. W sztuce Arnsztejna oprócz Joela-Dawida występuje jego niewidoma siostra Leja, żona – Dwojra oraz ojciec – Abram. Drugoplanowe postacie to dzieci Joela-Dawida, rodzice Dwojry, kupiec Ber, młodzieńcy i inne epizodyczne postacie świata żydowskiego. Pojawiają się również przedstawiciele środowiska polskiego: młodzieńcza miłość kantora – Irena, bogaty warszawiak – Borecki, służący Błażej oraz pomniejsze postacie. Najważniejszy jest w sztuce konflikt wewnętrzny, jaki się rozgrywa wewnątrz Joela-Dawida: zostać w podwileńskiej miejscowości na stanowisku kantora synagogalnego i dalej służyć swojej społeczności śpiewem słynącym na całą okolicę czy też na stałe wyjechać ku wielkiemu miastu europejskiemu i prezentować swoje nadzwyczajne umiejętności słuchaczom nieżydowskim. Zarówno w stosunku do jednej, jak i do drugiej możliwości zarysowują się bardzo określone konsekwencje zewnętrzne, wywołujące bardzo namacalne efekty życiowe, których nie do końca potrafi zrozumieć tak żydowski śpiewak, jak i jego otoczenie.

Pierwszy akt sztuki zarysowuje sytuację szabatu w wileńskiej społeczności żydowskiej, która podziwia umiejętności swojego kantora. Sława śpiewu Joela-Dawida przekroczyła już Wilno i dwudziestoletni młodzieniec dostał zaproszenie do dania koncertów w Warszawie. Dla rodziny i znajomych jest to jednak miejsce występku, zagrażające moralnej nieskazitelności<sup>29</sup>. Zwłaszcza teściowa nie chce wypuścić go w obce strony, chociaż żonie kantora taki wyjazd jest obojętny, byle tylko przywiózł z pobytu elegancki materiał na nowe suknie. W sztuce najważniejsze jest ambicjonalne dążenie kantora, który czuje w żydowskim środowisku Wilna rodzaj artystyczno-psychicznego wypalenia, dlatego tak mocno pragnie wyjazdu ku nowemu światu:

Puście mnie! – Ja tu wam już wszystko wyśpiewałem i nic więcej na dnie mej duszy już dla was nie znajdę... Od dwóch lat powtarzam wciąż dawno śpiewane melodie, nowe nie przychodzą wcale. – Do starych lasów za miasto chodziłem i pełną pierś wam tego śpiewu przynosiłem. Potem od liści i ptaków wzię-

<sup>29</sup> Dajan, sędzia żydowski, rzecznik żydowskiego tradycjonalizmu, takimi oto słowami mówi o Warszawie do Joela-Dawida: „Warszawa to bardzo wielkie miasto, bardzo grzeszne miasto, istna Sodoma! Nie jeden żak, co z obcego miasta przyjechał, ze sprawiedliwej drogi tam zbłądził, nie jeden tam swoją pobożność wykoszławił...” (1903, nr 1, s. 4).

łem piosenki i w swej duszy przetwarzałem na modlitewne hymny. Lecz teraz, – mówił mi las, liście i ptaki, że więcej dla mnie melodii nie mają. – Umilkły i nie śpiewają więcej! – (...). A mnie bez nowych tonów bardzo smutno! Życie niemożliwie i duszno, tak duszno! (...). Ja chcę w świat! Ja chcę w świat za nowymi głosami! Już tu dłużej tak nie wytrzymam! (P, nr 2, s. 14)

Joel-Dawid śpiewał w synagodze od siódmego roku życia, osiągając szczyty powodzenia w swoim środowisku, stale jednak marzył o samorozwoju i o nowych wyzwaniach. Zachęcały go do tego wieści krążące o innych aniżeli synagogalne audytoriach, mamiła go perspektywa uzyskania jeszcze wyższego statusu już nie tyle w rodzimym kontekście społecznym Żydów jako uznanego przez gminę wyznaniową śpiewaka, ale w kontekście szerszym, właściwie pozażydowskim. Ta wszakże motywacja zanurzona jest już w modernistyczne rozumienie sztuki-religii oraz artysty jako kapłana, przewodnika dla duszy wrażliwego słuchacza. Wypływa więc z ust Joela-Dawida przekonanie:

To jest prawda, że tam w wielkich miastach śpiewaka bardzo cenią, stokroć więcej niż tu, u nas! Bo w naszym mieście ludzie są zawsze swoimi interesami bardzo zajęci, nigdy wolnej chwili nie mają; tylko raz w sobotę, w bóżnicy, mają trochę czasu, ażeby się śpiewowi przysłuchiwać. A tam ludzie niosą w duszy muzykę razem z wiarą świętą. A śpiewak każdy to dla nich boski kapłan! (P, nr 3, s. 27)

Tego typu przekonania Joela-Dawida nie pochodziły ze środowiska żydowskiego. Był to wpływ kręgów chrześcijańskich i polskich. Dokładnie rzecz biorąc obecność Stanisława Moniuszki, który wedle treści sztuki był pierwszym, kto dostrzegł ponadprzeciętne umiejętności śpiewaka i nauczył go podstaw nieżydowskiej kultury<sup>30</sup>. Dla sztuki Arnsztejna w tym właśnie miejscu widać początek osobowościowego konfliktu wewnątrz świadomości głównego bohatera. To bowiem z dziecięcego doświadczenia konfrontacji

<sup>30</sup> Jest to motyw niewystępujący wśród opracowań biograficznych o Stanisławie Moniuszce. Polski kompozytor nie miał głębszych związków ze środowiskiem żydowskim. Tego typu temat pojawił się w sztuce, aby wzmocnić opis sfery uczuciowej żydowskiego chłopca. Jest to zatem *licentia poetica* Arnsztejna. Jeśli już doszukiwać się związków pomiędzy Moniuszką a światem żydowskim, to można zaznaczyć relację wręcz odwrotną, w której Henryk Toeplitz (1822–1891), warszawski kupiec, potentat cukru, mecenas i polski patriota, po śmierci kompozytora zaopiekował się finansowo jego rodziną.

świata żydowskiego i nieżydowskiego wyniknęły dalsze napięcia, z którymi nie potrafił sobie później poradzić dorosły kantor z Wilna:

We mnie gorycz krzyczy i złorzeczy wam, żeście mi całe życie złamali jednym strasznym słowem: „nie wolno!” Dziecku jeszcze zabroniliście chodzić do Moniuszki, co się chciał mną opiekować i uczyć mnie. Zabroniliście mi chodzić dlatego, że tam była dziewczynka sierota, co razem ze mną zawsze śpiewała, a mężczyźnie śpiewać z kobietą nie wolno! – Chciałem potem jechać wraz z nim do wielkiego miasta, a wyście mi nie dali: „młody chłopiec w dużym mieście łatwo się zepsuć może”. – Nawet mi się pożegnać nie dano z moim mistrzem i jego siostrzenicą... (P, nr 3, s. 28)

Koniec pierwszego aktu sztuki przynosi więc decyzję Joela-Dawida o wyjeździe z Wilna do Warszawy. Pragnienie zdobycia nowych doświadczeń, głód poznania odmiennych ludzi i chęć samorozwoju okazują się silniejsze aniżeli wynikające z pragmatyzmu obawy teściowej czy irracjonalne lęki niewidomej siostry kantora.

Drugi akt sztuki ukazuje inne miejsce akcji. Tym razem jest to bogato urządzone salon, mieszkanie Ireny, miłości Joela-Dawida z czasów dzieciństwa. Trafia tutaj Abram – ojciec żydowskiego śpiewaka, aby dowiedzieć się od dawnych znajomych, jak wygląda sytuacja z jego synem, tym bardziej, że krążące w Wilnie plotki przedstawiają obraz zafascynowanego nieżydowskim światem kantora, który zapomniał o swoich etnicznych korzeniach, a nawet – wszak żonaty – romansującego z inną kobietą.

Rozpoznanie w Wilnie potwierdza negatywne dla środowiska żydowskiego opinie. Joel-Dawid co prawda święci triumfy w warszawskiej operze, ale zupełnie zerwał związki emocjonalne z rodziną. Nowy świat fascynuje go, wciąga, czuje się w nim doskonale jako spełniony artysta. Osiąga to wszystko, czego już nie czuł w śpiewie synagogalnym<sup>31</sup>. Także i w wymiarze prywatnym czuje się dużo lepiej. Jego żydowska żona nie rozumiała muzyki, nie miała też wobec niej wycucia czy szacunku. Co innego Irena, chrześcijańska, serdeczna przyjaciółka kantora, która równie intensywnie postrzega muzykę jak Joel-Dawid. Co więcej, to ona, niczym muza, zdaje się

<sup>31</sup> Joel-Dawid wypowiada kwestię o tym uczuciu: „A wśród nich [Żydów] taki byłem samotny! Dusza samotna i serce samotne! Modlitwne śpiewy moje były jak te dymy ulotne (...): A ja chciałem, żeby one niby słupem ognistym były w niebiosach! żeby piorunową mową były o słońce!... A one, jak te dymy ulotne leciały samotne – modlitwne śpiewy moje!...” (P, nr 6, s. 63).



stale wskazywać na coraz bardziej subtelne wymiary pieśni, śpiewania i wspólnoty ludzi sztuki. Mówi do ukochanego wizjonersko i natchnionym tonem:

Bo wiesz, Joelu, gdzieś podobno jest śpiewne miasto... Takie śpiewne, wśród kwiatów wyrosłe, gór wykołysane, słoneczne, śpiewne – śpiewne miasto!.. Wyjdiesz tam w nocy, w biały dzień, o zmroku, tam zawsze jasno – zawsze!.. Patrzysz – a tu chodzą ludzie w bratnim uścisku spleceni. – Królowna z pastuchem... garncarz z księżną... Tak! z księżną – garncarz... Razem, razem! Twardej ziemi nie czują pod stopą. – Kwiecisty kobierzec, śpiewny kobierzec. – Śpiewne miasto!..., śpiewne miasto... (P, nr 6, s. 63)

Na takie zarysowanie przyszłości nie wyraża zgody ojciec Joela-Dawida. Jego przyjazd do Warszawy staje się misją oswobodzenia syna spod obcych wpływów nie-Żydów. Abram rozpoczyna od upomnień i krytykuje syna za zmianę ubioru, stylu bycia i pychę. Następnie uprzytomnia mu obowiązki wobec najbliższej rodziny, porzuconej społeczności Żydów oraz nakazuje powrót. Na to z kolei nie chce się zgodzić zakochana w śpiewaku Irena, która używa zgoła odmiennych argumentów. Wedle jej poglądów na świat, talent Joela-Dawida jest ponadnarodowy, jest czystą aktywnością, wielką sztuką, której nie można porzucić, tylko jej służyć<sup>32</sup>. Zarysowuje się zatem konflikt dwóch systemów wartości. Z jednej strony staje przed śpiewakiem: tradycja, swojskość i żydostwo, z drugiej zaś strony: nowatorstwo, inność i świat nieżydowski. Można zresztą takich opozycji zbudować więcej: rodzimność – obcość, prowincja – metropolia, prostota – skomplikowanie, stagnacja – progres, czy też naiwność – wysublimowanie. Zakończenie drugiego aktu jest dowodem zwycięstwa ojca, którego argumenty są bardziej namacalne i wyraźnie emocjonalne, w czym są silniejsze aniżeli piękne, ale i mgliste obietnice Ireny. Wileński kantor z rozpaczą woła:

Nie wołajcie mnie, sny!..., bom ja niewolnik, jam twój, ojczy, razem z moją tęsknotą i snami, śpiewem, grą, duszą, sercem i ciałem, jam własnością braci

<sup>32</sup> Irena przekonuje do swoich racji słowami: „On pieśni swojej oddać wam nie może, wy sami o tem dobrze wiecie – Abramie, bo ta pieśń nie do niego, lecz on do niej należy... wy sami dobrze wiecie, Joel do pieśni należy!..., do tej jasnej pani – wielkiej, co nad sobą niema żadnych panów, żadnych władców. Do tej królowej pieśni niepodzielnej, co nawet mistrza swojego niezwalczoną jest władczynią! Wy nie zmuszajcie go, by on tam do was powrócił. On tam powracać nie może!” (P, nr 7, s. 75).

moich, jam twój, ojcze!... twój syn i niewolnik!... i mojej ślepej siostry jam brat i niewolnik!... A! wyklujcie mi oczy, bym był, jak ona, ślepy, bym tylko wam jedynie śpiewał... nie słońcu, lecz wam jedynie grał, jedynie wam, a nie onym niebos królewskim bajecznym przepychom!.. (P, nr 7, s. 75)

Trzeci akt przynosi ze sobą kilka scen z udziałem postaci biedoty, odwzorowując przekonania, styl myślenia i kondycję ekonomiczną prowincjonalnych Żydów. Z przedstawionych realiów obyczajowych widać tutaj przedsiónek szkoły żydowskiej w jakimś miasteczku leżącym na drodze pomiędzy Warszawą a Wilnem, do którego zajechali w drodze powrotnej Abram i jego obolały psychicznie syn. W betmidraszu wszyscy zebrani żebracy rozprawiają o postępkach Joela-Dawida, odbierając jego czyny jako grzeszne, odstępcze i godne najwyższego potępienia. Potęguje takie przekonania religijna interpretacja jednego z rabinów, który wytłumaczył wiernym, że śpiew kantora nie służył sprawom boskim, lecz w istocie był aktem samouwiełbienia<sup>33</sup>. Była to więc pycha powstała z podszeptu szatana, Asmodaja, który podsunął również sławnemu chazanowi piękną kobietę, aby go uwiodła. W takim świetle historia postępowania Joela-Dawida staje się nową wersją biblijnych wydarzeń, które stały się przed wiekami udziałem króla Salomona i królowej Saby<sup>34</sup>.

Nierozpoznany przez dyskutantów wileński kantor przysłuchuje się tym „rewelacjom” ze smutkiem i rozczarowaniem, iż oto nikt nie docenił jego uniwersalnego wysiłku samorozwoju. Kiedy do przedsiönka wchodzi sługa Irenej – Błażej, Joel-Dawid widzi w tym znak swojego przeznaczenia. Znowu zmienia zdanie i wyrusza z powrotem do Warszawy, aby dalej rozwijać swe muzyczne talenty<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Jedna z epizodycznych postaci mówi o tym: „Joel Dawid nie myślał o świętych słowach w modlitwie zawartych, jeno o samym śpiewie tylko myślał! Jego modlitwy i hymny, jego dziękczynienia i skargi, jego płacze serdeczne i hejnały radosne to były kacerskie ofiary palone na ołtarzu własnych namiętności. – Bogu na bluźnierstwo, diabłom na uciechę, a jedynie sobie na chwałę”. (P, nr 11, s. 122)

<sup>34</sup> Historia opisana w dwóch miejscach Biblii: 1 Krl 10,1–13 i 2 Krn 9,1–12. Trzeba jednak zaznaczyć, że przedstawiona w sztuce Arnsztejna interpretacja spotkania królowej Saby i króla Salomona jest zinterpretowana bardzo specyficznie, wręcz odmiennie, aniżeli oryginalny zapis biblijny, w którym obydwie strony spotkania były z niego bardzo zadowolone i wzbogacone.

<sup>35</sup> Joel-Dawid wyrzuca plotkującym żebrakom: „Jak król Salomon! Jak król Salomon... Ale ja żalu za to do was nie mam... Wyście niewinni, wyście tacy biedni... Że ja słońca chciałem, a ono do naszych brudnych, ciasnych ulic przyjść nie chce, – cóżeście winni... Że

Ostatnia część sztuki pokazuje pokój żydowskiego domu znanego już z pierwszego aktu. Odślania się tutaj atmosfera wyczekiwania na Joela-Dawida, tęsknota za nim odczuwana przez jego syna, żonę i teściową. Wszyscy oni są przekonani, że ich ukochany chazen przeszedł na chrześcijaństwo i związał się z nową kobietą węzłem małżeństwa. Niepewność rozwiewa sam Joel, który zjawia się w domu wraz z ojcem, zapewniając, że nie odszedł od wiary ojców. Kantor jest wszakże duchowo nieobecny, zaprzątnięty myślami nad czymś innym. Niepokoi to zebranych, zaś Abram dokłada jeszcze trosk, opowiadając o niebywałym i niezrozumiałym śpiewie swojego syna podczas drogi powrotnej. Joel-Dawid powróciwszy do rodziny, reaguje jedynie na swoją ukochaną, śmiertelnie chorą, siostrę Leę, która raz jeszcze zachęca go do zaśpiewania i zagrania na skrzypcach. Ten jednak po chwilowym uniesieniu przestaje śpiewać, rozbija swoje skrzypce i bezradnie patrzy, jak w tym samym momencie umiera jego siostra. Sztuka kończy się więc obrazem upadku i rozbicia osobowościowego głównego bohatera i jego bliskich<sup>36</sup>.

### *Ciemna strona własnej tradycji*

Kolejna z polskojęzycznych sztuk Marka Arnsztejna dotycząca kwestii żydowskich to *Noemi*, wydana w 1912 roku<sup>37</sup>, zaś w jidysz opublikowana w 1917 roku jako *Królowa Sabat*. Dramat został dedykowany Jakubowi Spirze, znajomemu architektowi, jako dowód „istotnej przyjaźni”. Ponownie jak w *Pieśniarzach* wraca się tutaj w obręb problematyki żydowskiej i kwestie zderzenia aspiracji samorozwojowych Żydów z zasadami ich własnej tradycji kulturowej i religijnej.

W utworze rozgrywającym się w małym prowincjonalnym miasteczku występuje przede wszystkim Dawid Oszer i jego żona Perla, średnio sytuowani ekonomicznie Żydzi, ich jedyna córka – Noemi oraz ich dziesięcioletni syn – Gecele. Na drugim planie pojawiają się jeszcze siostrzeniec Perli –

---

mnie dusiły nasze mgły i czczość i nędza i bagnisko naszych małych spraw – wyście niewinni!...” (P, nr 11, s. 123).

<sup>36</sup> Nieco odmienne jest zakończenie sztuki Arnsztejna, na które powołuje się w swym opisie Anna Kuligowska-Korzeniewska. Stało się tak z racji wzmocnienia efektów dramatycznych, które są bardziej dobitne w omawianym przez nią egzemplarzu teatralnym, aniżeli czynniki bardziej stonowane i tym samym wieloznaczne w wersji wydrukowanej w „Izraelicie”, do której sięgam w swojej charakterystyce.

<sup>37</sup> A. Marek, *Noemi. Dramat w trzech aktach*, Warszawa–Kraków 1912. Dalej oznaczam skrótem „N” i numerem strony z cytacją.

Jakob, nauczyciel i krewny rodziny Oszerów – Ajzyk, jego żona – Zeldą oraz kupiec lasu – Reb Henoch wraz ze swoim synem – Zajwlem. Sporadycznie występują także Gela – sąsiadka, Szypra – stara służąca Oszerów, rabin, żebrak, żołnierz, grajkowie weselni i inne postacie.

Pierwszy akt przedstawia świąteczną atmosferę rodziny Oszerów. Mężczyźni poszli na piątkową modlitwę do synagogi, kobiety przygotowały już szabas. Podczas świątecznego posiłku rodzice zamierzają powiadomić Noemi o tym, że znaleźli dla niej kandydata na męża, syna właściciela okolicznego lasu. Rozpoczęcie szabatów wygląda bardzo radośnie i swojsko, wszystkie elementy obrzędowe tworzą emocjonalnie ciepłą aurę i przebudzona po podróży Noemi patrzy z rozrzewnieniem na tego typu obraz, a po chwili uczestniczy nawet w rodzaju hagady, pytając o znaczenie określenia „Królowa Sabat” na żydowski święty dzień tygodnia<sup>38</sup>. Przywołanie faktu, że kobietom nie przekazuje się wiedzy religijnej żydostwa albo fakt, że Gecele ucieka przed pocałunkiem siostry, gdyż on jest przecież młodym badaczem Pisma, ona zaś kobietą, nie są w sztuce czymś wyraźnie negatywnym, a raczej wynikają z opisu obyczajowego. Dopiero dalsza rozmowa zebranych w domu osób zapowiada głębszy konflikt. Okazuje się bowiem, że Dawid i Perla, mimo wysłania swej córki do Paryża na studia medyczne, bynajmniej nie cenią światowego wykształcenia. Matka Noemi cieszy się nawet, że studia nie zostały zakończone, gdyż źle byłoby przyjęte w rodzinnym, małym miasteczku, gdyby żydowska panna była lekarką. Dużo ważniejsze jest natomiast jej zamażpójście, najlepiej za takiego mężczyznę, który by wzmocnił ród Oszerów i zapewnił Noemi dobry byt ekonomiczny. Jej rodzice umówili się z właścicielem pobliskiego lasu, że to jego synowi oddadzą córkę, przekazując jednocześnie w jej wianie własny las do wycięcia. Ponieważ są tradycjonalistami, nie pofatygowali się przekazać tej wiadomości swojemu dziecku, zakładając, że przecież uszanuje ona wolę rodziców.

Do takiego punktu wyjściowego sztuki dochodzi wszakże ważna zmiana. Oto miejscowy rabin również jest zainteresowany tym, aby swojego syna skojarzyć z Noemi, co dla rodziny Oszerów jest wielkim zaszczytem i oka-

---

<sup>38</sup> Arnsztejn podaje tutaj interpretacje rabiego Chanina, rabiego Janaja oraz przywołuje zapissek z książki *Berejszys rabo*. Patrz charakterystyka takich „narracyjnych wtętoń” u E. Prokop-Janiec: *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992, s. 231–245; czy też u S. J. Żurka, *Zastygłe w polszczyźnie. O świętach żydowskich*, [w:] *Z pogranicza. Szkice o literaturze polsko-żydowskiej*, Lublin 2008, s. 22–37.

zją zdobycia powszechnego poważania. Dziewczyna jednakże nie pragnie małżeństwa ani z synem właścicielem lasu, ani z synem rabina. Zwleka z odpowiedzią, zasłaniając się zmęczeniem i zaskoczeniem, choć w istocie przyjechała do swego rodzinnego miasta ze swym ukochanym – Jakubem, który choć jest żydowskiego pochodzenia, to tak dalece się zasymilował, że zupełnie (ubiorem i przekonaniem) odstaje od konserwatywnej społeczności miasteczka.

Drugi akt sztuki ukazuje pogłębianie się konfliktu pomiędzy Noemi a jej rodzicami w sprawie ożenku. Co więcej, coraz wyraźniej widać, że dziewczyna skłania się raczej ku modelowi żydostwa, jaki reprezentuje Jakub. Wbrew obowiązującym zwyczajom spotyka się z młodym mężczyzną bez wiedzy rodziców, czym nadszarpuje sobie reputację, zaś rodzinę naraża na kpiny i plotki. Dochodzi więc do otwartego konfliktu pomiędzy tym, co reprezentują rodzice, a tym do czego dąży Noemi, pomiędzy szacunkiem wobec tradycji, a własnymi pragnieniami, pomiędzy dawnością a współczesnością. Najwięcej do powiedzenia w tym sporze ma do powiedzenia Dawid – głowa rodziny Oszerów, który poucza córkę:

Ja się nie mylę! Jak śmiesz do mnie tak mówić, ty!... Mnie tu w mieście wszyscy poważają, mnie się najmędrsi radzą we wszystkich sprawach życia, handlu i religii, a ty jedna, głupia dziewczyna, przychodzisz mi tu powiedzieć, że ja się mylę! Ot, co robi wasze trefne wykształcenie! Gecele nigdy tak do mnie przemawiać nie będzie! Bo Gecele uczy się naszej Tory i naszych świętych a mądrych ksiąg, które nakazują bezwzględny szacunek i posłuszeństwo dla starszych w ogóle, a dla rodziców w szczególności. (N, s. 32)

Noemi nie akceptuje jednak takich poglądów, postrzega swojego ojca jako ideowego wroga, zaś miasteczko, które tak dobrze wspominała w Paryżu, w aktualnej sytuacji życiowej odkrywa się przed nią ze swoimi wadami. Dawna swojskość, tak ceniona przez dziewczynę, staje się mentalną duchotą, prostota mieszkańców prostactwem, wielka i tajemnicza wiedza judaizmu zbiorem przestarzałych poglądów. Jej wyznanie rzucone ojcu ma siłę argumentów zwolenników reformy judaizmu:

Strasziwa, okropna nędza! ciasnota! brud i zaduch! stęchlizna! Nie do uwierzenia, że w tych izbach, pozbawionych jakiegokolwiek piękna, w tych izbach, których nigdy nikt nie przyozdobił w jakikolwiek kwiat, lub chociaż by w je-

den liść zielony! W tych niskich izbach o spróchniałych, brudnych, wilgocią przeżartych ścianach, od których słoneczne promienie uciekają ze wstrętem, w tych ohydnych norach mieszkają ludzie! Ludzie!... Królowie wszechstworzenia, na obraz i podobieństwo Boże stworzeni, a na domiar – synowie narodu, który się uważa za wybrany! (...) O! urągowisko! o krwawe urągowisko! (...) Na dworze pachniała precudna, wiosenna noc... Księżyc jasny, uroczysty, jakby w najpiękniejsze szaty przybrany na cześć królowej wiosny! Radował mu się każdy liść, każda trawka, każdy kamień na wet! A oni – ci królewicze-nędzarze, w swoich izbach, w swych więziennych budach, w swych mysich norach, drzemali schyleni nad pożółkłymi księgami, co opiewają dawno zmarłe piękności, dawno minione wspaniałości, dawno zaprzeczone prawdy! (N, s. 42)

Pozytywnym programem działania Noemi jest chęć niesienia ludziom z miasteczka oświaty i szerszej wiedzy o współczesności. Skoro nie została lekarzem ciał, to przynajmniej stanie się lekarzem duszy (N, s. 43). W ten sposób zamierza z altruizmem i poświęceniem uczynić swoje życie pełniejszym i sensowniejszym. Nie czyni tego z litości, lecz w zrozumieniu, że najbliższym trzeba przecież przynosić wiadomości o innym świecie aniżeli żydowski, aby mogli pędzić szczęśliwsze życie (N, s. 53).

Jej szlachetne czyny nie są jednak dobrze przyjmowane i rozumiane. Żydowska społeczność widzi w niej jedynie zdziwaczają paryskimi obyczajami dziewczynę, która odrzuca możliwość małżeństwa z najlepszym kawalerem w mieście. Nawet jej ukochany, unikający publicznych wystąpień w miasteczku, nie zamierza podejmować się zadania oświecania mieszkańców, gdyż sądzi, że ich wychowanie, otoczenie oraz konserwatywny światopogląd jest obecnie nie do zmienienia. Wedle niego czas idealistycznych Urielów i Meirów już się skończył<sup>39</sup>. Jakub sądzi, że jakiś postęp pewnie nastąpi, ale dopiero w przyszłych latach, zaś aktualnie należy ideowo i społecznie pracować tylko tam, gdzie istnieje możliwość osiągnięcia pozytywnych efektów. Okazuje się więc egoistą, bezdusznym pragmatykiem, negatywnym przykładem zasymilowanego Żyda, który nie zamierza oglądać się za środowiskiem, które mógłby duchowo wzbogacić. Postanawia wyjechać

<sup>39</sup> Andrzej Marek odwołuje się tutaj do dwóch znanych w literaturze jidyszowej i polskiej przykładów bohaterów, którzy poświęcali własne szczęście dla ratowania swoich społeczności: *Uriela Acosty* Karla Gutzkowa oraz *Meira Ezofowicza* Elizy Orzeszkowej.

z miasteczka i namawia Noemi, aby i ona uciekła od bliskich razem z nim<sup>40</sup>. Dziewczyna w dramatycznym rozdarciu pomiędzy miłością do Jakuba a chęcią działania dla żydowskiej społeczności miasteczka, wybiera własne szczęście i ucieka od rodziny.

Trzeci akt sztuki Arnsztejna ukazuje serię porażek Noemi, która wyrasta na postać tragiczną. Najpierw widać przygotowania do ślubu dziewczyny i Zajwlem, pierwszym z przedstawianym jej mężczyzn. Dobitnie staje się jasne, że po jej odmowie rabinowi, po spotkaniach z Jakubem (w końcu żydowskim odstępcą), ucieczką z domu rodzinnego, wreszcie po targnięciu się na własne życie i wpadnięciu w psychiczną apatię, notowania Noemi jako kandydatki na żonę drastycznie zmalały. Jeszcze tuż przed jej ślubem ojciec musi dopłacić rodzinie kawalera sporo pieniędzy na jej wiano. W ten konserwatywny sposób mają być dopięte sprawy zamążpójścia Noemi.

Sama dziewczyna jest otepiała od bólu rozczarowania, już nawet nie dyskutuje z ojcem, rozumiejąc, że jest ona dobrem rodziny, które należy odpowiednio ulokować na pewną przyszłość. Najbardziej jednak jest zawiedziona i czuje się wręcz oszukana przez własną matkę, która obiecała jej niegdyś, że nigdy nie założy welonu na jej głowę bez pełnej zgody. I teraz właśnie nadchodzi moment, że matka w imię zachowania tradycji, w akcie zgody na silniejsze prawa religijne i zwyczajowe zamierza unieszczęśliwić Noemi. Jedynym pocieszeniem, jakie ma dla córki, jest opowieść o tym, że i ona sama przechodziła niegdyś duchowe katusze i mimo prób sprzeciwu musiała uznać się za pokonaną:

Cóż ci powiem... Sama zobaczysz... Duszno jest w pierwszych dniach. Zdaje się, ot! rozwalisz ściany, aby z więzienia się uwolnić! Zdaje się, ot!... – Czy ja wiem... Jak by ci kto nagle zasłonił cały świat! słyszysz? Cały twój, tak bardzo twój świat! Więc płaczesz!... Ale nikogo to nie obchodzi... Więc nie jesz, nie pijesz... Potem się zacinasz, słowa nie mówisz do nikogo, nawet do niego... Ale

<sup>40</sup> W wyznaniu Jakuba pojawiają się znaczące słowa: „Należę do nowego pokolenia Żydów, które nawet już wierzyć przestało w realne istnienie Urielów i Meirów... A choćby zresztą kiedyś istnieli tacy szaleńcy, którzy usiłovali głową przebić gruby mur ciemnoty i fanatyzmu, to skutki tej ich pracy wcale nie mogą być zachętą do naśladownictwa... Tych, którzy się w ghetto zabarykadowali, sam czas zwycięży! Wszak wiecznie nie zdołają odpędzać od siebie światła! Gdy się im uda dziś odepchnąć je ode drzwi, stanie ono jutro pod ich oknami... Najwęższymi szczelinami, promień za promieniem wedrze się do ciemnych, zaryglowanych suteryn ich duszy... I w końcu staną się światli!... Muszą nimi się stać... Kiedy to nastąpi? Kto to może wiedzieć? To tylko jest pewnem, że my jedni nie wpłynęlibyśmy na przyspieszenie tego dnia o jedną chwilę nawet!...” (N, s. 54).

i to wyzwolenia nie daje... Coś tak tu... w sercu... coś, co to ludzie nazywają duszą!... Coś tak się rwie, tak się szarpie!... Oj, tak się szarpie! Aż – później!..., może w miesiąc, może we dwa miesiące – taki nagle czujesz wstyd!... I już wtedy wszystko przepadło... Radują się twoi rodzice, radują się jego rodzice. Wnuk im przybywa!... Wnuk... (N, s. 75)

Niewielka to pociecha dla Noemi, która planuje po ślubie uciec od małżonka, byle tylko ocalić samą siebie. Nie chce bowiem powtórzyć losów żydowskich dziewcząt, które godząc się na niechciane, zwyczajowe małżeństwa, stają się ofiarami tradycji. Noemi dobrze pamięta, jak jedna z jej dalekich znajomych została przez własnego ojca pobita a potem trzymana przez trzy tygodnie pod zamknięciem, do czasu wyrażenia zgody na zamążpójście (N, s. 50). Jeszcze bardziej drastyczne jest wspomnienie innej znajomej, której zgodnie z żydowskim zwyczajem po zaślubinach ścięto włosy, co przechyliło szalę goryczy i niezgody na tak przedmiotowe jej traktowanie. Noemi wspomina:

Widziałam ją – wiszącą!... Peruka spadła jej z głowy i widziałam ogoloną czaszkę... Ogolono jej te piękne czarne warkocze! To wtedy było dla mnie najstraszniejsze! Ten widok pozostał najokropniejszym wspomnieniem mego życia... Ogolona czaszka i zeszywniałe ciało pięknej dziewczyny, wiszące na sznurze u sufitu!... I oczy! te zawsze roześmiane, niewinne oczy – wyszły teraz z orbit i patrzyły się krwawo, jakby wzywały straszliwego sądu na ojca, na matkę, na wszystkich! na mnie też! (N, s. 51)

Dziewczyna dostrzega, że jej sytuacja jest powtarzalna, wydarza się na co dzień w tysiącach innych przypadków. Jej gest sprzeciwu nie może przekreślić siły społecznych oczekiwań, zwyczaju i prawa żydowskiego. Noemi uświadamia sobie, że w obliczu zachowania konserwatywnie pojmowanej tożsamości wszystko, co jednostkowe, jest w społeczeństwie żydowskim poświęcane na rzecz zasad szerszych, wspólnotowych i generalnych, których nie można porzucić bez konsekwencji, nawet tych najgorszych w postaci społecznego wykluczenia<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Swoje uogólniające zdanie wypowiada Noemi do matki z wielką goryczą: „Od samego urodzenia w sobie noszę okrutne przeznaczenie dzisiejszego dnia... Jestem córką narodu, którego przekleństwem jest, że nie może uciec przed swoim przeznaczeniem... Dlaczego wszyscy nie uciekamy z kraju, gdzie nas prześladują i gnębią? Dlaczego, gdy nad naszymi głowami nadciąga długa i ostra zima, nie uciekamy wszyscy, jako te ptaki – pozbawione



Potwierdza to spostrzeżenie kolejna scena ostatniego aktu sztuki, w którym do mieszkania Oszerów przychodzi miejscowy rabin, by wesprzeć moralnie i uzasadnić religijnie słusność postępowania ojca rodziny. Niezaakceptowanie buntu Noemi nazywa on mężnym zwalczaniem zła, gdyż wedle rabina Dawid w córce: „wroga ujrział tego, co jest święte i wieczyste” (N, s. 84). Samą końcową decyzję Noemi, aby jednak wyjść za męża, traktuje rabin jako nawrócenie i stąd też jego obecność na zaślubinach. Kiedy jednak przed wszystkimi zebrany dochodzi do aktu błogosławieństw ślubu, okazuje się, że Noemi w tej właśnie chwili umiera. Goście weselni są zaszokowani, Dawid i Perla wpadają w rozpacz, rabin zaś w swoistej wizji woła:

Lepiej wcale nie mieć córki, aniżeli mieć taką, która się ze „Złem” skojarzyła! (...) Nie rozpaczajcie, powiadam wam! Bo oto w tej chwili dusza Noemi, córki Dawida, oczyszczona ze wszystkich grzechów, ulatuje do nieba! (N, s. 89)

Arnsztejn kończy sztukę bardzo dramatycznie, ale jednocześnie w sposób semantycznie nieoczywisty. Nie wiadomo, czy Noemi umarła z rozpacz, czy też pozostawiona w samotności, wzięła tym razem większą dawkę trucizny? Nie wiadomo, czy idąc na zaślubiny, postanowiła się w końcu podporządkować żydowskiemu prawu? Czy rzeczywiście chciała powrócić do roli posłusznej córki, a z czasem żony i matki? A może spolegliwość była tylko próbą tymczasowego uspienia czujności bliskich tuż przed kolejną ucieczką? Istnieje też możliwość najbardziej drastyczna: Noemi nie chciała istnieć w zniewoleniu, dlatego odebrała sobie życie. Ze zderzenia szlachetnych motywacji Noemi oraz prostolinijnych rodziców, wypełniających zwyczajowe prawa powstał konflikt, który skończył się tragicznie, choć, jak podpowiada Arnsztejn, aktualne życie Żydów nie musi tak przecież wyglądać.

### *Historia biblijna z romansowym tłem*

W początkowym etapie rozwoju teatru żydowskiego ogromne powodzenie miały śpiewogry i wodewile, które luźno sięgały do żydowskiej tradycji religijnej, za to nade wszystko służyły celom rozrywkowym, realizowanym za pomocą śpiewu, scenek obyczajowych, monologów i żartów<sup>42</sup>.

ojczyzny – do słonecznych, wiosennych krajów!... Jestem córką narodu, który się na głodną i mroźną śmierć skazuje – a nie ucieka!... Bo uciec nie zdoła!...” (N, s. 72–73).

<sup>42</sup> O historii teatru żydowskiego piszą: J. Szacki, *Najstarsze dzieje teatru żydowskiego*

Abraham Goldfaden jako główny dostarciciel tego typu sztuk był przyjmowany entuzjastycznie przez zdecydowaną większość widzów, wywodzących się z niewykształconych środowisk społecznych, zauroczonych faktem, że mówi się i śpiewa do nich w rodzimym języku. Jednakże większość ówczesnych żydowskich krytyków teatru i literatury choć poruszeni popularnością nowego zjawiska estetycznego, negatywnie oceniali utwory Goldfadena za naiwność, schematyczność i banalność rozwiązań artystycznych, które według nich głównie schlebiały gustom niewybrednej publiczności<sup>43</sup>. Jedno wszakże – mimo dyskusji i różnych postaw środowiska odbiorców tego typu sztuki – pozostawało istotne: treści sztuk... Tak romansowe, jak i obyczajowe, tak zanurzone w świat biblijny i historyczny, jak i w życie codzienne i polityczne. Teatr od czasów Goldfadena w pełni stawał się ekspresją kultury żydowskiej.

W czasach działalności Marka Arnsztejna dokonywano już ważnych przewartościowań spontanicznie rozwijającego się teatru żydowskiego, wśród których on sam zaś postanowił być tym, który podejmuje w swych sztukach motywy, które nadadzą dramatom kierowanym ku żydowskiej publiczności odpowiedniej rangi tematycznej, ideowej i stylistycznej. Przepracowując zatem twórczość Goldfadena i jego sposób budowania na podstawie wydarzeń biblijnych treści sztuki teatralnej (vide: *Szulamis*, *Juda Makabi*, *Bar Kochba*), Arnsztejn napisał jednoaktówkę *Wódz Judei* z 1913 roku, która jest udanym przykładem łączenia tematu historycznego i romansowego z moralistycznym tłem.

W sztuce występują wódz i sędzia Judei – Jefte, jego córka – Noha, dowódca wojsk judejskich – Joel, jego adiutant – Abadia. Oprócz nich pojawia się zwyciężony i uwięziony przez Jeftego król Abarus/Abanis, jego córka zakochana w Joelu – Rachta i wreszcie niewolnik Abarusa – Kasen. Intryga dramatu w podstawowym wymiarze trzyma się wydarzeń znanych z biblijnej *Księgi Sędziów* (Sdz 11, 30–39), rozpisanych na kilka sekwencji

---

w Warszawie, przeł. T. Kuberczyk, „Pamiętnik Teatralny” 1992, z. 1–4, s. 180–181; Ch. Shmeruk, *Przegląd literatury dramatycznej w języku jidysz do I wojny światowej*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska i M. Leyko, Łódź 1998, s. 36–49; A. Kuligowska-Korzeniewska, *Teatr żydowski na ziemiach polskich (do roku 1939)*, [w:] tejsze, *Polska „Szulamis”*, s. 17–102.

<sup>43</sup> Patrz: M. Taub, *Abraham Goldfaden i teatr żydowski*, s. 57–70; Z. Zylbercweig, *Goldfaden na polskiej scenie*, przeł. T. Kuberczyk, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 1–4, s. 211–216; M. Prussak, *Goldfaden a rosyjski teatr Buff*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 1–4, s. 227–252.

fabularnych<sup>44</sup>. W pierwszej scenie widać jak zakochana w Joelu niewolnica Rachta czeka z niecierpliwością na jego powrót z wojny. Mimo krzywd, jakie jej rodzina doświadczyła od Joela, jest ona przepelniona miłością do judejskiego wodza, gotowa porzucić dawnych bogów i przyjąć wiarę w Jehowę. Próbuje powstrzymać ją w uczuciach Kasen, który skrycie ją kocha, mając do niej żal, że wybrała wroga ojczyzny na swego upragnionego mężczyznę. W kolejnej scenie sztuki pojawia się Joel w glorii zwycięstwa. Czekają na niego jeszcze inne kobiety – Noha, z którą wiąże go miłość. Wódz wraz z Nohą zamierzają zawrzeć małżeństwo, co wydatnie wzmocniłoby pozycję Joela. Do wspólnego życia młodych nie może jednak dojść, ponieważ Jefte złożył uroczysty ślub, że w przypadku zwycięstwa nad wrogami odda pierwszą napotkaną osobę Bogu w ofierze. Konsekwencje ślubu okazują się dotkliwie dramatyczne dla córki Jeftego. On sam rozpacza:

Padłem na twarz z serdecznym błaganiem: „Ojcze nasz, królu nasz, daj nam zwycięstwo! Uczyni to dla chwały imienia twego, uczyni to dla Ciebie, jeśli nie dla nas... Spójrzj Panie z niebios i zobacz, żeśmy, jak te owce na rzeź wiedzione, przeznaczeni na mord i zniszczenie... [...] I wtedy oto w przerażonej duszy swojej uczyniłem ślub, że gdy mi dane będzie wrogów zwyciężyć i, gdy z tryumfem do domu powrócę, wtedy pierwszą istotę jaka mi na spotkanie wyjdzie, na ofiarę poniosę Jehowie. I podobało się Panu, byś ty wyszła, Noho! Tyś wyszła, bym ciebie jedyną utracił! Bym cię własnymi rękoma na ofiarę oddał! Biada mi! Biada! Biada! Biada!”<sup>45</sup>

Dalsze sceny pokazują konflikt pomiędzy Jeftem, który z ciężkim sercem, ale jednak wypełnia złożony ślub, oddając córkę do świątyni, a Joelem, który w zakochaniu oraz sprzeciwie wobec wypełniania tak nieracjonalnych według niego ślubów, zamierza przejąć rządy w państwie. Nie bez znaczenia jest tutaj postawa Nohy, która pokornie poddaje się ślubowi ojca i zgadza na dożywotnią służbę świątynną. Na pamiątkę takiego dramatycznego aktu Arcykapłan zapowiada, że w przyszłości będzie czczony dzień, w którym Jefte oddał swoją córkę na służbę Panu. W wyniku dalszych wypadków sztuki

<sup>44</sup> Patrz interpretacje ślubu Jeftego: John H. Walton, Victor H. Matthews, Mark W. Chavalas, *Komentarz historyczno-kulturowy do Biblii Hebrajskiej*, Warszawa 2005, s. 285; E. Adamiak, *Kobiety w Biblii. Stary Testament*, Kraków 2006, s. 45.

<sup>45</sup> A. Marek, *Wódz Judei*, [cz. 3], „Izraelita” 1913, nr 3, s. 2. Dalej, w cytatach, używam skrótu WJ.

Joel ginie, zabity przez swego adiutanta, co unieszczęśliwia tak Nohę, jak i Rachtę, a nawet Jeftego. Utwór kończy się nastrojem powagi i cierpienia.

Andrzej Marek w swej sztuce zarysował w kilku rzutach scenicznych postaci biblijne wraz z wydarzeniami, które motywowały ich życie. Ważne tutaj było dla niego ukazanie nie tylko wydarzeń o kontekście sakralnym, ale również uwypuklenie ludzkich namiętności i pragnień, które nakazują się poświęcać, skrywać lub uzewnętrzniać uczucia, walczyć o godność lub władzę. W akcentowaniu ludzkich doświadczeń nie zapominał Arnsztejn o rysunku osobowościowym najważniejszych postaci sztuki: Jeftego, Joela i Nohy, choć trzeba pamiętać, że nie zdecydował się na napisanie dramatu psychologicznego, a jedynie krótką formę teatralną, w której brak było miejsca na pogłębione portrety. Sztuka Arnsztejna pozwalała więc współcześnie, w bardziej świecki aniżeli sakralny sposób, ukazać z jednej strony heroizm postaw i piękno ludzi, z drugiej jednak ich ograniczenie, nadmierne ambicje i zapalczliwość. Z artystycznego punktu widzenia jego sztuka nie była ani ludycznym wodewilem, ani scenicznym wykładem, a stawała się skrótowym opisem ludzi w momentach ich wielkich wyborów życiowych.

### *Artyzm dramatu i techniki teatru*

Marek Arnsztejn jako dramaturg może się poszczycić umiejętnością sięgania do różnych technik artystycznych. Nie był na tyle wybitnym dramaturgiem, aby dla historii dramatu europejskiego zaznaczyć się rozwiązaniami rewolucyjnymi. Jednakże w historii teatru jidysz uwydatnił się z różnych powodów, a wśród nich także jako artysta potrafiący w bardzo atrakcyjny i poruszający sposób wyzyskać środki wyrazu kojarzone z realizmem, naturalizmem oraz symbolizmem. Patrząc na środowisko artystyczne, w jakim się obracał oraz na kontakty, jakie utrzymywał, trudno się temu dziwić. A należy tutaj sobie uświadomić, że potrafił dojść do porozumienia tak z kręgami żydowskimi, jak i polskimi. Co do tych drugich, zwłaszcza ciekawe są jego relacje z kilkoma twórcami wysokiego formatu, którymi się inspirował w swojej pracy, z którymi się spotykał, dyskutował i korespondował...

Oto tytułem przykładu, który należy osobno omówić ze względu na doniosłość tematyki, można zacząć od jego artystyczno-prywatnych kontaktów z kręgami twórców pozytywistycznych, konkretnie zaś z Elizą Orzeszkową, Marią Konopnicką i Stanisławem Przybyszewskim. Trzeba wszakże rozwa-

żyć również kontakty z twórcami literatury jidyszowej, głównie Icchokiem Lejbuszem Perecem czy też z Szalomem Aszem, którzy potrafili artystycznie ukazać żydowski świat biedoty, małych miasteczek, typowych profesji i zachowań społecznych<sup>46</sup>. Rezultat artystyczny w sztukach Arnsztejna był również ciekawy: sceny miały w sobie dosadność i jędrność ludowego podglebia, z jego „twardym” językiem i obcesowością zachowania przedstawicieli najniżej usytuowanych finansowo przedstawicieli ludności żydowskiej ziem polskich.

W *Pieśniarzach* napotykaemy na fragment zawarty w trzecim akcie w większości rozgrywającym się wśród żebraków, w którym zachowania bohaterów są tyleż zabawne, co chwilami bezczelne:

Ależ to wcale nie kobieta! To moja żona Estera. Kobiety tam na wozie pozostały. Ot patrzcie! Prawda, że ona wcale nie jest podobną do tej pięknej Estery, co zawróciła głowę Ahaswerowi? ale to nic nie szkodzi. I ona kiedyś była bardzo ładna, ale jak zaczęła sypać 11 dziećmi, co rok prorok, regularnie jak zegar nie przymierzając, to ona dostała twarz akurat jak kółko od zegara... Ale mnie to wcale nie przeszkadza. Za rok, jak Bóg da, znowu będzie potomek (...). Zobaczycie. – Siadaj tu, moja piękna Estero. Nie możesz usiąść? No to zdejmi trochę te szmaty. (...) Nikt by teraz nie dał wiary, że to ciepiradło jest tą samą Esterką, za którą kiedyś szaleli purycy... Szlak ich trafił, jak na nią spojrzeli. Z dziesiątej wsi przychodzili kupować do jej matki, żeby tylko piękna Estera sama mierzyła swojemi pięknymi łapkami... (P, nr 8, s. 5)

Podobnie jest w innej sztuce o tematyce żydowskiej, tj. *Noemi*, w której pojawiają się postacie rodem z kultury ludowej. Chodzi tutaj zwłaszcza o Zeldę, ubogą znajomą rodziny, która krząta się w każdym miejscu, gdzie można coś zarobić, coś podpatrzeć lub o czymś poplotkować. Swoje doświadczenia i uwagi dotyczące egzystencji wypowiada za pomocą przysłów, którymi sypie przy każdym wydarzeniu i wobec każdego napotkanego czło-

<sup>46</sup> Poza wspomnianą już wielokrotnie A. Kuligowską-Korzeniewską i jej artykułem *Teatr żydowski na ziemiach polskich* o tematyce pisali również: M. Taub, *Kwestie społeczne w jednoaktówkach Pereca*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, s. 139–145; Ch. Shmeruk, *Szalom Asz i jego „Mešijexs tsajtn” jako tło romantycznej stylizacji legendy o Esterce*, [w:] tegoż, *Legenda o Esterce w literaturze jidysz i polskiej. Studium z dziedziny wzajemnych stosunków dwóch kultur i tradycji*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, Warszawa 2000, s. 65–73; M. Bułat, „Cwiszn cwej teaters” – na pograniczu dwóch teatrów. (Źródła jidysz w badaniach nad kontaktami międzykulturowymi w polskim teatrze – kilka przypomnień, szereg uzupełnień), [w:] *Jidyszland – polskie przestrzenie*, red. nauk. E. Geller, M. Polit, Warszawa 2008, s. 130 i nast.

wieka. Jej przysłowia, a zwłaszcza ich nadreprezentacja, nie tyle zaświadcza o mądrości ludowej, co raczej o wścibskości, nachalności oraz gadatliwości, co pozwala Arsztejnowi ukazać koloryt lokalny środowiska żydowskiej biedoty. Zelda jest wobec tego postacią, której obecność jest w sztuce uzasadniona czynnikami realistycznymi (pełni funkcję swatki, która zabiega o zamażpójście Noemi, gdyż otrzyma za to swoje wynagrodzenie), jak też czynnikami naturalizmu z jej niekończącymi się poradami, zaklęciami, przesądami, uprzedzeniami i intelektualnym ograniczeniem (N, s. 4–7).

Ze swoiście zinterpretowanego realizmu i naturalizmu wynikają również w sztukach Arsztejna elementy żydowskiej obyczajowości i życia religijnego. Potrafił on bowiem ze swobodą i powodzeniem zarysować realia szabatu: wystrój domu, modlitwy, życzenia i błogosławieństwa, czy też ceremonie rodzinno-religijne tradycyjnego żydowskiego ślubu. Jest to tak wyzyskanie efektu realistycznego osadzenia w przedstawianej przestrzeni, jak i stworzenie atmosfery estetycznego święta. Miało to wartość dla Żydów oglądających samych siebie, swoje własne święta czy zachowania. Udowodniało, że życie religijne judaizmu można pokazać na scenie, że ważne wydarzenia duchowe mają swoją artystyczną jakość. Jednocześnie obyczajowość czy religijność żydowska stanowiły składnik przeciągający polską publiczność, która tym samym oglądała swego typu żydowską egzotykę kulturową<sup>47</sup>. Choć oczywiście w namiastce, ale jednak w polskim tłumaczeniu czytelnicy dramatu lub widzowie spektaklu mogli usłyszeć żydowskie modlitwy czy błogosławieństwa. W *Pieśniarzach* już pierwsza scena ukazuje te właśnie elementy religii i muzyczności, kiedy matka wypowiada tradycyjną modlitwę kobiet kończącą szabas. Ważne przy tym jest to, że jego nawiązanie ma charakter twórczy<sup>48</sup>, nie zaś tylko obyczajowo naśladowczy:

Mówcie dzieci: „Bóg Abrahama, Izaaka i Jakóba – (w orkiestrze odzywa się w tej chwili gra, która dyskretnie akompaniuje śpiewowi).

<sup>47</sup> O ideowej oraz estetycznej roli ukazywania żydowskiej obyczajowości i religijności piszą: W. Panas, *Sacer: święty – przeklęty. Obraz judaizmu w literaturze polskiej drugiej połowy XIX*, [w:] *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996; A. Wojtyczek, *Tradycja i religia Żydów w literaturze polskiej XIX wieku*, Warszawa 2012.

<sup>48</sup> Dziękuję za tę uwagę prof. Steinlaufowi oraz za jego sugestię co do kształtu muzycznego pieśni: <https://yiddishsong.wordpress.com/2010/05/25/got-fun-avrom-performed-by-bella-bryks-klein>.

Aronek i Chaimek: Abrahama, Izaaka i Jakóba wielki Boże! Od nieszczęścia synów swoich chroń!

Leja (śpiewnym szeptem): Od nieszczęścia synów swoich chroń!

Aronek i Chaimek: Sobota kończy się słońce krwawo gorze...

Leja: Słońce krwawo gorze!...

Aronek i Chaimek: Najmilszy święty szabas w czasie upadł toń!

Leja: W czasie upadł toń!...

Aronek i Chaimek: Dostatnie i szczęśliwe dnie,

Pobożne dnie Nam teraz daj!

Ty nad nocą i nad dniem władasz...

Dzień bez końca w skarbnicy swej posiadasz!...

Błogosław tydzień ten i cały błogosław kraj!

Małka i Dwojra: Ty trzymasz puchar w swej prawicy,

Nad nocą i nad dniem władasz,

Dzień bez końca w skarbnicy swej posiadasz.

Błogosław tydzień ten i cały błogosław kraj!

Wszyscy: Nie pozwól błdzić nam w ciemnicy.

Eljasza ześlij proroka i Mesjasza zbawiciela daj!

Błogosław tydzień ten i cały błogosław kraj!

Leja: Błogosław tydzień ten i cały błogosław kraj! (P, nr 3, s. 2)

Łatwo w takim momencie dostrzec element nastrojotwórczy, czynnik wywołujący ciepło emocjonalne, poczucie swojskości i harmonii. Cała rodzina zebrana podczas święta, odwieczny porządek uroczystości, poczucie ładu i radosnego spokoju. Tym silniej zaistnieją późniejsze sceny sztuki, w których okaże się, że te wartości zostaną utracone przez ambitnego śpiewaka na rzecz nowoczesnego świata nie-Żydów<sup>49</sup>.

W innej sztuce Marka Arnsztejna także widać budowanie utworu w kategoriach dziedziczonego piękna kultury żydowskiej. Obrazuje tę zasadę choćby śpiew w dramacie *Noemi*, w którym także odnajdziemy obyczajowość szabasową. Tym razem widzimy odmienny moment święta, kiedy głowa rodziny intonuje pieśń *Szolem Alejchem*:

<sup>49</sup> Andrzej Marek wyzyskuje w nawiązaniach do świąt żydowskich wiedzę swoich odbiorców o znaczeniach poszczególnych ich elementów. Praktykowanie lub nie świąt przez głównych bohaterów jest więc ważnym elementem charakterystyki i oceny. Patrz opis wymiaru sakralnego i społecznego: K. Gebert, *Szabat – święto świąt*, [w:] *Religia i kultura żydowska*, red. B. Wodecki, E. Śliwka, Pieniężno 1986, s. 49–65; N. Kameraz-Kos, *Święta i obyczaje żydowskie*, Warszawa 1997, s. 32–43.

Witam was aniołowie, paziowie!  
Aniołowie Najwyższego – Króla Wszechkrólów Świętego,  
Błogosławiony On! Wnijście wasze w pokój!  
Aniołowie pokoju! Aniołowie Najwyższego – Króla Wszechkrólów Świętego,  
Błogosławiony On! Błogosławcie mnie w pokoju,  
Aniołowie pokoju. (N, s. 9)

Albo inny moment jednej z pierwszej scen tego utworu, który dotyczy wychwalania kobiet, w którym Żebrakowi i Żołnierzowi przychodzi zaśpiewać pochwały:

Szczęśliw, kto cnotliwą znalazł żonę!  
Wartość jej wyższa nad perły.  
Fałszem są wdzięki, próżnością uroda,  
Tylko bojaźń Boga jest kobiety chwałą!  
Przyznajcie jej nagrodę, owoc pracy jej rąk...  
I wychwalajcie publicznie jej czyny! (N, s. 15)

Takie czynniki w sztukach Arnsztejna czyniły z nich łatwo formy rozpoznawalne w swej żydowskości, obyczajowości i muzyczności.

Aspekt religijny sztuk Andrzeja Marka pojawiał się niekiedy w dydaktycznym wymiarze, wprowadzany jako element wydarzeń fabuły. Dobrze ten zabieg widać w jednoaktówce *Wódz Judei*, w scenie ukazującej znaczenie zgody Nohy na pójście do służby świątynnej. To wówczas Arcykapłan tłumaczy Jeftemu sakralny wymiar czynu jego córki:

Panu powierz swą rozpacz, albowiem On rani i opatruje. On uderza, a jego ręce uzdrawiają. Nie przystoi tobie na duchu upadać i jak słabej niewieście rozpaczać, gdy Jehowa żąda od ciebie takiej ofiary, jaką tylko Abrahama, największego swego sługę zaszczylił... Z radosnem obliczem córkę swą oddać winieś. [...]

Nie wstrzymuj jej. Ona Bogu poświęcona, ani chwili nie może tu dłużej pozostawać. Błogosław ją... Zaprowadzę ją do oliwnych gajów, tam w samotnej chacie na całe poświęcone życie osiadzie. A po jej śmierci rok rocznie, w tym dniu, zbierać się będą córki Izraela, by opłakiwać śmierć świętej ofiary. (WJ, 1913, nr 4, s. 2)



Zacytowany wtęret dydaktyczny, który tłumaczy w sztuce znaczenie święta istniejącego w judaistycznym kalendarzu<sup>50</sup>, występuje w dramaturgii Arnsztejna rzadko. Dużo ważniejszy w jego utworach był aspekt egzystencjalny, osadzony w świecie ludzkich emocji.

Propozycje sceniczne Arnsztejna nie zamieniały się wyłącznie w sekwencje pieśni czy obrazów muzycznych, nie posługiwały się głównie schematami fabularnymi i identycznymi, stereotypowymi postaciami scenicznymi oraz nie uczyły o prawie żydowskim czy przepisach religijnych. To wszystko sprawia, że widać w nich dążenie do budowania sztuki ambitniejszej nie tylko od *szund teater*, ale i nad operetkę, burleskę, obraz realistyczny, naturalistyczne studium społeczne czy moralistyczną opowieść historyczną. Wydaje się, że ambicje artystyczne Arnsztejna leżały w dążeniu do tworzenia sztuki wysokiej. Takiej choćby, która będzie dialogować z utworami Szaloma Asza, autora ukazującego zderzenie świata tradycyjnego i nowoczesnego<sup>51</sup>.

#### *Ofiary asymilacji czy żywiołów świata?*

Sztuki Andrzeja Marka powstawały dla realizacji różnych celów, których ważność różnorodnie można oceniać. Te z dramatów, które dotyczyły problematyki żydowskiej wydają się najważniejsze, przy czym miały dwa profile: w pierwszym chodziło o odwzorowanie teraźniejszości oraz problemów tożsamościowych stających przed ówczesną społecznością (*Pieśniarze*, *Noemi*), drugie zaś związane były z historią Żydów, prezentowaną jako narracja o namiętnościach i wyborach egzystencjalnych (*Wódz Judei*). Inne znowu ze sztuk Arnsztejna zupełnie nie zawierały w sobie kontekstu żydowskiego, poruszając uniwersalne kwestie artystyczne (*Król*), metafizyczno-egzystencjalne (*Złote sny*), etyczne w formie obrazków scenicznych (*Wieczna bajka*, *Złodzieje*, *Siostry*) albo też ukazywały rzeczywistość za pomocą rozwiązań komediowych i zabawowych, dając nieskomplikowaną, ale i nietrywialną rozrywkę (*Bzik mojej żony*).

Najciekawsze efekty artystyczne osiągał Arnsztejn w dziedzinie dramatów o tematyce żydowskiej, które niejako komentowały, oceniały i projektowały kulturę społeczeństwa ziem polskich przełomu XIX i XX wieku.

<sup>50</sup> Scena spotkania Jeftego i jego córki pojawia się na chorałgiewkach świątecznych podczas obchodzenia święta Simchat – Tora.

<sup>51</sup> Myślę w tym momencie o takich sztukach Szaloma Asza, jak *Mesjaszowe czasy* lub *Spadkobiercy*.

Szczególnie ciekawie wygląda jeden z najważniejszych tematów twórczości integrujących się z innymi narodami Europy środowisk żydowskich, czyli obraz bohatera asymilatora. Wątek ów jest obecny w różnych narodowych literaturach europejskich, zaś w tradycji polskich Żydów widać go w oryginalnych realizacjach począwszy od Malwiny Meyerson<sup>52</sup>, potem zaś u Hilarego Nussbauma<sup>53</sup>, aż do utworów Wilhelma Feldmana<sup>54</sup> oraz u innych autorów. Propozycje Arnsztejna warto zarysować choćby na przykładzie jednego z dramatów, najbardziej chyba znanych i komentowanych w jego dorobku, czyli *Pieśniarzach*.

Oto – jak już wspominałem – głównym bohaterem utworu jest Joel-Dawid, kantor podwileńskiego miasteczka, wyjeżdżający do Warszawy z chęci rozwijania swojego talentu i spełnienia marzeń o doświadczeniu wielkiego świata. Dopóki był synagogałym pieśniarzem i wykonywał utwory religijne jego sława wzrastała w środowisku żydowskim, stając się przedmiotem dumy i powszechnego szacunku. Taki kontekst bycia muzykiem był w tradycyjnym społeczeństwie do zaakceptowania i niczego więcej już od Joela-Dawida nie oczekiwano. Było to wszakże zbyt mało dla młodego chazena. Jego interesował samorozwój, a nawet nie tyle rozwijanie wła-

<sup>52</sup> Chodzi tutaj o jej powieści: *Dawid. Obrazek z życia żydów tegoczesnych*, Warszawa 1868; *Z ciasnej sfery. Powieść podług podań i papierów familijnych*, Warszawa 1878. Patrz interpretacje: A. Arczyńska, *Twórczość Malwiny Meyersonowej*, „Acta Universitatis Wratislavenensis”, Prace Literackie 2002, t. 40, s. 77–82; D. Kalinowski, *Ku światu... Twórczość literacka Malwiny Meyerson*, [w:] tegoż, *Żydzi polscy i pomorscy. Studia o ludziach i literaturze*, Słupsk–Gdańsk 2017.

<sup>53</sup> Dotyczą tego utwory Nussbauma: *Z teki weterana warszawskiej gminy starozakonnych*, Warszawa 1880; *Szkice historyczne z życia Żydów w Warszawie od pierwszych śladów pobytu ich w tym mieście do chwili obecnej*, Warszawa 1881; *Leon i Lajb. Dialog między postępowcem i konserwatystą*, Warszawa 1883; *Jakub Izraelowicz, szkic powieściowy z życia Żydów*, Warszawa 1886. Charakterystyka tych utworów: D. Kalinowski, *Reforma czy asymilacja? O konieczności przekształcenia kultury żydowskiej według Hilarego Nussbauma*, [w:] *Żydzi wschodniej Polski*, Seria IV: *Uczeni żydowscy*, red. G. Czerwiński, J. Ławski, Białystok 2016, s. 71–94.

<sup>54</sup> Warto w tym miejscu wspomnieć o następujących utworach artystycznych Feldmanna: *Piękna Żydówka*, Warszawa 1888 [wyd. książkowe]; *Jeden z szarego tłumy*, Warszawa 1889; *Sądy boże. Dramat w 4-ach aktach z życia żydowskiego*, Warszawa 1889; *Cudotwórca. Sztuka w 4 aktach*, 1901. Interpretują tę twórczość: J. Wróbel, *Twórczość Wilhelma Feldmana. Świadectwo podwójnej tożsamości i obcości*, [w:] *Kwestia żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamość Polaków*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, Warszawa 2004, s. 343–354; J. Dobrowolska-Bielecka, *Pomiędzy pozytywizmem a modernizmem. Twórczość literacka Wilhelma Feldmana*, Wałbrzych 2006; D. Kalinowski, *W Polsce czy w Ziemi Świętej? Wilhelm Feldman a syjonizm*, [w:] *Żydzi wschodniej Polski*, Seria VII: *Między Odessą a Wilnem – wokół idei syjonizmu*, red. J. Ławski, E. Feldman-Kołodziejuk, Białystok 2019, s. 245–270.

nych, jednostkowych walorów śpiewaczych, co możliwość współuczestniczenia w uniwersalnym świecie ponadczasowej muzyki. Taki kontekst akceptowany w społeczeństwach pozażydowskich, dla dawnych znajomych i przyjaciół Joela-Dawida jest odrzucany i traktowany jako bluźnierstwo. Z goryczą wyrzuca to młody śpiewak jego niedawnym wielbicielom:

Joel-Dawid. Ale wy nie mówcie, że moja pieśń bluźniła!.. Bo czyż te ognie, co o zachodzie słońca płoną, to słońce, co się w południowych żarach tarza, i piękne zadumanie świtu mogą bluźnić?... Czyż może grzeszyć ta wieczna dusza praboga, co śpiewnością swoją wszystko żyjące i martwe ożywia i karmi, co od początku świata i przed jego początkiem istność swoją miała – czyż może grzeszyć?... Srebrzysta gloria księżycowej nocy, od której aniołowie białoszą swoją biorą, cicha tajemnica rozetkanej, smutnej nocy i ranne blaski i zmrokowe mgły – czyż to plugawa bluźniercza pieśń?.. Ślepcy! Ślepcy!.. (P, nr 12, s. 2)

Bardzo wyraźnie pobrzmiewa w zacytowanych zdaniach zderzenie postrzegania muzyki w jej funkcji służebnej z muzyką rozumianą jako forma manifestacji sztuki. Zestawienie tak odmiennych wartości nie może przynieść ze sobą zgody i musi stąd wynikać osobowościowa lub społeczna katastrofa. Jednakże idealistyczny Joel-Dawid jako bohater decydujący się na odejście do swoich bliskich obiecuje sobie i rodzinie, że powróci do nich, kiedy już dość zrozumie prawa rządzące pozażydowskim światem, kiedy nabierze tyle wiedzy i umiejętności, że będzie mógł uszczęśliwić najbliższe otoczenie<sup>55</sup>. Arnsztejn kreuje więc tutaj jeszcze jedną z wersji postaci żydowskiego asymilatora, który działa już nie tyle w wymiarze poprawy ekonomicznych lub edukacyjnych warunków życia, co na wyższej niejako płaszczyźnie ukazywania ogólnoeuropejskiego dziedzictwa artystycznego Żydom początku XX wieku<sup>56</sup>. Podobne motywy pojawiały się w *Ciemnej sferze* Malwiny Meyersohn czy w prozie Anieli Korngutówny (Kallas)<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Joel-Dawid w jednym z momentów doniosłej decyzji porzucenia swoich bliskich wyznaje: „Słyszycie! Powiedźcie ojcu, że ja muszę! Ja kiedyś do was, powrócę... Tak, znów powrócę, kiedy w piersi duży oddech będę miał! Ja do was powrócę z duszą pełną nowych śpiewów, z duszą pełną wielkiej pieśni – ja do was powrócę... I znów wam będę śpiewał! i znów wam będę grał!... Braciom moim, co w wiecznym smutku i ciemności toną, mojemu ojcu, ślepej siostrze, dzieciom moim i żonie ja znów będę grał... Ja powrócę!” (P, nr 12, s. 3).

<sup>56</sup> Patrz opis historycznoliteracki w klasycznej pracy Henryka Markiewicza, *Asymilacja Żydów jako temat literatury polskiej*, [w:] tegoż, *Literatura i historia*, Kraków 1994.

<sup>57</sup> Patrz: Anieli Korngutówny (Kallas) obrazki obyczajowe pt. *Nasz żydowski świątek*.

Pozytywnego wszakże rozwiązania konfliktu wartości u Arnsztejna nie odnajdziemy, co więcej, zderzenie dążeń żydowskiego środowiska i bohatera-postępowca przynosi dramatyczne sceny. Walorem *Pieśniarzy* jest to, że rozterki głównego bohatera przedstawia się nie tylko z perspektywy wartości, jakie wyznaje, ale i z zewnątrz, z punktu widzenia ludzi przerażonych niecodziennym zachowaniem kantora:

Abram: (...) Ja nic nie wiem; Jakem ja jego w Warszawie zastał, to on był zupełnie zdrow! Ale jak on już na wozie siedział, to ja w jego oczach zauważyłem jakiś dziwny, straszny blask. Złękłem się bardzo! a jak myśmy już w lesie byli, to zapytałem go, co mu jest? A on wtedy pokazał na zachód słońca, hen za lasem, i rzekł: „tak zachodzi słońce!”, a powiedział to tak strasznym głosem, że wszyscy co z nami na wozie siedzieli, aż pobledli ze strachu... Potem nagle zaczął śpiewać. (...) Tak! ale to nie był śpiew, to była jakaś śpiewna skarga – to był śpiewny płacz! – Zdumieli się wszyscy – takiego śpiewu nikt z nich nie słyszał nigdy! Ucichło wszystko naokoło niego: i las ucichł – i ptaki ucichły, – a on śpiewał... cicho, serdecznie łkała, jako pieśni bez słów i błagała ratunku, potem wzdychała coraz słabiej, słabiej – potem umilkła w westchnieniach – umilkła, jakby utonęła we łzach. (P, nr 15, s. 5)

Opis śpiewu Joela-Dawida nie pochodzi od zwykłego słuchacza, tylko z punktu widzenia jego ojca Abrama. To jednak za mało, aby dostrzec pomysłowość dramaturgiczną Arnsztejna. Trzeba tutaj sobie uświadomić, że przedstawia sytuację śpiewu nie tylko przedstawiciel starszej generacji, ale również inny śpiewak. W takim momencie widać zasadność tytułu sztuki jako *Pieśniarzy*, nie zaś *Pieśniarz*. Mimo stałego w dramacie ukazywania Joela-Dawida jako głównego bohatera, to dopiero za sprawą świadomości jego ojca widać dramatyczną doniosłość gestu młodego kantora. Ojciec jako głowa rodziny i odpowiedzialny mąż nigdy nie odrzucał swojej roli społecznej, nigdy nie poszedł też aż tak daleko w realizacji swoich dawnych marzeń<sup>58</sup>. Poza tym jako kantor nigdy też nie sprzeciwił się użytkowej niejako

---

*Z pamiętników przyjaciółki*, Sambor 1893 oraz powieści, *On i oni wszyscy*, Warszawa 1910; *Córki marnotrawne*, Lwów 1912. Interpretacje tych utworów: E. Prokop-Janiec, *Kobiece narracje asymilatorskie w Galicji. Twórczość Anieli Kallas*, [w:] tejsze, *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*, Kraków 2013, s. 139–153; K. Wasyl, *Świeckie „sacrum” emancypujących się bohaterów utworów Malwiny Meyersonowej i Anieli Kallas*, [w:] *Pogranicza sacrum w medium literatury*, red. D. Kalinowski, Słupsk 2019 [w druku].

<sup>58</sup> Abram atakuje dawną miłość Joela-Dawida – Irenę, traktując ją jako groźną dla ustalone-

zależności muzyki świątynnej wobec nadrzędnego celu wychwalania Boga, natomiast sprzeniewierzył się temu jego syn, który skłonny jest absolutyzować muzykę, zaś niwelować ortodoksyjnie pojmowaną obecność Bóstwa, przez co staje się odstępca od wiary ojców.

Najważniejsza ideowo scena sztuki ma więc taką postać:

Ja nawet słyszałem wyraźnie, jak Joel-Dawid stał nad brzegiem i wołał ratunku, a tak strasznie wołał, jakby w tej powodzi własny ojciec jego tonął i jego własna siostra! Myśmy wszyscy na wozie drżeli ze strachu – kobiety zaczęły płakać, dzieci tuliły się do matek, i już niektórzy chcieli go prosić, żeby on przestał śpiewać... Gdy nagle z drzew ciemnego lasu wybiegł wicher z takim wyciem, jakby stado dzikich zwierząt miało rzucić się na nas. Przerazone umilkły dzieci – umilkły matki – tylko on śpiewał. – On – mój Joel-Dawid. – Ale to już nie była żadna pieśń, to nie była modlitwa nawet – grzech powiedziec – ale mnie się zdawało, że to czarty głośnym śmiechem ślizgają się po lodowatym morzu! Mnie się zdawało, że to „szajdem” razem ze wszystkimi djabłami wszystkich piekieł, budują jakąś nową wieżę Babel – do nieba chcą się wdrzeć, żeby Boski obalić tron. I już – już – zdaje się – są bliscy celu, już rękami chwytają obłoki, gdy raptem błyskawica nagle niebo otwiera i spada na nich grom z takim hukiem, jakby się cały zawalił świat! Niektórzy. To straszna pieśń... straszna pieśń! (...). To już nie była pieśń – to nie była modlitwa żadna, bo jemu z duszy wypadła za gromem – grom! Potem znów wycie straszne, ale to już nie wicher lasu, to w jego sercu coś przeraźliwie krzyczy, wyje! Potem chrapliwe krzyki coraz głośniejsze – aż nagle, wydarł mu się z gardła jakby konający świst – i naraz – jakby dąb piorunem rażony – umilkł!

(P, nr 16, s. 2)

Utrata głosu przez Joela-Dawida wydaje się dowodem na to, że w sporze ze swoimi bliskimi, ze światem tradycji żydowskiej młody, ambitny kantor przegrał. Dodatkowo ostatnia scena, kiedy w domu rodzinnym rozbił on swoje drogocenne skrzypce i bezsilnie obserwuje jak umiera ze zgryzoty jego niewidoma siostra zdają się to potwierdzać... Znowu jednak trzeba podkreślić kunszt Andrzeja Marka, nietworzącego sztuki ideologicznej, lecz

---

go porządku nie-Żydówkę, odwodzącą od żony i tradycji: „Po raz drugi ty jego szatanem jesteś, złym aniołem, co na jego życie czyhasz! bodajby on ciebie nigdy nie poznał, byłby szczęśliw życie swoje i pieśnią swoją ludziom radość i szczęście dawał... Ty duszy jego dałaś tęsknotę wieczną, a najweselszym pieśniom jego taki dałaś ból, żem ot, zesiwił przedwcześnie, bezustannie jej słuchając... bom ja jeden rozumiał jego pieśń, bo ja wszystkie bóle jego dobrze znam! Bodajby on ciebie nigdy nie poznał!” (P, nr 7, s. 75).

niepokojącą wizję wielkich konfliktów osobowościowych, w których nie wszystko jest oczywiste. Myślę w tym momencie o ostatnich słowach Joela Dawida, który jako jedyny z zebranych, choć od dłuższego czasu nieobecny we własnym domu, jednak wiedział, że w jego siostrze zakochany był miejscowy biedak-karzeł, który nie znalazłszy potwierdzenia dla swych uczuć, popełnił samobójstwo. Śmierć Małki była więc tyleż wynikiem zawiedzenia postawą brata, co efektem niezrealizowanej własnej miłości, która nie mogła liczyć na akceptację rodziny.

Arnsztejn osiągnął w *Pieśniarzach* przejmujący efekt konfliktów prywatnych oraz ideowych, problemów, które dają się nazwać i rozwiązać i takich, które w istocie są nierozwiązywalne<sup>59</sup>.

\* \* \*

Dzisiejsze odczytywanie sztuk Marka Arnsztejna, w niepełnej dostępności ich polskojęzycznych wersji, pozwala na częściowe tylko zinterpretowanie ich stylu i tematyki. Wśród dzisiejszych badaczy jedynie Michael Steinlauf mógł zdobyć się na całościowe pisanie o twórczości autora *Pieśniarzy*, z racji jego kompetencji w języku hebrajskim, jidysz i polskim<sup>60</sup>. Mimo jednak przeciwności materiałowych i językowych, można dostrzec w utworach scenicznych Andrzeja Marka dotyczących tematyki żydowskiej z jednej strony żywioł humoru i żartu, z drugiej zaś poetyckie i wzniosłe obrazy kultury żydowskiej. Jego dramaturgia nie wyróżnia się odkrywczością tematyczną. Jednakże imponuje ona wizyjnością narracji scenicznej, umiejętnością wyzyskania tradycji żydowskiego teatru oraz konwencji teatru naturalistycznego i symbolicznego. W całościowej ocenie znaczenia działalności Arnsztejna stale należy uświadamiać sobie, że w jednej osobie łączył on w sobie dramaturga, reżysera, animatora życia teatralnego, prozaika, krytyka i teoretyka, który konsekwentnie i do końca życia tworzył ideę teatru polsko-żydowskiego<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> Nie rozwijam tutaj tematu obrazu emancypacji czy asymilacji środowisk żydowskich, choć warto to zrobić również na przykładzie głównej bohaterki dramatu Noemi, która nie chce realizować tradycyjnego modelu społecznego i roli kobiety. Nawet w kreacji postaci Joela z Wodza Judei można się dopatrzyć znamion postępowego Żyda, który sprzeciwia się ograniczeniom religijnym na rzecz racjonalnego prawa.

<sup>60</sup> Opracowania tego dotyczy recenzja pracy dokonana przez Mirosławę Bułat, „Pamiętnik Teatralny” 1992, nr 1-4, s. 506-511.

<sup>61</sup> Patrz dyskusje na ten temat w artykułach zawartych w prasie polsko-żydowskiej: i. g. [Emil Idel], *Sztuki żydowskie na scenie polskiej*, „Chwila” 1930, nr 3889; M. Friszlender,

Jego podejście nie spotykało się z powszechną akceptacją. Można nawet zauważyć niedowierzanie, niechęć czy nawet wrogość po stronie polskiej i żydowskiej krytyki sztuki. Ówczesne środowisko artystyczne na ziemiach polskich, mimo składanych co pewien czas deklaracji ideowych, skłonne było realizować swoje pomysły osobno: we własnym otoczeniu kulturowym Żydzi i odrębnie Polacy. Nie zniechęcało to Arnsztejna. Konsekwentnie mediujący pomiędzy dwiema narodowościami, był swoistym outsiderem, niby to powszechnie znanym, ale przecież nie do końca rozumianym, niby to przyjmowany z akceptacją, ale wciąż traktowany z rezerwą. Przywołane dziś jego trzy sztuki o tematyce żydowskiej wskazują, jak wiele i twórczo zrobił dla uniwersalnie rozumianego świata teatru.

## Bibliografia

### Podmiotowa

- Andrzej Marek, *Pieśniarze. Dramat osnuty na tle prawdziwego zdarzenia*, „Izraelita” 1903, nr 1, s. 2–4; nr 2, s. 14–16; nr 3, s. 26–28; nr 4, s. 38; nr 5, s. 50–52; nr 6, s. 62–63; nr 7, s. 74–75; nr 8, s. 86–88; nr 9, s. 98–100; nr 11, s. 122–123; nr 12, s. 134–135; nr 13, s. 148–149; nr 14, s. 160–161; nr 15, s. 173–175; nr 16, s. 184–185.
- Andrzej Marek, *Noemi. Dramat w trzech aktach*, Warszawa–Kraków 1912.
- Andrzej Marek, *Wódz Judei*, „Izraelita” 1913, nr 1, s. 2–4; nr 2, s. 2–4; nr 3, s. 2–4; nr 4, s. 2–4; nr 5, s. 2–3.
- M. Arnstein, *The eternal song*, [in:] *Fifty one-act plays*, ed. Constance Martin, London 1934.

### Film

- *Okrutny ojciec*, film niemy z 1911 r., scen. i reż. Andrzej Marek, zdj. S. Stebel, obsada m.in.: Herman Sieradzki, Zina Goldsztejn.
- *Chasydka i odstępcza*, film niemy z 1911 r., scen. i reż. Andrzej Marek, zdj. Stanisław Stebel.
- *Macocha*, film niemy z 1911, scen. i reż. Andrzej Marek, zdj. S. Stebel.
- *Mirele Efros*, film niemy z 1912 r., reż. Andrzej Marek, zdj. S. Stebel, scenografia: Izidor Lewenhardt, obsada m.in.: Regina Kamińska, Ida Kamińska, Abraham Izaak Kamiński, Herman Wajzman.

---

*Czy potrzebny jest teatr żydowski*, „Nasz Przegląd” 1929, nr 254; J. Podskocz, *Czy potrzebny jest teatr polsko-żydowski. Artykuł dyskusyjny*, „Nasz Przegląd” 1929, nr 256.

- *Sierota Chasia*, film niemy z 1912 r., reż. Andrzej Marek, obsada m.in.: Ajzenberg, Nachum Lipowski, A. Kamiński.
- *Dybuk*, film z 1937, scen. Andrzej Marek i Alter Kacyzne, kierown. artyst. Andrzej Marek, obsada m.in.: Maks Bożyk, Samuel Bronecki, Dina Halpern, Dawid Lederman.

### Przedmiotowa

- Adamiak E., *Kobiety w Biblii. Stary Testament*, Kraków 2006.
- Arczyńska A., *Twórczość Malwiny Meyersonowej*, „Acta Universitas Wratislavenensis”, Prace Literackie 2002, t. 40.
- *Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”*, t. 15: *Literatura pozytywizmu i Młoda Polska*, Warszawa 1978.
- Borzomska Z., [hasło] *Arnsztejn Marek*, [w:] *Polski słownik judaistyczny*, red. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, Warszawa 2003, t. 1.
- Bułat M., *Teatr żydowski w świetle „Izraelity” w latach 1883–1905*, „Pamiętnik Teatralny” 1992, z. 1–4.
- Tejże, [rec. książki: M. C. Steinlaufa], „Pamiętnik Teatralny” 1992, nr 1–4.
- Tejże, *„Cwiszn cwej teaters” – na pograniczu dwóch teatrów (Źródła jidysz w badaniach nad kontaktami międzykulturowymi w polskim teatrze – kilka przypomnień, szereg uzupełnień)*, [w:] *Jidyszland – polskie przestrzenie*, red. nauk. E. Geller, M. Polit, Warszawa 2008.
- Dobrowolska-Bielecka J., *Pomiędzy pozytywizmem a modernizmem. Twórczość literacka Wilhelma Feldmana*, Wałbrzych 2006.
- Flakser M., *Mark Arnshteyn*, <http://yleksikon.blogspot.com/2014/09/mark-arnshteyn-arnstein.html>.
- Friszlender M., *Czy potrzebny jest teatr żydowski*, „Nasz Przegląd” 1929, nr 254.
- Gebert K., *Szabat – święto świąt*, [w:] *Religia i kultura żydowska*, red. B. Wodecki, E. Śliwka, Pieniężno 1986.
- Gross N., *Film żydowski w Polsce*, Kraków 2002.
- g. i. [Emil Idel], *Sztuki żydowskie na scenie polskiej*, „Chwila” 1930, nr 3889.
- D. Kalinowski, *Reforma czy asymilacja? O konieczności przekształcenia kultury żydowskiej według Hilarego Nussbauma*, [w:] *Żydzi wschodniej Polski*, Seria IV: *Uczni żydowscy*, red. G. Czerwiński, J. Ławski, Białystok 2016.
- Tegoż, *Ku światłu... Twórczość literacka Malwiny Meyerson*, [w:] tegoż, *Żydzi polscy i pomorscy. Studia o ludziach i literaturze*, Słupsk–Gdańsk 2017.
- Tegoż, *W Polsce czy w Ziemi Świętej? Wilhelm Feldman a syjonizm*, [w:] *Żydzi wschodniej Polski*, Seria VII: *Między Odessą a Wilnem – wokół idei syjonizmu*, red. J. Ławski, E. Feldman-Kołodziejuk, Białystok 2019.



- Kameraz-Kos N., *Święta i obyczaje żydowskie*, Warszawa 1997.
- Kamińska I., *Moje życie, mój teatr*, przeł. J. Krakowska-Narożniak, Warszawa 1995.
- Kołodziejska Z., „Izraelita”. *Znaczenie kulturowe i literackie czasopisma*, Kraków 2014.
- Krasiński E., *Związki i współpraca artystów teatru polskiego i żydowskiego w latach międzywojennych*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, M. Leyko, Łódź 1998.
- Kuligowska-Korzeniewska A., *Przed wskrzeszeniem stałej sceny w Wilnie (1905–1906)*, [w:] *Wilno teatralne*, red. M. Kozłowska, Warszawa 1998.
- Tejże, „Ja pragnę być pieśniarzem dla wszystkich...” („Pieśniarze” Andrzeja Marka, 1902), [w:] *Dyskursy i przestrzenie (nie)tolerancji*, red. G. Gazda, I. Hubner, J. Płóciennik, Łódź 2009.
- Tejże, *Teatr żydowski na ziemiach polskich (do roku 1939)*, [w:] tejże, *Polska „Szulamis”. Studia o teatrze polskim i żydowskim*, Warszawa 2019.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009.
- Marczak-Oborski S., *Teatr czasu wojny 1939–1945*, Warszawa 1967.
- Markiewicz H., *Asymilacja Żydów jako temat literatury polskiej*, [w:] tegoż, *Literatura i historia*, Kraków 1994.
- Neo, *Dusza żydowska na polskiej scenie. Rozmowa z Andrzejem Markiem, autorem „Pieśniarzy getta”*, „Głos Poranny” 1931, nr 262.
- Panas W., *Sacer: święty – przeklęty. Obraz judaizmu w literaturze polskiej drugiej połowy XIX*, [w:] tegoż, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996.
- *Polski Słownik Biograficzny*, tom XIX, Warszawa 1974.
- Perelmutter S., *Yidische dramaturgn un teater-kompozitors*, New York 1952;
- Pfefer J., *Moja ucieczka z Majdanka*, [http://warszawa.getto.pl/index.php?mod=view\\_record&rid=8341700041911529604&tid=osoby](http://warszawa.getto.pl/index.php?mod=view_record&rid=8341700041911529604&tid=osoby).
- Podskocz J., *Czy potrzebny jest teatr polsko-żydowski. Artykuł dyskusyjny*, „Nasz Przegląd” 1929, nr 256.
- Prokop-Janiec E., *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992.
- Tejże, *Kobiece narracje asymilatorskie w Galicji. Twórczość Anieli Kallas*, [w:] tejże, *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*, Kraków 2013.
- Prussak M., *Goldfaden a rosyjski teatr Buff*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 1–4.
- Ringelblum E., *Kronika getta warszawskiego wrzesień 1939 – styczeń 1943*, wstęp i red. A. Eisenbach, przeł. A. Rutkowski, Warszawa 1983.
- Rejzen Z., *Leksikon fun der jidiszer literatur, prese und filologie*, vol. 1, Wilno 1928.

- Tegoż, *Leksikon fun der najer jidiszer literatur*, New York, t. I.
- Sakowska-Pups R., *O działalności teatralnej w getcie warszawskim*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1969, nr 69.
- Shmeruk Ch., *Przegląd literatury dramatycznej w języku jidysz do I wojny światowej*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska i M. Leyko, Łódź 1998.
- Shmeruk Ch., *Szalom Asz i jego „Mešijexs tsajtn” jako tło romantycznej stylizacji legendy o Esterce*, [w:] tegoż, *Legenda o Esterce w literaturze jidysz i polskiej. Studium z dziedziny wzajemnych stosunków dwóch kultur i tradycji*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, Warszawa 2000.
- *Sholem-aleykhem bukh*, New York 1926.
- *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973.
- Steinlauf M. C., *Polish-jewish theater: the case of Mark Arnshteyn, a study of the interplay among yiddish, polish and polish-language jewish culture in the modern period*, Ann Arbor 1988.
- Tegoż, *Teatr żydowski w Polsce. Stan badań*, „Pamiętnik Teatralny” 1992, nr 1–4.
- Tegoż, *Ichchok Lejbusz Percz – lek przed purimem*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*.
- Tegoż, *Mark Arnshtein*, [w:] *Encyclopedia of Modern Jewish Culture*, ed. Glenda Abramson, New York 2005.
- Tegoż, *Mark Arnshteyn and Polish-Jewish Theater*, [w:] *The Jews of Poland between Two World Wars*, ed. Y. Gutman, E. Mendelsohn, J. Reinharz and Ch. Shmeruk, Hanover, N.H. 1989.
- Szacki J., *Najstarsze dzieje teatru żydowskiego w Warszawie*, przeł. T. Kuberczyk, „Pamiętnik Teatralny” 1992, z. 1–4.
- Taub M., *Abraham Goldfaden i teatr żydowski*, „Pamiętnik Teatralny” 1992, nr 1–4.
- Tamże, *Kwestie społeczne w jednoaktówkach Percza*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*.
- Walton J. H., Matthews V. H., Chavalas M. W., *Komentarz historyczno-kulturowy do Biblii Hebrajskiej*, Warszawa 2005.
- Wasyl K., *Świeckie „sacrum” emancypujących się bohaterów utworów Malwiny Meyersonowej i Anieli Kallas*, [w:] *Pogranicza sacrum w medium literatury*, red. D. Kalinowski, Słupsk 2019 [w druku].
- Wojtyczek A., *Tradycja i religia Żydów w literaturze polskiej XIX wieku*, Warszawa 2012.

- Wróbel J., *Twórczość Wilhelma Feldmana. Świadcstwo podwójnej tożsamości i obcości*, [w:] *Kwestia żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamość Polaków*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, Warszawa 2004.
- Vaykhert M., *Teater un drame*, Warsaw 1922, vol. 1.
- Zilbertsvayg Z., *Teater-leksikon*, New York 1931, vol. 1.
- Zylbercweig Z., *Goldfaden na polskiej scenie*, przeł. T. Kuberczyk, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 1–4.
- Żurek S. J., *Zastygłe w polszczyźnie. O świętach żydowskich*, [w:] *Z pogranicza. Szkice o literaturze polsko-żydowskiej*, Lublin 2008.

**Daniel Kalinowski**

*Pomeranian Academy in Słupsk*

**ANDRZEJ MAREK (MAREK ARNSZTEJN).  
POLISH – JEWISH PHRASE OF THE ARTIST**

**Summary**

The article concerns the analysis of three plays by Marek Arnshteyn (nickname: Andrzej Marek) on Jewish subjects. Andrzej Marek was an artist who could write in Yiddish as a Jewish author and write in Polish as a Polish author. In his work he combined aesthetics, style and subjects. As a result, Jewish motifs appeared in Polish-language plays, while the Polish context was visible in plays written in Yiddish. In Andrzej Marek's stage works on Jewish subjects, on the one hand, there is an element of humor and joke, and on the other, poetic and sublime images of Yiddish culture. Arnshteyn's dramaturgy is not distinguished by thematic inventiveness, however, it impresses with the visibility of the stage narrative, the ability to use the tradition of Jewish theater and the use of conventions of naturalistic and symbolic theater. In the overall assessment of the importance of Arnshteyn's activity, one should constantly realize that in one person he combined the playwright, director, animator of theater life, prose writer, critic and theoretician, who consistently and for the rest of his life created the idea of Polish-Jewish theater.

**Keywords:** Mark Arnshteyn, Andrzej Marek, assimilation, Polish-Jewish literature and theater.



Andrzej Marek (1880–1943), zdjęcie z ok. 1907 r.

Paweł Wojciechowski  
*Pracownia Komparatystyki Kulturowej*  
*Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku*  
ORCID: 0000-0001-8826-5318

NIEŚMIERTELNOŚĆ KULTURY I SZTUKI.  
*LILITH ANTONIEGO LANGEGO*<sup>1</sup>



Portret Antoniego Langego autorstwa Stanisława Wyspiańskiego (1899)

Istotna, jak sądzę, pozostaje jedna kwestia biograficzna Antoniego Langego, którą najpierw należy w tym miejscu przypomnieć. Autor *Mirandy*

---

<sup>1</sup> Tekst jest zmienioną, uzupełnioną wersją fragmentu mojej książki *Logos, byt, harmonia. Antoniego Langego czytanie kultury*, Lublin 2010.

najprawdopodobniej urodził się w roku 1861<sup>2</sup>, w Warszawie, w wielodzietnej rodzinie żydowskiej. Ojciec, Henryk Lange – uczestnik powstania listopadowego, wychowywał synów<sup>3</sup> w duchu głębokiego umiłowania Polski, którą uznawał za swoją jedyną ojczyznę. Antoni Lange, podążając śladem ojcowskich nauk, swą tożsamość narodową próbował budować z pierwiastków swoiście polskich, jednak była to droga trudna, pełna wewnętrznych napięć i załamania. Jakiegokolwiek próby łagodzenia kondycji mentalnej poety okazały się pozorne, bowiem zawsze za wyzwoleniem stał cień jednej z najtrudniejszych do rozwikłania kwestii w biografii autora *Elfrydy* – sprawa identyfikacji narodowościowej.

Rzecz wydaje się oczywista: ukształtowany przez ojca w głębokiej atencji dla Polski, że w dorosłym życiu przechodzi na katolicyzm, otwarcie mówiąc o sobie: „Jestem Polakiem!”<sup>4</sup>, poeta jedynie w rysach twarzy nosi ślady swego semickiego rodowodu. Ślady tak nikłe przy tym, że wychwytiło je dopiero oko artysty wybitnego – Stanisława Wyspiańskiego (por. portret Antoniego Langego – rysunek kredką autorstwa Stanisława Wyspiańskiego zamieszczony w tym artykule).

Istotnie, obiektywny, pozbawiony emocjonalnego zaangażowania ton nielicznych wypowiedzi Langego dotyczących sytuacji Żydów w Królestwie Polskim, może sugerować stwierdzenie o jego polonizacji<sup>5</sup>. Jednak Wielka Księga nie daje się odrzucić, choć nomadyczne skłonności Langego sugerują, że pragnąłby ostatecznie od niej odbiec i zintegrować się z katolicyzmem. Toteż mentalny „pojedynek” z cieniem Księgi był nieunikniony. Jak trafnie zdiagnozował A. Miecznik, poeta „tęskniący za zgodzeniem sprzeczności wewnętrznych w syntetycznym na stosunki realne poglądzie (...), musiał się otwarcie wypowiedzieć, by ciężar-zmorę z duszy zrzucić”<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Większość biogramów wskazuje rok urodzin poety na 1861, jednak w książce J. M. Rymkiewicza jest to rok 1864 – zob. J. M. Rymkiewicz, *Leśmian*, s. 153.

<sup>3</sup> W powszechnie dostępnych materiałach biograficznych nie ma zgodności co do liczby rodzeństwa Langego. Mówi się o jednym (A. Potocki, *Szkiece i wrażenia literackie*, Lwów 1903; J. Lorentowicz, *Młoda Polska*, b. m., 1908; Z. Dębicki, *Portrety*, Warszawa 1927; W. Borowy, *Dziś i wczoraj*, Warszawa 1934), dwóch (Rymkiewicz) lub trzech (zob. *Polski słownik biograficzny*, red. W. Konopczyński, t. XVI, Warszawa 1948, s. 485–487) braciach oraz siostrze. Nie udało się natomiast znaleźć żadnej informacji o matce literata.

<sup>4</sup> Por. A. Miecznik, *Listy z Warszawy*, „Kronika Powszechna” 1911, nr 5, s. 73. O zmianie konfesji na katolicyzm zob. tamże oraz w: R. Glassner, *Literaci – Żydzi we współczesnym piśmiennictwie polskim*, „Rocznik Żydowski” 1904, s. 51 i 152.

<sup>5</sup> Zob. L. [A. Lange], *O kwestii żydowskiej*, „Kraj” 1890, nr 42, s. 8–9.

<sup>6</sup> A. Miecznik, *Listy z Warszawy*, dz. cyt., s. 73–74.

Próbę pojednania się ze sobą i z własnym rodowodem, a jednocześnie próbę definitywnego rozstrzygnięcia kwestii tożsamości narodowej i konfesyjnej podjął Lange w roku 1911, w rozprawce zatytułowanej *O sprzecznościach sprawy żydowskiej*. Zaniechawszy wewnętrznych sporów, postulował „stworzenie nowej rasy, [która – przyp. P.W.] przeobraziwszy siebie – świat przeobrazi”<sup>7</sup>. Występował z projektem scalenia chrześcijańskiego ideału świętości z judaistycznym ideałem sprawiedliwości. Ponadto dowodził: „Na czele tej [nowej – przyp. P.W.] stoją dwaj najwięksi ludzie, jakich wydała Polska. Jeden z nich przez matkę swoją Barbarę Majewską – z najwyższym prawdopodobieństwem, drugi przez matkę swoją Justynę Krzyżanowską – bez żadnej wątpliwości należą w połowie do plemienia żydowskiego. Imiona ich: Adam Mickiewicz i Fryderyk Szopen”<sup>8</sup>. W ten sposób sobie samemu przywracał prawo do podwójnej proweniencji: genetycznie semickiej i polskiej „z ducha”. Jednak to, co dla Langego okazało się doświadczeniem karkotycznym, nie zyskało aprobaty rosyjskich władz. W roku 1913 rozprawka została skonfiskowana jako obrazoburcza wobec Trójcy Świętej. Konfiskata rozprawki nie była jedyną konsekwencją asymilacyjnych projektów Langego. On sam, tuż po powrocie z Paryża i Heidelbergu, został osądzony i skazany na ośmiomiesięczne uwięzienie w twierdzy, jednak po wpłaceniu kaucji został uwolniony<sup>9</sup>.

W tej batalii triumfował tylko Antoni Lange. Księga, będąca integralnym elementem jego losu, powróciła na przynależne jej miejsce obok katolicyzmu.

\*

*Lilith* Antoniego Langego powstała w 1895 roku<sup>10</sup>, w czasie znamienym, w dobie przełomu antypozytywistycznego. W świadomości literackiej i filozoficznej dochodzi do weryfikacji idei i postulatów właściwych scjentyzmowi, przy równoczesnym przenikaniu nowych prądów i nowych koncepcji, dotyczących zarówno światopoglądu, jak i konkretnego postrzegania:

<sup>7</sup> Cytuję za: A. Miecznik, *Listy z Warszawy*, dz. cyt., s. 73.

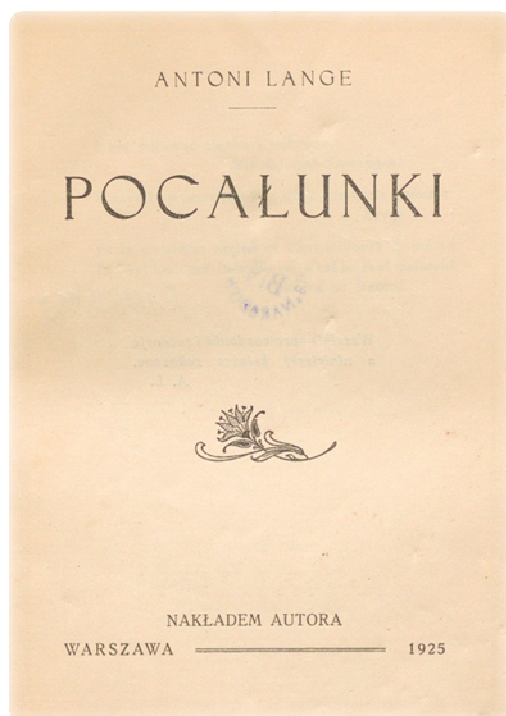
<sup>8</sup> Cyt. za: [b. podp.], *Asymilator przeciwko asymilacji*. A. Lange o kwestii żydowskiej, „Nasz Przegląd” 1929, nr 83, s. 11.

<sup>9</sup> Zob. [b. podp.], *Z sądów*. Skazanie poety Langego, „Kurier Poranny” 1913, nr 817, s. 4.

<sup>10</sup> Fragmenty poematu drukowane były pierwotnie w „Ateneum”, zob. tamże 1895, t. 2, s. 312–318. W tekście posługuję się wydaniem: A. Lange, *Pocałunki*, nakład autora, drukiem F. D. Wilkoszewskiego w Częstochowie, Warszawa 1926, s. 35–50. Paginację odpowiadającą przywołanym przeze mnie cytatami podaję w nawiasach. Uwspółcześniał również pisownię.

artysty, sztuki, jednostki. Istotną, jeśli nie najistotniejszą determinantą wskazanych przeobrażeń jest zmiana egzystencjalnej kondycji twórcy i człowieka przełomu epok. Schyłek wieku skutkuje natężeniem nastrojów katastroficznych uobecnionych w literaturze i sztuce, spotęgowaniem napięć emocjonalnych, z których wyrósł między innymi dekadentyzm.

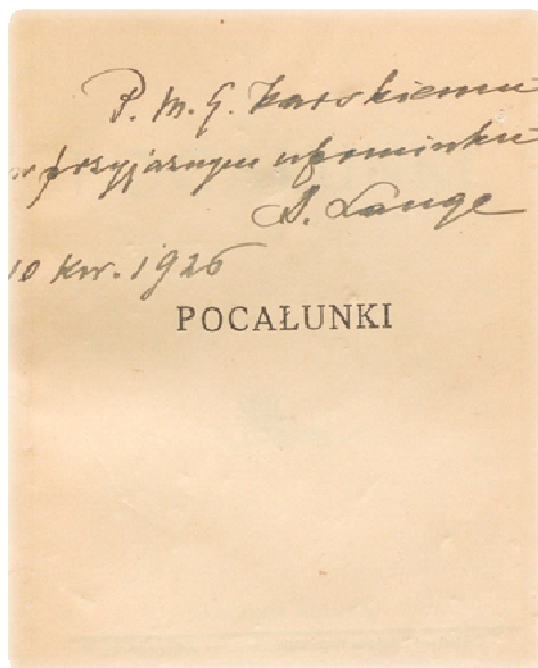
*Lilith* stanowi doskonale odbicie wymienionych nastrojów. Łatwo odnaleźć w tym poemacie tropy, motywy, symbole typowe dla ówczesnej poetyki, właściwe zarówno twórczości rodzimej, jak i autorów obcych. Jest więc tu klimat spleenu, pojawiają się toposy żeglugi i podróży, topos poszukiwacza, wędrowca, motyw tęsknoty za śmiercią (a obok za doskonałością osiągalną w doczesności, za spełnioną miłością i szczęściem). Poczucie rozdarcia idzie w parze z niezgodą na taki stan ducha. To obrazy znane z twórczości Tetmajera, Kasprowicza, Rydła, a równolegle wpisane w poetykę Baudelaire'a, Rimbaude'a czy Verlaine'a.



Strona tytułowa edycji *Poczałunków*, Warszawa 1925

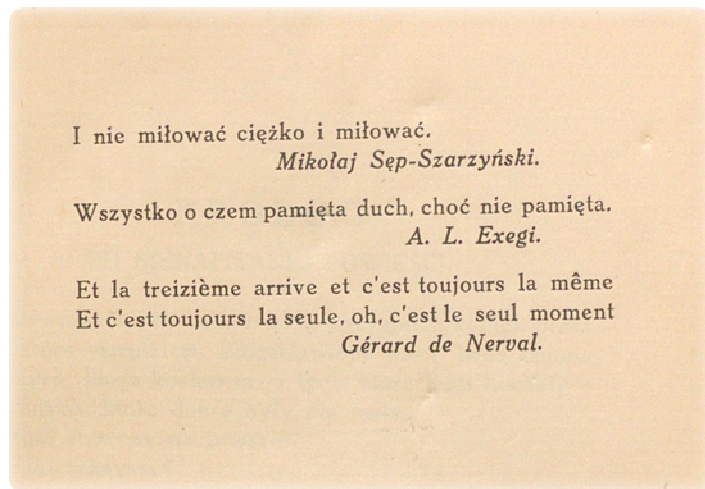


Poemat Langego z jednej strony jest więc potwierdzeniem czy odbiciem nastrojów i tęsknot epoki, z drugiej zaś zwiastuje problematykę mającą wypełnić większość późniejszych utworów autora. *Lilith* stanowi też ideowe dopełnienie *Rozmyślań*: zanurza się w obszar tych samych motywów i symboli. Pisarz nie rezygnuje z prób rozpoznania transcendencji, obnażając duchowe rozdarcie jednocześnie poszukuje sposobów przewyciężenia go, tęskni do śmierci jako synonimu wolności, a wreszcie – usiłuje odnaleźć miejsca wspólne wielowymiarowego świata kultury. Lange dostrzega, jak łatwo smutek, cierpienie, śmierć mogą stać się *idée fixe*, jak łatwo poddać się urokowi tej tematyki. Nieumiejętność wyrażania w twórczości szczęścia i „urody życia”, może zaowocować realną niemocą ich przeżywania. Charakterystyczna dla Langego oraz współczesnych mu pisarzy skłonność do prezentowania poglądów w planie halucynacji, sennego marzenia czy też snu na jawie, ma w *Lilith* swe doskonałe odzwierciedlenie. Poetyka oniryczna określi w przyszłości styl większości utworów młodopolskiego poety.



Dedykacja Poety wraz z autografem (*Pocalunki*, 1926)

Czytając utwory Langego, często odnosimy wrażenie, że chciałby on przestrzec współczesnych przed nadmiernym angażowaniem języka poezji w wyrażanie bólu, cierpienia, goryczy. Lange z jednej strony „uzależniony” od klimatu epoki, z drugiej nie przestaje poszukiwać dystansu do tego, co ten czas oferuje – w sensie intelektualnym i artystycznym.



Motta otwierające tom *Pocałunki* (1926)

### ***Wobec dziedzictwa antyku***

„W *Lilith* spotykają się wszystkie filozoficzne i kulturowe inspiracje Antoniego Langego. (...) Ta łatwość czerpania z rozmaitych źródeł natchnienia, ta wielka pobudliwość artystyczna, (...) czynią poezję Langego lśniącą, egzotyczną, giętką i wytworną”<sup>11</sup>. Obrazy wypełniające *Lilith* odzwierciedlają fascynację kulturą Indii, symboliką biblijną, dziedzictwem antyku. Świat starożytnych ideałów, toposów, motywów i reminiscencji wydaje się najistotniejszym wśród wszystkich obecnych tu źródeł inspiracji artystycznych. Zanurzenie w przestrzeni antycznych wyobrażeń pozwala autorowi najpełniej zaprezentować poetyckie *credo*, jak też odszukać odpowiedzi na nurtujące go pytania. W kulturze śródziemnomorskiej Lange znajduje klucz do wyrażenia nie tylko ideału piękna i życia, ale również do nazwania tęsknot i zagrożeń, cierpienia i pragnienia śmierci. Dzięki zwrotowi ku motywie

<sup>11</sup> B. Lutomski, *Antoni Lange i jego poezje*, „Ateneum” 1896, Roczn. 82, z. 2–3, s. 538.

antyku, może głębiej wniknąć w dychotomiczną postać natury ludzkiej. Natury, która zawsze będzie zawierać w sobie mnogość sprzecznych pierwiastków, bo u jej źródeł niezmiennie znajdują się przeciwstawne pragnienia i dążenia. W *Lilith* pisarz dociera do „pierwoźródeł”<sup>12</sup> myśli ludzkiej, obrazy poematu ilustrują osadzenie człowieka w świecie, wyrażają poszukiwanie tożsamości egzystencjalnej wrażliwej jednostki, są summą przemyśleń dotyczących jej miejsca w rzeczywistości oraz jej przeznaczenia i dziejowej roli.

Eksploracja terytoriów dawnych kultur wiedzie poetę ku wizji zamku, będącego także – jak zobaczymy – niezwykle ważnym przystankiem w wędrówce jego bohatera. W refleksji nad wpływem antycznych asocjacji na kształt poematu Langego oraz na wypełniające go koncepcje filozoficzne – obraz ten ma znaczenie kluczowe:

Architektura nad architektury!  
 Panteon stylów! Wszechstuleci prace  
 Stawiały, zda się, te przedziwne mury (...),  
 Przez czarodziejstwo nieznannej natury,  
 Jaskrawa sprzeczność tylu form, barw tylu  
 Zlewa się w jednym harmonijnym stylu (...)  
 Wszystkie te cuda Hellady i Tyru,  
 Bizancjum, Gotów, Italii i Romy (...). (s. 42)

Pośród mnogości znaczeń wpisanych w tę wizję zasadniczą konotację stanowi koncepcja rodowodu harmonii. Tę wywodzącą się z myśli Heraklita ideę można odrysować na kilku płaszczyznach. Z jednej strony wizja pałacu stanowi obraz doskonałego dzieła sztuki, odzwierciedlenie ideału proporcji i piękna. Z drugiej: idąc tropem greckiego filozofa, otrzymujemy wizerunek ludzkiej duszy, będącej punktem zetknięcia się przeciwieństw, areną nieustannych walk w drodze do jedności. Wreszcie: Lange daje tutaj rys człowieka współczesnego – konstruktu wzniesionego z elementów odziedziczonych po wszystkich minionych epokach i po kulturze, będącej epok tych dziełem. Okazuje się, że człowiek jest w stanie poznać i objaśnić sobie samemu tajniki własnej natury. Pocieszenie to ma jednakże doraźny charakter, bowiem spełnienie jednej potrzeby poszukującego umysłu, nieuchronnie rodzi następne. W przypadku Langego jest to pragnienie rozpoznania transcendencji. Według poety, to chęć daremna, skazana na porażkę, na przemia-

<sup>12</sup> A. Lange, *Studia i wrażenia*, Warszawa 1900, s. 122.

nę w „sen (...) jakiś (...) starożytny”, który w (...) duszy był jak widmo sene” (s. 37–38). Nie pierwszy raz utwór Langego wypełniony jest niepokojem wewnętrznym, wyrażonym przez poetykę oniryzmu. Dzieje się tak, ponieważ świadomość ograniczoności istnienia na jawie jest dla autora źródłem opresji. Nie budzi zatem zdziwienia fakt, że do zilustrowania swych refleksji Lange najczęściej wybiera rekwizyty oniryczne.

W labiryntach *Lilith* Lange poszukuje prawd uniwersalnych. Dla tych poszukiwań niezbędne są pocie reminiscencje motywów antycznych, ich reinterpretacje. Pisarz usiłuje wychwycić istotne korelacje między antykiem a epoką współczesną, natomiast inkrustacje służą wywoływaniu nowych skojarzeń, porównań i aluzji. Wynik analizy symbolizuje poszukiwanie ideałów estetycznych, jest miernikiem wartości etycznych oraz „pierwotnym” rozkoszy intelektualnych. Lange nie jest osamotniony w poszukiwaniach, w pragnieniu odkrycia prawd o człowieku uwikłanym w pułapki świata, nie dającego się odczytać ani oswoić, w dobywaniu twórczej materii z przestrzeni dzieła minionych kultur. Antyk bliski jest wszakże artystom nie tylko jego czasu, ale także niemal wszystkich epok. Różnice leżą jedynie w stopniu natężenia uwagi skierowanej ku antycznemu dziedzictwu.

Tadeusz Sinko zauważa, że „antyczne tematy, po części pod wpływem francuskim, były modne u poetów Młodej Polski, zwłaszcza tych, co w Paryżu szukali – europejskości”<sup>13</sup>. Doskonałym potwierdzeniem tej tezy jest *Lilith*, gdzie:

(...) poeta daje się otumanić ich (...) zawierusze, zaczyna przypuszczać, że one to są życiem, prawdą, istotą, i zapomina rzucić się w głąb, gdzie w ogromnej, kryształnej ciszy kryją się tajemnicze, wszystkich tych przemijających fantasmagorii źródłiska<sup>14</sup>.

Lange jest zafascynowany „marmurem” (s. 41), „harmonijnym stylem, (...) kolumnadą stawianą przez Greka”, światem „pełnym harmonii, (...) cudami Hellady i Tyru, Bizancjum, Gotów, Italii i Romy” (s. 42). Fascynacja greckim ideałem piękna, wyrażona zwłaszcza poprzez stosowanie opisowych określeń, eksponuje dostojeństwo starożytnego świata. Autor *Rozmy-*

<sup>13</sup> T. Sinko, *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, Lwów 1933, s. 326.

<sup>14</sup> Miriam [Z. Przesmycki], „Chimera” 1901, Rocz. 1 / 4, z. 1, s. 346.

*ślań*, „tworząc w marmurze czy spiżu, czułby się bliskim wielkiej twórczości świata i niczego więcej nie szukał, bo cel miałby w sobie: piękno”<sup>15</sup>.

Pisarz nadaje językowi poematu cechy osobistego wyznania. Intensywnie doznawanemu zachwytowi nad kulturą starożytnego świata towarzyszy w poemacie swoiste pragnienie zakorzenienia się motywie śródziemnomorskiej, chęć trwania „tu, gdzie się dusza kąpie w ideale” (s. 44). Modlitewny charakter poetyckiej wypowiedzi podkreślony jest przez wyczuwalną wyraźnie chęć uczczenia „pierwoźródeł” energii intelektu. Ten hołd, zamknięty w potędze poetyckiego słowa, metaforycznie wyraża ambiwalencję osobowości twórczej Langego, wabiącego czytelnika utopijną wizją szczęścia, za którą, jak za parawanem, kryje się egzystencjalne niespełnienie. Niespełnienie to odczuwane jest tym intensywniej, im głębiej zanurza się poeta w antycznym świecie, świecie urzeczywistnionych ideałów. Lange karmi czytelnika rekwizytami zaczerpniętymi z lingwistycznego magazynu kultury antycznej. Poprzez wyrażanie zachwytu nad tą kulturą poeta buduje swoiste *exegi monumentum*. Odrodzenie Horacjańskiej topiki w wyobrazeniach młodopolskiego twórcy to w pewnym sensie wyraz chęci wzniesienia ołtarza własnej artystycznej duszy. Jednocześnie to próba pokonania ram terażniejszości i „zdobycia” innych wymiarów czasu: swobodne poruszanie się w garderobie symboliki śródziemnomorskiej – to przeszłość, obok jednak ujawnia się perspektywa lepszej przyszłości, w którą (wsparty wizerunkiem ideałów minionych) Lange niezłomnie wierzy.

Niezwykle trudno byłoby dowieść obecności antyku w *Lilith* przy pomocy konkretnych fragmentów poematu. Obecność ta zaznacza się bowiem bardzo subtelnie: w sposobie obrazowania, w wywoływaniu specyficznego, podniosłego nastroju, w przeniesieniu wydarzeń wypełniających utwór na płaszczyznę snu, w widmowej aurze towarzyszącej wyłanianiu się poszczególnych obrazów, wreszcie w tęsknocie za doskonałością, za urzeczywistnieniem ideału piękna wykreowanego przez twórców starożytnej kultury.

Antoni Lange podąża tropem artystów antycznych, sprawnie wykorzystuje te same motywy, symbole, wizje, które wypełniają utwory Safony, Owidiusza czy Wergiliusza. Spuścizna po minionej kulturze ma dla autora *Rozmyślań* szczególne znaczenie. Platońska parabola jaskini, której obecność w semantyce utworu potwierdzą dalsze rozważania, nie odnosi się jedynie do wewnętrznej warstwy poematu. Argumentuje ona także tezę o swo-

<sup>15</sup> T. Sinko, dz. cyt., s. 272.

istej podwójności charakteryzującej wyobraźnię Langego. Sięganie do motywu i symboli minionych epok, a do antyku zwłaszcza, jest wyrazem obsesyjnego dążenia do doskonałości. Kultura współczesna pisarzowi jawi się tylko cieniem, jedynie mniej lub bardziej udaną kopią idei kultury. Antyk jako miejsce uobecniania się tej idei jest wzorem niedoścignionym dla twórców następujących po nim okresów. Lektura *Lilith* przynosi nieodparte wrażenie, że jej autor miał głęboką świadomość tego faktu.

W poemacie podwojenie pewnych aspektów rzeczywistości objawia się w ilustrowaniu ludzkich doświadczeń przy użyciu środków właściwych warsztatowi antycznemu (sposoby ujmowania uczuć i wzruszeń człowieka, urozmaicone miary wierszowe oraz nazwy gatunków literackich). Upływ czasu nie zmienił charakteru doznań będących udziałem człowieka, co więcej okazuje się, że narzędzia artystyczne wywiedzione ze starożytności świetnie dotykają ich natury. Autor sięga po te rekwizyty, bowiem instrumentarium poetyckie jego własnej epoki jest niewystarczające, nie dość atrakcyjne. To właśnie sprawia, że zwróciwszy się ku antycznemu dziedzictwu dla wyrażenia swych idei, Antoni Lange skieruje uwagę także na inną, nieco mniej oddaloną w czasie epokę, mianowicie na barok.

### *W kostiumie barokowej wyobraźni*

Kształt i rozwój kultury baroku w dużej mierze zdeterminowany został przez ruchy kontreformacyjne. W dobie rozbicia jedności chrześcijańskiej ówczesnej Europy odnotowuje się głęboki kryzys świadomości jednostki – kryzys, rodzący konieczność odnalezienia wartości trwałych i niezmiennych. Twórca barokowy miał poczucie degradacji – uprzednio afirmowanego – humanistycznego systemu wartości. Nieustannie towarzyszącym mu uczuciem stał się niepokój, przeczucie egzystencjalnego zagrożenia, jednak mimo to usiłował ratować ustanowioną wcześniej hierarchię i wierzył w możliwość jej ocalenia.

W dziele uobecnia się bardzo wyraźnie energia barokowych transformacji światopoglądowych. Po co Langemu kostium barokowej wyobraźni i czemu ma służyć poetyckie przywdziewanie tego kostiumu? Sądzę, że dzięki zastosowaniu tropów artystycznych właściwych poetyce tamtego czasu, pisarz osiągnął efekt ubaśniowienia artystycznej przestrzeni poematu. Sięganie po rekwizyty twórczości siedemnastowiecznej upodobiło *Lilith* do dworskiego malarstwa tej epoki oraz pozwoliło maksymalnie wyekspono-

wać własną artystyczną osobowość. Barokowy parawan skrywa portret indywidualnej wyobraźni poety, stanowi też parabolę jego literackiego temperamentu.

W *Lilith* wyraźnie wyczuwalne jest pokrewieństwo między metodą obrazowania stosowaną przez Langedo a sposobem budowania wizji artystycznej, właściwym poetyce barokowej. Dla autora *Mirandy* wyobraźnia tej epoki stanowi niejako pas transmisyjny łączący tradycję kulturową ze współczesnością. Barok fascynuje Langedo jako nośnik dominant osobowości poety, zaś z drugiej strony w jego semantyce odnajduje istotne kody i impulsy twórczych poszukiwań. *Lilith* dowodzi, że jako orędownik reinterpretowania archetypów wpisanych w literaturę poeta jest mistrzem kondensacji symboliki, motywiki i wyobrażeń.

W poemacie widoczne są najjaskrawiej korelacje z poetyką wczesnobarokową, a szczególnie z dominującym w niej nurtem mistyczno-metafizycznym, reprezentowanym przez Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego i Sebastiana Grabowieckiego, oraz z twórczością Daniela Naborowskiego – przedstawiciela dojrzałej fazy tej epoki.

Literatura przełomu XVI i XVII wieku promowała dwie koncepcje ludzkiej egzystencji. Reprezentujący pierwszą z nich Mikołaj Sęp-Szarzyński istnienie postrzega jako nieustanną walkę, zmaganie się człowieka z przynależnymi jego losowi przeciwnościami. Sebastian Grabowiecki natomiast – jako kultywator drugiej teorii – głosi, że życie ludzkie wypełnia jedynie kontemplacja śmierci. Sępa i Grabowieckiego „nazywamy dziś poetami metafizycznymi. Twórcy ich pokolenia to często konwertyci i metafizycy, poszukujący nowej oceny miejsca jednostki we wszechświecie, jej stosunku do świata i Boga, do przeżywania czasu i ruchu. Byli to poeci patrzący na świat na ogół surowo i z dystansem, w perspektywie wieczności, nacechowani jakby cieniem śmierci”<sup>16</sup>. Jak później – w epoce *fin de siècle* u – literaturę barokową, wspomaganą tradycją „wieków średnich”, zawładnęła topika śmierci. Dowiedzione już przeze mnie obsesyjne powracanie Antoniego Langedo do tematu śmierci jest tym, co niewątpliwie łączy młodopolskiego pisarza z twórczością poetów doby baroku.

Dla Sępa śmierć jest czymś nieuchronnym, a wobec tego człowiek nie powinien koncentrować swych poczynań wokół niej, lecz przeciwnie, skupić

<sup>16</sup> P. Buchwald-Pelcowa, *O drugim pokoleniu pisarzy polskiego baroku*, „Poezja” 1977, z. 5/ 6, s. 30.

się na kwestiach dotyczących życia. W wyznaniu poety: „Śmierć – tuż za nami spore czyni kroki”<sup>17</sup> – śmierć objawia się jako wieczna towarzysząca ludzkiej egzystencji, jako konieczny element predestynacji. W poezji Langego kres istnienia uzyskuje nieco inny wymiar: jest przedmiotem pragnień, tęsknoty, obiektem wiecznej nostalgii. Nie ma tu miejsca dla przerażenia krótkotrwałością ludzkiego życia. Langego inspiruje świat, w którym dotykane staje się jądro transcendencji i gdzie dzieje się życie właściwe. Dla Sebastiana Grabowieckiego (*Sonet CXLIV*), podobnie jak dla Langego, śmierć jest początkiem bytu autentycznego, jest wyzwoleniem z pęt doczesności i bramą wiodącą do wiecznego, spełnionego istnienia. Grabowiecki nobilituje śmierć, nadaje jej dystynkcję wynoszącą ją w hierarchii wartości ponad życie ziemskie. Śmierć zostaje umieszczona w sferze *sacrum* jako odsłaniająca tajemnicę wyższego bytu i zbliżająca człowieka do Absolutu. Sytuację przechodzenia przez granicę dzielącą doczesność od wieczności, wyraża poeta, stosując tropy typowe dla konwencji konceptyzmu: paradoks, oksymoron, przerzutnię.

Lange i Grabowiecki w swej twórczości kładli nacisk na odtajemniczenie kresu ludzkiej egzystencji, Sęp – nieuchronność śmierci traktując jako porażkę człowieka, szukał przyczyn tej nieuchronności na arenie życia. Badał też możliwość osiągnięcia pełni wbrew poczuciu kruchości ziemskiego bytu. W sonetach Szarzyńskiego<sup>18</sup> znajdujemy człowieka skazanego na dramatyczną walkę ze złem, pokusami świata i ułomnością ciała. To istota rozdartości między pragnieniem dobra i wpisana w jej naturę skłonnością do upadku. Człowiek, według Sępa, predestynowany jest do wiecznych zmagania z losem. Zmaganiom tym towarzyszy niepokój i poczucie daremności działań.

Podczas gdy człowiek Szarzyńskiego pełen jest lęku przed śmiercią<sup>19</sup>, Sebastian Grabowiecki „wskazał możliwość (...) zdobycia trwałego pokoju przez zamianę strachu wobec śmierci na miłość do niej. (...) żywot jest przeciwieństwem umieraniem, a śmierć początkiem żywota”<sup>20</sup>. Grabowiecki przeciwstawia się aktywizmowi propagowanemu przez Sępa. Walkę o rozpoznanie

<sup>17</sup> M. Sęp-Szarzyński, *Sonet I, O krótkości i niepewności na świecie żywota człowieka*, [w:] K. Żukowska, *Poeci polscy od średniowiecza do baroku*, Warszawa 1977, s. 300.

<sup>18</sup> Zob. *Sonet III, O wojnie naszej, którą więdziemy z szatanem, światem i ciałem oraz Sonet V, O nietrwalej miłości rzeczy świata tego*, [w:] tamże, s. 302–303.

<sup>19</sup> Zob. Cz. Hernas, *Barok*, Warszawa 1999, s. 48.

<sup>20</sup> Tamże.



kształtu ludzkiego życia i próby osiągnięcia szczęśliwości mimo nieuchronnego nadejścia kresu ziemskiego bytu uważa za zbędne. Sensem istnienia jest kontemplacja śmierci, ponieważ stanowi ona klucz do wieczności. Koncepcja ta doskonale przystaje do filozofii śmierci zamkniętej w poezji Langego.

Korelacje między poglądami młodopolskiego pisarza i twórców barokowych istnieją nie tylko w obrębie wątków mortualistycznych. Podobieństwa obejmują również wątki temporalne. W wyobraźni barokowej problem czasu posiada wartość nie mniejszą niż motyw śmierci. Postrzeganie czasu podporządkowane było refleksjom dotyczącym śmierci. Stąd wątki temporalne wiążą się najczęściej z wyjaskrawieniem zjawiska przemijania. W poezji motyw ten zyskuje artystyczne wyzwolenie w bogactwie symboli, niejednokrotnie zaczerpniętych z dorobku antycznego oraz z Biblii. Odwoływano się zatem do znaków takich, jak: cień, dym, ruiny, gasnąca świeca, mgła. Były one budulcem wielu utworów, w których czas wyznacza długość trwania zjawisk i odmierza doczesność. Czas jest aliantem śmierci, jego upływ przybliży kres ziemskiego bytu.

Tematyce temporalnej podporządkowana jest twórczość Daniela Naborowskiego. Fakt ten stanowi punkt zetknięcia się poezji barokowego artysty z refleksjami zawartymi w pisarstwie Langego. Podobnie jak autor *Lilith*, Naborowski próbuje odszukać sens istnienia i rozpoznać naturę człowieka. Wiersz *Krótkość żywota* w skondensowanej formie prezentuje siedemnastowieczną metaforę ulotności ludzkiej egzystencji. Życie jest jedynie „czwartą częścią mgnienia”<sup>21</sup>, ledwie moment dzieli kołyskę od trumny. Mimo znikomości ludzkiego życia i ulotnej wartości dóbr materialnych, człowiek nieustannie dąży do zdobywania tych dóbr. Dążenie to jest formą obrony przed nieuchronnym biegiem czasu, a zarazem próbą zadomowienia się w doczesności, zanim nie nadejdzie moment śmierci.

Poemat Antoniego Langego łączy z twórczością poetów barokowych nie tylko pokrewieństwo podejmowanych zagadnień. Podobieństwa uobecniają się również w warstwie formalnej *Lilith*. Utwory siedemnastowieczne cechuje wzmożona troska o piękno, wyrażająca się zwłaszcza w przepychu stosowanych środków artystycznych oraz w niezwykłości formy. Lange, sięgając po rekwiizyty poetyki barokowej (dynamizacja przestrzeni, wyjaskrawianie kontrastów, dekoracyjność werbalna i stylistyczna), nadaje im

---

<sup>21</sup> Por. M. Sęp-Szarzyński, *Krótkość żywota*, [w:] K. Żukowska, dz. cyt., s. 354–355.

nową jakością. Bogactwo wykorzystywanych przez niego narzędzi służy mianowicie mistrzowskiemu kojarzeniu dorobku wielu kultur. Dziedzictwo antyku, nastrój uduchowienia rodem z romantycznych powieści poetyckich, barokowe umiłowanie baśniowości przedstawionego świata, wreszcie elementy symboliki biblijnej, spotykają się w przestrzeni poematu Langego, aby wykreować portret człowieka-Ikara oraz podkreślić dramatyzm jego zmagania na granicy widzialnego i niewidzialnego wymiaru rzeczywistości. Poemat Langego spełnia też barokowy postulat monumentalności. Wspaniałość wizji wyłaniających się z *Lilith* podnosi wagę motywiki utworu – refleksji dotyczących kwestii czasu, śmierci, kondycji człowieka uwikłanego w ulotność ziemskiej egzystencji.

### *Ikar i Lilith*

Bohater poematu *Lilith* nosi znamiona Ikara<sup>22</sup>, zarazem jednak ten mityczny uciekinier – pod piórem Langego – staje się figurą specyficzną. Łączy bowiem w sobie cechy legendarnego ojca – Dedala, nie tracąc jednocześnie znamion *stricte* ikaryjskich. Jako Dedal buduje labirynt refleksji, jako Ikar próbuje spełnić marzenie o wyzwoleniu się z sieci idei, które nagle okazały się opresją.

Los Ikara wyłaniający się ze strof *Lilith* rozpiną się pomiędzy dwoma biegunami rzeczywistości: miłością i śmiercią. Te idee, tak charakterystyczne dla pisarstwa Antoniego Langego, przenikają się wzajemnie. Pesymistyczny portret Ikara w *Lilith* symbolizuje człowieka walczącego o swój *autentyzm*. Według autora *Elfrydy*, człowiek jest autentyczny jedynie w chwili śmierci, w momencie wejścia w przestrzeń symboliki soterycznej. Motywika śmierci – swoisty tanatocentryzm – jest u Langego formą samookreślenia. Życie dla poety to bezustanne wędrowanie: tęsknota za – i byt „ku śmierci”, jako ostatniego brzegowi ludzkiego istnienia, który człowiek musi osiągnąć, aby wypełnić swoją misję egzystencjalną. Do zobrazowania tego problemu Lange używa symboliki morza. Młodopolska topika morza jest jednakże wieloznaczna<sup>23</sup>. Dla Langego morze stanowi wyraz kryzysu myślenia modernisty, przeczcucie schyłku życia własnego i kresu epoki. Poeta

<sup>22</sup> Zob. J. Parandowski, *Mit o Dedalu i Ikarze*, [w:] tegoż, *Mitologia*, Warszawa 1984, s. 158; por. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997, s. 411–412, 467.

<sup>23</sup> O obecności i znaczeniu motywów „wodnych” w twórczości poetów Młodej Polski zob. A. Czabanowska, *W zwierciadłach jezior. Symbolika odbicia w wodzie w poezji Młodej Polski*, „Ruch Literacki” 1987, nr 4–5.

błądzi w ramach bezbrzeżnego oceanu zjawisk, chcąc dotrzeć do tajemnicy, którą poznać może jedynie dzięki śmierci, „bo śmierć wyzwala duszę z więzów ciała i materii i pozwala jej na powrót do pierwotnej ojczyzny, do świata idei”<sup>24</sup>. W *Lilith* czytamy:

Długo błądziłeś przez burzliwe fale  
Rozpaczy ducha! aż ptak bystrolotny  
Przyprowadził cię tu, gdzie milkną żale,  
Tu, gdzie się dusza kąpie w ideale,  
Gdzie biją źródła życiodawczej wody. (s. 44)

To wyraz nadrzędnego pragnienia poety, rozpoznawalnego w całej jego twórczości. Arena, na której możliwe jest spełnienie tego pragnienia, bywa w poezji Langedo, a w *Lilith* zwłaszcza, przestrzeń miłości i śmierci. Jak zobaczymy, istnieje tylko jedna *arche* – śmierć, jednak dla poety i jego bohatera, miłość jest siostrą śmierci. Nigdy nie dopełnia się w doczesności, jej obraz i kres jest nieodmiennie tragiczny. Obie – śmierć i miłość – są determinantami losu bohatera-Ikara:

Niewysłowiony ból mym sercem władał,  
Niby krzak róży, co w kolce porasta (s. 35)

– tak bohater wyraża poczucie niespełnienia. Miłość, która miała uwznioślać i napełniać *élan vital* – strąca w przepaść. Ból staje się źródłem ucieczki: „Chciałem opuścić mury tego miasta” (s. 35), aby móc oddalić się od wspomnień i od nieustannych powrotów myśli o zdradzie, o miłości przeklętej, zniewalającej, okrutnej. Bohater staje się zarazem uczestnikiem i obserwatorem własnego cierpienia. Na wszelkie sposoby próbuje bronić się przed bólem. Zakłada „maskę z lodu” (s. 35), usiłuje siebie samego zobojętnić na poczucie skrzywdzenia, na pamięć klęski, ale okazuje się, że wystarczy moment uległości wobec emocji, aby w twarzach otaczających ludzi zobaczyć odbicie prawdy uczuć i prawdy niespełnionych pragnień. Ucieczka od ludzi jest daremna, bowiem wszystko, czego bohater wokół siebie dotyka, przypomina mu „postać zdradziecką” (tamże). Wspomnienia są silniejsze, żadna rzeczywistość, ani zastana, ani możliwa do stworzenia na ruinach porażki nie może przed nim obronić bohatera-Ikara. Pragnie zapomnieć, myśl zwra-

<sup>24</sup> T. Sinko, dz. cyt., s. 334.

ca się w przeszłość: ku historii pozajednostkowej, obejmującej losy ludzkości, ku przeszłości objawionej w kulturze antycznej. Motywika antyku jest najbliższa temu obrazowi, który wypełnia pragnienia zdradzonego człowieka. Od doznań niespełnienia, chaosu, ludzkiej podłości i wewnętrznej brzydoty Ikar pragnie wzbic się ku ideałom piękna, piękna wpisanego w kształt starożytnego świata. Wie, że tęsknota może go zaprowadzić na „wenecką Lagunę, albo gdzieś na wyspę Lemno” (s. 35), w miejsce szczęśliwe lub w miejsce nowej klęski. Wie, że obok piękna świat antyku niesie w sobie inne ingredencje, pięknu przeciwstawne. Jednakże bohaterowi zdaje się, że świat minionej kultury daje większe szanse na rozpoznanie własnej wewnętrznej prawdy i pokonanie słabości, niemocy, cierpienia, większe niż trwanie w doczesności, która jest wroga i obca.

Tymczasem bohater błądzi w niewoli wspomnień, bo wszystko wokół przywołuje obraz szczęśliwych doznań z ukochaną „niewierną” (s. 36). Błądzi w labiryncie własnych uczuć: to ją przeklina, to błogosławi. Pragnie żyć nową jakością życia, nową pełnią. „Z własnej boleści szydziłem w goryczy” – mówi; marzy o śmierci na kształt nirwany: „śniłem ciszę wiekiustą, błogą” (s. 36), która uwolni go od wspomnień i od cierpienia.

Podobnie jak inni bohaterowie twórczości Antoniego Langego – realizując model egzystencji odziedziczony po romantyzmie, a zarazem zgodny z preferowanym przez Fryderyka Nietzschego typem „wiecznego wędrowca”<sup>25</sup>, od pamięci o klęsce, o zawiedzionych uczuciach, Ikar ucieka w długą podróż. Nie może jednak uciec przed sobą, bowiem „w sercu nie ma, nie ma zapomnienia!” (s. 36). Wzbija się ku odkrywaniu nowych miejsc i nowych światów tylko po to, aby ponownie przegrywać. Okazuje się, że jest niewolnikiem własnego cierpienia<sup>26</sup>, że uosabia „bolesne dzieje tej duszy, której namiętne, bijące wzwyż wykrzyki”<sup>27</sup> objawiają się w twórczości lirycznej autora *Lilith*. Z jednej strony chce się od cierpienia uwolnić, z drugiej zaś boi się z nim rozstać. „I tak boleści mej było mi szkoda” (s. 37) – wyznaje Ikar,

<sup>25</sup> Zob. M. Kopij, *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883–1918*, Poznań 2005, s. 95.

<sup>26</sup> Widzimy, że uwięzienie Ikar przebiega zarówno w czasie, jak i w przestrzeni. Więzi go przeszłość – zapisana we wspomnieniach oraz własna imaginacja, wyolbrzymiająca doznane krzywdy. Jest jeńcem wewnętrznego labiryntu. O wielowymiarowości sytuacji uwięzienia wpisanej w obrazy poetyckie młodopolań pisarza M. Podraza-Kwiatkowska w szkicu *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności. O jednym z młodopolskich symboli kluczy*, [w:] *tejże, Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 8–23.

<sup>27</sup> Miriam [Z. Przesmycki], dz. cyt., s. 347.

który tak zespolił się z bólem, iż stał się on integralnym pierwiastkiem jego natury. Ikar rozgrzesza niejako sprawczynię swych cierpień i zaczyna siebie samego obarczać winą i odpowiedzialnością za klęskę miłości:

Siebiem ja sądził, siebiem winił raczej,  
 Że we mnie źródło mych klęsk i rozpaczy. (s. 37)

To odwrócenie ku sobie, poszukiwanie determinant wewnętrznych rozterek doprowadza do sytuacji, w której ból staje się subtelny i wysublimowany. Bohater oswaja cierpienie, a tym samym zdaje się od niego uwalniać, odradzać się do innego, bardziej konstruktywnego przeżywania. Jednak oswojenie to okazuje się złudzeniem, bowiem tworzenie nowego świata rozpoczyna się w rzeczywistości marzenia sennego. Odtąd bohater odbywa podróż oniryczną, która ma pomóc poznać prawdę dążeń i pragnień, ale jednocześnie coraz bardziej oddala od rzeczywistości życia ziemskiego. Wiedzie ku idei, ale nieuchronnie grozi upadkiem, gdy idea nie da się spełnić w doczesności. Sen jest przecież przedprożem śmierci, a jeśli śmierć stanie się ideą przewodnią – *arche* – to spełnienie w świecie realnym nie jest możliwe i niejako predestynuje do porażki. We śnie i w wizji, która go wypełnia, bohater próbuje wydostać się z labiryntu własnych doznań, chce przekroczyć i pokonać samego siebie.

Jedne na drugich – niby cierpień wiry  
 Na wirach cierpień – jak bryły cementarne  
 Ciążą na sobie. (s. 38)

Oto obraz ikarowej duszy. Duszy, w której spotykają się sprzeczne uczucia: ucieczka od cierpienia i przyzwolenie na ból, pragnienie śmierci i chęć zadomowienia się w życiu:

Serce moje ty się krwią zarumień,  
 Krwią odrodzenia, nadziei, wesela (s. 38)

– takim zawołaniem rozpoczyna się podróż ku odtajemniczeniu wewnętrznego krajobrazu. Cały w niej Lange. Miriam pisał:

(...) dusza na pozór tak bardzo skomplikowana, a w istocie taka prosta i kilkoma pierwiastkami wytłumaczyć się dająca. Ważą się w niej nieustannie, prze-

magają się naprzemian wzajemnie i kolejno z nową siłą na jaw występują: mistyczne (...) pragnienia (...) i dość ciasne doktrynerstwo (...) naukowe, nieodparte poczucie wiecznej samotności ducha (...), rwanie się ku wyżynom, na które człowiek samotnie jeno iść może – i dziwnie dobrowolne zstępowanie na niziny, aby tam (...) uczuć się jeszcze samotniejszym, (...) optymistyczne pragnienia bezpośrednich rozwiązań (...) i znowu (...) ta sama wieczna, nieukojo-  
na, dręcząca, bezbrzeżnie smutna tęsknota. Ona była Lilithą, ową „panią piękną i okrutną”<sup>28</sup>;

– podróżą wiodącą w świat antycznych wyobrażeń, w świat piękna i spełnionego ideału. W tej wędrówce<sup>29</sup> myśl Ikar dotknie znaków i symboli wpisanych w kulturę Hellady, w paraboliczność osobowości biblijnych postaci, w wieloznaczność semantyczną tradycji Wschodu. Ta droga pełna jest duchowej wzniosłości, wiedzie przez bukoliczne krajobrazy, szlachetne w rysunku i kolorycie. Jest to podróż przez piękno natury, droga pełna przepychu i magii:

Ujrzałem nagle łódź, która bez wiosła,  
Jak skrzydło ptaka lekko mię uniosła. (s. 39)

Bohater przygląda się kąpieli dziewic (s. 40), słucha ich pieśni, to ukrywa się, to biegnie jej tropem. Upojony pięknem, zapomina o cierpieniu, lecz wystarczy, by zgubił ślad, a nawet we śnie dogania go echo doznanej krzywdy. Jednakże w swojej onirycznej podróży Ikar może uwolnić się od duchowych rozterek za sprawą przewodnika:

Ptak białoskrzydły w złocistej koronie  
Uleciał w górę – i człowieczym głosem  
Rzecz mi: „Powstań” – a gdym wstał: „Chodź ze mną!” (s. 41)

Bohater podąża za przewodnikiem ku kolejnym kręgom wtajemniczenia. Celem tej wędrówki jest przecież niezmiennie rozpoznanie kształtu własnej natury, prawdy o sobie samym poza nieuniknionym fałszowaniem, retuszowaniem rzeczywistości, które tak często towarzyszy autoanalizie. Toteż

<sup>28</sup> Tamże, s. 346.

<sup>29</sup> O motywie wędrówki reintegracyjnej w literaturze Młodej Polski zob. H. Filipkowska, *Tułacze i wędrowcy*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, pod red. M. Podraży-Kwiatkowskiej, Kraków 1977, s. 11–48.

nie dziwi czytelnika, że odślanianie prawdy o duchowej konstrukcji Ikarą odbywa się poprzez obcowanie z symbolami kultury oraz poprzez uczestnictwo w mowie kodów sztuki. Ikar w swej sennej, widmowej podróży dociera do zamku, odzwierciedlającego spotkanie architektonicznej sztuki wszystkich wieków, jest „panteonem stylów” (s. 42),

Gdzie (...) jaskrawa sprzeczność tyłu form, barw tyłu  
Zlewa się w jednym harmonijnym stylu. (s. 42)

Odnajdujemy tutaj echa filozofii heraklitejskiej, w której jedną z zasadniczych koncepcji była teza o rodowodzie harmonii<sup>30</sup>. Według tej idei, doskonała jedność jest konstruktem powstałym z połączenia elementów przeciwstawnych sobie, nierzadko sprawiających wrażenie wrogich światów, nieprzystających do siebie galaktyk, które zespolone ze sobą tworzą harmonijną, nierozzerwalną całość. Pałac na drodze bohatera *Lilith* może być odczytany jako symbol spełnionego pragnienia o harmonijnym współistnieniu wielu różnoimiennych odcieni i kształtów wpisanych w pejzaż ludzkiej natury. Obrazy wyłaniające się kolejno z tej części poematu są doskonałym potwierdzeniem tej koncepcji. Pałac jest dziełem wszystkich kultur, scaleniem ich dziedzictwa, spotkaniem „Hellady i Tyru, Bizancjum, Gotów, Italii i Romy” (s. 42), tak jak duchowe życie człowieka mieści w sobie elementy minionych epok, stapia je i uobecnia w teraźniejszości. Tym samym uzyskujemy obraz swoistej nieśmiertelności kultury, która nieustannie odradza się w sztuce i w duchowej rzeczywistości tych, którzy są tej sztuki twórcami. W pałacu dotyka Ikar kształtu innej jeszcze idei (podstawowej dla poetyki epoki), idei kobiety. Kobiety, która jest uosobieniem arche – śmierci i miłości. Kobiety wszystkich minionych kultur i wieków wychodzą naprzeciw bohaterowi *Lilith*:

Te prawie nagie, te w liście i kwiaty  
Strojne, te w greckiej chitonie szerokiej,  
Te przyodziane w królewskie szkarłaty,  
Te w habit mniszki, te w nędzy powłoki –  
I wszystkich czasów i stanów i ludów  
Widziałeś stroje w tym Babelu cudów. (s. 43–44)

<sup>30</sup> Zob. F. Nietzsche, *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 134.

Wizja ta wyłania z siebie wspomnienie minionej kłęski, a jednocześnie jest obietnicą nowych, pełniejszych doświadczeń. Jest obietnicą poznania prawdy o naturze kobiety, jak również o naturze poety-Ikara, wreszcie o naturze istnienia i o jego idei nadrzędnej:

I, gdym na sobie uczuł ich spojrzenia  
 Było mi naraz tak gorzko i miło.  
 Żem chciał uciekać od tej zradnej krasy  
 I razem zostać tu na wieczne czasy. (s. 44)

W tym momencie podróży Ikar słyszy pieśń dziewic, w której powtarzalna fraza: „O, pójdz ty do nas wędrowniku młody!” (s. 44–45), pełni funkcję swoistego zaklęcia, mającego potwierdzić siłę i zasadność obietnicy. Ta pieśń jest głosem solarnej, ikaryjskiej *arche* – obietnicy pełnej nadziei i okrucieństwa zarazem, gdyż niemożliwej do spełnienia w doczesności, ani do zbadania jej prawdy, zanim ostatecznie zostanie wybrana. To nie jest *arche* zgody, lecz odmowy. „Nie” wypowiedziane życiu, gdy zadomowienie się w nim okazuje się pozorne. „Tak” skierowane ku śmierci, która ma znieść pozorność życia, odsłonić pełnię, istotność, esencję istnienia. Jednakże to „tak” stawiane jest wobec marzenia, toteż *arche* – śmierć i miłość do śmierci – musi się mścić na Ikarze, musi go definitywnie strącić. Obietnice dziewic:

Tu, gdzie się dusza kąpie w ideale,  
 Gdzie biją źródła życiodawczej wody,  
 Tu napój rozkoszy stokrotnej  
 Wypijesz w czystym zapomnień kryształe!  
 Tu duch życia prosty i pierwotny,  
 Drga, coraz szersze ogarniając skale,  
 Tu świat przebaczeń i bólów osłody,  
 Tu cię czekają tęczowzore sale. (s. 45)

– są zwodnicze, okrutne, bo nie do spełnienia dla Ikara, który pragnąc zadomowić się w życiu, w miłości, właśnie przez miłość dociera do śmierci. „Kocha” ideę życia właściwego i tak też odczytuje słowa dziewic. Jednak ta idea, jak się okaże, zaprowadzi go w stronę życia przeciwną,



w stronę spełnienia ludzkiego pragnienia w jego najbardziej złowrogim wymiarze – wprost do Lilith.

Kobieta, która ma być uosobieniem wszystkich wieków i kultur, a jednocześnie spełnieniem idei – *arche* – bohatera-Ikara, wyłania się z wizji jako spotkanie kobiet wpisanych w dziedzictwo epok i cywilizacji. Skupia w sobie tradycje mitologii Południa i Wschodu, dzieje chrystianizmu i buddyzmu, archetypy biblijne i obrazy kojarzone z różnymi epokami historycznymi. Jest symbolem złożoności ludzkiej natury, wzajemnych zależności przeciwstawnych sobie żywiołów, wypełniających ludzkiego ducha. Jest także figurą dyskursu o kulturze, w kobiecości Lilith pojednanie wszelkich kulturowych modeli zyskuje najgłębszy wyraz.

Ikar widzi korowód postaci kobiecych, wśród których pojawiają się pramatka Ewa, Dejanira, Sita, Sulamita, Safo, Salome, Helena trojańska i „w pokutnej szacie Magdalena”, święta Teresa i „szeregiem straszne kurtyzany”, „Kleopatra, Salambo, Faustyna, Krwawa Lukrecja Borgia, Messalin”. Obok Hero idzie „piękna Heloiza” (s. 47), Maria Stuart obok Joanny d’Arc, Beatrycze i Aspazja, Julia i Ofelia, lady Makbet,

I dwie Wenedy tu: Roza i Lilla,  
I wszystkie, które zrodziły się w Goethem,  
I wszystkie córki fantazji Byronów,  
Tycjanów pędzla, dłuta Pigmaljonów. (s. 48)<sup>31</sup>

Losy tych kobiet i właściwości ich osobowości zostają skupione w niewyraźnej potędze jednego ciała i jednego ducha, które mają być dla Ikara „opowieścią” o życiu pełnym: skupieniem *sacrum* i *profanum*, pokory i dumy, łagodności i okrucieństwa, szczęścia i rozpacz, niewinności i zbrodni:

Niby królowa nad wszystkie, a która,  
Zda się, odczuła w swoim własnym łonie  
Wszystkie ich męki, szaty i rozkosze,  
I wszystkie walki, żądze i rozkosze! (...),  
pierwsza żona Adamowa,  
Kain niewieści, kochanka Kaina,  
Demonów córka, czcicielka szatana

<sup>31</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska femina*, [w:] teże, *Wolność i transcendentja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 166–185.

Na poły mniszka, na pół kurtyzana –  
 Ta, której dusza pośród walk bolesnych,  
 Na poły w piekle, w niebiosach na poły (...),  
 Wiecznie spragniona, nieskończenie smutna,  
 Ta pani mądra, piękna i okrutna.  
 Lilith... (s. 49–50)

Spotkanie z Lilith, wieńczące poemat Langego, jest ukoronowaniem wędrówki Ikarą. Jest wyrazem rozpoznania, które stało się symbolem klęski. Cóż bowiem oznacza to spotkanie? Jeśli uznamy, że Lilith jest upostaciowieniem *arche*, to łatwo wywieść stąd diagnozę kondycji ikaryjskiej bohatera. Lilith – śmierć – *arche* wyłania z siebie życie we wszystkich przejawach piękna i okrucieństwa. Życie doczesne jest tylko hipostazą śmierci.

W idei hipostatyczności życia odnajdujemy echa neoplatonizmu, ale najistotniejszy dla zrozumienia poematu Langego wydaje się kod platońskiej jaskini<sup>32</sup>. Jeśli bowiem życie jest tylko jedną z hipostaz, jawi się jako „rzecz”/cień na ścianie jaskini ciała i świata. Śmierć jest arche (z niej się wszystko wyłania i ku niej zmierza) – symbolem życia właściwego. Bohater może odwrócić się ku niej, ale to odwrócenie grozi oślepieniem jej blaskiem. Śmierć jest wyrazem wolności i opresji zarazem. Wolności, bo zawsze można się ku niej zwrócić, opresji – bo zanim zostanie wybrana pozostanie tajemnicą, jej natura kryć się będzie jedynie w sferze domysłu. Bohater niezmiennie tęskni do niej – jako do nirwany, ale zamiast wiecznego ukojenia spotyka Lilith – siostrę demonów, zawieszoną między dobrem a złem, bliższą piekła niż świętości.

Antoni Lange i jego Ikar są wędrówcami ku śmierci, ku jej niepoznawalności jako „rzeczy w sobie”, są niewolnikami marzeń o niej i podążania jej tropem.

<sup>32</sup> Por. Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1990, s. 358–361: „Oto ludzie są niby w podziemnym pomieszczeniu na kształt jaskini. Do grotty prowadzi od góry wejście zwrócone ku światłu, szerokie na całą szerokość jaskini. W niej oni siedzą od dziecięcych lat w kajdanach, przykute mają nogi i szyje tak, że trwają w miejscu i patrzą tylko przed siebie, okowy nie pozwalają im obracać głów. Z góry i z daleka pada na nich światło ognia, który się pali za ich plecami, a pomiędzy ogniem i ludźmi przykutymi biegnie górą ścieżka, wzdłuż której widzisz murek zbudowany równoległe do niej (...), wzdłuż tego murku ludzie noszą różnorodne wytwory, które sterczą ponad murek (...). Ile razy by ktoś został wyzwolony musiałby zaraz wstać i odwrócić szyję, i iść, i patrzeć w światło, cierpiałyby, robiąc to wszystko, a tak by mu w oczach migotało, że nie mógłby patrzeć na te rzeczy, których cienie poprzednio oglądał. (...) ten by może był w kłopotcie i myślałby, że to co przedtem widział, prawdziwsze jest od tego, co mu teraz pokazują?”.

Nadzieją Ikarą było odnaleźć w śmierci ukojenie, Lilith zaś jest pełnym i tragicznym w swej wymowie zaprzeczeniem tego pragnienia. Jeśli bowiem śmierć (jak Lilith) mieści w sobie wszystkie właściwości ludzkiego życia doczesnego, to sama także musi mieć doczesną naturę. A więc zamiast wyzwolenia wtrąca w kolejny wymiar opresji. Jest kolejnym aspektem czasu, następną przestrzenią cierpienia i klęski. Langego Ikar rozбивa się o tę prawdę. Nie umie zakorzenić się w życiu z jego cierpieniem, dramatami, z jego labiryntowymi kreacjami, ale podczas wędrówki przez korytarze własnych refleksji rozpoznaje, że śmierć, za którą tak tęsknił, może się okazać kolejnym źródłem bezdomności<sup>33</sup>.

Ikar przegrywa. Szukał nirwany, a znalazł Lilith. W konfrontacji z nią, w patosie obecnym w opisie samego aktu spotkania<sup>34</sup> wyczuwane jest echo autoironii oraz pogłos satyry na modernistyczną obsesję śmierci. Lange staje jako Ikar wobec pokolenia Ikarów, którzy „szybując” za ideą wyrwania się z szarości i marności zastanego życia, budują zamki nowych rzeczywistości, tak kruche, że w końcu muszą rozbić się o krużganki własnych, utopijnych wizji.

### **Podsumowanie**

*Lilith* stanowi głęboki wyraz dekadentyzmu, a zarazem jest przestrzenią dyskusji z jego duchem: z pesymistycznym postrzeganiem świata, z tęsknotą za śmiercią, z ucieczką od doczesności; polemizuje z nastrojami epoki i właściwościami osobowości artystycznych jej twórców. *Lilith* to opowieść o uwikłaniu w pragnienie dotknięcia jądra poznania, o przemierzeniu życia w jego wszelkich przejawach, o poszukiwaniu Arkadii i odbieganiu od niej, wreszcie o nieugaszonym pragnieniu śmierci. To próba dotarcia do samego siebie i przekroczenia zarazem tego „bytu ku śmierci” – *idée fixe*, która ciąży nad wewnętrznym pejzażem poety i jego bohatera.

Dla Langego bowiem – inaczej niż w myśli i obrazach antyku – *arche* to ani życie, ani atrybuty wpisane w ziemskie istnienie człowieka oraz całej przyrody (jak szczęście, przyjemność, woda, ogień czy powietrze), lecz

<sup>33</sup> Wewnętrzne dramaty bohaterów poezji młodopolskiej rozpięte między zanurzeniem w *otchłani* tęsknot i duchowych dylematów a pragnieniem urzeczywistnienia przeczującej bądź rozpoznanej intuitywnie *pełni* doskonale charakteryzuje M. Podraza-Kwiatkowska w studium *Pustka – otchłań – pełnia...*; zob. tamże, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, dz. cyt., s. 49–97.

<sup>34</sup> Zob. A. Lange, *Lilith*, dz. cyt., s. 49–50.

przeciwnie – ś m i e r ć. Śmierć-potęga, która wyłania z siebie życie i moc, ku której życie zmierza. Dla Antoniego Langego śmierć-Lilith jest koronacją bytów, istnień, egzystencji; esencją wszystkich płaszczyzn dotykalnych w człowieku. Poeta-mężczyzna w Lilith-kobiecie odnajduje Arkadię i „wyspę Lemno”. Za każdą z tych krain tęskni, każdej z nich pożąda. Pierwsza wyraża pragnienie zakorzenienia się w życiu, druga tęsknotę za śmiercią.

W obrazach wypełniających poemat elementy filozofii platońskiej i neoplatońskiej przenikają się z koncepcjami współczesnymi Langemu. Wszystkie służą temu samemu celowi: deszyfracji najistotniejszych sensów kultury i sztuki. Bohater *Lilith* podróżuje w przestrzeni *jaźni transcendentalnej* zdefiniowanej przez Carla du Prela, pomiędzy żywiołem apollońskim i dionizyjskim, najobszerniej opisanymi przez Fryderyka Nietzschego, wreszcie w wędrówce odnajdujemy odbicie – ujętej nie tylko zgodnie z tradycją barokową, ale także po bergsonowsku – koncepcji czasu. Henri Bergson jest tu niejako zapośredniczony przez Antoniego Langego. Czas bowiem jest w poemacie tym, co umożliwia rozpoznanie prawdy o człowieku i o jego naturze.

\*

Na marginesie niniejszych rozważań warto odnotować, że w 1902 roku *Lilith* doczekała się epilogu w postaci sonetu o tym samym tytule<sup>35</sup>. Lilith, upragniona i nieobecna kobieta, jest adresatką krótkiego utworu. W apostrofie do niej bohater wyraża rozpacz i niemożliwe do przewyciężenia rozdarcie pomiędzy świadomością daremności tęsknoty a wewnętrzną koniecznością jej odczuwania. Wyznaje:

Widmo, co mi jak upiór krew wysysasz falą –  
 Niebo mych mąk, rozkoszy moich piekło wrzące,  
 Źródło żądz, wiekuiście w snach zmartwychwstające:  
 Po smutkach niepowrotnych noce mi się żalą!

Lilith symbolizuje nie tylko niespełnioną miłość. Zawiera w sobie pierwiastek *arche* – śmierci będącej obietnicą odsłonięcia transcendencji i dotknięcia absolutu, odkrycia esencji bytu. Ale z drugiej strony jej głos na zawsze pozostaje zwodniczy jak pieśń syreny, bo naznaczony piętnem niepewności i lęku. Ta ambiwalencja sprawiła, jak sądzę, że portret kobiety:

<sup>35</sup> Sonet *Lilith* stanowi część cyklu *Deuteronomion czyli powtórzenie*, zamieszczonego w tomiku *Rozmyślania* Antoniego Langego (Kraków 1906).

aniola miłości i demona śmierci lub na odwrót, jak widzieliśmy, w wyobraźni Antoniego Langego miłość i śmierć często wymieniają się rolami i rekwizytami – nie mógł przybrać formy jednoznacznej: Ewy, Salome, Heleny czy Marii Magdaleny. *Lilith* – „córa bogów słonecznych i demonów nocy” – doskonale określa kondycję poety i człowieka *fin de siècle'u*, który „sam skazał siebie na życie w pustyni”, na ikarową samotność lotu ku wolności i na samotne przeżywanie upadku.

Filozofia śmierci Antoniego Langego, skonstruowana z pierwiastków kultury minionej i idei właściwych jego epoce, a zaprezentowana w poemacie *Lilith* oraz w epilogu do niego, powracać będzie we wszystkich późniejszych utworach młodopolskiego poety.

### Bibliografia

- Buchwald-Pelcowa P., *O drugim pokoleniu pisarzy polskiego baroku*, „Poezja” 1977, z. 5 / 6.
- Czabanowska A., *W zwierciadłach jezior. Symbolika odbicia w wodzie w poezji Młodej Polski*, „Ruch Literacki” 1987, nr 4–5.
- Hernas Cz., *Barok*, Warszawa 1999.
- Kopij M., *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883–1918*, Poznań 2005.
- Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997.
- Lange A., *Studia i wrażenia*, Warszawa 1900.
- Lange A., *Rozmyślenia*, Kraków 1906.
- Lange A., *Pocałunki*, nakład autora, drukiem F. D. Wilkoszewskiego w Częstochowie, Warszawa 1926.
- Lutomski B., *Antoni Lange i jego poezje*, „Ateneum” 1896, Rocz. 82, z. 2–3.
- *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, pod red. M. Podraży-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.
- Nietzsche F., *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.
- Parandowski J., *Mitologia*, Warszawa 1984.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
- Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1990.
- Przesmycki Z. [Miriam], „Chimera” 1901, Rocz. 1 / 4, z. 1.
- Sinko T., *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, Lwów 1933.

- Wojciechowski P., *Logos, byt, harmonia. Antoniego Langego czytanie kultury*, Lublin 2010.
- Żukowska K., *Poeci polscy od średniowiecza do baroku*, Warszawa 1977.

**Paweł Wojciechowski**

*University of Białystok*

**IMMORTALITY OF CULTURE AND ART.  
ANTONI LANGE'S *LILITH***

**Summary**

This paper proposes an innovative interpretation of *Lilith* by Antoni Lange. *Lilith* is a perfect reflection of the Young Poland moods. In this poem, it is easy to find clues, motifs, symbols typical of contemporary poetics, characteristic of both native and foreign authors. So here is the atmosphere of spleen, there are topos of sailing and travelling, the topos of the seeker, the wanderer, the theme of longing for death, next to perfection achievable in temporality, for fulfilled love and happiness. The feeling of rupture goes hand in hand with disagreement with this state of mind. These are visualisations well known in the works of Tetmajer, Kasprówicz, Rydel, and at the same time inscribed in the poetics of Baudelaire, Rimbaud and Verlaine. In the poem there are discernible elements of Plato's and neoplatonic's philosophy, which easily diffuse into Lange's contemporary concepts. All these should attend on the decryption of the most important sense of the culture and the art.

**Keywords:** topos, contemporary poetics, Antoni Lange, the Young Poland moods, spleen.

Nina Taylor-Terlecka  
*Oxford, Wielka Brytania*

## WŚRÓD TWÓRCÓW PIEŚNI MASOWEJ – ALFRED GRADSTEIN I JEGO ŚWIATY

Urodzony w Częstochowie 3 października 1904, Alfred Gradstein był młodszym bratem Juliusza Gardana, filmowca – reżysera, scenarzysty, czy też kierownika artystycznego wielu popularnych filmów, żeby wymienić chociażby tytuły, takie jak: *Uroda życia* (1930), *Czy Lucyna to dziewczyna?* i *Śluby ulańskie* (1934), *Trędowata* (1936), *Pani minister tańczy* (1937), *Wrzos* (1938), czy *Doktór Murek* (1939). Ich siostra wyszła za mąż za zawodowego murarza, słynnego narciarza-taternika Henryka Bednarskiego z Zakopanego, gdzie wraz z córką Anną mieszkali w willi „Albatros”. Kuzynka zaś Leonia Gradstein (1894–1984), muzykolog, sekretarka Karola Szymanowskiego od 1931 do jego śmierci w 1937 roku, potem redaktorka jego korespondencji, autorka (wraz z Jerzy Waldorffem) dwu pozycji o nim: *Gorzka sława* i *Perypetie z Harnasiami*, była również członkiem-założycielem Towarzystwa Muzycznego im. Karola Szymanowskiego, a także tłumaczką z niemieckiego wielu książek dla dzieci, między innymi *Emil und die Detektive* (1928) Ericha Kästnera.

Inny kuzyn – to wybitny matematyk Bronisław Knaster (1893–1980), syn Ludwika i Felicji z Wierników<sup>1</sup>. W latach 1911–1914 studiował w Paryżu medycynę i nauki przyrodnicze. W 1914 r. poślubił Annę Frenkiel, wnuczkę rabina, rok później rozpoczął studia matematyczne na Uniwersyte-

---

<sup>1</sup> Dr med. Ludwik Knaster, znany internista warszawski i długoletni ordynator kliniki terapeutycznej szpitala im. Dzieciątka Jezus oraz prezes Zrzeszenia Lekarzy – dożył późnego wieku i zmarł we Wrocławiu w 1947 r. – Roman Duda, *Bronisław Knaster (1893–1980)*, [w:] „Roczniki Polskiego Towarzystwa Matematycznego”, Seria II. Wiadomości Matematyczne XXV (1983).

cie Warszawskim. Uczeń Hugona Steinhausa i kolega Stefana Banacha, miał zdobyć sobie „sławę jako topolog, odkrył Krzywą K, tzw. pseudołuk, zwany też «krzywą Knastera»”. Był „łysy, chudy i bardzo dowcipny”<sup>2</sup>. W 1920 r. uczestniczył w wojnie polsko-bolszewickiej, udzielając się jako lekarz, i tego samego roku wraz z żoną zamieszkał w domu rodziców przy ulicy Narbutta 9. W salonie małżonków, obok elity artystycznej stolicy, można było spotkać co wybitniejszych matematyków. Knasterowa – czyli Maria Morska, aktorka teatralna i kabaretowa, jako recytatorka pod Pikadorem stała się muzą skamandrytów, a pod pseudonimem Mariusz Dawn ogłaszała felietony w „Wiadomościach Literackich”. Lechoń po 30 latach jeszcze słyszał w pamięci, jak ona deklamuje wiersz Leśmiana *Sidi Numan*, pamiętał ruch jej rąk i dźwięk jej zaraźliwego śmiechu<sup>3</sup>.

W przedwojennej Warszawie Gradsteinowie mieszkali w domu obok rezydencji Knasterów przy ulicy Narbutta<sup>4</sup>. Przyszły kompozytor żył blisko najciekawszych ówczesnych sfer twórczych.

Pierwsza kompozycja Gradsteina powstała w 1915 r., gdy miał niespełna 11 lat – była to pozytywka na fortepian<sup>5</sup>. Kompozycję zaczął studiować u Romana Statkowskiego, a dyrygenturę u Henryka Melcera (ojca pisarki Wandy Melcer-Sztekker) w konserwatorium w Warszawie w 1922 r. Zbiory ikonograficzne Biblioteki Narodowej zawierają zdjęcie zrobione w Nowym Jorku w 1923 r., na którym Alfred z starszym bratem Juliuszem stoi obok

<sup>2</sup> Po zebraniach dyskusyjnych Polskiego Towarzystwa Matematycznego we Lwowie, „gdy wieczorem uczeni szli do jakiejś knajpki, [Knaster] zabawiał ich opowieściami o językowej wieży Babel, z którą zetknął się podczas studiów w Paryżu. Cytował usłyszaną w restauracji polsko-rosyjsko-żydysz-niemiecko-francuską wypowiedź: – Kolego, pożałujcie mienia ein stuckele von diesem faschierten poisson”. M. Urbanek, *Genialni. Lwowska Szkoła Matematyczna*, Warszawa 2014, s. 56.

<sup>3</sup> J. Lechoń, zapis z 5 marca 1952, *Dziennik*, t. 2, s. 381–82. Wspominała Irena Krzywicka: „Śliczna, delikatna, o cudnych koloru morskiej wody oczach, deklamowała dość sztucznie, ale z sobą właściwą manierką, cedząc słowa cukrzonym głosikiem”. „Niuta była kobietą nie tylko miłą, ale niezwykle dobrą, ogromnie odczytaną. [...] Niuta była osobą pełną wdzięku, o urokliwej, nieco cukrowej manieryczności”. I. Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, opr. A. Tuszyńska, Warszawa 2002, s. 108 i 207.

<sup>4</sup> Zamożna willa Knasterów była w stylu „Neo-Gropiusa”, łączyła elementy Art Déco, Bauhausu i *Style International*. Halina Wittlin zatrzymała się tam podczas okupacji z 7-letnią córką Elżbietą. Dziewczyna pamiętała jak pani Knasterowa, czyli Maria Morska, śpiewała *Pana Tralalińskiego* Tuwima, wymyślając melodię do słów. W tym domu również chronił się malarz kubistyczny, ekspresjonista Romuald Kamil Witkowi. Elżbieta Wittlin Lipton, *From One Day to Another. A Fashion Reportage in a Period of Conflict*. Ediciones Facta, Madryt 2011, s. 121. Istnieje fotografia Wittlinówny z kotem Knasterów.

<sup>5</sup> *Alfred Gradstein, inicjator pieśni masowych*, „Życie Warszawy”, nr z 8 sierpnia 1950.



Poli Negri. Zaistniał dla publiczności w 1925 r., w roku ukończenia studiów, gdy Michał Wiłkomirski, który sam zadebiutował w 8 roku życia, a jako 13-latek występował jako skrzypek w rodzinnym Trio Wiłkomirskich, odegrał na koncercie w Warszawie jego *Walc na skrzypce i fortepian*. Dalsze studia odbywał przez dwa lata w Hochschule für Musik und Darstellende Kunst w Wiedniu – studiował tam kompozycję u Josepha Marxa i dyrygenturę u Klemensa Kraussa.

Studiował następnie u Nadii Boulanger w Paryżu, gdzie osiedlił się w 1928 roku. Został tam spore grono kompozytorów, uczniów Karola Szymanowskiego, zrzeszonych w Stowarzyszeniu Młodych Muzyków Polskich, założonym nad Sekwaną w grudniu 1926 roku. Urządzali koncerty, festiwale, konkursy, warsztaty i odczyty. Warto tu przywołać kilka nazwisk: Piotr Perkowski, Stanisław Wiechowicz, Feliks Łabuński (1892–1979), Stanisław Czapski, Michał Kondracki, Szymon Laks (1901–1983), Jan Maklakiewicz, Zygmunt Mycielski (1907–1987), Tadeusz Szeligowski (1896–1963), Tadeusz Zygfryd Kassern, Antoni Szałowski (1907–1973), Bolesław Woytowicz (1899–1980), Grażyna Bacewicz (1909–1969), Jerzy Fitelberg, Roman Maciejewski (1910–1998), Roman Palester, Sylwester Czosnowski (1908–1970), Michał Spisak (1914–1965), Stefan Kisielewski (1911–1991) oraz Witold Rudziński (1913–2004)<sup>6</sup>.

W sumie aż do 1939 roku Stowarzyszenie gromadziło 140 członków, wśród nich byli liczni pianiści (Artur Hermelin, Stanisław Niedzielski, Ryszard Byk, Zygmunt Dygat, Wanda Piasecka, Henryk Sztompka, Przemysław Drzewiecki) i skrzypkowie: Waław Niemczyk, Irena Dubiska, Eugenia Umińska, Roman Totenberg<sup>7</sup>. Pisze Łukasz Kaczmarek: „Wszyscy oni studiowali pod kierunkiem Paula Dukasa w École Normale de Musique, Vincenta d’Indy w Schola Cantorum, przede wszystkim zaś u Nadii Boulanger. Nie tworzyli oni jednak spójnej grupy, nie wypracowali żadnego określonego programu artystycznego. W twórczości przyświecał im jednak realizowany na różne sposoby nurt antyromantyczny w sensie: antypatetyczny,

<sup>6</sup> Spis za: Ł. Kaczmarek, *Twórczość Apolinarego Szeluty w kontekście muzyki europejskiej pierwszej połowy XX wieku*. Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem ks. dra hab. Piotra Wiśniewskiego, prof. KUL w Katedrze Polifonii Religijnej. Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II. Wydział Teologii, Instytut Muzykologii, nr albumu: 109689, s. 53. Internet.

<sup>7</sup> R. Suchowiejko, *L’émigration musicale polonaise à Paris pendant l’entre-deux-guerres: artistes--événements--contextes*, „Fontes Artis Musicae” 2019, t. 66, nr 2, s. 122 i nast. *Gale Academic Onefile* [dostęp: 15.09.2019].

antysentymentalny”<sup>8</sup>. Stroniąc od niemieckiego romantyzmu, inspirowali się muzyką rosyjską i francuską, przy tym „wagę przywiązywali do formy, autonomiczności sztuki, pierwiastka intelektualnego, dobrego rzemiosła”<sup>9</sup>. Więzy Gradsteina z kulturą francuską dalej ugruntowuje jego ślub z Suzanne Bouvard, aryjką.

W latach paryskich Gradsteina skomponował wiele utworów na fortepian czy orkiestrę, jak również pieśni; sam zaliczał *Cztery miniatury*, *Cztery Mazurki*, *Chansons enfantines* oraz *Walc* do najważniejszych swych dzieł tego okresu. Do wczesnych sukcesów należą *Scherzos* z 1927 r., które zadeydował Zbigniewowi Drzewieckiemu, pianście, pedagogowi, szopeniście i jurorowi Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego. Jeszcze przed ukazaniem się *Quatre miniatures, pour piano. Prélude. Boite à musique. Berceuse. Menuet* u Maxa Eschiga w 1929 roku<sup>10</sup>, zakontraktował *4 mazurkas. Piano* (1929), przypisane Karolowi Szymanowskiemu, które doczekały się publikacji w następnym roku. Jak stwierdził w wywiadzie prasowym, pertraktacje z francuskimi wydawcami przechodziły stosunkowo łatwo, gdyż nie przeszkadzał im „polski” charakter jego utworów: po prostu liczyli na spore powodzenie i bezinteresownie by nie wydawali<sup>11</sup>. Mazurki Gradsteina zdobyły mu uznanie nie byle kogo. Pisze bowiem Artur Rubinstein:

Drugi Polski Festiwal w Paryżu był wspanialszy i lepiej przygotowany niż pierwszy. Tym razem w ramach Festiwalu wystąpiły z solowymi recitalami dwie wielkie międzynarodowe osobistości: Paderewski i Landowska; oba recitale miały miejsce w Théâtre des Champs Elysées. Trzeci koncert odbył się z udziałem orkiestry: Fitelberg dyrygował *I koncertem skrzypcowym* Szymanowskiego, granym przez Pawła Kochańskiego, a ja wykonałem cztery mazurki młodego i bardzo zdolnego polskiego kompozytora Alfreda Gradsteina. Mazurki były nowoczesne, lecz zachowały najczystszy polski charakter. Bardzo je lubiłem i uzyskałem dla nich wielki sukces. Paderewski i Cortot obecni byli na tym koncercie i kompozycje Gradsteina wywarły na nich duże wrażenie. Po koncercie udało mi się zainteresować Germaine udzieleniem pomocy Gradstei-

<sup>8</sup> Ł. Kaczmarek, dz. cyt.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> A. Gradstein, *Quatre miniatures, pour piano. Prélude. Boite à musique. Berceuse. Menuet*, Paris: Max Eschig 1929.

<sup>11</sup> (bd.), Rozmowa z Alfredem Gradsteinem, *Paryż w grudniu 1929*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 52. Tam również portret Gradsteina wykonany przez Zdzisława Czermańskiego i autograf partytury.

nowi w komponowaniu koncertu fortepianowego przez przyznanie mu miesięcznego zasiłku<sup>12</sup>.

Wspomniana Germaine – to Germaine Alice z Halphenów, baronowa Edouardowa Rothschildowa, wielka mecenaska muzyki, blisko zaprzyjaźniona z Arturem Rubinsteinem, który wielokrotnie ją wspomina w swojej autobiografii. Gradstein zapewne otrzymał to stypendium, skoro na warsztacie w grudniu 1929 r. miał koncert fortepianowy<sup>13</sup>, dla którego „chwilowo odłożyłem dość już zaawansowany kwartet smyczkowy”, druga część tego kwartetu była oparta „na motywie ludowym w redakcji, w jakiej go użył Wyspiański w *Weselu (Miałeś chacie złoty róg...)*. Jest to jedna z najpiękniejszych melodii polskich jakie znam”<sup>14</sup>.

Jak wynika z owej rozmowy grudniowej, korespondent „Wiadomości Literackich” w Paryżu już usłyszał „entuzjastyczne zdania” o mazurkach od samego Rubinsteina, który „podobno włączył szereg utworów Pana do swego repertuaru” i zamierzał je wykonać w bieżącym sezonie. Zapytał Gradsteina, czy opierają się na motywach ludowych. Muzyk wyjaśnił, że „pierwszy nie ma w sobie zupełnie pierwiastka ludowego, w pozostałych trzech jedynie stylizacja przypomina miejscami charakter, natomiast wszystkie motywy są moje własne”<sup>15</sup>. Zaprzeczył też, aby specjalnie gustował w melodiach o charakterze ludowym, wyznał, że „po prostu lubię melodie, które przemawiają same przez siebie właśnie w motywach ludowych, którym brak fachowego opracowania, uwydatnia się to najsilniej”<sup>16</sup>. Główny cel, jaki mu przyświecał, to „wydobycie wyrazu z prostych motywów melodyjnych, których brak niestety, tak często daje się odczuwać w muzyce współczesnej. Harmonia i dynamika stanowi nader ważną część składową kompozycji, ale nie może jej wypełnić ani zastąpić braku inwencji melodyjnej”<sup>17</sup>. Pod koniec spotka-

<sup>12</sup> Artur Rubinstein, *Moje długie życie* (przeł. z angielskiego *My Many Years*): Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1988, t. 2, s. 351. – Baronowa Rothschildowa była autorką książki o Luigim Boccherinim. Jej córka Jacqueline, żona Grigoriego Piatigorskiego, wydała *Jump in the Waves: A Memoir*. St Martin's Press, 1988. Por. Guy de Rothschild (syn Germaine i Edouarda), *The Whims of Fortune*. Granada Publishing: London – New York, 1983 (wyd. I, 1965).

<sup>13</sup> O ukończeniu tego koncertu „z towarzyszeniem orkiestry” donosi „Orkiestra: miesięcznik poświęcony kulturze muzycznej w Polsce” 1932, R. 3, nr 5, s. 85.

<sup>14</sup> (bd.), *Rozmowa z Alfredem Gradsteinem*, dz. cyt.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Tamże.

nia dodał: „Przyznaję, że napisane efektownie, ale wszystko, jak się to mówi, «dobrze leży». Inaczej nie będąc tęgim pianistą nie mógłbym sam tego odtworzyć”. Co do przyszłych planów, miał kontakt nawiązany z „Universal” w Wiedniu, o czym później mówił: „gdzie również zostałem przyjęty jak najprzychylniej”<sup>18</sup>.

Oddawszy w ręce publiczności *Mazurkas, pour piano* w 1930 roku, Max Eschig przystąpił do kolejnych publikacji i w 1931 r. ukazały się aż cztery utwory Gradsteina: *Scherzo, pour piano*; *Valse, pour violon et piano*; *Berceuse II, pour piano* oraz *Humoresque, pour piano*. W 1932 r. Maria Modrakowska (zaprzyjaźniona z Mauricem Ravelem, Francisem Poulenciem, Arthurem Honeggerem, Igozem Strawińskim, Arturem Rubinsteinem, księżną Eugénie Polignac i Paulem Valérym, koncertowała w paryskiej Ecole Normale de Musique, gdzie była mianowana na profesora śpiewu i interpretacji; obok *Rymów dziecięcych* Karola Szymanowskiego jej program obejmował także pieśni Gradsteina<sup>19</sup>. Najprawdopodobniej były to *Trois chansons enfantines* (Trzy piosenki dziecięce), oparte na popularnych polskich tekstach: *La pie* (Srocza kaszkę warzyła), *La souris* (Pytała myszka), i *La vendeuse de noisettes* (Żydóweczka Szajka), które Modrakowska sama adaptowała na francuski. Ukazały się w tymże roku u Eschiga w dwujęzycznej edycji<sup>20</sup>.

W połowie listopada 1932 r. kompozytor pojawia się u Jana Lechonia w ambasadzie i wraz z żoną Suzanne podpisuje się w *Księdze Gości*<sup>21</sup>. Parę tygodni później, po recitalu Ewy Bandrowskiej-Turskiej, stronę *Księgi* poświęcono śpiewaczce.

*Ewa Bandrowska-Turska*

„Wielka”

– Podpisali się poza Gradsteinem August Zamoyski, Adam Nagórski i filozof Paweł Kucharski, który dorzucił uwagę: „Koniak był wyśmienity, śpiew również”<sup>22</sup>. Nie wiadomo, jakie były dalsze kontakty Gradsteina z attaché kulturalnym, za to po wielu latach, na nowojorskim wygnaniu, Lechoń jesz-

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> *Nasi Zagranicą*, „Orkiestra: miesięcznik poświęcony kulturze muzycznej w Polsce” 1932, R. 3, nr 5.

<sup>20</sup> Wydano je u B. Schott's Söhne w Mayence, u Schotta w Londynie, oraz w Associated Music Publishers w Nowym Jorku.

<sup>21</sup> Pod datą 14 listopada 1932 r., *Księga Gości Jan Lechonia*, opr. B. Dorosz, Toruń 1999, s. 12.

<sup>22</sup> Tamże, s. 14.

cze pamiętał, jak to kompozytor „na parę dni przed pójściem do jakiegokolwiek urzędu tracił humor”<sup>23</sup>.

W 1934 r., znowu u Maxa Eschiga, wychodzą *Concerto n° 1, pour piano et orchestre. Réduction pour deux pianos* oraz *Trois chansons enfantines* (Trzy Piosenki dziecięce), *sur des textes populaires*.

Świetnie zakotwiczony w życiu i kulturze Francji, Gradstein miał w Paryżu szeroki krąg znajomości w konfraterni twórczej i kołach Montparnasse'u: znali go tacy, jak Aleksander i „Ela” (właściwie Felicja) Brailowscy, Zdzisław Czermański, Roman Totenberg, który zawitał nad Sekwanę w 1932 r. i studiował u George Enescu i Pierre Monteux. Stykał się z Arthurem Szykiem i jego żoną, z poetą satyrykiem Jerzym Paczkowskim, z Ryszardem Ordyńskim i innymi. Był wśród gości na Wiliu urządzonej przez Felicję z Lilpopów i Kazimierza Krance'ów tuż po ich przeprowadzce na jesieni 1936 roku do nowego mieszkania przy rue Blomet w piętnastej dzielnicy. Krancowa tę Wilię wspominała wiele lat później.

Było nas wtedy ponad dwadzieścia osób. Przede wszystkim Karol Szymanowski i wyżej wspomniana pani Gradstein, którą Karol nazywał Leonka, jej braterstwo – kompozytor Alfred Gradstein z żoną Suzanne, kompozytor Jerzy Fitelberg (syn „Fici” z żoną Tamarą, jeszcze jeden kompozytor – [Roman] Maciejewski, Lechoń który musiał najpierw „odbyć” Wilię u ambasadora Chłapowskiego i przyszedł później, Jurek Paczkowski z Ireną [Gabaud], a z malarzy obaj Żuławscy: Marek i Jacek, Hanka Jasińska, Aleksander Żyw [malarz] z aktorką Tolą Korian, Zdziś Ruszkowski [malarz] i Wacek Taranczewski, przybyły z Warszawy Mieczysław Grydzewski – redaktor „Wiadomości Literackich”. I jeszcze Renia Lorentowicz – twórczyni dekoracji do *Hamasiów*<sup>24</sup>.

Wcześniejszy zapis brzmi mniej dyskretnie. Na bieżąco Krancowa pisała, że Szymanowski „nie miał ochoty, żeby [Caselcia – Hélène Casella] przyszła, bo mimo całej sympatii, jaką miał dla niej, nudziła go porządnie. Była za to Leonka Gradstein – i jej zawdzięczaliśmy nudnego Alfreda Gradsteina”. Dodała jeszcze, iż „Wszyscy musieli być ubrani wieczorowo (tylko Karol nie, bo mu się nie chciało) i każdy przynosił coś do picia”. O „Leon-

<sup>23</sup> J. Lechoń, *Dziennik*, Warszawa 1992, t. 2, s. 426.

<sup>24</sup> Felicja Lilpop-Krance, *Powroty*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2013, s. 98. Odnośnie daty pisze: „Mnie się data kojarzy z 1936 rokiem, chociaż pani Leonia Gradstein w książce pt. *Gorzka sława* umieszcza ją w roku 1935, w innym zaś miejscu pisze: «Za mego pierwszego pobytu w Paryżu zimą 1936 r. ...» itd. Więc chyba ja mam rację?”.

ce” dorzuca, iż dla ciężko chorego Szymanowskiego była „pewno bardzo pożyteczna, ale irytująca”<sup>25</sup>.

W latach 1936–1939 Gradstein poświęcał czas i energię na prowadzenie akcji społecznej „umuzyczniania” w środowisku robotniczym, po jakimś czasie organizował też koło prelegentów. W styczniu 1939 r. można było czytać o jego działalności na łamach „Wiadomości Literackich”.

Wybitny kompozytor polski Alfred Gradstein przebywający stale w Paryżu wystąpił dwukrotnie w teatrze „des Ambassadeurs”<sup>26</sup> z niezwykle oryginalnymi audycjami, na których wtajemniczał publiczność w arkana kompozycji. Były to wykłady o elementach muzyki, ilustrowane świetną grą na fortepianie. Wykłady Gradsteina dzieliły się na dwie części. W pierwszej części kompozytor poddawał utwory fortepianowe drobiazgowej analizie, komentując na ich żywym, dźwięczącym ciele styl, fakturę i charakter epoki, w której powstały. Tłumaczył istotę i budowę sonaty, grę przerywał komentarzami. W ten sposób zaznajomił słuchaczy z różnicą, jaka zachodzi między muzyką klasyczną a romantyczną. Przedmiotem jego wnikliwej, jasnej i rozumnej analizy były utwory Mozarta (klasycyzm) i Schumanna (romantyzm). W drugiej części Gradstein wykonał te same utwory w całości, dając uświadomionym już słuchaczom możliwość skontrolowania tego, co usłyszeli na raty – ze wzruszeniem niezmaconem żadnymi komentarzami. Głęboka wiedza i nieprzeciętny talent pianistyczny kompozytora obudziły szczery podziw publiczności<sup>27</sup>.

We wrześniu 1939 roku starszy brat Alfreda dokumentował na taśmie filmowej obronę Warszawy, później zaś „trafił” na tereny Związku Sowieckiego, do Aszchabadu, gdzie był twórcą i przewodniczącym oddziału Związku Patriotów Polskich. Natomiast kuzyn Bronisław Knaster jeszcze w 1939 r. został mianowany profesorem nadzwyczajnym (bez katedry) na Uniwersytecie we Lwowie, tam też dołączyła do niego małżonka Maria Morska. Przez jakiś czas Knaster wraz z innymi matematykami pracował jako karmiciel wszy w Instytucie Badań nad Tyfusem Plamistym i Wirusami profesora Rudolfa Weigla<sup>28</sup>. Przetłumaczył na rosyjski *Kalejdoskop* Stein-

<sup>25</sup> Tamże, s. 368.

<sup>26</sup> Théâtre des Ambassadeurs, *café-concert* (zob. słynny obraz Edouarda Maneta) otwarty w 1830 roku na miejscu dawnego hotelu z czasów Ludwika XV dla przyjmowania przejezdnych ambasadorów. Od 1919 r. funkcjonował jako music-hall, odbudowany jako teatr w 1931 roku. Zamknięty w 1970 r., od 1976 r. znowu zaistniał jako *Espace Pierre Cardin*.

<sup>27</sup> *Alfred Gradstein w Paryżu*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 1 (793), s. 8.

<sup>28</sup> M. Urbanek, dz. cyt., s. 135.

hausa<sup>29</sup>. Natomiast o miłosnych perypetiach małżonków we Lwowie za czasów okupacji niemieckiej pisze czy konfabuluje Irena Krzywicka w opowiadaniu *Zamurowany świat*<sup>30</sup>.

Sylwestra 1939 r. Gradsteinowie spędzili najprawdopodobniej jeszcze w Paryżu, w Café Marignan przy Champs-Élysées, w towarzystwie Józefa Wittlina<sup>31</sup>; podczas wieczoru zarysował szeroki plan utworów muzycznych, jakie chciał wykonać. Wielu kolegów muzyków, gracze o międzynarodowej renomie, jeszcze przed wojną powyjeżdżało do Ameryki, Polacy zaś zaczęli opuszczać Paryż dopiero po inwazji niemieckiej. Gradstein z żoną przedostali się na południe Francji. Tam w département du Drôme, nieopodal Owernii i Alp, ukrywali się w Buis-les-Baronnies, dużej wsi czy miasteczku (poniżej 2 tysięcy mieszkańców) nad Ouvèze, lewym dopływem Rodanu, do którego wlewa się w Sorgues, na północ od Awinionu. W Buis-les-Baronnies wraz z żoną Maryną znalazł również schronienie skrzypek Henryk Kaston, bliski przyjaciel Romana Totenberga<sup>32</sup>. W latach 1940–1941 Gradstein skomponował między innymi: *Tryptyk na skrzypce*, składający się z *Cantique de Noël 1940* („Kolęda na Wigilię 1940 roku”), *Une nuit de neige dans la vallée de l’Ouvèze* („Śnieg w Buis-les-Baronnies”) oraz *Pour le depart d’un ami* („Na pożegnanie z przyjacielem”). „Nie są to rzeczy najlepsze, jakie tu napisałem i nie najbardziej «moje» – wyznał Wittlinowi – ale wdzięczne sztuczki”, a Kaston, „z którym dużo pracowałem tej zimy razem”, zapoznał się z nimi *in statu nascendi*, „jeszcze ze mną opracował i gra je wspaniale”<sup>33</sup>, nadmienia też, że „jest to skrzypek polski, o dużym talencie. Poza tym zacności chłopak, tylko że jemu wiatr wieje przez głowę”<sup>34</sup>. Z zaplanowanego cyklu *Hommage à Chopin* Gradstein miał już ukończone *Etiudy na skrzypce*, a na warsztacie „jeszcze zaczęte inne etiudy z tego cyklu”, które wobec wyjazdu Kastona chwilowo odkładał na rzecz innych prac. Wittlin widocznie przymawiał się o podłożenie muzyczne do wiersza *Kołysanka mojej córki*, do tego jednak kompozytor nie miał serca się zabrać.

<sup>29</sup> Tamże, s. 115.

<sup>30</sup> Zob. H. Faryna-Paszkiwicz, *Opium życia. Niezwykła historia Marii Morskiej, muzy skamandrytów*, Warszawa 2008; por. S. Duda, *Maria Morska. Muza skamandrytów w trójkącie i czworokącie*, „Wysokie Obcasy” nr z 15 września 2014.

<sup>31</sup> Wittlin wtedy był sam w Paryżu, żona i córka przybyły z Warszawy dopiero na wiosnę 1940 roku.

<sup>32</sup> Henryk Kaston, skrzypek urodzony w 1910 r. w Piotrkowie Trybunalskim, gdzie uczył się gry u ojca i dziadka, w 1937 r. pobierał lekcje u Enescu w Paryżu.

<sup>33</sup> List A. Gradsteina do J. Wittlina z 15 czerwca 1941.

<sup>34</sup> List A. Gradsteina do J. Wittlina z 5 maja 1942.

Ten bardzo piękny, już – niestety – proroczy wiersz, jest już, jak się tu mówi, *dépassé par les évènements*. Zabierałem się do tego kilkakrotnie, i za każdym razem musiałem się, ze ściśniętym sercem zatrzymać – z powodu treści tego wiersza, i owej skargi, która zewsząd, w tak graniczny sposób, już rozbrzmiewa<sup>35</sup>.

W kwietniu 1941 r., załatwiwszy wszystkie papiery, Kaston wyruszył do Portugalii, skąd 10 czerwca miał odpłynąć do Ameryki. Zabrał manuskrypt *Tryptyku na skrzypce*, a przed wyjazdem przekazał Gradsteinom domek, stojący z osobna – cztery pokoje z ogródkiem i pięknym widokiem. „Możemy tu chwilowo żyć tanio, i stosunkowo dobrze. – pisał – Niczego bardziej nie pragnę, jak móc tu zostać jak najdłużej, i pracować nadal nad kompozycją w tych wyjątkowo temu sprzyjających warunkach – korzystamy tu ze znajomości i nawiązanych lokalnych przyjaźni, ale zawsze!”<sup>36</sup>.

Tymczasem, donosił, Brailowscy „telegraficznie zaniepokoiłi się moim losem”; przesyłka 10 flakonów insuliny (4 000 jednostek) – jak sądził – od nich pochodziła. Z inicjatywy Bronisława Hubermana przypłynęła mu zapomoga (\$75) od Paderewski Testimonial Fund Inc., brat bliżej nieznanego mu doktora Zajdmana przysłał... 300 franków.

Wnet po otrzymaniu listów od Józefa Wittlina i inżyniera Jana Pinkusa, swego nowojorskiego kuzyna, Gradstein zastanawiał się nad możliwością wyjazdu do Ameryki. Ze względów rodzinnych żona stanowczo nie zamierzała opuścić Francji, za to gorąco namawiała męża do wyjazdu. Ale „ja tutaj żadnych starań tymczasem czynić nie będę! Inicjatywa czy zaproszenie musi wyjść stamtąd, całkiem nie ma szans powodzenia... a ja na ciągłe jazdy do Marsylii, gdzie znajdują się wszelkie biura i konsulaty, ani pieniędzy, ani zdrowia, ani potrzebnych *sauf conduit* nie mam”<sup>37</sup>.

W drugiej połowie lata napisał do kuzyna Pinkusa, do Brailowskich, a także „mając dowody Twojej uczynności i przywiązania” do Wittlina<sup>38</sup> z prośbą o pilne przysłanie 8 000 jednostek międzynarodowych insuliny, czyli zapasu na ok. 4 miesiące; lek był nie do nabycia lokalnie, bo wstrzymano produkcję, a dotychczasowa rezerwa chorego uległa częściowo zniszczeniu. To, że Zuzanna pomagała właścicielce miejscowego pensjonatu

<sup>35</sup> List A. Gradsteina do J. Wittlina z 15 czerwca 1941.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> List A. Gradsteina do J. Wittlina z 28 maja 1941.

<sup>38</sup> List A. Gradsteina do J. Wittlina, po lipcu 1941.



(„ciężka wariatka, która z najlepszymi intencjami wywierca ludziom dziury w brzuchu”<sup>39</sup>), pozwalało na oszczędne stołowanie się i na korzystanie z pianina. W ten sposób „realizuję z uporem maniaka program kompozytorski, który ustaliliśmy w Café Marignan owej nocy sylwestrowej na Champs-Élysées”<sup>40</sup>. Pracował wówczas nad kolejną *Etiudą na fortepian* z cyklu *Hommage à Chopin* w przekonaniu, że gdy cykl się ukaże, „będzie natychmiast grany przez największych pianistów”<sup>41</sup>. Miał podówczas na warsztacie sonatę na fortepian, Toccatę, Concertino na fortepian i orkiestrę, a w głowie plan symfonii. Wśród mniejszych dzieł był gotowy zbiorek 15 kolęd polskich na chór męski (4 głosy), a także balecik dla tancerza solisty, do ewentualnego wykonania w Cannes. W związku z *Kolędami* marzył o ich wydaniu i rozpowszechnieniu wśród całej polskiej diaspory, z tym, że inicjatywa musiałaby wyjść „z miarodajnych sfer w Ameryce”<sup>42</sup> i być skierowana wprost do niego lub za pośrednictwem Czerwonego Krzyża w Grenoble. Hasło jego brzmiało: „Grunt, wytrzymać. A zatem głowa do góry. Byle tylko insuliny nie zabrakło”.

Po tym ostatnim liście Wittlin widocznie zakrzątał się wokół spraw przyjaciela. Z prośbą o insulinę pisał między innymi do Maryli Jonas, koleżanki kompozytora w Rio de Janeiro, która obiecała robić to, co będzie mogła<sup>43</sup>. Gdy Gradstein donosi, że porcje insuliny otrzymał wprost z Ameryki, a także od marsylskiego oddziału Unitarian Service Committee na polecenie dr. Dextera z Bostonu, Wittlin napisał po francusku do Dextera z serdecznym podziękowaniem za hojną obietnicę przesyłania tego leku do chorego<sup>44</sup>. Natomiast z ramienia Paderewski Testimonial Fund „pewna pani” poprosiła muzyka o kopię kolęd polskich na chór męski. „W tym wszystkim widzę Twoją opatrnościową rękę”, pisze Gradstein, gdyż „nadal roztaczasz nade mną, z dali, opiekę niczym anioł-stróż. Nie mówiąc o praktycznych korzyściach, które w ten sposób osiągam, wzrusza mnie to niezmiernie, dodaje otuchy i do pracy zachęca”<sup>45</sup>.

Dostawszy od Gradsteina kopię partytury sporządzoną na cieniutkim papierze, ta „pewna pani” – bodaj Iza Landsbergerowa – przekazała ją dalej

<sup>39</sup> Tamże.

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> Tamże.

<sup>42</sup> Tamże.

<sup>43</sup> List Maryli Jonas do J. Wittlina z 7 lutego 1942. Archiwum J. Wittlina.

<sup>44</sup> List J. Wittlina do dr Dextera z 4 października 1942. Kopia w Józef Wittlin Papers.

<sup>45</sup> List A. Gradsteina do J. Wittlina z 5 maja 1942.

na ręce Dody Konrada i Feliksa Łabuńskiego, którzy „mają urządzić jakiś koncert, na którym chcieliby to wykonać”<sup>46</sup>. Gradstein wtedy zaniepokoił się, że jego zbiór kolęd popularnych nie może bynajmniej uchodzić za oryginalną kompozycję, gdyż od siebie wniósł tylko harmonizację i opracowanie na chór męski. Nadawał się co prawda na polskim koncercie, choć – jak uważał – pożyteczniej byłoby wydać go drukiem, z dedykacją „Polakom na obczyźnie”, i „rozpowszechnić wśród całej, bardzo licznej emigracji, gdzie niewątpliwie chórów męskich (i świetnych) jest wiele”. Zwrócił też uwagę, że organizatorzy imprezy, a nikt inny, powinni poprosić Henryka Kastona o wykonanie *Tryptyku na skrzypce* w całości, a nie jako *bis*. Gradstein wówczas utracił wszelki kontakt z Kastonem, „nie wiem ani co się z nim dzieje, ani gdzie przebywa. Natomiast polskie koła muzyczne niewątpliwie są z nim w kontakcie, a jeśli nie – to Roman Totenberg, skrzypek, jest jego najbliższym przyjacielem, i będzie mógł go nagonić”<sup>47</sup>.

Tymczasem finanse Gradsteina fatalnie wyglądały, z braku jakichkolwiek możliwości jedyną nadzieję stanowili przyjaciele w Ameryce. Sugerował Wittlinowi, żeby zwrócić się do Unitarian Service Committee, do kwadrów („dużo mi tu mówiono o ich wydajnej pomocy”)<sup>48</sup>, do Paderewski Testimonial Fund po raz drugi, „szczególnie po otrzymaniu moich kolęd”, ewentualnie zaś do Brailowskich.

Ale musiałbyś w tym celu zorganizować osobiste spotkanie z Elą Brailowską, a nie działać listownie, ani (broń Boże!) przez trzecie osoby (Szykowa<sup>49</sup>, etc. – broń Boże)... Ela jest bardzo czuła na wszelkie znakomitości, i dlatego spotkanie z Józefem Wittlinem, sławnym pisarzem i autorem *Soli ziemi* może mieć

<sup>46</sup> Tamże.

<sup>47</sup> Tamże. Praktycznie nastawiony, wszechstronnie uzdolniony, Kaston miał pracę w Nowym Jorku, naprawiając i restaurując smyczki. Ok. 1949 roku wymyślił tłumik. Z czasem sam zaczął wyrabiać smyczki – wysoce ozdobne, inkrustowane, wedle wzorów francuskich. Stał się mistrzem-jubilerem, projektując biżuterię o inspiracji muzycznej. Zmarł w 2010 roku w wieku 100 lat.

<sup>48</sup> Tamże.

<sup>49</sup> Julia Szykowa z d. Liekerman, od 1916 r. żona artysty-grafika Arthura Szyka (1894–1951). W latach 1921–1937 Szykowie mieszkali w Paryżu, gdzie powstały ilustracje m.in. do *Księgi Estery* (*Le livre d'Esther*, 1925), do dialogu Gustawa Flauberta *Kuszenie świętego Antoniego* (*La tentation de Saint Antoine*, 1926), do powieści Pierre'a Benoît *Studnia Jakuba* (*Le puits de Jacob*, 1927), a także do dwutomowego zbioru anegdot o Żydach *Le juif qui rit* (1926/27). W 1937 przenieśli się do Londynu, a w 1940 do Stanów Zjednoczonych. Szykowa zmarła w roku 1974. Zob. J. P. Ansell, *Arthur Szyk. Artysta, Żyd, Polak*, przekład M. Ornat, Kraków – Budapest 2007.

większe powodzenie niż wszelkie zabiegi Dodów, Łabuńskich i innych Fitelbergów... Jeśli będziesz miał okazję, to – być może – w czasie osobistej rozmowy da Ci na rękę nawet jakąś grubszą sumę, bo ich na to stać<sup>50</sup>.

*Bo ich na to stać...* Swoje wrażenia z mieszkania Brailowskich na Manhattanie zapisał młody pianista, Seymour Bernstein<sup>51</sup>.

Sytuacja twórcza Gradsteina ponuro się przedstawiała, co lepsze kompozycje czekały w szufladzie na koniec wojny, „krzepiąc rzadkich i nielicznych mych słuchaczy”<sup>52</sup>. Cykl *Etiudy na fortepian*, czyli wspomniany już *Hommage à Chopin*, był gotowy do druku. Najnowsza była zadedykowana Wittlinowi, „choć nie wiem, czy będziesz rad, bo smętna i romantyczna”<sup>53</sup>. Zabrał się już do następnej, z podtytułem „La Cracovienne”, gdzie „przebijają się w niej rytmy Krakowiaka”. Komponował ją z myślą o Wittlinie i zamierzał mu ją przypisać. Miał jednak ograniczony dostęp do pianina, bo „tam gdzie dawniej pracowałem, chodzę rzadziej i oględnie, aby życzliwych właścicieli tego instrumentu nie narażać na ewentualne przykrości z powodu zbyt dużej zażyłości z moją starozakonną osobą, która poniekąd amatorów nowych czasów zbyt w oczy kłuje”<sup>54</sup>. Do listu załączał upoważnienie dla Wittlina do prowadzenia w jego imieniu wszelkich transakcji związanych z wydaniem kolęd.

Dwa miesiące później Iza z Poznańskich Landsbergerowa, mecenaska Beli Bartoka i Karola Szymanowskiego, podczas wojny wolontariuszka w Amerykańskim Czerwonym Krzyżu i International Relief Organization, zorganizowała w Nowym Jorku apel na rzecz Gradsteina „jednego z przedniejszych współczesnych polskich kompozytorów, ciężko chorego na cukrzycę w nieokupowanej strefie Francji; pilnie potrzebował insuliny oraz jakiejś sumy dla podreperowania budżetu, wynoszącego 5 dolarów mie-

<sup>50</sup> List A. Gradsteina do J. Wittlina z 5 maja 1942.

<sup>51</sup> Brailowscy mieszkali wówczas przy 2 Sutton Place South, pomiędzy E53rd i E57 Str. na Manhattanie. Po paru latach przeprowadzili się na East 64th Street, na poziomie Central Park. Gdy w 1948 r. młody muzyk, potem wieloletni uczeń Brailowskiego, pierwszy raz wszedł do pięciopiętrowego domu, był oszołomiony wystawnością wnętrza: wschodnie dywany, wyrzeźbiony kominek z białego marmuru, wielki pająk kryształowy wiszący z sufitu, stylowe meble hebanowe, brokatowe draperie, stare książki oprawione w skórę, unikatowe partytury. Wspomina też, że „Ela” miała „szerokie koneksje”. Seymour Bernstein, *Monsters and Angels. Surviving a Career in Music*, Hal Leonard: Milwaukee, 2002, s. 109–143.

<sup>52</sup> List A. Gradsteina do J. Wittlina z 5 maja 1942.

<sup>53</sup> Tamże.

<sup>54</sup> Tamże.

sięcznie”. Prosiła Wittlina o tekst, który przekazała Dodzie Conradowi i Catherine Hughes Waddell, vice-przewodniczącej Paderewski Testimonial Fund Inc<sup>55</sup>, a ta, dziękując mu za „list napisany dla naszej akcji”, wspominała jego „przepiękny artykuł” i pragnęła, żeby redaktor Peter Yolles zużytkował dłuższą wersję w „Nowym Świecie”, bo „jest tak naprawdę piękna”<sup>56</sup>. Obok Izy de Landsberger-Poznańskiej i hrabini Chłapowskiej apel „Przyjaciół Alfreda Gradsteina” firmowali przeważnie muzycy: Doda Conrad, Grzegorz Fitelberg, Bronisław Huberman, Feliks R. Łabuński, Wanda Landowska, Witold Małcużyński, Mieczysław Munz (pierwszy mąż Nelli Rubinsten), Artur Rodziński, Zygmunt Stojowski, wówczas prowadzący kurs letni w Juilliard School, i Roman Totenberg; do nich dołączyli jeszcze Irena Lorentowicz i skamandrycka czwórka: Lechoń, Tuwim, Wierzyński i Wittlin.

Komunikat nowojorskiego komitetu nosi datę 22 lipca 1942. Tydzień wcześniej, 16 lipca 1942 r., zaostrozono prześladowania Żydów we Francji i podczas tzw. *Grande Rafle* policja francuska w samym Paryżu zaaresztowała paręnaście tysięcy Żydów. Z Nicei uciekła Gusta Rotner, przyjaciółka Gradsteinów, u których znalazła schronienie na parę następnych lat. „Niemcy zabrali jej w Paryżu mieszkanie, meble, cały dobytek – pisał Gradstein – i całą jej rodzinę, przebywającą we Francji, wywieźli i zlikwidowali gdzieś bez śladu”<sup>57</sup>. W Buis-les-Baronies zajmowała się gospodarstwem, gdyż Zuzanna pojechała do Paryża w poszukiwaniu pracy, brała tam czynny udział w polskim ruchu podziemia, a przez dwa następne lata dojeżdżała co jakiś czas do Buis, „aby nas podnieść na duchu i zaopatrzyć w prowianty i środki do życia”, do tego jeszcze „ona mnie wyciągnęła kilkakrotnie z niebezpiecznych sytuacji, w których się znajdowałem już po uszy, a to z powodu mego wyznania, a to – narodowości, a to – wieku (*service de travail obligatoire*),

<sup>55</sup> Mrs Chauncey Waddell. Filantropka walcząca o sprawiedliwość rasową, była córką b. Najwyższego Sędziego i b. gubernatora stanu New York (Chief Justice of the United States Supreme Court and Governor of the State of New York), i żoną b. lotnika, absolwenta Harwaru i założyciela wielkiego przedsiębiorstwa finansowego. W swoich wspomnieniach Doda Konrad, swego czasu vice-przewodniczący tegoż Funduszu, i będąc z nią w bliskiej i wiernej przyjaźni, pisze o pasji, z którą oddawała się działalności przeważnie na rzecz Murzynów amerykańskich. Konrad współdziałał także z Wandą Landowską i Nadią Boulanger, za to nie wspomina ani Gradsteina, ani większości pozostałych sygnatariuszy apelu. Doda Konrad, *Dodascalies. Ma chronique du 20<sup>e</sup> siècle*, Actes Sud 1997.

<sup>56</sup> „I want him to use the longer one: it is so very fine”. List Catherine Waddell do J. Wittlina z 22 lipca [1942].

<sup>57</sup> List A. Gradsteina do J. Wittlina z 25 listopada 1944.

dzięki niej w końcu miałem z czego żyć i leczyć się<sup>58</sup>. To dzięki niej, w okresach lepszego samopoczucia, skomponował „wiele nowych (i – zdaje się) wiele udanych kompozycji”, zakończył też 12 Etiud *W hołdzie Chopinowi*, z których dwie zadedykował Józefowi Wittlinowi.

Tymczasem dn. 13 lipca 1944, tuż przed wyzwoleniem Paryża, Zuzanna została tam zaarrestowana przez Gestapo, a pięć dni później wywieziona do Niemiec, po czym wszelki ślad po niej zginął. Doszło do Gradsteina, ale z braku połączenia z Paryżem dopiero po trzech miesiącach, że wyjechała w jedynej sukience letniej, że przeszła ciężkie śledztwo, że była molestowana, „ale w chwili wyjazdu cieszyła się dobrym zdrowiem i odporność moralną miała dobrą<sup>59</sup>. Gdy tylko stało się możliwe, Gusta pojechała do Paryża, aby starać się zmontować na nowo swoją „Maison de Mode”. Tymczasem „Trzymam się jeszcze cudem, siłą woli, choć stan mego zdrowia jest coraz gorszy, straciłem wszystkie zęby, i jestem złamanym starcem w stanie powolnego rozkładu, co nie ułatwia mi życie w zupełnej samotności<sup>60</sup>. Wciąż jednak komponował i – zdawało mu się – „komponuję dobrze, a jedynym stworzeniem żywym, który może usłyszeć moją muzykę, jest mały piesek, którego mi zostawiła pani Rotner, wyjeżdżając do Paryża<sup>61</sup>, choć jednocześnie „Strasznie rozpaczam i serce mi pęka na myśl o tych wszystkich cierpieniach fizycznych (głód i zimno) i moralnych, jakie [Zuzanna] w tej chwili przechodzi<sup>62</sup>”.

Po niemal rocznym pobycie w niemieckiej niewoli, gdzie nabyła poważną chorobę sercową i cały bukiet innych dolegliwości, Zuzanna wróciła do Paryża w połowie maja 1945 roku. Donosi Gradstein, że „została przyjęta z otwartymi rękami przez ówczesną ambasadę i konsulat, gdzie naczelné stanowiska zajmowali jej najbliżsi współpracownicy w *résistance* polskiej”, że za swoją działalność w polskiej *Résistance* otrzymała Krzyż Żelazny i że dano jej miejsce w konsulacie pod warunkiem, że zaraz je obejmie. W ten sposób zaczęła pracować „z nadludzkim wysiłkiem” już 4 czerwca, zaledwie dwa tygodnie po powrocie. W niecały miesiąc potem zaszły „zmiany”, i „cały personel został odprawiony *en gros*, i Zuzanna wraz z innymi” – pisał

<sup>58</sup> Tamże.

<sup>59</sup> Tamże.

<sup>60</sup> Tamże.

<sup>61</sup> List A. Gradsteina do J. Wittlina z 23 grudnia 1944.

<sup>62</sup> Tamże.

Gradstein w sierpniu 1945 roku<sup>63</sup>. Wówczas „Mnie dawne zasiłki otrzymywane od rządu londyńskiego, przepadły” (jest to pierwsza w korespondencji wzmianka o tym źródle finansowym). Otrzymywał pomoc od Brailowskich, którzy „zawsze bardzo mili i życzliwi, przysyłają mnie i Zuzannie paczki”<sup>64</sup>, ale była potrzebna spora suma pieniędzy, i znowu przymawiał się, że „Ty przynajmniej, będąc w Nowym Jorku możesz mieć albo nawiązać kontakt z Polonią amerykańską, albo z ludźmi zamożnymi z innych kół (np. Brailowski, Huberman, Landsberger, *que sais-je*), które z kolei mają rozległe stosunki i materialne możliwości”<sup>65</sup>. Prosił także przyjaciela, żeby się zaraz dowiedział i odwrotnie *par avion* odpisał, gdzie się obecnie znajduje Edouardowa de Rothschild.

W sierpniu 1945 r. Zuzanna przyjechała do Buis-les-Baronies po męża i razem wrócili do Paryża do własnego mieszkania przy 10 avenue Paul Appell w XIV dzielnicy, urządzonego meblami z poprzedniego mieszkania przy Villa Poirier, lecz zapisanego na teściom, gdyż podczas okupacji nie było innej możliwości. Jednocześnie przestała się interesować mężem, rzadko pojawiała się w domu, przebywając niemal wyłącznie w środowisku *déportés et prisonniers de guerre*<sup>66</sup>, gdzie – jak się potem okazało – miała „nowego przyjaciela”.

Zima była ciężka – bez opału i sporadycznie bez prądu. Do wieloletniej cukrzyicy Gradsteina dołączyła jeszcze nerwica kończyn: krew bowiem nie dochodziła normalnie do czubków i każde uderzenie w klawiaturę powodowała przykre bóle i niegojące się rany. Choroba palców na dalszą metę uniemożliwiała mu lekcje, koncerty, audycje komentowane czy występy radiowe, ograniczała go do komponowania. Aby mógł nadal tworzyć, prosił Wittlina o wystarcanie się o zasiłek 50 dolarów miesięcznie na okres 6 miesięcy. „Może Rubinstein zechciał dać na ten cel 20, 30 dolarów miesięcznie, a resztę inni zamożni ludzie”.

Tej zimy dowiedział się od Stanisława Wohla, który przybył na krótko do Francji w misji filmowej, że Juliusz Gardan zmarł na Syberii na jesieni

<sup>63</sup> List A. Gradsteina do J. Wittlina z 3 sierpnia 1945.

<sup>64</sup> Tamże. Brailowski został uhonorowany za pracę na rzecz uchodźców wojennych.

<sup>65</sup> Tamże.

<sup>66</sup> Suzanne Bouvard spisała naoczne świadectwo śmierci Rose-Marie Laffitte, drukowane w Spéranza Calo-Séailles (red.), *Figures de résistants. Simone et ses compagnons*, Paris: Éditions de Minuit, 1947, s. 178–190.

1944 r. na obustronną gruźlicę płuc<sup>67</sup> – Wohl długo był przy Gardanie i korespondował z nim do ostatniej chwili. Z Ameryki Wittlin powiadomił Gradsteina, że baronowa Rothschildowa wróciła do Paryża i że Irena Krzywicka objęła tam posadę *attaché cultural* w ambasadzie RP. Gradstein od razu nawiązał z nią kontakt. Podczas spotkania doniosła mu, że żyje jeszcze jego siostra Bednarska i że wraz z córką Anną wyruszyła do Zakopanego na ruiny swej willi Albatros. Bednarski, jak się wkrótce okazało, wyszedł z Oświęcimia, ale zmarł niedługo potem. Przy życiu został, wraz z ojcem Ludwikiem i siostrą, owdowiały Bronisław Knaster. „Nad śmiercią Niuty [Marii Moriskiej] b. głęboko boleję, byłem do niej niezmiernie przywiązany – wyznał Wittlinowi – ale wolę, że zmarła po wojnie na serce, a nie jako ofiara Gestapo”<sup>68</sup>. Ocalała Leonia Gradstein, inna kuzynka została zamordowana w 1943 roku. Dom Gradsteinów na Narbutta był częściowo spalony, a całe wnętrze doszczętnie wypalone benzyną przez Niemców. Sam Knaster pracował w Uniwersytecie Wrocławskim, mieszkał tam na parterze willi przy ulicy Orłowskiego, jego sąsiadem z pierwszego piętra był Hugo Steinhaus<sup>69</sup>.

Krzywicka zarysowała przed Gradsteinem pewne perspektywy zarobkowo-karierowe. Miała mu dopomóc w urządzeniu audycji dla prasy, wydawców, muzyków itd. Padła też propozycja, że mógłby zagrać swoje kompozycje w Ambasadzie na przyjęciu dla Iwaszkiewicza, Nałkowskiej, Parandowskiego i „jeszcze paru innych żydobolszewików”<sup>70</sup>, którzy mieli niebawem przyjechać z Kraju jako oficjalni reprezentanci literatury polskiej na zbliżający się zebrań PEN Clubu. Był przy tym świadom pewnego „paradoksu”, bowiem podczas wojny otrzymywał pieniądze od rządu londyńskiego, żona współpracowała z Londynem i dostała od Raczkiewicza („prezydenta”) żelazny krzyż zasługi, „czy coś jeszcze ważniejszego”, teraz zaś brał (niewystarczające na życie) zasiłki od obecnego rządu i „współpracuje z Krzywicką”<sup>71</sup>.

<sup>67</sup> List A. Gradsteina do J. Wittlina z 1 stycznia 1946.

<sup>68</sup> Tamże.

<sup>69</sup> M. Urbanek, dz. cyt., s. 218.

<sup>70</sup> List A. Gradsteina do J. Wittlina z 1 stycznia 1946.

<sup>71</sup> W liście do Kazimierza Wierzyńskiego z 22 stycznia 1946 Mieczysław Grydzewski przytacza urywek listu, jaki otrzymał od Ireny Gabaud-Paczkowskiej: „Chodzę czasem do poczciwej Krzywickiej, Jędrus to mały Żeleński [aluzja do głośnego romansu Ireny Krzywickiej z Tadeuszem Boy-Żeleńskim – przyp. N. T.-T.]. Spotykam u niej tych młodych, którzy przyjechali z Kraju na placówki. Kilku zupełnie pierwszorzędnych pod względem inteligencji i rozsądku. Oni nie mówią o Andersie «zbój» i nie są wcale entuzjastami linii Curzona”.

Przed Wittlinem nie ukrywał swego stanowiska, jednocześnie prosił go o dyskrecję. Wyjaśniał, że postępuje „w jednym i drugim wypadku jako artysta, który się polityką nie zajmuje, a utrzymuje kontakt z tym rządem swego kraju, który jest rządem legalnie uznanym”. Dalej nadmienia, że „do obecnego rządu jestem ustosunkowany całkowicie lojalnie, nie mam najmniejszego powodu, aby się na niego boczyć”<sup>72</sup>. Zamierzał pojechać do Polski – „na koncerty, odczyty, ewentualnie na cykl wykładów w Konserwatorium”. Ale nie na stałe, ze względu na żonę, która wciąż nie chciała opuścić Francji.

Skontaktował się również z Edouardową Rothschild, która „choć mi z własnej kieszeni dotąd nic nie dała, oddała już, nie tylko mnie, ale i Zuzannie, znaczne przysługi. Jest nam obojgu niezmiernie życzliwa i zadaje sobie dużo trudu, aby przyjść nam z pomocą (tymczasem nie z własnej kieszeni, ale to nie zmienia postaci rzeczy)”<sup>73</sup>. Po pół roku znowu chwalił swą mecenaskę. „Rotszyldowa była mi przez całą zimę prawdziwym Aniołem Opiekuńczym, co się objawiało w licznych i najróżniejszych okazjach”<sup>74</sup>. Gdy jednak na przedwiośniu zachorował, teściowie w obawie przed szkarlatyną wyprawili go do szpitala; gdy po dwu tygodniach go wypisano, żona wyrzuciła go z domu. Bezdomy stał przed wyzwaniem rozpoczęcia sobie życia i warsztatu od podstaw.

Na terenie zawodowym pocieszał go fakt, że na utwory fortepianowe, napisane w czasie wojny, miał teraz młodego, dynamicznego, przedsiębiorczego wydawcę, który w rekordowo krótkim czasie wydrukował 12 Etiud *Hommage à Chopin* i w początku czerwca 1946 r. wysłał pierwsze próbne odbitki pocztą lotniczą do Aleksandra Brailowskiego i Artura Rubinsteina. Rubinstein ponoć nie zareagował, za to Brailowski w niecałe 2 tygodnie po otrzymaniu nut grał 13. Etiudę pt. *Toccata* na koncercie w Rio de Janeiro, potem inni pianiści zaczęli zamawiać partyturę u wydawcy. „Jak na początek – to niezłe, tym bardziej, że regularna edycja ukaże się dopiero na jesieni”<sup>75</sup>. Wspomina Gradstein, że zadedykowana Wittlinowi Etiuda nr 8 „à la Cracovienne” cieszy się specjalnym powodzeniem<sup>76</sup>. *Sonata klasyczna* na forte-

<sup>72</sup> List A. Gradsteina do J. Wittlina z 1 stycznia 1946.

<sup>73</sup> Tamże.

<sup>74</sup> List A. Gradsteina do J. Wittlina z 4 sierpnia 1946.

<sup>75</sup> List A. Gradsteina do J. Wittlina z 1 stycznia 1946.

<sup>76</sup> A propos *Hommage à Chopin* notowano, że 8-a Etiuda *La Cracovienne* oraz 11-a, *Barcarolle*, są szczególnie interesujące. Maurice Hinson, *Guide to the Pianist's Repertory*, Indiana University Press, 2013, wyd. 4, s. 434.



pian, poświęcona pamięci Mozarta, była w druku i miała się ukazać pod koniec roku. Sukces dodawał mu animuszu i ochoty do dalszego komponowania.

Poza tym miał swoich wyznawców. Wybitna klawecywnistka Marcelle de Lacour „pali się do tego aby grać moje utwory”, pragnął więc dla niej napisać Concertino na klawesyn i małą kameralną orkiestrę. Także dyrygent Paweł Klecki, „bożyszczę Paryża”, chciał jego koncert fortepianowy wystawić w Radiodiffusion Française. Gradstein jednak gryzł się, że to utwór niesamowicie długi, ciężki i trudny, za trudny nawet dla Stefana Askenazego, który odmówił wykonania go, a sam go nie grał od dwunastu lat i musiałby znów się poduczyć. Tymczasem suma pieniężna otrzymana od Brailowskiego dała mu zastrzyk przydatny w chwili nowego startu i pozwoliła mu wyjechać na letnie wyuczasy do Buis-les-Baronnies. Stamtąd pisał ostatni list do Wittlina.

Znalazłem tu przyjaciół oddanych, i *ambiance*, o których zachowałem jak najlepsze wspomnienia, i które, po ciężkiej zimie, spędzonej w Paryżu, miło mi było odnaleźć. Również – świetne pianino, na którym skomponowałem wszystkie kompozycje wojenne, które teraz wypływają na światło dzienne<sup>77</sup>.

*Hommage à Chopin* doczekał się druku w Paryżu u Rouart, Lerollé et Cie w 1947 roku. Dwie etiudy były poświęcone Wittlinowi, jedna Guście Rotner, jedna też teściom: Adrienowi Bouvardowi z małżonką oraz szwagierce Andrée Bouvard, a reszta Zuzannie, która wtedy już odeszła do innego<sup>78</sup>. Warto tu zaznaczyć, że w czasie okupacji niedożywiony Gradstein zdołał w dużej mierze wykonać plan twórczości, jaki wytyczył sobie w Café Marignan w ową noc sylwestrową w towarzystwie Józefa Wittlina<sup>79</sup>. Nowe

<sup>77</sup> List A. Gradsteina do J. Wittlina z 4 sierpnia 1946.

<sup>78</sup> *Hommage à Chopin*, 12 etiud na fortepian (1940–45 zawiera: Étude No. 2. Allegro (F major); Étude No. 3. Molto allegro (B major); Étude No. 4. Molto allegro (E major); Étude No. 5. (Pastorale). Allegro ma non troppo (A major); Étude No. 6. Andante – Quasi Presto (A minor); Étude No. 7. Allegretto cantabile (D minor); Étude No. 8. (à la “Cracovienne”). Allegro (G major); Étude No. 9. Allegro (C major); Étude No. 10. Allegro (E minor); Étude No. 11. (Barcarolle). Allegro ma non troppo (C major); Étude No. 12. Allegro – Poco più mosso ma tranquillo (E minor); Étude No.13. (Toccata). Allegro con brio (C major).

<sup>79</sup> Poza *Hommage à Chopin* są to *Etiuda nr 1 na skrzypce i fortepian* (1940); *Tryptyk na skrzypce i fortepian* (1940); *Kanon na skrzypce i fortepian* (1940); *Piętaście kołęd polskich* na chór męski a cappella (1941); *Tańce polskie*, scena baletowa na orkiestrę (1942);

publikacje ugruntowały pozycję Gradsteina na międzynarodowej arenie. Przez parędziesiąt lat Paryż stanowił epicentrum jego świata aż do chwili, gdy ukochana żona ogołociła go z mienia i grunt francuski usunął mu się spod nóg. Opcja amerykańska nie wchodziła w grę, mimo że miał tam spore grono kolegów<sup>80</sup>, bliski mu Józef Wittlin klepał tam biedę. W Polsce miał siostrę i kuzynów.

W 1947 roku wrócił do Polski<sup>81</sup>.

W listopadzie tego roku przemówienie, jakie Bierut wygłosił we Wrocławiu, zawierało program tzw. „ofensywy kulturalnej”, czyli zamiar „tworzenia nowych wartości kulturalnych, wyrastających z nowych form społecznych, z nowej rzeczywistości”. I ofensywa wyruszyła. Już w dniach 6–7 marca 1948 na zjeździe kompozytorów i literatów dyskutowano sprawę pieśni masowej i wysunięto postulat muzyki zaangażowanej<sup>82</sup>. W czerwcu (3 VI) na Plenum KC PPR Gomułka wygłosił referat „poświęcony zagadnieniom związanym ze zjednoczeniem obydwu partii robotniczych”<sup>83</sup>. Na przełomie sierpnia i września na Plenum KC PPR potępiono „słabość propagandową marksizmu-leninizmu w Partii i tolerowanie zamętu ideowego wśród inteligencji partyjnej”<sup>84</sup>. Wobec odgórnjej próby zredukowania wartości muzyki do podłoża ekonomicznego i społecznego, Stefan Kisielewski bronił jej autonomii i „formalnych” wartości.

Czysta forma rozumiana może być jako idealnie piękny i doskonale logiczny układ elementów. Jeżeli zaś jest ona odbiciem jakiegoś ważnego, obiektywnego prawa, jeżeli nie ma piękności moralnej i estetycznej, która nie wywodziłaby się z wartości zasadniczych, w takim razie piękno i prawda są dwiema ścieżkami tej samej drogi<sup>85</sup>.

---

*Sonata klasyczna na fortepian* (1943); *Preludium i mazurek na fortepian* (1944); *Humoreska nr 2 na fortepian* (1945).

<sup>80</sup> Gdy Roman Palester rozważał wyjazd do Stanów, Kazimierz Wierzyński donosił: „Karol Rothaus jest nauczycielem w Quecus College, Jerzy Fitelberg utrzymuje się z przepisywania nut, Kondracki daje na prowincji lekcje, jeżdżąc samochodem po okolicy Sea Cliff. Wszyscy oni zarabiają zresztą nieźle – ale żyją nie z wykonywanych utworów”. List K. Wierzyńskiego do T. Terleckiego z 14 stycznia 1947.

<sup>81</sup> O powrotach muzyków do PRL-u po wojnie zob. S. Kobiela, *Piosenka jest dobra na wszystko. Piosenki lat 50-tych*, „Wiadomości Bocheńskie” 2009, nr 1 (80).

<sup>82</sup> M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Londyn 1989, s. 96.

<sup>83</sup> Tamże, s. 99.

<sup>84</sup> Tamże, s. 103–104.

<sup>85</sup> S. Kisielewski, *Czy muzyka jest niehumanistyczna?* „Znak” 1948, nr wrześniowy. M. Fik, dz. cyt., s. 105.

Uznając, że muzyka ma być „przystępna, ale o wysokich walorach artystycznych”, Tadeusz Baird, Jan Krenz i Kazimierz Sierocki na jesieni 1948 tworzą „Grupę 8”<sup>86</sup>. Narzucona ideologia systematycznie zagarnia kolejne obszary życia intelektualnego, w I Zjeździe Historyków Polskich we Wrocławiu (19–22 IX 1948) biorą udział historycy radzieccy<sup>87</sup>. W dniach 21–22 listopada, tuż po Ogólnopolskim Zjeździe Muzykologów Polskich w Warszawie, odbywa się III Walny Zjazd Związku Kompozytorów Polskich, w którym Gradstein w latach 1948–50 sprawował funkcję sekretarza generalnego. W mowie inauguracyjnej nowo wybrany przewodniczący, Zygmunt Mycielski, wyraził przekonanie, że muzycy jako kustosze państwa mają obowiązek spełnienia wymagań państwa i społeczeństwa. Bez tworzenia nowej muzyki, która wiernie odzwierciedla i dokumentuje nowe życie, Związek skazywał się na haniebną przyszłość<sup>88</sup>.

Niecały miesiąc później, w dniach 15–21 grudnia 1948, na Kongresie Zjednoczeniowym PPR i PPS w auli Politechniki Warszawskiej, postawa ideowa reżymu została niedwuznacznie sformułowana. Zadeklarowano, że „Demokracja ludowa musi zwalczać w kulturze narodowej wszelkie wpływy elementów wstecznych, musi rozwinąć kulturę, naukę, sztukę związaną z dążeniami mas ludowych, odzwierciedlających ich pragnienia, wychowując naród w duchu humanizmu i demokracji, socjalizmu”. Warunek do spełnienia tych dezyderatów stanowiła likwidacja analfabetyzmu, rozwój szkolnictwa, a także „przepojenie tego szkolnictwa ideami marksizmu-leninizmu”<sup>89</sup>. A z drugiej strony odbyło się plenum zjednoczonej partii robotniczej w listopadzie 1949 r., otwierające okres otwartego komunizowania Polski według wzorów sowieckich.

Tego roku Gradstein oddał światu, poza *Adagio i scherzo na fortepian* (1948)<sup>90</sup>, *Pieśń jedności na głos z fortepianem*, *Pieśń o braterstwie* na głos z fortepianem do słów Mirosława Łebkowskiego oraz *Dwie pieśni do słów Władysława Broniewskiego* na głos i fortepian. Dnia 29 grudnia pierwsze nagrody państwowe artystyczne otrzymali Leon Schiller, Lucjan Rudnicki i Ksawery Dunikowski, z muzyków zaś – Bolesław Woytowicz<sup>91</sup>.

<sup>86</sup> M. Fik, dz. cyt., s. 106.

<sup>87</sup> Tamże, s. 104.

<sup>88</sup> Z. Mycielski, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 1, s. 2.

<sup>89</sup> M. Fik, dz. cyt., s. 109.

<sup>90</sup> A. Gradstein, *Adagio, Scherzo na fortepian...* Utwór nagrodzony na Konkursie Chopińskim (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1949).

<sup>91</sup> M. Fik, dz. cyt., s. 110.

Od nowego roku 1949 kampania ideologiczna idzie na całego, żeby rozprowadzić socrealizm po wszystkich dziedzinach twórczości artystycznej. W styczniu – Walny Zjazd Związku Zawodowego Literatów Polskich w Szczecinie; już w lutym – Zjazd Plastyków w Nieborowie; w kwietniu połączenie związków artystycznych w jedną organizację; w maju na naradzie pracowników kultury i sztuki Jakub Berman stwierdził, że bez włączenia sztuki do walki o socjalizm niepodobna przeobrazić świadomości ludzkiej; w czerwcu I Krajowa Narada Teatralna ma miejsce w Oborach.

Tymczasem w maju (8–29 V) odbywa się w Warszawie Festiwal Polskiej Muzyki Ludowej, na którym wykonano *Simfonia rustica* Andrzeja Panufnika i *Małą suitę na orkiestrę kameralną* Lutosławskiego. Zaznaczono, że w walce z „bogooczynianym kosmopolityzmem” oraz „formalistycznymi tendencjami” muzyka miała powrócić do źródeł ludowych. Komentowała „Kultura” paryska, iż Festiwal „zorganizowany i rozkrzyczany jako najważniejsze wydarzenie muzyczne” postawiono jako wzór kompozytorom, i to pomimo „stosunkowo mizernych” pod względem artystycznym wyników<sup>92</sup>. Parę miesięcy później, w dniach 5–8 sierpnia, urządzono w Łagowie Lubuskim Konferencję Kompozytorów i Krytyków Muzycznych. W swoim referacie organizator konferencji, wiceminister kultury Włodzimierz Sokorski, określił ówczesne nurty muzyczne mianem „zjawiska politycznego, specyficznej formy penetracji w dziedzinie muzyki politycznego nihilizmu, beznadziejności tzw. kultury panamerykańskiej”. Dla sprawozdawcy „Kultury” paryskiej cała impreza składała się na przeszkolenie ideowo-polityczne, na którym wojnę wytoczono „atonalnej, aharmonicznej, wyabstrahowanej z ludzkich przeżyć i treści muzyce ostatniego półwiecza”.

Dyskusja miała jednak charakter bardzo jednostronny: potępienie muzyki europejskiej ostatniego pięćdziesięciolecia jako muzyki formalistycznej, kosmopolitycznej, antynarodowej i ahumanistycznej, jako narzędzia, którym imperiaлизм amerykański posługuje się dla stępienia wrażliwości etycznych i estetycznych psychologii ludzkiej, niszczenia twórczości ludowej i nurtu muzyki narodowej, a tym samym obezwładnienia narodów w ich walce o wolność, o sprawiedliwość społeczną, o nowy konstruktywny, jasno zarysowany ład socjalistycznego ustroju<sup>93</sup>.

<sup>92</sup> J. Zawadzki, *Kronika muzyczna*, „Kultura” 1950, nr 2, s. 206 i nast.

<sup>93</sup> Tamże.

Komentator uwypuklał dalej czysty absurd posunięć, akcentując, że „zebrani w Łagowie kompozytorzy musieli się z tymi oficjalnymi wypowiedziami liczyć, że musieli poważnie dyskutować nad bzdurami, że musieli nawet kajać się, iż nie całkowicie jeszcze dorośli do «realizmu socjalistycznego w muzyce»”.

Tragedią ich jest jednak przede wszystkim to, iż nikt nie wie, na czym ten realizm ma polegać. Okazało się to dobitnie na konkretnych przykładach, gdy w Łagowie zebrani publicznie dyskutowali nad wykonanymi nowymi polskimi kompozycjami. I wtenczas się okazało, że utworami „formalistycznymi i zwyrodniałymi” okazały się po prostu te kompozycje, których obecni na zjeździe dygnitarze, nie mający żadnej kultury muzycznej ani żadnego przygotowania, nie mogli zrozumieć<sup>94</sup>.

Rzecz jasna, piosenka „miała być na usługach propagandy: przystępna w stylu, narodowa w treści, melodyjna, prosta w warstwie muzycznej i nawiązywać miała do pieśni masowej wychwalającej zdobycze socjalizmu i jego przywódców. Wydawałoby się, że Gradstein przyjął dezyderaty i normy ustalone przez komitety i komisarzy od kultury bez większych zastrzeżeń i bez oporu wdał się w produkcję na rzecz reżymu. I nie tylko on – przecież w tamtych latach „popularnością cieszyły się piosenki pełne optymizmu i zapału do pracy, oparte często na motywach ludowych, na przykład *Hejże młoty do roboty* Jerzego Młodziejowskiego, *Kantata o traktorach, Śląsk śpiewa czy Zabrze* Jana Maklakiewicza, *Murarz warszawski* Kazimierza Serockiego”<sup>95</sup>. W tymże duchu powstały w 1949 r. *Piosenka o Warszawie na głos z fortepianem* Gradsteina do słów Włodzimierza Słobodnika, pieśń do słów Broniewskiego, *Hawrań i Murań*; dziecięco-ludowe *Piosenki dla dzieci na sopran i fortepian* do słów Ewy Szelburg-Zarembiny<sup>96</sup> oraz cztery pieśni na głos z fortepianem do wierszy Aleksandra Puszkina w polskich przekładach Juliana Tuwima i Seweryna Pollaka<sup>97</sup>.

Mobilizacja ideologiczna działała. Jesienią, na gruncie odchwaszczonym, a zasiewanym jedynym słusznym trybem myślenia, odbył się Ogólno-

<sup>94</sup> Tamże.

<sup>95</sup> J. Warońska, *Muzyka w czasach ponowoczesnych*, T. II, s. 107, Częstochowa 2013, s. 107.

<sup>96</sup> Kraków 1949.

<sup>97</sup> Druk: Kraków 1950.

polski Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich<sup>98</sup>, na którym wystawiono *Ostatnie dni* Michaiła Bułhakowa<sup>99</sup>. Gradstein skomponował oprawę muzyczną do spektaklu, pokazanego 26 listopada 1949 w Teatrze Polskim w Warszawie w reżyserii Józefa Wyszomirskiego, a rok później – 4 listopada 1950 r. – w reżyserii Bronisława Dardzińskiego nadanego jako słuchowisko w Teatrze Polskiego Radia. Zbliżały się uroczyste obchody 70. rocznicy urodzin Stalina (21 grudnia 1949). Drukowano antologię wierszy o nim, poeci Braun, Dobrowolski, Gałczyński, Gruszczyński, Kubiak, Lewin, Pasternak, Putrament, Ważyk, Wirpsza, Woroszyłski, Wygodzki składali mu hołdy na prześcigi<sup>100</sup>. Konkurs na poemat ku czci dyktatora wygrał Władysław Broniewski utworem *Słowo o Stalinie*<sup>101</sup>. Panegirysta stawiał tytułowego bohatera jako uniwersalny wzór do naśladowania.

Pędzi pociąg historii/ [...]  
 Potrzebny jest maszynista,  
 którym jest On:  
 towarzysz, wódz, komunista –  
 Stalin – słowo jak dzwon!  
 „Rewolucja – parowóz dziejów”...  
 Chwała jej maszynistom!  
 . . . .  
 Chwała tym, co wśród ognia i mrozu  
 jak złom granitowy trwali,

<sup>98</sup> W dniach 15–22 października 1949 r. M. Fik, dz. cyt., s. 124. Pisał Tymon Terlecki: „Nowy festiwal zaczął się w październiku 1949 r., w miesiącu przymusowej «przyjaźni polsko-radzieckiej» i trwał przez listopad i grudzień. W tej zarządzanej z góry imprezie wzięło udział 57 teatrów (38 dramatycznych, 4 muzyczne, 5 teatrów dla młodzieży, 16 teatrów kukiełkowych), wystawiając 61 utworów rosyjskich: 15 klasycznych (Czechów, Ostrowski, Gogol, Suchow-Kobylin), 7 wydzielonych w osobną grupę sztuk Gorkiego i 39 sztuk – «propagitek» sowieckich z rozmaitych okresów. T. Terlecki, *Sowietyzacja teatru w Polsce*, „Ostatnie Wiadomości” (Mannheim) 1952 nr 28 (193).

<sup>99</sup> *Ostatnie dni lub Puszkina* (Пушкин, Последние дни, Последние дни), 1935.

<sup>100</sup> Po badaniach w Archiwum Akt Nowych stwierdzono, że z okazji 70-lecia Stalina wydrukowano dodatków ilustrowanych do różnych pism 3 mln 376 tys. 500 egzemplarzy, a tytułów książek, nut, portretów – 955 tys. Wylansowane (obowiązujące) przez KC hasła głosiły: „Imię Stalina nierozzerwalnie wiąże się z dwukrotnym wyzwoleniem narodu polskiego!”. Nakład okolicznościowych książek wynosił między 100 a 200 tys. egzemplarzy. Zob. A. Bikont, J. Szczęsna, *Dzień, w którym umarł Stalin*, „Gazeta Wyborcza” z 19 II 2000.

<sup>101</sup> *Słowo o Stalinie* jako druk osobny ukazało się w 1950 i 1953; a w tomach zebranych czy wybranych dzieł w 1950, 1951 (dwukrotnie), 1952 (trzykrotnie wraz z edycją w Wilniu) i 1954.

jak wcielona wola i rozum,  
jak Stalin. [...]

O globalnym uwielbieniu dla pana Dżugaszwili ma świadczyć olbrzymi chóralny hymn, gdyż po całej kuli ziemskiej słysząc, jak „Miliony ludzi Związku Rad i krajów idących drogą Socjalizmu”, ludowa armia chińska, bojownicy wolności w Wietnamie i Burmie, strajkujący górnicy francuscy, także „piękny poeta chilijski”<sup>102</sup> – „Setki milionów ludzi wołają: STALIN! STALIN! STALIN!”. Imię Stalina na ustach setek milionów – kult jednostki osiągał apogeum. Wobec takiej statystyki wydanie jego dzieł w nakładzie 2 milionów egzemplarzy w 1951 r. wydaje się nad wyraz skromne. Tymczasem Broniewski miał się pochwalić, że wiersz napisał w trakcie trzydniowego ciągu alkoholowego.

W 1950 r. na 22 lipca Gradsteinowi nadano Nagrodę państwową III stopnia. Z tej okazji ukazała się w „Życiu Warszawy” notatka *Alfred Gradstein, inicjator pieśni masowych*<sup>103</sup>. Już od początku jego rozmówca zaznaczył, że „do najważniejszych zadań stojących przed naszymi kompozytorami należy bezsprzecznie stworzenie pieśni masowej, która stałaby się towarzyszką ludzi pracy”, podkreślał też, że czołowi poeci – Tuwim, Ważyk, Kubiak i inni – napisali słowa do wielu pieśni. Dalej objaśniał, że „o charakterze tych pieśni mówią dość wymownie same tytuły: *o Warszawie, Pieśń braterstwa, Przodownik Pracy, Czołgiści* i in.”. Jego zdaniem, wszystkie pieśni Gradsteina cechuje „niezwykła melodyjność i łatwość «wpadania w ucho»”. Laureat sam wyznał, że szczególnie pasjonuje go zagadnienie pieśni dla dzieci i młodzieży; na warsztacie miał cykl pieśni koncertowych, skomponowanych do słów Ewy Szelburg-Zarembiny, a przeznaczonych na audytorium dziecięce. W konkursie na utwór o odbudowującej się Warszawie poprosił Helenę Kołaczkowską o wierszyk, do którego skomponował walczyk *Na prawo most, na lewo most*, który w premierowym wykonaniu Aliny Janowskiej, a potem już w interpretacji wielu innych, stał się jednym z najpopularniejszych przebojów PRL-owskich czasów. Do tegorocznej „produkcji” Gradsteina należy znowu szereg utworów na głos z fortepianem, w tym: *Młody kraj* do słów Marii Wronckiej, *Pieśń przodowników pracy* do

<sup>102</sup> Pablo Neruda, autor *Canto a Stalingrado* (1942) i *Nuevo canto de amor a Stalingrado* (1943). W 1953 r. był laureatem Nagrody Pokojowej im. Stalina, poświęcił mu odę pośmiertną.

<sup>103</sup> *Alfred Gradstein, inicjator pieśni masowych*, „Życie Warszawy”, nr z 8 sierpnia 1950.

słów Leopolda Lewina, *Warszawa – Berlin – Praga* do słów Wojciecha Lipniackiego, *O gdańskim murarzu* oraz *Pieśń pokoju na głos lub chór i fortepian* do słów Ewy Bonackiej<sup>104</sup>.

Wierny systemowi, Gradstein w 1951 r. uszczęśliwił publiczność kolejną porcją piosenek: *Dwaj chłopcy* do słów Heleny Kołaczkowskiej; *Na ćwiczenia* do słów Leona Pasternaka; *Pieśń Z.M.P.* do słów Jerzego Jurandota (Gleigewicht); i *Zetempowiec* do słów Jacka Bocheńskiego. Ponadto uderzył w monumentalizm i podłożył muzykę do ekstatycznego peanu Broniewskiego. Pod koniec roku, w dniach 30 listopada – 15 grudnia, doszło do prawykonania jego *Słowa o Stalinie*, kantaty na alt (lub baryton) solo, chór męski i orkiestrę symfoniczną (1951)<sup>105</sup> na finale Festiwalu Muzyki Polskiej w Warszawie. Gradstein otrzymał II nagrodę. Kantatę nadano na falach Radia Moskwa i pochwalono w Kraju Rad jako „najbardziej znaczące osiągnięcie muzyczne ostatnich czasów”, kompozycja cieszyła się oficjalną aprobatą. Nie żeby go nie spotkały słowa krytyki i nagany. Przed zarzutami o „harmonijne anachronizmy” bronił go Zygmunt Mycielski, wskazywał na udatne proporcje i strukturę utworu, dowodził, że kompozytor musiał także uwzględnić odbiorców nieobeznanych z graniem orkiestry symfonicznej<sup>106</sup>. Autor rozprawy o Gradsteinie uważa kantatę za dzieło „niezbyt oryginalne”<sup>107</sup>, sugeruje też, że swą ideową poprawnością może wyręczał kolegów mniej chętnych do podporządkowania się wymogom reżymu i przez to ratował Związek Kompozytorów Polskich przed zarzutem o niewykonanie odgórnych dyrektyw<sup>108</sup>.

Ogłoszenie w 1952 r. Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej spowodowało liczne artykuły prasowe uzasadniające nowe czy zaostrome wytyczne dla artystów. Gradstein dnia 22 lipca otrzymał za *Kantatę* nagrodę państwową III stopnia, *exaequo* z Zygmuntem Mycielskim, Arturem Malawskim i Mieczysławem Mierzejewskim. Pierwsza nagroda przypadła Ludomi-

<sup>104</sup> Warszawa 1950.

<sup>105</sup> A. Gradstein, *Słowo o Stalinie. Kantata do słów Władysława Broniewskiego na chór męski alt (lub baryton) solo oraz orkiestrę symfoniczną. Wyciąg fortepianowy...*, Kraków 1951.

<sup>106</sup> Z. Mycielski, A. Gradstein, „*Słowo o Stalinie*”, „*Muzyka*” 1952, nr 2, s. 5–7.

<sup>107</sup> A. Tuchowski, „*State music*” in *Poland under the Stalinist Regime: Alfred Gradstein's Cantata „A Word about Stalin” (1951)*; [w:] *Composing for the State: Music in Twentieth-Century Dictatorships*, red. Esteban Buch, Igor Contreras Zubillaga, Manuel Deniz Silva. Abingdon, Ashgate, 2016, s. 129–139.

<sup>108</sup> Tamże, s. 140.



rowi Różyckiemu, zaś w kategorii II stopnia pojawiają się Witold Lutosławski, Grażyna Bacewiczówna i Andrzej Panufnik. Warto się przyjrzeć gronu nagrodzonych w innych dziedzinach – wśród nich są Tadeusz Sinko, Stanisław Lorentz, Stefan Kieniewicz, Jarosław Iwaszkiewicz, Igor Newerly, Julian Strykowski, Tadeusz Breza, a ze świata scenicznego – Karol Frycz, Gustaw Holoubek, Czesław Wołłejko, J.M. Szancer<sup>109</sup>. Gradstein nie zawiesza produkcji pieśniarskiej: *Młody kraj* do słów Marii Wronckiej; *Mój dom* do słów Heleny Kołaczkowskiej; *Od Różana trakt* do słów Tadeusza Kubiaka; *Spacer wieczorny* do słów Romana Sadowskiego. Ukazuje się też jego *Polka antybumelantka* na orkiestrę taneczną<sup>110</sup>.

Po śmierci Stalina na wiosnę 1953 r. Gradstein nie zmienia kursu. W pokłosiu tego roku, poza utworem pt. *Melodia i taniec* na skrzypce i fortepian, są pozycje na głos z fortepianem – *Cześć Partii* do słów Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego, *Kto wie* do słów Heleny Kołaczkowskiej oraz *Wszystkie złote kłosa* do słów Hanny Wolskiej. Rozmiłowany w tworzeniu dla najmłodszych, napisał muzykę pod piosenki do spektaklu *Magazyn Małgorzaty Charette* pióra Hanny Januszewskiej, wystawionego w Teatrze Nowej Warszawy dn. 28 listopada 1953 w reżyserii Natalii Szydłowskiej, a rok później w krakowskim Teatrze Młodego Widza w reżyserii Iwona Galla. W 1953 został odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi.

Gradstein przeżył Józefa Wissarionowicza o półtora roku. Zmarł 29 września 1954 r. i został pochowany na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach. Rytm ostatnich miesięcy wybija poniekąd tango: *Uśmiechnij się*, w instrumentacji Bronisława Oborskiego i do słów Henryka Gaworskiego (1928–2002) oraz *Jesienne spotkanie* do słów Tadeusza Fangrata (1912–1993). Wydał również pod tytułem *Biały gołąb* kantatę na chór dziecięcy *a cappella* (1954) i szereg pieśni na głos z fortepianem: *Goście z miasta* do słów Mirosława Łebkowskiego, *Piosenka o kwiatach i drzewach na Placu Konstytucji* do słów Jerzego Kiersta, oraz *Spotkanie z Warszawą* do słów Tadeusza Kubiaka.

W ocenie przebojów socrealizmu świetnie wskrzeszono atmosferę tego okresu, wspominając szlagiery, którymi żyła ówczesna ulica.

<sup>109</sup> Za: M. Fik, dz. cyt., s. 170.

<sup>110</sup> A. Gradstein, *Polka antybumelantka na orkiestrę taneczną*, słowa H. Kołaczkowska; instr. Tadeusz Kwieciński (1903–1960), Rudy Lech 1952.

Nic dziwnego, że cała Polska nuciła *Autobus czerwony*, *Na prawo most, na lewo most*, *Bo mój chłopiec piłkę kopie...* [...], bo wszystkie zyskały w tamtym czasie niebywałą popularność, stając się prawdziwymi przebojami. Pamięta się nie tylko melodie i nie tylko tytuły. Również wiele cytatów i archetypowych obrazów, memów, które zapadły w pamięć paru pokoleń: czerwony autobus, randka pod kandelabrami na MDM, małe mieszkanie na Mariensztacie, karuzela na Bielanych, tajemniczy galambosz. [...] Nie tylko melodie, ale i słowa piosenek z tamtych lat błyskawicznie zadamawiały się w zbiorowej wyobraźni, stając się jej częścią<sup>111</sup>.

Zaznaczono też, że piosenka polska lat powojennych w zdumiewająco krótkim czasie „osiągnęła poziom warsztatowy i wykonawczy, który pod pewnymi względami budzi autentyczny szacunek. [...] «kadry od piosenek» mieliśmy pierwszorzędnę”<sup>112</sup>. Autor szkicu przypisuje to sprzęgowi utalentowanych twórców i wykonawców muzyki popularnej, wyszczególnia takie postacie, jak Władysław Szpilman, Tadeusz Sygietyński, Stanisław Hadyna, Zygmunt Wiehler, Leon Leski (Leon Beydo-Rzewuski), Witold Krzemieński, Agnieszka Leszczyńska, a z młodszego pokolenia – Jerzy Harald, Jerzy Gert, Edward Olearczyk i Adam Markiewicz. Podkreśla również walory literackie.

Zasługa w tym grona znakomitych tekściarzy. Nie jest dziełem przypadku, że autorami tekstów piosenek okresu socrealizmu byli: Ludwik Starski, Kazimierz Winkler, Edward Fiszer, Henryk „Herold” Szpilman, Zdzisław Gozdawa i Wacław Stępień, Jerzy Jurandot, Ludwik Jerzy Kern, Walery Jastrzębiec-Rudnicki, Henryk Rostworowski, Eugenia (Krystyna) Wnukowska, Helena Kończakowska, a okazjonalnie również Jan Brzechwa, Konstanty Ildefons Gałczyński (autor tekstu pieśni *Ukochany kraj, umiłowany kraj*), Władysław Broniewski, Tadeusz Kubiak czy Artur Międzyrzecki.

Poddawane wszechobecnej cenzurze i autocenzurze, maglowane w niezliczonych poprawkach, wygładzone ideologicznie teksty tych piosenek mimo wszystko zachowywały świeżość wyrazu. Co celniejsze frazy krążyły w codziennym obiegu. Zdarzały się nawet przewrotne trawestacje. „Ośmielił nas wiśniowy sad” (w polskim tłumaczeniu Jerzego Jurandota) z popularnej radzieckiej piosenki, śpiewanej u nas przez Nataszę Zylską, po XX Zjeździe KPZR w roku 1956 zamienił się pewnego dnia w „odmienił nas XX zjazd”<sup>113</sup>.

<sup>111</sup> M. Hendrykowski, *Socrealizm po polsku. Studia i szkice*, Poznań 2015.

<sup>112</sup> Tamże.

<sup>113</sup> Tamże.

Gradsteina natomiast określano jako „szczerego komunistę”<sup>114</sup>, który entuzjastycznie powitał doktrynę socrealistyczną, wierzył w jej estetykę i dobrowolnie dołączył do promowania oficjalnego kultu dyktatora<sup>115</sup>. Tu szczególnie rezonans ma wypowiedź Romana Palestra w „Kulturze” paryskiej:

W systemie sowieckim artysta jedynie pozornie wypowiada tendencje swego narodu i swych współczesnych. Jest on wszystkimi środkami, biciem i głaskaniem zmuszany do stanięcia u boku owej cieniutkiej warstwy rządzącej, która narzuca mu stanowisko pełne fałszu i kłamstwa wewnętrznego, stanowisko, które nie wyraża ani jego własnego przeżycia, ani nie jest wyrazem myśli krążących w otaczającym go społeczeństwie<sup>116</sup>.

Przed wojną, co prawda, Gradstein, lewicujący kompozytor, propagował muzykę klasyczną w paryskim środowisku robotniczym, a sam nad upodobania *profanum vulgus* zdecydowanie preferował kulturę wysoką. W dniach przedświątecznych 1944 roku przypadkowo trafił na nadaną z Ameryki audycję radiową, w której Józef Wittlin odczytał swoją *Pieśń wigilijną o Adamie Mickiewiczu*. Pisał potem do przyjaciela:

Ten wiersz jest utworem niezwykle pięknym, najwyższej klasy i największego natchnienia. Ciurkiem mi zleciały łzy i to głównie z powodu wzruszenia czysto artystycznego. [...] Szkoda tylko że zaraz potem nadawali takie bzdury; – myśląc, że jeszcze powrócisz musiałem wysłuchać jakieś straszne „tango” śpiewane i „Felusia Lipca”, dzięki czemu w ciągu 15<sup>u</sup> minut zmierzyłem całą rozpiętość intelektu ludzkiego od najwyższych szczytów inspiracji i piękna do najniższych bagien ludzkiej wulgarności i tandety. Niestety to właśnie ta ostatnia okolica jest najbardziej zaludniona, podczas gdy na owych wyżynach z rzadka tylko znajduje się samotny pustelnik<sup>117</sup>.

Dla Gradsteina, samotnego pustelnika z lat okupacji, powrót do Polski spowodowała może tęsknota do życia kolektywu. Obfita produkcja pieśni masowej niekoniecznie składa się na akt wiary. Socrealizm mógł uprawiać

<sup>114</sup> A. Tuchowski, dz. cyt., s. 140. Dopuszcza on, że Gradstein mógł być naiwny i nie wiedzieć o zbrodniach Stalina.

<sup>115</sup> Tamże, s. 128.

<sup>116</sup> Roman Palester, *Uwagi o muzyce*, „Kultura” 1951, nr 12.

<sup>117</sup> List A. Gradsteina do J. Wittlina z 23 grudnia 1944.

oportunista, pochlebca władzy i „zwykła świnia”-karierowicz-kameleon, kamuflażysta-konformista, cyniczny wygodniś, czasem także bierna ofiara osmozy środowiskowej.

O przytłumionych nastrojach społecznych świadczy anegdota o Grzegorzcu Fitelbergu, znajomym Gradsteina z lat paryskich, który z Ameryki wrócił do Polski po wojnie i pracował jako dyrygent<sup>118</sup>. Jego łabędzim śpiewem okazał się socrealistyczny z ducha *Marsz radosny* na orkiestrę. Ponoć 6 marca 1953, po przyjeździe na próbę orkiestry symfonicznej PR w Katowicach, miał zwrócić się do muzyków słowami: *Panowie, proszę wstać. Dziś w nocy umarł wielki radziecki kompozytor Siergiej Prokofjew. Proszę uczcić minutą ciszy*. Po minucie miał z kolei powiedzieć do koncertmistrza: *Panie Wochniak, podobno Stalin też umarł?*<sup>119</sup>. Sam przeżył Ojca Narodów o trzy miesiące, zmarł bowiem 10 czerwca 1953 roku.

Po odwilży w 1956 r. byli koledzy Gradsteina przeszli na zgoła inny tor, laureaci dawnych nagród państwowych zaczęli rozszerzać zakres wolności artystycznej; z czasem wyrastali na dysydentów, opozycjonistów, na autorytety moralne. Długo żyły koleżanki – Helena Kołaczkowska, tworząc liczne piosenki i bajki muzyczne, oraz pierwsza wykonawczyni *Na prawo most...*, Alina Janowska<sup>120</sup>. Gradstein nie dożył tego momentu, żeby móc dołączyć do pochodu pokutników popaździernikowych. Za swego PRL-owskiego żywota produkował dla ideologów i inżynierów dusz melodyjne, łatwo przyswajalne, rytmiczne środki perswazji i narzędzia indoktrynacji. Skuteczniej niż slogan lub agitprop muzyka uwodzi, kołysze, podstępnie rozbraja dawnego człowieka i uzbraja człowieka przyszłości. Zwłaszcza pieśń masowa, odtwarzana zbiorowo, przeżywana i uwewnętrzniona, dociera do podświadomości. Nastraja na optymizm, nadaje nowy ton i kierunek, łączy i zespala grupę, daje poczucie wspólnoty, określa i zatwierdza przynależność do społeczności, zacierając różnice „klasowe” czy inne, ujednolica i niweluje.

Z trzech ankietowanych przeze mnie osób nikt nie kojarzył nazwiska Gradsteina. Za to zapytany robotnik (ur. 1954) wspomniał, że *Na prawo*

<sup>118</sup> Fitelberg otrzymał odznaczenia: Krzyż Komandorski z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski (1947), Order Sztandaru Pracy I Klasy (1950), Nagrodę Państwową I stopnia (1951).

<sup>119</sup> Podaję za: S. Michalkiewicz, *La Pologne – puissance mondiale!*, „Bibula – pismo niezależne”. www.bibula. Aktualizacja: 2010-07-13 12:26 pm.

<sup>120</sup> Ojciec Janowskiej był adiutantem generała Józefa Dowbor-Muśnickiego. Stryj – oficer i dziedzic majątku ziemskiego, zginął w Katyniu.

*most...* to, owszem, „ładna melodia, bardzo mi się podoba”. Przyjaciółka potrafiła mi ją zanucić, a Przyjaciółka II wyznała, że śpiewa to swemu 5-letniemu wnukowi.

Pieśń już bez swego autora żyje.

### **Bibliografia**

- Gradstein A., *Quatre miniatures, pour piano. Prélude. Boite à musique. Berceuse. Menuet*, Paris: Max Eschig 1929.
- Lilpop-Krance F., *Powroty*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2013.
- *Alfred Gradstein w Paryżu*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 1 (793).
- Faryna-Paszkiwicz H., *Opium życia. Niezwykła historia Marii Morskiej, muzy skamandrytów*, Warszawa 2008.
- *Alfred Gradstein, inicjator pieśni masowych*, „Życie Warszawy”, nr z 8 sierpnia 1950.
- Fik M., *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Londyn 1989.
- Kobiela S., *Piosenka jest dobra na wszystko. Piosenki lat 50-tych*, „Wiadomości Bocheńskie” 2009, nr 1 (80).
- Gradstein A., *Słowo o Stalinie. Kantata do słów Władysława Broniewskiego na chór męski alt (lub baryton) solo oraz orkiestrę symfoniczną. Wyciąg fortepianowy...*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1951.
- Mycielski Z., Gradstein A., *Słowo o Stalinie*, „Muzyka” 1952, nr 2, s. 5–7.
- Hendrykowski M., *Socrealizm po polsku. Studia i szkice*, Poznań 2015.

**Nina Taylor-Terlecka**

*Oxford, Great Britain*

## AMONG CREATORS OF A GENERAL APPEAL SONG – ALFRED GRADSTEIN AND HIS WORLDS

### Summary

The article focuses mainly on the history of Alfred Gradstein, as well as touches upon the subject of the impact of World War II on his family. Descriptions of his protagonists work interspersed with his personal life allow to show his creativity, moral dilemmas and hardships of existence in a full spectrum. Gradstein, a lonely

hermit of the World War II occupation, returns to Poland to satisfy his longing for a collective life, due to Stalinist propaganda. However, the abundant production of general appeal songs does not necessarily constitute an act of faith, but merely socialist realism, which could have been practised by an opportunist, as much as a passive victim of environmental osmosis. During his PRL life, he produced melodic, easily assimilated, rhythmic means of persuasion and indoctrination tools for ideologists and engineers of souls. More effectively than slogan or agitprop, his music seduces, rocks, insidiously disarms the old man and arms the man of the future. Especially the mass song, reproduced collectively, experienced and internalized, reaches the subconscious. They are optimistic, give a new tone and direction, connect and unite a group, give a sense of community, define and approve belonging to a community, blur "class" or other differences, unify and eliminate.

**Keywords:** Alfred Gradstein, general appeal songs, indoctrination, World War II, Stalinist propaganda.

Marek Nalepa  
*Uniwersytet Rzeszowski*  
ORCID: 0000-0001-9632-1033

## KALMANA SEGALA FLIRT Z KOMUNIZMEM

Wróciliśmy do siebie, do naszych starych Królestw,  
Ale w tym dawnym obrządku jakoś nam już nieswojo,  
Obco wśród tego tłumu zapatrzonego w swe bóstwa.  
Rad byłbym innej śmierci.

Thomas Stearns Eliot, *Podróż Trzech Króli*

### ***Deficyt normalności***

Kalman Segal<sup>1</sup> w swoich opowiadaniach i powieściach rzadko podejmuje problem konfliktów i napięć etniczno-narodowościowych, o wiele częściej konfrontuje ze sobą mieszkańców bogatych i nędznych ulic czy dzielnic „Miasteczka”, wsi i dworu, ideologów spod znaku Kropotkina, Marksa, Engelsa (ba, nawet Lenina, Stalina i Dzierżyńskiego) z religijnymi tradycjonalistami, donosicielami i ideowcami, kolaborantów i romantyków, złodziei z Mrzygłodu i statecznych obywateli Sanoka. Łatwo się domyślić, w którą stronę w tych zestawieniach wychyla się szala jego sympatii. Nade wszystko jednak w prozie Segala kryterium różnicowania, niekiedy hierarchizowania ludzi, jest świecka etyka, z podstawowym jej probierzem – przyzwoitością. Mówi więc o występnych Polakach, Żydach i Ukraińcach – mordercach, rzeźmieszkach, psychopatach, kłamcach, obozowych opraw-

---

<sup>1</sup> Biogram sanockiego prozaika zamieściłem w artykule *Nienazwane, niewyrażone, przemilczane. Imiona własne w prozie Kalmana Segala*, [w:] *Żydzi wschodniej Polski*, Seria VII: *Między Odessą a Wilnem. Wokół idei syjonizmu*, pod red. J. Ławskiego, E. Feldman-Kołodziejuk, Białystok 2019, s. 271–272 [przypis drugi].

cach, zdrajcach, złodziejach, ale opisuje też losy życzliwych i uczynnych Polaków, Żydów i Ukraińców, żon i matek gotowych do najwyższych poświęceń, dzieci szanujących rodziców, uczciwych pracodawców, wyrozumiałych księży, rabinów i popów, „sprawiedliwych” pośród różnych narodów świata. Obdarza poglądami, z którymi się utożsamia, lub fragmentami własnej biografii nie tylko bohaterów żydowskich, ale również przedstawicieli innych narodowości. Marzy o świecie utopijnym, bez konfliktów, biedy, nędzy, cierpienia. Co jakiś czas swoje narracje zaopatruje w dygresje parenetyczne typu:

Nie ma takiej sytuacji w życiu, żeby człowiek nie mógł drugiemu czegoś dać. [...] Nawet gdy wydaje się, że już wszystkiego zabrakło, nawet wtedy pozostaje jeszcze wiele. Słowo, uścisk, uśmiech...<sup>2</sup>

Zapewniam was: nie wielka polityka i nie postępy techniki są w stanie zapewnić światu szczęście. [...] Przyszłość zależy od dobrego człowieka<sup>3</sup>.

Jego myślenie o drugim człowieku jest więc z gruntu egalitarne i humanitarne. Pochyla się nad żebrakiem, z wymownym nastawieniem, iż gest miłosierdzia ubogaca ofiarodawcę, który staje się dłużnikiem tego, kogo obdarował groszem czy kawałkiem chleba. Nie zastanawia się nad tym, jak owa ofiara zostanie spożytkowana, na jakie cele przeznaczona, gdyż taka refleksja zabija spontaniczną potrzebę współodczuwania, tkwiącą w każdym człowieku niczym diament w popiele:

Czy te grosze jałmużny mogły uspokoić i uwolnić od drżenia zrozpaczone palce wyciągniętej ręki? Kto jest w stanie zapłacić staremu człowiekowi za jego gest i postawę pełną pokory, za spojrzenia przechodniów padające na obnażoną siwą głowę, za tę całą komedię z litością przeliczoną na żółte, wytarte monety? Kto tu właściwie jest dłużnikiem?<sup>4</sup>

Ale marzy też o przyzwoitej codzienności socjalistycznej. Niejednoznacznie na ten temat wypowiada się w felietonie zatytułowanym *Udany dzień*<sup>5</sup>, gdzie opisuje bądź co bądź rzeczywistość intencjonalną, a nie auten-

<sup>2</sup> K. Segal, *Wspomnienia znad rzeki*, [w:] tegoż, *Ulepiony z gliny*, Katowice 1959, s. 12.

<sup>3</sup> Tegoż, *Pamiętka*, [w:] tegoż, *Ulepiony z gliny...*, s. 123.

<sup>4</sup> Tegoż, *Ludzie z jamy* [opowiadanie], [w:] tegoż, *Ludzie z jamy...*, s. 12.

<sup>5</sup> Tegoż, *Udany dzień*, [w:] tegoż, *Dziewczyzna z Sorrento...*, s. 25–27.



tyczne doznania codzienności powojennej. Zaproponowana w ten sposób utopia peerelowska składa się z drobnych życzeń zamkniętych doświadczeniami kilkunastu godzin. Powtarzająca się niczym mantra partykuła „nie” i inne sygnały spacji wyznaczają w opowiadaniu cezurę między tym, co jest, a tym, co w realiach socjalistycznych powinno zaistnieć. Tak więc w kaloryferach, pomimo siarczystego mrozu na zewnątrz, płynie ciepła woda; bielizna odebrana z pralni zachowała wszystkie guziki; miasto (sprzątane nocą, a nie w dzień!) jest schludne, a nad przechodniami nie unoszą się tumany kurzu; w estetycznie utrzymanym barze mlecznym można korzystać z kubków, które nie mają wyszczerbionych i tłustych brzegów; za obsługę odpowiada tu bufetowa ubrana w „czyściuteńki fartuch”; w tramwaju konduktorka nie awanturuje się z pasażerami; żaden z nich nie wypala papierosem dziurek w płaszczu sąsiadowi; młodszy ustępuje starszemu chętnie i z uśmiechem miejsca siedzące; wszyscy są dla siebie życzliwi; urzędnicy nie spóźniają się do pracy; szczerza przyjaźń i „wzajemne zrozumienie łączy niższy personel z wyższym”; biura utrzymywane są w nienagannym porządku; „w kałamarzach nie pływają muchy i nikt nie rzuca niedopałków na ziemię”<sup>6</sup>; petenci składają urzędnikom listowne podziękowania za dobrze załatwione sprawy – rozstrzygane w krótkim czasie; w „zakładach gastronomicznych” kelnerzy są uprzejmi, nawet jeśli nie otrzymują napiwków; klienci, wśród których nie uraczysz pijanych, nie używają nieprzyzwoitych słów; aparaty w czystych budkach telefonicznych są zawsze sprawne, podobnie jak windy w blokach; na klatkach schodowych nie gromadzi się przeklinająca młodzież etc.

Segal broni się jednak przed naiwną i rażącą propagandą, znaną choćby z „produkcyjniaków” Tadeusza Konwickiego, Aleksandra Ścibora-Rylskiego, Bogdana Hamera i innych. Ustrzega się jej nawet w najbardziej przeideologizowanej powieści *Ziemia jest dla wszystkich*, wydanej w 1956 roku przez Ludową Spółdzielnię Wydawniczą (korzystam z egzemplarza, który *nomen omen* należał niegdyś do Biblioteki Wojewódzkiego Ośrodka Szkolenia Partyjnego w Rzeszowie), opisującej zawiązywanie się ruchu komunistycznego w Sanoku, w którym uczestniczą zarówno Żydzi, jak i Polacy (Daniel, syn ascety i surowego znawcy Talmudu; robotnik Janek Kotlarz; gimnazjalista Józek Kotowicz). Bardziej interesuje go jednak idea spisku i buntu społecznego niż ekonomiczne i społeczne podstawy marksizmu

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 26.

i leninizmu, o których wspomina w książce mimochodem. Technie ona raczej duchem kontestacji, z jakim mamy do czynienia choćby w *Płomieniach* Stanisława Brzozowskiego, *Ludziach podziemnych* i *Dziejach jednego pocisku* Andrzeja Struga, czy nawet w *Matce* Maksima Gorkiego, którą zresztą kilka razy w swoich opowiadaniach Segal przywołuje.

### ***Twarze bez masek***

W *Ziemia jest dla wszystkich* kluczowe sensy i znaczenia przenoszą opisy doświadczeń pierwszych miesięcy okupacji hitlerowskiej w podkarpackim Sanoku, przedstawione na ostatnich kartach powieści. Wnioski z nich wypływające nie straciły wciąż na aktualności, szczególnie obecnie – w sytuacji sztucznych po trosze, jak mniemam, napięć między Izraelczykami a Polakami. Ów głos żydowskiego prozaika, który doświadczył nędzy i znojąć II Rzeczypospolitej, który w wieku 22 lat w czasie ucieczki przed Niemcami został aresztowany przez Rosjan i zesłany na pięć lat do łagrów kołymskich, powojennego tułacza, a przy tym zdeklarowanego komunistę<sup>7</sup>, wyczulonego i na pogrom kielecki, i na antysemityczne nagonki pezetpeerowskie z lat sześćdziesiątych, humanisty o dużej wrażliwości na krzywdy i nieszczęścia, pisarza o duszy romantycznej, przenikniętej żydowską metafizyką i przywiązaniem do „kraju lat dzieciennych”, a równocześnie uciekiniera „z miejsc ukochanych”, wydaje mi się szczególnie ważny w tej kwestii. Dotyczy bowiem nie konkretnego Polaka czy Żyda albo Cygana, Łemka czy Ukrainca, ale każdego człowieka poddanego presji „niehumanicznych czasów”:

W piekielnym tyglu straszliwych dni i nocy obnażały się ludzkie dusze, zsuwały wszelkie maski z twarzy, znikaly pozory i obłuda, człowiek stawał przed człowiekiem nagi – tak nagim nigdy się sam nawet nie widział. Ilu to bezbronnych i cichych stawało się bohaterami. Ilu zdrajców znalazło się wśród tych, którzy uważali się za szczerych patriotów, zdolnych do największych poświęceń. Zdarzało się, że brat wyrzekał się siostry, że syn zawodził nadzieje starej matki, że mąż lub kochanek odchodził od tej, która mu była najbliższym przyjacielem. Każdy przechodzień mógł nieść śmierć w zanadrzu, życie człowieka kosztowało czasami kilogram smalcu; stosunki i związki niejednokrotnie zawodziły, ulegały zmianie w ciągu jednego dnia. Było wielu ludzi samotnych, słabych, człowiek był bezbronny. Bał się własnego cienia. Zawodziły sądy

<sup>7</sup> Cenzura peerelowska skonfiskowała – tuż przed wydaniem – prozę łagrową Segala, opartą głównie na jego własnych doświadczeniach. Znamy dziś jedynie jej fragmenty.

i kryteria, którymi dotychczas posługiwał się w ocenie innych ludzi. Kiedy był już zupełnie pognębiony i przestawał wierzyć w ludzką godność i sumienie, wczorajszy wróg lub ktoś bezimienny, nieznanego ocalał go, narażając i poświęcając własne życie. Ci zaś, którzy tego szczęścia nie zaznali, odchodzili smagani okrutną obojętnością i szyderstwem. Unosili do grobu przekleństwo tego świata. Były to czasy bohaterstwa i – nikkczemności, wierności i – zdrady, odwagi i – tchórzostwa, męczeństwa i – brutalnego, okrutnego cynizmu, największych wyrzeczeń i – straszliwego samolubstwa<sup>8</sup>.

I dodaje nieco dalej:

Cały świat twierdzi, że Żydzi są tchórzami. Ale gdyby ktokolwiek przeżył dziesiątą część tego, co my przeżywamy, to by już nie wytrzymał...<sup>9</sup>

Wpisany w społeczność żydowską Segal docenia każdy przyjazny gest zarówno ze strony współziomków, jak też Polaków, Karpatorusinów czy Ukraińców. Rozróżnień ludzi dokonuje na podstawie świadczonego dobra, a więc zaproponowana przez niego etyka ma charakter społeczny, jak

<sup>8</sup> Tegoż, *Ziemia jest dla wszystkich*, Warszawa 1956, s. 178.

<sup>9</sup> Tamże, s. 179. W innym opowiadaniu na ten temat wypowiada się młoda Żydówka o czarnych kędzierzawych włosach, piwnym spojrzeniu i mlecznobiałej, lekko zaróżowionej twarzy. Uciekła z getta; pomógł jej przetrwać wojnę polski leśnik. Dla jej ocalenia najprawdopodobniej (sprawa ta nie jest jednoznacznie wyjaśniona) zabił bratanka kolaborującego z Niemcami: „...pan się pyta, czy Polacy mi pomogli? A kto mi pomagał? Pan myśli, że Żydzi sobie pomagali? Że jeden drugiemu dał kawałek chleba. To się pan bardzo myli. Czy pan wie, czy pan sobie wyobraża, jak wyglądało getto... Na ulicy leżały małe dzieci, spuchnięte z głodu, a ich matki handlowały brukwią i krzyczały: «Banany! Banany!...». Ale bogaci nie kupowali «bananów», bo jedli jak za starych dobrych czasów. Siedzieli w kawiarniach i bawili się, wciąż jeszcze robili interesy między sobą, choć wiedzieli, że muszą umrzeć. A może właśnie dlatego, bo wiedzieli. Bliskość śmierci nie skłaniała ich do najmniejszego odruchu litości. Litość była rzadkim, drogocennym kamieniem. To nie byli normalni ludzie, bo to już nie był normalny świat. To było piekło. Czy w piekle potrzebna jest moralność. Jakby była moralność, toby przecież nie było piekła. [...] Czy pan sądzi, że polski konspirator albo partyzant nie był narażony na to samo niebezpieczeństwo co ja, dziewczyna z getta? Albo jak uciekłam z tego getta... Czy wie pan, że bałam się, żeby mnie któryś z Żydów nie zobaczył, bo między nami też byli donosiciele – zdawało im się, że siebie uratują. Ja panu jeszcze coś więcej powiem. Kto wie, czy gdyby w tej leśniczówce, gdzie się ukrywałam, mieszkał nie Polak, ale Żyd, który miałby, dajmy na to, jakiś przywilej od Hitlera, gwarantujący mu życie i wolność, kto wie, czy by mnie wpuścił do mieszkania. Niech mi pan wierzy, jak kocham Żydów, bo to są moi nieszczęśliwi bracia, ale patrzę na życie trzeźwo. Nie każdy człowiek urodził się, żeby być bohaterem. Nie każdego stać na bohaterstwo. A pomoc drugiemu człowiekowi w tamtych czasach to było prawdziwe bohaterstwo. [...] Czy pan też zrobiłby dla mnie to, co zrobili Polacy?”. K. Segal, *Anopheles*, [w:] tegoż, *Ludzie z jamy...*, s. 133.

u francuskich egzystencjalistów. Są to dyferencjacje proste, binarne, by tak rzec, niekiedy naiwne. Pisarz uprawia świecką i racjonalną moralistykę opartą na przekonaniu, że zło bierze się ludzkich słabości, a jeszcze częściej jest skutkiem błędnego myślenia. Wystarczy nad nim racjonalnie zapanować, aby świat stał się lepszy. W tym poglądzie, po trosze wolteriańskim, nie ma miejsca na aktywność demonów czy boską providencję w powikłanych losach ludzi, czy niespokojnej historii. Używa wprawdzie Segal często pojęć religijnych – na kartach jego powieści nie brakuje bogów, szatanów czy aniołów – nie po to jednak, aby z nimi polemizować czy z nich szydzić. Jak inne elementy świata wyobraźni wprzęgnięte są u sanockiego prozaika w mozaikę różnych refleksji, których celem jest zrozumienie siebie, innych ludzi, kultur, zjawisk. Trzeba przy tym pamiętać, że zacięcie realistyczne Sagala nie wyklucza u niego marzenia o lepszym świecie. Jest ono formułowane nierzadko za pomocą pięknych mitów czy baśniowych, albo wręcz utopijnych, narracji, z wyraźną jednak konkluzją demystyfikującą owe iluzje.

Docenia przede wszystkim heroizm wykazywany w czasach, kiedy zawieszono prawa boskie i ludzkie, odłożono na bok miłosierdzie i współczucie, zapomniano o humanizmie i o wspólnotcie, o tym, że ziemia jest planetą ludzi – dla wszystkich – i że pod wielkim dachem nieba dla każdego wystarczy miejsca:

W owym czasie Żydówki często porzucały swoje dzieci – pozostawiały je z ufnością i nadzieją każdemu, kto się na to godził. Powiadam – z ufnością, lecz ile w nich było rozpacz i trwogi? Liczyły na miłosierdzie i dość często nie doznawały zawodu<sup>10</sup>.

Za tymi odważnymi i być może nieco przejawskrawionymi retorycznie wnioskami idą losy bohaterów powieściowych i opowiadań. Mamy tu z gruntu zepsutego kolaboranta Gwoźdźcia; wójta Hajduczka ostrzegającego Żydów przed czekającymi ich zagrożeniami; księdza ukrywającego potomków Mojżesza; wspomnianego raz, ale jakże dobitnie „kata powiatu” kapitana SS Helmuta Dorna; przede wszystkim zaś Truszkiewicza, dającego schronienie starozakonnemu sąsiadowi i jego polskiej żonie Heni, wraz z nimi rozstrzelanego przed własną stajnią. W ostatnim zdaniu wspomina on pierwsze swoje spotkanie z Nachumem w Ameryce, gdy obaj wybierając

<sup>10</sup> Tegoż, *Córka*, [w:] tegoż, *Ulepiony z gliny...*, s. 107.

resztki jedzenia ze śmietnika, wrzucyli się, niczym stary latarnik Skawiński, niesłyszana długo polską mową. „Odtąd trzymali się razem, razem powrócili do kraju. Truszkiewicz wyzbył się ojcowizny w swojej wsi i przeniósł w sąsiedztwo Nachuma, gdzie akurat nadarzyła się sposobność kupienia kawałka ziemi”<sup>11</sup>. Pochowano ich obu na katolickim cmentarzu, w ziemi poświęconej, bo Nachum „też był chłopem. Do nas należał, choć Żyd...”<sup>12</sup>.

Widzimy następnie poszukiwanego przez Niemców komunistę Majewskiego, który zamienia się z uciekinierem z getta dokumentami po to, aby uratować mu życie, jak się okazuje bezskutecznie, bo obaj giną (*Ocalanie świata*). Mamy Polkę, która wybrała śmierć w getcie, dzieląc losy swego żydowskiego męża (*Matka*, ze zbioru: *Ulepiony z gliny*); dalej Reginę Dampf, która widząc z ukrycia ojca prowadzonego na rozstrzelanie, przyłącza się do skazańców; Ukrainka Kobę idącego na śmierć z felczerem Jodłowkierem po tym, jak odmówił udowodnienia, że nie jest obrzezany, co żydowski towarzysz jego losu podsumował słowami godnymi doktora Szumana z *Lalki* Prusa:

Przez całe życie miałem szczęście do szaleńców, nawet w godzinie śmierci. Świat jest pełen obłąkanych<sup>13</sup>.

Obydwaj giną wraz z ostatnią grupą Żydów wyprowadzonych z getta w Zagórzcu nad brzegami Osławy, gdzie, podkreśla Segal, „jeszcze do dzisiejszego dnia stoją malownicze jak na sycylijskim obrazku ruiny klasztoru karmelitów bosych. W tym miejscu, gdzie Osława wpada do Sanu, w pachnącym sosnowym lasku zabijano Żydów i Cyganów z całej okolicy”<sup>14</sup>.

Jak czytamy w uwadze redakcyjnej zamieszczonej na okładce książki *Ulepiony z gliny* (Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1959), sanocki prozaik „patrzy z dużą wyrozumiałością na wszystkie namiętności, ułomności i złudzenia ludzi”. I zapewne życzył sobie takich nastawień i postaw od innych – wobec sąsiadów, przybyszów, przechodniów, osób znanych i nieznanymi. Chciał, aby odrzucili oni „truczną powagę i zadufności” i właściwie rozpoznawali „proporcję świata i jego spraw”<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Tegoż, *Ziemia jest jedna dla wszystkich...*, s. 12.

<sup>12</sup> Tamże, s. 193–194.

<sup>13</sup> Tegoż, *Śmierć archiwariusza...*, s. 150.

<sup>14</sup> Tamże, s. 149.

<sup>15</sup> Tegoż, *Zwierzchnia starego kawalera*, [w:] tegoż, *Ulepiony z gliny...*, s. 69.

### *Indywidualizm i kontestacja*

Jak wcześniej stwierdzono, Segal bywa moralizatorem, subtelnym wszakże, sceptycznym, trochę wycofanym i ukrytym za niedomówieniami, wyszukaną ironią i humorem, metafizyką dnia codziennego. Z tego też chyba rodzi się podstawowa sprzeczność jego pisarstwa: napięcie między pragnieniem bycia we wspólnocie, zarówno tej wielokulturowej, rozłokowanej w granicach „Miasteczka” oraz w kilku okalających je wioskach i przysiółkach, jak i ideologicznej komuny, i doświadczenie samotności, na którą skazują go członkowie owej wspólnoty, a więc Żydzi, Polacy, Rosjanie, Rusini. W opowiadaniu *Wspomnienie znad rzeki* (w zbiorze *Ulepiony z gliny*) mamy opis wizji ludzi stojących w długim szeregu ku „niewidocznej doskonałości”. Każdy wybiera miejsce według uznania; nie jest ono stałe, jedni wycofują się, aby za chwilę z dumą wyprzedzić tych, którzy dotąd stali przed nimi. Kolejkę zamyka zwierzę. W tym samym opowiadaniu autor zamieszcza uwagę o indywidualizmie zbudowanym na cierpieniu, implikującym sposób orientowania się w świecie, bardziej jednak powikłanym niż wertrowski czy hamletowski. „Przygniatał mnie nieznośny ciężar – ciężar smutku, niesprawiedliwości, wadliwego funkcjonowania świata”<sup>16</sup>.

Indywidualistą takiego pokroju jest zapewne Michael Huber. Wraca on w 1946 roku ze swoją chorą matką do Polski z sześcioletniego zesłania – w stepach Chersonu, w nadbajkalskiej tajdze i równinach nadwołżańskich. Już w tym biograficznym skrócie tworzącym początek opowiadania *Anopheles* rozpoznać można elementy doświadczeń młodości Segala. To zresztą chyba najbardziej osobisty utwór prozaika z Sanoka, najbardziej obciążony jego bolesnymi przeżyciami z czasów okupacji i pierwszych lat powojennych – od przedostania się na tereny zajęte przez Sowieców, poprzez zsyłkę w głąb Rosji, powrót do Sanoka, po próbę wyjazdu do Izraela.

W opowiadaniu Segal w sposób poniekąd deklaracyjny zabiera głos na temat relacji polsko-żydowskich w omawianym okresie. Mamy tu ponadto niezwykle opis porzucenia „krajobrazu ufności”, jakim dla pisarza do wojny było „Miasteczko” i jego okolice. Ostatnim miejscem akcji opowieści jest austriacki Linz, gdzie w obozie dla żydowskich repatriantów umiera jego matka.

Co istotne, mając na uwadze wielopokoleniowe sąsiedztwo Żydów z Polakami, wspólne interesy i cele, Michael Huber kontestuje powojenny

<sup>16</sup> Tamże, s. 41.

antysemityzm, spadek po hitlerowskiej okupacji i zapowiedź nowego porządku, ale nie zgadza się też z antypolonizmem żydowskim wymierzonym w cały naród, a nie jego bandycką i przestępczą część. Osądy takie, totalizujące, nie wynikają jego zdaniem z silnego przywiązania do ziemi ojców, jakim jest Polin, lecz z braku rozeznania we własnych potrzebach i możliwościach. Podkreśla fakt bezsporny, że część Żydów, którzy przez wieki zamieszkiwali wieloetniczną Polskę, rzadko czuła się obywatelami i współgospodarzami tej ziemi:

Nikt z was nie wyjeżdżałby z Polski, nikt z was nie myślałby nawet o tym, gdyby czuł się mocno z tą Polską związany. Dlaczego wciąż jeszcze czujecie na sobie jarzmo getta? Dlaczego krocycie po polskiej ziemi wciąż jeszcze nieśmiało i lękliwie, a nie z godnością i dumą? Dlaczego nie odpowiadacie na obelgi tak samo, jak odpowiada na nie każdy inny obywatel kraju? W tej ziemi spoczęło sześć milionów waszych ojców i braci, ich mogiły są jeszcze ciepłe – to jest wasza święta ziemia. Bądźcież twardzi, uwierzcie wreszcie, do diabła, że jesteście ludźmi, że jesteście członkami ludzkiej społeczności, wielkiej i szlachetnej. Czujcie się mocno Polakami, synami i córkami polskiej ziemi<sup>17</sup>.

Segal, empatyczny, wyrozumiały, szanujący poglądy innych, jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę na powojenne traumy i kompleksy żydowskie, które nierzadko znajdowały ujście w niesprawiedliwych oskarżeniach i retorycznej agresji, nawet wobec innych ofiar hitlerowskiego eksperymentu. Twierdził też, że owe rany szybko się nie zagoją. Takie między innymi refleksje towarzyszą losom żydowskiej dziewczyny, którą uratował polski dumny i dziwny leśniczy. Na pewno ich emfaza i patos nie przesłaniają i nie karykaturyzują kluczowej idei wywodu:

A przecież już jest drugi rok po wojnie. I ja się boję, że tak jeszcze będzie długo. Na całym świecie będzie już pokój, a Żydzi wciąż jeszcze będą sobie tlenić włosy i zmieniać nazwiska [...]. Musimy wyjechać stąd, nawet jeśli tylko jeden człowiek na dziesięć tysięcy jest antysemitą. Bo rana, jaką jeden antysemita potrafi zadać, jest tak bolesna, że dziesięć tysięcy dobrych ludzi nie potrafi jej wyleczyć. Tak jest nie tylko w Polsce, ale i w wielu innych krajach. I to jest nasza tragedia. Jesteśmy bardzo uczuleni na te sprawy, przewrażliwieni.

---

<sup>17</sup> K. Segal, *Anopheles...*, s. 142.

Szczególnie po tej wojnie. Jesteśmy potłuczeni i wszystko nas boli. I dlatego czujemy wielkie cierpienie, kiedy ktoś nas bodaj bardzo lekko dotknie<sup>18</sup>.

Tytuł opowiadania jest łacińską nazwą komara widliszka, sprawcy nawracającej u Hubera malarii azjatyckiej. Choć Huber podejmuje decyzję o wyjeździe do Izraela, odcina się od wszelkich grup syjonistycznych (dla szczęścia i spokoju gotów jest nawet wyjechać do Gujany Francuskiej); utożsamia się raczej ze starym Żydem, który zadaje Bogu niedorzeczne pytanie – o to, gdzie, w jakim kraju powinien złożyć swoje kości<sup>19</sup>.

Sympatyzuje natomiast z nowymi porządkami w Polsce, aczkolwiek wybiórczo je traktuje – pomija milczeniem codzienną rzeczywistość zaprowadzoną po transformacji ustrojowej, a kładzie nacisk na założenia programowe i ideologiczne. W duchu segalowskim można dziś wczytywać się z wyrozumiałością w rozsiane w omawianym opowiadaniu hasła, zapewne szczere i prostoduszne, a przy tym godne uznania, bo formułowane przez pisarza, którego nie oszczędzili nawet stalinowcy komisarze:

Komunizm – to był gmach czarowny, bajeczny świat, upragniony cel, do którego każdy z nas z innego miejsca zdążył. [...] Jednym powodował bunt przeciw krzywdzie doznawanej na własnej skórze, drugim – zwykłe ludzkie poczucie sprawiedliwości. A Józek, syn straganiarza, wierzy, że w komunizmie nie będzie antysemityzmu<sup>20</sup>.

Segal, wywodzący się z nizin społecznych, z rodziny małorolnego chłopca uprawiającego gospodarstwo na nieurodzajnych obrzeżach Sanoka, doznający w dzieciństwie i młodości różnych z tego względu upokorzeń, miał ambicję wybicia się i wyjścia z biedy własną pracą i wysiłkiem, o czym tak pisał:

Tymczasem zaś chodziłem codziennie do Miasteczka, do gimnazjum mieszczącego się w wielkiej białej kamienicy, o ciemnych korytarzach, straszliwie cuchnących uryną. Zachowywałem się tu skromnie, jak przystało na roztropnego chłopskiego syna. Zresztą, nie czułem się tak pewny siebie, jak chłopcy

---

<sup>18</sup> Tamże, s. 140–141.

<sup>19</sup> Tamże, s. 242.

<sup>20</sup> Tamże, s. 43.



z miasta. Za to skwapliwiej od nich zbierałem ziarenka wiedzy, te, którymi raczyła mnie szkoła, i te, które nastroczało życie<sup>21</sup>.

Z Państwowego Gimnazjum Męskiego im. Królowej Zofii został jednak usunięty za niezapłacone chesne i być może także za propagowanie lewicowych poglądów politycznych. Ten fakt i inne doświadczenia nałożyły się na kompleks niższości pisarza, z jednej strony należącego do żydowskiego plebsu, z drugiej obarczonego niepolskim pochodzeniem. Dlatego tak chętnie uwierzył on w obietnice komunizmu niosącego na swych sztandarach hasła równości społecznej i etnicznej. Segalowi w tych sympatiach nie chodziło jednak wyłącznie o konflikty narodowościowe, nad którymi nowy system miał zapanować, ale przede wszystkim o zniesienie różnic majątkowych i społecznych wśród Żydów. Niejednokrotnie w utworach zwracał uwagę na przepaść dzielącą mieszkańców dzielnicy Berka Joselewicza od właścicieli z ulicy Bogatych sklepów, którzy z pogardą i wyższością odnosili się do nędzarzy, zwłaszcza żydowskich.

Po wyjeździe na Wschód i później po powrocie do Polski w utopijnej wizji „nowego, wspaniałego świata” zbudowanego na sojuszu robotniczo-chłopskim pojawiają się pierwsze rysy, dlatego już w latach sześćdziesiątych Segal odrzucił formułę pisarstwa z elementami propagandy politycznej. Ciężka mu też zapewne, znacznie dłużej jednak niż flirt z komunizmem, starozakonna tradycja (której część religijną odrzucał, a niekiedy z niej ironizował), mówiąca o doczesnej majętności i błogosławieństwie w dzieciach, którymi cieszą się sprawiedliwi i pobożni Żydzi. Może dlatego jako pisarz wybierał do swych utworów biografie odszczepieńców, czarownic, heretyków, kontestatorów, nędzarzy. Jeden z nich – Nachum – uległ ideologii sabbataistów i wraz z żoną oraz sąsiadującymi z nim gojami urządzał wyuzdane orgie, chcąc grzechem przyspieszyć nadejście Dnia Sądu. Zrozumiawszy swój błąd, postąpił jak kazirodczy i ojcobójczy król Koryntu. Spakował swoje manatki i wyruszył w drogę.

Ziemia jest ziemią dla ludzi, nigdy jeszcze nie było na niej Królestwa Bożego, ziemia jest dla cierpień, a nie dla rozkoszy. Zrozumiał i nie śmiał patrzeć w oczy swoim domownikom. Pewnej nocy, zarzuciwszy na ramię worek wypełniony kamieniami, opuścił dom wśród pachnących lasów trepczyńskich. Po-

---

<sup>21</sup> Tegoż, *Udręki młodego grzesznika*, [w:] tegoż, *Ulepiony z gliny...*, s. 40.

szedł w świat, by o żebraczym chlebie odprawiać pokutę i rozmyślać nad nicością tego żywota. Więcej nikt o nim nie słyszał<sup>22</sup>.

Segal odrzuca natomiast chasydzką i chrześcijańską naukę o pokorze, o świadomym ubóstwie i przeciętności. W jego stosunkowo częstych nawiązaniach do ludowego folkloru polskiego i żydowskiego brakuje znanej opowieści o 36 sprawiedliwych, którzy w każdym pokoleniu podtrzymują trwanie świata, stojąc na straży równowagi między dobrem i złem. Legenda ta mówi o ludziach wybranych, ale przeciętnych, ukrytych w swej misji; nie wiedzą nic o sobie, nie odznaczają się jakimiś szczególnymi darami; sami nawet nie są świadomi tego, że zostali obarczeni wyjątkowym posłannictwem.

Należy przy tym podkreślić, iż sanocki pisarz z wyrozumiałością komentuje żydowskie heterodoksje siedemnastowieczne, traktując je jako rodzaj odreagowania na zbiorową śmierć i cierpienie. Jak twierdzi, granice tych zjawisk nie miały wówczas takiego zasięgu jak dwudziestowieczny Holocaust, dlatego nie tylko nie podważyły idei Boga, Sądu Ostatecznego i Królestwa Wiecznego, ale radykalnie je wzmocniły, do form niekiedy irracjonalnych i groteskowych. Nie przesłania to faktu, iż rzezie z czasów Chmielnickiego należały do najważniejszych wydarzeń w tysiącletniej obecności Żydów w Europie środkowo-wschodniej i mocno przeobraziły zbiorową świadomość tego narodu:

Byli mistycznymi, oszalałymi z żałoby po starcie ogromnej części swojego narodu, i uwierzyli słowom fałszywego proroka, który akurat wtedy zjawił się w dalekiej i bogatej Smyrnie, zwiastuna, co przyniósł światu znak i objawienie. Był geniuszem albo szalbierzem, zapewne jednym i drugim: genialnym szalbierzem. A grunt miał ku swoim celom przygotowany, sam ataman Chmielnicki przygotował ziemię pod zasiew słów dziwnego kaznodziei. Szabase, czyli Sabataj – takie miał imię ten, komu hołd oddawano jako wysłańcowi niebios. Gdzie się pojawił, gdzie stąpał, uniesienie towarzyszyło jego słowom, przepowiedniom i zapewnieniom. [...] głosił pogląd, że Dzień Ostateczny można sprowadzić powszechnym grzechem; grzech niech więc wejdzie w każdy dom, grzech również jest dziełem Boga, grzech niech się mnoży, niech zapanuje w każdym łóżku, w świątyni i w każdym innym miejscu spotkań, otwórzcie wasze serca dla grzechu po to, by przyspieszyć nadejście Dnia Ostatecznego.

---

<sup>22</sup> Tegoż, *Śmierć archiwariusza...*, s. 36.

[...] Nachum z Mohylewa był jednym z owych oszukanych, on również uwierzył przejezdnemu kaznodziei, on również zaufał Szabasemu. Oddalony od Mistrza o setki mil, w maleńkiej wiosce wśród trepczańskich lasów [...]. Nocami, gdy karczmę opuszczali ostatni podochoceni i pijani chłopcy, przy zawartych okiennicach, w żółtawym blasku woskowych świec lub suchego łuczywa mohylewski Żyd, jego żona i jego domownicy odprawiali sabat czarownic<sup>23</sup>.

Także w czasach sobie współczesnych uwagę Segala przykuwają ludzie na różne sposoby pokrzywdzeni przez los, odstający od reszty, wyróżniający się „nienormalnością” wycofania lub entuzjazmu, potrafiący jednak w różnych sytuacjach i okolicznościach, pomimo swoich ułomności i napiętnowań, zachować przyzwoitość, człowieczeństwo, niekiedy nawet romantyzm, a więc, jak uważa, cechy deficytowe wśród ludzi bogatych i wystawionych na piedestały władzy, szacunku i znaczenia. Ma zresztą w owej fascynacji godnych poprzedników, choćby Villona, Baudelaire’a, Dostojewskiego, Zolę czy u nas Prusa albo Żeromskiego. Narrator jednego z opowiadań Segala wyznaje braterską miłość do „poniżonych i skrzywdzonych”, okaleczonych, eskapistycznych i inercyjnych mieszkańców „Miasteczka”:

Kochałem rubasznego tragarza, który sływał w miasteczku z tego, że miał paskudną chorobę skórą i kłął jak z nut; lecz gdybyście słyszeli, jak czule potrafił mówić do swojej wychudzonej klaczy, którą wtajemniczał we wszystkie kłopoty i utrapienia... [...] Biedną ulicznicę, którą wszyscy wyśmiewali, ponieważ była stara i brzydka. Zawszonęgo żebraka, który tkwił wrośnięty w kościelną bramę. Świątobliwego proboszcza – zasuszonego staruszka, który żył w wielkim ubóstwie, zawieszony w jakiejś nieokreślonej sferze między niebem a ziemią... Towarzyszyłem myślami zadumanym zakonnikom w klasztornych celach, skazańcom z własnej woli – jakże godni podziwu i zastanowienia byli ci ludzie... W dzielnicy biednych domków wędły młode dziewczęta jak kwiaty, którym brakło słońca. Ludzie błądzili na oślep w poszukiwaniu miłości, która była obok nich, pragnęli jej, choć w każdym z nich było bijące źródło. Kochałem ich wszystkich. Byli moimi braćmi<sup>24</sup>.

Pogarda jest Segalowi obca, choć nie brakuje w jego prozie gorzkich rozrachunków ze zbiorowym – zaściankowym życiem miejscowej społeczności, do której należał, rozrachunków zaprawionych wszakże tolerancją

<sup>23</sup> Tamże, s. 32–34.

<sup>24</sup> Tegoż, *Zwierzenia starego kawalera...*, s. 70–71.

i ojcowską pobłażliwością. Nie czyni się jej sędzią, nie wystawia wyroków, delikatnie moralizuje, jak czynił to choćby Książę Biskup Warmiński w satyrach i bajkach.

### ***Piękna tragedia***

Przede wszystkim jednak Segal idzie za głosem serca. Chce wierzyć w to, że wspólnotę kształtują pojedynczy ludzie, nie ideologie, doktryny, ale osobowości, które nie tylko tolerują inność, ale potrzebują jej dla dopełnienia własnego świata albo własnych działań, dla wyznaczenia celów życia codziennego i sensu całej egzystencji. W opowiadaniu *Josele* przedstawione zostały dwie generacje duchownych katolickich i chasydzkich. Ich postawa, zachowania, cechy charakteru decydują o zgodzie lub dysfunkcjach między grupami narodowościowymi, które reprezentują. Gesty proboszcza i cadyka oraz ich następców, drobne w życiu codziennym i wielkie, gdy idzie o wymiar rytualny, zrywają więzi wspólnotowe lub je wzmacniają. Stoją za nimi charakter, przyrodzona dobroć, wyrozumiałość, skromność lub duma i wyniosłość, uprzedzenia czy nawet piniactwo. Duchowni w pierwszym pokoleniu są skromni. Ksiądz nosi wytartą sutannę, z pasją czyta książki, kontempluje piękno „podkarpackiego krajobrazu”, medytuje cud życia w każdym jego przejawie, łącznie z najmarniejszym robaczkiem. Cadyk nie ubiera na siebie atłasowych szat jak inni rabini, w synagodze siada w drewnianej ławce pośród krawców i szewców, przyjaźnie i wyprzedzeniem kłania się wszystkim mieszkańcom „Miasteczka”. Przekłada się to wszystko na relacje społeczne. Polscy i rusińscy chłopcy chodzą do cadyka po poradę, gdyż wierzą w jego moc cudotwórczą. Proboszcz nie ma im tego za złe; szanuje sakralia żydowskie, szczególnie Torę. Niekiedy powie coś w języku starotestamentowych proroków, co zjednuje mu sympatię miejscowych chasydów.

Tak oto dwa światy żyły obok siebie w jednym miasteczku, dwa światy chodzące różnymi drogami i służące różnym bogom. Ta ich wzajemna życzliwość była wstydliva i nieśmiała, rozdzielona ścianą obyczajów odmiennych, różnych języków, interesów i przesądów. Lecz mimo wszystko stary ksiądz egzaminujący żydowskiego chłopczyka, który biegł do chederu, i sędziwy rabin ze swoim czułym szacunkiem dla każdego najciemniejszego chłopca – tworzyli pewien most wzajemnego porozumienia. Obydwaj starzy nie znali pychy, nie byli pasterzami, którzy chodzą koło owiec dla puszystej wełny. Gotowi byli

poświęcić się dla swojego stada i jak prawdziwi pasterze byli skromni do przesady<sup>25</sup>.

Segal szanuje religie małomiasteczkowe. Uznaje ich siłę i wagę, gdy idzie o cementowanie wielokulturowej wspólnoty. Chciałby jednak, aby implikowały w duszach mieszkańców pragnienie zgody, tolerancji, życzliwości. Zależy to, jak przekonuje, od przywódców religijnych, nie tyle jednak od ich wiary czy skali pobożności, ile od wrodzonego humanizmu i dobroci, stosunku do drugiego człowieka i do miejsca, w którym im przyszło żyć – niekiedy od urodzenia do śmierci.

Z dystansem natomiast, niekiedy ironią albo pobłażliwością traktuje samą sferę wiary, przede wszystkim żydowskiej, która nie sprawdziła się w czasach hitlerizmu, nie ocalała przed zagładą, przed rozbięciem rodzin, tułaczką, strachem, upokorzeniem. Podejmuje wiele wątków z judaizmu ortodoksyjnego, chasydzkiego i ludowego. Tworzy z nich nostalgiczny świat idei utraconych, zapominanych, pięknych i równocześnie ułudnych, dla których probierzem są historyczne egzorbitancje. Na przykład w świecie nadszańskiej wyobraźni, naiwnej nadziei przemieszanej z zabobonem, funkcję wysłańców do boskiego tronu sprawują aniołowie, zlatujący w doczesność na skrzydłach gołębi. Ptak ten, obok złotego pawia z opowieści dla dzieci, jest najczęstszym ornitologicznym motywem występującym w prozie Segala, zgodnie zresztą z konotacjami religijnymi, jakie przypisywała mu mistyka żydowska. Gołąb jako pierwszy został wymieniony z nazwy w Pięćoksięgu Mojżeszowym; po potopie Noe trzykrotnie wypuszczał go, by sprawdzić, czy wody opadły (Rdz 8:8–12). Nazywające gołębia słowo hebrajskie *jonáh* pochodzi od czasownika nazywającego opłakiwanie. Ta „owca w świecie ptaków” jest jednym z najpowszechniejszych znaków na macewach. Dodatkowo w tradycji chrześcijańskiej symbolizuje Ducha Świętego.

<sup>25</sup> Tegoż, *Josele*, [w:] tegoż, *Opowiadania z zabitego Miasteczka...*, s. 10. Inaczej postępuje syn cadyka, reb Don, któremu brakuje wyrozumiałości dla ludzi prostych. Ale inne jest też jego miejsce w małomiasteczkowej społeczności: „Częściej jednak widywano na twarzy reba Dona wściekłość lub tragiczną bezsilność ptaka, któremu skrzydła odmawiają lotu. W takich chwilach niebo było dla niego zamknięte, grzech triumfował i udaremniał polot i czystość myśli, grzech i pokusa chichotały złośliwie do niego poprzez zapachy, barwy i kształty tego świata. Reb Don zamykał się na klucz w swoim ciemnym pokoju, gdzie jedynie żółtawe mole, wyfruwające ze starych ksiąg i pergaminów, były świadkami jego nędzy i upadku”. Tamże, s. 12–13.

Tym razem, we wrześniu 1939 roku, jak czytamy w powieści Segala, modlący się Żydzi „Miasteczka” nie dostrzegli na dachu bożnicy owych ulotnych zwiastunów opieki:

Wierzyli, że Bóg kocha swoich Żydów na całym świecie i tych w małym Miasteczku, i nie pierwszy raz ocali ich od zagłady. Pięćset lat temu Tatarzy zdobyli miasto i Żydzi również zebrali się w tej samej bożnicy, i wtedy na jej dachu pojawiły się dwa białe gołąbki – najeźdźcy strzelali do nich z łuków, ale czy można zastrzelić anioła, który przybrał postać gołębia i czuwa, żeby Żydom nie stało się nic złego? Tatarzy ulękli się, zeszli z koni i klęcząc dokoła bożnicy pomodlili się do swego Boga i odeszli z miasta na zawsze<sup>26</sup>.

**„Nie lubiło go nasze miasteczko”<sup>27</sup>**

Krytyka polska zarzucała Segalowi uproszczoną ideologizację przedstawionej przez niego problematyki w duchu komunizującym, zwłaszcza w powieściach i opowiadaniach z lat 1956–1957<sup>28</sup>, krytycy izraelscy podkre-

<sup>26</sup> Tegoż, *Ziemia jest jedna dla wszystkich...*, s. 169.

<sup>27</sup> Jest to początek wiersza innego sanoczanina – Janusza Szubera. Nosi on tytuł *Kalman Segal* i został opublikowany w tomiku pt. *Pianie kogutów* (2008). Wart jest przypomnienia:

Nie lubiło go nasze miasteczko.

Komunizował jeszcze w gimnazjum Królowej Zofii.

I jaki z niego Żyd, skoro rodzice uprawiali ziemię,

Schłopiał do szczętu na chudym gospodarstwie

Za Kiczurami przy drodze do Trepczy.

Nie ukończył szkoły, areszt, wilczy bilet.

Potem parowóz dziejów wioził rudę środkiem tajgi.

Teraz po wojnie z Kalmana Segala – pisarz.

Artykuły, książki, w którym gorycz młodości i pochwała nowego.

To ich jątrzyło. Kto widział takiego czytać!

Niech będzie zapomniany. I zapominali.

Nie tylko jego, także samych siebie.

A on czeka cierpliwie w Szeolu

Na współczucie żywych

I powrót nad Sambation

Między sprawiedliwych.

Co początek miało,

Musi mieć i koniec.

Bez puenty nic a nic

Warta jest opowieść.

– Cyt. za: J. Szuber, *Antologia*, B. Maj, *Wstęp. Czuty fotograf czasu*, Warszawa 2013, s. 142, *Poezja Polska*, nr 72.

<sup>28</sup> Skrytykowano trzy z czterech pierwszych książek Segala, wydanych w latach 1956–1957,

ślali z kolei, że fałszował on relacje polsko-żydowskie i ukraińsko-żydowskie w Polsce międzywojennej i w okresie okupacji, ukazując je jako zgodne i bezkonfliktowe (w powieściach z lat sześćdziesiątych). Te opinie wydają się zbyt uproszczone i wybiórcze, sprawa jest bardziej skomplikowana i wymaga głębszego namysłu. Ich złagodzeniu przysłużyć się może sfera metafizyki, mistyki czy metaforyki, chętnie eksploatowana przez sanockiego prozaika. Podkreślmy chociażby, że Segal w swych powieściach, opowiadaniach i reportażach eksponuje siłę wiary religijnej w budowaniu miejscowej wspólnoty opartej na tolerancji, dlatego na przykład oświecony wójt z górskiej łemkowskiej wioski, budzący powszechne zaufanie i sympatię – także u czytelnika, ruguje wielobóstwo i zabobon z miejscowości, nad którą sprawuje kuratelę, pozostawiając w niej wszakże kult jednego boga.

Zapewne przyklasnąłby on opinii Woltera, gdyby ją znał, o tym, że jeśli nawet Boga nie ma, to dla dobra ludzi należałoby go wymyślić.

### Bibliografia

- *Archiwariusz zabitego Miasteczka. Rzecz o Kalmanie Segalu*, pod red. T. Chomiszczaka, L. Puchały, J. Szubera, Sanok 2008.
- Błoński J., *Autoportret żydowski, czyli o żydowskiej szkole w literaturze polskiej*, [w:] tegoż, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 1994.
- Głowiński M., *Rytuał i demagogia. Trzydzieści szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992.
- Herbich A., *Dziewczyny ocalałe. Historie prawdziwe*, Kraków 2020.
- Jaroński Z., *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999.
- *Literatura wobec niewyraźnego*, pod red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1998.
- Prokop J., *Wyobraźnia pod nadzorem. Z dziejów literatury i polityki w PRL*, Kraków 1994.
- Prokop-Janiec E., *Segal Kalman*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 36, z. 148, Warszawa – Kraków 1995, s. 150–152.
- Prokop-Janiec E., *Żyd – Polak – artysta. O budowaniu tożsamości po Zagładzie*, „Teksty Drugie” 2001, nr 1 (66).

---

zarzucając im mocne naznaczenie tendencyjnością i schematyzmem socrealizmu. Chodzi o powieści *Ziemia jest dla wszystkich* i *Ludzie z jamy* oraz zbiór reportaży *Nad dziwną rzeką Sambation*.

- Ruta M., *Bez Żydów? Literatura jidysz w PRL o Zagładzie, Polsce i komunizmie*, Kraków–Budapeszt 2012.
- Ruta M., *Pomiędzy dwoma światami. O Kalmanie Segalu*, Kraków 2003.
- Segal K., *Ludzie z jamy*, Warszawa 1957.
- Segal K., *Miłość w Sodomie*, Katowice 1966.
- Segal K., *Nad dziwną rzeką Sambation*, Warszawa 1957.
- Segal K., *Opowiadania z zabitego Miasteczka*, Warszawa 1956.
- Segal K., *Śmierć archiwariusza*, Warszawa 1967.
- Segal K., *Ulepiony z gliny*, Katowice 1959.
- Stasiuk A., Sznajderman M., *Ludzie nieistniejący*, „Znak” 2002, nr 565.
- Sulikowski A., *Rynek i coraz dalsze okolice. O twórczości Janusza Szubera*, Kraków 2018, Biblioteka Kwartalnika Kulturalnego „Napis”.
- Tomasiak W., *Polska powieść tendencyjna 1949–1955. Problemy perswazji literackiej*, Wrocław 1988.
- Urbankowski B., *Czerwona msza albo uśmiech Stalina*, Warszawa 1995.
- Wróbel J., *Tematy żydowskie w prozie polskiej 1939–1987*, Kraków 1991.
- Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987.
- Zieliński B., *Europa Środkowa, czyli Arkadia, Atlantyda i Jeruzalem*, [w:] *Narodowy i ponadnarodowy model kultury. Europa Środkowa i Półwysep Bałkański*, pod red. B. Zielińskiego, Poznań 2002, s. 39–57.

### **Marek Nalepa**

*University of Rzeszów*

## **KALMAN SEGALA’S FLIRTING WITH COMMUNISM**

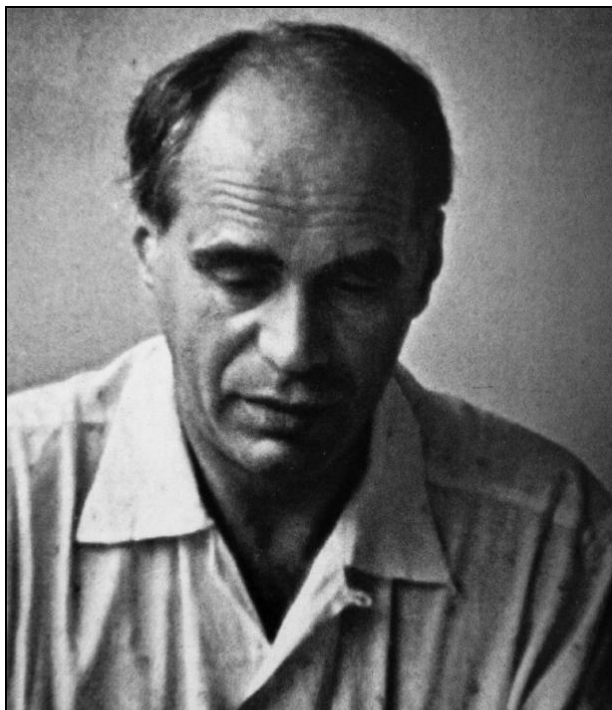
### **Summary**

Kalman Segal was born in a peasant Jewish family. Poverty, ethnic and national tensions, and conflicts between the inhabitants of the rich and poor districts of Sanok, and the related desire for social and economic changes in his youth (junior high school) led him to communism, which, as he mentioned in interviews, resulted in short-term imprisonment. The experiences of exile, the cases of post-war anti-Semitism, taking place in Krakow and Kielce, and the polemical stance on Zionism perpetuated his ideological fascinations, as evidenced in the early prose of 1956–1957. However, with the passage of time they became quite suppressed. In later Segal novels and stories (until the writer's departure from Poland in 1969), political



propaganda will be replaced by autobiography, existentialism, melancholy, shtetl poetics and "landscapes of trust". These changes did not cover his ethical beliefs, which he remained faithful to.

**Keywords:** Kalman Segal, communism, novels and stories, Zionism, shtetl politics.



Kalman Segal (1917–1980),  
poeta, publicysta, prozaik, dziennikarz,  
urodzony w Sanoku

Michał Siedlecki  
*Dział Naukowy Książnicy Podlaskiej*  
*im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku*  
ORCID: 0000-0002-7575-6799

PORTRET GENIUSZA.  
MICHAŁ ANIOŁ W OPOWIADANIU  
*TOMMASO DEL CAVALIERE*  
JULIANA STRYJKOWSKIEGO

Postać Michała Anioła (właśc. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni; 1475–1564) w opowiadaniu *Tommaso del Cavaliere* (1982) Juliana Strykowskiego (właśc. Pesacha Starka; 1905–1996) wydaje się paradoksalnie równie tajemnicza i niejednoznaczna, jak wielce różnorodne i zagadkowe pozostaje życie oraz twórczość polskiego pisarza. Do obu twórców można chyba zresztą na równi zastosować kategorię geniusza (z łac. *genius*; „stróż”, „duch opiekuńczy”, „bożek”). Ich dorobek artystyczny, tak przecież oryginalny, bogaty i uniwersalny, jest bowiem wspólnym dziedzictwem nas wszystkich. Spuścizną, która winna oprzeć się wszelkim próbom czasu. Przyjrzyjmy się tu więc pokrótce dwóm, jakże intrygującym, biogramom, mając między innymi na uwadze orientację seksualną opisywanych tu postaci, która była wyraźnie homoseksualna<sup>1</sup>.

***Julian Strykowski***

Strykowski urodził się 27 kwietnia 1905 roku w Stryju (mieście wchodzącym wówczas w skład Cesarstwa Austriackiego; dziś położonym na Ukrainie). Wywodził się z ortodoksyjnej rodziny żydowskiej. W okresie

---

<sup>1</sup> Zob. J. Strykowski, *Tommaso del Cavaliere*, wyd. I, Warszawa 1982. Por. G. Ritz, *Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] tegoż, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, Kraków 1999, s. 97–121.

młodości związał się z ruchem syjonistycznym, zaś następnie z komunistyczną lewicą (w latach 1935–1936 był więziony). Między 1939 a 1946 rokiem przebywał w ZSRR, do 1941 roku we Lwowie (pracując w redakcji „Czerwonego Sztandaru”), następnie w Moskwie (od 1943 roku w redakcji tygodnika ZPP „Wolna Polska”). Od 1949 do 1952 roku był korespondentem PAP w Rzymie, a od 1954 do 1978 roku współredaktorem „Twórczości”. W 1966 roku wystąpił z PZPR na znak protestu przeciwko usunięciu z niej Leszka Kołakowskiego (1927–2009)<sup>2</sup>.

Twórczość autora *Tommaso del Cavaliere*, której bohaterami są głównie ludzie wewnętrznie rozdarci, osamotnieni, poszukujący tożsamości, uwikłani w walkę dobra ze złem, głosi pochwałę życia jako wartości najcenniejszej. W tryptyku powieściowym *Głosy w ciemności* (1943–1946, wyd. 1956), *Austeria* (1966, ekranizacja 1982, reż. Jerzy Kawalerowicz) i *Sen Azrila* (1975), jak również w powieści *Echo* (1988) zawarł artysta misternie epicki obraz świata małomiasteczkowej żydowskiej społeczności w Polsce przed I wojną światową. W tryptyku biblijnym (powieści *Odpowiedź*, 1982; *Król Dawid żyje!*, 1984; *Juda Makabi*, 1986) sięgnął z kolei twórca do źródeł kultury *stricte* żydowskiej, a w powieściach *Czarna róża* (1962), *Wielki strach* (wyd. poza cenzurą 1980, „Zapis” nr 14) i wspomnieniach *To samo, ale inaczej* (wyd. łączne z *Wielkim strachem* 1990) nawiązał zaś do komunistycznego epizodu swego życia<sup>3</sup>.

Ponadto napisał Strykowski powieść *Bieg do Fragalà* (w 1952 roku otrzymał za nią nagrodę państwową I stopnia) rozgrywającą się na włoskiej wsi walczącej o podział ziemi obszarnej (po wydaniu tego utworu został

<sup>2</sup> Zob. W. Chołodowski, *Strykowski*, przeł. B. Grzegorzewska, Warszawa 1982; E. Prokop-Janiec, *Strykowski: sny i jawa*, „Ruch Literacki” 1995, z. 5, s. 647–662; W. Kopaliński, *Julian Strykowski (1905–1996)*, „Zeszyty Literackie” 1996, nr 4, s. 127; W. Kot, *Julian Strykowski*, Poznań 1997; A. Gonen, *Julian Strykowski, brat Mordechaja*, przeł. T. Korzeniowski, „Rzeczpospolita” 1998, nr 185, s. 14; J. J. Szczepański, *Julian Strykowski*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 2, s. 120–123; P. Szewc, *Syn kapłana*, Warszawa 2001; H. Grynberg, *Strykowski, mój przyjaciel*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 184, s. 12 oraz I. Piekarski, *Z ciemności. O twórczości Juliana Strykowskiego*, Wrocław 2010. Zob. też K. D. Szatravski, „Odkrywałem ślad po śladzie utracony...”. *Ideowe uwarunkowania twórczości Juliana Strykowskiego*, Olsztyn 2010 oraz J. Strykowski, *Ocalony na Wschodzie*, Montricher 1991. Por. J. Polkowski, *Zguba i ocalenie na Wschodzie*, „wSieci” 2014, nr 21, s. 74–76; [hasło: *Strykowski Julian*], [w:] *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 6, red. B. Petrzolzin-Skowrońska, wyd. I, Warszawa 1997, s. 85 oraz [hasło: *Strykowski Julian*], [w:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Strykowski-Julian;3980609.html> [dostęp: 29.04.2019].

<sup>3</sup> Tamże.

wydalony z Włoch z pobudek polityczno-ideologicznych). Prozaik sięgał w swojej twórczości po obce kultury, w tym poruszał temat włoski, by tym bardziej przybrać maskę własnych przeżyć, by pozornie zakamufłować między innymi własny homoseksualizm. Napisał też powieść historyczną *Przybysz z Narbony* (1978) z okresu działania inkwizycji w Hiszpanii w XV wieku, zbiory opowiadań (*Imię własne* 1961, *Na wierzbach... nasze skrzypce* 1974), opowieść *Milczenie* (1993), utrzymany w stylu żydowskich rozważań filozoficznych moralitet o podłożu autobiograficznym *Sarna albo Rozmowa Szatana z Chłopcem, Aniołem i Lucyferem* (1996). W 1993 roku otrzymał nagrodę polskiego Pen Clubu. Zmarł 8 sierpnia 1996 roku w Warszawie<sup>4</sup>.

### **Michał Anioł**

Michał Anioł urodził się 6 marca 1475 roku w Caprese koło Arezzo. Wraz z Leonardem da Vinci (1452–1519) i Rafaelem (właśc. Raffaello Santi, Raffaello Sanzio, 1483–1520) uchodzi za twórcę dojrzałego renesansu włoskiego. W 1488 roku był we Florencji uczniem Ghirlandaia (właśc. Domenico di Tommaso Bigordi; ok. 1448/1449–1494), a od 1489 roku uczył się rzeźby w Akademii Św. Marka. Wtedy też powstały najwcześniejsze prace artysty – płaskorzeźby *Walka centaurów z Lapitami* i *Madonna przy schodach* (1489–1492 – obie w Casa Buonarroti, Florencja). Wówczas też jego twórczość została odkryta przez Lorenza de Medici (zw. Il Magnifico, Wawrzyniec Wspaniały; 1449–1492) i odtąd Medyceusze byli jego głównymi mecenasami. Poza krótkim pobytem w Bolonii pracował na przemian we Florencji i w Rzymie. Po wygnaniu Medyceuszy z Florencji (1494) wyjechał do Wenecji i Bolonii, gdzie stworzył kilka niewielkich rzeźb figuralnych do grobowca św. Dominika (kościół San Domenico Maggiore – Bolonia). W 1495 roku powrócił do Florencji. Wykonał wówczas rzeźby *Św. Jan Chrzciciel* i *Śpiące putto* (obie zaginione)<sup>5</sup>.

W 1496 roku artysta wyjechał do Rzymu. Na zamówienie kardynała Raffaella Sansoniego Riario (1461–1521) wyrzeźbił *Bachusa* (1496 – Barga-

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Zob. B. Nardini, *Spotkanie z Michałem Aniołem*, przeł. M. M. Berger, Wrocław 1978; M. L. Rizzatti, *Geniusze sztuki. Michał Anioł*, przeł. B. Teoplitz-Kaczmarek, Warszawa 1990; L. Staff, *Michał Anioł*, oprac. graf. A. Heidrich, Warszawa 1958; W. Kozicki, *Michał Anioł*, Warszawa 1996; M. Girardi, *Michał Anioł*, przeł. J. Walkowska, Warszawa 2006; [hasło: *Michał Anioł*], [w:] *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 4, red. B. Petrozolin-Skowrońska, wyd. I, Warszawa 1996, s. 189 oraz [hasło: *Michał Anioł*], [w:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Michal-Aniol;3940474.html> [dostęp: 29.04.2019].

lo, Florencja), jak również marmurową *Pietę* mającą wieńczyć grobowiec kardynała Jeana de Villiers de la Groslaye (1497–1500 – Bazylika Św. Piotra, Rzym). Niniejsze arcydzieło stanowi cezurę w twórczości rzeźbiarskiej Michała Anioła. Podczas kolejnego pobytu we Florencji (1501–1505) powstało kilka niewielkich rzeźb twórcy do grobowca Piccolominich w katedrze w Sienie, monumentalny posąg *Dawida* ustawiony przed Palazzo Vecchio (1504, obecnie w Galleria dell'Accademia, Florencja) oraz najwcześniejsze dzieło malarskie Michała Anioła – obraz *Matka Boska z Dzieciątkiem i św. Józefem* (tzw. „tondo Doni”, 1503 – Galleria degli Uffizi, Florencja), a także karton do *Bitwy pod Cascina*, jednego z dwóch zaplanowanych monumentalnych fresków w Sali Wielkiej Rady w Palazzo Vecchio (drugim miała być *Bitwa pod Anghiari* Leonarda da Vinci). Karton szybko uległ jednak zniszczeniu, a jest znany z rycin z epoki, między innymi Marcantoniego Raimondiego (ok. 1470/1482–1527/1534). Szkice przygotowawcze znajdują się choćby w zbiorach Luwru<sup>6</sup>.

W 1505 roku Michał Anioł przeniósł się do Rzymu, gdzie papież Juliusz II (właśc. Giuliano della Rovere; 1443–1513) zlecił mu wykonanie swego pomnika nagrobnego. Zgodnie z pierwotnym projektem, monumentalny, wolno stojący grobowiec na planie prostokąta miał mieć trzy kondygnacje, a na nich czterdzieści siedem posągów. Kolejne wersje były coraz skromniejsze, a mimo to dzieło nie zostało nigdy ukończone (jest znane z rysunków Michała Anioła i ówczesnych opisów). Podstaw ideowej koncepcji pomnika upatrywano między innymi w ideach neoplatońskich, silnie zakorzenionych w środowisku humanistów florenckich oraz weneckich. Ostateczna realizacja (1532) znajduje się w kościele San Pietro in Vincoli w Rzymie, a z pierwotnego projektu pozostał tylko posąg *Mojżesza* (ok. 1515). Dwie rzeźby tak zwanych *Niewolników* (ok. 1513) znajdują się w Luwrze, a cztery figury *Jeńców* w Galleria dell'Accademia we Florencji<sup>7</sup>.

Sposób rzeźbiarskiego opracowania *Jeńców*, których postacie zaledwie wyłaniają się z marmurowych brył, stał się powodem dyskusji nad tak zwaną metodą *non finito* (z wł. „niedokończenie”) w twórczości Michała Anioła, jako świadomą formą ekspresji artystycznej. Kolejnymi przykładami tego zjawiska są późniejsze *Piety*: z katedry we Florencji (obecnie w Museo dell'Opera del Duomo) i tak zwana *Pietà Rondanini* w Castello Sforzesco

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże.

w Mediolanie. Drugie wielkie zamówienie Juliusza II, realizowane w latach 1508–1512, to freski na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej. W środkowej części sklepienia Michał Anioł umieścił sceny z *Księgi Rodzaju* (*Stworzenie świata, słońca i księżyca, Stworzenie Adama, Upadek pierwszych rodziców, Wygnanie z Raju, Potop*, oraz *Pijaństwo Noego*) po bokach między lunetami postacie starotestamentowych proroków i sybill, w lunetach z kolei wizerunki przodków Chrystusa. Konserwacja sklepienia kaplicy, przeprowadzona w latach 1980–1987, odsłoniła prawdziwą kolorystykę fresków, znacznie jaśniejszą niż dotychczas sądzono i opartą na charakterystycznych dla manieryzmu kontrastach barwnych. Motywy, jak też wątki ze sklepienia Sykstyńskiego szybko weszły – dzięki grafikom Raimondiego, Giulia Bonasona (ok. 1498–1576), Nicolasa Beatrizeta (1507–1565) i Giorgia Ghisiego (1520–1582) oraz cyklowi Adamo Scultoriego (1530–1585) z 1585 roku – do repertuaru ikonograficznego sztuki nowożytnej<sup>8</sup>.

Kolejny papież, Leon X (właśc. Giovanni de' Medici; 1475–1521), pragnąc upamiętnić swój pontyfikat fundacją w rodzinnej Florencji, zlecił artyście projekt elewacji kościoła San Lorenzo. Odstąpił jednak od tej realizacji w 1519 roku (znany jest tylko drewniany model z ok. 1516 roku). Przy kościele San Lorenzo Michał Anioł wybudował tak zwaną Nową Zakrystię (1519–1534), stanowiącą część mauzoleum Medyceuszów. Wykonał też nagrobki zwane *capitani* – Lorenza młodszego, księcia Urbino (1492–1519), z alegorycznymi figurami *Poranka i Zmierzchu* oraz Giuliana, księcia Nemours (1479–1516), z figurami *Dnia i Nocy*. Grobowce Medyceuszy, spopularyzowane przez ówczesną grafikę, stały się wzorem dla wielu innych pomników nagrobnych, również dla grobowca samego artysty. Z kościołem sąsiadowała, wzniesiona także przez Michała Anioła, biblioteka medycejska, zwana *Laurenzianą* (1524–1562). Artysta stworzył harmonijne, jednolite stylowo wnętrze, o klarownym podziale ścian oraz detalu architektonicznego, którego dopełnieniem pozostaje barwna, inkrustowana, kamienna posadzka i odpowiadający jej ornamentem kasetonowy strop. W przedsionku biblioteki po raz pierwszy zastosował artysta klasyczne elementy architektoniczne (naczółki okienne, kroksztyny, wsporniki i woluty, nisze, obramowania okien) w sposób znamionujący przejście od dojrzałego renesansu do manieryzmu. Podczas kolejnego wygnania Medyceuszy z Florencji (1527–1529) Michał Anioł pełnił zaszczytną funkcję inżyniera miasta. Zaprojekto-

---

<sup>8</sup> Tamże.

wał wtedy fortyfikacje mające obronić Florencję przed próbującymi ją odzyskać władcami<sup>9</sup>.

W 1534 artysta osiadł na stałe w Rzymie, gdzie na zlecenie papieża Pawła III (właśc. Alessandro Farnese; 1468–1549) namalował *Sąd Ostateczny* na szczytowej ścianie Kaplicy Sykstyńskiej (1535–1541). Była to jego kolejna wielka realizacja malarska, której niekonwencjonalne rozwiązania ikonograficzne, jak też stylistyczne, niemal od chwili powstania budziły kontrowersje<sup>10</sup>.

Ostatnim monumentalnym dziełem malarskim Michała Anioła były freski *Nawrócenie Szawła* oraz *Ukrzyżowanie św. Piotra* w Capella Paolina na Watykanie (1542–1545). Zajmował się również włoski twórca architekturą i urbanistyką. Zaprojektował na przykład rozwiązanie placu Kapitolińskiego w Rzymie, uważanego za najpiękniejszy tego typu obiekt we Włoszech. Po śmierci Donato Bramantego (właśc. Donato di Pastucio d'Antonio; ok. 1443/1444–1514) został w 1546 roku budowniczym Bazyliki Św. Piotra. Zaprojektował między innymi jej kopułę, nawiązującą do Santa Maria del Fiore we Florencji. Część niezrealizowanych dzieł artysty pozostaje znana z jego rysunków<sup>11</sup>.

### **Pisarz**

Nie zapominajmy także o utworach literackich tego wybitnego twórcy. Choć wiersze Michała Anioła powstawały na marginesie jego aktywności *stricto* plastycznej, nie wolno ich w żadnym stopniu deprecjonować. Większość liryków napisał on pod koniec swego życia. Tworzą one rodzaj fragmentarycznego i często trudnego do odczytania pamiątnika poetyckiego. Słowo było wszelako materiałem najbardziej dla artysty opornym. Część własnych tekstów opracowywał nawet kilkakrotnie. Najchętniej posługiwał się formą sonetu, których fragmenty odnajdziemy zresztą w dziele Strykowski (vide „Moja dusza płonie miłością i czeka ostatniego dnia. Pierwszy to będzie dzień spokoju”<sup>12</sup>). Głównymi motywami liryki Michała Anioła były wszak miłość oraz śmierć. Pierwsze poprawne wydanie poezji twórcy pochodzi dopiero z 1861 roku, a wcześniejsze z 1623 roku. Przekładu polskiego dokonali: Lucjan Siemieński (*Poezje* 1861) oraz Leopold Staff (*Poe-*

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> J. Strykowski, *Tommaso del Cavaliere*, dz. cyt., s. 9.



zje 1922, pierwszy wybór powojenny 1956; *Poezje wybrane* 1973). W 1875 roku opublikowano z kolei listy Michała Anioła, do których też znajdziemy literalne odniesienia w opowiadaniu autora *Austerii*<sup>13</sup>.

Swą wszechstronną działalnością dokonał Michał Anioł wyraźnego przełomu estetycznego, wyznaczając nowe kierunki w sztuce nowożytnej. Temperament rzeźbiarza dominował w jego twórczości, co widać przede wszystkim w plastyczności form malarskich oraz w pełnych dynamiki projektach architektonicznych. W zakresie rzeźby oddziaływał aż po XX stulecie, a jego spuścizna literacka jest dziś na nowo odkrywana. Artysta pracował niemal do swoich ostatnich dni. Zmarł 18 lutego 1564 roku w Rzymie.

### *Geniusz*

O twórczości Michała Anioła pisali już mu współcześni: Ascanio Condivi (ok. 1525–1574) – jeden z najulubieńszych uczniów artysty, który miał zresztą wiele cech wspólnych z Tommaso del Cavaliere – Francisco de Hollanda (1517–1584) oraz Giorgio Vasari (1511–1574), który w pierwszym wydaniu swoich *Żywotów* (1555) zamieścił biografię włoskiego twórcy jako jedyne go żyjącego artysty, określając go wręcz przymiotnikiem *divino* (z wł. „boski”). Studia nad twórczością Michała Anioła podejmowali też najwybitniejsi historycy sztuki w XIX i XX stuleciu, w Polsce choćby Karolina Lanckorońska (1898–2002) i Jan Białostocki (1921–1988)<sup>14</sup>.

Literacki konterfekt swoistego geniusza wyłania się również z kart opowiadania Strykowskiego. Utwór *Tommaso del Cavaliere* nie portretuje

<sup>13</sup> Tamże, s. 11–13. Zob. Michelangelo Buonarroti, *Poezje Michała-Anioła Buonarrotego*, przeł. L. Siemieński, Kraków 1861; Michał Anioł Buonarroti, *Poezje*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył L. Staff, Warszawa 1922; Michał Anioł Buonarroti, *Poezje: wybór*, przeł. L. Staff, wybór oprac. i wstępem opatrzył M. Brahmer, Warszawa 1956; Michał Anioł Buonarroti, *Poezje wybrane*, przeł. L. Staff, Warszawa 1973; R. Rolland, *Żywot Michała Anioła*, przeł. W. Berent, [poezje Michała Anioła w przekł. L. Staffa], Warszawa 1924; L. Staff, *Michał Anioł i jego poezje*, Warszawa 1977 oraz Michał Anioł, *Wiersze i listy w wyborze*, przeł. J. Kolankowski, Poznań 1998.

<sup>14</sup> Zob. przypis nr 5. Por. Michał Anioł Buonarroti, oprac. J. Białostocki, wybór il. J. Jahn, Lipsk – Warszawa 1971. Karolina Lanckorońska (1898–2002) studiowała historię sztuki w Wiedniu, gdzie uzyskała doktorat za pracę pt. *Sąd Ostateczny* Michała Anioła. Szeregiem prac dała się poznać jako specjalistka w zakresie włoskiego renesansu oraz baroku, zwłaszcza dzieł Buonarrotego. Zob. m.in. K. Lanckorońska, *Restauracja fresków Michała Anioła w kaplicy sykstyńskiej*, Warszawa 1938; taż, „Zdjęcie z krzyża” Michała Anioła, Lwów 1939; taż, *Uwagi o interpretacji „Sądu Ostatecznego” Michała Anioła: ref.*, „Folia Historiae Artium” 1995, t. 1, przeł. A. Różycka-Bryzek, s. 87–95. Zob. też: Wł. Jabłonowski, *Przedmowa tłumacza*, [w:] A. Condivi, *Żywot Michała Anioła Buonarroto*, przeł. i wstępem poprzedził Wł. Jabłonowski, Warszawa 1922, s. 3.

jednak, wbrew tytułowi, niecodziennych losów młodego arystokraty rzymskiego, pięknego i umiłowanego ucznia Michała Anioła, jego kochanka, życiowego partnera, wiernego przyjaciela, tylko przedstawia dzieje samego autora fresków na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej, który „[...] lubował się w piękności cielesnej, jako ten, co zna ją wyśmienicie, w ten sposób ją kochał, że dało to powód pewnym ludziom zmysłowym, którzy nie rozumieją innej miłości piękna, jak tylko lubieżną i nieprzystojną [...]”<sup>15</sup>. Mowa tu oczywiście o miłości homoseksualnej. Był więc wielce w tym podobny do Strykowskiemu, którego przedkładane tutaj dzieło to nader intrygująca, napisana piękną polszczyzną książka o ostatnich momentach życia Michała Anioła. Stanowi na wskroś wnikliwą oraz poetycką prozę o cieniu zabierającym Mistrza, o miłości, twórczości, jak też śmierci. Pisarz odkrywa tu subtelnie przed czytelnikiem zdarzenie szczególne oraz dramatyczne zarazem. Pokazuje chwilę przepełnioną bólem i cierpieniem. Obrazuje moment śmierci wielkiego twórcy, wybitnej osobowości, zwanej w opowiadaniu Mistrzem oraz Boskim Artystą. Scena jego pogrzebu pozostaje tutaj zresztą także bardzo wzruszająca:

Zapaliły się pochodnie i wzięliśmy trumnę na ramiona, nieśli ją na zmianę najbliżsi przyjaciele Zmarłego [...] oraz piszący te słowa.

I kiedy wyszliśmy z kościoła, zmierzając ku Santa Croce, ze zdumieniem ujrzelśmy nieprzejrzaną tłumy, płynące ze wszystkich ulic i przyłączające się do naszej garstki żałobników. Jakim sposobem przenikła wiadomość o pogrzebie do mieszkańców miasta? Widocznie duch umęczonej w walkach o wolność Florencji chciał, żeby okazana została miłość człowiekowi, który jej najbardziej potrzebował, najbardziej na nią zasłużył, a sam kochał przez całe życie ogniem spalającego się drzewa.

Lud cisnął się, żeby spojrzeć ostatni raz na twarz Zmarłego, spoczywającego w otwartej trumnie. Twarz była nie zmieniona, nie tknięta jadem śmierci, chociaż od zgonu minęło trzydzieści dni.

Tłum padł na kolana i szeptał: „cud, cud, cud”<sup>16</sup>.

Życie Michała Anioła też posiada w opowiadaniu Strykowskiemu wyrazne znamiona artystycznego cudu. Naznaczone jest ono bowiem boskim talentem autora *Nawrócenia Szawła* i choć wielokrotnie pada z jego ust słowo „geniusz”, pamiętajmy że formułuje je twórca dość krytyczny wobec

<sup>15</sup> A. Condivi, *Żywot Michała Anioła Buonarroti*, dz. cyt., s. 103.

<sup>16</sup> J. Strykowski, *Tommaso del Cavaliere*, dz. cyt., s. 6–7.

własnego dorobku. Genialny pozostaje więc dla niego choćby jego uczeń Tommaso del Cavaliere (?–?), Marsilio Ficino (1433–1499), Angelo Poliziano (właśc. Angelo Ambrogini; 1454–1494), Girolamo Savonarola (1452–1498), Donatello (właśc. Donato di Niccolò di Betto Bardi; ok. 1386–1466), Bertoldo di Giovanni (1420–1491) czy Dante Alighieri (1265–1321), autor ukochanej przez włoskiego rzeźbiarza *Boskiej Komedii* (1472)<sup>17</sup>. Z pewną estymą wypowiada się on jedynie o swoich freskach: „A jeśli malować, to fresk, to silne malarstwo, ogromne, zdolne ogarnąć wszystko. Ogromne samo w sobie, bo małość pomnożona nawet wielokrotnie pozostaje małością”<sup>18</sup>. Monumentalizm ma więc dla Michała Anioła swego rodzaju wymiar sakralny, by nie powiedzieć wręcz eschatologiczny. Z dezaprobata odnosi się zaś między innymi do dzieł Perugina (właśc. Pietro di Cristoforo Vannucci; ok. 1448–1523) czy Raffaella: „– Rafaela? – krzyknął starzec – tego żydowskiego księcia? Który mnie wszystko zawdzięcza?... A może Perugino? On też malował słodkie madonny. Płaskie twarze, bezmyślne oczy, nie- nie usta...”<sup>19</sup>.

Według Ascanio Condivi, Buonarroti „[...] zawsze chwalił powszechnie wszystkich, nie wyłączając Rafaela z Urbino, z którym [...] miewał niejaki zatargi w malarstwie [...]”<sup>20</sup>. Wydaje się jednak, że bardziej niż z Perugino był poróżniony z Donato Bramante, na którego niecne praktyki uskarżał się przed papieżem Juliuszem II<sup>21</sup>.

Doskonała wydawała się dla omawianego tu artysty przede wszystkim miłość, wywiedziona z filozofii Sokratesa (469 p.n.e.–399 p.n.e.), podparta dociekaniem św. Augustyna (z łac. *Aurelius Augustinus*; 354–430) o erosie, a raczej miłość oraz śmierć, niczym ostatnia Pietà, której nie dokończył<sup>22</sup>. Dlatego właśnie stała się ona „[...] nieskończonością, jak promień lejący w wieczność. W nieskończeniu bić będzie wiecznie niespokojne serce”<sup>23</sup>. To ludzkie ciało było dla Michała Anioła miarą wszystkich rzeczy, wzorem wszelkich sztuk, obietnicą spełnienia najskrytszych tajemnic, zwiastunem boskiej omnipotencji. Mimo to, w jego dziełach odbijała się, zapośredniczona z życia artysty, swoista skłonność do ucieczek, przybierając formę skrętu

<sup>17</sup> Tamże, s. 11–15, 21, 23.

<sup>18</sup> Tamże, s. 15.

<sup>19</sup> Tamże, s. 17.

<sup>20</sup> A. Condivi, *Żywot Michała Anioła Buonarroti*, dz. cyt., s. 106.

<sup>21</sup> Tamże, s. 56.

<sup>22</sup> J. Strykowski, *Tommaso del Cavaliere*, dz. cyt., s. 19, 36–37.

<sup>23</sup> Tamże, s. 19.

ciała oraz odwrotu: „Odwraca się od nas Matka Boska w *Świętej Rodzinie*, odwracają się postaci w Kaplicy Sykstyńskiej. Kąpiący się żołnierze w *Bitwie pod Cascina*, napadnięci zniecka, wyskakują z rzeki”<sup>24</sup>. Autor *Stworzenia świata, słońca i księżyca* jest, owszem, nader niekonwencjonalny, ale jego *Bitwa pod Casciną* wygrywa symbolicznie z malarstwem Leonarda da Vinci we florenckiej Consilio Grande. Ten drugi, obrażony, szybko zresztą opuszcza ukochane miasto Michała Anioła i wraca skonfundowany do Mediolanu<sup>25</sup>.

Michał Anioł miał wielu uczniów, a także fascynatów własnej twórczości. Był względem nich, jak i w stosunku do siebie samego, dość surowy oraz wymagający. Wielokrotnie im powtarzał, wytykając przy tym liczne błędy warsztatu, że aby zostać prawdziwym artystą nie wystarczą li tylko „[...] dobre chęci, trzeba być dotkniętym przez Boga”<sup>26</sup>. Jeżeli traktował własną osobę w kategoriach geniusza, to tylko na zasadzie porównań, które częstokroć czynił. Twierdził na przykład, że jego gorliwi naśladowcy będą świecić jedynie blaskiem odbitym od sławy, którą udało mu się uzyskać za życia<sup>27</sup>.

Najwierniejszy z uczniów Michała Anioła, anonimowy narrator opowieści Strykowskiego, szukał z kolei metaforycznie źródeł wielkości swego Mistrza na styku czerni oraz bieli dwóch uzupełniających się erosów, będących równocześnie, jego zdaniem, manifestacją boskiej kreacji w człowieku<sup>28</sup>. Starał się nieustannie rozwiązać zagmatwaną zagadkę jego boskiego geniuszu, potęgi i słabości zarazem, tchórzostwa oraz odwagi, pychy, jak też pokory, a nade wszystko „[...] nieiszczzenia kaleczącego oporny kamień”<sup>29</sup>. Postać i dorobek artystyczny Michała Anioła rozpatrywał przez pryzmat nieśmiertelności. Do jego sądów przychylił się kardynał Jacopo Salviati, twierdzący między innymi, że geniusz Mistrza pochodzi od Boga. Podobne twierdzenia o nim formułował także Tommaso del Cavaliere<sup>30</sup>.

Cała trójka dobrze jednak wiedziała, że nie miał on przyjaciół i nie chce mieć. Nie byli mu do niczego potrzebni. Pytano się go po wielokroć i podstępnie: dlaczego się nie żeni? Odpowiedź była tylko jedna: „Jego żona to

<sup>24</sup> Tamże, s. 27.

<sup>25</sup> Tamże, s. 28–29.

<sup>26</sup> Tamże, s. 30, 53–54.

<sup>27</sup> Tamże, s. 43.

<sup>28</sup> Tamże, s. 54.

<sup>29</sup> Tamże, s. 76.

<sup>30</sup> Tamże, s. 59, 82, 86.

Sztuka władcza i bezwzględna pani, a dzieła to jego dzieci. Kto jeszcze ma dzieci, które żyć będą wiecznie?”<sup>31</sup>. Ich teologiczno-filozoficzne spekulacje potwierdziły niejako przedśmiertne słowa Michała Anioła, oburzonego wielce decyzją soboru trydenckiego o przykryciu nagości w jego *Sądzie Ostatecznym* zdobiącym szczyt ściany Kaplicy Sykstyńskiej: „[...] Jak oni śmiali! Mnie! Ze mną zginie Sztuka. Bóg mi ją dał jak Mojżeszowi tablice. Tworzyłem jak Stwórca”<sup>32</sup>.

Samotność Michała Anioła potwierdzał też Ascanio Condivi:

[...] miłość cnoty i ciągłe ćwiczenie się w przednich sztukach czyniły go samotnikiem; w ten sposób rozkoszował się i lubował niemi, podczas gdy towarzystwa nie tylko go nie zadowalały, lecz sprawiały mu przykrość, jako coś, co go odводziło od jego rozmyślań, nigdy bowiem (jak o tem zwykł był mawiać ów wielki Scypjon) nie był mniej samotny, jak wówczas, kiedy był sam<sup>33</sup>.

Samotność wyzwalała w niniejszym artyście nieposkromione moce twórcze, dzięki którym wykonał on między innymi – za czasów urzędowania na stolicy Piotrowej papieża Pawła III – wspaniałe malowidło zatytułowane *Sąd Ostateczny*. Biskup Rzymu bardzo go miłował oraz szanował<sup>34</sup>. Jednakże na mocy uchwał soboru trydenckiego (1546–1663) zaangażowano malarza i rzeźbiarza Daniela da Volterra (1509–1566) do ocenzurowania omawianego tutaj fresku Michała Anioła. Chodzi w tym miejscu o głośną sprawę z ukrywaniem nagości. Dziełu Buonarrotiego domalowano wówczas spodnie. Poza tym, pojawiły się również zarzuty, że namalowany w Kaplicy Sykstyńskiej Jezus, pozbawiony został przez niego typowych dla ówczesnej ikonografii cech<sup>35</sup>.

### ***Dobro samo w sobie...***

*Eiper ta agatha heauto einai aeu eros estin* – słowa te z greckiego znaczą: „Dobro samo w sobie jest zwiewną esencją”. Te, stylizowane na antyczny, niemal platoński dialog, słowa wypowiedział w utworze Strykowskiemu Donato Giannotti (1492–1573), formułując je wprost do Michała

<sup>31</sup> Tamże, s. 64.

<sup>32</sup> Tamże, s. 62.

<sup>33</sup> A. Condivi, *Żywot Michała Anioła Buonarroti*, dz. cyt., s. 99–100.

<sup>34</sup> Tamże, s. 82–85.

<sup>35</sup> Zob. [hasło: *sobór trydencki*], [w:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/sobor-trydencki;3977047.html> [dostęp: 20.02.2020].

Anioła. Bohater ten jednak sprecyzował swoją myśl w sposób następujący: „[...] przedmiotem miłości jest wieczne dążenie do dobra”<sup>36</sup>. W tej pozornej dychotomii pojęć i znaczeń zawiera się symbolicznie w niniejszym opowiadaniu poetycki portret geniusza oraz jego nieśmiertelnego dzieła. Dobro, zło oraz miłość, niczym *eros* i *tanatos*, wzajemnie tu sobie towarzyszą. Przechodzą w swoje nieustanne, cykliczne przeciwieństwa. Dialektycznie się uzupełniają, świadcząc zarazem o artystycznej próbie ukazania przez autora *Matki Boskiej z Dzieciątkiem i św. Józefem* panoramy ludzkiego żywota w jego wszystkich, misternych odsłonach.

Pamiętajmy ponadto o jeszcze jednym aspekcie. Twórcy fresków *Nawrócenie Szawła* szczególnie ważne były słowa Vittorii Colonna (zw. *La Divina*; 1492–1547), w której, wedle świadectw osób bliskich, w tym obszernych oraz wzruszających relacji Ascanio Condivi, był poniekąd zakochany. Wielbił ją na sposób platoniczny: „ – Jeśli chcesz poznać swoją duszę, a przez nią Boga, przebywaj myślą stale ze śmiercią”<sup>37</sup>. To wręcz dewiza życia i twórczości Michała Anioła. Niech za przykład to obrazujący posłuży nam riposta udzielona Giannotti’emu przez jego Mistrza:

[...] kochać jawnie jest rzeczą piękniejszą niż w tajemnicy. Zakochanemu wszystko przystoi. Miłość jest szlachetna, nie może budzić potępienia.

[...] Każdy temat zdąża ku śmierci. Znasz *Sztukę godnego umierania* Savonaroli? Savonarola przepowiadał grzesznej Florencji straszną śmierć. Dla niej nie będzie godnego umierania. Dostąpić tego może człowiek, jeśli zniweczy myślą o śmierci pokusę zabaw i rozkoszy, ambicji i sławy. Śmierć wzmacnia człowieka w walce z namiętnościami, jeśli człowiek ma dość siły, żeby oddać się jej całkowicie myślą<sup>38</sup>.

To w takim razie dosyć pesymistyczne, by nie powiedzieć minorowe, dywagacje bohatera, każące – metaforycznymi słowy – idei miłości, blaskom powszedniości dnia oraz – w pewnym sensie – aktowi artystycznej kreacji przeglądać się przekornie w zwierciadle śmierci. Oto co o owej książce rzekł swego czasu Jerzy Andrzejewski: „Ostatnia proza Strykowskiego jest zbeletryzowanym traktatem o twórczości, kochaniu oraz śmierci. To pod każdym względem wybitna proza [...]”<sup>39</sup>. Autor *Popiołu i diamentu*

<sup>36</sup> J. Strykowski, *Tommaso del Cavaliere*, dz. cyt., s. 35–36.

<sup>37</sup> Tamże, s. 58. Por. A. Condivi, *Żywot Michała Anioła Buonarotti*, dz. cyt., s. 101–102.

<sup>38</sup> J. Strykowski, *Tommaso del Cavaliere*, dz. cyt., s. 38–39.

<sup>39</sup> Zob. J. Andrzejewski, *Gra z cieniem*, wyd. I, Warszawa 1987, s. 179.

(1948) uważa tutaj też między innymi, że nie tylko wypada się nią cieszyć, ale i dzięki jej szczególnej urodzie przypomnieć choćby sobie, jak w czasach nie tak wcale dawnych „Twórczość” zasłużyła się świetnością wielu drukowanych na jej łamach tekstów prozatorskich<sup>40</sup>. Strykowski bowiem, jak pamiętamy, pracował w owym piśmie – jako kierownik działu prozy – aż do swej emerytury w 1978 roku<sup>41</sup>.

Warto w tym miejscu wspomnieć o kolejnej, jak wiele na to wskazuje, nader istotnej kwestii. Pisarz zadedykował bowiem bezpośrednio swoją książkę aktorowi oraz reżyserowi Ryszardowi Żuromskiemu (1945–2004), z którym odczuwał najwidoczniej pokrewieństwo dusz, metafizyczne powinowactwo. Był on jednym z jego życiowych partnerów. W latach 1969–1971 występował w Teatrze im. Jaracza w Łodzi, a między 1974 i 1976 rokiem piastował funkcję dyrektora i kierownika artystycznego Lubuskiego Teatru im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze. W latach 1979–1987 był zaś aktorem Teatru Powszechnego w Warszawie. Zajmował się także pisarstwem i krytyką teatralną, publikował w „Twórczości” oraz „Dialogu”. W roku 1975 wystąpił zaś między innymi jako Sędzia w adaptacji powieści Strykowskiego pod tytułem *Czarna różna* na deskach wspomnianego teatru z Zielonej Góry. Dzieło pisarza wyreżyserował wówczas Roman Kłosowski (1929–2018)<sup>42</sup>.

Można w takim razie zaryzykować, dość śmiało powiedziałbym, twierdzenie, że pozostawał Żuromski dla Strykowskiego – w pewnym sensie – odpowiednikiem Michała Anioła, acz nie tylko w jego wybitnie aktorskiej czy reżyserskiej odsłonie. Był, z dużą dozą prawdopodobieństwa, jego „kochankiem”. Każdy z owych reprezentantów słowa pisanego, sztuk malarsko-architektoniczno-rzeźbiarskich czy teatralnej niwy, zaświadczał wszak dobitnie swym dziełem o własnym artystycznym życiu – zmierzającym już od

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> Por. A. Sznajder, *Julian Strykowski – od komunizmu do normalności. W 110. rocznicę urodzin pisarza*, „Kurier Galicyjski” 2015, nr 12 (232), [w:] <https://www.kurier-galicyjski.com/historia/postacie/111-s/4295-julian-strykowski> [dostęp: 30.10.2019].

<sup>42</sup> Zob. [hasło: *Ryszard Żuromski*], [w:] <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1117061> [dostęp: 30.10.2019]. Por. H. Doboszowa, *Czarna róża*, „Gazeta Zielonogórska” 17.03.1975, nr 63, [w:] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/176528.druk.html> [dostęp: 30.10.2019] oraz [hasło: *Julian Strykowski*, „*Czarna róża*”], [w:] <http://encyklopedia-teatru.pl/przedstawienie/28220/czarna-roza> [dostęp: 30.10.2019]. Por. też J. Strykowski, *Czarna róża*, Warszawa 1962. Zob. również J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Prawda czy mistyfikacja? „Czarna róża” Juliana Strykowskiego jako powieść z kluczem*, „Pamiętnik Literacki” 2012, t. 103, nr 3, s. 101–125.

swego zarania nieuchronnie – do wielkiej twórczej pełni. Ich prace oraz dokonania pozostaną więc z nami do końca. W tym więc chyba tkwi sedno słowa geniusz, które bliskie zdaje się pojęciu nieśmiertelności.

### Bibliografia

- Andrzejewski J., *Gra z cieniem*, wyd. I, Warszawa 1987.
- Buonarroti Michał Anioł, *Poezje*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył L. Staff, Warszawa 1922.
- Buonarroti Michał Anioł, *Poezje: wybór*, przeł. L. Staff, wybór oprac. i wstępem opatrzył M. Brahmer, Warszawa 1956.
- Buonarroti Michał Anioł, *Poezje wybrane*, przeł. L. Staff, Warszawa 1973.
- Buonarroti Michelangelo, *Poezje Michała-Anioła Buonarrotego*, przeł. L. Siemieński, Kraków 1861.
- Chołodowski W., *Strykowski*, przeł. B. Grzegorzewska, Warszawa 1982.
- Girardi M., *Michał Anioł*, przeł. J. Walkowska, Warszawa 2006.
- Grynberg H., *Strykowski, mój przyjaciel*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 184, s. 12.
- Jagodzińska-Kwiatkowska J., *Prawda czy mistyfikacja? „Czarna róża” Juliana Strykowskiego jako powieść z kluczem*, „Pamiętnik Literacki” 2012, t. 103, nr 3, s. 101–125.
- Kopaliński W., *Julian Strykowski (1905–1996)*, „Zeszyty Literackie” 1996, nr 4, s. 127.
- Kot W., *Julian Strykowski*, Poznań 1997.
- Kozicki W., *Michał Anioł*, Warszawa 1996.
- Lanckorońska K., *Restauracja fresków Michała Anioła w kaplicy sykstyńskiej*, Warszawa 1938.
- Lanckorońska K., *Uwagi o interpretacji „Sądu Ostatecznego” Michała Anioła: ref.*, „Folia Historiae Artium” 1995, t. 1, przeł. A. Różycka-Bryzek, s. 87–95.
- Lanckorońska K., *„Zdjęcie z krzyża” Michała Anioła*, Lwów 1939.
- Michał Anioł, *Wiersze i listy w wyborze*, przeł. J. Kolankowski, Poznań 1998.
- *Michał Anioł Buonarroti*, oprac. J. Białostocki, wybór il. J. Jahn, Lipsk – Warszawa 1971.
- Nardini B., *Spotkanie z Michałem Aniołem*, przeł. M. M. Berger, Wrocław 1978.
- Piekarski I., *Z ciemności. O twórczości Juliana Strykowskiego*, Wrocław 2010.
- Polkowski J., *Zguba i ocalenie na Wschodzie*, „wSieci” 2014, nr 21, s. 74–76.



- Prokop-Janiec E., *Strykowski: sny i jawa*, „Ruch Literacki” 1995, z. 5, s. 647–662.
- Rizzatti M. L., *Geniusze sztuki. Michał Anioł*, przeł. B. Teopltiz-Kaczmarek, Warszawa 1990.
- Rolland R., *Żywot Michała Anioła*, przeł. W. Berent, [poezje Michała Anioła w przekł. L. Staffa], Warszawa 1924.
- Staff L., *Michał Anioł*, oprac. graf. A. Heidrich, Warszawa 1958.
- Staff L., *Michał Anioł i jego poezje*, Warszawa 1977.
- Strykowski J., *Czarna róża*, Warszawa 1962.
- Strykowski J., *Ocalony na Wschodzie*, Montricher 1991.
- Strykowski J., *Tommaso del Cavaliere*, wyd. I, Warszawa 1982.
- Szczepański J. J., *Julian Strykowski*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 2, s. 120–123.
- Szewc P., *Syn kapłana*, Warszawa 2001.

### **Michał Siedlecki**

*Scholarly Section of Łukasz Górnicki  
Podlachian Library in Białystok*

## **A PORTRAIT OF A GENIUS. MICHELANGELO IN A SHORT STORY "TOMMASO DEL CAVALIERE" BY JULIAN STRYKOWSKI**

### **Summary**

In his article, titled *A portrait of a genius. Michelangelo in the short story „Tommaso del Cavaliere” by Julian Strykowski* Michał Siedlecki claims, first of all, that the main character of the Polish writer's work seems paradoxically as mysterious and ambiguous as the life and work of Strykowski, which remains to be very diverse and inexplicable. Undoubtedly, both artists can be referred to as geniuses (from Latin word *genius*; „watchman”, „guardian spirit”, „god”). Their artistic achievements, so original, rich and universal, comprise our common heritage – a legacy that should resist any test of time. So this is probably the essence and heart of the word genius, which seems close to the concept of immortality.

**Keywords:** Julian Strykowski, Michał Anioł, Ryszard Żuromski, Renaissance, contemporary literature.



Michał Głowiński (ur. 1934), zdjęcie z 2016 r.,  
Warszawskie Targi Książki

Kamil K. Pilichiewicz  
*Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku*  
*Uniwersytet w Białymstoku*  
ORCID: 0000-0003-4991-0542

MICHAŁA GŁOWIŃSKIEGO KOMENTARZE  
NA TEMAT SYJONIZMU W KONTEKŚCIE  
WYDARZEŃ MARCOWYCH  
I MECHANIZMÓW PROPAGANDY PRL-U

„póki słowa nie kłamią, nic światu nie grozi”

Zbigniew Bieńkowski<sup>1</sup>

Na wstępie temat niniejszych rozważań należałoby podzielić na dwie oddzielne, z pozoru niezwiązane ze sobą, kwestie w zależności od podejścia semantycznego do tytułowego *syjonizmu*. Pierwszą kwestią omawianą będzie osobisty, jednostkowy pogląd Głowińskiego, jego zapatrywanie się na syjonizm jako pewną ideologię, ruch polityczno-społeczny. Jak się zdaje, nieszczególnie badacza syjonizm w tym powszechnym znaczeniu zajmuje. Świadczyć o tym może ograniczona liczba jego komentarzy związanych z tą tematyką.

Zupełnie inaczej przedstawia się kwestia syjonizmu jako określenia piętnującego, wykorzystywanego w komunistycznej propagandzie, które stało się jednym z podstawowych narzędzi komunistycznej propagandy. Tak rozpatrywany tytułowy termin znalazł się w centrum zainteresowania Głowińskiego, uczonego, który podjął się szczegółowej analizy propagandowego języka, PRL-owskiej nowomowy. Przyjrzyjmy się bliżej tym poszczegół-

---

<sup>1</sup> Z. Bieńkowski, *Oda do słownika*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, Warszawa 1993, s. 171.

nym obszarom tematycznym, spróbujmy zrekonstruować obraz syjonizmu, jaki przedstawia ze swojej perspektywy autor *Nowomowy po polsku*.

Obie perspektywy semantyczne, choć tak różne, łączy wymiar czasowy, obie pośrednio bądź bezpośrednio są związane z wydarzeniami marcowymi 1968 roku. Pośrednio, gdyż ich genezy należałoby szukać również w roku wcześniejszym. Skorelowane są z wojną izraelsko-arabską 1967 roku, zwaną wojną sześciodniową.

Gdy omawiamy pierwszy kontekst, nazwijmy go tożsamościowym, zasadne wydaje się przywołanie słów Głowińskiego, który mówi o swojej przynależności narodowej. Autor *Kręgów obcości* w wywiadzie<sup>2</sup> z Teresą Torańską przyznaje, że w rubryce „narodowość” poza jednym wyjątkiem wpisuje zawsze „Polska”, chociaż, jak dodaje, obie narodowości (polska i żydowska) go określają. Na pytanie Torańskiej, czy powiedziała by o sobie: polski Żyd czy Polak pochodzenia żydowskiego, odpowiada: „Raczej to drugie”<sup>3</sup>. Głowiński w tym samym wywiadzie doprecyzowuje:

Mam żydowską biografię – jako dziecko byłem w getcie, ukrywano mnie, Żydami byli moi przodkowie. Ale nie znam jidysz, nie znam hebrajskiego, nie znam religii żydowskiej, nie bywam w synagodze i czuję się nie tylko związany, ale wręcz wrośnięty w polską kulturę i polską historię<sup>4</sup>.

Mało tego, dodałbym, że Głowiński jako szanowany i uznany badacz literatury i pisarz jednocześnie tę polską kulturę współtworzy. To bynajmniej nie znaczy, że kwestie żydowskie – również te o charakterze politycznym – są mu obojętne. On sam się o tym przekonał jeszcze przed wydarzeniami marcowymi, podczas międzynarodowego konfliktu bezpośrednio poprzedzającego Marzec. Mowa tutaj o wspomnianej wojnie sześciodniowej, rozpoczętej 5 czerwca 1967 roku. Uczony tak opisuje swoje wobec tego zdarzenia odczucia:

I... nagle zdałem sobie sprawę, że nie jest mi obojętne, kto w tej wojnie zwycięży. Że sprawa mojej żydowskości jest dla mnie ważna. Ze względu na prze-

<sup>2</sup> M. Głowiński w rozmowie z T. Torańską, [w:] *Trzy rozmowy Teresy Torańskiej. Bristiger, Głowiński, Rotfeld. Śmierć spóźnia się o minutę*, red. D. Fedor, Warszawa 2010, s. 105.

<sup>3</sup> Tamże, s. 107.

<sup>4</sup> Tamże, s. 105.

szłość i na to, co dzieje się na Bliskim Wschodzie. Zacząłem się bać, że Arabowie zepchną Izraelczyków do morza. Jak zapowiadali. I powtórzy się Zagłada.

W Izraelu miałem sporą rodzinę ze strony ojca. Jego dwie siostry wyszły za mąż za syjonistów i wyemigrowały przed wojną do Palestyny. Nie czułem się z nimi związany. W ogóle ich nie znałem. I nagle stali mi się bliscy. [...] Mały Izrael, otoczony ze wszystkich stron przez Arabów, broniący się przed Arabami, wzbudzał w polskim społeczeństwie dużo sympatii. Ale ja na wydarzenia na Bliskim Wschodzie reagowałem bardziej nerwowo, bardziej emocjonalnie. Dla mnie to nie był odległy teatr wojny. O moim stosunku do tej wojny – nagle odkryłem – decydowała żydowska genealogia<sup>5</sup>.

W tym ważnym fragmencie wywiadu Głowiński, pisząc o swoich ciotkach, które wyszły za mąż za syjonistów, podkreśla po raz kolejny, że on sam za syjonistę się nie uważa, że się z nim nie utożsamia. Nie oznacza to jednak, że obojętne mu były losy Izraela, wręcz przeciwnie, odkrył, że ma do wojny sześciodniowej wyjątkowo emocjonalny stosunek, który był następstwem jego „żydowskiej genealogii”. Nad pisarzem-badaczem zapanowały lęki dotyczące jego doświadczeń czasów Zagłady. Mimo braku większego racjonalnego uzasadnienia, Głowiński bał się, że traumatyczne wydarzenia mogą się powtórzyć. Nie był zresztą w tych poglądach osamotniony.

W podobnym tonie o emocjonalnym zaangażowaniu w kontekście wojny sześciodniowej wspomina autor *Kładki nad czasem* w swojej prozie autobiograficznej. W *Kręgach obcości* czytamy bowiem:

[...] byłem oczywiście świadom, że żydowskie pochodzenie jest ważnym składnikiem mojej sytuacji egzystencjalnej, byłem – jak zawsze – uczulony na wszelkie przejawy antysemickiej niechęci, doskonale pamiętałem dzieciństwo w getcie warszawskim i po aryjskiej stronie, ale o kwestiach żydowskich prawie nie myślałem, zaprzątały mnie inne sprawy. Tym, co się dzieje w Izraelu i wokół Izraela, interesowałem się w stopniu minimalnym, niewiele więcej niż wypadkami w innych odległych krajach. I to właśnie się zmieniło wiosną 1967 roku, wtedy, gdy szykowała się wojna, która przeszła do historii pod nazwą sześciodniowej. Wystarczyło spojrzeć na mapę, by się zorientować, jaki jest rozkład sił. Narastała groza, gdyż było wiadomo od początku, że walki toczyć się będą nie o takie czy inne tereny, ale o samo istnienie państwa, o być albo nie być jego mieszkańców. Organizacje i rządy arabskie nie ukrywały, że chcą zepchnąć Żydów do morza, że tak właśnie przedstawia się ich cel główny. Nie

<sup>5</sup> Tamże, s. 133–134.

miałem wątpliwości, co w tym kontekście znaczy „zepchnięcie do morza”, nie żywiłem złudzeń, szykuje się nowa zagłada<sup>6</sup>.

Słowa memuarysty potwierdzają nasze wcześniejsze wnioski. W całej tej sytuacji Głowiński zauważa pewne analogie do czasów okupacji, kiedy nazistowskie Niemcy próbowali wyniszczyć<sup>7</sup> naród żydowski. Wprawdzie tym razem chodziło o „być albo nie być” państwa Izrael, ale państwo tworzą ludzie, którzy po raz drugi stanęliby w obliczu zagłady. W innym fragmencie pisarz podkreśla: „Wydarzenia na Bliskim Wschodzie obserwowałem nie tylko z wielką uwagą, ale także z wielkimi emocjami. Nieustannie otwierałem radio, by poznać najświeższe wieści, głównym źródłem informacji były słuchane na przemian Wolna Europa i BBC”<sup>8</sup>. Badacz literatury nie ukrywa w żaden sposób swojego emocjonalnego zaangażowania w wydarzenia na Bliskim Wschodzie w czasie wojny sześciodniowej. Wręcz przeciwnie, podkreśla tę emocjonalność. Jest ona bowiem całkowicie uzasadniona w kontekście jego pochodzenia, ale także, co może ważniejsze, w obliczu doświadczeń czasów Zagłady, których był mimowolnym świadkiem.

Przy omawianiu tematyki syjonistycznej, wspominając o „żydowskiej genealogii” Głowińskiego, jego tożsamości, następnie jego zaangażowaniu w wojnę sześciodniową, i tym, co było niejako jej następstwem, nie chcę bynajmniej posługiwać się uproszczeniami, nieprecyzyjnymi porównaniami. W ten sposób zbliżyłbym się niebezpiecznie do podejścia propagandowego. Nazwanie Głowińskiego syjonistą byłoby całkowicie nieuzasadnione. Nie to jest moim celem. Autor *Kręgów obcości* do syjonizmu w znaczeniu ideologiczno-politycznym podchodzi bez większych emocji, ma on dla pisarza marginalny charakter. W cytowanym już wywiadzie syjonistami nazywa grupę ludności, w świecie nieliczną, posługującą się niekiedy nacjonalistycznymi hasłami, głoszącymi konieczność utworzenia państwa żydowskiego<sup>9</sup>. W innym komentarzu badacz syjonistami nazywa pośrednio zwolenników określonej doktryny politycznej<sup>10</sup>. W tych socjologicznych okre-

<sup>6</sup> M. Głowiński, *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Kraków 2010, s. 316.

<sup>7</sup> „Wyniszczenie” jest terminem zaproponowanym przez Głowińskiego na inne określenie Zagłady, zob. M. Głowiński, *Zapisywanie Zagłady*, z M. Głowińskim rozmawia A. Grupańska, „Kontrapunkt. Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego” 2001, nr 1/2, s. 15.

<sup>8</sup> M. Głowiński, *Kręgi obcości*, s. 317.

<sup>9</sup> M. Głowiński w rozmowie z T. Torąską, [w:] *Trzy rozmowy Teresy Torąskiej. Bristiger, Głowiński, Rotfeld. Śmierć spóźnia się o minutę*, s. 134.

<sup>10</sup> M. Głowiński, *Zła mowa. Jak nie dać się propagandzie*, Warszawa 2016, s. 33. Publikacja

śleniach jest pewna obojętność, która nie pozostawia złudzeń co do braku identyfikacji Głowińskiego z omawianą grupą ludzi. Nie oznacza to jednak, że kwestie żydowskie na arenie międzynarodowej, również w kontekście wspomnianej wojny sześciodniowej i państwa Izrael nie mają dla niego większego znaczenia. W tym wypadku jest zupełnie inaczej.

Trzeba wszakże wyraźnie odróżnić jedno od drugiego, co w czasach wcześniejszych, szczególnie w rzeczywistości PRL-u, nie było to jednak takie oczywiste. Autor *Kładki nad czasem* w nawiązaniu do wojny sześciodniowej, poprzedzającej wydarzenia marcowe, pisze: „Według ówczesnych realsocjalistycznych kryteriów byłem niewątpliwym syjonistą, choć o emigracji do Izraela nigdy nie myślałem, opowiedziałem się jednak po stronie tych, których nazywa się agresorami i którym przypisuje się najróżniejsze zbrodnie”<sup>11</sup>. W ten oto sposób przechodzimy do drugiej części niniejszych rozważań.

Na początku wspominałem, że temat syjonizmu w komentarzach Głowińskiego, mimo że poruszany w różnych kontekstach, łączą wspólne ramy czasowe, czyli wydarzenia marcowe, których pośredniej genezy można się doszukiwać już w wojnie sześciodniowej. Jest to oczywiście pewien skrót myślowy<sup>12</sup>. Wydarzenia w Izraelu, to, co na początku zajmuje autora *Marcowego gadania* ze względów osobistych, następnie okazuje się przyczynkiem do rozpętania propagandowej nagonki, której szczegółowej analizy podejmuje się Głowiński już jako badacz nowomowy. Tak oto relacjonuje ideologiczny przewrót, jaki nastąpił wraz z końcem konfliktu sześciodniowego:

Uspokoilem się, gdy już było pewne, kto zwyciężył. Nie sposób jednak mówić o wyciszeniu, kiedy się zauważyło, jak radykalnie zmienił się ton, jakim mówi się o tym oficjalnie w kraju. Była to zmiana nagła, niemal z dnia na dzień. O wojnie sześciodniowej zaczęto rozprawiać językiem jakby żywcem przeniesionym z czasów stalinowskich. Izrael przedstawiano jako bandyckiego na-

---

cja zawiera istotne fragmenty tzw. „notatek gazetowych”, dlatego posiłkuję się nią przy omawianiu dalszych haseł i komentarzy.

<sup>11</sup> M. Głowiński, *Kręgi obcości*, s. 318.

<sup>12</sup> Dla profesora Bartoszewskiego, o czym wspomina Głowiński, punktem zwrotnym i początkiem Marca było przemówienie Gomułki na zjeździe związków zawodowych (1967). Szef partii odniósł się w nim do ówczesnych wydarzeń międzynarodowych, m.in. wojny na Bliskim Wschodzie, zob. M. Głowiński, G. Wołowicz, *Czas nieprzewidziany. Długa rozprawa bez pana, wójta i plebana*, z M. Głowińskim rozmawia G. Wołowicz, Warszawa 2018, s. 262.

jeźdźcę, nędznego sługusa amerykańskiego imperializmu. Formuła „agresja izraelska” nabrała mocy obowiązującej<sup>13</sup>, porównywanie Izraelczyków do hitlerowców stało się nagminne, mówiono w ostrym tonie o osi „Waszyngton – Bonn – Tel Awiw”, co miało przypominać złowrogą oś „Berlin – Rzym – Tokio” z czasów drugiej wojny. Przecistawiano ich pokój miłującym narodom arabskim<sup>14</sup>.

Badacz ze zdziwieniem obserwuje rozwój tej wulgarnej, propagandowej strategii. Mimo że zajmował się już nowomową (zjawisko nadużyć językowych nie było mu zatem obce), jest tym gwałtownym procesem zaskoczony. Pisze dalej: „Nie spodziewałem się tak wielkiej intensyfikacji, a także nie sądziłem, że pojawią się mniej lub bardziej bezpośrednie odwołania do tradycyjnych, chciałoby się powiedzieć – odwiecznych, wyobrażeń antysemickich. Stawało się jasne, że chodzi nie tylko o konflikt izraelsko-arabski, ale o Żydów w ogólności, także tych przebywających tutaj na miejscu”<sup>15</sup>. Autor opisuje w tym fragmencie rozpoczęcie tzw. propagandy marcowej: „[...] za jej punkt inauguracyjny uznać można – jak sam wspomina – przemówienie Gomułki z 19 czerwca 1967 roku na kongresie Związków Zawodowych oraz ukazanie się latem tego [samego – przyp. K. P.] roku książki<sup>16</sup> nieznanego przedtem autora o nazwisku *Walichnowski* [podkreś. autora – K. P.] [...]”<sup>17</sup>.

Zjawisko, które Głowiński określa jako „dyskurs marcowy” czy „marcowe gadanie”, praktykowane było jeszcze długo. Zakończyło się dopiero na początku lat siedemdziesiątych, potem jednak, jak przekonuje autor *Nowomowy po polsku*: „jego widmo powracało przy różnych okazjach”<sup>18</sup>. Głowiński przyznaje, że dyskurs marcowy, kiedy zestawimy go z propagandowymi działaniami komunistycznymi *sensu largo*, niczym specjalnym się nie wyróżnia. „Jest jednak czymś niezwykłym – pisze badacz nowomowy – pod jednym względem, znaleziono bowiem czynnik jednoczący czy ujednolicejący, który pozwala sprowadzić niemieckich odwetowców, wrogich studen-

<sup>13</sup> Głowiński w innym tekście przytacza przykład dziennikarki, którą pozbawiono pracy za to, że zamiast „agresja izraelska” powiedziała w dzienniku telewizyjnym: „konflikt na Bliskim Wschodzie”, zob. M. Głowiński, *Zła mowa*, Warszawa 2016, s. 19.

<sup>14</sup> M. Głowiński, *Kręgi obcości*, s. 317.

<sup>15</sup> Tamże, s. 317–318.

<sup>16</sup> Zob. T. Walichnowski, *Izrael a NRF*, Warszawa 1967.

<sup>17</sup> M. Głowiński, *Propaganda marcową z perspektywy ćwierćwiecza*, „Przegląd Historyczny” 1993, nr 84/3, s. 352.

<sup>18</sup> Tamże.



tów, rozmiękczaczy, agresorów itp. do jednego”<sup>19</sup>. Mowa tutaj o Żydach, na których znaleziono inne określenie. W propagandzie marcowej zaczęto w sposób nader szczególny i powszechny używać, czy raczej nadużywać, słowa „syjoniści”, „syjonizm”: „Słowo to było tak używane, że mogło się stosować do wszystkiego, co żydowskie i do każdego człowieka, który określał się jako Żyd czy był przez innych jako Żyd określany”<sup>20</sup>. Jak przekonuje dalej autor *Magdalenki z razowego chleba*, niesie to ze sobą konkretne, zamierzone efekty semantyczne: „Z jednej strony, to było swego rodzaju pars pro toto, a z drugiej strony, to była wielka manipulacja językowa: używanie nazwy pewnej tendencji politycznej czy ideologicznej w zastępstwie nazwy pewnej grupy”<sup>21</sup>. Jest to, co podkreśla badacz nowomowy, podstawa marcowej gry językowej, której źródła znajdziemy w rozgrywkach moczarskiej części partii<sup>22</sup>. Wątek żydowski, czy zgodnie z językiem ówczesnej PRL-owskiej propagandy syjonistyczny, był, jak zapewnia Głowiński, motywem przewodnim i naczelnym<sup>23</sup>, a przede wszystkim motywem uniwersalnym, służącym wyjaśnianiu wszelkiego zła, które panoszyło się w państwach komunistycznych. Pisarz-badacz ironizuje, parafrazując komunistycznych politruków:

Zza wszystkiego, co złe na świecie, zza wrogów wszelkiej maści, wychyla się twarz Żyda zwanego syjonistą. I w tym, co dzieje się w Polsce, i w tym, co dokonuje się w innych krajach, nie ma przypadków, w każdym wydarzeniu, które zasługuje na potępienie, maczają palce syjoniści. Są oni demiurgami zła, produkują je po prostu przez to, że istnieją, że zawsze mają na uwadze swoje interesy i chcą pognać innych, a przede wszystkim zawzięli się na naród polski<sup>24</sup>.

W notce zatytułowanej wymownie *Syjonista*, a datowanej na dzień czwartego października 1968 roku, Głowiński pisze:

Jeszcze przed dwoma laty przeciętny człowiek mógł nie słyszeć tego słowa, a jeśli nawet słyszał, to z pewnością nie zdawał sobie dokładnie sprawy z jego

<sup>19</sup> Tamże, s. 353.

<sup>20</sup> M. Głowiński, G. Wołowicz, *Czas nieprzewidywany. Długa rozprawa bez pana, wójta i plebana*, s. 267–268.

<sup>21</sup> Tamże, s. 268.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> M. Głowiński, *Propaganda marcowa z perspektywy ćwierćwiecza*, s. 353.

<sup>24</sup> Tamże.

znaczenia, wiedział tylko, że to coś, co wiąże się ze sprawami żydowskimi. Świadczy o tym fakt, że w marcu br., a więc w kulminacyjnym momencie antysyjonistycznej histerii, „Trybuna Ludu” ogłosiła artykuł informujący, co to jest syjonizm (nadszły do redakcji liczne listy z pytaniami). Inny przykład braku orientacji to słynne transparenty, podobno pokazywane nawet w telewizji: „Syjoniści do Syjamu”<sup>25</sup>.

Autor zwraca uwagę na rzecz nader istotną. W czasach, nazwijmy je „około-marcowych” wiedza na temat syjonizmu była w społeczeństwie polskim znikoma. To z kolei mogło prowadzić i w konsekwencji prowadziło do informacyjnej dezorientacji, nadużyć, wszelkiego rodzaju karykaturalnych odkształceń w przedstawianiu definicji tegoż pojęcia, co skrzętnie wykorzystywała PRL-owska propaganda. Dalej czytamy w tym samym komentarzu:

Za sprawą ofensywy ideologicznej naszej marksistowsko-leninowskiej partii słowo to weszło do języka potocznego. Oznacza ono jednak nie zwolennika określonej doktryny politycznej, jest po prostu synonimem Żyda. W tym znaczeniu używane jest ono przez propagandę, mimo podziału na dobrych i złych Żydów, jaki lansował Gomułka w przemówieniu z 19 marca. Bycie syjonistą jest stopniowalne, toteż czytać można np. o znanym syjoniście; w atakach na Aleksandra Forda pisano, że współpracował z zagorzałym syjonistą zachodnoniemieckim<sup>26</sup>.

W notce z dnia następnego, zatytułowanej *Naród*, Głowiński zauważa natomiast, że:

Słowo to [naród – przyp. K. P.] jest używane w toku dyskursu propagandowego w ten sposób, by przekonać czytelnika, że jeśli coś jest przeciw niej [partii – przyp. K. P.], jest tym samym przeciw narodowi. Tak np. – z pozoru nie wiadomo dlaczego – przeciw narodowi (oczywiście polskiemu; naród jest tu zawsze ekwiwalentem Polaków) są Żydzi, którzy wyrazili radość ze zwycięstwa izraelskiego podczas wojny sześciodniowej<sup>27</sup>.

Słowo „syjoniści” tutaj nie pada, ale w domyśle propaganda „ustawiła-by” ich w pierwszym rzędzie jako Żydów działających „przeciwko narodowi

<sup>25</sup> M. Głowiński, *Zła mowa*, s. 33.

<sup>26</sup> Tamże, s. 33–34.

<sup>27</sup> Tamże, s. 35.

polskiemu”. Bardziej bezpośredni jest Głowiński w swoich przykładach działania propagandy w notce z 29 października 1968 roku. Analizuje w niej słowo „knowania” jako jeden z określników działalności spiskowej, szkodzącej partiom komunistycznym. Rzeczownik ten nabiera mocy propagandowej w związku z charakterystycznymi przymiotnikami: „Knowania mogą być imperialistyczne, syjonistyczne, rewizjonistyczne itp.”<sup>28</sup>.

Słowo „syjonistyczne” w takim a nie innym zestawieniu nie pozostawia złudzeń co do intencji osób, które używały go w powyższym kontekście. Pisarz-badacz w notatkach gazetowych pokazuje, jak słowa „syjonizm”, „syjoniści”, „syjonistyczne” stają się kolejnym narzędziem propagandowym ówczesnej władzy czasów „około-marcowych”.

Taki oto portret syjonisty rysowanego na nowo przez komunistyczną propagandę przybliży nam autor: „Przede wszystkim jest on wrogiem wszystkiego, co polskie, socjalistyczne, szlachetne i postępowe. [...] Mamy tu do czynienia z ujęciem generalizującym, nawet bowiem, gdy mowa o konkretnej osobie [...], chodzi o przedstawiciela gatunku syjonistów, w konsekwencji przeto wiedza o jednostce staje się bez żadnych zapośredniczeń wiedzą o zbiorowości”<sup>29</sup>. Jest to klasyczny sposób działania wszelkich stereotypów, nadmierne upraszczanie i generalizowanie<sup>30</sup>, podkreślany przez badacza nowomowy. Czytamy dalej:

Dla propagandy marcowej, tak zresztą jak dla wszelkiej propagandy antysemitycznej, założenie to niezmiernie ważne. Zapewnia ono swoistą jedność wizji świata, wykluczającą w zasadzie wszelkie wyjątki, pozwala dostrzegać identyczność między powiedzmy izraelskimi oficerami a tymi, którzy mieszkają w Polsce i swoją syjonistyczną naturę maskują. Dyskursem o syjoniście jest zarówno to, co się mówi o wojnie sześciolatej, jak i to, co opowiada się o kimś, kto z okazji izraelskiego zwycięstwa wypił w czerwcu 1967 roku w Warszawie kieliszek wina<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Tamże, s. 45.

<sup>29</sup> M. Głowiński, *Propaganda marcowa z perspektywy ćwierćwiecza*, s. 357.

<sup>30</sup> Więcej na temat stereotypu jako zjawisku obecnym w literaturze i szerzej – kulturze, zob. *Stereotypy i uprzedzenia*, red. Z. Chlewiński, I. Kurcz, Warszawa 1992; Z. Mitosek, *Literatura i stereotypy*, Wrocław 1974; *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa 2003; G. Grochowski, *Stereotypy – komunikacja – literatura*, „Przestrzenie Teorii” 2003, nr 2, s. 49–71.

<sup>31</sup> M. Głowiński, *Propaganda marcowa z perspektywy ćwierćwiecza*, s. 357–358.

W antysemitycznym dyskursie marcowym komuniści przekonują, że syjonista ujawnia zawsze i wszędzie te same, dodajmy, nieczne cechy, te same groźne, przewrotowe, antyradzieckie poglądy. W przypisie cytowanego tekstu Głowiński wspomina, że słowa, takie jak: „syjonista”, „syjonizm”, „syjonistyczny”, są typowymi dla wysłowienia propagandowego słowami-sygnalami<sup>32</sup>, wyróżniającymi się nieokreślonością, niejednoznacznością. Sprzyja to, o czym już wspomnieliśmy, narzucaniu za ich pomocą pewnego specyficznego widzenia świata<sup>33</sup>.

Po raz kolejny Głowiński pokazuje, że nie słowa same w sobie są najważniejsze, ale to, jak te słowa rozumiemy, czego są symbolem, w jakim kontekście zostają użyte. W jednym z artykułów Głowiński, charakteryzując nowomowę, pisze o niej: „Łagodnie brzmiące formuły znaczą całkiem coś innego niż na to wskazywałyby użyte w nich słowa. Język ten jest swojego rodzaju szyfrem, złożonym z eufemizmów, peryfraz i różnego rodzaju sformułowań, w których sensie zorientować się można pod tym jedynie warunkiem, że zna się konteksty i realia”<sup>34</sup>.

Podsumowując, na podstawie przywołanych przeze mnie, a nakreślonych przez Głowińskiego przykładów rozumienia słów: „syjonizm”, „syjonista”, „syjonistyczny” sformułować można pewne wnioski kluczowe dla tematu niniejszych rozważań. Są to, zauważmy, terminy wieloznaczne. Autor *Marcowego gadania*, wspominając jedynie o powszechnie używanym znaczeniu, skupia się przede wszystkim na unaocznieniu, pokazaniu mechanizmów propagandy marcowej, której wspomniane słowa stały się niejako sztandarowymi określeniami piętnującymi, pejoratywnymi. Szczytem tej zakłamanej, perfidnej, haniebnej, chciałoby się powiedzieć, propagandy było przemówienie Gomułki wygłoszone kilkanaście dni po zakończeniu wojny sześciodniowej, w którym to przemówieniu porównuje on polskich Żydów (w domyśle oczywiście syjonistów) do piątej kolumny<sup>35</sup>.

Obie części mojego artykułu łączą się ze sobą. Głowiński sam wielokrotnie wspomina, że na kwestie antysemityzmu jest bardzo wyczulony, ma do nich emocjonalny stosunek, co jest przyczyną późniejszej, szczegółowej

<sup>32</sup> Termin, co podkreśla Głowiński, zapożyczony od Siniawskiego, zob. A. Siniawski, *La civilisation soviétique*, Paris 1988. Określeniem tym posługują się też inni badacze, zob. R. Zimand, *„Dekadentyzm” warszawski*, Warszawa 1964, s. 32.

<sup>33</sup> M. Głowiński, *Propaganda marcowa z perspektywy ćwierćwiecza*, s. 353.

<sup>34</sup> M. Głowiński, *Style bycia, style mowy. (Notatki z dawnych czasów)*, „Teksty Drugie” 1992, nr 6, s. 92.

<sup>35</sup> M. Głowiński, *Kręgi obcości*, s. 318.

analizy tematyki syjonizmu używanego jako element propagandy komunistycznej. Komentarze autora *Marcowego gadania* jako reakcja na coraz obszerniejszy materiał badawczy z czasem przestają być do tego materiału symultaniczne, paralelne. Zjawiskiem zajmuje się badacz już po jego zakończeniu. O tym, jak ważnym problemem w świadomości autora *Nowomowy po polsku* jest propaganda komunistyczna w ogóle, a już w szczególności propaganda marcowa, może zaświadczać fakt uaktualniania tejże tematyki z coraz większej perspektywy czasowej, nie tylko w licznych artykułach naukowych, prowadzonych seminariach, esejach, ale także w Głowińskiego prozie autobiograficznej, co też jest poddane refleksji przez samego jej autora.

Na zakończenie przywołać chciałbym słowa, które w kontekście Zagłady i późniejszego lęku przed powtórzeniem się historii w obliczu wydarzeń marcowych nabierają dodatkowego znaczenia. Michał Głowiński w „Tekstach Drugich” stwierdza:

Słowa, którymi operujemy, nie tylko przekazują pewną wizję świata, wpływają także na jej konstytuowanie, wnoszą w tej materii, a w każdym razie wnosić mogą, wkład własny – i mają wszelkie po temu dane, by stać się przedmiotem różnego rodzaju manipulacji. Już na wstępie stwierdzę: spiskowa wizja świata może być rozpatrywana również z językowego punktu widzenia, stanowi bowiem pewien sposób mówienia, pewien sposób budowania dyskursu, można zatem na nią spojrzeć jako na zespół metafor, frazeologizmów, utartych zwrotów, często takich, które same w sobie bywają w zasadzie neutralne lub prawie neutralne, wprzęgnięte wszakże w specyficzny typ wywodu neutralność swą tracą, stają się przekąźnikiem i zarazem współczynnikiem specyficznego sposobu ujmowania świata<sup>36</sup>.

### Bibliografia

- Bieńkowski Z., *Oda do słownika*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, Warszawa 1993.
- Głowiński M., Wołowicz G., *Czas nieprzewidziany. Długa rozprawa bez pana, wójta i plebana*, z M. Głowińskim rozmawia G. Wołowicz, Warszawa 2018.
- Głowiński M., *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Kraków 2010.
- Głowiński M., *Propaganda marcowa z perspektywy ćwierćwiecza*, „Przegląd Historyczny” 1993, nr 84/3, s. 351–373.

<sup>36</sup> M. Głowiński, *Inspiratorzy. Spiskowa kategoryzacja świata w okresie marcowym*, „Teksty Drugie” 2000, nr 1–2, s. 75.

- Głowiński M., *Style bycia, style mowy. (Notatki z dawnych czasów)*, „Teksty Drugie” 1992, nr 6, s. 83–102.
- Głowiński M., z M. Głowińskim rozmawia T. Torąńska, [w:] *Trzy rozmowy Teresy Torąńskiej. Bristiger, Głowiński, Rotfeld. Śmierć spóźnia się o minutę*, red. D. Fedor, Warszawa 2010.
- Głowiński M., *Zła mowa. Jak nie dać się propagandzie*, Warszawa 2016.
- Grochowski G., *Stereotypy – komunikacja – literatura*, „Przestrzenie Teorii” 2003, nr 2, s. 49–71.
- Walichnowski T., *Izrael a NRF*, Warszawa 1967.

**Kamil K. Pilichiewicz**

*Łukasz Górnicki's Library in Podlasie  
University of Białystok*

**MICHAŁ GŁOWIŃSKI'S COMMENTS ON ZIONISM  
IN THE CONTEXT OF THE MARCH EVENTS  
AND PROPAGANDA MECHANISMS OF THE PRL**

**Summary**

The article is an attempt to analyse Zionism from Michał Głowiński's point of view. The author of the article considers the approach of the newcomer researcher to Zionism in the context of his identity and experience. Głowiński is also interested in this term as a tool of the March propaganda. On the example of the March discourse (1968) he shows anti-Semitic mechanisms. In the March anti-Semitic discourse, the communists argue that the Zionist always and everywhere reveals the same, evil features, the same menacing, subversive, anti-Soviet views. Głowiński shows that words are not the most important in themselves, but how we understand these words, what they are a symbol of, and in what context they are used.

**Keywords:** Michał Głowiński, Zionism, the March propaganda, anti-Semitic mechanisms.

### III

## POZA SŁOWEM: OBRAZY, DŹWIĘKI





Anna Lebet-Minakowska  
*Muzeum Narodowe w Krakowie*  
ORCID: 0000-0003-4991-0542

## ARTYŚCI-RZEMIEŚLNICY ŻYDOWSCY I ICH DZIEŁA W KOLEKCJI RZEMIOSŁA ARTYSTYCZNEGO MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE

W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się liczna grupa judaików pochodzących z terenów wschodnich Rzeczypospolitej w jej przedwojennych granicach. Zakupione zostały w latach 1935–1939 z grantu celowego Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Warunkiem przyznanej dotacji było zakupienie w celu ocalenia od zniszczenia i wywiezienia poza obszar Polski przedmiotów rzemiosła żydowskiego. Intencją ministra i dyrektora Muzeum, Feliksa Kopery, było zebranie w Muzeum Narodowym w Krakowie kolekcji rzemiosła reprezentującej wszelkie przejawy życia Żydów na terenach Rzeczypospolitej i utworzenie „działu judaików”. W myśl postanowień grantodawcy, Muzeum miało kupować przedmioty nieco zniszczone, wycofane z kultu, konserwować je i chronić, zachowując dla przyszłych pokoleń<sup>1</sup>. Dzięki przyznanym dotacjom w latach międzywojennych powstała kolekcja judaików, w tym rzemiosła żydowskiego, grafik i malarstwa, reprezentująca wszystkie aspekty żydowskiego życia, codziennego i religijnego. Zbiory tylko nieznacznie zostały po II wojnie światowej wzbogacone zakupami, darami oraz zbiorami zlikwidowanego w latach 1950–1952 Muzeum Techniczno-Przemysłowego.

Pod koniec lat 50. i w 60. XX wieku kolekcja judaików została rozdzielona, w zależności od materiału przyporządkowana do poszczególnych, nowo tworzonych „działów muzealnych”, struktur administracyjnych w obrę-

---

<sup>1</sup> Więcej na ten temat: A. Lebet-Minakowska, *Minister Dream or Could Calculation. History of Judaica Department of the National Museum in Kraków*, [w:] *Art of Jewish Society*, Warszawa 2016, s. 280–289.

bie Muzeum Narodowego w Krakowie. Rzemiosło trafiło do zbiorów „działu historii kultury materialnej”, tekstylia do „działu tkanin”, zabytki „na podłożu papierowym” do „działu rysunku i grafiki”, drukowane w Sławucie w 1. połowie XIX wieku: *Biblia* hebrajska i *Talmud* – do biblioteki. Pomimo rozproszenia, kolekcja judaików Muzeum Narodowego w Krakowie jest do dnia dzisiejszego najbardziej znacząca, a to ze względu na informacje o ich pochodzeniu oraz osobach, które były pośrednikami w ich zakupie. W archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie zachowały się rachunki za zakupy poszczególnych przedmiotów, listy miejscowości, z których pochodzą wraz z nazwiskami sprzedających. Na uwagę zasługuje tu zwłaszcza Szymon Rabinowicz, Żyd z krakowskiego Podgórze, za pośrednictwem którego Muzeum w latach 1936–1939 kupiło judaika stanowiące do dnia dzisiejszego trzon zbiorów rzemiosła żydowskiego<sup>2</sup>. Wśród nich znaczna grupa pochodzi z terenów wschodniej Polski w jej przedrozbiorowych granicach. Kupione wówczas przedmioty w większości są dziełem anonimowych, żydowskich artystów-rzemieślników.

Zachowane w zbiorach Muzeum przedmioty reprezentują różne sfery życia codziennego i kultu religijnego mieszkańców przedwojennych shtetli. Jednymi z najpowszechniej towarzyszącymi życiu człowieka przedmiotów są tkaniny, uszyte z nich ubrania są przedmiotami codziennej potrzeby, a farbowane i drukowane stanowią ozdobę i wyznacznik społecznego statusu. Zachowane w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie wzornik druków<sup>3</sup> i klocki drewniane do odbitek<sup>4</sup> poświadczają, że farbowaniem i drukiem tkanin zajmowali się „Żydzi farbiarze”. „Żydzi handlarze”, parali się handlem obwoźnym, a prowadząc małomiasteczkowe sklepiki rozprowadzali drukowane tkaniny wśród lokalnej ludności, rozpowszechniając określone kolory i wzory. Wśród dekoracji dominują drobne ornamenty kwiatowe i geometryczne wzory w kolorach: niebieskim, brązowym i czerwonym.

<sup>2</sup> A. Lebet-Minakowska, *Szymon Rabinowicz odnaleziony*, „Krakowski Rocznik Archiwalny”, Kraków 2018, s. 76–97.

<sup>3</sup> Wzornik druków, składający się z dziewięciu różnych wzorów odbitych z klocka na jednym płacie płótna bawełnianego, wykonany został przez Żyda, „farbiarza” ze wsi Modryniec, MNK XIX–2216. Modryniec. Modryniec – wieś w Polsce położona w województwie lubelskim, w powiecie hrubieszowskim, w gminie Mircze, obecnie ok 8 km od granicy z Ukrainą. *Słownik*, t. VI, 1885, s. 572–573. Aneks 2.

<sup>4</sup> Klocek do drukowania tkanin ze wzorem złożonym z drobnych kreseczek i kwiatów. MNK III kl–442ab. Aneks 1.

Z tych barwnie drukowanych tkanin szyto fartuchy kobiece zwane „malowankami”<sup>5</sup>.

Fartuch pełnił znaczącą rolę w życiu pobożnych kobiet żydowskich. Ta powszechnie przez kobiety noszona część odzieży nie tylko była praktycznym zabezpieczeniem ubrania przy codziennych, gospodarskich lub kuchennych pracach, była także elementem obowiązującej mody i religijnym atrybutem, oddzielającym podczas modlitwy górną część ciała, „boską” od dolnej, „zwierzęcej”. Część garderoby z czasem stała się elementem magicznym, wierzone, że fartuch chronił przed złymi mocami, a zwłaszcza wnikaającym w ciało Dybukiem. Tradycyjnie, nawet wówczas gdy minęła moda na noszenie fartucha, Żydówki zakładały go pod spódnice. Dlatego Żyd fartner, sprzedający płótno na fartuchy, przez długie lata miał zapewniony zbyt na dostarczane przez siebie tkaniny<sup>6</sup>.

Innymi obiektami znajdującymi się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, tworzonymi przez artystów żydowskich (co poświadczają źródła pisane), są drukowane chorągiewki, używane podczas święta Simchat Tora. Obchodzona raz do roku, jesienią, uroczystość kończyła tygodniowy cykl święta Szawuot, upamiętniającego czterdziestoletnią wędrówkę Żydów po pustyni. Podczas Simchat Tora wspomniany jest jeden z najważniejszych epizodów tej peregrynacji, czyli otrzymanie przez Żydów zbioru praw, tablic *Dziesięciu Przykazań* zniesionych przez Mojżesza z góry Synaj. Chorągiewki używane podczas święta Simchat Tora odbite są z matrycy ołowianej. Przygotowywaniem matryc, drukiem, a potem wycinaniem ze szpalt i naklejeniem na drzewce chorągiewek, zajmowali się Żydzi. Samo przygotowanie programu ikonograficznego i napisów wymagało dobrej znajomości religii, tradycji, kultury i języka „żydowskiego” (jidysz). Ilustracjami były tematy zaczerpnięte z *Talmudu*, głównie Midraszy i Agad, ale także opowieści moralizatorskich mędrców i rabinów oraz podań ludowych. Produkcję podobnych chorągiewek opisuje Maksymilian Goldstein:

Niesamowity ten artysta (...) zajmuje jeden pokój i kuchenkę. (...). W kuchni jest miejsce zarezerwowane na drukarnię. Wykonywa się tu podpatrzona u ojca sztuka zecerska. Szuflady z czcionkami umieszcza się na łóżku dla zyskania miejsca. Obok stoi ręczna prasa drukarska. Wychodzą z niej co roku chorą-

<sup>5</sup> A. Lebet-Minakowska, *Katalog*, s. 34.

<sup>6</sup> P. Greniuk, *Druki ludowe na płótnie w południowej Lubelszczyźnie*, „Polska Sztuka Ludowa” 1949, nr 9–10, s. 268–285.

giewki na Simchat Tora, przyczem układ i rysunek bywa z dawnych wzorów, lecz nieco zmodernizowany. Struganie patyczków, naklejanie papierków, daje zajęcie całej rodzinie, na długie tygodnie. W izdebce znajduje się też magazyn gotowego towaru, zapas surowca, oraz okazały kram bezużytecznych resztek, mogących się kiedyś na coś przydać.<sup>7</sup>

W zbiorach graficznych Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się kilka wariantów takich chorągiewek. Widzimy na nich sceny związane z dziejami Izraela: „Ofiara Izaaka”, „Mojżesz z Tablicami Przykazań”, „Obzęd lania wody w święto Sukot”. W przypadku „Ofiary Izaaka” treściom opisanym w Torze (związany Izaak leży na ołtarzu, a Anioł zabiera nóż z podniesionej ręki Abrahama, który już miał złożyć w ofierze swojego syna) towarzyszy scena zaczerpnięta z apokryfów (demon Samael<sup>8</sup> przekazuje Sarze fałszywą informację o złożeniu w ofierze syna). Przedstawieniu towarzyszy napis informujący, że Abraham i Izaak radują się radością Tory. Na kolejnych chorągiewkach przedstawiony jest Mojżesz z tablicami przykazań, królowi Dawidowi grającemu na harfie i Salomonowi towarzyszy napis: „Korona Królestwa, Korona Dobrego Imienia, Mojżeszowi: Korona Tory”, a Aaronowi: „Korona Kapłaństwa”<sup>9</sup>. Jeden z obrzędów<sup>10</sup> święta Sukot ilustruje scena przedstawiająca kapłana przy ołtarzu ofiarnym i zgromadzony wokół niego lud Izraela. Czynność wykonywaną przez kapłana precyzuje napis: „lej wodę w święto czerpania wody”. Najbardziej charakterystycznym programem ikonograficznym przedstawionym na chorągiewkach jest procesja z Torą, ilustracja tej, która odbywa się w święto Simchat Tora w synagodze, towarzyszy jej napis: „weselcie się i radujcie radością Tory”.

W kręgu bezimiennych artystów-Żydów szukać należy także stolarzy i rzeźbiarzy w drewnie. Przykładem działalności jednego z nich jest drewniana chanukija, rodzaj kandelabra przystosowanego do zapalania świec

<sup>7</sup> Goldstein, *Kultura ludu*, s. 77–79.

<sup>8</sup> Samael – w tradycji żydowskiej anioł wykonujący wyroki śmierci; posiada władzę nad Piątym Niebem; jeden z siedmiu wysłanników Boga na świecie. Aneks 3.

<sup>9</sup> „Trzy są korony: korona Tory, korona kapłaństwa i korona królestwa, ale korona dobrego imienia przewyższa wszystkie”. Jehuda Ben Tema, *Pirke Awot. Sentencje Ojców*, tł. E. Gordon, red. S. Pecaric, Warszawa 2005, wers 4, s. 17.

<sup>10</sup> W Świątyni jerozolimskiej jednym z rytuałów, podczas trwającego 7 dni święta Sukot, było polewanie wodą ołtarza ofiarnego. Wierzono, że w czasie święta Bóg decyduje o ilości deszczu, który spadnie na ziemię. Od tego, ile spadnie wody na ziemię, zależała obfitość plonów, susza przynosiła nieurodzaj i głód, stąd silna wiara, że od ilość wylanej na ołtarz wody zależy obfitość plonów, rytuał ten był swoistą prośbą o deszcz. Wodę do Świątyni, zwaną „wodą radości”, przynoszono z Siloe.

w święto Chanuki. Na drewnianej podstawie w formie ławy znajduje się osiem otworów przystosowanych do zapalania w nich oliwnych lampek. Zaplecek lampy centralnie dekorują wizerunki lwów, umieszczone po dwóch stronach kolumn, ideowo nawiązujących do Jachin i Boaz, które stały przed wejściem do Przybytku Świątyni Jerozolimskiej. Ponad nimi unosi się tęczą z dziewięcioma otworami, w środkowym, umieszczonym nieco niżej, być może zawieszano uchwyt na świecy lub osobną lampkę oliwną, która służyła jako *szames* – pomocnica. Światła zapalane w chanukiji mają charakter religijny i nie wolno odpalać jednej od drugiej ani używać ich do oświetlenia pomieszczenia, dlatego do zapalania poszczególnych świateł służyła odrębna lampka zwana „pomocniczką”. Chanukija została zagruntowana gipsową zaprawą i pomalowana zieloną farbą, która miała imitować szlachetną patynę mosiężnego świecznika; w tle lampek, na plecach świecznika, zamontowano lustro, które miało na celu odbijać i wzmacniać zapalone światło. Napis na froncie przypomina o konieczności zapalania światła chanukowego: „Pamiętaj o zapalaniu światła chanukowego”. Kandelabr został zakupiony w Przeworsku, ale najpewniej powstał na terenie obecnej Ukrainy (Aneks 4).

Niektóre z tych drewnianych wyrobów są prawdziwymi majstersztykami, arcydziełami sztuki rzeźbiarskiej, których nie powstydziliby się profesjonalny artysta. Przykładem takiej snycerki jest wieżyczka zapachowa, wyrzeźbiona z drewna bukszpanowego. Centralną częścią ażurowej konstrukcji jest pojemnik w formie sześcianu, z miniaturowymi drzwiczkami na jednej stronie. Na bocznych ściankach oraz drzwiczkach są rzeźbione wizerunki symbolicznych zwierząt: jelenia, lwa i orła, a na drzwiczkach – ptaka stojącego pod drzewem życia w rajskim ogrodzie. Na ściankach umieszczony jest tekst błogosławieństwa *hawdali* oraz cytat z Księgi Samuela (2 Sm 3,13) mówiący o zawarciu przymierza Boga z ludźmi.

Kolejnym przykładem snycerki jest drewniana, rzeźbiona i polichromowana szafka na zwoje Tory. Znajdowała się w synagodze w Brześciu Litewskim. Obecny jej wygląd został nadany w wieku XIX, ale frontowe drzwiczki są jeszcze starsze, prawdopodobnie zostały wyrzeźbione w XVII wieku. Centralnym wizerunkiem jest wysoka łodyga roślinna wyrastająca z dwuosznego naczynia, po jej obu stronach umieszczone są dwa ptaki. Wizerunek ten zapewne ma odzwierciedlać rajskie ptaki umieszczone po obu stronach drzewa życia i nawiązuje do opowieści chasydzkiej głoszącej, że dusze sprawiedliwych „świętych” – cadyków, po śmierci jako ptaki miesz-

kają w Ogrodzie Eden. Kolumnienki flankujące boki szafy nawiązują do starotestamentowych Jachin i Boaz, a orły na bokach szafy do sentencji odnoszącej się do wyznawcy, porównywanego do orła w prędkości i gorliwości służenia Bogu<sup>11</sup>. Ze względu na program ikonograficzny i sposób wykonania można z dużym podobieństwem stwierdzić, że była ona dziełem bezimiennego żydowskiego artysty (Aneks 5).

Jednym z najbardziej charakterystycznych wyrobów żydowskich były koronki wykonane techniką zwaną „spanier arbajt”. Niegdyś przypadkowo zakwalifikowano je do wyrobów charakterystycznych dla Żydów hiszpańskich, a początek ich produkcji łączono z czasem osiedlenia Żydów przez Jana Zamoyskiego w Zamościu, na początku XVII wieku<sup>12</sup>; obecnie wiemy, że były one charakterystyczne dla rodzimej produkcji warsztatów w Brodach i Sasowie<sup>13</sup>. Koronki służyły do ozdoby modlitewnych tałasów – *atar*, szyto z nich także jarmułki, kobiece załóżki i czepce, wąskie pasemka zwane „li-ski” (jid. łuski), używano do ozdabiania odzieży<sup>14</sup>, wzmacniania dołów spódnic i sukni. Większe fragmenty koronek aplikowano jako dekoracje lub elementy konstrukcyjne tkanin liturgicznych – kaporetów, parochetów i sziwiti<sup>15</sup>.

Inną grupą przedmiotów był używany na co dzień fajans. Manufaktury produkujące go w Lubyczy Królewskiej<sup>16</sup> czy Potyliczu zatrudniały głównie

<sup>11</sup> „Bądź silny jak tygrys, lekki jak orzeł, prędko jak jeleń, potężny jak lew, aby wypełnić wolę Twego Ojca w niebie” – Jehuda ben Tema, *Pirke Awot. Sentencje Ojców*, wers 5, s. 23.

<sup>12</sup> P. Kontny, *Oaza srebrnych kwiatów*, Lwów 1932, s. 3; Goldstein, *Kultura ludu*, s. 28.

<sup>13</sup> Pierwszy odnotowany na ziemiach polskich warsztat produkcji koronek metodą „spanier arbajt” założony został w Sasowie w roku 1830. Prawdopodobnie inicjatorem był pochodzący z Berdyczowa rabin Markusa Mosze Lejb, chasyd i kabalista. Warsztaty w Sasowie produkowały koronki, z których tworzone atary, jarmułki i ozdoby naszywane na ubiory, załóżki i naczółki kobiece. W okresie prosperity Sasów eksportował swoje wyroby na tereny Europy zamieszkałe przez aszkenazyjskich Żydów, zatrudniał około 180 pracowników. Koronki robiono na tzw. „warsztacie aturowym”, przypominającym wyglądem warsztat do produkcji koronek klockowych. Aneks 6.

<sup>14</sup> Aplikowano z nich nieraz bardzo skomplikowane wzory. P. Kontny, *Oaza srebrnych kwiatów*, Lwów 1932.

<sup>15</sup> A. Lebet-Minakowska, *The „Spanier Arbajt” Technique*, [w:] *Jewish Artists and Central – Eastern Europe. Art Centers – Identity – Heritage from the 19th Century to the Second World War*, Warszawa 2010–2011, s. 105–111; Goldstein, *Kultura ludu...*, s. 26–32.

<sup>16</sup> Lubycza Królewska – w XV wieku wieś na prawie wołoskim, od XVIII wieku na prawach miejskich. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich w roku 1884* (t. V, s. 457–459), podaje iż miasto zamieszkuje głównie Żydzi (ponad 90% ogółu ludności), wśród zakładów wymienia: „fabrykę naczyń fajansowych i tzw. kamiennych, istniejące od początku wieku XIX”.

rzemieślników żydowskich. Zakłady poza produkcją naczyń stołowych powszechnego użytku zajmowały się produkcją przedmiotów o charakterze religijnym, przeznaczonych do spełniania domowych rytuałów świątecznych. Jednym z takich naczyń „specjalnego użytku” jest talerz używany podczas uroczystej kolacji zwanej sederem w święto Pesach. Talerz sederowy przeznaczony jest do umieszczenia na nim sześciu symbolicznych potraw nawiązujących do wydarzeń związanych z pobytem i wyjściem Żydów pod przewodnictwem Mojżesza z Egiptu do ziemi obiecanej. Napisy w owalach wskazują, jakie potrawy należy na nich umieścić: *zeroa* – pieczone mięso z kością; *bejca* – jajko na twardo pieczone w skorupce; *maror* – gorzkie zioła; *chazeret* – gorzkie zioła symbolizujące gorzkość i uciążliwość życia w niewoli; *charoset* – mieszankę tartego jabłka, kruszonych migdałów lub orzechów, przypominającą wyglądem glinę, z której Żydzi wyrabiali cegły w Egipcie; i *karpas* – zielenina (nać pietruszki, selera lub sałata) oznaczające marność i lud izraela. Na sederowym stole zawsze umieszczona jest miseczka ze słoną wodą symbolizującą łzy wylewane w niewoli egipskiej, na tę pamiątkę podczas wieczerzy spożywa się *karpas* (zieleninę) zanurzoną w solance.

Napis na rewersie talerza informuje, że był on własnością Abrahama Metzкера. Miseczka z wizerunkiem ryby, również pochodząca z manufaktury w Potyliczu<sup>17</sup>, używana była do serwowania posiłków podczas szabat. Ryba była chętnie podawana jako potrawa podczas szabat, ponieważ ma zawsze oczy otwarte, symbolizuje Opatrzność Boga, jej spożycie i przygotowanie nie jest obwarowane specjalnymi rytualnymi przepisami<sup>18</sup>.

---

Wspomniana „fabryka naczyń fajansowych” produkowała naczynia głównie na potrzeby ludności żydowskiej. Maksymilian Goldstein (Goldstein, *Kultura i sztuka ludu*, s. 83–86), omawiając manufakturę, wskazuje na kilka przyczyn powstania fabryki w Lubyczy, wskazując na: łatwość pozyskania materiału do produkcji fajansu, potrzeby ludności żydowskiej, która stanowiła nawet 92% ludności, oraz wpływy dworu cadyka bełskiego. Pierwszy raz wyroby fabryki zostały pokazane na wystawie w Krakowie w 1889 roku. Manufaktura zakończyła swoją działalność po pożarze w roku 1911. Naczynia lubeckie były sygnowane nazwą miejscowości lub dzierżawcy. Aneks 11.

<sup>17</sup> Potylicz – w XV wieku miasto królewskie, obecnie wieś w obwodzie lwowskim na Ukrainie. Pod koniec XIX wieku działała tu manufaktura produkująca naczynia fajansowe, w znacznej mierze na użytek ludności żydowskiej, wówczas zamieszkałe było przez 2929 osób, w tym 303 Żydów. *Słownik*, t. VII, 1877, s. 879–883; Z. Guldon, J. Wijaczka, *Skupiska i gminy żydowskie w Polsce do końca XVI wieku*, „Czasy Nowożytnie” 2008, nr 21, s. 173; Goldstein, *Kultura i sztuka*, s. 86. Aneks 8, 9.

<sup>18</sup> Ryba posiadająca łuski i płetwy jest kosztowna i nie musi być poddawana specjalnym zabiegom dotyczącym mięsa (*szechiny*), może być spożywana razem z mlekiem, ponie-

Z manufaktury w Lubyczy Królewskiej w zbiorach muzealnych znalazło się niewielkie prostokątne puzderko z przykrywką, używane w domu żydowskim jako cukiernica lub pojemnik na *etrog*. Owoc cytrusowy z rodziny cytryn, zwany *etrogiem*, wchodził w skład tzw. „bukietu czterech roślin”, mających znaczenie symboliczne podczas liturgii świąt Szawuot. Natomiast talerz z wizerunkiem domu między drzewami zapewne służył podczas szabatu do podawania rosółu. Wizerunek ten odpowiada idei szabatu jako święta rodzinnego, celebrowanego w domu. Dwa talerze pochodzące z Siedlec, a wykonane w manufakturze w Baranówce lub Horodnicy, przeznaczone były na potrawy mięsne, jak świadczą umieszczone na nich hebrajskie napisy: „mięsne”. Specjalne oznaczanie naczyń związane jest z żydowskimi przepisami dotyczącymi przygotowywania i spożywania potraw zgodnie z zasadą koszerności<sup>19</sup>.

Pewien problem w określeniu miejsca powstania i warsztatu sprawiają niesygnowane wyroby metalowe, srebrne lub mosiężne. Popularne i powszechnie używane chanukije, kiduszowe kubki poprzez swoje niewyszukane formy sprawiają wrażenie produkcji masowej. Zapewne wytwórcami ich byli lokalni żydowscy rzemieślnicy. Wiele takich wytworów rzemiosła znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Warto tu wspomnieć, pochodzące z Wysokiego Litewskiego<sup>20</sup>, kubek i chanukiję. Repusowany, srebrny kubek „kiduszowy” używany był podczas świąt. Tradycyjnie do takiego kubka podczas szabatowych posiłków nalewa się wina, które następnie błogosławi, odmawiając specjalną modlitwę (tzw. *kidusz*) i rozdziela pomiędzy uczestników obrzędu. Kubek wykonany jest dość nieporad-

---

waż nie dotyczy jej przepis zakazujący przygotowywania, podawania i spożywania mięsa z mlekiem.

<sup>19</sup> Żydów obowiązują szczegółowe przepisy dotyczące przygotowywania i spożywania jedzenia. Tora wymienia zwierzęta koszerne, możliwe do spożycia po wcześniejszym rytualnym uboju, oraz zakazuje spożywania mięsa z mlekiem. Tora ustna precyzuje dodatkowo, w jaki sposób można przygotowywać i spożywać jedzenie, dzieląc potrawy na: mięsne, mleczne i parwe, wyznaczając między innymi kolejność ich spożywania i gotowania wspólnie oraz serwowania (np. dotyczy to zakazu stawiania na jednym stole potraw mlecznych i mięsnych lub przygotowywania w jednej kuchni). Aneks 12, 13.

<sup>20</sup> Wysokie Litewskie, miasto magnackie w województwie brzeskolitewskim w obrębie Rzeczypospolitej (obecnie Białoruś). *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego (Słownik*, t. 14, s. 134–137) podaje, że w miasteczku w roku 1895, liczba mieszkańców wynosiła 4105, z czego większość stanowili Żydzi. W miejscowości w okresie międzywojennym znajdowało się 9 murowanych synagog i szpital żydowski. <https://sztetl.org.pl/pl/miejscowosci/w/1470-wysokie-litewskie/112-synagogi-domy-modlitwy-i-inne> [dostęp: 29.07.19]. Aneks 14.



nie, centralne miejsce zajmuje tu dwugłowy orzeł, motywowi temu, zaczerpniętemu z wizerunku dwugłowego cesarskiego orła, tradycja żydowska nadała nowe znaczenie, miał wyobrażać przymioty Boga: Sprawiedliwego i zarazem Miłosiernego Sędziego. Centralnie umieszczone na jego piersiach serce być może wskazuje za właściciela – chasyda. *Liby* – serce, było według tradycji jednym z ulubionych „chasydzkich” motywów dekoracyjnych<sup>21</sup>. Mosiężna chanukija<sup>22</sup>, mimo że sprawia swoim wyglądem wrażenie produkowanych masowo wyrobów rzemieślniczych, jest nietypowa.

Centralne miejsce tzw. „pleców” lampy zajmują błogosławiące ręce ponad siedmioświecową menorą, ponad nimi unoszą się dwa ptaki, a całość kompozycji flankują dwie kolumny. Trudno w sztuce żydowskiej spotkać takie nagromadzenie symboli w dekoracji jednego przedmiotu. Wzniesione w górę, w charakterystycznym geście, złączonych kciuków dłonie są gestem błogosławieństwa *kohena*, mężczyzny wywodzącego się z kapłańskiego rodu Aarona. Świecznik nawiązuje do menory w przybytku Świątyni Jerozolimskiej, umieszczonej tam i wykonanej według instrukcji i nakazu Boga. Ptaki oznaczają w tradycji chasydzkiej dusze świętych zmarłych, które po śmierci zamieszkują Eden – rajski ogród, a dwie kolumny to Jachin i Boaz, stojące przed Świątynią Jerozolimską.

Z synagogi w Orli pochodzi *jad* – rączka do czytania Tory. Przedmiot tego typu, w formie dłoni z wyciągniętym palcem wskazującym, służył do wodzenia po tekście zwoju Świętej Księgi. Rączka została zapewne naprawiona przez lokalnego rzemieślnika, który użył do tego fragmentów kilku zniszczonych wskazówek. Zwyczaj „przerabiania” przedmiotów liturgicznych związany jest z zakazem używania w celach kultowych paramentów zepsutych lub zniszczonych; zazwyczaj wynika z braku funduszy na zakup nowych przedmiotów liturgicznych. Orla<sup>23</sup> w XVIII wieku była znaczącym centrum życia żydowskiego i poza Tykocinem należała do największych na Podlasiu; od 1 połowy XVII wieku (przed 1650 rokiem) działały tu murowana synagoga, mykwa, cmentarz, kilka domów modlitwy. Miasteczko było również znaczącym ośrodkiem rzemieślniczym, pod koniec XVIII wieku

<sup>21</sup> Ustna informacja prof. Batshevy Idy Goldmann.

<sup>22</sup> Kandelabr do zapalania świec podczas święta Chanuki. Aneks 15.

<sup>23</sup> Orla – w wieku XVI miasto prywatne w dobrach Radziwiłłów, obecnie wieś w województwie podlaskim, zamieszkiwana w większości przez Żydów, w 1897 r. w mieście odnotowano 2110 Żydów, którzy stanowili tutaj 77% ogółu ludności. W miasteczku od 2 poł. XVIII wieku funkcjonowała murowana synagoga. *Słownik*, t. VII, 1886, s. 582–583. Aneks 16.

odnotowano tu aż 58 czynnych rzemieślników różnych specjalizacji, produkujących na potrzeby mieszkańców sztetla i okolicznych miejscowości; Żydzi zdominowali też handel w mieście.

Wśród Żydów znajdujemy także rzemieślników wysokiej klasy, przykładem jest zegar słoneczny sygnowany przez Szmula Grodzieńskiego. Instrument pochodzi z Białegostoku i jest prawdziwym unikatem w muzealnych zbiorach, do których trafił z daru Maksymiliana Goldsteina. Horyzontalny zegar słoneczny z kompasem ma podziałkę azymutalną oznaczoną cyframi arabskimi. Magnetyczna igła ustawiona jest pomiędzy godziną 4 a 8. Mimo że zegar jest sygnowany; „Szmul Grodzieński w Białymstoku”, magnetyczny gnomon nie jest ustawiony dla Białegostoku (53,13 N i dł. 23,15 E), tylko na 41 szerokość geograficzną, litera N wyznacza północ. Niewiele wiemy o jego twórcy. Jan Glinka<sup>24</sup>, opracowując historię Białegostoku oraz dzieje rodziny i Pałacu Branickich<sup>25</sup>, w roku 1937 zapisał, że niejaki „Szmul grodzieński” (jakoby pochodzący z Grodna<sup>26</sup>) reperował, konserwował i dozorował prawidłowego działania zegara umieszczonego nad bramą wjazdową do Pałacu Branickich w latach 1880–1900<sup>27</sup>. W latach wcześniejszych naprawą i konserwacją zegara zajmowali się rzemieślnicy z Białegostoku i Warszawy<sup>28</sup>.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się też grupa złotnictwa sygnowanego przez rzemieślników Żydów, czynnych w Warsza-

<sup>24</sup> Jan Glinka (14 listopada 1890 Susk Stary – 26 marca 1963 Łowicz, pochowany: Nieborów), archiwista i historyk Białegostoku, gdzie mieszkał i pracował w latach 30. XX wieku. Znawca historii miasta i kronikarz, odnalazł i opracował między innymi archiwum Branickich. Pozostawił po sobie wiele artykułów i rozpraw, zespół materiałów archiwalnych zebranych przez Jana Glinkę, zwany „Tekami Glinki”, obecnie znajduje się w zbiorach Ośrodka Dokumentacji Zabytków w Warszawie.

<sup>25</sup> Między innymi odnalazł i opracowywał archiwum Branickich. Aneks 17.

<sup>26</sup> Nazwiska Żydów utworzone od miejscowości, z których pochodzą, były często spotykane.

<sup>27</sup> Zegar na bramie wjazdowej do pałacu białostockiego w latach 1880–1900 naprawiał i nadzorował zegarmistrz, Żyd grodzieński [z Grodna lub o nazwisku Grodzieński]. W r. 1937 jego syn wspominał, że: „ojciec widział na dzwonach godzinowym i kwadransowym datę 1727”. Ośrodek Dokumentacji Zabytków Katalog, *Teki Glinki 3, Katalog Rzeczowy*, Opracowała Teresa Zielińska, Teki 95. s. 50. [http://www.bialystok.ap.gov.pl/arch/teksty/g\\_katalog\\_rzeczowy\\_3.pdf](http://www.bialystok.ap.gov.pl/arch/teksty/g_katalog_rzeczowy_3.pdf).

<sup>28</sup> J. Glinka, Teki 358, s. 7, 8, 10. Naprawy zegara na bramie w Białymstoku chce się podjąć ślusarz warszawski, 1739. Teki 358, s. 8, 10. Zegar został osadzony na wieży w Boćkach przez zegarmistrza sprowadzonego z Białegostoku, 1745. Teki 315, s. 284, 285. Zegar (wieżowy) wykonuje się w Białymstoku, 1749. Teki 328, s. 2. Dzwon, godzinowy 1-kwadransowy, do zegara zamawia J. Kl. Branicki w Gdańsku, 1749. Teki 315, s. 207. Opis zegara na bramie pałacowej w Białymstoku w inwentarzu, 1772. Teki 141, s. 2. [http://www.bialystok.ap.gov.pl/arch/teksty/g\\_katalog\\_rzeczowy\\_3.pdf](http://www.bialystok.ap.gov.pl/arch/teksty/g_katalog_rzeczowy_3.pdf).

wie w XIX wieku. Przykładem takich prac są: pojemnik na pachnidła używany podczas obrzędu hawdali („besaminka”) kończącego świętowanie szabatu oraz świecznik. Ponieważ nie mamy danych na temat używania ich we wschodnich rejonach Rzeczypospolitej, zostały pominięte w niniejszym opracowaniu<sup>29</sup>.

Podsumowując powyższy przegląd zabytków, skonstatować należy, iż w zbiorach muzealnych znajduje się wiele cennych i wartościowych pod względem poziomu artystycznego wytworów żydowskiego rzemiosła. Autorami tych przedmiotów byli Żydzi, anonimowi artyści i rzemieślnicy, po których pozostały jedynie piękne przedmioty. Znaczna część tego dziedzictwa kulturowego zaginęła lub została zniszczona w czasie II wojny światowej, jedynie część przetrwała w zbiorach muzealnych dzięki staraniom, zapobiegliwości i trosce pokoleń muzealników.



II. 1: Talerz sederowy, Potylicz, Polska, 2 poł. XIX w.

<sup>29</sup> W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie znajdują się między innymi: srebrny świecznik, sygnowany przez Lejzera Majerowicza 1876 r., używany jako lichtarz kościelny (MNK IV-Z-1369), oraz srebrne: pojemnik na wonne zioła „besaminka” (nr inw. MNK IV-Z-2346) i świecznik (nr inw. MNK IV-Z-2124), sygnowane przez Chaima Bligzylberga (czynny: Warszawa 1830–50?). S. Bołdok, *Znaki srebra do lat 40. dwudziestego wieku w Polsce*, Warszawa 2005, s. 93.



Il. 2: Atara, Sasów (?), Polska, XIX w.



Il. 3: Szafa na zwoje Tory, Wysokie Litewskie, Polska, XVIII i XIX w.



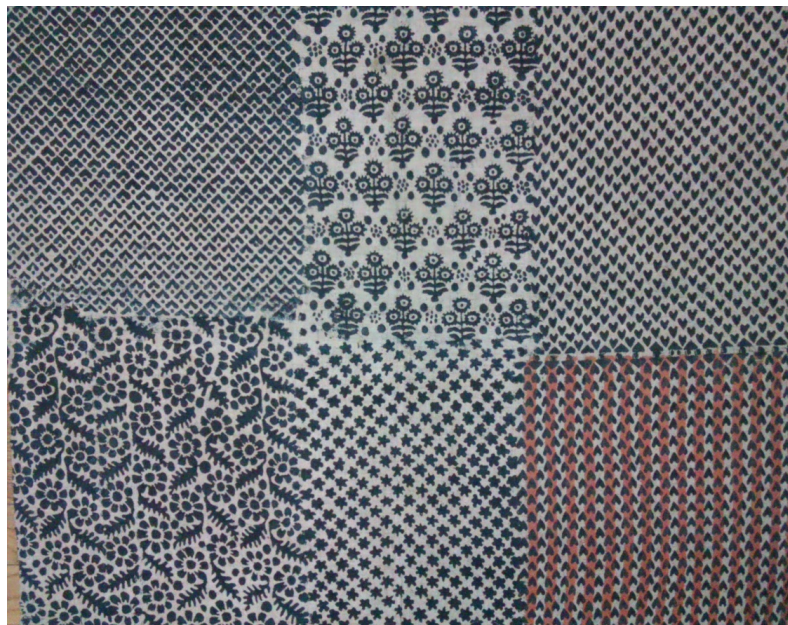
Il. 4: Chorągiewki na Simhat Tora, Lwów, druk: Jakub Ehrenpreiss, po 1866 r.



Il. 5: Chorągiewki na Simhat Tora, Lwów, druk: Jakub Ehrenpreiss, po 1866 r.



Il. 6: Chorągiewki na Simhat Tora, Lwów, druk: Jakub Ehrenpreiss, po 1866 r.



Il. 7: Próbnik druków, Modryniec (pow. Hrubieszowski), Polska, 1879 r.

## ANEKS

### 1. Klocek do odbitek

Polska wschodnia lub Rosja, ok. poł. XIX w.

MNK III kl-442 ab

rytowane drewno gruszy

dł. 33 cm, szer. 18 cm, wys. 3 cm

Klocek drewniany do odbitek drzeworytniczych z rytym wzorem imitującym fakturę tkaniny rypsowej, o wzorze kwiatowym, na rewersie scena bitwy (z VII wojny rosyjsko-tureckiej, 1806–1812) i monogram cara Aleksandra I.

### 2. Próbnik druków

Modryniec (pow. Hrubieszowski), Polska, 1879

Autor: Żyd drukarz ze wsi Modryniec

MNK XIX-2216

druk bezpośredni na płótnie bawełnianym

dł. 67 cm szer. 56, 5 cm

Próbnik sześciu kawałków płótna drukowanego z klocka drewnianego, sześć różnych wzorów odbitych na płótnie bawełnianym: 1) jednolity wzór złożony z drobnych serduszek pokrywających całą powierzchnię, na tle paszczków; 2) drobne serduszka pokrywają całą powierzchnię; 3) jednolity wzór gwiazdek na całej powierzchni; 4) drobne bukieciki złożone z trzech słoneczników na łodydze w otoczeniu liści, ułożone liniowo, pomiędzy nimi kwiatuszki złożone z siedmiu punktów, pomiędzy czterema większymi kropkami; 5) pasy złożone z pierzastych listków ułożonych ukośnie i ośmiopłatkowych kwiatów pomiędzy kropkami; 6) wzór pokrywający całą powierzchnię złożony z rozwartej litery v z punktem w środku.

Dar Wandy Roguzkiej dla Muzeum Techniczno-Przemysłowego w 1879 roku, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie od 1950 roku.

### 3. Chorągiewki na Simhat Tora

Lwów, druk: Jakub Ehrenpreiss, po 1866 r.

MNK III ryc. 35481 – 35488; MNK III ryc. 36618

ołowioryt, odbitka na papierze

Arkusze z odbitkami w formie prostokątów do pocięcia i naklejenia na drzewce jako chorągiewki używane podczas obchodów święta Simhat Tora (Radości Tory). Sceny starotestamentowe, zaczerpnięte z midraszy i przedstawiające procesje z Torą:

1) MNK III. ryc. 35486

wys. 16 cm, dł. 20 cm

Centralnie antytetyczne lwy z chorągwiami, poniżej Mojżesz i procesja z Torą. Napisy w jidysz: „Tora, którą przyniósł Mojżesz, synom Izraela”, na sztandarach: „Sztandar obozu Jehudy”, w bordiurze: „Abraham raduje się radością Tory, Izaak [raduje się radością Tory], korona Tory, Jakub raduje się w radości Tory.

Procesja z Torą, napisy: „Cieszcie się i radujcie radością T[ory]: [Gdy] w namiotach będziecie siedzieć / jedzcie przyjaciele pijcie i / upajajcie się / i będziesz radował się swoim świętem / radujmy się i cieszymy tą Torą” (data (5) 626 – 1866).

2) MNK III ryc. 35488

wys. 17 cm, dł. 20 cm

Ofiara Izaaka. Anioł powstrzymuje rękę Jakuba. Napisy: „Abraham raduje się radością T[ory]. Izaak raduje się radością T[ory]”.

3) MNK III ryc. 35484

wys. 15 cm, szer. 37

Dawid z harfą i Salomon z berłem, napisy: „Dawid, Salomon, radujcie się radością Tory”, u góry: „Korona Królestwa, Korona dobrego imienia. Korona Tory Mojżesz. Korona kapłaństwa Aaron”.

Kapłan przy ołtarzu w święto Sukot przy obrzędzie lania wody: „Lej wodę w święto/Święto czerpania wody”, nad grającymi napis: „Lewici śpiewający i grający”.

4) MNK III ryc. 35485

wys. 14,5 cm, dł. 37 cm

Mojżesz z tablicami, napis: „Mojżesz raduje się radością Tory”.

Procesja z Torą napis: „Weselcie się i radujcie radością Tory”.

#### 4. Chanukija

Polska, ok. 2 poł. XIX w.

MNK IV-MO-930

wys. 21,0 cm, szer. 29,4 cm, głęb. 8,3 cm

drewno rzeźbione, malowane i patynowane, lustro



Drewniany kandelabr w formie ławy na niskich nóżkach z ażurowo rzeźbionym oparciem, na którym umieszczone są dwa stojące na tylnych łapach lwy flankujące dwie kolumny z przerzuconą ponad nimi tęczą. Na obrzeżeniu oparcia dziewięć okrągłych otworów, środkowy większy, nieco poniżej równej linii, w której ułożonych jest pozostałych osiem, wskazują na osiem świec zapalanych na świeczniku chanukowym, środkowe dziewięć przedstawia *szamesz* – posługaczkę, od której odpalane są pozostałe światła. W tle zamontowane jest lustro. Na podstawie osiem kwadratowych gniazd (profitek?) do włożenia świeczek lub osadzenia lampek oliwnych. Stelaż patynowany na zielono imituje wyrób metalowy: z mosiądzu, brązu lub miedzi. Napis hebrajski na barierce frontowej: „Pamiętaj o zapaleniu światła chanukowego”.

Zakup od Szymona Rabinowicza w 1938 r.

### 5. Wieżyczka zapachowa zwana „besaminka”

Polska, 1861 r.

MNK IV-MO-934

wys. 22,5 cm, szer. 4,5 cm

drewno bukszpanowe, rzeźbione

Pojemnik na wonne zioła, używany podczas Hawdali, obrzędu kończącego świętowanie szabatu, w formie wydłużonej kolumny, wieżyczki, na czterech niskich, przysadzistych nóżkach, na których osadzony jest, rzeźbiony, ścięty górą ostrosłup. Na nim osadzony jest centralnie, niewielki pojemniczek, zamykany na półokrągło wycięte górą drzwiczki. Na bokach miniaturowej szafki rzeźbione są wizerunki symbolicznych zwierząt: orła, lwa i jelenia, na drzwiczkach ptaka siedzącego pod drzewem (życia). Ponad pojemnikiem ażurowo rzeźbiona w kwiaty i elementy roślinne nadbudowa w formie kominka.

Na czterech ściankach pod figurkami zwierząt napisy:

„Błogosławionyś Ty Panie, Boże nasz, królu świata, któryś stworzył wonności”.

Na dolnych krawędziach napis: „W roku według małej rachuby: Zawrę [z tobą] przymierze” (chronogram: 621 [=1861 r.], (2 Sm 3,13); błogosławieństwo hawdali: „Błogosławiony jesteś Ty Pan, Bóg nasz Król świata, [stwórca wszelkich] rodzajów wonności”.

Zakup w Salonie Antyków Abrahama Stieglitza w Krakowie w 1937 roku.

### **6. Szafa na zwoje Tory**

Wysokie Litewskie, Polska, XVIII i XIX w.

MNK IV-sp-527

wys. 118 cm, szer. 83 cm, głęb. 54 cm

drewno drzewa liściastego (lipa), rzeźbione i malowane

Szafka drewniana w formie sześcianu, na froncie zamykana na niewielkie jednoskrzydłowe drzwi, bogato rzeźbione. Centralnie wyrastająca z dwusznego, pękatego naczynia bukiet złożony z łądy i liści, centralnie oś wyznacza esowato wygięta łądyga z wielopłatkowym kwiatem u podstawy, u jej szczytu symetrycznie ułożone są dwa ptaki. Drzwiczki flankują dwie ażurowo rzeźbione kolumny ze zwiniętych spiralnie liści akantu zwieńczone korynckimi kapitelami, nawiązujące do kolumn Jachin i Boaz, umieszczonych przed wejściem do Świątyni Jerozolimskiej. Boczne okładziny ścian szafy rzeźbione ażurowo, z centralnym wizerunkiem orła w wieńcu z liści laurowych umieszczonego pomiędzy wiciami roślinnymi z kwiatostanami, złożonymi w sercowate elementy dekoracyjne. Tył i środek niezdobione, wewnątrz konstrukcja z listewek umożliwiająca postawienie pionowo nawiniętego na drzewce zwoju Tory. Drzwiczki zamykane na haczyk.

Wysokie Litewskie było licznie zamieszkiwane przez ludność żydowską. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*<sup>30</sup> podaje, że było tu 4 105 mieszkańców, „przeważnie Żydów”. W rękach żydowskich też były prawie wszystkie warsztaty rzemieślnicze. W miejscowości było kilka murowanych synagog i chederów<sup>31</sup>, których pozostałości są widoczne do dzisiaj.

Zakup od Szymona Rabinowicza w 1939 roku.

### **7. Atara**

Sasów (?), Polska, XIX w.

MNK XIX-4764

dł. 103,5 cm, szer. 12,5 cm

---

<sup>30</sup> *Słownik*, t. 14, s. 134–137.

<sup>31</sup> <https://sztetl.org.pl/pl/miejscowosci/w/1470-wysokie-litewskie> [dostęp: 29.08.2019].

blaszka srebrzona, gładka i puncowana, nić srebrna, nić lniana écru i żółta, nić jedwabna écru i żółta; „szpanier arbajt” na warsztacie atarowym (atarowym)

Prostokątny pas koronki formowanej, zaokrąglony na końcach. Motywy rozet złożone ze środków z gładkiej blaszki, płatków z blaszki puncowanej i liści. Pomiedzy nimi motyw plastycznego, stylizowanego kwiatu, w narożnikach listki z blaszki złotej. Całość obwiedziona pojedynczym pasmem koronki z ornamentem „pawich oczek”.

Zakup od Karoliny Haubeltowej w 1936 roku.

### 8. Półmisek

Potylicz, Polska, 2. poł. XIX w.

MNK IV-C-5240

dług. 23 cm, szer. 18, 5 cm

fajans malowany

Owalny, niewielki półmisek o falistych brzegach obwiedzionych błękitną linią falistą, centralnie malowana ryba o wydatnych płetwach, przy brzegu stemplowany ornament złożony z umieszczonych liniowo owali. Na rewersie wyciśnięty znak manufaktury: Potylicz, 2.

Naczynia kuchenne w formie ryby lub z wizerunkiem ryby były używane do przygotowywania posiłków z ryb, a zastawy stołowe do ich serwowania. Charakterystyczne są tu szeroko otwarte, wydatne oczy (ryba w tradycji judaistycznej nigdy nie zasypia), w wizerunku których widziano symbol Opatrzności Boga, który zawsze wszystko widzi. Dla celebracji tej pamięci na naczyniach tych zazwyczaj podawano w szabat potrawy z ryb. Wyrażenie zaznaczone łuski i płetwy mają wskazywać na opisane w Torze cechy koszernej ryby.

Zakup w 1932 roku.

### 9. Talerz sederowy

Potylicz, Polska, 2 poł. XIX w.

MNK IV-C-5241

śr. 23, 8 cm

fajans malowany, szklwiony

Owalny talerz przeznaczony do podawania symbolicznych potraw podczas uroczystego posiłku zwanego seder (porządek), rozpoczynającego święto Paschy. W sześciu wrzecionowatych owalach otoczonych gałązkami roślinnymi wpisane są nazwy hebrajskie potraw: *zeroa* – pieczone mięso z kością; *bejca* – jajko na twardo pieczone w skorupce; *maror* – gorzkie zioła; *chazeret* – gorzkie zioła symbolizujące gorzkość i uciążliwość życia w niewoli; *charošet*; *karpas* – zielenina (natka pietruszki, lub selera) symbolizująca lud Izraela, zanurzona w słonej wodzie, przypomina słone łzy wlewane podczas niewoli w ziemi Egipskiej.

Na rewersie napis: Dla Abrahama Meckera, rok 650 (1889/1890); Potylicz.

Zakupiony w 1935 roku do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie w „Salonie Antyków A. Stieglitz” w Rynku Głównym 24.

#### 10. Cukiernica z pokrywką lub naczynie na etrog

Lubycza Królewska, Polska, 2 poł. XIX wieku

MNK IV-C-5182/a-b

wys. 7 cm, szer. 9 cm, dług. 13 cm

fajans malowany, szklwiony

Pojemnik w formie wielościanu o podstawie sześciokątnej z płaską pokrywką. Na bokach i wieczku wypukłe gałązki z kwiatami i bukietki, boki obwiedzione podwójną linią niebieską. Naczynie służyło do przechowywania cukru lub, w czasie świąt Sukot, jako pojemnik na *etrog*. Święta Sukot, zwane Świętem Namiotów, upamiętniają czterdziestoletnią wędrówkę Żydów po pustyni, po wyjściu z Egiptu. W tym czasie mieszkali w namiotach lub szałasach. Wspominając ten czas, Żydzi w diasporze budują i mieszkają przez osiem dni w nietrwałych szopach zwanych kuca lub kuczka. W tym czasie przygotowuje się także bukiet z tzw. czterech symbolicznych roślin zwany *lulaw*, w skład którego wchodzi gałązki: palmy daktylowej (*lulaw*), mirtu, wierzby i owoc z gatunku cytrusowatych – *etrog*. Z takim bukietem wyznawcy udają się przez osiem dni na modlitwę, w domu, przez cały czas świętowania, przechowuje się *etrog* w specjalnym pojemniku, aby nie uległ zniszczeniu lub zepsuciu.

Zakup od Szymona Rabinowicza w 1936 roku.

**11. Talerz**

Lubycza Królewska, koniec XIX w.

MNK IV-C-2338

wys. 5 cm, śr. 23 cm

fajans malowany i stemplowany, szkliwiony

Talerz głęboki, centralnie malowany, dom o spadzistym dachu, z kominem, na frontalnej ścianie dwa okna i drzwi wejściowe. Dom stoi na niewielkim skrawku zieleni, pomiędzy dwoma drzewami o liściastych koronach. Na otoku stemplowany wzór ze stylizowanej wici roślinnej i liści.

Ze zbiorów Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie od 1950 roku.

**12. Talerz płytki**

Baranówka lub Horodnica, Polska, około 1853–1854

MNK IV-C-4601

śr. 24 cm

porcelana malowana, złocona

Talerz płytki, pośrodku, na dnie malowana złota rozeta, na otoku stylizowany, złoty szlak roślinny, przerwany w dwóch miejscach przez emblematy Eskupala: węża owiniętego na kielichu i dwa owale z hebrajskimi napisami: Siedlce. Naczynia (na potrawy) mięsne, data: (5)614 [=1853/1854].

Zakup od Tadeusza Wierzejskiego w 1933 roku.

**13. Talerze**

Baranówka lub Horodnica, Polska, 1853–1854

1) MNK IV-C-4493/1-2 (III/73)

wys. 5 cm, śr. 24,4 cm

porcelana malowana, złocona

Talerz płytki, pośrodku, na dnie malowana złota rozeta, na otoku stylizowany, złoty szlak roślinny, przerwany w dwóch miejscach przez emblematy Eskupala: węża owiniętego na kielichu i dwa owale z hebrajskimi napisami: Siedlce. Naczynia (na potrawy) mięsne, data: (5)614 [=1853/1854].

## 2) MNK IV-C-4493/2

wys. 3.5 cm, śr. 24,4 cm

porcelana malowana, złocona

Talerz głęboki, pośrodku, na dnie malowana złota rozeta, na otoku stylizowany, złoty szlak roślinny, przerwany w dwóch miejscach przez emblematy Eskupala: węża owiniętego na kielichu i dwa owale z hebrajskimi napisami: Siedlce. Naczynia (na potrawy) mięsne, data: (5)614 [=1853/1854].

**14. Kubek**

Wysokie Litewskie, Polska, XVIII-XIX w.

MNK IV-Z-969

wys. 6,5 cm, śr. 5–6 cm

kute, ryte i repusowane srebro

Niewielkich rozmiarów kubek, rozszerzany górami, na boku repusowany orzeł w koronie, z sercem na piersiach, stojący pomiędzy dwoma lwami, po przeciwnej stronie wazon z kwiatami.

Zakup od Szymona Rabinowicza w 1939 roku.

**15. Chanukija**

Wysokie Litewskie, Polska, XVIII w.

MNK IV-M-2412

wys. 28–32 cm, szer. 16 cm

odlewany i cyzelowany mosiądz

Na niewysokich nóżkach umieszczona jest ażurowa podstawa, na której osadzona jest niewielka, wąska, zamykana pokrywą rynienka, wewnątrz której umieszczone jest osiem wgłębień służących po nalaniu oliwy do zapalania świec. Na bocznych ramionach umieszczone są dwie profitki. Plecy lampy ażurowe, ponad siedmioświecową menorą umieszczone są błogosławiące ręce i dwa ptaki. Całość flankują dwie kolumny. Wzniesione w górę ręce złączone kciukami, są gestem błogosławieństwa kohena. Dwa boczne gniazda służące do umieszczania świec używane były zapewne do zapalania świec szabatowych, a podczas święta Chanuki przynajmniej jedno z nich

służyło do zapalania *szames* – światła tzw. „posługaczki”, od którego odpalano światła chanukowe.

Zakup od Szymona Rabinowicza w 1939 roku.

#### 16. **Jad**

Orla, Polska, 1862/1863

MNK IV-Z-1262

odlewany, kuty, ryty i srebrzony mosiądz

dł. 26 cm

Wskazówka do czytania Pisma, trzon dwusegmentowy, zakończony dłonią umieszczoną w zwiniętym dekoracyjnie mankiecie, z wyciągniętym palcem wskazującym i nałożonym na niego niewielkim pierścieniem. Segmenty rozdzielone kulami, pierwszy spiralnie zwinięty, drugi o przekroju prostokątnym z rytym napisem: „Ten wskaźnik należy do świętego Bractwa Psalmowego, któremu podarował go uczony, nasz nauczyciel i mistrz, rabi Juda, syn naszego nauczyciela i mistrza, rabiego Akiby złotnika, tu w gminie Orla, [chronogram 623 (= 1863 r.)]. »Potężny w wybawianiu« (Iz 63,1)».

Zakup od Szymona Rabinowicza w 1938 roku.

#### 17. **Zegar słoneczny, horyzontalny z kompasem**

Białystok, Polska, XIX w.

MNK VI-IPP-11

wys. 5 cm, dł. i szer. 9 cm

mosiądz odlewany i ryty, stal, drewno

Zegar na niewielkich nóżkach, tarcza z mosiądzu rytego, zdobione go w narożnikach liśćmi akantu, podziałka azymutalna oznaczona cyframi arabskimi, igła magnetyczna w formie zaostrego rombu, pomiędzy godziną III a VIII, składany gnomon jest ustawiony na 41 szerokość geograficznej. Sygnowany: Szmul Grodzieński w Białymstoku, N 83.

Z daru Edwarda Goldsteina w 1909 roku.

**Bibliografia**

- Goldstein, *Kultura i sztuka* = Maksymilian Goldstein, Karol Dresdner, Majer Bałaban, *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich: zbiory Maksymiljana Goldsteina*, Lwów 1935.
- Lebet-Minakowska, *Katalog* = Anna Lebet-Minakowska, *Katalog judaików, część I: tkaniny*, Kraków–Warszawa 2008.
- Słownik = Bronisław Chlebowski, Filip Sulimierski, Władysław Walewski, *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, Warszawa, nakł. Filipa Sulimierskiego i Władysława Walewskiego, 1880–1914.
- Bołdok S., *Znaki srebra do lat 40. dwudziestego wieku w Polsce*, Warszawa 2005.
- Greniuk P., *Druki ludowe na płótnie w południowej Lubelszczyźnie*, „Polska Sztuka Ludowa” 1949, nr 9–10, s. 268–285.
- Guldon Z., Wijaczka J., *Skupiska i gminy żydowskie w Polsce do końca XVI wieku*, „Czasy Nowożytne” 2008, nr 21.
- <https://sztetl.org.pl/pl/miejscowosci/w/1470-wysokie-litewskie/112-synagogi-domy-modlitwy-i-inne>.
- Kontny P., *Oaza srebrnych kwiatów*, Lwów 1932.
- Lebet-Minakowska A., *Minister Dream or Could Calculation. History of Judaica Department of the National Museum in Kraków*, [w:] *Art of Jewish Society*, Warszawa 2016, s. 280–289.
- Lebet-Minakowska A., *Szymon Rabinowicz odnaleziony*, „Krakowski Rocznik Archiwalny”, Kraków 2018.
- Ośrodek Dokumentacji Zabytków *Katalog, Teki Glinki*, *Katalog Rzeczowy*. Opracowała Teresa Zielińska [http://www.bialystok.ap.gov.pl/arch/teksty/g\\_katalog\\_rzeczowy\\_3.pdf](http://www.bialystok.ap.gov.pl/arch/teksty/g_katalog_rzeczowy_3.pdf).
- *Pirke Awot. Sentencje Ojców*, tł. Ewa Gordon, red. Sacha Pecaric, Warszawa 2005.
- *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2012.



**Anna Lebet-Minakowska**

*The National Museum in Kraków*

**JEWISH ARTISTS AND THEIR WORKS  
IN THE COLLECTION OF ARTISTIC CRAFTS  
OF THE NATIONAL MUSEUM IN KRAKÓW**

**Summary**

In The National Museum in Kraków in the collection of artistic crafts there are many valuable items. The authors of these works were Jews – anonymous artists and craftsmen. Among these treasured components we can find: printed fabrics, flags for the Simchat Torah, besamines, Hanukkahs, „spanier arbeit” laces, kidush cups, and Torah pointers and they belonged, among many, to Białystok or Orla Jewish communities. A significant part of this cultural heritage was lost or destroyed during World War II. However, a part of them survived in the museum collections, thanks to thorough care of generations of museum experts, their effort and dedication.

**Keywords:** Judaica, handicrafts, artists, Białystok, The National Museum in Kraków.



Piotr Michałowski (1800–1855), *Żydzi*, ok. 1845–1855

Monika Szablowska-Zaremba  
*Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II*  
ORCID: 0000-0002-2064-1943

## SZKIC O ARTYŚCIE-FOTOGRAFIKU MENACHEMIE KIPNISIE

„Nasza Buda coraz bardziej się zaludniała. Pojawiło się kilku wariatów, którzy spędzali tu cały swój wolny czas. Największym był ludowy pieśniarz Menachem Kipnis. Miał cudowny dar opowiadania. Przez wiele lat opowiadał nam prześmieszne historyjki o kantorach i śpiewakach. Był niewyczerpanym źródłem ludowych pieśni żydowskich. Takich pieśni, o których układacze repertuaru koncertów nie mieli pojęcia [...]. W naszym gronie Kipnis uchodził za nadzwyczaj miłego żartownisia, ale nie kpiarza. Do jego stolika garnęły się tłumy. Ludzie wiedzieli, że przy nim nie grozi im smutek. [...] Związek nasz ukochał go, on zaś wniósł do niego wiele życia”<sup>1</sup>.

– Tak po wielu latach wspominał Menachema Kipnisa jego znajomy, Zusman Segalowicz, ostatni prezes mieszczącego się przy ulicy Tłomackie 13 w Warszawie Związku Literatów i Dziennikarzy Żydowskich. Spotykali się, rozmawiali, lecz w swoich zapiskach Segalowicz pozostawił o nim kilka zaledwie zdań o tym niezwykle barwnym człowieku parającym się literaturą, muzyką i folklorem żydowskim. Dziś Kipnis jawi się jako jeden z najważniejszych w dwudziestoleciu międzywojennym ludzi-instytucji, dla którego utrwalanie tradycji Żydów zamieszkałych w Polsce było nie tyle obowiązkiem, ile pasją.

Przełomem w opisie jego dorobku okazało się wydarzenie wskazujące na jeszcze jedną płaszczyznę działalności Kipnisa. Pomiędzy 20 stycznia

---

<sup>1</sup> Z. Segalowicz, *Tłomackie 13. (Z unicestwionej przeszłości)*, przeł. i wstępem opatrzył M. Friedman, Wrocław 2001, s. 87–88.

a 20 czerwca 2014 roku w Żydowskim Instytucie Historycznym im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie wielkim zainteresowaniem cieszyła się wystawa *Miasto i oczy* prezentująca fotografie autorstwa Kipnisa<sup>2</sup>, którą ŻIH wspólnie zorganizował z nowojorskim YIVO. Zaprezentowano ponad czterdzieści zdjęć prezentujących sceny z życia żydowskich mieszkańców dawnej Rzeczypospolitej. Okazało się, że prócz literatury i muzyki Kipnis rozmiłował się, jak na owe czasy, w dość nowoczesnej formie przekazu, jakim stała fotografia. Co ważniejsze, traktował ją nie tylko jako narzędzie pracy, lecz możliwość narracji o współczesnym świecie. Warto zatem zatrzymać się przy nich i odczytać je na nowo w kontekście biografii autora.

### **Rys biograficzny**

Menachem Kipnis urodził się w 1878 roku w Uszomirze na Wołyniu. Jak podano w *Słowniku geograficznym Królestwa Polskiego* z 1892 roku – wieś ta leży nad rzeką Uszą w powiecie żytomierskim. Od Żytomierza oddalona jest ok. 80 km. W 1866 roku liczyła 1731 mieszkańców, z czego 1379 stanowili Żydzi. Znajdowała się w niej cerkiew pod wezwaniem św. Piotra i św. Pawła, kościół katolicki pod wezwaniem św. Mikołaja oraz synagoga, żydowski dom modlitewny, szkoła ludowa, młyn, browar oraz huta szkła. Była to zatem miejscowość rozwinięta pod względem kulturalnym i gospodarczym.

Rodzinę Kipnisów znano w okolicy, gdyż ojciec Menachema – Szaja Kipnis, był jednym z najbardziej rozpoznawalnych przez słuchaczy kantorów (chazanów), którzy zastąpili z wspaniałego śpiewu liturgicznego. Zarówno rodziny ojca, jak i matki, Lei Rejsli, były uzdolnione muzycznie. Menachem miał trzech braci: Pejsacha (Pesacha), Abrama Icka i Arona Jankiela oraz siostrę Jentel. Po śmierci rodziców najstarszy z braci Pejsach zaopekował się kilkuletnim Menachemem, a ponieważ podobnie jak ojciec został kantorem, docenił niezwykle głos brata i wprowadził go do swojego chóru synagogalnego. Udzielał mu również pierwszych lekcji muzyki. Isachar Fater, tworząc biogram Kipnisa, podkreślił, że śpiewał pięknym altem, który wraz z dojrzewaniem zanikł<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Kuratorkami wystawy były panie Krysia Fisher i Teresa Śmiechowska. Wcześniej, latem 2001 roku, w Sejnach w Białej Synagodze odbyła się wystawa: *Menachem Kipnis – fotografie przedwojenne*. Powstała ona dzięki współpracy Fundacji „Pogranicze” z Krysią Fisher i Markiem Webem z Archiwum YIVO w Nowym Jorku.

<sup>3</sup> I. Fater, *Menachem Kipnis*, [w:] tegoż, *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, przeł. E. Świdarska, Warszawa 1997, s. 141.

Jeszcze jedno wydarzenie na trwałe odcisnęło swe piętno na życiu Kipnisa – wieczna ospa pozostawiająca na trwałe blizny na jego twarzy, co najprawdopodobniej uniemożliwiło mu solową karierę śpiewaka. Fater wspomniał, że z tego powodu Kipnis przez dłuższy czas musiał zajmować się handlem; jeżdżąc od wsi do wsi, skupował żywność, by potem sprzedawać ją w okolicznych miasteczkach. Powrócił jednak do muzyki już jako dojrzały mężczyzna i śpiewał w chórach między innymi Berla Mulera czy Zajdla Rownera Margowskiego. Z tym ostatnim odbył *tournee* po Wołyniu, Podolu i Polsce.

Ambicje miał duże, choć wykształcenie niestety wiejskie, nie potrafił nawet biegle czytać nut. Nie mając pieniędzy na naukę, wpadł na dość nieoczekiwany sposób pozyskiwania wiedzy – otóż pobierał lekcje muzyki u znanego oraz poważanego kantora z Częstochowy – Bera Birbauma, z tym że były to lekcje korespondencyjne...

Przełomowym okazał się rok 1901, kiedy to Kipnis postanowił przeprowadzić się do Warszawy, która jawiła mu się jako centrum życia żydowskiego i faktycznie taką wtenczas rolę pełniła. Jako młody, ambitny i utalentowany dwudziestotrzylatek chciał podbić świat. Teatr Wielki ogłosił konkurs-nabór na śpiewaków. Kipnis przystąpił do niego z całą świadomością, wiedząc, że jeśli zdobędzie angaż, to stanie się pierwszym (jak potem czas pokazał – jedynym) śpiewakiem-Żydem. Jego tenor liryczny ponoć zachwycał znawców i Kipnis przez szesnaście lat pracował na deskach Teatru Wielkiego. Ów talent wychwalali w swoich pracach Fater i Marian Fuks<sup>4</sup>, sceptycznie odniosła się do tej kwestii Agnieszka Jeż w swoim artykule dotyczącym analizy „*Śpiewników*” *Menachema Kipnisa jako źródła do badania muzyki i kultury muzycznej w dwudziestoleciu międzywojennym*<sup>5</sup>. W swojej ocenie powołała się na rozmowę z Krzysztofem Freyem, historykiem Teatru Wielkiego, który wskazał na niewielką ilość dokumentów zachowanych w archiwum Teatru dotyczącą Kipnisa oraz fakt, że zawsze był śpiewakiem chóru. Przyglądając się międzywojennej prasie żydowskiej wydawanej w języku polskim, zauważamy, iż informacje dotyczące tego aspektu są mie-

<sup>4</sup> Zob. I. Fater, *Menachem Kipnis*, s. 141–146, M. Fuks, *Kipnis i jego świat*, [w:] *Menachem Kipnis, Miasto i oczy. Katalog wystawy*, red. M. Budkowska, Warszawa 2014, s. 16–22.

<sup>5</sup> A. Jeż, „*Śpiewniki*” *Menachema Kipnisa jako źródło do badania muzyki i kultury muzycznej w dwudziestoleciu międzywojennym*, „*Kwartalnik Historii Żydów*” 2002, nr 3, s. 303–317.

szone. W wielu artykułach czy anonsach zapowiadających występy małżeństwa Menachema Kipnisa i Zimry Zeligfeld<sup>6</sup> podkreślano, że są oni mistrzami, aczkolwiek zwracano uwagę na ich słabsze strony:

Dnia zaś 2. bm. [tj. kwietnia 1921 roku – przyp. M.Sz.-Z.] wypełnili na Raucie artystycznym część oficjalną p. Kipnis i Zeligfeldówna z Warszawy. P. Kipnis to bezsprzecznie najlepszy odtwórca i interpretator żydowskiej pieśni ludowej. Głos miękki, o brzmieniu dźwięcznym; brak jednak mu siły bohaterskiej<sup>7</sup>.

Wykonawcy żydowskich pieśni ludowych, pani Z. Zeligfeldówna i M. Kipnis, znani są daleko poza granicami Warszawy i dlatego też zapowiedź pierwszego ich koncertu we Lwowie wywołała łatwo zrozumiałe zainteresowanie i zaciekawienie. [...] Pan M. Kipnis jest nie tylko wykonawcą, lecz także zbieraczem i wydawcą żydowskich pieśni ludowych i dlatego spodziewano się słusznie, że program koncertu jego obejmować będzie najpiękniejsze i najbardziej wartościowe okazy folkloru żydowskiego. Oczekiwania te tylko po części zostały spełnione, gdyż sobotni koncert zapoznał nas z kilkoma zaledwie prawdziwymi piosnkami ludowymi i to niekoniecznie najpiękniejszymi. Winę tego szukać należy prawdopodobnie w tym, że p. Kipnis, który – jak nam wiadomo – posiada olbrzymi repertuar, nie zorientował się należycie w upodobaniach tutejszej publiczności i przypuszczał, że przeciętny program warszawski wystarczy także i dla Lwowa. [...] Towarzyszka p. Kipnisa, pani Z. Zeligfeld, posiada ładny, dobrze wyszkolony głos i podobnie jak jej partner doskonałą dykcję, umożliwiającą słuchaczowi zrozumienie każdego słowa tekstu wykonywanych pieśni<sup>8</sup>.

Kipnis często podróżował, by zebrać jak najwięcej ludowych pieśni żydowskich. Plon tych zabiegów zamknął w dwóch zbiorach wydanych w 1918 [*60 żydowskich pieśni ludowych*] i 1925 roku [*60 żydowskich pieśni ludowych*]. Kipnis stworzył jedną z największych kolekcji etnograficznych w Polsce. Zebrane pieśni publikował również na łamach „Hajntu”, gdzie zabłysnął jako świetny felietonista. By rozbudować swoje zbiory, zwracał się bezpośrednio do swoich czytelników z prośbą, aby ci nadsyłali zachowane w ich rodzinach, czy zasłyszane u bliskich zapisy ludowych melodii związanych z obrzędowością czy tradycjami żydowskimi. Jego apele nie

<sup>6</sup> Często też podawano formę jej nazwiska Zeligfeldówna – wskazując, że jest panną, co oczywiście jest błędem, tu raczej Zimra Zeligfeld zastosowała powszechny wtedy zwyczaj u polskich artystek – zachowania formy nazwiska panińskiego.

<sup>7</sup> Koncert odbył się w Przemyślu, zob. (J.), *List z Przemyśla*, „Chwila” 1921, nr 797, s. 2.

<sup>8</sup> A. Plohn, *M. Kipnis i Z. Zeligfeld*, „Chwila” 1927, nr 3081, s. 7.

pozostały bez echa, okazało się, że w latach 30. XX wieku Kipnis dysponował licznymi zabytkami w tej materii.

W owym czasie stał się też rozpoznawalny dzięki literaturze oraz pracy publicystycznej, na potrzeby której świadomie wykorzystywał swe zamiłowania etnograficzne. Jego powiastki, obrazki satyryczne czy facecje często drukowano na łamach jidyszowego dziennika „Hajnt”<sup>9</sup>, jak i wydawanych w języku polskim periodykach „5-ta Rano”<sup>10</sup> czy „Nasz Przegląd”<sup>11</sup>.

W czasie pierwszej wojny światowej zaczął udzielać lekcji śpiewu. Jedną z jego uczennic była Zamra (Zimra) Zeligfeld, najstarsza córka biednego melameda ze Staszowa. Wraz z rodziną, już jako kilkunastoletnia panna, zamieszkała w Warszawie, dzięki czemu mogła rozwinąć swoje pasje muzyczne. Wpierw została przyjęta do chóru prowadzonego przez Mojżesza Maurycego Szneura, kierownika artystycznego i dyrygenta Żydowskiego Chóru Ludowego w Warszawie [1912–1938]. Potem rozpoczęła solową karierę, by na koniec złączyć się z Menachmem Kipnisem i do końca swoich dni rozśławiać wspólnymi koncertami żydowskie pieśni ludowe. Występowali również poza Polską choćby w 1938 roku w Palestynie. Z zachowanych wspomnień Mosze Rona wyłania się obraz zgoła odmienny od oczekiwanego. Ron nie skupił się na koncertach małżeństwa śpiewaków, lecz na działalności literackiej Kipnisa:

Kipnis był jednym z najbardziej popularnych felietonistów w Polsce. Jego felietony w rubryce „Spotkania z panem mecenasem”, w których krytykował ostro antysemityzm w Polsce, praktyki rządu sanacyjnego itp., cieszyły się nie-

<sup>9</sup> „Hajnt” [„Dziś”] – jeden z największych, pod względem nakładu, ale i znaczenia opinio-twórczego, dzienników w języku jidysz wydawany w Warszawie w latach 1908–1939. Zob. więcej: M. Fuks, *Prasa żydowska w Warszawie 1823–1939*, Warszawa 1979; J. Nalewajko-Kulikow, *Mówić we własnym imieniu. Prasa jidyszowa a tworzenie żydowskiej tożsamości narodowej (do 1918 roku)*, Warszawa 2016.

<sup>10</sup> „5-ta Rano. Pismo codzienne żydowsko-polskie” – ukazywało się w Warszawie pomiędzy 1931 a 1939 rokiem. Zob. więcej: E. Prokop-Janiec, *Warszawa: „5-ta Rano”. Sensacja i nowoczesność*, [w:] *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*, Kraków 2013, s. 95–115.

<sup>11</sup> „Nasz Przegląd” – jeden z trzech największych w międzywojniu żydowskich dzienników w języku polskim. Ukazywał się w Warszawie w latach 1923–1939. Zob. więcej: J. K. Rogozik, *Nasz Przegląd*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1997, nr 1–2, s. 123–138; też: *Nasz Przegląd, czyli pomiędzy „hajmatyzmem” a mechesyzmem*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1997, nr 3–4, s. 124–139; M. Szablowska-Zaremba, *O polsko-żydowskich kontaktach literackich na łamach „Naszego Przeglądu” w latach 1918–1939*, [w:] *Naruszone granice kulturowe. O kondycji ludzkiej w dwóch przestrzeniach: polskiej i żydowskiej XX wieku*, red. M. Szablowska-Zaremba, B. Wałęciuk-Dejneka, Lublin 2013, s. 223–249.

zwykłą poczytnością. Niejednokrotnie ostrzegano wydawców „Hajntu”, że jeśli Kipnis nie przestanie atakować rządu polskiego, zastosowane zostaną ostre sankcje wobec gazety. [...] Kraj spodobał się Kipnisowi, wobec czego podszedł do sekretarza gazety „Haarec”, Jeszajahu Kalinowa, proponując mu, że będzie na każdy piątek dostarczał temu dziennikowi ilustrowanego felietonu. Również w Warszawie Kipnis nie tylko pisał, lecz także fotografował<sup>12</sup>.

W czasie pobytu w Palestynie Kipnisowie mieszkali przez kilka tygodni w domu Rona. Największym pragnieniem Kipnisa było pozostanie w Erec Izrael. Posunął się nawet do podstępu, nakłaniając przyjaciela do okłamywania Zamry, że przez najbliższy rok nie ma miejsc powrotnych na statku płynącym do Polski. Kłamstwo wkrótce wydało się i, mimo nalegań Kipnisa, na kilka miesięcy przed wybuchem drugiej wojny światowej wrócili do Warszawy. Ron, podsumowując całą sytuację, stwierdził, że: „Trudno jej [Zamrze – przyp. M. Sz.-Z.] było rozstać się z wygodnym życiem w Polsce”<sup>13</sup>.

Małżeństwo ponoć doczekało się córki, aczkolwiek poza jednym zapisem nikt nie potwierdził tego faktu. Kipnisowie podzielili los warszawskich Żydów w 1939 roku – zamknięci zostali w getcie. Pisarz poświęcił się działalności charytatywnej, szczególnie na rzecz ubogich artystów. Dawał liczne koncerty, ale przede wszystkim strzegł ogromnej kolekcji etnograficznej, którą przechowywał w mieszkaniu w kamienicy przy ulicy Waliców 14<sup>14</sup>. Dom ten stanowi dziś niezwykle cenny zabytek-świadectwo zgładzonego świata artystów żydowskich, gdyż jednym z sąsiadów Kipnisów był poeta Władysław Szlengel. Warto jeszcze raz przywołać wspomnienia Rona, który spuentował je wyznaniem: „Ludzie, którzy później widzieli go w warszawskim getcie, opowiadali mi, że bez przerwy powtarzał, iż spotkała go kara z niebios za to, że nie został w Erec Israel”<sup>15</sup>.

Kipnis zmarł w 1942 roku z powodu choroby. Zgodnie z obrządkiem pochowany został na cmentarzu żydowskim. Jego żona odmówiła Emmanuelowi Ringelblumowi, gdy ten zwrócił się do niej z prośbą o przekazanie

<sup>12</sup> M. Ron, *Pierwsze kroki przywódców żydowskich z Polski w Erec Izrael pod mandatem brytyjskim. Kartki wspomnień z lat trzydziestych*, „Nowiny i Kurier” 1968, nr 89, s. 9, podrozdział: *Przyjazd Menachema Kipnisa i veto jego żony*.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Dom ten stanowi dziś niezwykle cenny zabytek-świadectwo zgładzonego świata artystów żydowskich, gdyż jednym z sąsiadów Kipnisów był poeta Władysław Szlengel.

<sup>15</sup> M. Ron, *Pierwsze kroki przywódców żydowskich z Polski w Erec Izrael pod mandatem brytyjskim...*, s. 9.



jego zespołowi – Oneg Szabat<sup>16</sup> – spuścizny pisarza i kolekcji. Wierzyła, że sama ocali zbiory męża. Niedługo potem zamordowano ją w Treblince, a dobytek uległ rozgrabieniu lub zniszczeniu. Wśród licznych artefaktów znajdowały się aparaty fotograficzne, błony fotograficzne, liczne zdjęcia, z których ocalały nieliczne, przesyłane na zamówienie do nowojorskiego „Forwerts” – „The Jewish Daily Forward”<sup>17</sup>. Zebrał i skatalogował je Rafael Abramowicz, wieloletni redaktor Działu Sztuki tego pisma, część z nich przekazano do Archiwum Bundu, wszystko razem znajduje się obecnie w archiwum YIVO w Nowym Jorku.

### *Fotograf Menachem Kipnis*

Nie wiadomo, kto nauczył Kipnisa fotografować. Aby posłużyć się aparatem fotograficznym nawet amator, jakim przecież był pisarz, wymagano znajomości podstawowej wiedzy technicznej. Dziś przy wykonywaniu fotografii zbędnymi są informacje dotyczące czasu naświetlania, otwarciu przysłony, głębi ostrości, same nawet pojęcia: migawka, negatyw czy czułość filmu są zwrotami dla przeciętnego – choć zaangażowanego fotoamatora – zbędnymi, a kto wie, czy w ogóle zrozumiałymi. Współczesny aparat cyfrowy, posiadający całą gamę programów od automatycznego poprzez portretowy, sportowy, micro, nocny, a nawet pozwalający „lepiej” utrwalić zwierzęta czy jedzenie, nie wymaga od „wykonawcy” zdjęcia wiedzy teoretycznej. Automatyka zwalnia całkowicie od namysłu i odpowiedzialności za naciśnięcie spustu. Dziś wykonuje się kilkadziesiąt lub kilkaset zdjęć w ciągu jednego dnia. Dawniej, gdy materiały fotograficzne były drogie, a sama obróbka fotografii wymagała odpowiedniej wiedzy i drogiego atelier, wykonywanie zdjęć było nie lada wyzwaniem.

Kipnis wykonywał zdjęcia na zamówienie jidyszowej gazety wydawanej w Ameryce. Zatem to zleceniodawca pokrywał koszty sprzętu, materia-

<sup>16</sup> Oneg Szabat – kryptonim podziemnej organizacji założonej przez historyka Emanuela Ringelbluma w 1940 roku w getcie warszawskim. Tworzyło ją kilkudziesięciu żydowskich literatów, nauczycieli, naukowców i działaczy społecznych. Oneg Szabat to archiwum dokumentujące życie w gettach i zagładę Żydów. Po wojnie odnaleziono dwie z trzech ukrytych części „Archiwum Ringelbluma”. Obecnie znajdują się one na liście „Pamięć Świata”.

<sup>17</sup> „Forwerts” – „The Jewish Daily Forward” – dziennik założony przez Abrahama Cahana w 1897 r., ukazywał się pierw w języku jidysz, dziś jest drukowany w dwóch językach: jidysz i angielskim. Współpracowali z nim m.in. Izrael Jehoszua Singer, Isaac Bashevis Singer i Elie Wiesel. Od 1983 r. jest tygodnikiem.

łów fotograficznych, obróbki, jak i samej pracy pisarza. Jakub Bendkowski, opisując zdjęcia wykonane przez Kipnisa, zestawiał je z pracami Altera Kacyznej<sup>18</sup>, zdolnego pisarza i fotografa, pisząc, że pierwszy z nich jest amatorem, drugi – rzemieślnikiem:

Dotyczy to zwłaszcza przedstawianych osób. Kacyzne w swoich działaniach wydaje się bardziej neutralny, nie maści spokoju postaci, nie przeszkadza w pracy, nie daje powodów do irytacji czy grymasów. Zamyka chwilę w kadrze z dyskrecją i bez wymuszania czegokolwiek. Portretowany nie może narzekać na utratę spokoju ani prywatności. [...] Kipnis natomiast angażuje w swoją pracę kupców, handlarzy, przekupki i kuracjuszy. W przestrzeni pomiędzy nimi a Kipnisem można jeszcze wyłapać pojedyncze słowa, które pały dziesiątki lat temu<sup>19</sup>.

Trudno nie zgodzić się z Bendkowskim, Kipnis wchodził w świat, który fotografował. Chciał stworzyć dokument swoich czasów, pokazać żydowskich bohaterów jako część rzeczywistości, w której sam tkwił. Z tej racji nawiązywał kontakt z nimi, a fotografia stała się utrwalaczem tego spotkania.

Teresa Śmiechowska w artykule otwierającym katalog z wystawy, który prezentuje zdjęcia wykonane przez Kipnisa, zaznaczyła, że w korespondencji tegoż z redakcją „Forwersta” zachowały się listy, w których Kipnis nazwał Kacyzne swoim mistrzem i zapewniał „redakcję, że zdjęcia, które wysyła, spotkały się z aprobatą mistrza”<sup>20</sup>. Nie dziwi zatem ciągle porównywanie tych dwóch fotografików.

Prócz nich w artykułach poświęconych międzywojennej fotografii wymieniani są: Roman Vishniac<sup>21</sup>, Mojżesz Worobiejczyk<sup>22</sup> i Henryk Ross<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> Alter Kacyzne [1885–1941] – fotograf, pisarz i publicysta. W latach dwudziestych XX w. na zlecenie amerykańskiej organizacji HIAS (Hebrew Immigrant Aid Society – Towarzystwa Pomocy Żydowskiemu Imigrantom), wykonał obszerną dokumentację fotograficzną życia polskich Żydów. W tym okresie współpracował z „Forwersta”, publikując na łamach gazety fotoreportaże z miast i miasteczek międzywojennej Polski, a także m.in. z Palestyny, Włoch czy Rumunii.

<sup>19</sup> J. Bendkowski, *Portretować z humorem i taktem*, [w:] *Menachem Kipnis, Miasto i oczy. Katalog wystawy*, s. 25–26.

<sup>20</sup> T. Śmiechowska, *Pasjonat – zapomniany i na nowo odkryty*, [w:] *Menachem Kipnis, Miasto i oczy. Katalog wystawy*, s. 10.

<sup>21</sup> Roman Vishniac [1897–1990, nazwisko brzmiało najprawdopodobniej Wiśniak lub Wiszniak] – rosyjsko-amerykański fotograf, z wykształcenia biolog i lekarz, który fotografował społeczność żydowską Europy Środkowo-Wschodniej tuż przed wojną.

Warto przywołać jeszcze dwa nazwiska wspaniałych warszawskich fotografików, którzy być może mieli wpływ na prace Kipnisa.

Jechiel Bojm był właścicielem zakładu przy ul. Królewskiej 29a, posiadał drogi, zachodni sprzęt i sławę znakomitego portrecisty. Leon Forbert pasjonował się nie tylko fotografią, lecz i filmem, był reżyserem oraz producentem, założył własne studio filmowe Leo-Film, a w latach 1909–1920 miał własne atelier na Nowym Świecie 39. Gdzieś w połowie lat dwudziestych XX założyli oni spółkę „Foto Bojm-Forbert”, która miała swoją siedzibę i atelier na ul. Wierzbowej 11. Prawdziwy jednak rozgłos zdobyli jako pracownicy „Ilustrowanego Naszego Przeglądu”, dodatku do „Naszego Przeglądu”. Na łamach gazety zdjęcia ich autorstwa ukazywały się systematycznie do lipca 1938 roku<sup>24</sup>. Pomimo śmierci Forberta Bojm pozostał wierny „Naszemu Przeglądowi” i jego prace pod szyldem „Foto Bojm-Forbert” ukazywały się do września 1939 roku<sup>25</sup>. Większość ówczesnych periodyków zabiegała jeśli nie o osobne dodatki do gazet, to choćby o to, aby co pewien czas ukazywały się na ich łamach zdjęcia. Bojm-Forbert byli jednymi z najgłośniejszych wtenczas fotografów, stanowili wzór dla innych. Nie odkryłam jeszcze żadnych dokumentów potwierdzających znajomość Kipnisa z nimi, aczkolwiek wielce prawdopodobnym jest, że spotykali się, choćby z tego względu, że „Hajnt” i „Nasz Przegląd” były wydawane przez jedną spółkę wydawniczą. Zafascynowany pracami Kacyzne Kipnis zapewne sięgał po zdjęcia innych twórców, choćby z zainteresowania sztuką fotografii prasowej.

<sup>22</sup> Mojżesz Worobiejczyk [1904–1995] – z wykształcenia był fotografikiem i malarzem, sławę zdobył już w latach dwudziestych. Od 1934 r. zamieszkał w Palestynie, a w od 1948 r. przybrał nowe imię i nazwisko Mosze Raviv.

<sup>23</sup> Henryk Ross [1901–1990] – zawodowy fotograf prasowy przedwojennych gazet warszawskich. Był jednym z fotografów zatrudnionych w l. 1940–1944 w Wydziale Statystycznym getta Litzmannstadt, do jego obowiązków należało wykonywanie zdjęć legitymacyjnych, fotografowanie zmarłych. Oficjalnie zajmował się także fotografią propagandową, nieoficjalnie – zaś dzięki służbowemu dostępowi do sprzętu – dokumentował codzienne życie getta. Wykonał kilka tysięcy takich zdjęć, ukazując na nich głód, masowe groby, publiczne egzekucje. Udało mu się ukryć w getcie ok. 6 000 zdjęć, lecz tylko połowę z nich uratował po wojnie. Do 1950 r. przebywał w Łodzi, potem osiedlił się w Izraelu.

<sup>24</sup> Leon Forbert zmarł 21.07.1938 r. w Warszawie.

<sup>25</sup> Por. *Na kolonii letniej „TOZU” w Warszawie*, „Ilustrowany Nasz Przegląd” 1939, nr 28 [9.07.], s. 6; *W dwudziestą rocznicę zgonu pisarza Jakuba Dinesona* [dn. 18 b.m., tj. 18.08.1939 r. – M. Sz.-Z.]. *Literaci, dziennikarze i najbliższa rodzina nad grobem zmarłego*, „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1939, nr 35 [27.08.], s. 6. Zachowałam oryginalną piśmiennicę.

Gdy czytamy artykuły poświęcone zdjęciom wykonanym Kipnisa, uderza fakt, że dziś są one głównie prezentowane jako świadectwa zgłodzonego świata – co jest prawdą. Aczkolwiek należałoby spojrzeć na nie z perspektywy ich celu. Nie są to wyłącznie zapisy martyrologiczne. Przyczyną ich powstania była przecież chęć opowiedzenia Amerykanom o życiu, jakże tętniącym gwarem, smakami, muzyką, Żydów zamieszkałych w Polsce. Miały być świadectwami bytu, odmiennego od amerykańskiego stylu, lecz miały też przypominać o tradycji, być może tej, którą na próżno było szukać w szybkim, dostatnim życiu zamorskim. Bojm-Forbert specjalizowali się w fotografii prasowej, której celem nadrzędnym było dokumentowanie wydarzeń rozgrywających się tu i teraz. Możliwe, że dzielili się z Kipnisem swoim doświadczeniem i wiedzą. Kipnis jako amator – czyli nie tylko laik, lecz i miłośnik tej sztuki – musiał żywo interesować się sposobami fotograficznej narracji o świecie.

### ***Portrecista***

Bendkowski w analizie fotografii wykonanych przez Kipnisa podkreślił, że ich autor „ustawiał” spotkane osoby przed obiektywem. Konkluzja może być jedna – pozowanie do zdjęć wyklucza emocjonalność, nakłada na zatrzymanych w kadrze sztuczność i wymuszenie. Warto jednak spojrzeć na prace Kipnisa z odmiennej perspektywy.

Jako fotografik fascynował się człowiekiem wraz ze wszystkimi atrybutami mu przynależnymi. Spośród ponad dziewięćdziesięciu zdjęć zaprezentowanych w katalogu towarzyszącemu warszawskiej wystawie należy wyodrębnić dość znaczny zbiór, który można zakwalifikować jako fotografie portretowe. Przedstawiają one zarówno mężczyzn, kobiety, jak i dzieci. Co jest ważne do każdego ze zdjęć, Kipnis, metodą zawodowego fotografa, dołączał metryczkę. Najczęściej umieszczał na niej miejsce oraz imię i ewentualnie nazwisko przedstawionej osoby. Informacje były niezbędne z racji tego, że zdjęcia trafiały do nowojorskiej redakcji, ta zaś, prezentując ją na łamach gazety, musiała zamieścić stosowny podpis. Dwie rzeczy związane z opisem są istotne. Brak na nich określenia czasu wykonania fotografii. Wiąże się to ściśle z faktem, że zdjęcia wykonywane i publikowane były w miarę na bieżąco, zatem zapewne Kipnis ani redakcja nie przywiązywali wagi do określenia, czy zostało ono zrobione w maju czy czerwcu danego roku. Druga rzecz – to osobiste uwagi, które autor zamieszczał na karteczkach. Spełniały

one funkcję nie tylko informującą, lecz nadawały czasem obrazowi poetyckości. Mamy zatem przy fotografii prezentującej grupkę dzieci podpis:

W sanatorium Medema w Miedzyszynie (wiejskie ustronie pod Warszawą). Tego lata sanatorium ponownie gości blisko 200 chorych dzieci z biednych rodzin, którym zapewnia jedzenie oraz ubranie i którymi zajmują się stale lekarz wraz z opiekunami. Grupa dzieci bawiących się w słońcu zauważyła fotografa. Uchwycone przez M. Kipnisa<sup>26</sup>.

Bardzo dokładny to podpis, zaznaczający nie tylko miejsce wydarzenia, lecz tłumaczący zastaną rzeczywistości. Pod kolejną fotografią przedstawiającą mężczyznę z naręczem butów widnieje nota:

Postaci z Grzybowa. Słynna żydowska okolica w Warszawie. Mojsze Lederman zachwala łatanne buty do sprzedaży. Uchwycone przez M. Kipnisa<sup>27</sup>.

Zapisując imię lub imię z nazwiskiem, Kipnis dokonał ważnego zabiegu. Artysta był świadom, że na kliszy zatrzymał nie tylko obraz czyjegoś ciała, ale należało zachować w pamięci oglądającego głębszy ślad – imię poznanego przypadkowo w Warszawie, Lublinie, Falenicy, Równem czy Otwocku – bohatera.

Kipnis należał do tych fotografików – widać to dobrze na jego zdjęciach – którzy w wyborze modeli kierowali się impulsem lub intuicją. Musiał zaistnieć jakiś szczegół skupiający na sobie jego uwagę, który powodował, że fotograf zatrzymał się przy kolejnym bohaterze – Tewje Myszowrze, woźnicy z Myszowa<sup>28</sup>, by utrwalić jego portret na negatywie. Trudno dziś dać jedną odpowiedź, co sprawiło, że Kipnis się zatrzymał. Być może uwagę jego zwróciła niedopięta kamizelka, zatknięty za prawym uchem papieros lub wyraz twarzy człowieka, który niczym Tewje Mleczarz, postać z powieści Szolem-Alejchema<sup>29</sup>, wszystko wie na temat ludzkiej natury i gotów był sprzeczać się z Najwyższym o własny i cudzy los. Emocjonal-

<sup>26</sup> M. Kipnis, *Miasto i oczy. Katalog wystawy*, s. 82.

<sup>27</sup> Tamże, s. 73.

<sup>28</sup> Tamże, s. 45.

<sup>29</sup> *Dzieje Tewji Mleczarza* – powieść Szolem-Alejchema z roku 1894, znana także pod alternatywnym tytułem *Dzieje Tewjego Mleczarza*. Utwór rozpowszechniony został w 1971 r. dzięki ekranizacji pt. *Skrzypek na dachu* z muzyką Jerry'ego Bocka, słowami Sheldona Harnicka i librettem Josepha Steina.

ność Kipnisa wpływała na wykonanie zdjęcia, nie zaś brak wiedzy technicznej.

Kipnis musiał się śpieszyć, gdyż Tewje Myszower miał jeszcze sporo pracy do wykonania. Owszem, nie widział problemu w tym, że zamożny pan z Warszawy wykona jego fotografię, ba, obiecał przecież, że zamieści ją w amerykańskiej gazecie, kto wie, może dzięki temu Tewje otrzyma więcej zleceń, ale teraz już jest południe i nie może więcej marnować czasu. Praca to chleb, a chleb da szczęście jemu i rodzinie. Kipnis nie zważał zbytnio na światło, trochę zbyt wysoko uniósł obiektyw, także nie widać dokładnie butów Tewjego (a może ten go o to poprosił, bo były pęknięte i zakurzone?). To nieważne – istotne było, że Tewje na chwilę się zatrzymał, tylko na chwilę, z papierosem w ustach, nonszalancko włożonym kciukiem w kieszeń spodni. Była chwila – pozostała chwila. My ją oglądamy i czujemy – syntezy – towarzyszy nam przy zdjęciach Kipnisa.

Niezmiernie wartościowe jest w nich to, że zatrzymały one nie tylko obraz osoby, przedmiotu, ale i emocje, gwar, światło i ciepło, które w danym momencie tworzyły całość utrwalonego zdarzenia. Oto widać grajka stojącego na jednym z warszawskich podwórz<sup>30</sup>. Nie zwrócił uwagi na fotografa. Mocno przylega swoim ciałem do harfy – żywicielki. Nie może to być byle kto, ponieważ nauka gry na harfie była czymś wyjątkowym. Grajek ubrany jest w lekko podniszczony garnitur, lecz skrojony na miarę. Mężczyzna ma kapelusz na głowie, białą koszulę, krawat, elegancki, choć też zapewne dawny relikw świetności płaszcz stanowi barierę ochronną pomiędzy nim samym a instrumentem. Być może był on kiedyś członkiem zespołu muzycznego, może z racji na podeszły wiek lub inną przyczynę nie może już koncertować, nędza zaś zmusiła go do samotnego grania na ulicy. Widać zaledwie profil twarzy mężczyzny, ciało znajduje się w lekkim półobrocie, zamyślony, patrzy w dal, której my nie zobaczymy. Oprócz niego, jakby od niechcenia, po lewej stronie fotografii wyłoniło się, odwrócone do nas plecami, cztero-pięcioletnie dziecko. Ubrane jest w palto z pluszowym kołnierzem, zatem albo jest początkująca wiosna, albo jesień. Może to właśnie ten moment muśnięcia szczupłymi palcami dłoni strun harfy, może to zasłuchane w dźwięki całym małym ciałem dziecko było powodem wykonania tego ujęcia. Kipnis nie odnotował żadnego imienia, pozostawił bohaterów tej

---

<sup>30</sup> Tamże, s. 74.

scenki anonimowymi, pewnie dlatego, że uchwycił ich w kadrze, lecz nie przerwał im wspólnej chwili zatopienia się w muzyce.

Pod kolejnym ze zdjęć widnieje podpis:

Mszczonowski chasyd w Warszawie wraca spokojnie z modlitwy szabatowej pewien, że w domu czekają na niego kugel i czulent. Uchwycony dla „Forwerts-a” przez M. Kipnisa<sup>31</sup>.

Wspaniała głębia ostrości, za głównym bohaterem świat jest rozmyty, domy, ulica niedookreślone. Nagle zza pleców starego chasyda wyłoniły się dwie postaci, choć tylko o jednej z nich można coś powiedzieć. W fotografii zastosowanie głębi ostrości spełnia określoną rolę, ma wydobyć, wyodrębnić z całości cząstkę stanowiącą centrum, skupiającą na sobie całą uwagę. Tło jest istotne, ono uzupełnia lub wypełnia kompozycję swoją niewyrazistością, uzupełnia przestrzeń, subtelnie, bez natręctwa. Wyłaniającą się zza pleców chasyda postać mężczyzny, choć odległa, narusza pewną zakładaną i oczekiwaną ciszę. Chasyd to plan pierwszy. Szczególnie wyraz twarzy przykuwa wzrok obserwatora. Jest najjaśniejszą plamą w tej kompozycji. To twarz człowieka lekko strapionego. Bo oto wraca w piątek do domu, być może mężczyźni idący za nim są jego krewnymi, zaraz wspólnie zasiądą do stołu, a tu zjawił się obcy człowiek i chce uwiecznić jego postać. Na twarzy starca malują się niejednoznaczne emocje. Jest dobry, skupiony, lecz w tej chwili i złąkniony. Przecież nie wolno uwieczniać wizerunku ludzi, tak stanowi prawo religijne. Jest zakaz i żaden pobożny chasyd nie powinien go łamać. Chasyd nie zatrzymał się, po ustawieniu stóp widać, że zmierza wprost w kierunku Kipnisa. Starzec odświętnie ubrany w dobry, gruby płaszcz, pod lewą pachą niesie zawiniątko otulone pluszowym materiałem. Może to tefilin? I wciąż idą za nim mężczyźni, jeden z nich niecierpliwie wpatruje się w nas. To my jesteśmy obserwowani, skupiamy swój wzrok na starcu, lecz kątem oka obserwujemy młodego mężczyznę. Upewniamy się, czy nie podbiegnie za chwilę, czegoś nie krzyknie...

Każde zdjęcie wykonane przez Kipnisa powoduje, że rosną w nas emocje, że wchodzimy w świat, którego nigdy nie było nam dane poznać.

---

<sup>31</sup> Tamże, s. 120.

### *Fotoamator*

Kipnis w listach do redakcji „Forwerts” pisał<sup>32</sup>, że wysyła tylko te zdjęcia, które uważa za najlepsze dla amerykańskiego odbiorcy lub które wpisują się w dany temat poruszany na łamach gazety. Wynika z tego, że jego kolekcja była zapewne ogromna. Wybierając zdjęcia do druku, przedstawiał je Kacyźnie, lecz zapewne zanim to uczynił, sam dokonywał wstępnej selekcji. Kierował się być może atrakcyjnością i poprawnością nie tyle pod względem technicznym, ile pożądaną przez zamorskiego odbiorcę. W większości byli to dawni mieszkańcy Europy Wschodniej lub Środkowo-Wschodniej, ci, którzy podążając za chlebem, oddalili się od swoich miejsc urodzenia. Powrót poprzez zdjęcia do uliczek sztetli, miast, dzielnic, miał wartość sentymentalną i dokumentalną. Kipnis pragnął pokazać to, co bliskie, namacalne i prawdziwe. Dla siebie samego pewnie dokumentował wydarzenia, osoby, przedmioty związane z muzyką czy folklorem żydowskim. Nikt nie opisał jego kolekcji, która podzieliła los całej jego spuścizny, aczkolwiek gdyby można było ją obejrzyć, być może zobaczylibyśmy innego Kipnisa jako fotografa. Ale to tylko przypuszczenia.

Kipnis miał w sobie podziw dla otaczającego go świata i potrafił go przelać na dzieła, które tworzył. Owszem, nie wykonywał tych zdjęć wyłącznie dla samej satysfakcji, upominał się w listach do redakcji „Forwerts” o zaległe wynagrodzenie. To jednak nie obala tezy, że fotografowanie było jego pasją. Jako kolekcjoner nut, piosenek, zwyczajów, opowieści i obrazów... w centrum wszystkiego stawał człowieka. Potrafił zatrzymać się zniemacka i uchwycić przelotną obecność nieznanym mu osób lub ich pełną namiętność rozmową. Fascynowali go starcy i dzieci, kobiety oraz mężczyźni, czasem widać, że prosił fotografowanych o odpowiednie zachowanie powagi, lecz nawet wtedy pozwalał im na uśmiechy, przymrużenie oczu, czy gest łamiący zaprojektowaną scenę.

Zachwyty nad możliwością utrwalenia czegoś niezwykłego, co widział w drugim człowieku, nie pozwalał mu na stłamszenie emocji towarzyszących przy fotografowaniu. I to właśnie spowodowało, że wykonane przez niego zdjęcia są dla nas nie tylko dokumentem, bolesnym świadectwem zgładzonego świata, lecz właśnie dowodem życia dawnych żydowskich mieszkańców Warszawy, Lublina czy Równego.

---

<sup>32</sup> Kilka listów zamieszczono w katalogu towarzyszącym wystawie.



### Bibliografia

- Fater I., *Menachem Kipnis*, [w:] tegoż, *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, przeł. E. Świdorska, Warszawa 1997.
- Fuks M., *Kipnis i jego świat*, [w:] *Menachem Kipnis, Miasto i oczy. Katalog wystawy*, red. M. Budkowska, Warszawa 2014.
- Jeż A., „Śpiewniki” *Menachema Kipnisa jako źródło do badania muzyki i kultury muzycznej w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2002, nr 3.
- Plohn A., *M. Kipnis i Z. Zeligfeld*, „Chwila” 1927, nr 3081.
- Nalewajko-Kulikow J., *Mówić we własnym imieniu. Prasa jidyszowa a tworzenie żydowskiej tożsamości narodowej (do 1918 roku)*, Warszawa 2016.
- Prokop-Janiec E., *Warszawa: „5-ta Rano”. Sensacja i nowoczesność*, [w:] *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*, Kraków 2013.
- Rogozik J. K., *Nasz Przegląd*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1997, nr 1–2.
- Bendkowski J., *Portretować z humorem i taktem*, [w:] *Menachem Kipnis, Miasto i oczy. Katalog wystawy*.
- Ron M., *Pierwsze kroki przywódców żydowskich z Polski w Erec Izrael pod mandatem brytyjskim. Kartki wspomnień z lat trzydziestych*, „Nowiny i Kurier” 1968, nr 89.

### Monika Szablowska-Zaremba

*John Paul II Catholic University of Lublin*

## A SKETCH ABOUT AN ARTIST-PHOTOGRAPHER MENACHEM KIPNIS

### Summary

The aim of the article is to present Menachem Kipnis – an ethnographer, musicologist, collector and writer – as a photographer of the interwar Jewish community in Poland. In the interwar period, Kipnis became famous mainly as a publisher of Jewish folk songs and a humorist. He collaborated with newspapers published in Yiddish "Hajnt" [Warsaw] and "Forwerts" [New York] and in Polish, among others "Nasz Przegląd" and "Rano" [both published in Warsaw]. However, it was only after the war that his photographs of Jewish residents of the II Polish Republic were re-discovered. It became important to look at them from a different perspective, not only as testimonies of the exterminated Jewish world, but as reportage photos and

portraits. The impulse of the description was to draw attention to the motivation that Kipnis kept while creating them with the possibility of their re-description as press photos, following poetics requirements.

**Keywords:** Menachem Kipnis, interwar Jewish photography, Jewish photography, „Nasz Przegląd Ilustrowany”, Warsaw photographers.

Dariusz Konrad Sikorski  
*Uniwersytet Gdański*  
ORCID: 0000-0002-4627-0319

## FIGURY WYOBRAŹNI – OBRAZY TOŻSAMOŚCI. MALARSTWO W „ROCZNIKU ŻYDOWSKIM”<sup>1</sup>

Hans Belting w badaniach nad antropologią obrazu zauważa, iż „wszyscy wiemy, że najbardziej palące pytania o obraz formułowane są dzisiaj raczej w kontekście massmediów, a nie sztuki”<sup>2</sup>. W dalszych rozpoznaniach zwraca uwagę na zdolność „ożywiania” obrazów, gdy napotyka się „je w ich medialnych ciałach. (...) Percepcja obrazu (...) jest działaniem symbolicznym”<sup>3</sup> i jako taka realizowana jest w określonym czasie i pod wpływem kształtującej ją tradycji. „Produkcja obrazu, twierdzi niemiecki badacz, sama jest symbolicznym aktem i dlatego wymaga od nas symbolicznego rodzaju percepcji. (...) Obrazy fundujące sens, które jako artefakty zajmują swoje miejsce w przestrzeni społecznej, przychodzą na świat jako obrazy medialne. Medium-nośnik zapewnia im powierzchnię z aktualnym znaczeniem i formą percepcyjną”<sup>4</sup>. Można w końcu wysnuć wniosek, że odbiorca obrazów jest swoistym zmediatyzowanym ciałem, w którym obraz zobaczony zmienia się w obraz zapamiętany. „Instytucje rozporządzające obrazami realizują władzę

---

<sup>1</sup> Tekst ten jest wprowadzeniem do szerszego opracowania dotyczącego znaczenia malarstwa, obrazu (i szerzej dzieła sztuki) w prasie żydowskiej.

<sup>2</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekład M. Bryl, Kraków 2007, s. 5. Nie ma tu miejsca na przedstawienie historii badań nad obrazem, jego różnego ujęcia. W niniejszej pracy obraz traktuje zarówno jako przedstawienie wizualne noszące ze sobą jakiś rozpoznawalny sens, który podlega interpretacji, jak i obraz mentalny, który wytwarzany jest np. poprzez odbiór poezji. Belting buduje prostą, ale inspirującą tezę: „Żyjemy z obrazami i rozumiemy świat w obrazach”, człowiek wydany jest na łup obrazom, które sam wytworzył – tamże, s. 13.

<sup>3</sup> Tamże, s. 15–16.

<sup>4</sup> Tamże, s. 26.

poprzez aktualne medium i jego atrakcyjność: za pomocą medium agituje się na rzecz obrazu, który zamierza się wtłoczyć odbiorcom”<sup>5</sup>.

„Rocznik Żydowski” należy traktować jako element mediów polsko-żydowskich z jasnym – syjonistycznym – horyzontem redakcji. Redakcja, ma więc swoje określone wizje dotyczące tożsamości żydowskiej i „Roczniki” są do pewnego stopnia nośnikami tej wizji (w różny sposób realizowane). Przedstawienie medialne będzie więc miało (na wielu poziomach) wpływ na konstruowanie współczesnych mu wyobraźni, obrazów tożsamości i na stosunek do ciągle na nowo interpretowanej tradycji. Symbolicznie i pragmatycznie wyrażone idee rozszerzają idiomy społecznej przynależności. Wprowadzenie obrazów i tekstów o obrazach tworzy „żydowską ikonosferę”, w tym świecie ikonosfery żyją, jak chce Jan Białostocki, bohaterowie mityczni, narodowi i religijni, postacie ważne dla społecznej wyobraźni, to znaczy takie, które nadają godność, nadają sens codzienności i wyborom tożsamościowym czytelników<sup>6</sup>. Dodajmy jeszcze konkluzję oczywistą, ale przy badaniach mediów kluczową, przedstawienie wizualne mają swoją szczególną wartość ekspresyjną, bo gdyby wystarczyły słowa, pisma nie wprowadzałyby obrazu<sup>7</sup>.

Trzeba także zaznaczyć, że prezentowane w piśmie przedstawienia wizualne mają swoją nośność symboliczną, są swoistym zaproszeniem do odsłaniania takich wartości rzeczywistości, które trudno ukazać za pomocą innych środków, uruchamiają wyobraźnię odbiorcy: „Mieć wyobraźnię – to znaczy widzieć świat w jego pełni, gdyż moc i zadanie obrazów polega na tym, aby ukazywać to wszystko, co wymyka się konceptualizacji”<sup>8</sup>. Kolejna

<sup>5</sup> Tamże, s. 29. Dodam tutaj, że odbywające się chociażby przez fascynację mediami „uwozdzenie zmysłów”, o którym pisze Belting, wcale nie musi być przemocą symboliczną. Zob. także Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, Edited and Introduced by John B. Thompson, Translated by Gino Raymond and Matthew Adamson, Polity Press, Cambridge 1991. W rozumieniu Bourdieu przemoc symboliczna może dokonywać się między innymi na kilku poziomach pola dziennikarskiego – na poziomie wydawcy (z jego polem politycznym, np. syjonizmem), na poziomie autorów (z możliwą absorpcją pola sztuki i jego przekształcenia w język perswazyjnej publicystyki), na poziomie relacji między autorami z różnych pism, które mogą mieć różne wizje na tożsamość żydowską itp.

<sup>6</sup> J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 13.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Zob. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wybrał M. Czerwiński, przekład A. Tatariewicz, Warszawa 1993, s. 34. Eliade zauważa, że badanie symbolizmów nie jest sprawą czystej erudycji, że – pośrednio przynajmniej – wiąże się ono z poznaniem człowieka: jednym słowem, że może ono wtrącić «swoje trzy grosze», gdy chodzi o nowy humanizm i nową antropologię” – tamże. Pojawia się przed nami kilka poziomów inter-

perspektywa to stosunek krytyki (publiczności żydowskiej) do malarstwa, które dość nieprecyzyjnie możemy nazwać narodowym czy żydowskim, a więc takim, który w jakiś sposób odnosi się do tożsamości Żydów; jest to wizja, która ma charakter wyobrazonego domu, w języku angielskim byłby *home*, *homeland*, czy *feel at home* – czuć się jak w domu. Pojęcie domu w wyobraźni ma dla mnie tutaj inspirujące znaczenie. Dom, domowy, jak pisze James William Underhill, oznacza dążenie:

(...) do zrozumienia świata, przy jednoczesnej przytomnej refleksji nad miejscem, które w nim zajmujemy. Dom to dynamiczna interakcja świata zewnętrznego, ale postrzeganego od wewnątrz, ze światem wewnętrznym postrzegającego, który włącza ów zewnętrzny świat w to, co odnajduje w sobie. Obrazy, które wieszamy w naszych domach, mówią wiele o tym, jak widzimy świat zewnętrzny i jak wprowadzamy go w naszą osobistą przestrzeń. Dom, często traktowany jako synonim rodziny (*family*) i ogniska lub gospodarstwa domowego (*household*), to przestrzeń, w której nadajemy światu sens. Proces ten polega na syntetyzowaniu doświadczenia; pociąga za sobą stawianie oporu obcości świata (*strangeness*) i udomowienie go (*making it familiar*). Porównajmy etymologię angielskiego *family* «rodzina» i *familiar* «znany, udomowiony» z polskim *dom* i *udomowiony* – wskazuje ona na głęboko zakorzoną siatkę relacji i skojarzeń, które decydują o tym, jak budujemy pojęcie DOMU/HOME, jak się nim posługujemy i jaki mamy do niego stosunek<sup>9</sup>.

Żyd – na przykład mieszkający we Lwowie, w Krakowie czy Warszawie – *domowy* może rozumieć jako w swoim mieście, ale także w swoim mieszkaniu/domu – przy czym miejsce zamieszkania może być „udomowiane” przez obrazy czy rytuały. Dom, w języku syjonistów, byłby budowany w czasopiśmie („Roczniku Żydowskim”), obrazach literackich czy w przedstawieniach wizualnych, w tym malarstwie, których myślą przewodnią jest kreowanie tożsamości żydowskiej także z odesłaniem projektu ojczyzny w Palestynie.

Gdy odwołamy się do klasycznego studium na temat wyobraźni Gastona Bachelarda, to zauważymy, że filozof łączy pojęcie domu z intymnością,

---

pretacji: miejsce obrazu w medium, które je wykorzystuje (obraz w zdjęciu, który umieszczony jest w piśmie), znaczenie symboliczne obrazu oraz jego wpływ na budowanie szerszej opowieści o żydowskości zawartej w „Roczniku Żydowskim”.

<sup>9</sup> J. W. Underhill (Rouen), *Tłumacząc home i homeland. Od poetyki do polityki*, „Etnolingwistyka” 2014, nr 26, s. 87–106, tu s. 88.

bezpieczeństwem. Obrazy tożsamości budujemy wobec połączenia różnych figur związanych z domem: matka, ojciec, intymność, samotność, oddzielenie itd.<sup>10</sup>.

W głębi serca pożądamy zaciszego schronienia, a marzy nam się ono skromne i spokojne, w odludnej dolinie (...) ubogie schronienie jawi się jako praszczonienie. Dom to schronienie, azyl, ośrodek<sup>11</sup>.

Obrazy, jak wspomina w pięknym eseju Elżbieta Wolicka-Wolszleger, są korzeniami myśli<sup>12</sup>, a jak pisze Bachelard: „*Cogito*, które myśli, może błędzić, czekać, wybierać – *cogito* marzenia jest natychmiast przywiązane do swego przedmiotu i do swego obrazu”<sup>13</sup>. Twórcy „Rocznika Żydowskiego” poprzez kreowanie figur wyobraźni zapraszają do jedności w narodowej drodze do wymarzonej ojczyzny, do wysnionego domu.

Samo pojęcie malarstwa narodowego nie jest jednoznacznie opisywane przez prasę pisaną przez Żydów polskich, warto tu wspomnieć chociażby o opinii „Jedności”, która wprawdzie kilka lat późniejsza od tekstów z „Rocznika”, to jednak pokazuje na istotny spór na temat tzw. żydowskich wartości w sztuce. Tylko w szerszej perspektywie możemy interpretować strategię „Rocznika Żydowskiego”. Autor recenzji w „Jedności” zauważa z ironią:

(...) mnóstwo pięknych i pożytecznych rzeczy – ale wcielenia «narodu» w nich nie widziałem. Wprawdzie wmawiano w widzów, że w każdym perskim dywaniku tkwi cząstka «narodowości» żydowskiej, a w każdej ramce na obrazy przyczała się iskierka «narodowego» ducha, a w każdym kubku na wino pakuje «idea narodu» – ale, na miły Bóg, nie widziałem tego. (...) «Bezael» tak samo może tworzyć w Peczeniżynie jak i w Jerozolimie, prof. Schatz czy malarz Lilien tak samo mógłby projektować kubki na wino z ornamentem kwiatów wschodnich lub uczyć litografować robotników żydowskich na modelach wziętych z ghetta rosyjskiego<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Zob. G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, wyboru dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błońskiego, Warszawa 1975, s. 301.

<sup>11</sup> Tamże, s. 304, 305, 307.

<sup>12</sup> Zob. E. Wolicka-Wolszleger, *Obrazy są korzeniami myśli*, Lublin 2010, zob. osobno esej: E. Wolicka, *Obrazy są korzeniami myśli*, „Znak” 1986, nr 380–381, nr 7–8, s. 3–22.

<sup>13</sup> G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przekład, opracowanie i postłowie L. Brogowskiego, Gdańsk 1998, s. 175.

<sup>14</sup> m., „Jedność. Organ Polskich Żydów” 1910, nr 8, s. 4 (recenzja z wystawy „Bezael” we Lwowie). Autor pisze o Borysie Schatze (Baruch Załmen 1866–1932), „rzeźbiarz, malarz,

Recenzja ta, chociaż napisana zgodnie z profilem pisma, porusza ważny aspekt dotyczący zdolności komunikowania dzieła sztuki, czy szerzej przedstawienia wizualnego. Badacze ikony zwracają uwagę, że na przykład wczesna sztuka chrześcijańska, którą odnajdujemy w katakumbach miała ważny cel: przekaz – komunikowanie. „Namalowany obraz lub rzeźba stają się elementami spotkania między chrześcijanami, rodzajem «symbolu», w którym wierni siebie rozpoznają”<sup>15</sup>. Odchodząc od historycznego usytuowania przekazu ikonograficznego, można spokojnie wysnuć wniosek, że bycie-w-świecie oparte jest na wielowarstwowej, obrazowej sieci odniesień. Obcowanie z artefaktami w horyzoncie doświadczenia nie tylko wymaga oznaczenia (rozpoznania) symboliki, „wymusza” także przyjęcie w „ramy” wyobraźni znaków przeszłości, które pozwalają rozpoznać siebie w grupie. W takim ujęciu można pomyśleć, że niektóre obrazy zagospodarowując wyobraźnię, tworzą przestrzeń zadomowioną opartą na swojskości znaków – mediów gwarantujących zrozumienie bycia wspólnotą<sup>16</sup>. Stąd krok do „wy-

---

założyciel Szkoły Rzemiosł Artystycznych „Becalel” w Jerozolimie. Założył Szkołę Rzemiosł Artystycznych «Becalel» w Jerozolimie, współzałożycielem był E. M. Lilien. [Zob. B. Schatz, *Swat (płaskorzeźba)*, „Rocznik Żydowski” 1903, s. 167.] Nazwa ta pochodzi od imienia wykonawcy Przybytku Besaleela syna Uriego z pokolenia Judy. Pan dał mu zdolności pouczenia innych: Wj 35, 30–35. zob. <https://www.jhi.pl/psj/Schatz> (Schatze\_Szatze)\_Borys\_(Zalmen\_Baruch) [dostęp: 3.05.2019]; zob. „Becalel” *Szkoła Artystyczno-Przemysłowa w Jerozolimie*, Łódź [1912]; *Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie: Becalel*, T. 1, oprac. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, Warszawa 2003, t. 1, s. 153. Na temat tej biblijnej postaci wypowiada się Leopold Pilichowski w artykule *Sztuka i artyści żydowscy*. Zastanawia się, czy w starożytności działali rzeźbiarze i malarze żydowscy, „choć, czytamy, Biblia z wielkim uznaniem się wyraża o Bazalele’u, owym rzeźbiarzu, «w którym był duch boży», i który miał budować prowizoryczną świątynię w puszczy” – L. Pilichowski, *Sztuka i artyści żydowscy*, [w:] *Almanach Żydowski*, red. L. Reich, Lwów 1910, s. 70. Zob. na temat możliwości istnienia malarstwa żydowskiego: Irena Arkin Wohlfeldowa, *Pierwiastki rasowe w nowoczesnym malarstwie żydowskim*, [w:] *Almanach i Leksykon Żydostwa Polskiego*, Tom II, pod red. R. Goldberga, Lwów 1938, s. 106.

<sup>15</sup> T. Špidlik, M. I. Rupnik, *Mowa obrazu*, słowo wstępne kard. A. Silverstrini, przekł. J. Dębska, Warszawa 2001, s. 10.

<sup>16</sup> Rozpoznanie siebie jak elementu wspólnoty poprzez obraz zawarty w dziele malarskim to oczywiście trudne i szerokie zagadnienia. Hans Belting na przykład zauważył, że istnieje stary problem odczytywania siebie wobec dzieła sztuki na bazie problemów w relacji komunikacji chrześcijańskiej Wschód-Zachód. Pisze on, że Grecy, którzy w 1438 roku przybyli do Włoch na sobór unionistyczny, nie potrafili odnaleźć się przed zachodnimi obrazami kościelnymi, nie byli obeznani z ich formą. „Dlatego, jak czytamy, patriarcha Melissenos w obliczu planowanego zjednoczenia Kościoła formułował takie obiekcje: «Gdy wchodzę do kościoła łacińskiego, nie potrafię okazać czci żadnemu z przedstawionych tam świętych, albowiem żadnego z nich nie rozpoznaję»” – H. Belting, *Obraz i kult.*

najdywania tradycji”, w którym władza nad kreowaniem wyobraźni (na przykład właściciele mediów) łączy się z tożsamością<sup>17</sup>.

Myśl o sztuce w szeroko pojętym środowisku syjonistycznym mierzyła się także z negatywnymi, wpływowymi poglądami na temat zdolności artystycznych Żydów. Martin Buber we wstępie do książki *Jüdische Künstler*<sup>18</sup> przypomina, że Ryszard Wagner zaprzeczał możliwościom rozwoju sztuk wizualnych wśród Żydów, mogli być oni, według Wagnera, jedynie naśladowcami z racji braku mocy twórczej. Filozof żydowski wprawdzie wskazuje na trudności z rozszerzaniem sztuki wizualnej u starożytnych Izraelitów, ale jednocześnie widzi w chasydyzmie (przez niego interpretowanym) odkrycie radości ciała, uruchomiona została więc ewolucja nowego Żyda w kierunku sztuki. Pojawienie się współcześnie sztuki obrazu, twierdził Buber, umożliwiło absorpcje w niej cech narodowych, stąd trzeba wskazywać jakie zdolności artystyczne ma dzisiaj, tj. na początku XX wieku, judaizm<sup>19</sup>. Dla Alfreda Bolda już w 1903 roku Lilien miał być znanym i szanowanym autorem rysunków i ilustracji książkowych, należał, według niego, do wybranego grona żydowskich artystów<sup>20</sup>. Lothar Brieger zauważył, że związek

---

*Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 8. Problematyka rozpoznania istotna jest w szeroko rozumianym obrazowaniu narodowym.

<sup>17</sup> Zob. *Archaeologies of Memory*, Edited by Ruth M. Van Dyke and Susan E. Alcock, Blackwell Publishers Ltd, 2003, s. 7–8; E. Hobsbawm, T. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983, Cambridge University Press; M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, przeł. i wstępem opatrzyła M. Król, Warszawa 2008. Halbwachs pisze o nawykach myślowych, które zawdzięczamy środowisku społecznemu, więc także środowisku lektur – zob. s. 173.

<sup>18</sup> M. Buber, *Przedmowa*, [w:] *Jüdische Künstler*, Berlin Jüdischer Verlag, 1903 [Przedmowa datowana na czerwiec 1903 roku – zob. też. M. Buber, *Żydzi a sztuki plastyczne*, [w:] *Safrus. Książka zbiorowa poświęcona sprawom żydostwa*, pod redakcją Jana Kirszrota (Warszawa). Ozdobił Wilhelm Wachtel (Lwów), Warszawa 1905, s. 126–130]; tu na temat Liliena: Alfred Bold, *E. M. Lilien*, s. 73–104; zob. też Lothar Brieger, *E. M. Lilien. Eine künstlerische Entwicklung um die Jahrhundertwende*, Berlin 1922, [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_g3bqAAAAMAAJ/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_g3bqAAAAMAAJ/mode/2up) [dostęp: 10.12.2019]. Zob. Gilya Gerda Schmidt, *Martin Buber's Formative Years: From German Culture to Jewish Renewal, 1897–1909*, The University of Alabama Press, 1995, szczególnie strony 71–79; *The New Art of An Ancient People. The Work of Ephraim Mose Lilien* by M. S. Levussove, New York: B. W. Huebsch 1906.

<sup>19</sup> *Jüdische Künstler*, dz. cyt. Zob. o tradycji sztuk plastycznych w świecie Żydów: L. Pili-chowski, *Sztuka i artyści żydowscy*, dz. cyt., s. 70–72. Zob. z tego punktu widzenia ciekawy tekst o chasydyzmie w „Roczniku Żydowskim”: Dr Samuel Rappaport, *Przyczynek do psychologii chasydyzmu*, „Rocznik Żydowski” 1906, s. 71–91. Autor twierdzi, że chasydyzm jest wskrzeszeniem radości ducha żydowskiego i właściwego dla niego optymistycznego poglądu na świat, tamże, s. 80.

<sup>20</sup> Alfred Bold, *E. M. Lilien*, dz. cyt., s. 77.



Liliena z atmosferą Monachium i jego współpraca z „Jugend” pozwoliły w pełni rozwinąć jego talent graficzny, który potem urzeczywistnił się w jego wizualizacjach związanych z kulturą żydowską i tworzeniu obrazów „nowego Żyda”<sup>21</sup>.

Dodam w kontekście rozważań Bubera, że posługiwanie się aparatem pojęciowym i leksykalnym dotyczącym sztuki żydowskiej powinno być bieżąco korygowane wobec tradycji, bo syjonizm na poziomie figur wyobraźni balansuje między zasobem tradycji a współczesną wizją kultury. Tutaj warto też wspomnieć, co mówią współcześni badacze wizualności o tradycji „obrazowania” w kulturze żydowskiej. Gottfried Boehm (doktorat u Hansa-Georga Gadamera) w kontekście zakazu czynienia obrazu w Biblii Hebrajskiej pyta:

(...) Obrazowi przypisuje się potężną moc. (...) Z czego jednak wynika ta moc obrazu?

Źródłem mocy jest zdolność uobecniania bytu nieuchwytnego i odległego, użyczenia mu obecności tego rodzaju, która może całkowicie wypełnić przestrzeń ludzkiej uwagi. Siłą obrazu jest upodobnienie, obraz utożsamia się z tym, co przedstawia. Złoty cielec (w perspektywie rytuału) **jest Bogiem** [podkreślenie autora – D. K. S.]. Obraz i jego treść stapiają się ze sobą w sposób nierozróżnialny<sup>22</sup>.

Świadomość zakazu czynienia obrazu Boga pokazuje jego olbrzymie znaczenie w formowaniu odbiorcy. Czy jednak w sztuce o formowanie tylko chodzi? Hans-Georg Gadamer analizuje zagadnienie reprezentacji sztuki w kontekście obrazowania. Dla niego obrazowanie jest czynnością, której efektem jest zatrzymanie gry artystycznej. Gadamerowskie *das Gebilde* zawiera w sobie słówko *Bild* – obraz. Dzieło można nie tylko tłumaczyć jak „wytwór”, ale jako zobrazowanie, wyobrażenie, gdzie kluczowy jest właśnie obraz. W *Prawdzie i metodzie*, kiedy mowa o głównych pojęciach humanistycznych, autor przy kształceniu zwraca także uwagę na obrazowanie. Zacytujemy dłuższy fragment:

<sup>21</sup> Zob. L. Brieger, *E. M. Lilien*, dz. cyt., s. 42, 43. Warto zobaczyć ilustrację Liliena do Biblii i ich analizę przedstawioną w *Almanachu Żydowskim: Dr Seweryn Gottlieb* (Kraków), *Nowe szaty biblii* (Dzieło Liliena), *Almanach Żydowski* 1910, s. 78–90.

<sup>22</sup> G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, redakcja D. Kołacka, przekład M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014, s. 177–178.

Awans słowa «kształcenie» ożywia starą tradycję mistyczną, wedle której Boży obraz, na podobieństwo którego został stworzony, człowiek nosi w swej duszy i ma go w sobie rozbudować. Łacińskie słowo «kształcenie» to «*formatio*», a odpowiada mu w innych językach, np. w angielskim «*form*», «*formation*». Także w języku niemieckim ze słowem «*Bildung*» [kształcenie] długo konkurowały pojęcia pochodne wobec «*forma*», np. «*Formierung*» [formowanie] i «*Formation*» [formacja]. (...) ...zwycięstwo słowa «*Bildung*» nad słowem «*Form*» [forma] okazuje się nieprzypadkowe. W słowie «*Bildung*» tkwi «*Bild*» [obraz]. Pojęcie formy pozostaje w tyle z tajemniczą dwoistością, z jaką „*Bild*” obejmuje zarazem «*Nachbild*» [podobiznę] i «*Vorbild*» [wzór]<sup>23</sup>.

Obrazować w pewnym sensie znaczy wytwarzać podobiznę, wzorować się, ale także kształcić. Co to znaczy wytwarzać podobiznę? – to tyle, co poddać procedurze rozumienia badany model, mówić o tym modelu poprzez obraz.

Obrazować w jakiś sposób przekształcałoby się więc w komunikować za pomocą obrazów rozumienie rzeczywistości, tłumaczyć, co się rozumiało. Żydowskie obrazowanie, w syjonistycznym rozumieniu, musi się więc oderwać od ikonoklatyzmu i wejść w świat kształcenia poprzez obraz. Możemy mówić o co najmniej dwóch poziomach kształcenia: o żydowskości malarzy, a więc ich poszukiwaniach tematów żydowskich, wybierania i komponowania przez nich ważnych figur znaczących oraz medialny przekaz tych figur, jako projekt wizji nowego, młodzieńczego świata żydowskiego<sup>24</sup>. Nie oznacza to, że redaktorzy „Rocznika” propagandowo wykorzystują dzieła wybranych malarzy, że nie chcą promować sztuki – badamy po prostu sposób prezentacji malarstwa (rysunku), jego miejsce w przekazie medialnym.

Redaktorem prezentowanego „Rocznika Żydowskiego” był Adolf Stand (1870–1919), urodzony we Lwowie, pochodzący z religijnej rodziny żydowskiej, ważna postać w kręgach Żydów z Galicji, jak i światowego syjonizmu, uczestnik I Kongresu Syjonistycznego (1897, Bazylea). Jego program dotyczący sztuki można skrócić do tezy z broszury z 1892 roku *Jakim być powi-*

<sup>23</sup> H. G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 43. Szerzej o tym piszę w: D. K. Sikorski, *Obrazowanie jako hermeneutyka kultury*, [w:] *Hermeneutyka i literatura – ku nowej koiné*, pod red. K. Kuczyńskiej-Koschany, M. Januszkiewicza, Poznań 2006, s. 251–260.

<sup>24</sup> Zob. N. Styra, *Poglądy i wartości: stosunek do syjonizmu, narodowej kultury, „sztuki żydowskiej”, żydowskiej tradycji i religii*, [w:] tejsze, *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie (1931–1939)*, Warszawa 2009, s. 197–227.

nien program młodzieży żydowskiej? (Lwów, 1892): „precz ze służalczym Jankielem (z *Pana Tadeusza*)”<sup>25</sup>. Redaktor dość jasno przedstawia swoją drogę do „wyobraźni syjonistycznej”, pisze: „Było to u schyłku lat 80. ub. stulecia. Byłem wtedy uczniem wyższego gimnazjum i dowiedziałem się, że gdzieś w izdebce żydowskiego przedmieścia gromadzą się starsi i młodzi ludzie, odbywają się tam odczyty, urządzają prelekcje, obchodzą uroczystości, i wszystko to dzieje się pod nowymi, dotychczas nieznanymi hasłami. My, Żydzi nie jesteśmy tylko, jak dotychczas nam mówiono, wyznaniem, społeczeństwem religijnym, lecz narodem prawdziwym, rzeczywistym, realnym narodem, jak są nim Niemcy i Anglicy, Włosi i Rosjanie. A ojczyzną naszą jest stara Palestyna, nie jest to więc kraj, gdzie miód i mleko płynię, ziemia grobów i ogrom wspomnień, teren patriarchów i bohaterów, jednym słowem kraj przeszłości, lecz ziemia ta jest krajem przyszłości naszej. A językiem naszym nie jest ten język, którym się codziennie posługujemy, w którym się sny nam objawiają, myśli nasze wyrażają, którym mówimy i piszemy, lecz język hebrajski”<sup>26</sup>.

Na pytanie, co to jest syjonizm, Stand odpowiada: „Żydowski nadczłowiek”<sup>27</sup> i jako redaktor „Rocznika” szuka obrazów, które wybudują wspólnotę wpatrzoną w przyszłość. To sformułowanie Standa, które sięga do Fryderyka Nietzschego, jest także bliskie Martinowi Buberowi, koncepcji żydowskiej męskości (żydowskiej siły) Maxa Nordau (1849–1923)<sup>28</sup>, ale i obrazowaniu E. M. Liliena<sup>29</sup>.

Można jeszcze przywołać sentencje Jana Stanisławskiego, ważnej osobowości w Akademii Krakowskiej na przełomie wieków. Na zajęcia z pejza-

<sup>25</sup> Zob. Adolf Stand, *Internetowy Polski Słownik Biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/adolf-stand?print> [dostęp: 1.04.2019].

<sup>26</sup> A. Stand, *Mikra Kodesz, Almanach Żydowski na Rok 5678 (1917/18)*, red. dr Z. F. Finkelstein, Wiedeń 1918, s. 196.

<sup>27</sup> A. Stand, *Moderna żydowska w Galicji, „Safrus”. Księga zbiorowa poświęcona sprawom żydostwa*, pod red. J. Kirszrota, ozdobił W. Wachtel, Warszawa 1905, s. 39.

<sup>28</sup> Joshua Umland, *Max Nordau and the Making of Racial Zionism* 2013, Undergraduate Honors Theses, 505.

[https://scholar.colorado.edu/honr\\_theses/505](https://scholar.colorado.edu/honr_theses/505) [dostęp: 15.12.2019] – zob. Introduction: *Muscular Judaism – Racially Based Regeneration*, s. 5–8; *Max Nordau's Zionistische Schriften Hrsg. vom Zionistischen Aktionskomitee*, Jüdischer Verlag, Köln und Leipzig 1909 (szczególnie o pomysł stworzenia muskularnego Żyda: *Muskeljudenatum*, s. 379–381 – chodzi tu o odrzucenie stereotypowej figury Żyda, budowanie dumnej przeszłości na bazie nowego, męskiego, wysportowanego Żyda).

<sup>29</sup> Zob. M. Stolarska, *Żydowskie symbole i motywy w sztuce Efraima Mojżesza Liliena. Początki ikonografii syjonistycznej*, „Dzieła i Interpretacje” 2003, t. 8, s. 35–51.

żu (1898/99), chodził do niego Wilhelm Wachtel. Stanisławski miał mówić do swoich uczniów, szczególnie gdy wyjeżdżali w plener, by ci malowali wieś polską, bo za parę lat jej nie będzie<sup>30</sup>. Parafrazując tą wypowiedź, ująłbym ją w duchu żydowskim: malujcie kulturę żydowską, bo taka jaka jest ginie, obrazujcie świat, który może być źródłem dla rozumienia siebie przez następne pokolenia. Lilien, o którym będzie tutaj mowa, uczęszczał na Akademię, uczył się u Matejki. Potem rozpoczął drogę artystyczną, między innymi w Monachium, ale tu już wchodzimy w obręb „Rocznika Żydowskiego”.



Ryc. 1: „Rocznik Żydowski” 1901

<sup>30</sup> Zob. B. Lewińska-Gwóźdź, *Szkoła Jana Stanisławskiego (1860–1907) – fenomen pedagogiczny i artystyczny*, „Saeculum Christianum” 2013, t. XX, s. 165.



Ryc. 2: Wilhelm Wachtel, *Typy swojejskie*

W roczniku z 1901 roku na pierwszej stronie (Redaktor: Adolf Stand, księgarnia Altenberga) umieszczono wizualną ramę wstępu autorstwa Wilhelma Wachtla. Mówiąc dzisiejszym językiem teorii mediów, według paradygmatu *agenda setting* redaktorzy wyznaczają otwarcie nowego dzieła poprzez obraz modlącego się Żyda z synem (małym chłopcem), wyznaczona tu została figura znacząca poprzez wizualną jedność starego z nowym. Nadzieja na przyszłość, na odnowienie narodowe nie może więc odrzucić tradycji, judaizmu. Wstępem do całości „Rocznika”, po trzykolumnowym kalendarzu: rzymsko-katolickim, grecko-katolickim i żydowskim, jest poemat Alfreda Nossiga *Pieśń Zmartwychwstania*<sup>31</sup>. Kilka figur wyobraźni tu zawartych staje się lejtmotywnym przekazu, zacytujmy fragment:

I  
 Słuchajcie bracia pieśni tej  
 Co z nas grobową **zdziera pleśń,**  
**Zdrój życia** dla nas bije w niej,  
**Bo zmartwychwstania to pieśń,**  
     Zmartwychwstania naszego to pieśń!  
 Czyśmy nie dość jeszcze cierpieli,  
**Tułaczy wśród obcych lud?**  
 Czyśmy nie dość długo milczeli,  
 Urągania znoszą i knut?  
     Już czas! już nadszedł czas!  
**Dziś Syjon woła nas!**  
 Tam, tam, wierzajcie bracia, tam,  
 Zakwitnie szczęście nam!<sup>32</sup>

Nie ma tu miejsca na tych strof interpretacji, potwórzmy jednak jeszcze raz, że ramy „bramy wstępu” do „Rocznika” jest rysunek Wachtla (tradycja i młodość), który jest elementem różnie przerabianych widokówek<sup>33</sup>, a więc rodzajem massmediów, a w jednym z wariantów podpisany jest jako *Typy swojskie*. Wymieniony wcześniej Belting zauważa, że „(...) wciąż rozglądamy się za ikonami tożsamości, aby dowiedzieć się, *kim* jesteśmy i *gdzie*

<sup>31</sup> A. Nossig, *Pieśń Zmartwychwstania*, „Rocznik Żydowski” 1901, s. 1–5.

<sup>32</sup> Tamże, s. 1.

<sup>33</sup> Zygryd Nauberg twierdzi, że ta winieta, poprzez umieszczenie na widokówce (medium masowe), przyczyniła się do popularności Wachtla. Zygmunt Naumberg, *Wiktor Wachtel*, „Rocznik Żydowski” 1906, s. 271.

się znajdujemy<sup>34</sup>. Kim jest czytelnik, patrząc na otwarte okno przez Wachtla, przez ten specyficzny interfejs, którym jest obraz modlącego się ojca i syna?

W tym samym numerze odnajdziemy biogram Liliena, w którym wskazuje się jego pochodzenie z Drohobycza. Młody adept sztuki odbył drogę z miasta rodzinnego (domu) do Monachium, do „Mekki każdego młodego malarza”<sup>35</sup>. Co ciekawe, autorem biogramu jest Borries Münchhausen, twórca tomu *Juda*, do którego rysunki dodaje Lilien. Münchhausen widzi w Żydach arystokrację – i tylko takich szanuje, bo to rasa pochodząca od Machabeuszy, rasa bohaterów, wojowników, to siła męstwa i ducha (w tym momencie wpisuje się w figury bohaterów promowanych przez syjonizm). Później poeta przechodzi przemianę i dostrzega też w Żydach plemię pariasów, promuje poezję germańską, jest zwolennikiem Adolfa Hitlera.

Prawdopodobnie Münchhausen zajmował się pomysłami *Lebensreform*; w tomie *Juda* z ilustracjami Lilien, w wierszach inspirowanych filozofią Nietzschego, celebrowane są odwaga, siła – cechy starożytnych Hebrajczyków. Epicko-heroiczna narracja była na antypodach wizji Żyda jako handlarza, odrapanego żebraka czy lichwiarza<sup>36</sup>. Bardzo to odpowiada pomysłom Standa o żydowskim nadczłowieku, o wielkich figurach znaczących dla tożsamości wolnego Żyda. Lionel Gossman twierdzi, że wiersz *Sabbath der Sabbath* zamykający tom trzeba odczytywać jako przepowiednie nadejścia nowego życia dla narodu żydowskiego. Theodor Herzl napisał list w podziękowaniu za ten zbiór poezji, za promocję sprawy Żydów<sup>37</sup>. Zwolennicy ruchu *Lebensreform*, na co zwraca uwagę Gossman, dążyli do powstania transformacji bezdusznej i egoistycznej cywilizacji, jak ją oceniali, którą oskarżyli o zabicie form naturalnej działalności człowieka, od jedzenia po seks. Świat wszechpanującej technologii (ale i też bezdusznych struktur społecznych) miał zniszczyć, według zwolenników *Lebensreform*, w ludziach nie

<sup>34</sup> H. Belting, *Historia w sztuce wystawiona na próbę*, przeł. J. Burzyński, [w:] *Historia w sztuce. Katalog wystawy*, red. M. A. Potocka, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012, s. 9.

<sup>35</sup> Borries Münchhausen, *E. M. Lilien*, „Rocznik Żydowski” 1901, s. 77–80.

<sup>36</sup> Zob. Lionel Gossman, *Jugendstil in Firestone. The Jewish Illustrator E.M. Lilien (1874–1925)*, *The Princeton University Library Chronicle*, Vol. 66, No. 1 (Autumn 2004), s. 33–45. Tom *Juda* otrzymał entuzjastyczne recenzje i odniósł duży sukces. Gossman sugeruje, że uznanie dla *Judy*, to także docenienie Liliena jako tego, który pokazuje Żyda wyzwolonego, wykształconego, zintegrowanego ze światem i jednocześnie pokazuje sztuki żydowskiej, jej wkład w Nowe Życie, które było celem *Lebensreform*, zob. s. 35.

<sup>37</sup> Tamże, s. 37–38.

tylko poczucie bycia częścią całości natury, ale przede wszystkim poczucie wspólnoty z innymi ludźmi. Na nowo odkrycie młodości, natury, radości życia, piękna ciała miało być drogą do reformy życia (co promuje pismo „Jugend”). Z tego nurtu czerpał syjonizm, ale także jego zdegradowane odbicie widać w ruchu nazistowskim<sup>38</sup>.



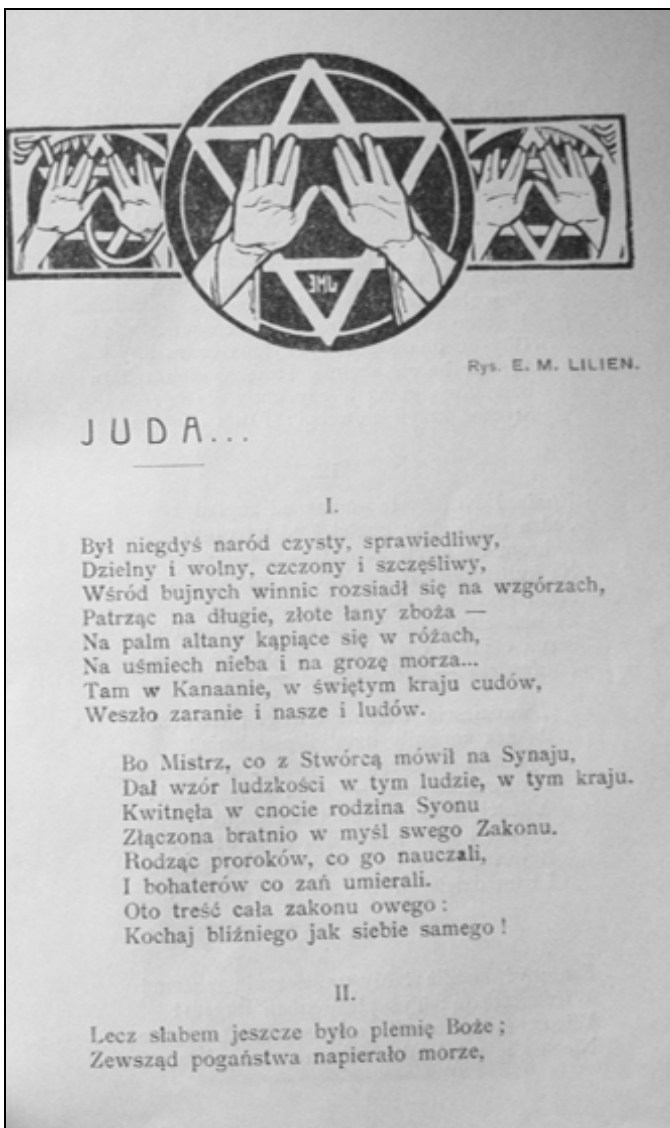
Ryc. 3: E. M. Lilien, *Sonnenblume*, 1898

<sup>38</sup> Tamże, s. 15–24.





Ryc. 4: E. M. Lilien, *Królowa Sabbat, Juda*, Berlin 1900



Ryc. 5: E. M. Lilien, „Rocznik Żydowski” 1903, s. 1

Rocznik drugi otwiera ta sama brama, już jednak na winiecie mamy wzmiankę o ilustracjach Wachtla i Liliena. Następnie, podobnie jak w pierwszym roczniku, wprowadza w lekturę całości poemat, tym razem z ilustracją Liliena. Układ „Rocznika Żydowskiego” z 1902 roku jest dość precyzyjny, najpierw na całą stronę zdjęcie Teodora Herzla, a następnie przed poematem *Pieśni chcecie?... Samsona ben Jehudy* wprowadzony jest swoisty nagłówek: złączone ręce w geście błogosławieństwa, symbol kapłański, w tle gwiazda Dawida<sup>39</sup>. Symbol ten umieszcza się między innymi na grobach kapłanów (Kohenów), którzy wywodzą się, podobnie jak Lilien, z biblijnego rodu arcykapłana Aarona. Jeśli przyjmiemy, że ten symbol nagrobny związany jest także z rabinami i cadykami, to rysunek malarza ma tu ważne znaczenie, gwiazda Dawida i błogosławiące ręce stają się opiekunami żydowskości, ale tym opiekunem jest sztuka żydowska<sup>40</sup>. Poemat kończy się puentą-wezwaniem: „Zbudźcie się ze snu!”<sup>41</sup>. Figurą znaczącą tekstu, jego bohaterem jest Machabejczyk, walczący Żyd, to on ma „prowadzić” wyobraźnię obywatela golusu. Warto tu dodać, że w *Ex librisie* Ephraima Mosesa Liliena z 1898 roku jest po hebrajsku napis: *Efraim Moshe ben Yakov Ha-Kohen Lilien*; malarz wskazuje, że jest z pokolenia Aarona, a więc z rodu kapłańskiego (*kohen*)<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> „Rocznik Żydowski” 1902, s. 1. Taka sam grafika rozpoczyna dramat Mojżesza Bluma, *Sztuka z życia żydowskiego* w trzech aktach, dedykowany „Mistrzowi Herzlowi”, „Rocznik Żydowski” 1902, s. 67; ale także list „Juda” do Efraima Mojżesza Liliena od dra Marka Ehrenpreisa, tamże, s. 160; ten sam układ do poematu Ben Israela, *Juda*, „Rocznik Żydowski” 1903, s. 1; zob. też wstęp do: Artur Frenkel, *Nauka języka hebrajskiego ze stanowiska żydowskiego i etycznego wychowania młodzieży*, „Rocznik Żydowski” 1903, s. 83; w tym artykule znajduje się też rysunek Liliena *Pieśń Syjonu z Lieder vom Ghetto* Morrisa Rosenfelda. Wymieniona tu winieta pojawia się często, obok kilku innych Liliena i Wachtla jako stały element wzbogacający drukowane teksty, podobnie jest w miesięczniku dla młodzieży żydowskiej „Moriah” 1903.

<sup>40</sup> O znaczeniu syjonizmu kulturalnego i renesansie żydowskim mówił Martin Buber na V Kongresie Syjonistycznym w 1901 roku w Bazylei. Identyczna symbolika z dłońmi znajduje się na wewnętrznej stronie okładki *Lieder des Ghetto* Morrisa Rosenfelda, tomu, który także ilustrował Lilien: *Lieder des Ghetto* von Morris Rosenfeld, Übertragung aus dem Jüdischen von Berthold Feiwel mit Zeichnungen von E. M. Lilien, Berlin, Benjamin Harz Verlag [1902].

<sup>41</sup> Samson ben Jehuda, *Pieśni chcecie?*, „Rocznik Żydowski” 1902, s. 3.

<sup>42</sup> Zob. na ten temat: In *The Eyes of Others: The Dialectics of German-Jewish and Yiddish Modernisms* by Nicholas Alexander Block, A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Germanic Languages and Literatures) in the University of Michigan 2013. <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/100095> [dostęp: 15.12.2019].

Po tekście Martina Bubera o syjonizmie odnajdziemy rysunek tałesu, gdzie symboliczne pasy to kolor pokolenia Judy<sup>43</sup>. Po przeciwnej stronie (s. 9), umieszczony jest wiersz *Żydówka* z portretem: zdjęciem głowy Liliena, z podpisem: malarz E. M. Lilien. Wprowadzenie portretu można rozumieć jako wyodrębnienie „osoby społecznej”, której nadaje się rolę „znaczącego innego”, autorytetu.

Kolejny artykuł, czyli *Moderna żydowska* autorstwa Adolfa Standa, rozpoczyna się od rysunku Liliena, gdzie figurą znaczącą jest menora (s. 13). Spróbujmy krótko spojrzeć na menorę, teksty wokół i pomyśleć o obrazach tożsamości, szczególnie, że mamy napięcie między pytaniem Adolfa Standa: Co to jest syjonizm? – z podkreśloną odpowiedzią: „żydowski nadczołowiek”. Autor, redaktor naczelny, próbuje scharakteryzować swoją wizję sztuki żydowskiej, wyróżnia obrazy i postacie, ze szczególną promocją Efraima Mosze Liliena (który obok Wilhelma Wachtla najczęściej jest prezentowany w „Roczniku”), grafika, malarza, fotografa, zwolennika syjonizmu. Przypomnę, że związek Liliena z gazetą żydowską nie jest przypadkowy. W pierwszym numerze syjonistycznego tygodnika „Wschód”, w *Kronice* znajduje się ciekawa notatka: „**Winięte artystyczną** dla «Wschodu» pomysłu i wykonania artysty-malarza, p. E. M. *Liliena*, zwolennika naszego, będziemy w możności niezadługo reprodukować. Nagłówek «Wschodu» w obecnej formie, jest zatem tymczasowy [zaznaczenie w piśmie – D. K. S]”<sup>44</sup>. Sformułowanie „nasz zwolennik” sugeruje, że artysta utożsamia się z założeniami pisma, można wymienić kilka hasań z pierwszej strony:

Wschód, to podstawa, kolebka ludu żydowskiego. (...)

Wschód – to cel woli silnej narodu, woli, której ze świata wypędzić już nikt nie zdoła. (...)

Jedyny będzie dogmat „Wschodu”: Judea intangibilis! (...)

Nieznajomość rzeczy żydowskich szerzy się.

Wszystko musi się zmienić.

„Wschód” chce dążenia żydowskie skierować na wewnątrz; tam dla ambicji i jednostek dużo miejsca...

„Wschód” chce być wyrazem ducha czasu, tego ducha, co nowych dróg szuka i nowe przyobleka ludzkości formy.

<sup>43</sup> M. Buber, *Droga do Syjonizmu*, „Rocznik Żydowski” 1902, s. 8.

<sup>44</sup> „Wschód. Tygodnik poświęcony politycznym, ekonomicznym i umysłowym sprawom żydostwa”, Lwów 1900, nr 1, 5 października, s. 4.

Wszystko, co młode i niezniszczone, co silne i ufne, chce „Wschód” połączyć w żydostwie!<sup>45</sup>

W życiorysie z pierwszego numeru „Rocznika”, jak pisałem wcześniej, dowiadujemy się o biedzie E. M. Liliena, który urodził się w Drohobyczu 23 maja 1874 roku, gdzie ojciec jego po dzień dzisiejszy zajmuje się tokarstwem<sup>46</sup>. Drohobycz jest więc miejscem rodzinnym, ale czy domem – rodzina nadal trwa, ubóstwo się nie zmienia; sam artysta w młodości spotkał się z biedą i ciężką walką o byt, doświadczył losu swoich pobratymców<sup>47</sup>. Po przedstawionych różnych perturbacjach życiowych malarza, Münchhausen pisze: „Założono czasopismo „Jugend” [Monachium], którego stałym współpracownikiem jest Lilien, po dzień dzisiejszy [tj. październik 1900 rok]. Najlepszym (...) wyrazem [rozwoju talentu] są ilustracje do zbioru starożydowskiej poezji pt. «Juda». (...) U Liliena podziwiamy głównie głębokość myśli w jego utworach. Im dłużej przypatrujemy się jego obrazom, tym więcej otwiera się przed nami perspektyw; a jaśniej w nim światopogląd wzniesłego umysłu i znakomity człowiek”<sup>48</sup>. Tak odślaniany jest 26-letni artysta, który bierze czynny udział w piątym kongresie syjonistycznym i staje się punktem odniesienia dla wielu syjonistów. Przypomnę, wspomniany magazyn „Jugend” [„Młodość”], założony i zredagowany przez Georga Hirtha (1841–1916) został wydany przez wydawnictwo Jugend w Monachium w latach 1896–1940. „Jugend” to jakby inspiracja całego stylu artystycznego i literackiego, secesji. „Jugend” jest jedną z najważniejszych niemieckich instytucji sztuki i literatury przełomu wieków<sup>49</sup>.

Po latach, trochę metaforycznie, określono Jugendstil u Liliena jako Judenstil<sup>50</sup>. Kiedy myślimy o Jugendstil, nie można się obejść bez myślenia o młodości czy naturze.

<sup>45</sup> Tamże, s. 1. W „expose” tygodnika mamy także odniesienie do ludu, do szukania jego mądrości.

<sup>46</sup> Zob. E. M. Lilien, *Mój ojciec*, „Rocznik Żydowski” 1903, s. 175.

<sup>47</sup> „Rocznik Żydowski” 1901, s. 78.

<sup>48</sup> Tamże, s. 80

<sup>49</sup> Zob. Lionel Gossman, *Jugendstil in Firestone. The Jewish Illustrator E. M. Lilien (1874–1925)*, The Princeton University Library Chronicle, Vol. 66, No. 1 (Autumn 2004), pp. 11–76, [https://www.jstor.org/stable/10.25290/prinunivlibrchro.66.1.0011#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/10.25290/prinunivlibrchro.66.1.0011#metadata_info_tab_contents). Zob. obraz E. M. Liliena *Sonnenblume* (Słoneczniki), „Jugend” 1898, nr 41 – piękno kobiecego ciała wpisana w figurę słonecznika.

<sup>50</sup> Zob. Michael Stanislawski, *Zionism and de Siecle. Cosmopolitanism and Nationalism from Nordau to Jabotinsky*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Lon-

Kult ciała, piękno i młodość to także ważne figury wyobraźni syjonistycznej o nowym, młodym Żydzie w starej-nowej ojczyźnie (*Alteneuland* – tytuł powieści Teodora Herzla). Chaluców maluje Wachtel i jest to prezentowane w „Roczniku” – przed tekstem Ozjasza Thona o emancypacji anioł prowadzi starego pasterza<sup>51</sup> – to droga do ziemi obiecanej, jak należy się domyśleć; to ciało anioła bliskie jest też obrazowaniu młodej męskości przez Liliena. To nic innego jak promowanie żydowskiego nadczłowieka, zanurzonego w duchu ziemi, jak czytamy we wspomnianym tekście *Moderna żydowska* Adolfa Standa, ilustrowanego rysunkami Liliena z menorą – światłem chanuki, światłem machabejskich bohaterów<sup>52</sup>.

Na uwagę zasługuje list „Juda” rabina ze Sztokholmu, wujka Debory Vogel, pochodzącego ze Lwowa znanego rabina i syjonisty Marka Ehrenpreisa<sup>53</sup>. Rabin w przyjacielskim tonie wypowiada się na temat *Judy*, księgi żydowskiej, jak to formułuje. Owa Księga, według niego, ma być nadzieją i wiarą na dobrą przyszłość. Cytowany list w „Roczniku” jest więc wskazaniem na prorockie obrazowanie Liliena. Ta księga nadziei jest jakby wyrwaniem się z „Atelier golusowego”, Drohobycza, pracowni bezdomnego artysty. Słowo bezdomny ma tu kluczowe znaczenie – bo obecna twórczość Liliena mówi o prawdziwym domu, o nadziei na żydowski domu na Syjonie. Można powiedzieć, że wyobraźnia Liliena, według autora listu, figury konstytutywne dla jego obrazowania wiążą się z udomowieniem i jednocześnie otwierają kontekst na przyszłość. Ehenpreis widzi czarnowłosą Żydóweczkę, nie bardzo ubraną, z „królową Sabbat” z poematu *Juda*.

Tak właśnie, jak pisze, tworzy się rodzima Sztuka [pisana wielką literą], z własnym Pięknem, a więc prawdziwie żydowska, wolna od butwiejących grobów – trzon syjonizmu kulturowego<sup>54</sup>. Czytamy:

I oto jawisz się Ty i Twój przyjaciel Münchhausen i z dala zamajaczyła przed nami Ziemia obiecana; Twe piękne dzieło zapowiada, że bliski nam jest wieszcz narodowy, że rodzi się narodowa sztuka. Obcemu wyśpiewać pierwsze nasze pieśni, jako odwet za to, żeśmy przez tyle wieków obcą śpiewali pieśń

don 2001, Chapter Five, *From Jugendstil do „Judenstil”*. *Cosmopolitanism and Nationalism in the Work of Ephraim Moses Lilien*, s. 98 nn.

<sup>51</sup> To stały rysunek przedstawiany w „Roczniku”.

<sup>52</sup> „Rocznik Żydowski” 1902, nr 2, s. 13.

<sup>53</sup> „Juda” (*List do Efraima Mojżesza Liliena*), „Rocznik Żydowski” 1902, s. 160–170. Tu także rozpoczęcie od ryciny Liliena – symboliki dłoni i gwiazdy Dawida.

<sup>54</sup> Tamże, s. 161.

(...) Ja w sztuce Twojej szukam za żydowskim motywem, za pierwociną tej przyszłościowej sztuki, której oczekujemy<sup>55</sup> [podkr. Autora – D.K.S.].

Promowanie sztuki Liliena, przywoływanie jego wariacji semantycznych zawartych w rysunkach to oczekiwanie na żydowskie obrazy tożsamości, które refigurują horyzonty odbiorców. Kiedy porównamy dwa cykle ilustracyjne do książek, *Juda* i *Lieder des Ghetto*, można powiedzieć, że w pierwszej mamy wspaniałość języka i wizualizację „nowego ciała” bohatera. W drugiej przemawia prosty, ale i pragnący być zapisem cierpienia język Morrisa Rosenfelda oraz malarska „pieśń ghetta, w której (chociażby pajęcza sieć nad fabryką) symbolika wymyka się jasnemu przedstawieniu. Rosenfeld nie jest poetą siły jak Münchhausen, ale potrafił ujawnić tragizm współczesnego judaizmu, który wizualnie zinterpretował Lilien, malarz z Drohobycza, który znał widmo cierpienia”<sup>56</sup>. Adolf Stand na łamach „Moriah” zauważył, że Moris Rosenfeld jest największym pieśniarzem nowego getta<sup>57</sup>.

Nie tylko Lilien uchwycił problem sytuacji społecznej golusu, uobecnienie obrazu cierpienia odnajdziemy w opowiadaniu Jehudy Wolina *Trwoga* i włączeniu do narracji obrazu Wilhelma Wachtla *Kiszyniów* – nowela dotyczy widma pogromu. W przedstawieniu Wachtla widzimy stojącego z nożem mężczyznę z twarzą śmiejącego się mordercy, z demonicznymi dłońmi: pod nim leżą zabici ludzie i klęczące dziecko wpatrujące się w nadchodzącą zagładę<sup>58</sup>. Utwór Wolina kończy się rozważaniem na temat obrazu, o potrzebie żydowskiego malarstwa, które plastycznie nakreśli tajemnicę „żydowskiej trwogi”: „Chciałbym w tej chwili być malarzem. Włwałbym całą duszę w jeden tylko obraz, który by krwią mą malowany, wzbudził majesta-

<sup>55</sup> Tamże, s. 162, 165. W książce o Lilieniu przywołany jest wierszyk, w którym autor „Judy” wskazuje na wspólnotę twórczości z Lilieniem, na tworzenie z tego, co wzrasta w duszach artystów podczas wspólnego przedsięwzięcia – zob. Borries Freiherr v. Münchhausen, *An E. M. Lilien*, [w:] L. Brieger, *E. M. Lilien*, dz. cyt., s. 59. Poeta i rysownik w jednym tomie, rysownik Efraim Mojżesz Lilien, syn Jakuba, z kapłańskiego plemienia, jednego z wiernych synów Syjonu i poeta szukającego ducha rycerstwa, tamże, s. 65.

<sup>56</sup> L. Brieger, *E. M. Lilien*, dz. cyt., s. 125–127 [tłum. moje]. Do artykułu Marka Scherlaga *Ofiara* dołączony jest rysunek *Przy pracy* E. M. Liliena z *Lieder des Ghetto*, na którym widzimy pracującego Żyda w kleszczach pajęczyny, „Rocznik Żydowski” 1903, s. 51.

<sup>57</sup> A. Stand, *Moris Rosenfeld*, „Moriah. Miesięcznik Młodzieży Żydowskiej” 1903, nr 6, s. 173.

<sup>58</sup> W. Wachtel, *Kiszyniów*, „Rocznik Żydowski” 1905, s. 129; Jehuda Wolin, *Trwoga* (Z żargonu przełożył Ezra), tamże, s. 124–132. Wachtel wizualizuje pogrom z 1903 roku w Kiszyniowie (woryginałe mamy Kiszyniew).

tem swego bólu zgrozę wśród ludzi”<sup>59</sup>. Redaktorzy „Rocznika” nie mają przekonania do jednowymiarowych obrazów, które charakteryzowałyby (kształtowałyby) tożsamość czytelnika. Na następnej stronie, jakby w odpowiedzi na myśli zawarte w opowiadaniu *Trwoga*, znajduje się wiersz *Niechaj śpiewa Izrael* – wprowadzeniem do niego jest mały rysunek Wachtla, na którym widać trzech żydowskich wojowników z mieczami i włócznią, są gotowi do walki, to nie jest doświadczenie pogromu, lecz wezwanie do zwycięstwa<sup>60</sup>.



Ryc. 6: E. M. Lilien, *Izajasz* z utworu *Juda*,  
„Rocznik Żydowski” 1902, s. 168–169

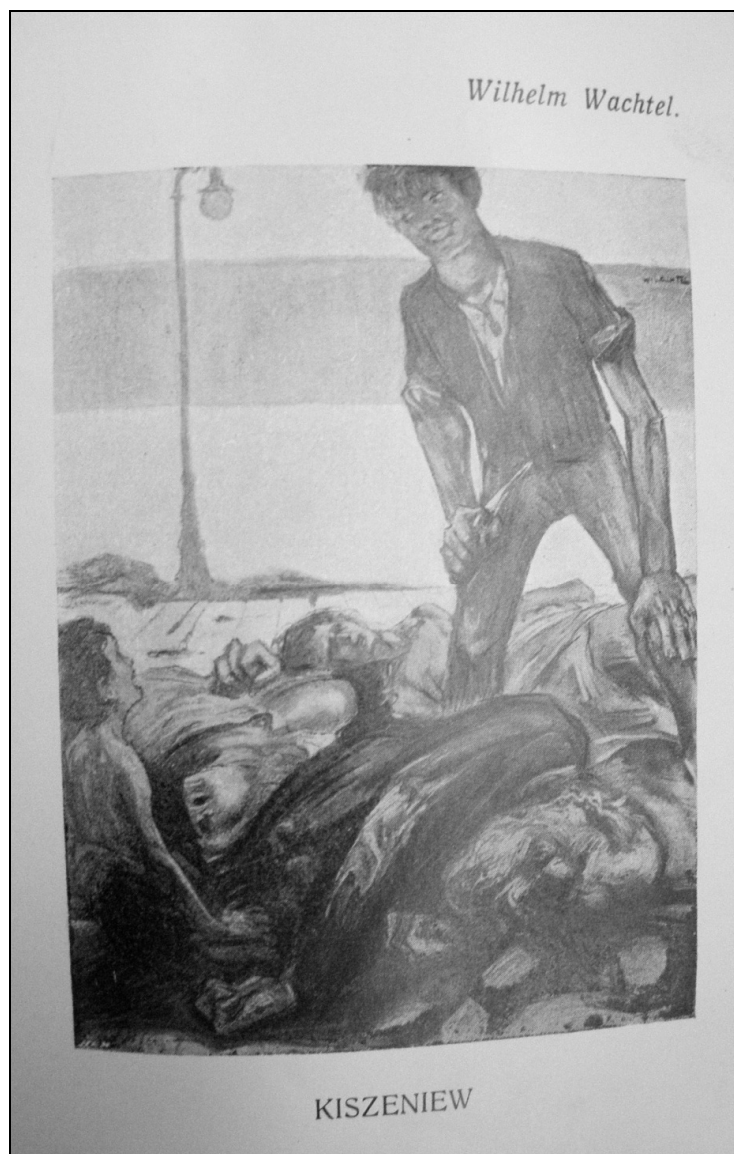
<sup>59</sup> Tamże, s. 132.

<sup>60</sup> Ten rysunek również jest powtarzany w innych układach w „Roczniku Żydowskim”.





Ryc. 7: E. M. Lilien, *Światło Golusu*, „Rocznik Żydowski” 1903, s. 147



Ryc. 8: Wilhelm Wachtel, *Kiszeniew*

W „Rocznikach Żydowskich” odnajdziemy także innych malarzy, na przykład z twórczości Leopolda Horowitza (1839–1917), który nie poświęcał się za bardzo tematyce żydowskiej, wybrano m.in. *Yisza b’aw (Rocznica zburzenia świątyni w Jerozolimie)*, który to obraz otrzymał nagrodę na Powszechnej Wystawie Sztuki w Wiedniu, czy pracę *W chederze*<sup>61</sup>. Jak stwierdza Jerzy Malinowski, opierając się na krytyce w prasie, teatralne gesty *Tisza b’aw* mogły wyrażać poczucie dystansu zeuropeizowanego Horowitza do „etnograficznej tematyki”, jednak nie wpływało to na wybór redaktorów „Rocznika”, bo liczy się wizualność i siła perswazji obrazów tożsamości [są też obrazy innych malarzy: Maurycego Gottlieba, Jakuba Weinlesa (1870–1938), na przykład *W synagodze z 1901*<sup>62</sup>, Leopolda Pilichowskiego *Tula-cze*<sup>63</sup>, ale nie ma tu miejsca na ich omówienie itd.]. O Gottliebzie wspomniano, że gdyby żył dłużej, pokazałby, co to znaczy objawić siebie, wołałby głosem najwyższej ekstazy: „Słuchaj Izraelu, Bóg nasz Jest Bóg Jedyny (...) Gottlieb przyznał się do jedności ze swym ludem i to stanowi epokę. W ślad za nim poszli Hirszenberg, Lilien i inni”<sup>64</sup>.

W roku 1906 ukazuje się artykuł dotyczący Wilhelma Wachtla, autor zastanawia się, jak ująć gorączkowość charakteru, chaos młodości, siłę wyobrażeń i dochodzi do wniosku, że „artysta nasz jest Żydem”, „Wachtel jest artystą żydowskim doby współczesnej”<sup>65</sup>. W rozumieniu „Rocznika Żydowskiego” teza ta oznacza, że autor z całą wrażliwością wyobraźni, jeśli tematy czerpie z doświadczenia ludu, stara się oddać jakąś „typowość”, powiedzielibym „figury znaczące” – wywodząc się z „getta”, objawiając się „obcym”, obrazuje swoją tożsamość artystycznie przekształconą, ujawnia nieznaną „egzotyczność”, oryginalność. Powtórzmy jeszcze raz, jego popularność, „Rocznik” z niej czerpie, jest widokówką modlącego się Żyda z małym

<sup>61</sup> Zob. J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 21. Obraz Horowitza *W chederze* jest ilustracją włączoną do artykułu Dawida Malza *Syjonizm* (pierwsza strona artykułu połączona jest z symbolicznym rysunkiem Wilhelma Wachtla, z zadumany w modlitwie Żydem, z grającą na harfie i Arką Przymierza z Menorą), „Rocznik Żydowski” 1903, s. 4–20. Elementem tekstu jest też zdjęcie Herzla zrobione przez Lilię. Ciekawą interpretacją świata golusu przez Lilię jest rysunek modlącego się, studiującego Księgę Żyda, wizerunek ten będzie na różne sposoby przetwarzany (np. jako *ex libris*), *Światło Golusu*, „Rocznik Żydowski” 1903, s. 147.

<sup>62</sup> Zob. „Rocznik Żydowski” 1903, s. 57.

<sup>63</sup> Tamże, s. 71.

<sup>64</sup> „Rocznik Żydowski” 1906, s. 271.

<sup>65</sup> Zygfryd Naumberg, *Wilhelm Wachtel*, „Rocznik Żydowski” 1906, s. 270.

chłopcem, na tle siedmioramiennego świecznika z gorejącymi świecami<sup>66</sup>. Czyż to nie wspomniany na wstępie interfejs do żydowskiego periodyku, czyż te figury wyobraźni nie są bramą do obrazów tożsamości całego przedsięwzięcia Adolfa Standa i jego syjonistycznych przyjaciół? Kiedy Naumburg wgłębia się w realizację tematu *Kol Nidrej* przez Wachtla, stwierdza; „Wyobraźnia Wachtla ruchliwa, niespokojna jest też niewątpliwie na tyle bogata, by go na powtarzanie nie skazywać. Jest to więc coś całkiem innego. Jest to powracanie do tego samego tematu, dlatego, że on artystę nawiedza, mówiąc mu, że go jeszcze nie ucieleśnił bez reszty. Ta reszta nie włożona w dzieło żyje w duszy artysty i dręczy ją i sprowadza coraz ponownie widzenie całości (...) [i dodaje] że wezwaniem dla Wachtla jest wyjście od figur malarstwa rodzajowego i wejście w świat obrazowania natchnionego kapłana, proroka, mistrza, przewodnika ludu”<sup>67</sup>. Sam Wilhelm Wachtel, poświęcając tekę obrazów o getcie swoim rodzicom, zapisuje:

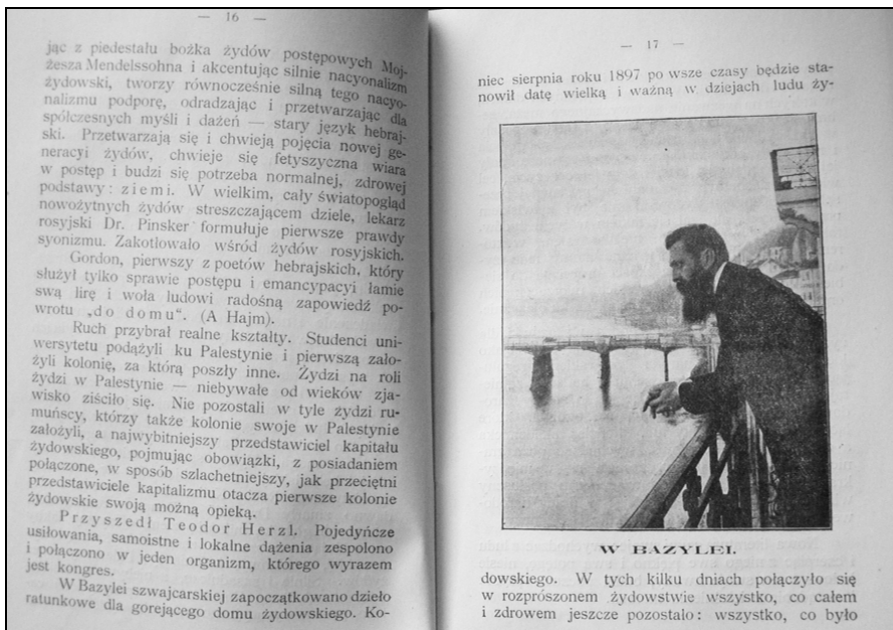
Widzę Go, Ojca mego, z jego ulubioną książką, Józefem Flawiuszem w wyciągniętej ręce. Słyszę Go, jak ostro gani niesforny naród żydowski i – jak przystało staremu żołnierzowi – żarliwie wyciąga strategiczne wnioski z owego tragicznego zmagania się, owej ostatniej wojny żydowskiej. (...) Ojcu memu zawdzięczam serdecznie poczucie przynależności do mego narodu. (...) I wdzięczny mu jestem za jedno zdanie, które na mnie dwunastoletnim chłopcu, niezwykle wywarło wrażenie i na zawsze utrwaliło się w mej duszy. Mieliśmy pewnego razu gościa chrześcijanina. (...) Mój gość był zdania, że mógłbym dalej zająć, gdybym był chrześcijaninem. Moja matka – może dlatego, że troska o moje dobro Jej przede wszystkim na sercu leżała, pozwoliła sobie na uwagę: «A cóż biedak winien, że się urodził Żydem?» «Co znaczy winien?!» Oburzył się mój Ojciec. «Ma być dumny, że się urodził Żydem – i dumny z tego też będzie». Te słowa zaważyły na duchowym kierunku mojej przyszłej pracy.<sup>68</sup>

<sup>66</sup> Tamże.

<sup>67</sup> Tamże, s. 273.

<sup>68</sup> Wilhelm Wachtel, [Kiedyśmy jeszcze byli w Golusie], w tegoż, *Teka litografii „Pożegnanie z Golusem”*, Lwów ok. 1935, [http://judaika.polin.pl/dmuseion/docmetadata?id=6564&show\\_nav=true](http://judaika.polin.pl/dmuseion/docmetadata?id=6564&show_nav=true) [dostęp: 5.12.2019]. Zob. A. Lebet-Minakowska, *Wachtla artystyczne wypowiedzi językiem idei syjonistycznych – na przykładzie jego prac ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, [w:] *Żydzi wschodniej Polski*, Seria VII: *Między Odessą a Wilnem: wokół idei syjonizmu*, red. naukowa J. Ławski, E. Feldman-Kołodziejuk, Białystok 2019, s. 173–202.

Można podsumować, że „Rocznik Żydowski” przedstawia czytelnikom malarzy, rysowników, rzeźbiarzy żydowskich, ale to precyzyjna narracja, w której obrazy tożsamości są jednocześnie „*bildung*” – kształceniem, ale i „*formatio*” – formowaniem. Adolf Stand znacząco kończy artykuł o Lilienie, to jakby wskazanie na „mesjańską” potęgę sztuki narodowej: „A objawi się. Jak objawi się mąż czekającemu z trwogą i nowo zdobytą wolą narodo- wi żydowskiemu, co go w Ziemię swoją wprowadzi, tak przyjdzie ten, co jego bóle wyśpiewa słowem i tonem, dłutem i pędzlem. Dziś artysta tylko śpiew. Herzl – polityk. Zangwill – poeta, Lilien – malarz”<sup>69</sup>.



Ryc. 9: [Herzl] *W Bazylei*, „Rocznik Żydowski” 1903

<sup>69</sup> A. Stand, *Lilien*, „Rocznik Żydowski” 1904, s. 73. Warto to zauważyć, że zdjęcie Herzla zrobione przez Liliena nie tylko było publikowane w „Roczniku Żydowskim”, ale stało się ikoną ruchu syjonistycznego, założyciel syjonizmu patrzy w przyszłość, patrzy na ziemię obiecaną. Ten wizerunek został powielony w massmediach i na pocztówkach.

**Bibliografia**

- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekład Mariusz Bryl, Kraków 2007.
- Bourdieu P., *Language and Symbolic Power*, Edited and Introduced by John B. Thompson, Translated by G. Raymond and M. Adamson, Polity Press, Cambridge 1991.
- Underhill (Rouen) J. W., *Tłumacząc home i homeland. Od poetyki do polityki*, „Etnolingwistyka” 2014, nr 26.
- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka*, wyboru dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błońskiego, Warszawa 1975.
- Styryna N., *Poglądy i wartości: stosunek do syjonizmu, narodowej kultury, „sztuki żydowskiej”, żydowskiej tradycji i religii*, [w:] tejże, *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie (1931–1939)*, Warszawa 2009.
- Stand A., *Mikra Kodesz, Almanach Żydowski na Rok 5678 (1917/18)*, red. dr Z. F. Finkelstein, Wiedeń 1918.
- Stand A., *Moderna żydowska w Galicji, „Safrus”. Księga zbiorowa poświęcona sprawom żydostwa*, pod red. Jana Kirszrota, ozdobił Wlilhem Wachtel, Warszawa 1905.
- Stolarska M., *Żydowskie symbole i motywy w sztuce Efraima Mojżesza Liliena. Początki ikonografii syjonistycznej*, „Dzieła i Interpretacje” 2003, t. 8.
- Nossig A., *Pieśń Zmartwychwstania*, „Rocznik Żydowski” 1901.
- Gossman L., *Jugendstil in Firestone. The Jewish Illustrator E. M. Lilien (1874–1925)*, The Princeton University Library Chronicle, Vol. 66, No. 1 (Autumn 2004).

**Dariusz Konrad Sikorski**

*University of Gdańsk*

**IMAGINATION FIGURES – IDENTITY PICTURES.  
PAINTING IN "JEWISH YEARBOOKS"**

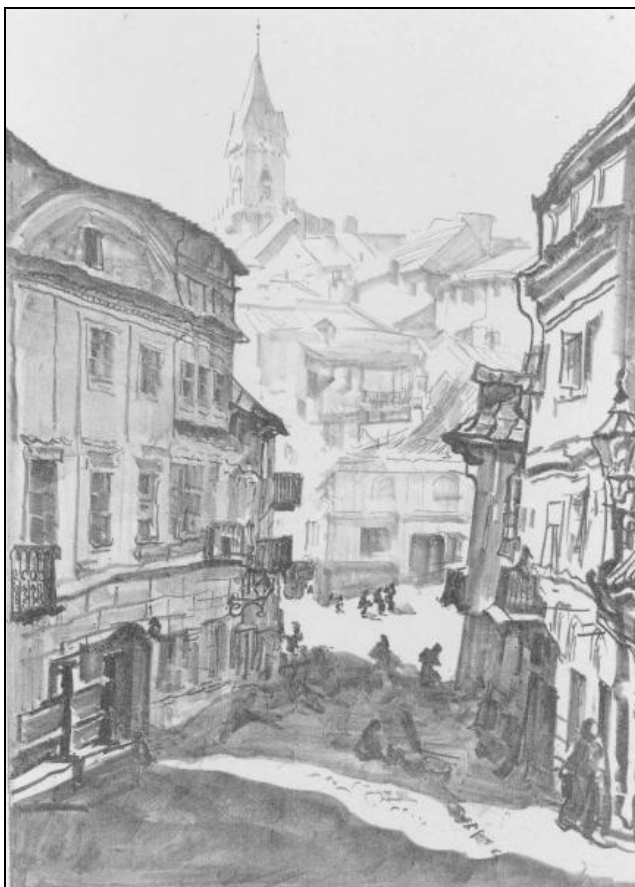
**Summary**

The article presents an analytical approach to the content of „Jewish Yearbooks”, mainly painting and poetry, and the significance of those Yearbooks for Jewish artists. There are detailed descriptions and interpretations of the headlines, or

the layout of the Yearbook itself, as well as the most important information that could be learned from the magazine.

In the article, *Jewish Moderna* by Adolf Stand, adorned with Lilien's drawing, the significant figure is the menorah, which symbolizes, together with the text around it, images of identity, and tension between the question of Adolf Stand: What is Zionism? – with the underlined answer: "Jewish superman". The author, the editor-in-chief, tries to characterize his vision of Jewish art, distinguishes paintings and characters, with special promotion of Efraim Moshe Lilien (who, along with Wilhelm Wachtl is most often presented in the Yearbook), graphic artist, painter, photographer, and Zionist supporter.

**Keywords:** Zionism, „Jewish Yearbooks”, painting, poetry, Adolf Stand, Efraim Moshe Lilien, Wilhelm Wachtl.



Leon Wyczółkowski (1852–1936),  
*Dzielnica żydowska w Lublinie, ok. 1918*



Eliza Ptaszyńska  
*Muzeum Okręgowe w Suwałkach*

## WĘDRÓWKI ŻYDOWSKICH MALARZY. POMIĘDZY MONACHIUM, PARYŻEM I BERLINEM

Największą trudnością, jaką musiałam przezwyciężyć, pracując nad wybranym tematem, było ustalenie, kto należy do grupy żydowskich malarzy związanych na przełomie XIX i XX wieku z międzynarodowym środowiskiem artystycznym w Monachium. W ustaleniach pomagają księgi immatrykulacyjne Akademii Sztuk Pięknych, ale przecież w interesującym nas okresie uczelnia nie miała swojej dawnej siły przyciągania młodych adeptów sztuki z Europy i Stanów Zjednoczonych. Wielu przyszłych artystów wybierało jako miejsce nauki którąś z cieszących się dobrą sławą pracowni prywatnych, jak na przykład: szkoła Simona Hollosy'ego, szkoła Antona Ažbego, Wilhelma von Debschitza – szkoła sztuk pięknych i użytkowych. Kolejną trudnością było rozszyfrowanie, który z podanych w spisie akademickich ksiąg studentów żydowskiego pochodzenia może być podmiotem moich rozważań. Dylemat ten stoi przed każdym, kto zajmuje się malarstwem i próbuje spojrzeć na nie z punktu widzenia narodowej wspólnoty jego autorów. Pojawia się wówczas pytanie, którego z żydowskich studentów pochodzących z terenów przedrozbiorowej Polski zaliczyć do Polaków, a którego nie. W tylko nielicznych przypadkach możemy wesprzeć się indywidualnie deklarowaną przynależnością nie tyle narodową, ile związkami z kulturą i historią polską.

Czy warto w takim razie próbować wyodrębnić w badaniach nad historią malarstwa polskiego ze wspólnoty, jaką tworzyli malarze polscy, właśnie

tę grupę? Co ich różni od pozostałych uczestników życia artystycznego badanego okresu?

Przełom wieków XIX i XX to okres, gdy artyści żydowskiego pochodzenia pod wpływem przemian politycznych i społecznych, jakie zachodziły w ich środowisku pod naporem przede wszystkim dramatycznych wydarzeń zewnętrznych – pogromy w Rosji, określali swoją tożsamość religijną, artystyczną i narodową w kontekście uniwersalnej twórczości artystycznej. Odchodząc od religijnego zakazu przedstawiania postaci ludzkich i zwierzęcych, przeżywali proces modernizacyjny i asymilacyjny do kultury polskiej i europejskiej. Jednocześnie poddawani byli presji rosnącego wykluczenia i coraz intensywniejszego antysemityzmu. Tworzyli liczną kolonię artystyczną Żydów polskich w Paryżu w ramach polskiego środowiska artystycznego. W Monachium dali się zauważyć w ugrupowaniach artystycznych modernizujących sztukę, w Berlinie weszli w krąg artystycznej awangardy. Wyprzedzali w tych wyborach swoich polskich kolegów.

Wobec tak zarysowanej sytuacji warto jednak przyjrzeć się bliżej artystom żydowskiego pochodzenia i ich artystycznym wyborom. Punktem wyjścia będzie Monachium jako miejsce, które w drugiej połowie XIX wieku pełniło rolę niekwestionowanego centrum malarstwa polskiego. To tam kształcili się i często tworzyli najwybitniejsi polscy malarze oraz pokolenia mniej znanych, być może mniej utalentowanych, ale dysponujących doskonałym warsztatem i aktywnych artystów. Czasowo punktem wyjścia dla niniejszych rozważań będzie rok 1892<sup>1</sup>, gdy w Monachium powołano pierwszą w Europie secesję. Wśród jej założycieli nie było polskich artystów, ale w wystawach organizowanych przez nowe ugrupowanie uczestniczyli także oni. W 1893 roku był to Wacław Szymanowski, rok później: Olga Boznańska, Szymanowski, Wacław Samuel Hirszenberg, Stanisław Grocholski. W roku 1896 pokazali swoje prace już tylko Hirszenberg i Boznańska, która jeszcze kilkakrotnie wystawiała z secesją.

Samuel Hirszenberg (1865–1908) pojawił się w stolicy Bawarii w 1883 roku i pozostał tam do 1887. Następnie wyjechał do Paryża, gdzie uczył się w Académie Colarossiego (1888–1889). Powracał jeszcze kilkakrotnie nad Izarę, w 1903 w Monachium pracował nad projektami i wykonaniem obra-

---

<sup>1</sup> Cezura 1892 roku wyklucza z tego opracowania twórczość Maurycego Gottlieba (1856–1879), artysty tragicznego w swoim wyobcowaniu z kultury rodzimej i kultury polskiej. Patrz: *Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości*, red. M. Milanowska, Łódź 2014.

zów do sali balowej w pałacu Poznańskich w Łodzi<sup>2</sup>. Przyjaźnił się z wykształconym w Monachium u Ottona Seitz'a i Simona Hollosy'ego – oraz w Paryżu w Académie Juliena – Leopoldem Pilichowskim (1869–1934), także artystą pochodzenia żydowskiego.

W roku 1890 przyjechał do Monachium młodszy brat Samuela, Leon (1873–1951), i podjął naukę w jednej<sup>3</sup> z coraz liczniejszych prywatnych szkół malarstwa. Nie jest to jedyna niewiadoma w życiu malarza. Niepewna jest także data śmierci<sup>4</sup>. W latach 1899–1900 przebywał w Rzymie dzięki stypendium udzielonemu jemu oraz Henrykowi Glicensteinowi przez berlińskie Towarzystwo Sztuk Pięknych. Na stałe osiadł w Paryżu. Przyjaźnił się z Olgą Boznańską od czasów monachijskich<sup>5</sup> i to dzięki niej poznał Władysława Ślewińskiego, którego poglądy artystyczne miały wpływ na jego malarstwo.

Wspomniany wyżej Henryk Glicenstein (1870–1942), rzeźbiarz urodzony w Turku, studiował w Monachium w latach 1890–1895. Znał braci Hirszenbergów, w 1897 roku ożenił się z ich siostrą. W Monachium wystawiał od 1892 do 1909 roku. Obracał się tam w środowisku artystów żydowskich, polskich, litewskich. Przyjaźnił się z Jakubem Weinlesem, Arturem Markowiczem, Maurycym Trębaczem oraz pochodzącym z Kowna Lazarem Krestinem i urodzonym na Żmudzi Borysem Schatzem. W otwartej przez niego szkole malarstwa w Jerozolimie uczył krótko Samuel Hirszenberg. Glicenstein odniósł międzynarodowy sukces, który zawdzięczał w pewnym stopniu swoim protektorom i mecenasom<sup>6</sup>. Po studiach w Monachium przebywał jakiś czas w Rzymie, gdzie zdobywał intratne zamówienia, ale kilka ostatnich lat przed I wojną światową spędził w Berlinie, czas wojny w Warszawie, a kolejnych dziesięć lat w Rzymie. Stamtąd wyjechał do USA.

Biografie tych kilku mocno związanych ze sobą także więzami rodzinnymi artystów ukazują pewną prawidłowość. Artyści żydowscy tworzyli własne małe środowiska artystyczne, odizolowane od polskich kolegów. Tematów do swojej twórczości szukali w obyczajowości i kulturze żydowskiej lub sięgali po motywy uniwersalne, jak choćby krajobrazy południowej

<sup>2</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Samuel\\_Hirszenberg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Samuel_Hirszenberg) [dostęp: 1.05.2019].

<sup>3</sup> Niestety nie wiemy, w której.

<sup>4</sup> Źródła podają różne daty życia artysty: *Wikipedia*: 1869–1945, *Desa Unicum*: 1870–1912, *Artinfo*: 1870 – po 1932, a *Jewish Historical Institute*: 1870–1915?

<sup>5</sup> Artystka namalowała dwa jego portrety, w 1893 w Monachium, a w 1905 w Paryżu.

<sup>6</sup> T. Sztyma-Knasiecka, *Syn swojego ludu. Twórczość Henryka Glicensteina 1879–1942*, Warszawa 2018. Autorka pisze o tym: s. 82, 88, 89.

Francji czy portrety. Typowe dla malarzy monachijskich, w tym polskich, rodzime motywy pejzażowe, sceny historyczne, ludowe były im obce.

Artyści żydowskiego pochodzenia powiązani byli ze sobą niewidzialnymi niemi zależnościami i uwarunkowań, niedostępnymi dla polskich adeptów malarstwa. Niedostępnymi albo raczej równoległymi do tych, po których oni się poruszali. Łączyły ich inne szkoły, inne towarzyskie kręgi, korzystali ze stypendiów udzielanych przez żydowską burżuazję. Tworzyli w jakimś stopniu odrębne czy też równoległe światy. Śmiem przypuszczać, że miały one niewiele wspólnych punktów, nawet jeżeli młodzi ludzie uczyli się w tych samych pracowniach.

Działał tutaj mechanizm, o którym pisał w swoich wspomnieniach Ferdynand Hoesick<sup>7</sup>, syn warszawskiego księgarza o niemieckich korzeniach, przedstawiciel mieszczaństwa polskiego. W trakcie pobytu na studiach w Heidelbergu, a studiował tam w latach 1886–1887, przytomnie zauważył, że więcej go łączy z niemieckim księgarzem, niż polskim studentem<sup>8</sup>. Przytoczył przy tym opinię poznanego tam żydowskiego kolegi:

(...) nie miał pewności, czy Polacy uznają go za swego, czy w nim zechcą widzieć prawdziwego Polaka, czy mu przy pierwszej okazji nie wymówią jego odrębności rasowej. Pod tym względem i mnie radził być ostrożnym (...), łatwo mogę się narazić na to, że mnie lada indywiduum najniepewniejszego autoramentu, ale z nazwiskiem na -ski, boleśnie może zranić zarzutem na temat mej niepewnej polskości. (...) zarzucał społeczeństwu polskiemu, że jest przede wszystkim społeczeństwem szlacheckim, że względem ludzi, którzy nie są szlachciami, zawsze się odnosi z pewnym lekceważeniem, choćby nawet byli autochtonami<sup>9</sup>.

Jeśli się pamięta przy tym o tych wszystkich z taką dumą podkreślanych „von” przed nazwiskami naszych malarzy i pamięta o ich urodzeniu – najczęściej w jakiś majątkach, mająteczkach, na wsi, w mniej lub bardziej zubożałych rodzinach szlacheckich, to mniej zaskakuje to nieprzenikanie się tych światów. Gdy spojrzy się w kierunku jakiegoś żydowskiego, często pochodzącego ze zasymilowanej rodziny, adepta sztuki, to widzi się wokół niego młodych ludzi z jego kręgu kulturowego, ale nie Polaków.

<sup>7</sup> F. Hoesick, *Powieść mojego życia*, Wrocław 1959.

<sup>8</sup> Tamże, t. 1, s. 355–357.

<sup>9</sup> Tamże, s. 362–363.

Takim „zamkniętym” kręgiem była grupa kilku malarzy i rzeźbiarza, którzy w pierwszych latach XX wieku spotkali się w Monachium. Myślę tutaj o: Leopoldzie Gottliebzie (1879–1934), najmłodszym bracie Maurycego; Eugeniuszu Zaku (1884–1926); Eli Nadelmanie (1882–1946), Adolfie Mili-chu (1884–1964); Romanie Kramsztyku (1885–1942) i Adolfie Hersteinie (1869–1932), najstarszym z nich wszystkich, który najgłębiej wszedł w środowisko monachijskie. Był malarzem, miedziorytnikiem, wyznawcą filozofii Nietzschego. W latach 1904–1911 prowadził prywatną szkołę malarstwa w Warszawie<sup>10</sup>. Do jego uczniów należał Roman Kramsztyk. Herstein w Monachium spędził pięć lat (1889–1894). Polskie źródła oferują niewielki zasób informacji o nim. Zdecydowanie więcej znajdujemy w niemieckich. Jest to ciekawa, chyba mroczna postać i warto przyjrzeć się jej bliżej. Naukę na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium rozpoczął w 1891 roku<sup>11</sup>.

Tego samego dnia, 29 kwietnia 1891 roku, pod numerem 824 zapisany został do akademii Emil Pottner, austriacki malarz impresjonista, grafik, ceramik pochodzenia żydowskiego. Obaj podjęli naukę u Johanna Caspara Hertericha w Naturklasse i zaprzyjaźnili ze sobą. Herstein przyjaźnił się także z Rudolfem Wilke, przedstawicielem artystycznego rodu, rysownikiem „Jugend” i „Simplicissimus”<sup>12</sup>. W doniosłym 1893 roku Herstein poznał Fanny<sup>13</sup> (Franziska) zu Reventlow<sup>14</sup>, która wówczas rozpoczęła naukę w szkole Ażbego. Mimo zapewnień w ogłoszeniu, że zajęcia, wykłady dla

<sup>10</sup> *Wikipedia*, ale *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, Wrocław 1979, t. III, s. 59, nie potwierdza tej informacji.

<sup>11</sup> W księgach immatrykulacyjnych figuruje pod numerem 818. Przybył, jak zapisano, z Warszawy, jego ojciec był fabrykantem, w tabeli wyznania wpisano „ohne” (bez), zapisał się do Naturklasse Herterich.

<sup>12</sup> „Jugend” – tygodnik artystyczno-literacki, który ukazywał się w Monachium od 1896 do 1940 roku. „Simplicissimus” – tygodnik satyryczny ukazujący się od 1896 do 1944 roku w Monachium. Droga artystyczna Hersteina przypomina wybory polskich studentów. Po okresie nauki w rodzinnym mieście podjął naukę w prywatnej szkole rysunku w Monachium, a następnie w Akademii Julien w Paryżu.

<sup>13</sup> Znajomość zakończyła się narodzinami dziecka i rozstaniem kochanków. „*Alles möchte ich immer*”. *Franziska Gräfin zu Reventlow 1871–1918*, Monachium 2012, s. 172.

<sup>14</sup> Powróćmy na chwilę do krótkotrwałej, ale znaczącej znajomości Hersteina z Fanny Reventlow. To malarka, pisarka, tłumaczka, feministka, postać barwna i niekonwencjonalna, która zapisała się w historii Monachium przełomu wieków. Stała się ikoną monachijskiej bohemy. Malarstwa uczyła się u Antona Ażbego, przyjaźniła z Aleksiejem Jawlenskim, Marianną Werefkin. W jej kręgu było kilku ważnych dla niej Polaków: przyjaciel Bohdan von Suchocki, graf Xaver Orłowski (od 1901 radca poselstwa rosyjskiego w Monachium), Julian Marchlewski (w 1902 założył w Monachium wydawnictwo).

kobiet i mężczyzn odbywają się osobno, malowano razem<sup>15</sup>. Zażyła znajomość zakończyła się szybko niehonorowym ze strony mężczyzny rozstaniem. Herstein mocno wrósł w środowisko niemieckie. Powrócił na jakiś czas do Polski, był właścicielem szkoły, aby ostatecznie osiąść w Berlinie. Tam do jego pracowni ponownie trafił Roman Kramsztyk. Herstein należał do berlińskiej secesji, razem z nią wystawiał także w Monachium (1913, 1914, 1917). Był aktywny w kręgu Maxa Bermanna, Lovisa Corintha<sup>16</sup>, Lessera Ury'ego.

Dwaj ostatni, żydowskiego pochodzenia, uczyli się w Monachium, następnie związali się z Berlinem. Bermann także uczył się w Monachium. Wszyscy artyści byli przedstawicielami niemieckiego postimpresjonizmu, który, według opinii Jerzego Malinowskiego, miał w sobie pierwiastki ekspresjonizmu. Przyjaciel Horsteina, Emil Pottner, tak określił jego malarstwo: „(...) był to pointyizm nanoszony na grubość pięści”<sup>17</sup>. Poświęcam tak obszerny fragment Adolfowi Hersteinowi, gdyż jego życie i twórczość dowodzą umiejętności i woli wejścia w niemieckie albo szerszej międzynarodowe środowisko artystyczne. Twórca był rzeczywiście jego częścią. I znowu ośmielam się postawić tezę, że pochodzenie ułatwiło mu nawiązanie i utrzymanie kontaktów z niemieckimi, pochodzenia żydowskiego artystami. Warto byłoby w tym miejscu powtórnie przytoczyć słowa młodego przyjaciela Ferdynanda Hoesicka z czasów jego studiów w Heidelbergu.

Adolf Herstein uczył się w Monachium, jego uczniem w Warszawie, a następnie, parę lat później, w Berlinie, był Roman Kramsztyk, który w 1904 roku wyjechał, być może śladami swojego nauczyciela, do Monachium. Tam poznał i się zaprzyjaźnił z przebywającymi już nad Izarą Leopoldem Gottliebem, Eugeniuszem Zakiem, Eli Nadelmanem i Adolfem Milichem. Tworzyli grupę przyjaciół, a kolejnym po Monachium wspólnym dla nich miejscem okazał się Paryż, chociaż dokonali odmiennych wyborów związanych z dalszą nauką i twórczością. Gottlieb w 1903 roku uczył się w szkole Antona Ażbego, nie przywiązując jednak nadmiernej wagi do nauki<sup>18</sup>, ale korzystając zapewne

<sup>15</sup> Patrz fotografia przedstawiająca pracownię Ażbego, gdzie kobiety i mężczyźni razem malują z modela, „*Alles möchte ich immer*”, dz. cyt., s. 136.

<sup>16</sup> L. Corinth sportretował w 1919 roku Hersteina wraz z Pottnerem. Miejsce przechowywania portretu nieznane. Informacja za SAP, dz. cyt., s. 59.

<sup>17</sup> Cyt. za: SAP, dz. cyt., s. 59.

<sup>18</sup> A. Weixlgärtner, *Leopold Gottlieb*, „Die Graphischen Künste” 1920. Patrz: J. Malinowski, *Epilog polskiego życia artystycznego w Monachium 1900–1918*, [w:] *Malarze polscy w Monachium. Studia i szkice*, red. Z. Fałtynowicz, E. Ptaszyńska, Suwałki 2006, s. 197.

z wszystkiego, co w dziedzinie sztuki ofiarowywało miasto: muzea, galerie, zbiory antycznej sztuki. Najchętniej kopiował starych mistrzów holenderskich w Pinakotece. Już w 1904 roku wyjechał do Paryża<sup>19</sup>. Później zainicjował w Krakowie powstanie w roku 1908 Grupy Pięciu<sup>20</sup>, która miała swoje wystawy także w Monachium.

W 1903 do Monachium przyjechał także Zak. Pochodził z rodziny zasymilowanych Żydów, ojciec był inżynierem. Naukę rozpoczął w Paryżu w 1902 roku. Uczył się w École des Beaux Arts u J. L. Gérôme'a i w Académie Colarossi. W trakcie podróży po Włoszech, gdzie interesował się przede wszystkim włoskim Trecentem (sztuką tzw. „prymitywów”), Quattrocentem oraz sztuką renesansu, przyjaciele namówili go do odwiedzenia (został na blisko rok), Monachium. Podjął naukę u Antona Ažbego. W Starej Pinakotece poznał malarstwo Albrechta Dürera i Hansa Holbeina. Pobyt ten i wcześniejsza podróż do Rzymu, Florencji określiły jego zainteresowania, Paryż je dopełnił. W 1904 roku powrócił, już na stałe, do Francji.

Podążył tam także wyżej wspomniany rzeźbiarz Eli Nadelman. Naukę zaczynał w swoim rodzinnym mieście, w warszawskiej Klasie Rysunkowej. Pojechał w 1902 roku do Krakowa, ale nie podjął, jak zamierzał, nauki w akademii. Także w Monachium, gdzie przebywał na przełomie 1903 i 1904 roku, zdecydował się na samodzielną pracę rozwojową. Poznawał zbiory rzeźby antycznej w Głiptotece oraz ludowej w Bawarskim Muzeum Narodowym. Poznał także nowoczesne Monachium z jego wystawami w małych, preferujących nowoczesne malarstwo galeriach, kawiarniach i kabaretach. Ukazywały się „Jugend” i „Simplicissimus”, propagujące nową sztukę oraz przeciwstawiające się mieszczaństwu i wszystkiemu, co się za tym kryje. Najważniejsze dla Nadelmana było poznanie poglądów na sztukę Adolfa von Hildebrandta, który odrzucał imperatyw naśladownictwa natury. Inspiracją dla niego była rzeźba antyczna i renesansowa. Koncepcje te wywarły wpływ na twórczość młodego artysty. Nie pozostał długo w stolicy Bawarii. Wyjechał do Paryża (1904 lub 1905). Nie mając zaufania do sformalizowanej nauki, krótko studiował w Akademii Colarossi, dużo czasu poświęcał na samodzielne studia rzeźby antycznej i sztuki renesansu w Luw-

<sup>19</sup> Pozostał tam kilka lat, do 1908 roku, aby w 1926 powrócić nad Sekwanę na stałe. Zmarł w Paryżu w 1934 roku.

<sup>20</sup> Należeli do niej: V. Hofmann, W. Wojtkiewicz, L. Gottlieb, M. Jakimowicz, J. Rembowski. Ideą było wskrzeszenie korespondencji sztuk. Założenie Grupy było aktem protestu przeciwko prymatowi „Sztuki” w życiu artystycznym Krakowa i Polski.

rze. W Paryżu obracał się w kręgu monachijskich przyjaciół, poszerzając krąg znajomych ze środowiska polskich Żydów oraz międzynarodowej bohemy paryskiej.

Dwaj inni artyści związani z omawianym kręgiem przyjaciół to Roman Kramsztyk i Adolf Milich. Pierwszy z nich, wspomniany był wyżej, uczył się dwukrotnie u Adolfa Hersteina, powtórnie, gdy ten mieszkał już w Berlinie i tworzył w środowisku tamtejszych impresjonistów. Naukę zaczął w Krakowie u Mehoffera, odbył też studia w Monachium, w akademii, w klasie rysunku Ludwika Hertericha. Kramsztyk na stałe związał się z Paryżem, ale utrzymywał kontakty z krajem, brał udział w życiu artystycznym, należał już po 1918 roku do Grupy Pięciu i do Rytmu. Jego twórczość związana była z francuskim postimpresjonizmem, ale z pewnością lekcja niemieckiego impresjonizmu w interpretacji Hersteina była dla niego ważna.

Światową karierę zrobił Adolf Milich (1884–1964), jego obrazy trafiły do wielu muzeów w Europie, Izraelu i USA. Pochodził z ubogiej rodziny żydowskiej, z trudnością robił pierwsze kroki na polu artystycznym. Wspierał go Stanisław Słonimski, ojciec poety. Artysta uczył się w Warszawie w Szkole Sztuk Pięknych, z otrzymanym stypendium wyjechał do Monachium, poznał tam Franza Lenbacha<sup>21</sup>, studiował w akademii u Franza Stucka (1903–1904). Kilka lat później wyjechał na krótko do Paryża, do którego wrócił po latach (1920), by osiąść tam na stałe. Wcześniej wiele lat mieszkał we Włoszech i w Szwajcarii, podróżował po świecie. Jego twórczość kształtowała się w relacji artysty do dawnego malarstwa europejskiego.

Młodszy i idący inną drogą od wyżej przedstawionych artystów był związany z Lwowem Marcin Kitz (1891–1943). Uczył się w rodzinnym mieście, następnie w Krakowie w akademii i w Monachium<sup>22</sup>, Wiedniu oraz w Berlinie u Maxa Liebermanna<sup>23</sup>, którego twórczość wywarła wpływ na jego malarstwo. Artysta dużo podróżował po Europie, był w Moskwie, sporo wystawiał. Należy do dalszego ciągu opowieści o polskim środowisku artystycznym w Monachium i Berlinie, gdyż w obu miastach przebywał prawdopodobnie już po 1918 roku.

<sup>21</sup> Malarz odradzał mu wybór drogi artystycznej, czym go bardzo uraził.

<sup>22</sup> SAP, dz. cyt., s. 417. Wikipedia: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Marcin\\_Kitz](https://pl.wikipedia.org/wiki/Marcin_Kitz) [dostęp: 4.05.19]. Jerzy Malinowski w swoim opracowaniu poświęconym twórczości artystycznej Żydów polskich nie potwierdza jego nauki w Monachium i Wiedniu. Patrz: J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000. W księgach immatrykulacyjnych monachijskiej akademii nie ma jego nazwiska.

<sup>23</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba...*, s. 319.



W tym czasie do Berlina trafił także Marceli Słodki (1892–1943), który po studiach (lata 1910–1913) w akademii monachijskiej<sup>24</sup> wyjechał do Paryża i Szwajcarii. Po zakończeniu pierwszej wojny światowej zamieszkał w Berlinie<sup>25</sup>, a po kilku latach powrócił do Francji.

Warto jeszcze wspomnieć o Racheli Szalit-Marcus (1892 lub 1894–1942), która w 1911 roku za zgodą rodziców rozpoczęła studia w Monachium. Zaprzyjaźniła się tam z Marcelim Słodkim i Henrykiem Epsteinem (1891–1944), tak jak ona pochodzącym z Łodzi. Artystka w 1916 roku zamieszkała w Berlinie, związała się niemieckimi ekspresjonistami. Należała do radykalnego i rewolucyjnego stowarzyszenia artystycznego „Novembergruppe”<sup>26</sup>, wystawiała z berlińską secesją. Była ilustratorką. W 1933 roku uciekła z Berlina do Francji.

Alfred Aberdam (1894–1963), student monachijskiej akademii (1913–1914), przez kilka miesięcy uczył się (1922–1923) w prywatnej szkole Aleksandra Archipenki w Berlinie, po czym wyjechał na stałe do Paryża.

Maurycy Lilien (1874–1925) w 1895 roku przyjechał po krótkich naukach w Krakowie i Wiedniu do Monachium. Podjął współpracę jako rysownik z pismem „Jugend”. W 1899 roku wyjechał do Berlina. Pracował dla pism polskich i utrzymywał kontakty z krajem urodzenia. Wystawiał w Niemczech, działał w ruchu syjonistycznym.

Pisząc o artystach żydowskiego pochodzenia aktywnych w Monachium, można i trzeba wymienić jeszcze wiele innych nazwisk. Jest wśród nich Stanisław Stückgold (1868–1933), jedyny twórca z Polski związany z „Der Blaue Reiter”; Borys Schatz (1866–1932), uczeń wileńskiej jesziwy, uczył się malarstwa w Paryżu i Monachium, przyjaźnił z Glicensteinem i Samuelem Hirszenbergiem, Lazarem Krestinem i przez dziesięć lat pracował w Bułgarii na rzecz odrodzenia jej sztuki i życia artystycznego. Leon Abramowicz (1889–1978) spędził sześć lat w Monachium (1912–1918), jakiś czas w Szwajcarii i Francji, a następnie osiadł na stałe w Wiedniu.

Zajmując się przedstawicielami środowiska żydowskiego w Monachium i ich dalszymi losami po opuszczeniu stolicy Bawarii, musiałam cof-

<sup>24</sup> Księgi immatrykulacyjne, J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, *Katalog dzieł artystów polskich i żydowskich z Polski w muzeach Izraela*, Warszawa 2017, s. 514. Studiował w klasie rysunku Carla Johanna Becker-Gundahla, przedstawiciela secesji i impresjonizmu.

<sup>25</sup> Był tam dyrektorem artystycznym teatru „Wilde Bühne”.

<sup>26</sup> Należeli do niego W. Kandinsky, O. Dix, Kurt Weil i inni.

nać się w czasie oraz wybiec do przodu poza wyznaczone granice czasowe po to, aby lepiej dostrzec dynamikę środowiska i procesy, którym ulegało.

W omawianym okresie Monachium ciągle było miejscem atrakcyjnym dla artystów. To tutaj powstała pierwsza secesja, pojawiły się nowe koncepcje malarstwa. Miasto tętniło życiem kulturalnym, artystycznym, literackim i intelektualnym. Jednocześnie od lat 90. pogłębiały się nastroje nacjonalistyczne, które obejmowały także środowisko artystyczne, przez tyle dziesięcioleci funkcjonujące jako międzynarodowe. Malarze niemieccy organizowali się w nowych stowarzyszeniach, do których nie mieli dostępu twórcy spoza kręgu niemieckojęzycznego. Wzmagaly się nastroje antysemickie. Olga Boznańska tak wspominała Monachium, z którego wyjechała w 1898 roku. „Monachium jest mi do dziś szalenie bliskie. Tam był jeden z najintensywniejszych okresów mojego życia”<sup>27</sup>. A kilka lat później, w 1906 roku Jadwiga Kasproiczowa, już wówczas Przybyszewska, nakłaniała męża do osiedlenia się w Monachium: „(...) najlepszy punkt jest Monachium: w samym środku Europy, (...), miasto, które daje artystyczne i umysłowe wrażenia”<sup>28</sup>.

Monachium było alternatywą dla Paryża, o którym Jan Skotnicki<sup>29</sup> napisał tak: „W roku 1904 pożegnałem Kraków i wyjechałem na dalsze studia do Paryża. (...). W Paryżu cieszył się wtedy największym powodzeniem jeszcze najczystszy impresjonizm, choć już mówiono o Van Goghu i Cezannie. (...) Po rocznym pobycie w Paryżu z żalem żegnałem miasto, (...); spodziewałem się jednak, że niedługo znowu zajrzę do Paryża. (...) po dwudziestu latach mogłem znowu zajechać do tego miasta. Gdy stanąłem w roku 1925 na paryskim bruku, zdumiony byłem, że przez ten czas nic tu nie uległo zmianie. (...) zobaczyłem wielkie Salony, wystawy takie same jak przed dwudziestu laty – spotkałem na nich to samo «wstecznictwo» co w Warszawie. Nowej sztuki musiałem dopiero szukać po zakamarkach Paryża, gdyż wszystkie oficjalne wystawy były zalane sztuką «pompierską», zupełnie taką samą jak dawniej, taką jaką widzieliśmy w naszej Zachęcie”<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> H. Stępień, M. Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1914. Materiały źródłowe*, Warszawa 1994, s. 258.

<sup>28</sup> S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Kraków 1966, s. 298.

<sup>29</sup> Jan Skotnicki (1876–1968), malarz, urzędnik, działacz polityczny. Uczył się w Petersburgu, Warszawie, Paryżu.

<sup>30</sup> J. Skotnicki, *Wspomnienia. Przy sztalugach i przy biurku*, Warszawa 1957, s. 83–89.

Berlin nie był miastem przychylnym Polakom, tym bardziej tym, którzy mieli żydowskie pochodzenie. Nie tylko dlatego, że to ze stolicy zjednoczonych przez Bismarcka Niemiec płynęły kolejne antypolskie zarządzenia i ustawy. Oburzało to Wojciecha Kossaka i zmusiło do podjęcia decyzji<sup>31</sup> o opuszczeniu miasta, co określił jako akt „zarzynania kury znoszącej złote jajka”. Od lat 70. dziewiętnastego wieku, po kryzysie wywołanym przez załamanie na giełdzie w 1873 roku, w Berlinie narastały nastroje antysemityczne. „(...) Żydzi nie mogli cieszyć się pełnią praw obywatelskich (...). Często stawali się obiektem zniewag i nadużyć”<sup>32</sup>, jak uważa Alexandra Richie i przytacza słowa księżnej Katarzyny Radziwiłłowej: „Berlin nie jest Paryżem. W stolicy nowego Cesarstwa Niemieckiego, podobnie jak w Rosji, nadal istnieją uprzedzenia, które dawno już zniknęły we Francji. (...) Nie ma na świecie innego miasta, gdzie naród Izraela byłby tak pogardzany, przysparzając jednocześnie społeczeństwu tyle korzyści”<sup>33</sup>. Ta niechęć przenosiła się także na sztukę. „Sztukę nowoczesną, a zwłaszcza ekspresjonizm, łączono z «żydowskością»”<sup>34</sup>.

Trauma pierwszej wojny światowej, upadek Cesarstwa, a wraz z nim upadek Berlina, stały się jednocześnie przysłowiowym dnem, od którego odbiła się kultura i sztuka: „(...) w międzywojennym Berlinie wydarzyło się coś niezwykłego. Przez te kilka oszałamiających lat miasto przyciągało mnóstwo rozmaitych talentów niewidzianych do tej pory nigdzie w Europie”<sup>35</sup>. „Berlin skupiał artystów, poetów, pisarzy i architektów. Były tu pieniądze, pulsowało życie, działały muzea, teatry, opery, sale koncertowe, gazety i imperia wydawnicze, polityczne kabarety, studia filmowe”<sup>36</sup>.

Ten wybuch twórczej energii nie trwał długo. W 1933 roku Paul von Hindenburg powołał byłego studenta Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium na stanowisko kanclerza Rzeszy.

<sup>31</sup> Wpływ na nią miały nieprzychylnie malarzowi opinie w kraju. Zarzucano mu pracę dla zaborcy.

<sup>32</sup> A. Richie, *Berlin. Metropolia Fausta*, Warszawa 2016, s. 335.

<sup>33</sup> Tamże, s. 335.

<sup>34</sup> Tamże, s. 336.

<sup>35</sup> Tamże, s. 434.

<sup>36</sup> Tamże, s. 441. O zmianach i przyczynach mogą świadczyć przytoczone przez autorkę dane dotyczące rosyjskiej emigracji. „Do roku 1918 mieszkało w Berlinie 50 tysięcy Rosjan, do 1922 – sto tysięcy, a dwa lata później już trzysta tysięcy”, s. 388.

**Bibliografia**

- Malinowski J., *Epilog polskiego życia artystycznego w Monachium 1900–1918*, [w:] *Malarze polscy w Monachium. Studia i szkice*, red. Z. Fałtynowicz, E. Ptaszyńska, Suwałki 2006.
- Malinowski J., *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- [https://pl.wikipedia.org/wiki/Marcin\\_Kitz](https://pl.wikipedia.org/wiki/Marcin_Kitz) [dostęp: 4.05.19].
- Malinowski J., Brus-Malinowska B., *Katalog dzieł artystów polskich i żydowskich z Polski w muzeach Izraela*, Warszawa 2017.
- Stępień H., Liczbińska M., *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1914. Materiały źródłowe*, Warszawa 1994.
- Sztyma-Knasiecka T., *Syn swojego ludu. Twórczość Henryka Glicensteina 1879–1942*, Warszawa 2018.
- Hoesick F., *Powieść mojego życia*, Wrocław 1959.
- *Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości*, red. M. Milanowska, Łódź 2014.
- Richie A., *Berlin. Metropolia Fausta*, Warszawa 2016.
- „*Alles möchte ich immer*”. *Franziska Gräfin zu Reventlow 1871–1918*, Monachium 2012.
- Helsztyński S., *Przybyszewski*, Kraków 1966, s. 298.

**Eliza Ptaszyńska**

*Regional Museum in Suwałki*

**JOURNEYS OF JEWISH PAINTERS.  
BETWEEN MUNICH, PARIS, AND BERLIN**

**Summary**

The article presents some reflections on Jewish painters of the 19th and 20th centuries. Many artists to be chose as a place of study one of the well-known private studios, such as the school of Simon Hollosy, the school of Anton Ažbe, Wilhelm von Debschitz – a school of fine arts and applied arts. Another difficulty was deciphering which of the Jewish student books listed in the list could be the subject of my considerations. This dilemma faces everyone who deals with painting and tries to look at it from the point of view of the national community of its authors. The

question then arises as to which of the Jewish students from pre-partition Poland should be included among Poles or which should be addressed as Polish – Jewish. In only a few cases, there is an individual declaration of nationality, not so much with relationships with Polish culture and history, though. However, they all thrived and created their art in the atmosphere of bohemian Munich.

**Keywords:** Polish – Jewish, painters, bohemian Munich, nationality, arts.



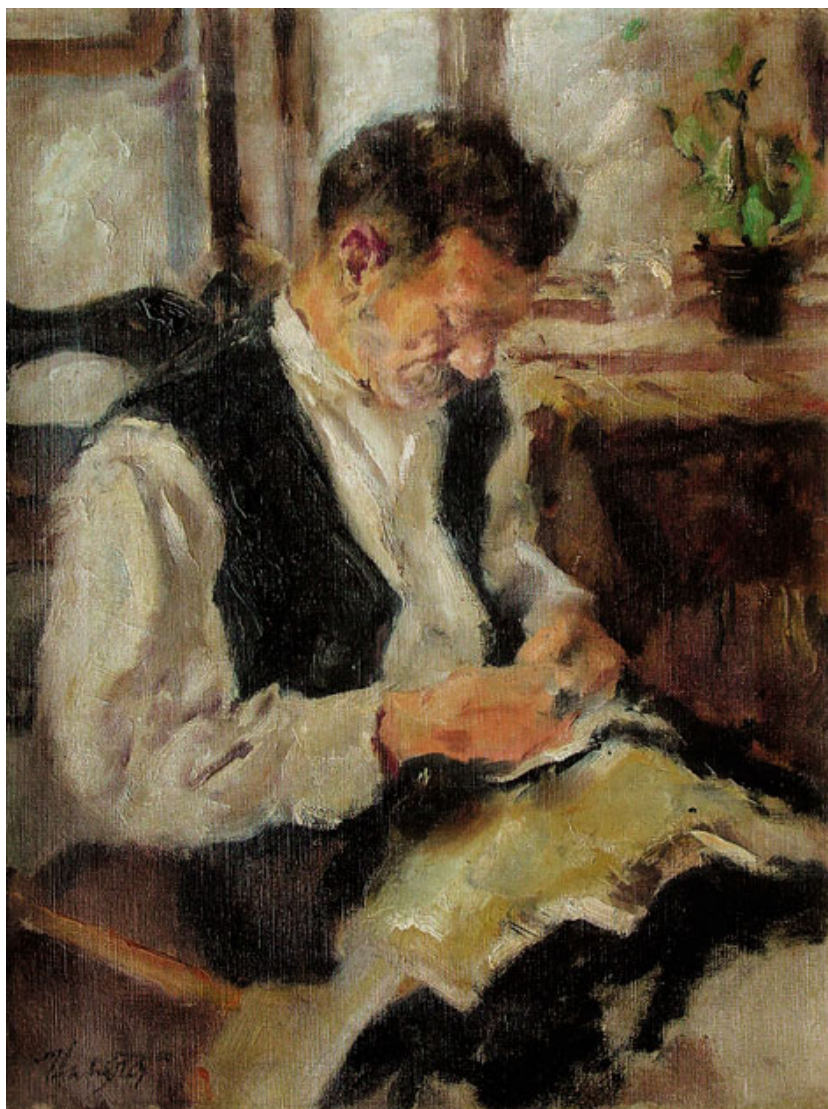
Alfred Aberdam (1894–1963), *Malarz przed sztalugami*



Adolf Milich (1884–1964), *Pejzaż z południa Francji*



Maurycy Lilien (1874–1925), *Wyganie z raju*



Marcin Kitz (1891–1943), *Krawiec* (1929)



Marcei Słodki (1892–1944), *Wnętrze*

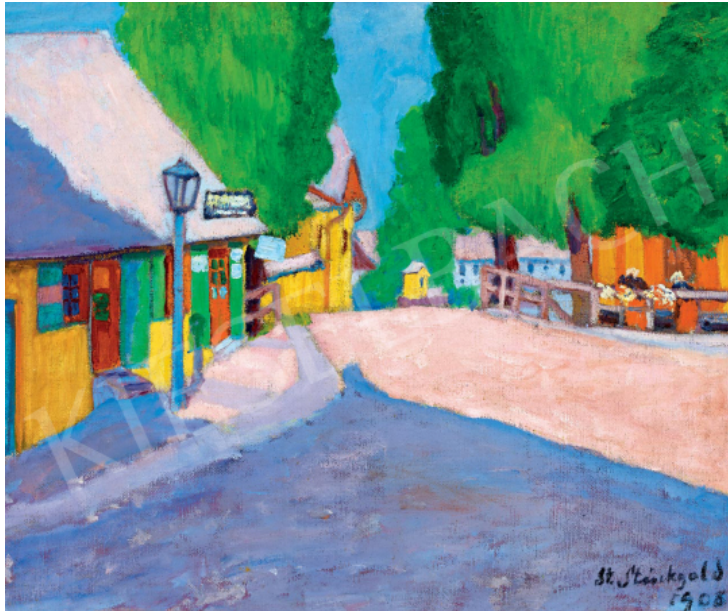




Rachela Szalit-Marcus (1892/1894–1942), *Das bin ich selbst*



Roman Kramsztyk (1885–1942), *Portret Mojżesza Kislinga* (1913)



Stanisław Stückgold (1868–1933), *Nagabania* (1908)



Samuel Hirszenberg (1865–1908), *Dziewczyna z owocami* (1903)



Samuel Hirszenberg (1865–1908), *Autoportret* (1907)



Wilhelm Wachtel (1875–1942), *Z książką* (ok. 1900)



Białostockie Muzeum Historyczne,  
Pałac Szmula Cytrona, 1910–1913

Joanna Tomalska-Więcek, Piotr Niziołek  
*Muzeum Podlaskie w Białymstoku*

## MALARSTWO ARTYSTÓW ŻYDOWSKICH W ZBIORACH MUZEUM PODLASKIEGO W BIAŁYMSTOKU

### 1.

Przedstawienie dziejów Białegostoku ostatnich kilku dekad wobec ogromu zniszczeń II wojny światowej nie jest łatwe. Podobne trudności napotykamy przy próbie odtworzenia życia artystycznego miasta w tym czasie. W artykule przedstawimy zespół obrazów stworzonych przez artystów pochodzenia żydowskiego, którzy w różnym czasie znaleźli się w Białymstoku. Część z nich tu się urodziła i kilka lub kilkanaście lat później wyjechała, by gdzieś w świecie szukać nowych możliwości rozwijania artystycznej kariery. Inni pojawili się w naszym mieście po jego zajęciu przez okupacyjne wojska radzieckie i tych była zdecydowana większość. Białostocka twórczość obu grup nie przetrwała czasów wojny, zatem obecność interesujących nas artystów można dokumentować za pośrednictwem zakupów dzieł sztuki, które w większości nie powstały w naszym mieście. Nie jest to zadanie łatwe, bowiem ich twórczość rzadko pojawia się na rynku antykwarycznym. Gromadzenie zbiorów czasem przypomina polowanie na białe kruki, ale warto pamiętać, że podejmujemy próbę przypomnienia świata, którego od wielu lat już nie ma.

Niniejszy artykuł jest próbą przedstawienia twórczej aktywności białostockich malarzy pochodzenia żydowskiego do 1943 roku, to znaczy do zagłady getta.

Pierwsza znana wzmianka o Żydach zamieszkujących Białystok pochodzi z kroniki zarządu żydowskiej gminy wyznaniowej w Tykocinie i dotyczy

1658 roku<sup>1</sup>. Białystok był wówczas dość dużą osadą (jak na warunki pogranicza województw podlaskiego i trockiego) pełniącą rolę lokalnego centrum gospodarczego i religijnego<sup>2</sup>. Obecność ludności żydowskiej jest jednym z czynników świadczących o rosnącym znaczeniu wsi handlowej, a może nawet o nabieraniu przez nią w tym okresie charakteru miejskiego<sup>3</sup>. Akcję osadniczą nadzorowała administracja kahału tykocińskiego za zgodą właściciela dóbr, czyli Wiesiołowskich (do 1646 roku), a następnie starostów tykocińskich (lata 1646–1661). Mimo klęsk, jakie na region i całą Rzeczpospolitą ściągnął okres potopu szwedzkiego, wydaje się, że lokalna społeczność starozakonna rozwijała się prężnie zarówno w aspekcie demograficznym, jak i gospodarczym. Od 1662 r. wszyscy Żydzi zamieszkujący Koronę Królestwa Polskiego, którzy ukończyli ósmy rok życia, obowiązani byli do płacenia pogłównego. W 1663 r. z dóbr białostockich uiszczono podatek od 75 osób<sup>4</sup>.

W 1661 r. sejm zatwierdził dziedziczne prawa własności Stefana Czarnieckiego do starostwa tykocińskiego i dóbr białostockich. Jeszcze w tym samym roku hetman podzielił własność między swe córki. Białystok trafił w ręce Katarzyny, zamężnej już wówczas z Janem Klemensem Branickim.

W dniu 11 lipca 1692 r. Stefan Mikołaj Branicki (syn Jana Klemensa) usankcjonował status białostockich Żydów, nadając im przywilej regulujący między innymi kwestie podatkowe, prawo do posiadania bożnicy i cmentarza<sup>5</sup>. Od 1700 r. gmina żydowska dzierżawiła od białostockiej parafii katolickiej teren, na którym zlokalizowano dom modlitwy, kirkut oraz łaźnię

<sup>1</sup> A. Leszczyński, *Żydzi ziemi bielskiej od połowy XVII w. do 1795 r.*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980, s. 26; tegoż, *Z dziejów Żydów Podlasia (1487–1795)*, „Studia Podlaskie” 1989, nr 2, s. 10.

<sup>2</sup> W tym okresie dla ludności katolickiej – powstanie parafii rzymskokatolickiej w Białymstoku datuje się na schyłek XV lub początek XVI stulecia. W tym czasie centrum religijnym społeczności żydowskiej był kahał tykociński.

<sup>3</sup> T. Wasilewski, *Białystok w XVI–XVII wieku*, [w:] *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, t. 1, red. J. Antoniewicz, J. Joka, Białystok 1968, s. 121; tegoż, *Kształtowanie się białostockiego ośrodka miejskiego w XVII i XVIII w.*, [w:] *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, t. IV, red. H. Majecki, Białystok 1985, s. 30; por. także: J. Maroszek, *Żydzi wiejscy na Podlasiu w XVII i XVIII wieku w świetle przemian struktury rynku wewnętrznego*, „Studia Podlaskie” 1989, nr 2, s. 56–68.

<sup>4</sup> K. Łopatecki, W. Walczak, *The History of Branicki Palace until 1809: The Influence of „Versailles of Podlasie” on the Development of Białystok*, Białystok 2018, s. 51; por. J. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. 4, Warszawa 1903, s. 52–53.

<sup>5</sup> Rok 1692 przyjmuje się również za datę nadania Białemustokowi praw miejskich, K. Łopatecki, W. Walczak, dz. cyt., s. 30–31.



rytualną. Z czasem utrwaliła się pochodząca z języka jidysz nazwa tej części miasta „Szulhof”<sup>6</sup>.

Życie kulturalne i gospodarcze mniejszości żydowskiej skupiało się wokół miejsc kultu. Pierwsza, drewniana, synagoga powstała zapewne u schyłku XVII wieku. Po utworzeniu w Białymstoku niezależnego kahału jej miejsce zajęła wzniesiona w latach 1771–1772<sup>7</sup> bożnica murowana. Żydzi trudnili się rzemiosłem, przetwórstwem spożywczym, handlem oraz obsługą kredytową lokalnej ludności i dworu<sup>8</sup>.

Rodzina Branickich sprzyjała ludności żydowskiej, niemal kompletnie zrównując ją w prawach z pozostałymi obywatelami miasta. Od 1749 r. jej przedstawiciele brali nawet udział w wyborach władz miejskich, choć te miały niewielki wpływ na społeczność żydowską zarządzaną przez gminę odpowiedzialną z jednej strony przed kahałem tykocińskim, z drugiej zaś przed właścicielami dóbr. Był to okres, w którym Żydzi zdominowali lokalny handel i odgrywali coraz znaczącą rolę, zrzeszając się w czterech żydowskich cechach: krawieckim, kuśnierskim, piekarskim i cyrulickim<sup>9</sup>.

Sytuacja społeczności żydowskiej zmieniła się diametralnie po rozbiorach. Władze pruskie wprowadziły obowiązek zamieszkania Żydów w miastach i poddały ich skrupulatnej ewidencji podatkowej. Wskutek powyższych zmian liczba wyznawców judaizmu zamieszkujących w Białymstoku wzrosła między 1790 a 1799 rokiem aż o ok. 157% (z 696 do 1788 osób). Pomimo niezadowolenia ze skrupulatności, z jaką Prusacy ściągali podatki, uczynienie przez nich właśnie z Białegostoku centrum lokalnej administracji otworzyło horyzont nowych możliwości. W mieście działali pierwsi księgarze, a w 1804 r. Aron Ha-Levi Horowic otworzył drukarnię wydającą pierwsze druki w języku hebrajskim<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> A. Sztachelska-Kokoczek, *Spółeczność żydowska w Białymstoku w XVIII w.*, „Białostoczczyzna” 1996, nr 2, s. 23; Z. Romaniuk, *Żydzi białostoccy do 1915 roku*, [w:] *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, t. 5, red. H. Majecki, Białystok 2001, s. 149.

<sup>7</sup> A. S. Hershberg, *Pinkos Białystok (The Chronicle of Białystok)*, t. 1, New York 1949, s. 158.

<sup>8</sup> Z. Romaniuk, *Żydzi białostoccy...*, s. 149–150. J. Maroszek, *Przykahałek żydowski w Białymstoku 1658–1795*, [w:] *Białystok mayn heyem*, red. D. Boćkowski, Białystok 2013, s. 9–11.

<sup>9</sup> Z. Romaniuk, *Żydzi białostoccy...*, s. 150–151.

<sup>10</sup> A. Małek, *Białystok pod zaborem pruskim*, „Białostoczczyzna” 1999, nr 56, s. 19–24. Z. Romaniuk, *Drukarnia w Białymstoku do 1915 r.*, „Białostoczczyzna” 1999, nr 56, s. 45–47. Na marginesie tego akapitu pragnę podzielić się z czytelnikami informacją, że jeden z pierwszych białostockich druków hebrajskich (a najprawdopodobniej pierwszy)

Po pokoju w Tylży znalazł się Białystok w granicach Cesarstwa Rosyjskiego jako stolica obwodu. W mieście zamieszkiwało wówczas 2116 Żydów stanowiących 51% populacji<sup>11</sup>. Z Europy Zachodniej zaczęły właśnie docierać pierwsze zdobycze rewolucji przemysłowej, które trafiły nad brzegami rzeki Białej na dogodne warunki umożliwiające rozwój pierwszych fabryk. Niektórzy przedstawiciele lokalnej społeczności żydowskiej wykazywali się w tym czasie wybitną przedsiębiorczością i elastycznością, angażując się w coraz to nowe przedsięwzięcia z zakresu handlu i wytwórczości. Powstawały wówczas pierwsze wielkie fortuny.

Okazuje się jednak, że przedsiębiorczość ta szła nieraz zbyt daleko, prowadząc na ścieżki przestępstwa. Przedstawiciele społeczności żydowskiej angażowali się szczególnie w fałszowanie pieniądza, przemyt, różnego rodzaju oszustwa finansowe, itd.<sup>12</sup>

W XIX wieku Białystok przeżywał *boom* demograficzny. Z jednej strony znacząco spadała śmiertelność dzieci, z drugiej zaś do rozwijającego się industrialnie miasta napływały coraz to nowe fale migrantów. W tym czasie kolejne ukazy carskie ograniczały możliwość zamieszkiwania ludności żydowskiej na wsi i poza „strefą osiedlenia”<sup>13</sup>, co miało duży wpływ na dynamikę i kierunki migracji ludności żydowskiej<sup>14</sup>. Rozwoju miasta nie spowolniła ani szerząca się w 1831 roku cholera, która dotknęła szczególnie biedotę żydowską, żyjącą w bardzo słabych warunkach higienicznych, ani kolejne epidemie, wybuchające mniej więcej co 10 lat aż do pierwszej wojny światowej.

W 1843 r. obwód białostocki został włączony do guberni grodzieńskiej, a rola administracyjna miasta została zredukowana do siedziby powiatu. Nie zahamowało to rozwoju miasta jako ośrodka przemysłowego, celującego w produkcji tekstyliów. Utrzymująca się koniunktura zachęcała lokalnych kupców (zwłaszcza żydowskich) oraz ściągających do miasta przemysłowców niemieckich do podejmowania produkcji.

---

właśnie zasilili zbiory Biblioteki Muzeum Podlaskiego w Białymstoku: Aryeh Loeb ben Baruch Bendet, *Sha'agat Aryeh 'al masekhet Makot*, Białystok 1805.

<sup>11</sup> Z. Romaniuk, *Żydzi białostoccy...*, s. 154.

<sup>12</sup> Tamże, s. 155.

<sup>13</sup> „Stefa osiedlenia” została wprowadzona w Cesarstwie Rosyjskim ukazem Katarzyny II z 3 stycznia 1792 r.

<sup>14</sup> Z. Romaniuk, *Żydzi białostoccy...*, s. 156–157; R. Żebrowski, *Rocznica wydania ukazu o ustanowieniu „strefy osiedlenia” dla Żydów*, <http://www.jhi.pl/blog/2016-01-07-rocznica-wydania-ukazu-o-ustanowieniu-strefy-osiedlenia-dla-zydow> [dostęp: 14.09.2019].

Potębnym ciosem wymierzonym w społeczność żydowską było ograniczanie praw kahałów i stopniowe podporządkowywanie ich administracji państwowej (począwszy od 1835 r.), które doprowadziło do ostatecznego upadku tych tradycyjnych form samorządu. W tym samym czasie pojawiało się coraz więcej oddolnych inicjatyw charytatywnych, religijnych i kulturalnych. Pod patronatem wpływowych kupców i fabrykantów powstawały żydowskie szkoły, ochronki, szpitale, instytucje charytatywne i samopomocowe, towarzystwa kulturalne. Z pewnością wpływ na to mieli ściągający do miasta maskile – zwolennicy *Haskali*, żydowskiego nurtu oświeceniowego<sup>15</sup>.

Kolejnym impulsem stymulującym rozwój ekonomiczny i demograficzny było otwarcie w 1862 r. Kolei Warszawsko-Petersburskiej. Z kolei powstanie styczniowe i jego następstwa przyczyniły się do zmiany struktury własności w mieście na korzyść społeczności starozakonnej, która odniosła się do zrywu niepodległościowego obojętnie lub nawet wrogo. W 1864 r. na 16 681 mieszkańców Białegostoku 10 301 (61,8%) było wyznania mojżeszowego. W mieście funkcjonowały 2 synagogi i 15 mniejszych domów modlitwy<sup>16</sup>.

Poszerzenie granic miasta i niemalejąca imigracja sprawiły, że przez zaledwie 13 lat między 1864 a 1877 r. liczba ludności Białegostoku zwiększyła się przeszło dwukrotnie i wynosiła 34 506, z czego 20 365 (59%) było Żydami. Kolejnym impulsem do zwiększenia się liczby białostockiej społeczności żydowskiej były represje wprowadzone po zamachu na Aleksandra II w 1881 roku. Do miasta zaczęły napływać rzesze litwaków, co sprawiło, że odsetek Żydów wśród mieszkańców wzrósł do 84%<sup>17</sup>. Okresowe zapaści na rynku tekstyliów w ostatnim dwudziestoleciu XIX w. pogłębiły przepaść między bogatymi i najbiedniejszymi. Uwłaczające warunki pracy owocowały strajkami. Chanajki – dzielnica zamieszkiwana w zdecydowanej większości przez biedotę żydowską – stała się ostoją przestępczości i nierzędu. Wśród robotników żydowskich rosły sympatie socjalistyczne i anarchistyczne<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Z. Romaniuk, *Żydzi białostoccy...*, s. 156, 165–167.

<sup>16</sup> Tamże, s. 164, 168–169.

<sup>17</sup> Tamże, s. 170, 172.

<sup>18</sup> M. Mishkinsky, *Rola Białegostoku w okresie formowania się żydowskiego ruchu robotniczego w imperium rosyjskim*, „Studia Podlaskie” 1989, nr 2, s. 95–102. S. Kalabiński, *Początki ruchu robotniczego w białostockim okręgu przemysłowym w latach 1870–1887*, „Rocznik Białostocki” 1961, nr 2, s. 143–197; tegoż, *Ruch robotniczy w białostockim okręgu przemysłowym w latach 1894–1896*, „Rocznik Białostocki” 1962, nr 3, s. 97–148;

Białystok był równocześnie ważnym ośrodkiem ruchu syjonistycznego. Wpływowym zwolennikiem idei migracji do Palestyny był charyzmatyczny Samuel Mohilewer, rabin Białegostoku od 1883 roku<sup>19</sup>. Zrozumiałym jest, że członkowie tak dużej społeczności, jaką byli białostoccy Żydzi, reprezentowali w zasadzie wszystkie możliwe nurty ideologiczne.

W 1897 r. Żydzi stanowili 63,5% mieszkańców miasta (41 903 z 66 032 osób). W 1904 r. wybuchła wojna rosyjsko-japońska. Po jej zakończeniu upokorzona Rosję ogarnął płomień rewolucji. W jej wir wciągnięty został i Białystok. Wkrótce do miasta dotarła fala reżyserowanych przez władzę pogromów antyżydowskich<sup>20</sup>.

W przededniu wybuchu pierwszej wojny światowej Białystok zamieszkiwały 97 234 osoby, w tym 64 235 Żydów (66%). Fabryki znajdujące się w rękach przedstawicieli tej społeczności generowały 69,5% wartości produkcji przemysłowej miasta<sup>21</sup>.

Przeprowadzona przez Rosjan w 1915 r. „ewakuacja” przyniosła katastrofalne zniszczenie lokalnego przemysłu. W kolejnych latach wojny w mieście szerzyły się głód i choroby zakaźne. Szczególną rolę w tych trudnych czasach odgrywały organizacje charytatywne, takie jak *Linas Hacedek* i *Linas Chejlim*<sup>22</sup>.

W 1918 r. Polska odzyskała niepodległość, lecz białostoczanie mogli się nią cieszyć dopiero po ewakuacji wojsk niemieckich z frontu wschodniego, która zakończyła się 19 lutego 1919 roku. Szczęście to nie trwało jednak długo. Już w kolejnym roku, 28 lipca miasto zajęły oddziały Armii Czerwonej, a w dwa dni później ogłoszono powstanie Tymczasowego Komitetu Rewolucyjnego Polski. Wojsko Polskie odbiło miasto 22 sierpnia 1920 roku.

---

tegoż, *Ruch robotniczy w białostockim okręgu przemysłowym w latach 1896–1900*, „Rocznik Białostocki” 1963, nr 4, s. 159–238; tegoż, *Ruch robotniczy w białostockim okręgu przemysłowym w latach 1900–1903*, [w:], *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, t. 1, red. J. Antoniewicz, J. Joka, Białystok 1968, s. 151–208; tegoż, *Białostockie organizacje SDKPiL, PPS, Bundu socjalistów-rewolucjonistów i anarchistów w latach 1901–1903*, „Rocznik Białostocki” 1970, nr 10, s. 53–90.

<sup>19</sup> Z. Romaniuk, *Żydzi białostoccy...*, s. 179–180.

<sup>20</sup> P. Korzec, *Pogrom białostocki w 1906 r. i jego polityczne reperkusje*, „Rocznik Białostocki” 3 (1962), s. 149–182; A. Dobroński, *Pogrom białostocki 1906 r. w świetle prasy polskiej*, „Białostoczyna” 24 (1991), s. 13–16. Ostatnio ukazała się praca: A. Markowski, *Przemoc antyżydowska i wyobrażenia społeczne. Pogrom białostocki, 1906 r.*, Warszawa 2018 – poczynione w niej uwagi budzą jednak pewne wątpliwości.

<sup>21</sup> Z. Romaniuk, *Żydzi białostoccy...*, s. 198.

<sup>22</sup> Tamże, s. 200–201.

Start w nowej, powojennej rzeczywistości nie był łatwy. Przemysł miasta leżał w gruzach. Dawne rynki zbytu tekstyliów białostockich zostały odcięte wrogą granicą ZSRS. Względy gospodarcze sprawiły, że w dwudziestoleciu międzywojennym Żydzi opuszczali Białystok, przenosząc się do lepiej prosperujących ośrodków przemysłowych zachodniej Polski lub opuszczając kraj i wybierając życie w USA, Palestynie, Australii lub którymś z państw Ameryki Południowej (popularne były zwłaszcza Argentyna i Brazylia). Trudności gospodarcze podsycały konflikty narodowościowe.

Spośród ok. 107 000 osób zamieszkujących Białystok w 1939 r. Żydzi stanowili już mniej niż połowę – 42%. Wielki kryzys gospodarczy lat trzydziestych odcisnął na mieście straszliwe piętno, a nad Europą zawisło wkrótce widmo kolejnej wielkiej wojny<sup>23</sup>.

## 2.

W Białymstoku, zamieszkiwanym od drugiej połowy XIX wieku przez coraz liczniejszą diasporę żydowską, przyszła na świat grupa twórców, o których nadal wiemy zbyt mało. Część z nich uczyła się sztuki na miejscu, inni wyjeżdżali w tym celu do Paryża lub Wilna i Petersburga, a być może również do innych ośrodków. Przy obecnym stanie wiedzy nie wiemy, czy na wzrost zainteresowania sztuką wpłynął pobyt w Białymstoku świetnego grafika niemieckiego pochodzenia Hermana Strucka<sup>24</sup>. Trzeba też pamiętać, że emancypacja sztuki żydowskiej miała miejsce względnie późno, ów proces, według Jerzego Malinowskiego około 1860 roku<sup>25</sup>, doprowadził do uformowania kręgu artystycznego w mniejszym lub większym stopniu zintegrowanego ze środowiskiem lokalnym. Znacząca część artystów w końcu XIX i w pierwszych dekadach XX w. zasiłowała sławną, choć nieformalną Ecole de Paris, część po kilku latach nauki wróciła do kraju, inni pozostali

<sup>23</sup> P. Wróbel, *Na równi pochytej. Żydzi Białegostoku w latach 1918–1939: demografia, ekonomia, dezintegracja, konflikty z Polakami*, „Studia Podlaskie” 1989, nr 2, s. 166–204; A. Werwicki, *Z badań nad rozwojem i przyczynami zastoju przemysłu Białegostoku w latach 1919–1939*, [w:] *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, t. 1, red. J. Antoniewicz, J. Joka, Białystok 1968, s. 209–229; E. Rogalewska, *Żydzi w Białostockim Getcie (1941–1943)*, [w:] *Kres świata białostockich Żydów*, s. 51, przypis 38.

<sup>24</sup> Szerzej na ten temat: J. Tomalska, *Herman Struck i świat białostockich Żydów*, [w:] *Żydzi wschodniej Polski*, Seria I, *Świadectwa i interpretacje*, red. B. Olech, J. Ławski, Białystok 2013, s. 337–348.

<sup>25</sup> J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, *Katalog dzieł artystów polskich i żydowskich z Polski w muzeach Izraela*, Warszawa 2017, s. 9. Przyczyny późnego uformowania się środowiska artystycznego wymagają odrębnego opracowania.

w Paryżu lub też rozpiechli się po świecie. Kilku z tej grupy należy do wybitnych, choć zapoznanych twórców Białegostoku. Niniejsze rozważania poświęcimy próbie odtworzenia pamięci o żydowskich artystach Białegostoku poprzez tworzenie kolekcji ich dzieł.

Na wstępie musimy zastrzec, że ze względu na zniszczenie miasta w czasie II wojny światowej oraz półwieczne panowanie władzy komunistycznej historia kultury Białegostoku pozostaje rozpoznana w nikłym stopniu. Tymczasem lata II wojny światowej to okres niezwykle dramatyczny, zdominowany przez tragiczne losy wielu przybyłych tu w celu schronienia się żydowskich artystów<sup>26</sup>. Życie miasta pod okupacją radziecką uległo gwałtownemu zwrotowi, radzieckie władze zadysponowały bowiem organizację wystaw, w mieście odbywały się, nieodzwonne w narzuconym ustroju, manifestacje polityczne, organizowane w bogatej oprawie plastycznej, powstał związek artystów, dom twórczości i pierwsze w mieście muzeum. Prowadzone od lat badania pozwoliły poznać imiona artystów, którzy przebywali w Białymstoku, znamy nazwiska wielu, lecz nasza wiedza jest daleka od kompletnej. Tym niemniej wiadomo, że prac wielu z nich próżno by szukać na rynku antykwarycznym, na którym nie pojawiają się nigdy lub niesłychanie rzadko. Do takich dzieł należą prace Izraela Bekera, znakomitego malarza samouka, który album z reprodukcjami swoich niezwykle autentycznych, barwnych i przejmujących obrazów zadedykował swojemu miastu – Białemustokowi.

Izrael Beker (1917–2003), syn kantora, znany aktor i reżyser izraelski, został malarzem właściwie z przypadku. Podobnie jak brat matki, Morgan Guterman, od najmłodszych lat chciał zostać aktorem, choć rodzice wymarli dłań karierę kantora wielkiej synagogi. W realizacji zamierzeń pomo-

---

<sup>26</sup> Szerzej na ten temat zob. J. Tomalska, J. Szczygieł-Rogowska, *Warsztaty Oskara Steffena. Nieznany rozdział z dziejów getta w Białymstoku*, „Pro memoria” 2009, nr 2 (29), s. 173–177; J. Tomalska, *Milczenie muz. Artyści w Białymstoku w okresie okupacji radzieckiej 1939–1941*, „Białoruskie Zeszyty Historyczne” 2006, nr 26, s. 102–107; też, *Dramat i zapomnienie. Przyczynek do historii sztuki Białegostoku w pierwszej połowie XX w.*, [w:] *Warto zapytać o kulturę*, t. IV, Białystok–Sejny 2010, s. 159–182; też, *Bencjon Rabinowicz i środowisko żydowskich artystów Białegostoku*, [w:] *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy*, Seria II, *Wiktor Choriew in memoriam*, red. A. Janicka, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2013, s. 363–374; też, *Żydowskie artystki w Białymstoku*, [w:] *Żydzki wschodniej Polski*, Seria III, *Kobieta żydowska*, red. A. Janicka, J. Ławski, B. Olech, Białystok 2015, s. 495–507; też, *Związek Artystów Zachodniej Białorusi w Białymstoku*, [w:] *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. I, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Białystok 2017, s. 243–264.

gły Bekerowi dramatyczne wydarzenia historyczne: chroniąc się przed hitlerowcami, dotarł do Moskwy, tam spędził okres okupacji i tam ukończył studia aktorskie. Po powrocie do zrujnowanego rodzinnego miasta, nie znalazłszy nikogo z licznej niegdyś rodziny, wyjechał do Monachium, a później do Izraela. Już jako znany izraelski aktor i reżyser namalował cykl obrazów, w których zawarł wspomnienia ze swego życia: Białystok, matkę na balkonie czterokondygnacyjnego „wieżowca”, mieszkających w Knyszynie dziadków, rodzeństwo i własne losy.

Równie trudno zdobyć obrazy Simona Segala, jednego z nielicznych w artystycznym świątku, który przynajmniej do pewnego momentu mógł korzystać z rodzicielskich zasobów, później zaś został zmuszony do życia na własny koszt<sup>27</sup>. Nie ma na rynku dzieł Oskara Rozanieckiego, nauczyciela w gimnazjum żydowskim Natana „Noty” Kozłowskiego, Michała Duńca, jednego z najbardziej obiecujących artystów miasta, Zuniego Maud, zaliczanego do twórców amerykańskiego teatru kukielkowego, Chaima Chalefa, Mali Bernzweigowej i bardzo wielu innych. Bez znajomości ich biografii i choćby poznania kilku dzieł trudno mówić o poznaniu dziejów kultury miasta w stopniu dostatecznym.

Należy zastrzec, że poziom artystyczny dzieł interesujących nas twórców nie jest kategorią najbardziej właściwą dla naszych rozważań przy obecnym stanie wiedzy, bowiem okruchy twórczości, jakie możemy dziś oglądać, niewiele mogą powiedzieć o zdolności i talencie autorów. Z tych względów ocenę poziomu twórczości artystycznej tej grupy należy odłożyć na później, gdy poznamy w miarę dogłębnie ich dokonania.

Do najważniejszych i najciekawszych postaci lokalnego środowiska należał Bencion (Bencjon) Rabinowicz. Mieszkał przez wiele lat w Paryżu, został odznaczony Legią Honorową i wyróżniony honorowym obywatelstwem miasta. Bencjon Rabinowicz urodził się w 1905 r. w Białymstoku i tutaj spędził 20 lat swojego życia. Jego dziadek był rabinem w Nowogródku, ojciec zaś projektantem zniszczonej przez Niemców Wielkiej Synagogi przy ul. Suraskiej w Białymstoku (nie jest jasne, czy był architektem, czy projektował jako utalentowany amator). Przyszły malarz dwa lata (1917–

---

<sup>27</sup> J. Tomalska, *Simon Segal – przyczynek do biografii artysty*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty”, z. 2 (19), [Toruń 2013], s. 86–100. W 2010 r. w salach Muzeum Podlaskiego w Białymstoku zaprezentowano wystawę „Simon Segal – tajemnicze dziecko Białegostoku”, zorganizowaną we współpracy z francuskim Towarzystwem Przyjaciół Simona Segala.

1919) spędził w miejscowości Diatłowo (Zdzięcioł) u siostry ojca, zaś po powrocie do Białegostoku zorganizował rodzaj artystycznej szkoły lub warsztatów, które prowadził w latach 1922–1924 na strychu domu, w którym mieszkał. Pracował ponadto jako dekorator teatralny, ale o tym okresie jego życia niewiele dziś wiemy.

Biografia artysty obfituje w wiele wydarzeń i wystaw. Był bardzo utalentowanym dzieckiem, według opowieści rodzinnych już w szkolnych latach rysował portrety kolegów. Niewiele wiadomo o jego nauczycielach sztuki<sup>28</sup>. Fotografia konwencjonalnej akwarelowej pracy piętnastolatka, datowana na 1920 r., prezentuje murowany budynek gospodarczy w otoczeniu zieleni, przy czym perspektywa, malowana sztywno, niewprawną jeszcze ręką, wykazuje wyraźne niedostatki warsztatowe. Inne dzieło, wykonane węglem rysunek przedstawiający żebraka, datowany na 1926 r., przedstawia sprowadzoną do prostych figur geometrycznych postać wspartego na kuli mężczyzny, jest już dowodem, jak ogromną pracę wykonał przyszły artysta<sup>29</sup>.

Pierwszą indywidualną wystawę – o której także niewiele dziś wiemy – przedstawił w 1927 r. Miał też brać udział w wystawach w Warszawie i Wilnie, ale nie mamy źródłowych potwierdzeń tych wydarzeń. W 1931 r. uczestniczył w białostockim Salonie Jesiennym. Był już w tym czasie za granicą, jako że w 1930 r. otrzymał od białostockiego magistratu stypendium na trzyletnią naukę w Paryżu. Przyznanie stypendium świadczy, że mimo młodego wieku był artystą utalentowanym i znanym w rodzinnym mieście. Na emigracji artysta posługiwał się pseudonimem Benn, którym podpisywał też prace z okresu białostockiego. Używał również pseudonimu „Benejou”.

W Paryżu uczył się pod kierunkiem wybitnego artysty francuskiego Fernanda Legera, rychło miała też miejsce pierwsza paryska wystawa Benna w Galerie l’Epoque, w następnym zaś roku (1932) w Galerie Katia Granoff. Ta ostatnia, prezentowana w galerii prowadzonej przez emigrantkę z Ukrainy<sup>30</sup>, miała być może wpływ na częstą rosyjską identyfikację Rabinowicza,

<sup>28</sup> Wszystkie dane biograficzne, jeśli nie zaznaczono inaczej, zaczerpnięto z publikacji *Benn 1905–1989, Ecole de Paris, Monographie*, na stronie <https://www.calameo.com/books/000037841384f5b248bd5> [dostęp: 15.09.2019].

<sup>29</sup> Tamże, s. 4–5.

<sup>30</sup> А. Эпштейн, *Забывтые герои Монпарнаса. Художественный мир русско-еврейского Парижа, его спасители и хранители*, Москва 2017, s. 99.



który często określał sam siebie jako Rosjanina<sup>31</sup>. Później przyszły kolejne wystawy: w 1934 r. udział w Salonie Tuileries, w następnym – w Salonie Niezależnych, w 1939 r. zaś w Galerie Charpentier. Rok wcześniej malarz poślubił Gherę, która – wedle chyba nieco zmitologizowanego życiorysu – miała być cygańską tancerką wychowaną w Moskwie<sup>32</sup>.

Do najbardziej ekspresyjnych cykli w przedwojennej sztuce Benna należy zespół 72 mrocznych rysunków z 1939 r., zatytułowanych *Przeczcucia*, których wymowę można by porównać – przy zachowaniu wszelkich proporcji – z cyklem Goi *Okropności wojny*. Czarne tło rysunków i biały płynny kontur, tworzący profil głowy z szeroko otwartymi do krzyku ustami na jednym z dzieł, jest przykładem dzieła o bardzo silnym wyrazie.

Benn działał w ruchu oporu, był w obozie przejściowym, później ukrywał się wraz z żoną na południu Francji. Wojna okazała się wstrząsem, który – jak to się często zdarza – znalazł ujście w twórczości artystycznej. Już w lutym 1946 r. Rabinowicz wziął udział w wystawie „Art et résistance”, prezentowanej w paryskim Musée d'art moderne. Warto przypomnieć, że zaprojektował okładkę zbioru pieśni białostockiego getta, wydanego w Paryżu w 1949 r., na której znalazł się motyw zaprojektowanej przez ojca artysty białostockiej – otoczonej płomieniami – Wielkiej Synagogi. W 1946 r. powstały pierwsze litografie artysty, w następnym tom ilustracji do Biblii z przedmową Waldemara George'a<sup>33</sup>. Zapewne pod wpływem wojennych przeżyć Benn stworzył 126 ilustracji do psalmów. W kolejnych latach przedstawiał swe dzieła na wystawach w Musee Galliera w Paryżu, Musee d'art Decoratif – Palais de Louvre, w 1949 r. utworzył z Markiem Chagallem związek malarzy i rzeźbiarzy.

Benn Rabinowicz zmarł w Paryżu w 1989 r., a jego dzieła znajdują się dzisiaj w wielu prestiżowych muzeach, galeriach i kolekcjach prywatnych.

<sup>31</sup> W wielu publikacjach zachodnioeuropejskich artysta jest też przedstawiany jako malarz rosyjski działający we Francji, co zapewne wynika nie tyle z identyfikacji narodowej Rabinowicza, ile z nieznamości specyfiki historyczno-geograficznej Białegostoku. W nowszej literaturze przedmiotu odmiennie, jako malarza polskiego, przedstawił go Adrian Darmon w słowniku *Autour de l'art juif, Encyclopedie des peinters, sculpteurs et photographes*, Paris 2003, s. 127.

<sup>32</sup> Taką informację przekazał Izaak Celnikier w rozmowie przeprowadzonej w Paryżu w maju 2009 r.

<sup>33</sup> Właśc. Jerzy Waldemar Jarociński (1893–1970), ur. w Łodzi dziennikarz i krytyk, uznawany za odkrywcę malarstwa Chaima Soutine'a, paryski korespondent „Wiadomości Literackich”; A. Wierzbicka, *Polsko-francuski krytyk Waldemar George i jego poglądy na sztukę*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2004, nr 1–2, s. 145–167.

W poświęconej Bennowi publikacji cenionego w swoim czasie pisarza, dziennikarza i krytyka, Joseph-Marie Lo Duca<sup>34</sup>, autor napisał, iż Rabinowicz może być uznany za jednego z sześciu lub siedmiu artystów, którzy nadali kształt europejskiej sztuce: jest artystą mniej fantazującym niż Giorgio de Chirico, bardziej szczerym niż Picasso, pokorniejszym niż Matisse, solidniejszym niż Derain i wybitniejszym niż Marquet<sup>35</sup>. Nawet jeśli jest w tej ocenie doza przesady, warto o niej pamiętać w kontekście białostockiego pochodzenia artysty.

Twórczość Benna jest reprezentowana w zbiorach Muzeum Podlaskiego w Białymstoku kilkunastoma dziełami. Większość z nich to portrety i martwe natury, jeden przedstawia rozległy pejzaż (kat. 1, il. 1) z wysokim niebem, pustynnym pierwszym planem i widoczną w oddali budowlą, w otoczeniu kobaltowozielonych krzewów.

Obraz *Skrzypek* (kat. 2, il. 2) przedstawia siedzącą, ukazaną syntetycznie sylwetkę, odzianą w fioletowowrzosową długą szatę, z osłaniającym głowę kapturem i szerokimi rękawami. Postać o schematycznych rysach twarzy trzyma lewą dłonią skrzypce, prawą zaś smyczek.

Litografia, stanowiąca ilustrację Psalmu XXVI (kat. 3, il. 3), ukazuje cztery syntetycznie ujęte sylwetki w niebieskich szatach z pokornie pochylonymi głowami i wyciągniętymi przed siebie prawymi dłońmi. Cechą zasadniczą są tu uproszczenia, którym artysta poddał wszystkie formy, by tym silniej oddziaływała symboliczna treść.

Ważnym elementem powojennej twórczości Rabinowicza były portrety, malowane zwykle na zamówienie. Być może z innych inspiracji powstał portret (kat. 4, il. 4), ukazujący półpostać dziewczyny o ciemnych, gładko zaczesanych włosach z różowymi kokardami z obu stron twarzy. Rysy modelki przypominają wizerunki żony malarza, Ghery, osoby o ugruntowanej sławie ekscentryczki w paryskim świecie artystycznym.

Portret siwowłosej kobiety ujętej wprost, odzianej w szary żakiet, wydaje się typowym dziełem dla twórczości malarza z lat 50. i 60. XX w. Modelka (kat. 5, il. 5) o owalnej twarzy, krótko przyciętych włosach i ciemnych oczach, jest malowana – podobnie jak inne portrety z tych lat – cienką warstwą barw, łamanych odcieniami szarości. Podobnie jak w portrecie kobiety z woalką (kat. 7, il. 7), gdzie ciemny ubiór został namalowany szerokimi

<sup>34</sup> J.-M. Lo Duca, *Benn*, Paris 1941.

<sup>35</sup> Cyt. za: *Benn, 1905–1989*, s. 51.

pociągnięciami pędzla z pozostawieniem śladów pociągnięć, uwaga malarza skupia się na rozświetleniu owalnej twarzy.

Portret Pierre'a Moranda (kat. 8, il. 8), zapewne przedstawiający szwajcarskiego malarza, młodszego o dwie dekady od Benna, został namalowany odmiennie. Ukazany w popiersiu siwowłosa mężczyzna z wąsami i krótką brodą, nosi oliwkową kurtkę i brązowy szalik. Ciemny kontur, określający wszystkie plamy barwne, jest tu jeszcze bardziej wyrazisty niż w portretach kobiet. Twarzy portretowanego, w odcieniu złamanego biela różu, przydają wyrazistości staloszare plamy, podkreślające bruzdy i zmarszczki. Zapewne ten obraz nie miał charakteru komercyjnego, nie powstał na zamówienie i stąd odmienny jego charakter.

Te same cechy odnajdziemy w wizerunku zwróconej w  $\frac{3}{4}$  w prawo krótkowłosej siwej kobiety, ukazanej na szaroniebieskim tle (kat. 10, il. 10). Warstwa malarska jest cienka, artysta nie wdawał się w szczegóły, twarz modelki została namalowana szeroką i płaską plamą barwną.

Z analizy portretowej twórczości Benna wynika, że artysta dzieła malowane na zamówienie tworzył nieco odmiennie: płaską plamą barwną, syntetycznie, bez wdawania się w szczegóły wizerunku. Koncentrował się za to na psychologicznej warstwie wizerunku, starając się oddać stan ducha i charakter modela. Trudno orzec, czy portrety były idealizowane, nie można tego wykluczyć: wszystkie kobiety są w nieokreślonym wieku, wszystkie, nawet przy siwych włosach, mają gładkie twarze. Tylko malowany szeroko i ekspresyjnie portret Pierre'a Moranda nosi odmiennie cechy i jest dowodem twórczej pasji malarza. Benn był znanym portrecistą paryskim, o czym może świadczyć nagroda, którą otrzymał w 1957 roku.

Dwa szkicowo potraktowane olejne obrazy malowane są podobną cienką warstwą malarską: doniczka z kwiatami na tle łamanej żółcenią białej draperii (kat. 6, il. 6) i szkic figurki konia (kat. 12, il. 12). Ich bardzo powściągliwa kompozycja wydaje się świadczyć o studyjnym charakterze obu dzieł.

Zapoznanym w rodzinnym mieście artystą jest Molli Chwat (1888–1979), który miał się urodzić w majątnej rodzinie białostockich bankierów<sup>36</sup>. Utalentowany młodzieniec uczył się najpierw w akademii petersburskiej, ale już w 1906 r., ponoć za radą sławnego malarza Iłji Riepina, wyjechał do Paryża, gdzie studiował w jednej z tzw. wolnych akademii malarstwa. Póź-

<sup>36</sup> J. Tomalska, *Dramat i zapomnienie*, s. 167.

niejsze lata (1910–1918 lub do 1925 roku) spędził w Rosji. Po powrocie do Paryża studiował w Ecole des Beaux Arts. Podczas wojny przebywał w Casablance, potem zaś wrócił do Paryża, gdzie pozostał do końca życia. Malował przede wszystkim portrety i pejzaże, po wojnie zaś także sceny biblijne. Nie wiemy, czy odwoływał się w nich do białostockiego dzieciństwa, jego prace są znane zbyt słabo w jego rodzinnym mieście. Obraz *Martwa natura z kwiatami* w zbiorach białostockich (kat. 15, il. 15), malowany lekko, fakturowo, z interesującą paletą barwną, przedstawia kilka przedmiotów na orzechowym stole, z kwiatami w szklanym wazonie ustawionymi w centrum, prostokątnym talerzem z owocami i srebrzystoszarym nożem, ułożonym równolegle do dolnej krawędzi, równoważącym prawą, bogatszą w przedmioty część kompozycji. Interesującym detalem jest w tym dziele fakturowe podkreślenie niektórych części obrazu, tworzące silny walor dekoracyjny.

### 3.

Po wybuchu II wojny światowej wielu artystów z różnych stron kraju próbowało w Białymstoku znaleźć schronienie przed niemieckim terrorem, w tej liczbie Stanisława Centnerszwerowa, Fani Helman, Natalia Landau, Gina Frydman (Halpern), Genia Grossman, Abraham Behrman, bracia Efraim i Menasze Seidenbeutel, Abraham Frydman, Tadeusz Bornsztejn, Wolf Kapłański, Juliusz Krajewski, Izaak Krzeczanowski, Helena Malarewicz i Feliks Mancewicz, pracownik utworzonego przez okupantów muzeum.

Jednym z dużej grupy artystów przybyłych jesienią 1939 r. do Białegostoku był Adolf (Abraham) Behrman (Berman, 1876–1943), wybitny polski malarz, uczeń akademii monachijskiej i szkół paryskich. Po powrocie do kraju zamieszkał w Łodzi, skąd wyjeżdżał do krajów Maghrebu i Palestyny oraz Włoch, Hiszpanii, Francji i Niemiec. Przedostawszy się, został członkiem Związku Artystów Zachodniej Białorusi i brał czynny udział w życiu artystycznym miasta. Zdaniem Izaaka Celnikier, malarz został zastrzelony przez Niemców przy sztaludze w dniach zagłady białostockiego getta<sup>37</sup>. Wizerunek zamyślnego Żyda z półpostacią siedzącego starca z długą siwą brodą malowany jest lekko i szkicowo, harmonia odcieni turkusowego, ceglanych

<sup>37</sup> J. Sandel, *Behrman (Berman) Adolf (Abraham)*, [w:] *Słownik artystów polskich i w Polsce działających*, t. I, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 115–116; J. Tomalska, *Związek Artystów Zachodniej Białorusi w Białymstoku*, [w:] *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. I, s. 251.

czerwieni, łamanej fioletem czerni i ugru tworzy dzieło o znacznym ładunku dekoracyjności (kat. 16, il. 16).

Do najwybitniejszych w grupie przybyszów należała Stanisława Centnerszwerowa, świetna malarka, graficzka i krytyk sztuki (1889–1943). Była absolwentką prywatnej szkoły Adolfa Edwarda Hersteina w Warszawie (1904–1907), później uczyła się w Paryżu (1907–1913) pod kierunkiem H. J. C. Martina i E. Renarda. Tu prezentowała swoje prace na Salonie Niezależnych w 1911 i 1912 r. oraz na wystawie polskich artystów-emigrantów w Barcelonie. Odbyła artystyczne podróże po Francji, Włoszech i Jugosławii, których plonem stały się pejzaże i szkice architektoniczne, znane z późniejszych wystaw. Interesował ją portret psychologiczny, pejzaż i martwa natura. Po powrocie do Warszawy Stanisława Centnerszwerowa stała się jedną z ważnych postaci polskiej sztuki nowoczesnej. Od następnego roku regularnie brała udział w wystawach organizowanych przez Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych. Pierwszą wystawę indywidualną przedstawiła w 1924 r. w Warszawie, kolejną dziesięć lat później na wystawie w Paryżu, kilkakrotnie miała indywidualne wystawy w warszawskim Salonie Czesława Garlińskiego.

W 1937 r. wraz z Izraelem Tykocińskim, Romanem Rozentalem, Władysławem Weintraubem, Maksymilianem Feuerringiem, Józefem Śliwnikiem i Henrykiem Rabinowiczem wzięła udział w wystawie Grupy Siedmiu w salach Instytutu Judaistycznego w Warszawie. Była subtelną kolorystką, silnie zainspirowaną francuskim impresjonizmem i twórczością Vincenta van Gogha, którego ceniła szczególnie wysoko. Jej obrazy charakteryzują elegancja konturu i czyste żywe barwy. W 1939 r. Stanisława Centnerszwerowa z mężem Maksymilianem i córką Elżbietą znalazła się w okupowanym przez Związek Radziecki Białymstoku. Nadal uprawiała sztukę, ale jej podanie o przyjęcie do Związku Artystów Zachodniej Białorusi zostało odrzucone. W 1941 r. trafiła do białostockiego getta i tu zginęła. Z białostockiego okresu twórczości pochodzą przynajmniej cztery prace artystki: trzy portrety namalowane w 1941 r., przedstawiające jej męża, córkę i być może ją samą<sup>38</sup>. Czwarty obraz, przedstawiający uliczkę w Białymstoku, w nieznanym czasie trafił na Zachód i stamtąd został nabyty do zbiorów muzealnych.

<sup>38</sup> Po wojnie obrazy trafiły do zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego; więcej na ten temat: J. Tomalska, *Związek Artystów Zachodniej Białorusi*, [w:] *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. I, s. 243–264.

Obraz (kat. 14, il. 14) przedstawia fragment nieistniejącego już miasta, z ulicą biegnącą prostopadle do dolnej krawędzi, zabudowaną z lewej strony tynkowanymi domami ustawionymi szczytem do ulicy, z dwuspadowymi czerwonymi dachami. Prawą część ulicy odgradza wysoki tynkowany mur, przypuszczalnie oddzielający cmentarz. Na chodniku z obu stron widok uzupełniają pojedyncze sylwetki ludzkie. Obraz jest malowany niewielkimi pociągnięciami pędzla, w duchu realistycznymi, co zapewne wynikało z czasu i miejsca jego powstania – artystka, kandydująca do Związku Artystów Zachodniej Białorusi, musiała przyjąć socrealistyczny sposób tworzenia niezależnie od wcześniejszych, postimpresjonistycznych i formistycznych, wyborów artystycznych i sposobów malowania. Tę dążność do poprawnego realizmu łatwo dostrzec w portretach rodzinnych, malowanych w 1941 roku.

Przedstawione dzieła zostały namalowane przez artystów, którzy w różnym czasie i w różny sposób byli związani z Białymstokiem, ich twórczość w mniejszym lub większym stopniu (przy obecnym stanie badań nie wiemy, w jakim) wynikała z tradycji i historii miasta, w którym się urodzili lub przebywali. Jednoznacznie potwierdził to Izrael Beker, który we wspomnianym wstępie do albumu swoich prac napisał, że nie tyle urodził się w Białymstoku, ile jest Białostoczaninem, a to o wiele więcej.

Omówione w niniejszym artykule obrazy są nie tylko dziełami malarzy związanych z naszym miastem i dowodem talentu i pracowitości artystów. Sztukę nie zawsze należy rozpatrywać jako dokument estetycznej wrażliwości i talentu artysty, w której tworzył. Nie wolno zapominać, że dzieła sztuki są także wielowątkowymi dokumentami epoki, bezcennymi w sytuacji, gdy innych – jak w Białymstoku – zachowało się niewiele.



1. Bencjon Rabinowicz, *Pejzaż włoski z willą*, pap., akw., 47x62, MBH/6134



2. Bencjon Rabinowicz, *Skrzypek*, pł., ol., 71x90, MBH/6924



3. Bencjon Rabinowicz, *Żniwa*, pap., litografia, 12,5x17, MBH/6960





4. Bencjon Rabinowicz, *Dziewczyna z kwiatami we włosach*, pł., ol., 55 x 46  
MBH/6962



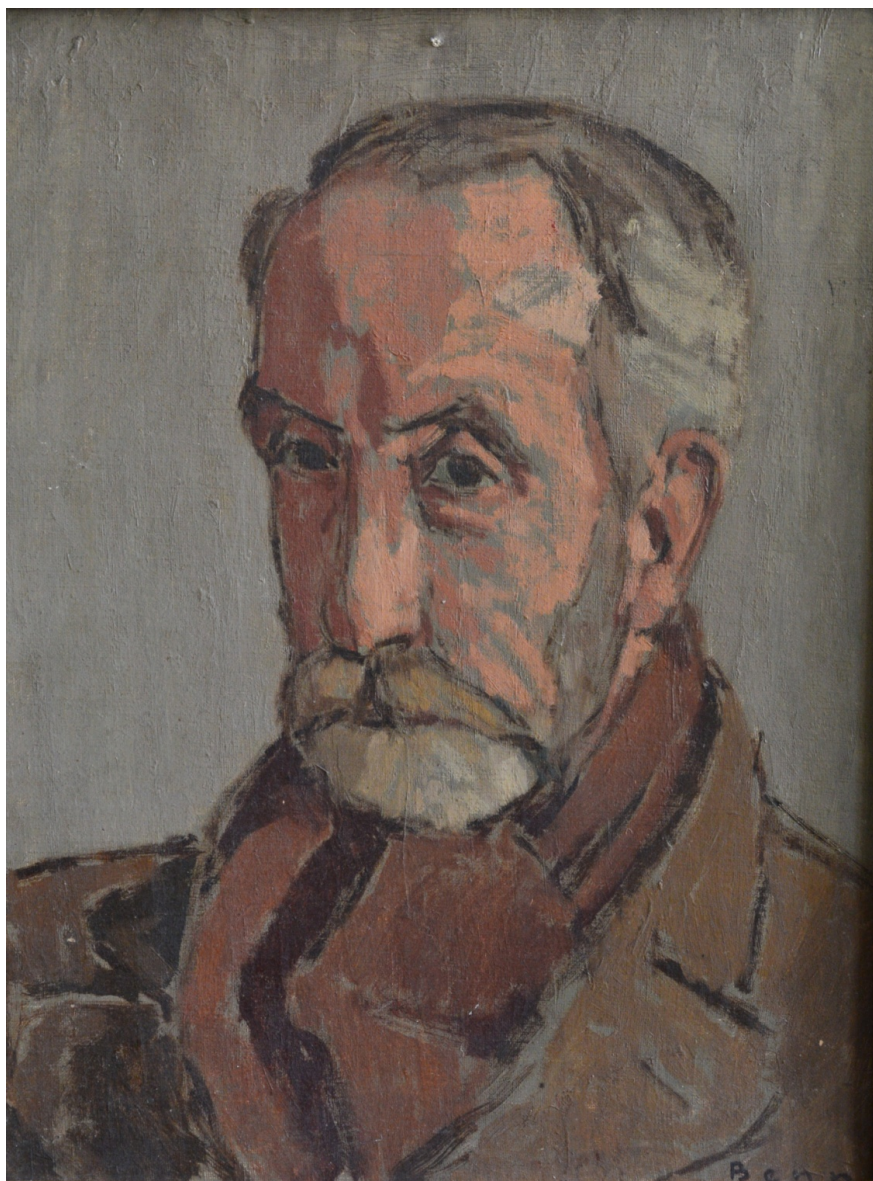
5. Bencjon Rabinowicz, *Portret kobiety*, pł., ol., 38x46, MBH/7130



6. Bencjon Rabinowicz, *Kwiaty na tle draperii*, pł., ol., 38x55, MBH/7259



7. Bencjon Rabinowicz, *Portret kobiety*, tekt., ol., 46x38, MBH/7261



8. Bencjon Rabinowicz, *Portret Pierre'a Moranda*, pł. na tekt., ol., 46x38,  
MBH/7331



9. Bencjon Rabinowicz, *Portret Bernadette Minot*, pł. na tekst., ol., 55x42,5,  
MBH/7332



10. Bencjon Rabinowicz, *Portret kobiety*, pł. na sklejkę, ol., 55x46, MBH/7406



11. Bencjon Rabinowicz, *Portret kobiety*, pł., ol., 59,5x45, MBH/7407





12. Bencjon Rabinowicz, *Martwa natura z figurą konia*, tekt., ol., 39,5x31,5,  
MBH/7916



13. Bencjon Rabinowicz, *Gotqb*, pap., litografia 65,5x44, MBH/7916



14. Stanisława Centnerszwerowa, *Widok wzdłuż ul. Sosnowej w Białymstoku*, pł., ol., 72,5x90, MBH/7800



15. Mollie Chwat, *Martwa natura z kwiatami*, tektura, olej, 50x61, MBH/6341



16. Abraham Behrman, *Zamyślony Żyd*, pap., ol. 13,1 x 8,5 cm, MBH/4509

**Bibliografia**

- Leszczyński A., *Żydzi ziemi bielskiej od połowy XVII w. do 1795 r.*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980.
- Lo Duca J.-M., *Benn*, Paris 1941.
- Łopatecki K., Walczak W., *The History of Branicki Palace until 1809: The Influence of „Versailles of Podlasie” on the Development of Białystok*, Białystok 2018.
- Małek A., *Białystok pod zaborem pruskim*, „Białostoczczyzna” 1999, nr 56.
- Maroszek J., *Żydzi wiejscy na Podlasiu w XVII i XVIII wieku w świetle przemian struktury rynku wewnętrznego*, „Studia Podlaskie” 2 (1989).
- Sztachelska-Kokoczek A., *Spółeczność żydowska w Białymstoku w XVIII w.*, „Białostoczczyzna” 1996, nr 2.
- Tamalska J., *Bencjon Rabinowicz i środowisko żydowskich artystów Białegostoku*, [w:] *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy*, red. A. Janicka, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Seria II, *Wiktor Choriew in memoriam*, Białystok 2013.
- Tomalska J., *Simon Segal – przyczynek do biografii artysty*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty”, z. 2 (19), [Toruń 2013].
- Wasilewski T., *Białystok w XVI–XVII wieku*, [w:] *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, t. 1, red. J. Antoniewicz, J. Joka, Białystok 1968.
- Wróbel P., *Na równi pochyłej Żydzi Białegostoku w latach 1918–1939: demografia, ekonomia, dezintegracja, konflikty z Polakami*, „Studia Podlaskie” 1989, nr 2.

**Joanna Tomalska-Więcek, Piotr Niziołek**

*The Podlachian Museum in Białystok*

**PAINTING OF JEWISH ARTISTS  
IN THE COLLECTIONS OF THE PODLACHIAN MUSEUM  
IN BIAŁYSTOK**

**Summary**

The article presents the artistic activity of Jewish painters living in Białystok until 1943. It vividly depicts the fate of Białystok Jews and, to a lesser extent, Białystok residents. It goes back in time to 1658, when the first Jews arrived in the town, concluding with the destruction of its ghetto. Among those creating Białystok bohema are to be mentioned: Izrael Beker, Simon Segal, Bencjon Rabinowicz and

their works, techniques, achievements, which are is deeply analyzed. These are works presented by the artists who were associated with Białystok at different times and in different ways, their work resulted from the tradition and history of the city, in which they were born or stayed. The images discussed in the article are not only the works of painters connected with Białystok, but the way they become a cogent evidence of the artists' talent and diligence. The authors of the article emphasise that art should not always be considered as a document of the aesthetic sensitivity and talent of the artist, but they also are multi-layered documents of the era, priceless testimony of its time.

**Keywords:** painting, Jews, Izreal Beker, Simon Segal, Bencion Rabinowicz, Białystok, ghetto.

Anna Jeziorkowska-Polakowska  
*Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II*  
*Pracownia Literatury Polsko-Żydowskiej*  
ORCID: 0000-00015265-563X

## „CICHA WODA BRZEGI RWIE...” – HISTORIA ŻYCIA EDIEGO ROSNERA

Adolf Rosner, znany również pod innymi imionami (Adi, Edi, Eddi, Eddie, Adolph Ignatievich), urodził się 26 maja 1910 roku w Berlinie w rodzinie żydowskiej. Ojciec – Ignacy Rosner, z zawodu szewc, obywatel monarchii austro-węgierskiej, wyjechał do Niemiec „za chlebem”. Ożenił się Różą – niemiecką Żydówką (panieńskie nazwisko – Lyampel). Rosnerowie mieszkali w Berlinie, przy ulicy Georgenkirshtrasse 5 (centrum Alexanderplatz), mieli sześcioro dzieci – cztery córki i dwóch synów. Rodzice mówili do małego Adolfa „Adi”, stąd zapewne wzięło się później jego artystyczne imię. Muzyczny talent ujawnił się bardzo wcześnie, od szóstego roku życia rozpoczął naukę gry na skrzypcach w szkole muzycznej Szterna<sup>1</sup> u profesora Henrie’ego Marteau. W krótkim czasie zdobył sławę cudownego dziecka, jego patronem został radca komercyjny Brunner. Na jednym z występów Adiego gościem był sam prezydent Rzeszy, Paul von Hindenburg i właśnie dzięki jego wstawiennictwu chłopiec otrzymał stypendium, które umożliwiło dalszą muzyczną edukację.

W Berlińskiej Szkole Muzycznej na Kantsstrasse wybrał sobie trąbkę jako instrument obowiązkowy, ale także kontynuował naukę gry na skrzypcach i dodatkowo studiował dyrygenturę. Nauki pobierał u profesorów

---

<sup>1</sup> Elisabeth Kolleritsch, *Jazz in totalitarian systems (Nazi-Germany and former USSR): the life of the trumpet player Eddie Rosner*, „European Scientific Journal” May 2015 /SPECIAL/ edition Vol. 2; s. 256–263; Gertrud Pickhan, Maximilian Preisler, *Von Hitler vertrieben, von Stalin verfolgt. Der Jazzmusiker Eddie Rosner*, Berlin – Brandenburgia 2010; Pierre-Henri Salfati, Natalia Sazonova, *Eddie (Adi) Rosner – Jazzman z Gulagu*, Arte u. WDR-DVD, Berlin 2000.

C. Flesha i F. Shrekera. Zainteresował się też jazzem, który traktował jako odskocznię od poważnej muzyki. Kiedy jednak dostał propozycję gry jako solista w rozrywkowej orkiestrze jazzowej, porzucił studia i rozpoczął karierę zawodowego muzyka<sup>2</sup>. Pierwszy poważny angaż otrzymał w 1928 roku od Freda Rossa-Petosy'ego, dyrektora nowo powstałej w Hamburgu orkiestry, gdzie został głównym trębaczem. Na zaproszenie Stefana Weintrauba, szefa najpopularniejszej wówczas w Niemczech grupy jazzowej „Syncopators”, powrócił do Berlina. Zastąpił trębacza Arno Olewskiego. Członkowie tego zespołu byli multiinstrumentalistami i umieli doskonale łączyć elementy wielu stylów muzycznych.

Wszystko to korespondowało z wirtuozerią i talentem rozrywkowym Rosnera. Charakteryzowano jego styl jako bardzo rzadki w niemieckim jazzie, ze względu na specyficzną umiejętność tzw. huśtania<sup>3</sup>. „Sława zespołu wykraczała daleko poza Niemcy; uważano go za jeden z najlepszych w całej Europie. Na początku lat 30. Syncopators zarejestrowali z Rosnerem wiele nagrań, wydanych w Niemczech i we Włoszech”<sup>4</sup>. Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych uważano go za jednego z najlepszych trębaczy jazzowych w Europie. Czas między rokiem 1930 a 1933 wypełniły długie trasy koncertowe, obejmujące Niemcy, Szwajcarię, Austrię, Węgry i Czechosłowację. Próbowali też podbić Stany Zjednoczone, ale tamtejsze związki zawodowe muzyków nie zgodziły się na występy cudzoziemców. Orkiestra nawet nie zeszła ze statku, którym przyплыnęła.

Najprawdopodobniej w tym czasie zmienił swoje imię na „Adi”, później na „Ady” i „Eddie”. W 1934 roku we Włoszech w czasie wspólnego koncertu doszło do słynnej „bitwy na trąbki” Rosnera z Louisem Armstrongiem. Zwyciężył Amerykanin a Adi dostał na pamiątkę złotą trąbkę. Armstrong podarował mu swoje zdjęcie z podpisem: „Białemu Louisowi Armstrongowi od czarnego Adiego Rosnera”<sup>5</sup>. Od tamtego wydarzenia zaczęto

<sup>2</sup> Gleb Skorochodow, rosyjski biograf Rosnera, uważa, że Adi ukończył konserwatorium w Berlinie, uzyskując nawet wyróżnienie w postaci złotego medalu. Zob. więcej: D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat... czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1900–1939) ze wstępem Stefanii Grodzieńskiej*, Warszawa 2007, s. 738–739.

<sup>3</sup> Gertrud Pickhan, Maximilian Preisler, *Von Hitler vertrieben, von Stalin verfolgt. Der Jazzmusiker Eddie Rosner*, Berlin – Brandenburg 2010, [online:] <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/aus-der-juedischenwelt/1358486/> [dostęp: 7.04.2019].

<sup>4</sup> M. Romański, *Adi Rosner. Druga trąbka świata*, „Hi-Fi i Muzyka” 2014, nr 10, s. 72.

<sup>5</sup> Gertrud Pickhan, Maximilian Preisler, *Von Hitler vertrieben, von Stalin verfolgt. Der Jazzmusiker Eddie Rosner*, Berlin – Brandenburg 2010, [online:] <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/aus-der-juedischenwelt/1358486/> [dostęp: 7.04.2019]. Cyt. za: Elisa-



nazywać Adiego „drugą trąbką świata”. Po dojściu Hitlera do władzy wielu muzyków o żydowskich korzeniach wyjechało z Niemiec. Rosner też spotkał się z przejawami antysemityzmu. Prawdopodobnie na przełomie marca i kwietnia 1933 roku został dotkliwie pobity w pubie. Podczas występów w Belgii poprosił o azyl, ale niestety, odmówiono mu schronienia. Rosner i kilku członków jego poprzedniego zespołu, przez Zurych i Pragę, ostatecznie udało się do Polski. Jesienią 1933 roku zadebiutowali w Krakowie w Café Cyganeria. „W rozrywkowym lokalu, jakim była Cyganeria, na jego występach nikt nie tańczył; wszyscy słuchali. Były to bodaj pierwsze jazzowe koncerty w Polsce”<sup>6</sup>.

Wkrótce, w roku 1934, muzycy przenieśli się do Warszawy. Zespół grał w dwu lokalach: Esplanada i Palais de Danse. Na koncerty przychodziła śmietanka ówczesnej stolicy, stałym bywalcem był między innymi Władysław Szpilman, który pytany o repertuar jazzmanów odpowiadał krótko: „Wszystko”. Dariusz Michalski w bardzo obszernej publikacji o historii polskiej muzyki rozrywkowej w czterech pierwszych dekadach XX wieku wyjaśniał, że muzycy wykonywali światowe standardy i najpopularniejsze utwory, jak chociażby sławny żydowski szlagier (wywodzący się ze Stanów Zjednoczonych) *Bei mir bist du schön*<sup>7</sup>. Pod wpływem ogólnoświatowej mody na duże orkiestry swingowe w 1937 roku powstała nowa formacja z nowymi, eksperymentalnymi sposobami instrumentacji. Rosner stworzył własny big band, którego działalność odbiła się echem w całej Europie. Paryska Columbia zaproponowała mu serię nagrań ze standardami Binga Crosby’ego, Paula Whitemana, Guya Lombardo czy Duke’a Ellingtona. W sumie zarejestrowano wtedy cztery płyty.

Rok 1938 wypełniony był wycieczkami do Paryża, gdzie występował trzy miesiące w „ABC Theatre” z gwiazdami takimi jak Maurice Chevalier, Lucienne Boyer i Marie Dubas. Jego trzynastoosobowy zespół muzyczny odnosił olbrzymie sukcesy. Koncertował także w Monte Carlo, krajach Beneluksu, Skandynawii, Francji. Był właścicielem klubu „Chez Adi” w Łodzi. Jego idolem był Harry James. Korespondował z Gene’em Krupą, miał też

---

beth Kolleritsch, *Jazz in totalitarian systems (Nazi-Germany and former USSR): the life of the trumpet player Eddie Rosner*, „European Scientific Journal” May 2015 /SPECIAL/ edition Vol. 2; s. 259.

<sup>6</sup> M. Romański, *Adi Rosner. Druga trąbka świata*, „Hi-Fi i Muzyka” 2014, nr 10, s. 73.

<sup>7</sup> Piosenka znana jest pod błędnym tytułem *Ty masz w sobie coś*. Andrzej Włast napisał dla Adama Astona tekst, który zatytułował *Czy wiesz, mała miss?* Z kolei Zenon Friedwald napisał własne słowa, tę piosenkę pt. *Ty masz dla mnie coś* nagrał Mieczysław Fogg.

zamiar przyłączyć się do niego po wybuchu II wojny światowej. Niestety, wyjazd do Stanów Zjednoczonych okazał się niemożliwy.

Podczas pierwszego bombardowania Warszawy we wrześniu 1939 roku Rosner przebywał najprawdopodobniej w Esplanadzie razem ze swoją przyszłą żoną, Ruth Kamińską<sup>8</sup>. Schronili się pod fortepianem i w ten sposób uratowali życie. Ruth pochodziła ze znanej aktorskiej rodziny, była córką Idy Kamińskiej<sup>9</sup> i Zygmunta Turkowa<sup>10</sup>, a wnuczką Ester Rachel Kamińskiej<sup>11</sup> i Abrahama Izaaka Kamińskiego<sup>12</sup>. Trzy tygodnie spędzili razem w schronie, a po wyjściu zamieszkali u znajomych. Dozorczyni kamienicy brała niewielką opłatę za to, że nie doniesie o obecności Żydów w kamienicy. Wkrótce jednak musieli się ratować, gdyż pewnego wieczoru dostali informację (od dziennikarki o nazwisku Słapak), że Idzie Kamińskiej grozi śmiertelne niebezpieczeństwo, ponieważ znajduje się na liście reżyserów sztuk antyhitlerowskich<sup>13</sup>. Musieli uciekać, kierunek na wschód wydawał się oczywisty. Michalski pisał:

<sup>8</sup> Ruth Kamińska [właśc. Ruth Turkow] (1919–2005) – polska aktorka teatralna i filmowa żydowskiego pochodzenia, z teatrem związana od dzieciństwa. Na początku II wojny światowej uciekła do Lwowa. Po agresji Niemiec na Związek Radziecki, w czerwcu 1941 wyjechała do Równego, a następnie do Frunze, stolicy Kirgistanu. Po wojnie została zesłana do miasta Kokczetaw w Kazachstanie. W 1956 powróciła do Polski, gdzie występowała jako Ruth Kamińska w Teatrze Żydowskim w Warszawie. Po wydarzeniach marca 1968 wraz z rodziną wyjechała przez Wiedeń do Izraela, skąd pod koniec 1968 wyjechała do Stanów Zjednoczonych. Nie ma dokumentu potwierdzającego zawarcie małżeństwa z Adim Rosnerem. Kamińska twierdziła, że w Esplanadzie we wrześniu 1939, w obecności jej rodziny, para zadeklarowała, że odtąd będą mężem i żoną. Zob. D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat...*, dz. cyt., s. 749.

<sup>9</sup> Ida Kamińska (1899–1980) – polska aktorka teatralna i filmowa oraz reżyserka żydowskiego pochodzenia, jedna z największych aktorek w historii żydowskiej sceny teatralnej. W latach 1949–1953 dyrektorka Teatru Żydowskiego w Łodzi, w latach 1953–1955 Dolnośląskiego Teatru Żydowskiego we Wrocławiu i następnie w latach 1955–1968 Teatru Żydowskiego w Warszawie. Była pierwszą aktorką z krajów socjalistycznych nominowaną do Oscara. Nominację za najlepszą rolę kobiecą otrzymała w 1967 za rolę sklepikarki w czechosłowackim filmie *Sklep przy głównej ulicy* w reżyserii Jána Kadára i Elmara Klosa. Za rolę tę uzyskała też nominację do Złotego Globu (1967) oraz nagrodę specjalną Festiwalu Filmowego w Cannes (1965, wspólnie z Jozefem Krónerem).

<sup>10</sup> Zygmunt Turkow (1896–1970) – polski aktor, reżyser, dramaturg i inscenizator żydowskiego pochodzenia, który zasłynął głównie z ról w przedwojennych żydowskich filmach i sztukach teatralnych w języku jidysz.

<sup>11</sup> Ester Rachel Kamińska, z domu Halpern (1870–1925) – polska aktorka teatralna, założycielka Teatru Żydowskiego w Warszawie. Nazywana „matką teatru żydowskiego”.

<sup>12</sup> Abraham Izaak Kamiński (1867–1918) – polsko-żydowski aktor, reżyser, scenarzysta, tłumacz, autor sztuk, kierownik trup i antreprener.

<sup>13</sup> M. Szczygieł, *Bagaze pani Idy*, „Wysokie Obcasy” 2004, nr 34, s. 11 [dodatek do „Gazety Wyborczej” nr 202, wyd. z dn. 28.08.2004].

Otóż nim na krótko pojawił się we Lwowie, Adi Rosner jeszcze krócej przebywał w Białymstoku – mieście już białoruskim, a nie polskim. I choć stolicą Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej był dużo większy Mińsk, to już we wrześniu 1939 życie artystyczne zaczęło koncentrować się w Białymstoku. Tam, gdzie nie było porządnego teatru, raptem powstały dwa zespoły aktorskie: polski i żydowski. Już w październiku zorganizowała się niezła orkiestra jazzowa, pod kierownictwem uciekiniera z Warszawy, pianisty i kompozytora Zygmunta Karasińskiego. Nazywała się Pierwszy Białoruski Jazz<sup>14</sup>.

Rosner oczywiście został zaangażowany do tego zespołu. Karasiński nie tylko przyjął go i jego kolegów do swojej orkiestry, ale po tym, jak usłyszał ich grę, „bez żalu” oddał Adiemu stanowisko dyrektora<sup>15</sup>. Rosner (teraz już według dokumentów, jakie otrzymał od Rosjan, Adolf Ignatjewicz Rosner) marzył jednak o Lwowie, do którego wkrótce wyjechał. Kiedy jednak Jerzy Belzacki<sup>16</sup> zaczął organizować orkiestrę przy filharmonii białostockiej i zaproponował współpracę, Adi zdecydował się opuścić Lwów: „Przyjeżdżam z moimi muzykami, na miejscu dobierzemy resztę i będziemy grali to, co do tej pory”<sup>17</sup>. Już w styczniu 1940 roku orkiestrą zainteresował się pierwszy sekretarz Białoruskiej Partii Komunistycznej Pantelejmon Kondratowicz Ponomarienko. Po koncercie w Mińsku zaproponował, żeby Adi stworzył Państwową Orkiestrę Jazzową Republiki Białoruskiej. Choć trudno w to uwierzyć, Rosner otrzymał dla swojego zespołu specjalne nagłosnienie, najlepsze materiały na stroje dla muzyków, nieograniczony budżet na próby i działalność artystyczną i wysokie honoraria. Robotnik w ZSRR zarabiał wówczas tysiąc pięćset rubli rocznie, a gaża Rosnera wynosiła ponad sto tysięcy. Jego żona Ruth jako śpiewaczka dostawała pięćset rubli za każdy występ (z gwarancją 16 koncertów w miesiącu). Po debiucie w Mińsku orkiestra, licząca najpierw dwudziestu sześciu, a później trzydziestu dwóch

<sup>14</sup> D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat... czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1900–1939) ze wstępem Stefanii Grodzieńskiej*, Warszawa 2007, s. 755.

<sup>15</sup> Tamże, s. 642.

<sup>16</sup> Jerzy Belzacki, pseud. Bel Jur (ok.1905–ok.1960) – pianista, aranżer, kompozytor. Do 1939 grał w orkiestrach jazzowych w Warszawie, m.in. u Henryka Warsa, a następnie Franciszka Witkowskiego. Dyrygował też w teatrach operetkowych i współpracował z teatrem żydowskim. Występował jako akompaniator, aranżował i prowadził własne wydawnictwo nutowe. W czasie wojny znalazł się w ZSRR. Został członkiem orkiestry Państwowej Jazz ZSRR pod dyktando Adolfa Rosnera, z którą występował w większych miastach ZSRR. Od 1944 r. pracował jako aranżer dla wytwórni płyt gramofonowych Aprielskij Zawod. Od 1946 r. był członkiem orkiestry Państwowej Filharmonii w Mińsku.

<sup>17</sup> D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat...*, s. 756.

muzyków, wystąpiła w Leningradzie, Rostowie nad Donem i Odessie. Popisowymi „numerami” były amerykańskie standardy jazzowe: *Caravan*, *St. Louis Blues*, *Sweet Sue* i *Tiger Rag*<sup>18</sup>.

Wiosną 1941 roku<sup>19</sup> zagrali w pustym teatrze w Soczi tylko dla Stalina, którego nawet nie widzieli ze sceny. Fred Starr pisał, że „przez dwie godziny orkiestra grała swoje najlepsze numery, ubarwiając je skeczami, piosenkami i żartami”<sup>20</sup>. Następnego dnia z Kremla otrzymali informację, że występ spodobał się Stalinowi. Adi podobno prognozował, że w związku z tym mogą się czuć bezpieczni przez co najmniej 25 lat, ale rzeczywistość okazała się mniej optymistyczna. 18 sierpnia 1946 roku „Izwestia” [ros. Wiadomości], opiniotwórczy radziecki dziennik, opublikował artykuł E. Grosheva *Wulgarność na scenie*<sup>21</sup>. Jazz jako „produkt” z Zachodu zupełnie nie pasował do socjalistycznej rzeczywistości. W artykule Andrei’a Kastusiu czytamy:

W ZSRR, w czasach przywództwa Stalina, skrzydlatymi słowami stały się takie wyrażenia jak: „od saksofonu do noża – jeden krok” lub też „dzisiaj on gra jazz – a jutro sprzeda ojczyznę”. Nastąpiła epoka „wyprostowania” saksofonów – zastępowały je bardziej poprawne politycznie klarnety. Saksofon był uważany za amerykański instrument – instrument „zgniłego” imperializmu. Muzycy jazzowi zostali zmuszeni do grania w miejscach ukrytych, słuchacze uczestniczyli w ich występach selektywnie, ograniczała się ich liczba. Ta historia niemiłości władz ZSRR do saksofonu i jazzu zaczęła się po tym, jak „luminarz” rewolucji i przyjaciel Stalina Maksim Gorki, podczas swojego pobytu w Sorrento we Włoszech, usłyszał w radiu muzykę jazzową<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> Utwór odkryty przez Rosnera jeszcze przed wojną na koncercie Chóru Dana w Warszawie został włączony do programu pod tytułem *Gdzie jest tygrys?*

<sup>19</sup> Jakow Basin uważa, że było to jesienią 1940, prawdopodobnie tuż po 8 września, tego dnia orkiestra Rosnera zakończyła występy w Moskwie. Zob. więcej: D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat...*, s. 759.

<sup>20</sup> Stephen Frederick Starr, *Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917–1980*, Oxford University Press, 1983. Cyt. za: D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat...*, s. 760.

<sup>21</sup> M. Szczygieł w cytowanym już artykule *Bagaże pani Idy*, [„Wysokie Obcasy” 2004, nr 34, s. 11] podaje informację, że artykuł pt. *Trywialność na estradzie* ukazał się w „Prawdzie”.

<sup>22</sup> Andrei Kastusiu, *Muzyka jako instrument władzy na przykładach ZSRR i współczesnej Białorusi. Konkretnie działania polityków i ich efekty*, [online:] <http://meakultura.pl/aktualnosci/muzyka-jako-instrument-wladzy-na-przykladach-zsrr-i-wspolczesnej-bialorusi-konkretnie-dzialania-politykow-i-ich-efekty-1250> [dostęp: 23.04.2019].

Nawiązanie do opinii Gorkiego<sup>23</sup>, „najbardziej radzieckiego” pisarza, przesądziło o losach Rosnera. Zapadła decyzja o powrocie do Polski. Niestety nie zdążył uciec, 27 listopada 1946 roku Adi został zatrzymany na polskiej granicy przez Departament Lwowski Ministerstwa Bezpieczeństwa Państwowego, aresztowano go za zdradę ojczyzny przez nielegalny wyjazd za granicę. Skazano na dziesięć lat pobytu w najbardziej surowym obozie pracy w Kołymie na Syberii. Ruth Kamińska została aresztowana 7 grudnia i skazana na pięć lat obozu w Kazachstanie w mieście Kokczetan. Rosnerowi, prawie natychmiast po przyjeździe na Syberię, dyrektor obozu Alexander Deverenko umożliwił stworzenie i poprowadzenie jazzowego zespołu. „Jazzowa Orkiestra Departamentu Obozu Nr 3” zapewniała rozrywkę strażnikom, urzędnikom i członkom ich rodzin. W dokumentach obozowych zachowało się zaświadczenie informujące, że orkiestra Rosnera o okresie czwartego kwartału 1952 roku miała 57 występów<sup>24</sup>.

Śmierć Stalina w marcu 1953 roku przyniosła pozytywne zmiany, ale Rosner musiał czekać rok (do wiosny 1954 roku) na zniesienie kary przez Sąd Najwyższy ZSRR. Po zwolnieniu i rehabilitacji oraz pomocy dawnego znajomego Pantelejmona Ponomarienko osiadł w Moskwie i zajął się tworzeniem nowej orkiestry. Jurij Saulski, muzyk i dyrygent, wspominał, że współpracował z Rosnerem w latach 1954–1957. Program artystyczny, jaki przygotowali, miał ogromne powodzenie, potwierdzały to nagrane płyty i audycje radiowe. Polityczna odwilż sprawiła, że jazz znów zyskał na popularności w radzieckim społeczeństwie.

Zatrzymajmy się w tym miejscu w okresie, kiedy Adi koncertował, odnosił sukcesy, robił to, co stanowiło dla niego sedno życia, grał i występował. Wśród niewielu ocalałych dokumentów z nim związanych natrafiamy na wspomnienia osób, które z nim pracowały. Saulski niezwykle obrazowo opisywał postać Rosnera, który na scenę wchodził inaczej niż wszyscy i zupełnie inaczej się kłaniał. „To była cała szkoła robienia show, amerykańskiego show lat trzydziestych”<sup>25</sup>. Jednocześnie podkreślał, że Adi był niezwykle wymagający i bezwzględny w stosunku do innych współpracowników: „Jeżeli muzyk mu się nie podobał, to go rozdeptywał w pył”<sup>26</sup>. Gita-

<sup>23</sup> Chodzi o artykuł Maksima Gorkiego *Muzyka otyłych*, zamieszczony w „Prawdzie” [ros. „Правда”], nr 90 z 18.04.1928.

<sup>24</sup> D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat...*, s. 773.

<sup>25</sup> Tamże, s. 777.

<sup>26</sup> Tamże.

rzysta Paweł Hoffman wspominał, iż Rosner miał mnóstwo propozycji przejścia do innych zespołów, obiecywano mu duże pieniądze. Leonid Utiosow<sup>27</sup> nie mógł zrozumieć, dlaczego Adi odrzucił jego propozycję. Usłyszał wówczas: „Bo nie lubię, jak na koncercie stoi przede mną facet i macha na mnie rękami. Jak już ktoś ma dyrygować orkiestrą, to niech to będzie ja. A orkiestra też niech będzie moja”<sup>28</sup>.

Zachowało się wspomnienie Kamilli Kudriawcewej *Jak pracowałam w orkiestrze Eddie’go Rosnera*<sup>29</sup>, w którym wokalistka tłumaczy, że czuje się zobowiązana opowiedzieć o życiu tego zespołu w latach sześćdziesiątych. Uważa bowiem, że dokumentalny film *Jazzman z Gulagu*<sup>30</sup>, który powstał jakiś czas temu nie odzwierciedla ostatniego okresu twórczości Rosnera. „To właśnie w tym okresie miałam okazję pracować przez kilka lat w orkiestrze Rosnera i chcę, jako świadek jego sukcesu, oddać hołd temu jasnemu muzykowi i ludziom, którzy z nim współpracowali”<sup>31</sup> – napisała Kudriawcewa na wstępie. Została skierowana na tournée do orkiestry Rosnera w 1962 roku, po trzydniowym konkursie wokalnym w „Moskoncert”. Przyznała, że wychowana i przyzwyczajona do klasycznego wokalu, nie była świadoma, co ją czeka. Przyjechała do Murmańska, gdzie po raz pierwszy zobaczyła Adiego. Zapamiętała go jako niskiego i łysego mężczyznę, z wąską nitką wąsów, mówiącego trochę z akcentem. Przypominał jej jakiegoś bohatera z zachodnich filmów, biznesmena czy nawet szpiega ... Już tego samego dnia wystąpiła na koncercie, na szczęście wszystko poszło dobrze, więc pomału zaczęła poznawać orkiestrę i jej gwiazdę. Dziwił ją sposób porozumiewania się muzyków zarówno w języku polskim, jak i w jidysz oraz po angielsku – „jak dzieci różnych narodów”<sup>32</sup>. Nie wiedziała wtedy, że w orkiestrze Rosnera jest sporo osób, które przeżyły represje i prześladowania. Nie знаła też losu samego Rosnera... Jakiś czas później w Odessie, kiedy byli w trasie koncertowej, Eddie Ignatiewicz (tak się wówczas przedsta-

<sup>27</sup> Leonid Osipowicz Utiosow, ros. Леонид Осипович Утёсов (1895–1982) – rosyjski muzyk jazzowy, piosenkarz, komik i aktor filmowy, kompozytor i dyrygent. Jego najbardziej znaną rolą filmową jest występ w filmie *Świat się śmieje* (1934) Grigorija Aleksandrowa.

<sup>28</sup> D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat...*, s. 777.

<sup>29</sup> Камилла Кудрявцева, *Как я работала в оркестре Эдди Рознера*, [on-line:] <https://www.proza.ru/2006/12/01-306/> [dostęp: 1.04.2019].

<sup>30</sup> *Le Jazzman Du Gulag*, reż. Pierre-Henry Salfati, film dokumentalny, Francja, 1999, 58 min.

<sup>31</sup> К. Кудрявцева, *Как я работала в оркестре Эдди Рознера*, dz. cyt. [tłum. A J.-P.].

<sup>32</sup> Tamże.

wiał) opowiedział jej swoje dzieje. Był kucharzem, fryzjerem i pielęgniarką, a nawet położną! Pokazał jej poślizgnięte paznokcie i powiedział, że podczas przesłuchań torturowali go, zaciskając palce w imadle.

U Rosnera występowali popularni wykonawcy, na przykład Bedros Kirkorov, Albert Bayajan, Gyuli Chokheli, Maya Kristallinskaya. Wśród tancerzy była Kira Guzikova, bracia Zernov i inni. Wielkim sukcesem cieszyły się występy przyjaciela Eddiego – Louisa Markovicha. Kudriawcewa przyznała także, że była pod wrażeniem żony Eddiego Ignatiewicza, Galiny Hodes. Była dobrą tancerką, pomagała w pracy mężowi, który był człowiekiem nieprzewidywalnym i raczej porywczym. Zespół nazywał go królem! Galina łagodziła wszystkie krytyczne momenty w orkiestrze, a Eddie był do niej bardzo przywiązany. Rosnerowi nie wolno było występować w telewizji ani nagrywać koncertów. Każda trasa koncertowa była wywalczona z ogromnym trudem. Kudriawcewa określała to mianem nieustannego przesładowania. Wyjaśniała dalej, że relacje w zespole były bardzo dobre. Nie było najmniejszych wątpliwości, że orkiestra sukcesy zawdzięczała swojemu liderowi. Szczególnym wydarzeniem był występ orkiestry w Variety Theatre w Moskwie. Śpiewaczka żałowała, że nie pozostała żadna dokumentacja z tamtego czasu.

Przywołała dalej kolejne postaci muzyków, śpiewaków, tancerzy, opowiadając ich historie życia, które najczęściej, niestety, kończyły się tragicznie. Przypomniała sobie też sytuacje, kiedy Eddie zapraszał wykonawców z Polski, na przykład Katarzynę (niestety, nie zapamiętała jej nazwiska). Często odwiedzał Rosnera Saulsky, „z wiecznym katarem i czerwonymi oczami”<sup>33</sup>. Popularność przyniosła mu piosenka *Czarny kot*. Szereg postaci, ciągi zdarzeń, o których wspominała Kudriawcewa układają się w bardzo osobistą opowieść o niezwykle trudnej i wymagającej drodze zawodowej artysty, który życie spędza w podróżach, a o jego losach decydują nie tylko mniej lub bardziej przychylni ludzie, ale także nieprzewidziane przypadki.

Przez wszystkie lata pracy w orkiestrze Rosnera wokalistka zapamiętała tylko jeden koncert, który można uznać jako nieudany – wszystko to za sprawą publiczności. Wydarzyło się to w Jarosławiu w klubie robotników fabryki opon. W dużym pomieszczeniu z niskim sufitem znajdowała się mała scena. Orkiestra nie mogła zmieścić się na niej, więc poproszono widzów z pierwszych rzędów o przesunięcie krzeseł do tyłu. Od samego po-

---

<sup>33</sup> Tamże.

czątku publiczność była nastawiona negatywnie, a nieśmiała brawa z dalszych rzędów były od razu uciszane. Pojawiły się komentarze o niepotrzebnie wydanych pieniądzach na bilety. Atmosfera stała się napięta do tego stopnia, że Rosner wydał polecenie administratorowi: „Natychmiast zwróć pieniądze każdemu, kto jest nieszczęśliwy!”<sup>34</sup>.

Zazwyczaj koncerty Rosnera odbywały się z ogromnym aplauzem publiczności.

Dla prawdziwych fanów organizowano czasami dodatkowe koncerty. Muzyk na scenie zachowywał się jak młodzieniec, a gdy grał na trąbce, nie czuł zmęczenia nawet po dwugodzinnym występie. Poruszał się po scenie jakby tańczył, a publiczność krzyczała z zachwytu, oczarowana jego umiejętnościami i osobistym urokiem. Eddie Ignatievich był wyjątkową osobą, człowiekiem porywczym, mógł ostro upomnieć kogoś, jednak łatwo go było uspokoić i nieoczekiwanie wybaczał winnemu. Kiedy był zły, przeklinał po polsku: „jasna cholera” i „psia krew”<sup>35</sup>. Choć Kudriawcewa z godną podziwu szczerością przyznała, że nie została fanką jazzu, to sam Eddie na zawsze pozostał w pamięci ludzi, którzy z nim pracowali, jako człowiek energiczny, wesoły, żywy, dowcipny i bardzo przystojny. Po latach odniosła wrażenie, że Rosner naśladował swojego ulubionego muzyka Duke'a Ellingtona i przejmował jego sceniczną kreację: ten sam czarny pasek wąsów nad górną wargą, ten sam sposób prowadzenia, trzymanie trąbki w rękę, ten sam biały kostium...<sup>36</sup>

Pod koniec lat sześćdziesiątych sława „cara Jazzu”, jak Rosner był nazywany, zaczęła słabnąć wraz z pojawieniem się nowych stylów muzycznych, takich jak rock i pop. Jazz powoli wychodził z mody, pojawiły się też problemy z władzą odpowiedzialną za kulturę. Jurij Cejtlin zapamiętał, że orkiestra Rosnera została „rozwalona” w ciągu jednego dnia<sup>37</sup>. Był rok 1968. Adi próbował jeszcze reaktywować zespół, ale bez powodzenia. Fred Starr w książce *Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917–1980* stwierdził, że w tym czasie Rosner „nie miał już serca do pracy w Związku Radzieckim”<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Zob. Jurij Cejtlin, *Взлеты и падения великого трубача Эдди Рознера*, Moskwa 1993.

<sup>38</sup> Stephen Frederick Starr, *Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917–1980*, Oxford University Press, 1983. Cyt. za: D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat...*, s. 776.



Miał za to ogromne trudności, aby uzyskać zgodę na wyjazd. Udało mu się otrzymać wizę podczas wizyty prezydenta Nixona w Moskwie w 1972 roku i wraz ze swoją drugą żoną Galiną, którą poślubił w 1956 roku i dwiema córkami znalazł w Berlinie, niestety, bez środków do życia. Cały jego majątek został skonfiskowany, a warto podkreślić, że był uważany za jednego z najbogatszych ludzi w Związku Radzieckim. Dzięki pomocy gminy żydowskiej otrzymał etat inspektora kawiarni muzycznych. Trzeba też dodać, że w 1965 roku odwiedził Polskę. Śladem tej wizyty jest przedrukowany na łamach miesięcznika „Jazz” (nr 6 z 1966) wywiad, jakiego udzielił redaktorowi naczelnemu pisma J. Balcerakowi. Był wtedy już człowiekiem chorym, miał poważne kłopoty z sercem i żołądkiem. Zmarł w 1976 roku na zawał serca. Kolleritsch w cytowanym już artykule napisała w zakończeniu, że Rosner przez lata musiał walczyć z dwoma opresyjnymi systemami: nacjonalizmem i stalinizmem. Podkreśliła także, że było to życie pełne triumfu i tragedii. Był instrumentalistą, jednym z najlepszych trębaczy swoich czasów, *bandleaderem*, aranżerem i kompozytorem. W jego repertuarze znajdował się swing, standardy jazzowe, *Evergreens*, muzyka filmowa, współczesny jazz. Przyczynił się także do rozwoju tanga w ZSRR<sup>39</sup>. Jego popisowym numerem była gra na dwóch trąbkach jednocześnie. „Tego nie robił nikt na świecie!”<sup>40</sup> – zachwycał się Jurij Cejtin, dodając, że Rosner potrafił brać wysokie nuty i grać niesamowicie długie dźwięki i było to absolutne mistrzostwo.

### ***Zamiast zakończenia – historia jednej piosenki***

Na zakończenie chciałabym przywołać piosenkę, której historia bardzo mocno wiąże nazwisko Rosnera z dziejami polskiej muzyki rozrywkowej i jednocześnie pokazuje zupełnie nieprawdopodobne zawiłości ludzkich losów.

Ważną rolę w tej opowieści odegrał Zbigniew Kurtycz, nazywany polskim Frankiem Sinatra. Artysta urodził się w 1919 roku we Lwowie, a zmarł w Warszawie w 2015. Swoje obie życiowe pasje: muzykę i sport, odziedziczył po ojcu. Zaraz po maturze, którą zdał w roku 1939, został zawodowym muzykiem. Po wybuchu II wojny światowej znalazł się na terytorium zajętych przez wojska ZSRR. Do mieszkających tu literatów, aktorów i muzy-

<sup>39</sup> Zob. E. Kolleritsch, *Jazz in totalitarian systems (Nazi-Germany and former USSR)*..., s. 262.

<sup>40</sup> D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat...*, s. 777.

ków, którzy tworzyli przed wojną kwitnące tu życie kulturalne, dołączyli artyści – uciekinierzy z Warszawy. Powstawały nowe teatry, kabarety, zespoły muzyczne i oczywiście nowe przeboje. Wielbiciele najpopularniejszego gatunku filmowego, jakim była komedia muzyczna, mogli oglądać występy sceniczne między innymi Eugeniusza Bodo, świetną orkiestrę Tea Jazz prowadzoną przez Henryka Warsę, kompozytora największych przebojów filmowych okresu międzywojennego. Kurtycz występował w teatrze Feliksa Konarskiego, późniejszego autora piosenki *Czerwone Maki Na Monte Casino*. Grał także, co jest ważne dla naszej relacji, w orkiestrze Tea Jazz. Wraz z zespołem występował w różnych miastach ZSRR, między innymi w Kijowie, Moskwie i Aszchabadzie.

Po ataku Niemiec na ZSRR koncertowanie stawało się coraz trudniejsze. Kilku muzyków postanowiło dołączyć do zespołu jazzowego Adiego Rosnera, który także znalazł schronienie w Związku Radzieckim. Po utworzeniu Polskich Sił Zbrojnych w ZSRR pod dowództwem generała Władysława Andersa Kurtycz wstąpił do zespołu artystycznego utworzonego przy armii. Z III Dywizją Strzelców Karpackich przeszedł szlak bojowy przez Daleki Wschód, Irak, Iran, Libię do Włoch. Walczył w bitwie o Monte Casino. Po powrocie do Polski stał się wkrótce jednym z najbardziej popularnych wokalistów. Pod koniec lat czterdziestych Zygmunt Karasiński, dyrygent orkiestry 1000 Taktów Muzyki Jazzowej zaprosił Kurtycza do współpracy. W kawiarni Kameralna śpiewał utwory Glenna Millera, jeździł także z koncertami po kraju. Kariera sukcesywnie rozwijała się i nabierała tempa. Pod koniec lat pięćdziesiątych zaczęły się również wyjazdy na zagraniczne tournée, przede wszystkim do krajów bloku wschodniego, ale także do Austrii, Kanady i Stanów Zjednoczonych.

Największym przebojem tego okresu stała się piosenka *Cicha woda*. Historia tego utworu jest mało znana, ale bardzo ciekawa. Muzykę napisał jeszcze w latach trzydziestych nie kto inny tylko... Adi Rosner. W 1941 roku, w czasie kolejowej podróży na jeden z koncertów w ZSRR, Zbigniew Kurtycz zagrał mu tę melodię na gitarze, z dokonponowanym przez siebie refrenem. Muzyka pasowała do zawiadackiego rosyjskiego tekstu *Ajda Parien', Parieniok* i stała się popularna w wykonaniu radzieckiego piosenkarza Pawła Gofmana. W większości muzycznych źródeł historycznych jako jedyny autor muzyki do tej piosenki figuruje Adi Rosner. O wkładzie Kurtycza raczej się nie wspomina, a sam piosenkarz opowiadał o tym jedynie w for-

mie anegdoty. W roku 1952, kiedy omawiał repertuar swoich występów w warszawskim Teatrze Satyryków, w grę wchodziła właśnie ta piosenka w wersji rosyjskojęzycznej. Ludwik Jerzy Kern zaproponował, że napisze całkiem nowy tekst w oparciu o przysłowie „Cicha woda brzegi rwie”. Dwa lata później powstało nagranie płytowe z Orkiestrą Kazimierza Turewicza i solówką fortepianową zaaranżowaną przez Jerzego Abratowskiego.

Zbigniew Kurtycz miał ogromny sentyment do tej piosenki, w jednym z wywiadów opowiadał, że czasami ktoś z publiczności patrzy na niego, nie mogąc sobie przypomnieć nazwiska i mówi: „już wiem, Cicha Woda!”<sup>41</sup>

### **Bibliografia**

- Kolleritsch E., *Jazz in totalitarian systems (Nazi-Germany and former USSR): the life of the trumpet player Eddie Rosner*, „European Scientific Journal” May 2015 /SPECIAL/ edition Vol. 2.
- Michalski D., *Powróćmy jak za dawnych lat... czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1900–1939), ze wstępem Stefanii Grodzieńskiej*, Warszawa 2007.
- Romański M., *Adi Rosner. Druga trąbka świata*, „Hi-Fi i Muzyka” 2014, nr 10, s. 72.
- Salfati P.-H., Sazonova N., *Eddie (Adi) Rosner-Jazzman z Gulagu*, Arte u. WDR-DVD, Berlin 2000.
- Szczygieł M., *Bagaże pani Idy*, „Wysokie Obcasy” 2004, nr 34, s. 11, [dodatek do „Gazety Wyborczej” nr 202, wyd. z dn. 28.08.2004].

---

<sup>41</sup> Zob. tekst i informacje o piosence i jej autorach: [https://www.tekstowo.pl/piosenka,zbigniew\\_kurtycz,cicha\\_woda.html](https://www.tekstowo.pl/piosenka,zbigniew_kurtycz,cicha_woda.html).

**Anna Jeziorkowska-Polakowska**

*John Paul II Catholic University of Lublin*

*Polish-Jewish Literature Study*

**„STILL WATER RUNS DEEP” –  
THE HISTORY OF EDI ROSNER'S LIFE**

**Summary**

The article presents a biography of Edi (Adolf) Rosner, his life, works and also a history of his Jazz band. The fame of his music and unusual style went far beyond Germany. What is more, it encompassed the whole Europe. His interesting life leads the reader through Germany, Poland, the Soviet Union to Siberia, where he was sent. The article emphasizes the most active period in the artist's work – the time in which he actively toured in Germany, Switzerland, Austria, Hungary and Czechoslovakia. Edi is responsible for creation of a song that has an eternal existence: „*Still water runs deep*”, which everyone knows, but not so many connect it with turmoil of communism and its repressions.

**Keywords:** Adolf Rosner, jazz band, communism, song, Zbigniew Kurtycz.

## PANEL:

### KULTURA ŻYDOWSKA W ŚWIADOMOŚCI POLAKÓW I WSCHODNIOEUROPEJCZYKÓW, KSIĄŻNICA PODLASKA IM. ŁUKASZA GÓRNICKIEGO W BIAŁYMSTOKU, 6 MAJA 2019 ROKU

**Prowadzenie: Jarosław Ławski**

**Prof. Jarosław Ławski (JŁ)** – Szanowni Państwo, witam serdecznie w drugim dniu Konferencji. Przypomnę program. Zaplanowaliśmy na początek panel: „Kultura żydowska w świadomości Polaków i Wschodnioeuropejczyków”. Mamy około czterdziestu pięciu minut, do godziny. Potem w programie widnieje osiem referatów, ale po różnych zmianach będzie ich prawdopodobnie sześć, siedem. Jeden z referatów wystąpił bowiem już wczoraj zamiast Pana dra Marka Szladowskiego. No i gorąco zachęcam tych wszystkich, którzy nie śpieszą się do domu, żeby zostali na poczęstunek o godzinie trzynastej.

Proszę Państwa, tradycyjnie zwracam się do wszystkich referentów o nadsyłanie tekstów. Nie wiem, czy Państwo wczoraj zauważyliście, że pomimo moich apeli zawsze wygląda to tak samo. To znaczy, drukarnia przywozi rano pierwszego dnia dwadzieścia egzemplarzy nowej książki. Co roku piszę informację, że teksty zbieramy do końca września. To jest sporo czasu, wydawałoby się. Prawda? Od maja do końca września. A potem do końca marca walczę z autorami. Tak było też w tym roku. Bardzo Państwa proszę, żeby zaplanować sobie chociaż kilkumiesięczne przyspieszenie z oddawaniem prac. Jak zwykle mile widziane ilustracje. Jak Państwo widzieliście, tom ostatni jest dość bogato ilustrowany. Myślę, że w książce o artystach i sztuce to jak najbardziej pożądanym elementem. I jeszcze raz za-

pewniam wszystkich – chyba użyję neologizmu „punktowiczów” – że książki będą punktowane i wydawane we właściwych wydawnictwach.

\*

(JŁ) Szanowni Państwo, pomyślałem sobie parę miesięcy temu, że zawsze – mówiąc o polsko-żydowskich relacjach – odnosimy się do przeszłości dalszej lub bliższej. Stąd myśl, by na sesji o artystach porozmawiać też o polsko-żydowskich związkach literackich, muzycznych we współczesności. Zdaję sobie sprawę z niestychanego skomplikowania terminologicznego. Co to bowiem znaczy „polsko-żydowskich”? Możemy wybrać kilka opcji i mówić o relacjach polsko-izraelskich, o artystach izraelskich.

W ubiegłym roku na konferencji mieliśmy bardzo ciekawe wystąpienie Pani prof. Rachel Feldhay Brenner (University of Wisconsin-Madison) *O pograniczu: kryzys tożsamości Palestyńczyków w Państwie Syjonistycznym. Twórczość Emila Habibi*. Mówiła o Palestyńczyku Emilu Habibim [1921–1996 – Red.] jako o artyście izraelskim, który – jak sama twierdziła – całym sercem zwalczał państwo Izrael i kulturę żydowską. A jednak też z jej niezmiernie wyważonego referatu, który możecie Państwo przeczytać, wynikało, że Habibi integralnie należał do kultury izraelskiej. Stymulował w niej bowiem ważne dyskusje o relacjach Żydów, Palestyńczyków, prawie do ziemi, polityce państwa Izrael.

Wiadomo mniej więcej, jak relacje polsko-żydowskie się przekształcały. Najpierw był temat żydowski religijny, potem – gdzieś tak od oświecenia – świecki żydowski temat literacki. Następnie to się komplikuje. Pojawiają się w naszej kulturze pierwsi pisarze polsko-żydowscy, czy pochodzenia żydowskiego pisarze polscy. Już od Juliana Klaczki [1825–1906]. W drugiej połowie XIX wieku ta sprawa się jeszcze bardziej komplikuje. Mamy wtedy bowiem też do czynienia z pisarzami asymilatorami, właściwie twórcami polskimi, żydowskiego pochodzenia, choć niektórzy określają ich jako pisarzy żydowskich czy polsko-żydowskich. No i tak to trwa – oczywiście połączone z wątkami antysemitycznymi, czasem filosemitycznymi – do współczesności.

Wszystkie te historie jakoś rejestrujemy w naszej wyobraźni. Każdy z nas ma pewne wyobrażenie owych relacji polsko-żydowskich w przeszłości. Chciałbym zapytać Państwa o stan wiedzy, świadomości współczesnych Polaków, Środkowoeuropejczyków na temat współczesnej kultury żydowskiej. Jak to, Państwa zdaniem, wygląda? Czy my coś o tej kulturze wiemy

sami? Czy mamy zbiorowe wyobrażenie o kulturze żydowskiej? Tu znów występuje nieprawdopodobne skomplikowanie terminologiczne. Wczoraj z Panią prof. Lucyną Aleksandrowicz-Pędich rozmawialiśmy o tym, jak mówić o pisarzach Żydach z Ameryki. To są artyści niewątpliwie żydowscy, ale chyba trafniejsza jest nazwa żydowsko-amerykańscy czy amerykańsko-żydowscy. Lepiej to określenie oddaje cały kontekst, w jakim oni tworzą.

Więc nawet w tym ujęciu najszerszym, obejmującym twórców z Izraela, z Ameryki, pytam, czy mamy jakieś wyobrażenia o tej kulturze?

Moniko, ponieważ kiwnęłaś głową, to rozumiem, że to był znak, iż pierwsza chcesz opowiedzieć o swoich wrażeniach ... [*śmiech*].

**Dr Monika Szablowska-Zaremba (MS-Z)** – Ja tak kiwałam głową, słuchając całego wywodu, przytakując zarazem potrzebie takowej dyskusji. Może najpierw odwołam się do doświadczenia naszej Pracowni Literatury Polsko-Żydowskiej KUL. Otóż, udało nam się nawiązać kontakt z pokoleniem w moim wieku. To nie są młodzi ludzie. Jest w tym olbrzymi problem, ale okazuje się, że osoby po czterdziestce, po pięćdziesiątce są w Izraelu i bardzo mocno identyfikują się z kulturą polską. Co więcej, pragną zaistnieć w kulturze polskiej: albo sami tłumaczą swoje wiersze, albo piszą tylko po polsku. To zaś, jak wiadomo, spycha je na margines tamtego życia, czego trzeba być w pełni świadomym. Dla mnie osobiście było bardzo dużym zaskoczeniem, gdy zwróciliśmy się do Jonathana Barkai czy Wioletty Wejman z prośbą o to, aby przyjechali do nas, do Lublina i opowiedzieli o swojej twórczości oraz ją przedstawili. Na piękną reakcję zdobyli się moi studenci, którzy przeświadczeni byli, że właściwie dialog polsko-żydowski, jeżeli chodzi o literaturę, zamyka się we wrześniu 1939 roku. No bo cóż po tym może być? Oczywiście, wydarzenia, fakty historyczne, jakby istniały, ale nie odczuwali tego w ogóle w literaturze. I nagle okazuje się, że przyjeżdżają twórcy, którzy teraz właśnie tworzą w Izraelu. Wydają tomy dwujęzyczne. Dla nich przebywanie w kulturze polskiej jest potrzebą wewnętrzną. To kształtuje ich tożsamość.

Aczkolwiek kiedy rozmawiałam z nimi, naszymi gośćmi, troszkę poważniej, zaczęłam dociekać, jak się odnajdują w kulturze polskiej. Bo to nie są ludzie – szczególnie Jonathan Barkai – którzy by partycypowali w tym przez dłuższy czas. On jednak został wychowany w Izraelu. Ale twierdzi, że nie wyobraża sobie, by nie było w jego życiu polskich elementów. I wtedy zadałam mu pytanie: „Ale czy one funkcjonują, kiedy piszesz po hebraj-

sku?” Powiedział mi: „Nie, to są dwie różne przestrzenie. Istnieją punkty wspólne, takie, że i polski, i hebrajski czytelnik je przyjmuje. Natomiast kiedy tworzę lub przekładam własne utwory, to dostosowuję język do odbiorcy, gdyż inaczej nie byłbym zrozumiały”. Obecnie, z tego, co on opisuje, jest skupisko polskojęzyczne, ale brakuje im przede wszystkim młodych osób. Patrząc na ich perspektywę, nie ma tych zagorzałych reprezentantów środowiska, nawet w średnim wieku, którzy by rzeczywiście stanowili sztandar i godnie reprezentowali własną grupę. Mamy tutaj do czynienia z jednostkami. I właściwie mówiąc dzisiaj o polskiej kulturze w Izraelu, wymienia się cztery nazwiska. To są osoby fantastyczne, same w sobie, ciekawe, czasem inspirujące, ale nie mają tam żadnego – z tego, co rozumiałam – pola odniesienia. Właściwie tworzenie po polsku – jak powiedziała Wiola Wejman – to bycie na marginesie życia kulturalnego.

**(JŁ)** – Do mnie zawsze przemawia dosyć straszny obraz schyłku życia polskojęzycznego w Izraelu, który kreśli Ryszard Löw w swoich szkicach. Przecież pokazuje bardzo wyraźnie, jak różne pokolenia, które przybyły tam po II wojnie światowej, starzeją się. Ukazuje w jednym ze swoich tekstów obraz niszczenia polskiej biblioteki z rodzimymi zbiorami. To jest chyba jeszcze bardziej skomplikowane. W kulturze żydowskiej, izraelskiej funkcjonuje jednak polska klasyka – i ta dawniejsza, i ta nowsza. Z tej dawniejszej – Adam Mickiewicz i Henryk Sienkiewicz mają pozycję w pismach klasyków kultury żydowskiej absolutnie niepodważalną. Tego się nie da zanegować. Z kultury nowszej, na pewno Wisława Szymborska jest obecna...

**(MS-Z)** – Zbigniewa Herberta bardzo lubią.

**(JŁ)** – Herberta lubią. Właśnie, kogo jeszcze? Danielu, ty jesteś w pewnym sensie trudnym przypadkiem [*śmiech*]. Powinienem Ciebie złośliwie zapytać o relacje kaszubsko-polsko-żydowskie jako ojca ustanowiciela etnosu kaszubskiego. Jak ty to widzisz szerzej?

**Dr hab. Daniel Kalinowski, prof. AP (DK)** – Chciałbym troszeczkę z innej perspektywy popatrzeć, bo rzeczywiście pracuję w Słupsku, w przestrzeni, która jest wielokulturowa, ale z nieco odmienną konfiguracją, niż to ma miejsce w Białymstoku.

**(JŁ)** – Zupełnie innej!

**(DK)** – Jeżeli pada pytanie dotyczące tego, co się dzisiaj postrzega z kultury żydowskiej w mieście stutysięcznym jak Słupsk, to chcę powie-



dzieć, że z pewnej perspektywy patrząc, jest całkiem niezłe. Tylko co to znaczy? Niezłe pod tym względem, że w pewnym momencie, w latach 90. XX wieku, zrobił się swoisty „przewiew” wśród środowisk decydenckich, głównie miejskich i także uniwersyteckich, aczkolwiek Akademia Pomorska nie jest uniwersytetem. Darek [Sikorski], Tadeusz [Sucharski] i ja, rzeczywiście w trzy osoby, w jednym Instytucie Polonistyki pracowaliśmy nad tym. Pojawiło się więc bardzo przyjemne zagęszczenie, co powodowało, że pewne akcje mogły się odbywać, łącznie z wizytą ówczesnie jeszcze panującego ambasadora Izraela w Polsce, który zresztą nie tylko raz, ale już trzykrotnie się u nas pojawił. W takim Słupsku, w którym społeczności żydowskiej jest bardzo mało, może około pięćdziesiąt osób...

**(JŁ)** – Czy to był ambasador Cwi Raw-Ner, czy jakiś inny?

**(DK)** – Szewach Weiss...

**(JŁ)** – Szewach Weiss jeszcze...

**(DK)** – O Szewachu Weissie mówię. On co jakiś czas przyjeżdża, ponieważ w Gdańsku i troszeczkę w Słupsku jest ku temu sprzyjająca atmosfera. Dlaczego? Bo zwykli ludzie, którzy nie mają w Słupsku, czy na Pomorzu Środkowym, korzeni trójpokoleniowych lub starszych, cały czas – może trochę projektują – poszukują swoich odległych przodków. Im głębiej, tym lepiej. I w tym poszukiwaniu odkrywają, że mieszkają w Zachodnim czy Środkowym Pomorzu. Więc widzą, że rodzice są z różnych stron – na przykład z Wielkopolski, ze Śląska, z Wileńszczyzny, z terenów Lubelszczyzny...

**(JŁ)** – Z Bieszczad. Akcja „Wisła”...

**(DK)** – Z Bieszczad. Naprawdę bardzo różne konfiguracje. Ludzie się odkrywają. Nie ma tutaj Grzegorza Czerwińskiego, ale chcę powiedzieć, że w Słupsku Tatarzy się odkryli...

**(JŁ)** – Wiem, wszędzie odkrywamy Tatarów...

**(DK)** – Był wieczór tatarski. I przyszło sporo ludzi, nagle się okazało, że ktoś jest Tatarem. No i pięknie! Natomiast stale pojawia się kontekst niemiecki. Nieustannie ujawniają się tu Niemcy. Wśród takich *coming outów* niemieckich jedna z Pań, która ostatnio niestety zmarła, acz przez wiele lat była przewodniczącą wspólnoty niemieckiej w Słupsku, przyznała się pod koniec życia, że była Żydówką. Jakie to piękne. To pokazuje żywotność tematu. Żywotność, bo to prywatna rzecz, ale później uruchamiają się potrzeby, czy naukowego, czy jakiegoś usystematyzowanego przyjrzenia się

sprawie. Mówiąc o tym dobrym klimacie, napomknę, iż na przykład kilka osób przeforsowało, by w Słupsku pojawiła się pierwszy raz ulica ważnego żydowskiego działacza – przedostatniego przed wybuchem II wojny światowej miejscowego rabina, Maxa Josepha [1868–1950 – Red.]. Jest on dosyć ważny, jeżeli chodzi o intelektualną stronę judaizmu reformowanego. Dostłownie rok temu wyszła po hebrajsku książka, która została w Słupsku złożona jako maszynopis.

Wydaje się to zatem chyba ważne dla tożsamości tej garstki Żydów, ale i dla zwykłych mieszkańców dzisiejszego Pomorza, że jednostki muzealne podejmują się konserwacji zbiorów takich rzeczy, jak pozostałości po Maxie Josephie. Żyje jego wnuk, który mieszka w Hajfie i który robi biznes w Ustce. Jest specjalistą od transportu morskiego. I to bardzo ciekawe – że jest bogatym człowiekiem. Zasponsorował rekonstrukcję ogrodzenia, które stało przed synagogą słupską. Została ona w czasie kryształowej nocy zniszczona, ale on miał gest i na podstawie dokumentów zostało ono, to ogrodzenie, odnowione i dzisiaj stoi. Dom pogrzebowy został odremontowany. Postawiono tablicę. Dom, w którym mieszkał Max Joseph, również posiada tablicę. Fundacja Żydowska Rafaela ma nową fasadę z tablicami. Dużo rzeczy się dzieje. Myślę, że to jest właśnie współczesny odbiór. Fakt, że zawsze znajdują się dziarscy chłopcy, którzy przyjdą i zamalują jakimś sprejem kawałek tablicy, no ale cóż, to jest pewnie koloryt lokalny słupski albo polski.

**(JŁ)** – To nie jest wcale tylko słupski, ale światowy koloryt. Polecam podróż do Niemiec w tej sprawie.

**(DK)** – Muszą się uaktywnić jacyś mięśniacy, którzy swój wysiłek na spreju wyrażą. Więc takie rzeczy też się dzieją. Ale jeszcze raz wracam do meritum. Jest jednak więcej pozytywnych sygnałów na temat owej obecności. Bo materialnie to już funkcjonuje. Pytanie, czy duchowo również? Tu jest gorzej z tą wspólnotą. Nadmieniona przewodnicząca wspólnoty niemieckiej, która się przyznała, że jest Żydówką, poza dwoma wspomnieniami nic nie napisała. To jest też kłopot komunikacyjny. Na pewno w Białymstoku, jeżeli mówimy o Żydach, będziemy się posługiwać pewnie polskim, rosyjskim, ewentualnie jidysz. Natomiast w Słupsku – mówiono w tych kręgach po polsku i po niemiecku. Inne języki nie wchodziły tu w rachubę. Tam się jidysz w kulturze niemieckiej nie do końca przyjęło. Jeżeli miejscowi

Żydzi deklarowali się na stronę syjonistyczną, to od razu wchodzili w kręgi wpływów języka hebrajskiego. Język jidysz nie był wśród nich popularny.

Dzisiaj znajomość niemieckiego jest dużo słabsza niż kiedyś. I tu pojawia się pewien kłopot komunikacyjny. Ludzie nie chcą sięgać do starych rzeczy, bo mają swoistą blokadę. Natomiast są „nowi” i „starzy” Żydzi. Pojawia się na przykład małe miasto, które zamieszkuje około czterdziestu, pięćdziesięciu Żydów, ale funkcjonują dwa związki. Jeden jest... [*śmiech*].

**(JŁ)** – Danielu, to też jest uniwersalne. Państwo słyszeliście, że mamy w Białymstoku – wedle naszych obliczeń – kilkunastu Żydów. To może być nawet liczba przesadzona. Ale odnotowujemy przynajmniej trzy grupy rywalizujące o zagospodarowywanie pamięci żydowskiej i dwie formacje walczące ze sobą, powiedziałbym, w sposób zasadniczy o wymiar religijny żydowskości.

**(DK)** – Dla człowieka z boku to proste: ja sobie mogę wybrać. Na przykład, gdy są dni kultury żydowskiej organizowane przez jeden związek, a potem inne działania prowadzone przez niezależną gminę żydowską. I w tym momencie, że tak powiem, mogę wybierać dzisiaj jak w markecie. Albo idę na spotkanie z rabinem Michaelem Schudrichem, a jak nie, to idę do konkurencji, gdzie Schudrich nie jest poważany, a są inni rabini i tam też coś się rozgrywa. Ale czemu nie? Myślę, że dla mnie i też dla ludzi, którzy z boku patrzą, czy chcą generalnie więcej informacji uzyskać o kulturze żydowskiej, to oznacza różnorodność.

Powstają również teksty. Jeden z przedstawicieli bardzo małej wspólnoty żydowskiej ma zapędy literackie. Co prawda dzisiaj rynek jest inny, więc nie wydaje książek tradycyjną formą, ale pojawiają się na płytach lub po prostu jako PDF-y. Uważam że dla przyszłości badań odkrycie tożsamości polsko-żydowskiej na takim wielokulturowym, ale generalnie bardziej już chyba polskim Pomorzu, jest to przestrzeń do opracowania.

Natomiast, niestety, to, od czego zacząłeś, Jarku, czyli wywołałeś temat żydowski w kulturze kaszubskiej, należy pamiętać, że II wojna światowa zrobiła swoje i nie ma – a jestem badaczem tej literatury – nic żydowskiego *à propos* Kaszubów po 1945 roku.

**(JŁ)** – Ale to Ty mnie zainspirowałeś, bo musiałem czytać Twoje ważne prace. Ostatnio służbowo. Myślę, że zarysowują się dwie ważne kwestie.

Po pierwsze, wątek żydowski w każdym środowisku regionalnym trochę inaczej się rozwija. Mnie zawsze denerwuje, jak patrzy się na Białystok,

Słupsk czy Wrocław tylko z perspektywy warszawskiej albo krakowskiej, czy jakiejś innej. My tu żyjemy naprawdę w innym świecie trochę i w odmiennych uwarunkowaniach. Mamy swoje wojny, napięcia, potencjalnie bardzo ostre konflikty. O czym reszta kraju nie wie! I wątek żydowski, siłą rzeczy, nabiera pewnej delikatności.

Druga rzecz Danielu, o której wspominałeś, to wymiar duchowy. Zastanawiam się, czy od zwykłych ludzi można aż tyle wymagać.

Z mojego punktu widzenia ważne i chyba dobre jest to, jeśli w danej kulturze istnieją jakieś jej nazwiska wywoławcze, z którymi jest ona kojarzona. W moim przekonaniu, we współczesnej kulturze żydowskiej takim nazwiskiem wydaje się na przykład Amos Oz [1939–2018 – Red.]. To jest swoisty fenomen, bo udało się go, przy niemałych zasługach „Gazety Wyborczej”, w Polsce wylansować. Podobnie było w relacjach polsko-ukraińskich z Jurijem Andruchowyczem. Z Andrzejem Stasiukiem po tej drugiej stronie. Strasznie się Ukraińcy denerwują na taką kreację, bo oni uważają, że mają wielu równie dobrych czy lepszych pisarzy. Ale dla wyobraźni społecznej, zbiorowej Amos Oz zrobił, moim zdaniem, więcej niż setki pisarzy mniejszej miary. Jeśli chodzi o warunki rozwijania się na Pomorzu omawianego tematu, to znam go z drugiej strony Wisły, z Prus Wschodnich, skąd jestem. Te warunki były tam bardzo podobne. Niemczyzna, hebrajski, pierwsze pismo hebrajskie na świecie. No i też radykalne, całkowite wymazanie owej żydowskości, aż do korzenia, wyniszczenie absolutne przez sąsiadów niemieckich. Od pięciu do dziesięciu tysięcy, niektórzy mówią kilkanaście tysięcy Żydów zostało zgładzonych.

Joanno, chciałaś zabrać głos?

**Joanna Tomalska-Więcek (JT-W)** – Tak, zgłaszałam chęć. Wychodzi na to, że jestem osobą pełną wątpliwości. Przyznaję się. Szukam. Posiłkuje się tutaj bardzo pięknym esejem na temat narodowości, co do której zastanawiam się, czy nie projektujemy dzisiaj naszego wyobrażenia o niej wprost na ideę tożsamości w przeszłości. Jak traktować tych wszystkich pisarzy, którzy w XVII wieku pisali w obronie prawosławia po polsku? Byli wielkimi twórcami. Jak pojmować, o czym wczoraj rozmawiałam w kularach, Tadeusza Kościuszkę [1746–1817 – Red.], wybitnego patriotę? Tu też anegdota z życia własnego. Byłyśmy z koleżanką w Kownie i konserwatorka odnawiała obraz przedstawiający XVIII-wiecznego kawalera. Na nasze pytanie: „Kto to?”, odpowiedziała: „A nie znacie, to taki litewski patriota

Oginskas” [*śmiech*]. A Iwan Chrucki, skądinąd syn unickiego kapłana, a ci wszyscy artyści żydowscy, których znaczna część, pochodząca z naszej części Europy, uważała się w okresie międzywojennym za obywateli rosyjskich? I taką narodowość podawała w katalogach wydawanych we Francji. Czy rzeczywiście są Rosjanami i za takich ich trzeba uważać? Na ile dla nas to jest ważne? Czy przestają przez to być nasi? Moje badania obejmują również strony internetowe. Okazało się, że nasi wschodni sąsiedzi wykorzystali bardzo szybko naszą lukę, gapiostwo i niechęć do przyznawania się do nich i uznali ich wszystkich hurtem za wybitnych malarzy białoruskich.

(**JŁ**) – Wszyscy pisarze polscy, którzy tworzyli na ziemiach obecnie białoruskich i mają w Internecie polskie noty w Wikipedii, są tam przedstawiani jako pisarze białoruscy. W antologii XIX-wiecznych pisarzy Białorusi 80–90% twórców stanowią klasycy polskiej literatury. Moim zdaniem, to bardzo pięknie w takim wymiarze szlachetnym, ale to wskazuje, że kultura białoruska jest w opłakanym stanie. Tak wyglądają realia.

(**JT-W**) – Jeszcze jedno zdanie. Ponieważ padło pytanie o kontakty i możliwość promowania kultury izraelskiej. Właśnie dzisiaj będę się spotykała z gośćmi z Izraela, co uniemożliwia mi uczestnictwo do końca w naszym spotkaniu. Od razu się ekskuzuję. Żałuję, ale tak się życie układa...

(**JŁ**) – Oto jest wyjście z sali, proszę Państwa! Naprawdę. Zabieram głos i wychodzę z sali [*śmiech*]. Tak, oczywiście rozumiem te wszystkie wątpliwości, Joanno. Pracujemy na europejskim Wschodzie od ponad dziesięciu lat. Dobrze są nam znane pewnie te porywy szlachetności, że można mieć dziesięć tożsamości. Ale nie chciałbym się, proszę Państwa, oglądać w swojej pośmiertnej masce jako pisarz niemiecki, rosyjski czy białoruski. Bo dziś nie wiem, gdzie będą kiedyś dawne Prusy Wschodnie, skąd pochodzę. Ta sprawa jest, o czym się głośno nie mówi, *in statu nascendi*. To trwa.

Wszystko się jednak we mnie burzy, kiedy czytam o osobach, które całe życie wysiłek życia włożyły w to, żeby do jakiejś kultury przynależeć, czy z którąś z nich się utożsamić, a dowiaduję się, że współczesny badacz mocą swojego „autorytetu” przyznaje im zupełnie inną narodowość. Przecież w kwestiach żydowskich niestety też takie sprawy mamy. Będzie tu dziś referat Pani dr Niny Taylor-Terleckiej (Oxford, Wielka Brytania) o Alfredzie Gradsteinie [*Twórca pieśni masowej. Alfred Gradstein i jego świat* – Red.], który odczytamy. Był on Żydem, ale zrobił wszystko, żeby pozosta-

wać kompozytorem polskim. Nie widzę powodu, żeby się posuwać aż tak daleko, by czynić z niego na przykład Niemca czy Rosjanina.

(MS-Z) – Przepraszam, że się wtrączę, ale coś mi się skojarzyło. Odwołam się w tym miejscu do Juliana Tuwima [1894–1953 – Red.], ponieważ pewnego dnia Pani prof. Monika Adamczyk-Garbowska zaproponowała małą konferencję naukową. Poprosiła oczywiście Piotra Matywieckiego, dr Karolinę Szymaniak, mnie i innych badaczy, abyśmy opowiedzieli o Tuwimie troszkę inaczej. Ponieważ wszyscy wiemy, że pisarz ten miał kompleks żydostwa. Przepięknie tworzył po polsku, a inni rzucali w niego kamieniem. On się zawsze pytał: „dlaczego?”. Chcieliśmy go pokazać nie jako Żyda, lecz jak on funkcjonuje w literaturze żydowskiej. Nagle okazało się, że to jest naprawdę interesujące. Z jakiej przyczyny? Otóż, część środowisk odrzuca Tuwima i nie widzi żadnego związku z tym człowiekiem. Natomiast w Polsce jest on stygmatyzowany przez żydostwo, chociaż pozostaje polskim poetą. I temu nikt na świecie nie może zaprzeczyć.

I oczywiście ja, jak to ja, siedzącą w prasie XX-lecia, sięgnęłam po nią w poszukiwaniu Tuwima. Dla mnie to było fascynujące, że na łamach prasy polsko-żydowskiej, dziennikarze/pisarze żydowscy robiący wywiady zawsze podkreślali, iż mamy do czynienia z wybitnymi przedstawicielami polskiej nauki i kultury. Pierwszy wywiad Tuwim: „A pan jako polski poeta...”. I mam świadomość, że siedzą naprzeciwko siebie dwaj panowie, z których jeden mówi przepięknie w języku polskim, pochodzi z dawnej, tradycyjnej rodziny żydowskiej, ale dla niego tożsamość polska jest kluczową. Z drugiej strony siedzi dziennikarz żydowski, władający piękną polszczyzną i piszący w języku polskim, i kierujący swoje słowa do polskiego odbiorcy. Oni siedzą we dwóch i rozmawiają ze sobą na temat narodu żydowskiego. Tuwim więc jako Polak wypowiada się tutaj o Żydach. To jest zatem fascynujące! Czego w naszej świadomości współczesnej w ogóle nie ma. Dla mnie, polonistki, jego wywiady, a było ich kilkanaście, są inspirujące. Pokazują one nową twarz Tuwima. Ale nie są one przepustką do tego, by traktować go jako pisarza polsko-żydowskiego czy żydowskiego.

Pointa wydaje się taka: jest ta konferencja. Przychodzi tłum ludzi. Proszę mi wierzyć, ponad setka osób na sali. Co w ogóle się nie zdarza na sesjach. I padają pytania z tyłu, które pokazywały, że temat pozostaje żywy. Bo jedna połowa sali mówiła: „Ależ Tuwim jest Polakiem i Państwo go <zażydzacie>”. A druga część twierdziła, że wreszcie ktoś przytakuje, iż

pisarz ów jest Żydem. A my stoimy pośrodku, skorzy do nawiązania dialogu, pokazania ludziom innej możliwości percepcji i przyswojenia sobie Tuwima. Karolina Szymaniak pokazywała nawet w języku jidysz, jak próbowano tłumaczyć owego pisarza i jak sobie nie radzono z translacją jego tekstów. Ponieważ pozostaje on tak polski, że aż „za polski”, żeby dokładnie opowiedzieć o tym wszystkim. Natomiast to nie jest współczesna literatura. Przepraszam, z całym szacunkiem, ale okazuje się, że Tuwim wzbudził ciekawość Izraelczyków. Ciekawość ta niestety podszyta jest faktem, że oni go uważają za zdrajcę [*śmiech*].

**(JL)** – To nic nowego. Ryszard Löw w swoim studium o Julianie Klaczce [1825–1906 – Red.] twierdził, że XX-wieczna profesura izraelska nie była w stanie czytać go inaczej niż jako zdrajcy sprawy żydowskiej. I Ty pisałeś o tym Danielu.

**(DK)** – Tak.

**(JL)** – Zajmuję się zawodowo XIX wiekiem, w tym pisarzami, którzy celowo, aktem świadomości zerwali z polskością i przeszli, na przykład, w najgorszym czasie zaborów na stronę kultury rosyjskiej. Wydałem niedawno dzieła Józefa Sękowskiego [zob. J. Sękowski, *Faustyczne podróże barona Brambeusa*, wstęp J. Ławski i J. Dziedzic, red. M. Burzka-Janik i J. Ławski, Białystok 2017 – Red.] – jego teksty polskie i przekłady z języka rosyjskiego. Było takich pisarzy sporo. Nauczyłem się jednego, że dla tożsamości człowieka decydująca jest jego świadomość, język, który wybiera.

Był sobie na przykład w XIX wieku powieściopisarz Aleksander August Ferdynand Bronikowski [1787–1834 – Red.], który okazał się polskim bohaterem narodowym w tamtym czasie, a pisał tylko po niemiecku. I takich przykładów znam znacznie więcej. Zastanawiam się, jak kiedyś będziemy nazywać naszych kolegów. Mamy teraz w Warszawie niewielką falę konwersji na judaizm. Ten bardziej postępowy. Nagle ktoś się zmienia w Samuela albo przyjmuje inne imiona. Są to osoby, które znamy od dawna jako naszych kolegów badaczy. Można się zapisać i przejść kurs. Wszystko jest w Internecie, jeśli kogoś z Państwa to interesuje. Myślę o tym, jak to wpłynie na naszą przyszlą żądę „klasyfikowania” tych osób. Być może będą to Polacy obrządku czy wyznania żydowskiego.

**(JT-W)** – Czy musimy „klasyfikować”?

(JŁ) – Nie możemy, Joanno, przestać klasyfikować, bo taki jest świat. Ze wszystkim jest na tym gruncie trudno, nawet w literaturze. Ale Ania musi...

**Mgr Anna Lebet-Minakowska (AL-M)** – Nie wiem, czy muszę... [*śmiech*]. Chciałam najpierw Danielowi opowiedzieć stary dowcip żydowski, który mówi, że jak Żyd ulegnie wypadkowi i wyrzucą go jak Robinsona na bezludną wyspę, to wybuduje na niej trzy synagogi. Do pierwszej będzie chodził codziennie, do drugiej od święta, a do trzeciej nigdy nie pójdzie [*śmiech*]. To jest tak *à propos* tych różnych związków, które obecnie funkcjonują. W tej chwili w Centrum Społeczności Żydowskiej w Krakowie działają już dwie grupy – jedna bardziej ortodoksyjna, a druga postępowa.

Jeszcze kolejna kwestia do Daniela, mianowicie znam cmentarz w Świdwinie na Pomorzu i jest to nekropolia postępowa, to znaczy reformowana. Mam wrażenie, że ta dwujęzyczność hebrajsko-niemiecka – a mówię to intuicyjnie, bo nie robiłam tam żadnych badań – jest charakterystyczna dla gmin reformowanych. Oni nie mogli w jidysz mówić, bo to nie był ich żydowski język, którym na co dzień się posługiwali. Był nim bowiem niemiecki. I później w ankietach osobowych będą podawali niemiecki. Hebrajski funkcjonował w tej społeczności jako język liturgiczny.

Chciałam przede wszystkim wspomnieć o czterech osobach, które sobie wynotowałam, żeby nie zapomnieć. Pragnę zaprezentować współczesnych twórców pochodzenia żydowskiego, którzy, jak myślę, wielkie zasługi położyli dla upowszechnienia swojej kultury.

Pierwszą osobą, którą chciałam wymienić, jest Piotr Paziński. Pewnie go Państwo znacie. Jest Żydem „ewidentnym” [*śmiech*], żadnym konwertytą, stuprocentowym, pochodzącym od dwojga rodziców, pamiętającym czasy starych Żydów. Ponieważ jeździł do Śródborowa całe lata i tam spisywał wspomnienia, umieszczając je w swoich opowiadaniach czy powieściach. Zamieszczał we własnych retrospekcjach historie zasłyszane od owych pensjonariuszy ze Śródborowa. Znajduje się tam jeszcze ośrodek szkoleniowo-wypoczynkowy „Śródborowianka”, należący do Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Żydów w Polsce. Z drugiej strony patrząc, myślę, że Piotr bardzo spopularyzował Amosa Oza, bo pozostaje jeszcze doskonałym tłumaczem. Jest też osobą dość mobilną, ponieważ, mimo iż mieszka w Warszawie, często przyjeżdża do Krakowa na wieczory autorskie, spotkania,



pogadanki itd. Bardzo chętnie opowiada o swoich korzeniach i historii. Nawet film został z nim nakręcony.

Może powinnam o Henryku Grynbergu powiedzieć, ale pomnę go, bo sobie nie wynotowałam. Wspomnę teraz o Henryku Halkowskim. Nie wiem, czy znacie go Państwo. To osoba, która też lubiła spisywać różnego rodzaju opowiadania, historie dotyczące nie tylko żydowskiego Krakowa, ale w ogóle Żydów.

Marta Gołąb zajmuje się z kolei wycinanką. Może poszczycić się szeregiem wystaw. Prezentuje swoje prace w muzeach, które je kupują. Jej dzieła znajdują się między innymi w Starej Synagodze w Krakowie. Wskrzesza coś, co już w zasadzie dawno zostało zapomniane. Ma korzenie żydowskie oraz doskonale zna język hebrajski i tradycje judaistyczne. Bardzo dobrze wychodzą jej wycinanki. Myślę, że jest ona również osobą, która świetnie popularyzuje kulturę żydowską. Nie można jej równocześnie odmówić miana artystki.

Kolejną osobą, już czwartą, pozostaje Monika Krajewska. To konwertka. Ale jest żoną Żyda, Staszka Krajewskiego. Ona też zasłynęła własnymi wycinankami. A więc znowu czymś, co z mego punktu widzenia, muzealnika, jest o tyle ciekawe, że wycinanki w zasadzie wcale się nie zachowały. Ponieważ były, po pierwsze, tylko jednorazowego użytku, wylepiane gdzieś w oknach czy ewentualnie zawieszane na ścianach. Okazały się tymczasowe, chwilowe, szybko się niszczyły. Jak to z różnymi produktami wykonywanymi na papierze bywa. Z drugiej strony, miały charakter ulotny i po udekorowaniu wnętrza były później niszczone. Zachowało się ich bardzo mało. Wydaje mi się, że te dwie osoby tworzą w tej chwili sztukę żydowską. W ich prace wplecione są symbole żydowskie. Mają głębokie znaczenie oraz charakter świąteczny. Widnieje na nich między innymi literactwo, słowa, całe sentencje z Psalmów, Midraszy czy z innych ksiąg Talmudu.

**(JŁ)** – Czyli tutaj symboliczna, tematyczna materia dzieł też przesądza?

**(AL-M)** – Dokładnie tak.

**(JŁ)** – Zjawisko, o którym dziś mówimy, nie dotyczy tylko Żydów. Zawsze daję taki oto przykład... Mało kto w Polsce wie, że tak gdzieś od II połowy XIX wieku istnieje nurt literatury polskiej tworzonej w Ameryce, w Stanach Zjednoczonych przez emigrantów dla chłopów, dla robotników. Tego jest mnóstwo. Nikt owych tekstów nigdy nie badał. A jednym z ich głównych tematów, lejtmotywów pozostaje oczywiście walka o wolność

Polski. No tak – i teraz nie sposób o tych utworach pomyśleć inaczej, niż jako o amerykańskiej gałęzi literatury polskiej. Można sobie wyobrazić taki łamaniec intelektualny, że potraktujemy to jako polskojęzyczną literaturę amerykańską. Ale też nie ma w Ameryce ani jednego badacza takiej literatury. Nikt się tam do niej w żaden sposób nie przyznaje. Prócz nas!

**(AL-M)** – A potrzeba była...

**(JŁ)** – Tak. Zresztą przykładów znam więcej. Choćby literatura Mazurów, której przedstawiciele pisali po polsku, a często uważali się za Prusaków. Zajmuje się nią w Niemczech tylko jedna osoba, która nauczyła się języka polskiego. Jest to też dziedzictwo, tak jak kaszubczyzna, trochę w innym wymiarze, nieco mniej zaawansowane, które spada na nas.

Chciałbym jeszcze Ciebie, Ewo, zapytać o perspektywę historyka.

**Dr Ewa Rogalewska (ER)** – Dzięki, ale nie jestem historykiem, tylko literaturoznawcą...

**(JŁ)** – Och, przepraszam, ale obracasz się w kręgach...

**(ER)** – Pracuję od osiemnastu lat w Instytucie Pamięci Narodowej. Od początku istnienia tej instytucji. Poniekąd troszkę swój warsztat badawczy połączyłam z historią, bo głównie pracuję na archiwaliach. Cóż by można powiedzieć tak z ostatnich lat i rzeczy, które się niedawno działy? Państwo zapewne słyszeliście o nieszczęsnej zmianie ustawy o Instytucie Pamięci Narodowej, która narobiła tyle zamieszania, a potem została zweryfikowana, ale ambaras dalej trwa. To jest o tyle ważne, że ostatnie dwa lata bardzo pogorszyły relacje polsko-żydowskie. Posłużę się przykładem Izraela. Mówiła mi o tym córka prof. Czechowskiego, Pani Eleonora Czechowska, która ma po rodzicach tytuł „Sprawiedliwego Wśród Narodów Świata” i posiada w związku z tym obywatelstwo izraelskie. Bywa tam bardzo często i miała jak najlepsze stosunki z mieszkańcami owego kraju. Jest osobą naprawdę wiarygodną i o bardzo wyważonych opiniach. Powiedziała mi, że w tej chwili coś takiego się stało, że nie może prawie w ogóle ze swoimi dawnymi przyjaciółmi w Izraelu rozmawiać. Są tak duże napięcia. W związku z sytuacją współczesną.

Z kolei u nas w kraju wszyscy znamy sztandarową instytucję, którą jest Centrum Badań nad Zagładą Żydów w Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk. Pani prof. Barbara Engelking jest kierownikiem owej placówki. Napisała książkę *Dalej jest noc* [T. I–II: Warszawa 2018 – Red.], która zrobiła ostatnio dużo zamieszania. Uczestniczymy obecnie w ogromnej

dyskusji nad pracami zespołu Pani Engelking, w tym Pana prof. Jana Grabowskiego. Są one w niejkiej kontrze do prac Instytutu Pamięci Narodowej, który zrecenzował powyższą rozprawę. Zrobili to historycy, ja zaś wycofałam się z tego zespołu.

Trwa mała wojenka. To jest w środowiskach historycznych doświadczenie bolesne. Czasami jako osoba pracująca w Instytucie Pamięci Narodowej uczestniczę na przykład w konferencjach w Warszawie i czuję spojżenia czy brak rozmów przy mnie. Inni prelegenci do mnie nie podchodzą. To są rzeczy, które w ciągu dwóch ostatnich lat akurat w branży historyków zasiały bardzo mocne podziały. *À propos* KUL-u, cały niestety zespół wychowanków (historyków) Profesora Strzembosza odszedł praktycznie z IPN-u. Powodem były między innymi tematy związane z Żołnierzami Wyklętymi i z Żydami. W tej branży, w której pracuję i obracam się, wydaje się to w tej chwili smutne.

Uważam, że można i trzeba dyskutować. Przecież jesteśmy naukowcami. I zawsze pole naszych dysput naukowych było przestrzenią konstruktywnych rozmów. Humanisci powinni się porozumiewać. A teraz tak się zrobiło, że nie porozumiewamy się, tylko polemika bardzo się zaostrzyła, nad czym ubolewam.

**(AL-M)** – W ramach riposty pragnę powiedzieć, że Lili Haber, którą Pani zapewne zna, ostatnio na Marszu Żywych w Krakowie wystąpiła publicznie i wszystkich Polaków przepraszała, w obecności telewizji, radia i nagrywających to dziennikarzy, za polityków, którzy zachowują się po prostu w sposób niegrzeczny, niemożliwy i nieadekwatny względem stosunków polsko-izraelskich.

**(ER)** – To z pewnością, ale mówiłam o społeczności Izraela. Choć mam różnych znajomych, przyjaciół, którzy jak najbardziej podzielają zdanie Lili. I też bez problemu dyskutujemy, kontaktujemy się, i nic się nie zmieniło. Ale ogólnie w wydźwięku społecznym po prostu te stosunki się pogorszyły.

**(JŁ)** – Tak, ale mógłbym zapytać, czy one zawsze muszą być aż takie dobre?

**(ER)** – Nie, nie muszą. Nie będą.

**(JŁ)** – Dla mnie najgorszym stanem, jaki sobie wyobrażam w stosunkach międzynarodowych czy państwowych, jest oficjalna hipokryzja.

**(AL-M)** – Zagłaskiwanie...

**(JŁ)** – Zakłamanie absolutne. Uważam, że z tej obecnej sytuacji wyniknie, ale na to trochę poczekamy, coś dobrego. Bo nie ma nic gorszego, niż to, co obserwowałem w relacjach na przykład polsko-ukraińskich. To nie jest, może to kogoś zszokuje, tylko sprawa PIS-u. To po prostu moment, kiedy wszystko wreszcie zaczyna wychodzić. Dłużej nie można było opowiadać sobie historii o polsko-żydowskim czy polsko-ukraińskim nieustającym, kwitnącym braterstwie. Przecież to było kłamstwo. Czystą sytuację mamy w relacjach polsko-rosyjskich. Tam nie ma w tej chwili prawie żadnych relacji. Parę miesięcy temu ostatni emisariusz postępowej Warszawy, prof. Marek Pąkciński, wrócił do stolicy. Zamknął biuro Polskiej Akademii Nauk w Moskwie. Sekretarkę przeniesiono do Kijowa. I to jest przykład aberracji w drugą stronę. Nie ma już praktycznie z Rosją żadnych relacji naukowych oraz kulturalnych.

**(DK)** – Ale to właśnie mówi o tym, jakie jest nasze zadanie. Znajdujemy się tutaj w małym kręgu, acz kto, jak nie my, mamy dawać wzorzec.

**(JŁ)** – To dobrze!

**(DK)** – Mamy też pokazywać, jak można wobec różnego typu granic – mentalnych czy politycznych – istnieć.

Chciałbym jeszcze dotknąć tematów, od których zaczęliśmy, czyli powiedzieć o artystach żydowskich. Przez pewien moment szukałem materiałów dotyczących malarza abstrakcjonisty, Żyda, który pochodził ze Słupska, ale generalnie mieszkał w Paryżu, we Włoszech i w Niemczech oczywiście – Otto Freundlicha [1878–1943 – Red.]. To dosyć znany – może nie w Polsce, ale na pewno we Francji czy w Niemczech – abstrakcjonista oraz kubiści. O co tu jednak idzie? Problemem jest bowiem, do „kogo” można go zakwalifikować?

Kiedy jadę do Kolonii, bo tam było sporo zbiorów z nim związanych, to wszyscy mówią: „No tak, to jest niemiecki artysta, ale niestety rząd nazistowski go pochwylił i przekazał...”. W ogóle takie ładne stwierdzenia, żeby tylko nie powiedzieć, że zginął na Majdanku. No, a formalnie tak się z nim stało! Całe życie chciał być ponadnarodowy. Odcinał się od niemieckości. Natomiast to właśnie Niemcy go pochwylił, bo Joseph Goebbels pokazał chyba w 1937 roku jego słynną rzeźbę głowy jako sztukę zdegradowaną. Po tym akcie naznaczenia wszystko, co dotychczas zrobił, naziści mu zniszczyli. I dalej przebywał we Francji. I właśnie nad Sekwaną mówią: „Mamy troszeczkę jego zbiorów. Bo u nas pozostawała jego żona. Ale to

chyba nie jest niemiecki artysta. On się odciął. Wiec jest niby nasz”. Tak z drugiej strony, na tyle ich, że jakoś dziwnym trafem, nie opracowują jego listów i biografii. Jest niby ich, ale nie ich. Bo w ogóle miał on jeszcze, zdaniem Francuzów, tożsamość żydowską.

Skoro nie badają go Niemcy, myślałem, że może robią to Francuzi, ale oni z kolei nie analizują jego życia i twórczości, gdyż to Niemiec. A gdy próbuję dociekać czegoś w Tel-Awii, miejscowi odpowiadają mi: „Nie znamy go, to jakiś tam europejski Żyd. A to chyba Niemiec. On nie wiedział, kim jest”. Wtedy mówię: „Jak nie wiedział, skoro został zabity w Majdanku. To wasz człowiek”. Oni mi na to: „Nie, nie, my go nie znamy”. Wychodzi na to, że nikt go nie bada. Ciekawy artysta, w wielkim kręgu twórców się obracał. Prac sporo zostawił, natomiast nie ma go, kto badać. Każdy twierdzi na jego temat: „To nie moja przestrzeń”.

**(JŁ)** – Bardzo wielu jest takich artystów.

**(DK)** – Mnóstwo jest artystów jakby chcianych i niechcianych. Z jednej strony, ludzie się biorą za takich pisarzy czy malarzy...

**(JŁ)** – To my od tego jesteśmy...

**(DK)** – I nagle okazuje się, że kto ma to zrobić, jak nie my? Jeszcze ostatni przykład. Tutaj kilka osób jak najbardziej wie, o kogo chodzi i też go okazjonalnie lub nie obrabia. Myślę tu o Szalomie Aszu [1880–1957 – Red.], który... [*śmiech*].

**(JŁ)** – O, Ty sporo się w tej materii namęczyłeś...

**(DK)** – Tak, ale inni tutaj na sali też się już troszeczkę męczą. O co mi jednak chodzi? Byłem przekonany przez kilka lat, że w Polsce go wszyscy znamy oraz cenimy, i że w ogóle taki z niego świetny pisarz. Natomiast moim wielkim wręcz rozczarowaniem było to, że w Izraelu nikt go nie chce. W Izraelu! Myślałem, że tam będzie najwięcej entuzjazmu. „A to, wy już tyle zrobiliście na jego temat w Polsce. No, to my tego nie mamy, co wy”. To jest właśnie nasza odpowiedzialność. Nasza robota. Okazuje się, że mamy to zrobić, a nie oglądać się, czy jakiś polityk tego dokona albo samorządowiec...

**(JŁ)** – Ktoś, kto wyda rozkaz, że to jest taki czy inny artysta...

Trzeba powiedzieć też, że również współcześnie jest grupa artystów żydowskich i nieżydowskich, polskiego pochodzenia i innego, którzy po prostu uważają się za obywateli świata. Oficjalnie ich dewizą pozostaje kontestowanie kategorii narodowości w każdym wymiarze. To jest, powiedziałbym,

taka przypadłość euroamerykańska. Zawsze w podobnym wypadku mówię im: proszę to powiedzieć Chińczykom, Hindusom czy Amerykanom. Tam owo poczucie tożsamości jest jednak wyraźne. Myślę, że to nasze zadanie zajmować się tymi ludźmi, zastanawiać się, kim byli... Może niekoniecznie zawsze w kontekście, czy oni są, tylko za kogo oni sami się uważali?... Próbować empatycznie przeniknąć ich tożsamość. Nawet użyłbym, aż spłonę ze wstydu, wyrażenia: przeniknąć duchowość artysty. Dr Michał Siedlecki chciał coś powiedzieć?

**Dr Michał Siedlecki (MS)** – Chciałem nadmienić, przypomnieć, podać pod rozwagę, że temat Polski, polskości nie jest, moim zdaniem, aktualnie najważniejszy w Izraelu, co ukazywał już niestety nieżyjący Amos Oz. W *Panterze w piwnicy* [1995 – Red.] nakreślił on między innymi obraz okupacji brytyjskiej w Izraelu. Tego, jak Anglicy traktowali Żydów. Nie wpuszczali z nimi statków. Zamachy w Izraelu były na porządku dziennym. Amos Oz – jako liberalny Żyd, nie do końca religijny – prezentował w twórczości własną postawę polityczną. Opowiadał się za wolną Palestyną, co wciąż pozostaje w Izraelu debatą prymarną. Ukazywał to w swojej literaturze. Polska jest tu raczej na marginesie. To nie czasy, gdy polski miał być urzędowym językiem Izraela, nad czym się również zastanawiano na początku powstawania państwa izraelskiego.

**(JŁ)** – No tak, ale dla Żydów jednak sprawa polskości będzie zawsze pierwszorzędna, nawet jeśli w danym momencie politycznie czy literacko nie jest to temat najmocniej eksploatowany. Czy to dobrze dla nas? Nie zawsze jestem przekonany, że to jest prymarny temat, szczególnie wtedy, gdy on się sprowadza tylko do Holocaustu. Jeszcze raz wracam do wątku, filtru holocaustowego, przez który patrzymy na całe życie żydowskie przed 1939 rokiem. Naprawdę, czasem dochodzę do wniosku, że jednak nie ma sensu takie patrzenie.

**(DK)** – Nie ma sensu.

**(JŁ)** – Przecież gdzieś ginie samo życie. Na przykład u Zygmunta Glogera [1845–1910 – Red.] rozszyfrowuję ciągle polsko-żydowskie relacje. Zwykle życie. Zresztą Polacy dobrze znają ten kompleks wielkiego wydarzenia, które przesłania całą historię. To rozbiory Polski. Przez pewien czas pisano historię Polski tylko tak, jakby ona miała doprowadzić tylko do rozbiorów. Upadek państwa zaczynał się wtedy już w XV wieku. Jakieś waśnie, kłopoty i potem postępująca degrengolada.

Czy na życie żydowskie można patrzeć tylko tak, jakby on miało doprowadzić do Holocaustu? W jakimś sensie byłaby to zdrada tych, którzy umarli i żyli wcześniej.

**(DK)** – Jedna z naszych uczestniczek wyszła, bo mówiła, że ma spotkanie z Izraelczykami. Myślę, że Ania także ma takie doświadczenia spotkań. Osoby, które dzisiaj przyjeżdżają do Polski, dzielą się na kilka grup. Jedna z nich na przykład, ta starsza, odwiedza istotne – ze względów rodzinnych – miejscowości, gdzie ich dziadkowie czy rodzice mieszkali. Jeżeli mówię o przestrzeni zachodniej czy północnej Polski, to tam nie ma takich wycieczek albo są one bardzo okazjonalne. Akurat Pomorze Środkowe było bardziej pod wpływami niemieckimi. Ale też się zdarzają owe wycieczki. Ten właśnie wnuk Maxa Josepha jest, można powiedzieć, ambasadorem Słupska na północy Izraela. I zdarzają się takie grupy, ale jest ich bardzo mało. Jedna rocznie.

Natomiast przyjeżdżają do nas częściej osoby młodsze, które nie mają żadnego stosunku emocjonalnego do II wojny światowej. To jest w ogóle dla nich jakiś „kosmos”. To tak dawne czasy, że może pamiętali o nich ich dziadkowie, ale oni już ich nie znają. I na przykład, gdy ich prowadzę po Słupsku, tam, gdzie jest wiele tablic objaśniających, kto gdzie mieszkał oraz żył, to oni naprawdę po godzinie mówią: „Nie”. Twierdzą, że to im wystarczy: „Nie chcemy miejsca, gdzie Żydzi byli przetrzymywani przed transportem. Nie chcemy miejsca, gdzie się modlili nasi przodkowie, ale gdzie nie ma synagogi. Nie chcemy oglądać cmentarza”. Oczywiście nagrobki są z jednej strony po hebrajsku, a z drugiej po niemiecku. Przy czym już owego cmentarza nie ma. Zostały jedynie pojedyncze macewy we fragmentach. Ale oni chcą rozrywki. Pragną normalnej, dzisiejszej kultury. W tym sensie, że interesuje ich obecne życie Polaków. W ogóle nie chcą dotykać sfer polityki.

**(JŁ)** – Tak jest, kiedy ci młodzi Żydzi są wyzwoleni z izraelskiego programu oświatowego. Myśmy rok temu mieli doświadczenie w synagodze w Tykocinie wstrząsowe dla mnie do dzisiaj i wstrząsowe nawet dla kolegów Żydów, którzy byli wtedy z nami. Otóż przyszła grupa młodzieży izraelskiej z ochroniarzami, która całkowicie ignorowała naszą obecność. Byliśmy dla tych młodych ludzi po prostu powietrzem. Choć pewnie chcielibyśmy nawiązać wówczas z nimi jakiś kontakt. W synagodze trwała konferencja naukowa o ich przodkach. Danielu, ty przemawiałeś wtedy? Pamiętam też szok Pani prof. Brenner, Amerykanki...

Darku, ja nie zabieram Ci głosu...

**Dr hab. Dariusz K. Sikorski (DKS)** – Oczywiście tu jest tyle wątków, które chciałbym poruszyć, ale zacznę od Amosa Oza. To niezmiernie ważny pisarz i bardzo dobrze, że jest promowany. Tylko chciałbym pokazać, zobaczyć także naszą świadomość innych opcji artystycznych czy politycznych w Polsce, które są mniej znane. Wiadomo, Oz został wypromowany i miał swoje poglądy. Jaka jest nasza świadomość wiedzy, co dzisiaj pozostaje ważne dla Izraela? Emigranci z Afryki, Żydzi? Bardzo mnie interesuje, a na tym się nie znam, jaka świadomość kultury/tradycji kultury polskiej została przywieziona przez emigrantów rosyjskich? Ogromna emigracja! Zakładam, że oni mają, a przynajmniej niektórzy z nich, swoją tradycję czytania książek i coś przynoszą także jako wspomnienie o wzajemnych relacjach. Daniel przypomniał tutaj spotkanie z Szewachem Weissem. To była konferencja o dialogu kultur. Wspomniano również o Ryszardzie Löwie, który pokazuje, że nie ma już tego świata, a jego „Kontury” nie istnieją. Nie ma środowiska. Jest taki dobry przykład w Tel-Awii, przy głównej ulicy, plaży, stoi kompletnie rozpadający się budynek. Bardzo ładny. Tam kiedyś swój bar, szynk miał Szmulik. Przychodził do niego Marek Hłasko [1934–1969 – Red.]. Pożyczył szklanki. Szedł na plażę. Pił wódkę. To była naturalna relacja, w której Polacy partycypowali. Często tu przyjeżdżali. Tego świata nie ma. Możemy sobie go wspominać, ale on już nie istnieje.

Jadąc w Izraelu taksówką, rozmawiam z panem, który mówi: „No tak, moi rodzice pochodzą z Polski, ale my nic nie wiemy o tym kraju”. To wydaje się jakby oczywiste i nie ma się co temu dziwić. Jest jeszcze jeden ciekawy wątek, który warto by kiedyś, mam nadzieję, opracować, a mianowicie, jak emigracja polskich Żydów do Izraela – w kontekście ich powrotu do ojczyzny – toczyła między sobą spór. Proszę sobie pooglądać strony Eli Barbura, czy przeczytać jego książki, wspomnienia o Polsce 1968 roku i wcześniejsze, jego opinie o kulturze. One jednak idą inną ścieżką, niż wiele memuarów ludzi, którzy wyjechali do Francji. To są niemal zupełnie inne wspomnienia. Nie nakładają się na siebie. My mówimy „Polacy”, „polscy Żydzi”, a to jest bardzo zróżnicowane środowisko.

Wracam jednak do pierwszego tematu. Najciekawsze wydaje się jednak zobaczenie tego różnorodnego świata, poznanie współczesnego Izraela. Przed wszystkim sprawa arabska pozostaje tam najważniejsza – i to jest jasne. Ale z naszego punktu widzenia, badaczy kultury polsko-żydowskiej,



to też okazuje się bardzo ciekawe: jak potomkowie wioskowych środowisk odnoszą się teraz do różnych kultur, które znajdują się na terenie ich kraju? I czy to ma jakiś związek? No i widzimy wszyscy, że Izrael idzie bardzo na prawo...

**(MS)** – Żydzi rosyjscy stanowią tu istotny czynnik...

**(DKS)** – Oczywiście. Grupa lewicowa teraz chyba prawie nie dostała się do Knesetu. Co nie znaczy, że się nie rozwija. Moja świadomość tego świata i kultury pozostaje bardzo ograniczona, ponieważ na bieżąco nie czytam literatury izraelskiej po hebrajsku. Człowiek odnosi się do tłumaczeń, a one są, jakie są. Wybiera się tych, których chce się promować. I też warto na to zwrócić uwagę, by przy promocji prezentować szerokie spektrum dzisiejszego Izraela.

**(AL-M)** – Chciałam parę słów do tych grup dodać. Mi się wydaje, że sprawa pozostaje dosyć ważna. Czuję, że zostałam wywołana do odpowiedzi.

Jestem związana ze społecznością żydowską w Krakowie, a szczególnie z Centrum Społeczności Żydowskiej. Są grupy, które przyjeżdżają do społeczności, czyli do Centrum. To też grupy i wycieczki szkolne z Izraela, mające w programie zobaczenie Polski. Ale ten program został ułożony przez danego nauczyciela czy opiekuna w ten sposób, że oni przychodzą na przykład na kolację szabatową do Centrum, czy do synagogi na modlitwę. Są przez nas później oprowadzani po Kazimierzu. Interesują się tym, co jest w muzeum oraz swoimi korzeniami. To, powiedziałabym, grupa bardziej intelektualna. Są również tak zwane spedy, które faktycznie okazują się grupami zorganizowanymi przez szkoły. Mamy więc do czynienia z różnego rodzaju nauczycielami. Jadą oni czasem tylko do Auschwitz, ewentualnie „zaliczają” może Starą Synagogę pod opieką – jakby przed nami pilnowani przez ochroniarzy. Są wręcz przez nich zaganiani do autokaru. To komedia odizolowania. Mamy tu jednak do czynienia z problemem organizatorów takiej grupy, którzy w ten sposób wszystko przygotowują.

Chciałam jeszcze powiedzieć jedną rzecz, o której już tutaj kilkakrotnie wspominałam. To chyba moja czwarta tego typu konferencja. Niestety, piętno Holocaustu jest niemożliwe do wymazania. Mój dziadek, ojciec mojej mamy, zginął w Auschwitz. To taka trauma, że tego nie da się zapomnieć. O tym nie można mówić. Pamiętam, że wielokrotnie pytano mego męża: „Jak na Twoje i Anki życie mógł oddziaływać jej dziadek, który zginął w 1942 roku w Auschwitz, i którego ona w ogóle zdjęć nie widziała?”. On

na to: „Wywarł ogromne piętno”. I faktycznie jest to piętno, które blokuje z kolei w drugą stronę. U mnie w domu w tej chwili w ogóle nie mówi się o Holocauście. Prowadziłam dwanaście lat prelekcje w Muzeum Narodowym w Krakowie i raz się dałam tylko namówić na wykład, który bardzo źle się skończył dla mnie i dla wszystkich, ponieważ musiałam przerwać, wyjść. Osoba prowadząca powiedziała: „Jak się prelegentka uspokoi, to dopiero wtedy będziemy kontynuować”. Mam zasadę taką, że nigdy o tym nie mówię, co nie znaczy, że w jakiś sposób przez to nie patrzę. Po prostu nie da się.

(JŁ) – Aniu, ale to taki przypadek. Los! Tu nie chodzi chyba o to, żeby nie mówić o Holocauście. Tylko że nie można pokazać, czym był Holocaust, jeżeli się nie zrozumie, czym było życie żydowskie przed Holocaustem. To też jest nie do pojęcia dla współczesnego człowieka, jeśli nie zobaczy on empatycznie, egzystencjalnie po prostu zwykłego życia, które tętniło w tym świecie i które w ciągu ledwie kilku lat zostało bestialsko wymazane. A druga rzecz, wiem trochę od studentów, że oni chcą na przykład poznawać Żydów XIX-wiecznych jako ludzi żyjących dwa wieki temu, a nie jako Żydów przedholocaustowych. To też musimy brać pod uwagę.

Jeszcze *ad vocem* do Darka. Dobrze, że powiedziałeś o politycznie podzielonym Izraelu. Często zapominamy, że jest silna prawica w Izraelu. Funkcjonują tam dwa wielkie nurty, od początku ze sobą rywalizujące. Mogę powiedzieć następującą historię. Dwa lata temu przyszła mi do głowy rzecz, która wydawała się oczywista, a mianowicie, że patronem konferencji o syjonizmie będzie Zeew Żabotyński [1880–1940 – Red.]. W ogóle nie pomyślałam, że to może być coś zdroźnego. I dowiedziałem się, że to jest zdroźne i niedobre od kolegów z tych najbardziej postępowych środowisk warszawskich, około-PAN-owskich: „To wy już nie macie się kim zajmować w Białymstoku, tylko tym prawicowcem, który kolaborował z przedwojennymi władzami endeckimi?”. Przepraszam, że Państwu mówię to dosłownie. Zresztą wciąż podobne rzeczy słyszę. Ten podział polityczny przenosi się na różne polskie środowiska.

Jeszcze powiedziałeś Darku o Żydach rosyjskich w kontekście tego, jakie oni mają wyobrażenie o Polsce. Chyba rok temu była u nas Pani Elena Tartakovsky z Tel-Awiwu, badaczka teatru. Bardzo ciekawy przypadek losowy. Rosyjska Żydówka z Dagestanu, więc z tej części podkaukaskiej, muzułmańskiej. Wykształcanie uzyskała w Moskwie. I ona tu u nas mówiła o białostockim okresie Habimy [*Mieszkańcy Białegostoku w historii Habi-*

my: *Nahum Zemach i inni* – Red]. Natomiast z rozmów, jakie ja z nią, i ty Aniu też, prowadziliśmy, nie wynikało, by ona poza etapem białostockim Habimy miała jakieś inne wyobrażenie relacji polsko-rosyjsko-żydowskich. Była to po prostu narracja rosyjska. I tak ją chyba odebrałem, bardziej jako badaczkę rosyjską (ze sposobu myślenia i pisania) niż uczoną izraelską czy żydowską.

Proszę Państwa, temat rzeka, przekroczyliśmy czas. Myślałem, że ta rozmowa skończy się po dwudziestu minutach, a proszę bardzo jak nam się pięknie rozwinęła. Czy ktoś jeszcze z Państwa chce coś dopowiedzieć? Proszę bardzo, dr Paweł Wojciechowski. Bohaterem życia twoim, Pawle, jest Antoni Lange [ok. 1861/1863–1929 – Red].

**Dr Paweł Wojciechowski (PW)** – Był.

**(JŁ)** – Dlaczego? [*śmiech*]

**(PW)** – Proszę Państwa, *à propos* tej codzienności, o której mówił Pan Profesor i wymazywania oraz arogancji, trzeba powiedzieć wprost, ignorancji tradycji, chciałem podać przykład ze swojego życia. Mianowicie fascynuje mnie pamięć cmentarna. Szukam w miastach starych cmentarzy i różnych śladów dawności. Mieszkając przez ostatnie lata w Gdańsku, znalazłem cmentarz żydowski w starej dzielnicy owego miasta, która się nazywa Stary Chelm. Przez lata obserwowałem go. Tam nie ma żadnych śladów pomników, grobów, tablic. Niczego takiego. Jest pewna przestrzeń obsiana trawą. Kilka lat temu prowadził tam skrót, przez który ludzie przechodzili do swoich domów, skracając sobie drogę. Potem władze miasta wywalczyły, by ogrodzono ten teren. Następnym krokiem było to, że zawieszono tablicę z krótką informacją w trzech językach, że jest tu cmentarz żydowski. W odstępach kilku miesięcy widziałem, jak niszczone tablicę, zamazywano farbą. Zdzierano tę tablicę z płotu. Następnie niszczone płot i dalej skrót do domów urządzano sobie przez ten dawny cmentarz. No i wreszcie władze miasta wpadły na pomysł, by tę tablicę wykuć z metalu. Tak zrobiono. Zawieszono ją. I co się stało? Już nie sprejem po niej pisano. Zerwać jej nie można było, ale jakimś ostrym narzędziem zarysowano to wszystko, co na niej było napisane. To jest dla mnie tak bardzo wstrząsające, że zwykli ludzie nie mają podstawowej refleksji. Dalej istnieje skrót przez to miejsce, gdzie ten cmentarz był. Gdańszczanie przez niego przechodzą, biegają psy i załatwiają się. Ludzie sobie spacerują. Dzieci bawią się. Taka to jest pamięć cmentarna. To dla mnie tak wstrząsające, smutne, że aż brak mi słów. I ta

tablica, która jest śrubami przytwierdzona, ale ustawicznie, co roku, zostaje zarysowana jakimś bardzo ostrym narzędziem z intencją zdarcia liter.

**(JŁ)** – Rozumiem twój głos, Pawle, jako wypowiedź człowieka wrażliwego.

**(PW)** – To zachowanie jest tak aroganckie!

**(JŁ)** – Na wszystkich ziemiach zdobytych po wojnie dzięki Józefowi Stalinowi, a znamy to jako mieszkańcy Pomorza czy Mazur, cmentarze żydowskie i ewangelickie były zamieniane na parki i górki. Dzieci zjeżdżały po nich sankami. To oczywiście było ogradzane, ale po jakimś czasie... Widzieliśmy to na własne oczy.

Ale chcę powiedzieć o czymś innym. To nie jest tylko nasza przypadek. Od Helsinek do Salonik nie ma żadnych trwałych granic. Wszyscy zostali gdzieś skądś przemieszczeni. Wszyscy żyją ze strachem powrotu tych „innych”. Mógłbym długo opowiadać, jak wyglądają cmentarze na europejskim Wschodzie. Co tam się dzieje. Tam nikt nawet nie zawiesza tabliczek. Przykładem takiej zgrozy pozostaje dla nas od lat Rossa, gdzie jeździmy regularnie. Widzieliśmy też pana ambasadora RP grabiącego liście. To może być jakiś znak, symbol, ale myślę, że to nie ambasador powinien grabić liście przy najważniejszych grobach na Rossie.

Jestem, jak mówiłem, z Prus Wschodnich, z Mazur. Moi dziadkowie, mama leżą na polsko-niemieckim cmentarzu. Patrzą rok po roku, jak same, nieniszczone, kruszeją groby niemieckie. Na tym samym cmentarzu leży dwunastu anonimowych żołnierzy niemieckich. Razem z Moimi, powiedziałbym. Więc tak, barbarzyństwo ludzi jest przerażające, acz nie pozostaje tylko naszą specjalnością. A w ogóle znacie Państwo taki świat idealny, gdzie tego nie ma? Aniu...

**(AL-M)** – Przepraszam, że się wtrączę, ale mam dom niedaleko Łowczówka. To jest miejscowość, gdzie 24 grudnia 1914 roku była pierwsza bitwa I Brygady Legionów. Nie chcecie Państwo wiedzieć, jak wyglądał ten cmentarz dziesięć, piętnaście lat temu, kiedy kupiłam w okolicy dom i zaczęłam na ową nekropolię chodzić. Oprócz brygadzystów leżą tam jeszcze żołnierze rosyjscy i niemieccy. To była bowiem linia frontu I wojny światowej. On dopiero kilka lat temu został uporządkowany. Ogrodzony. Wygląda jak cmentarz i wisi tam flaga polska.

**(JŁ)** – Niewiele społeczeństw poradziło sobie z organizacją życia pośmiertnego. Pamięcią. Ostatnio Pani prof. Halina Parafianowicz miała wy-

kład o pamięci Amerykanów o I wojnie światowej. Tam wątek cmentarny też się pojawiał. Ale również były akcenty niepokojące. Rasizm. Kwestie żydowskie. Uderzył mnie także stosunek władz francuskich po wojnie do niektórych grobów – na przykład amerykańskich żołnierzy na ziemi francuskiej. Jakieś przeszkody biurokratyczne, zupełnie horrendalne, podejście do grobów amerykańskich jakby pozbawione wrażliwości.

Zakończmy może tak: to też jest nasza rola, by o tym mówić. Oczywiście nie bierzemy odpowiedzialności za cały świat i nikt go prawdopodobnie w ciągu jednego dnia nie zbawi.

**(DK)** – Bierzymy odpowiedzialność. W małej miejscowości Sławno, która ma piętnaście tysięcy mieszkańców, w 2004 roku była konferencja regionalna o przeszłości tego rejonu. Pierwszy raz padły tam słowa, że w Sławnie jest cmentarz żydowski. Władze miasta na to: „Jak to, przecież my nigdy nie mieliśmy Żydów”. „– Mieliście i nawet leżą. Są groby”. Należało im zrobić zdjęcia i co roku na konferencji trzeba było miejscowym władzom to uprzytamniać. Zmieniła się władza. Pojawił się jeden i drugi doktorant z Akademii Pomorskiej. Teraz mamy od dwóch lat sytuację, że jest zrobione lapidarium. Można było? Tak, i to jest właśnie nasze zadanie.

**(JŁ)** – Świetnie. Bierzymy odpowiedzialność za nasz kawałek świata. Bez fantasmagorii utopijnych idei, które mają zbawiać zaraz cały świat. A zatem bierzmy może odpowiedzialność za własną część rzeczywistości. I na tym zakończmy, bośmy się o pół godziny za bardzo rozgadali.

Pięciominutowa przerwa na kawę i zaraz potem powołuję do stołu prezydialnego Panią prof. Annę Janicką i Pana dra Michała Siedleckiego. Oddajemy Państwu głos...

Dziękuję\*.<sup>1</sup>

Panel opracował, przepisał i zredagował dr Michał Siedlecki

---

\* Wypowiedzi uczestników dyskusji nie były autoryzowane. Ingerencję w treść głosów ograniczono do niezbędnych poprawek językowych [Red.].



## ANEKS FOTOGRAFICZNY



Inauguracja VIII Konferencji z cyklu „Żydzi wschodniej Polski”.  
Od lewej: dyr. Jolanta Gadek (Książnica Podlaska)  
i prof. Jarosław Ławski (Uniwersytet w Białymstoku), Białystok, 6 V 2019



Dyskusja. Wystąpienie dr Olgi Ciwkacz (Iwano-Frankiwnsk), Białystok, 6 V 2019



Inauguracja Konferencji, 6 V 2019.  
Głos zabiera dr Łukasz Zabielski (Książnica Podlaska)





Wystąpienie inauguracyjne mgr Joanny Wildowicz (UwB), 6 V 2019



Wystąpienie dr Olgi Ciwkacz (Iwano-Frankiwnsk).  
Obrady prowadzą: mgr Anna Lebet-Minakowska (Muzeum Narodowe)  
i dr Monika Szablowska-Zaremba (KUL), Książnica Podlaska, 6 V 2019



Obrady w Galerii Słędzińskich, Białystok, 6 V 2019



Obrady w Galerii Słędzińskich, 6 V 2019. Głos zabierają:  
dyr. Jolanta Szczygieł-Rogowska i dr Monika Szablowska-Zaremba



Wystąpienie dr hab. Anny Janickiej, prof. UwB.  
Białystok, 6 V 2019, Książnica Podlaska



Obrady Konferencji, 7 V 2019, Książnica Podlaska.  
Wystąpienie mgr Elizy Ptaszyńskiej (Muzeum Okręgowe w Suwałkach).  
Obrady prowadzą: prof. Anna Janicka (UwB)  
i dr Michał Siedlecki (Książnica Podlaska)

## NOTY O AUTORACH

**LUCYNA ALEKSANDROWICZ-PĘDICH** – prof. dr hab., pracownik w Katedrze Anglistyki na Wydziale Nauk Humanistycznych i Społecznych SWPS w Warszawie. Zainteresowania badawcze: literatura amerykańska (literatura tworzona przez pisarzy pochodzenia żydowskiego oraz poezja kobiet: od połowy XX wieku po czasy obecne) i komunikacja międzykulturowa (problemy związane z edukacją w środowiskach wielokulturowych, internacjonalizacją szkolnictwa wyższego oraz relacjami różnych grup etnicznych). Redaktorka wielu tomów, w tym: *W pałacu Możliwości. O amerykańskiej poezji kobiecej* (Białystok 2003) oraz *W kanonie prozy amerykańskiej* (Warszawa 2009). Autorka m.in. książki: *Memory and Neighborhood: Poles and Poland in Jewish American Fiction After World War Two* (Frankfurt am Main 2013).

**OLGA CIWKACZ** – doc. em. dr, pracownica Katedry Literatury Światowej Uniwersytetu Przykarpackiego im. Wasyla Stefanyka w Iwano-Frankowsku (Ukraina). Zainteresowania badawcze: historia literatury polskiej, historia literatury rosyjskiej, komparatystyka, problemy przekładu artystycznego. Współautorka dwóch monografii, ponadto – blisko 100 artykułów, wydanych na łamach polskich, niemieckich, rosyjskich oraz ukraińskich czasopism. Uczestniczka w wielu stażach naukowych, w tym: w Instytucie Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, w Instytucie Badań Literackich PAN (stypendium Kasy im. Józefa Mianowskiego) oraz na wakacyjnych Kursach, organizowanych przez Instytut Języka i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców „Polonicum” Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka monografii: *Dzieje polskiego amatorskiego i zawodowego teatru w Stanisławowie (1745–1939)* (Iwano-Frankiwnsk 2017).

**ANNA JEZIORKOWSKA-POLAKOWSKA** – dr, adiunkt w Katedrze Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego oraz Pracowni Literatury Polsko-Żydowskiej na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Kuratorka Koła Dydaktyków, a także członkini Towarzystwa Naukowego KUL. Zainteresowania badawcze: kultura i sztuka polskich Żydów, język jidysz, dydaktyka języka polskiego, jak również język rosyjski i niemiecki. Redaktorka tomu: (wraz z A. Karczewską) *Żydowskie dziecko* (Lublin 2013). Autorka książek: *Pieśni zakłęte w dwa języki... O kołysankach polskich, żydowskich i polsko-żydowskich (1864–1939)* (Lublin 2010) oraz *Polsko-żydowska literacka mapa Lubelszczyzny* (Lublin 2013). Finalistka Konkursu im. Majera Bałabana ogłoszonego przez Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie (2009).

**DANIEL KALINOWSKI** – dr hab., profesor Akademii Pomorskiej w Słupsku, pracownik Zakładu Antropologii Kultury i Badań Kaszubsko-Pomorskich w Instytucie Polonistyki AP. Zainteresowania badawcze: problematyka związanej z historią literatury polskiej XIX wieku; zagadnienia związane ze współczesną polską recepcją artystyczną oraz nauką twórczości Franza Kafki, obecnością kultury i literatury buddyjskiej w Polsce, problemami literatury pomorskiej i kaszubskiej, motywami żydowskimi w literaturze polskiej, antropologią literatury, jak też problematyką małych form literackich. Redaktor wielu tomów, w tym: *Szalom Asz dialogiczny. Wstępne rozpoznania. Zbiorowa praca monograficzna* (Kutno 2015). Autor m.in. książek: *Światy Franza Kafki. Sekwencja polska* (Słupsk 2006); (wraz z Adelą Kuik-Kalinowską) *Trzy skarby. Motywy buddyjskie w kulturze polskiej* (Słupsk 2013); *Raptularz kaszubski* (Gdańsk 2014); *Żydzi polscy i pomorscy. Studia o ludziach i literaturze* (Gdańsk 2016) oraz *Sylwa kaszubskie* (Gdańsk 2017).

**ANNA LEBET-MINAKOWSKA** – mgr, kustosz w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kolekcja rzemiosła artystycznego, Muzeum XX Czartoryskich; specjalistka w dziedzinie kultury i tradycji Żydów polskich. Ukończyła studia z archeologii śródziemnomorskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Od 1991 roku pracuje w Muzeum Narodowym w Krakowie (na stanowiskach asystenta, adiunkta, a potem kustosa): najpierw w Dziale Tkanin, obecnie w Muzeum XX Czartoryskich. Specjalizowała się początkowo w sztuce

Koptów (opiekując się kolekcją tkanin koptyjskich), a następnie zajęła się opracowaniem wyjątkowej kolekcji judaików, jaką zgromadziło Muzeum Narodowe w okresie bezpośrednio poprzedzającym wybuch II wojny światowej. Opublikowała: *Judaizm poznać znaczy zrozumieć: kultura i sztuka Żydów w przedwojennej Polsce* (Kraków 2008) oraz *Katalog judaików. Cz. I: Tkaniny* (Kraków 2008). Jest członkiem m.in. European Association for Jewish Studies, World Union of Jewish Studies, Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata i Stowarzyszenia Potomków Sejmu Wielkiego.

**RYSZARD LÖW** – polski publicysta urodzony w Krakowie, wydawca, bibliograf oraz krytyk literacki żydowskiego pochodzenia, mieszkający od 1952 roku w Izraelu. Od 1957 roku jest korespondentem izraelskim IBL – Pracowni Bibliograficznej w Poznaniu, gdzie przesyła materiały o literackich polonikach hebrajskich. Jest członkiem Związku Autorów Piszących Po Polsku w Izraelu, którego był pierwszym przewodniczącym. Tworzy w języku polskim i hebrajskim, głównie o literaturze polskiej, jej związkach z twórczością hebrajską oraz o zagadnieniach polsko-żydowskich stosunków literackich. Wydał dotychczas sześć książek, w tym: *Literackie podsumowania polsko-hebrajskie i polsko-izraelskie* (Białystok 2014). Członek Zagraniczny (Wydziału I Filologicznego) Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie (od 2007 roku). W 1999 roku został odznaczony przez prezydenta Aleksandra Kwaśniewskiego Krzyżem Oficerskim Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej, natomiast w czerwcu 2012 uhonorowano go Medalem Zasłużony dla Uniwersytetu w Białymstoku.

**JAROSŁAW ŁAWSKI** – prof. dr hab., pracownik Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku; badacz wyobraźni poetyckiej, twórca Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” na UwB. Zainteresowania badawcze: literatura polska i powszechna od XVIII do XXI wieku, przemiany wyobraźni, faustyzm i bizantyzm w literaturze, romantyzm, modernizm, poezja Czesława Miłosza. Redaktor naczelny Naukowych Serii Wydawniczych „Czarny Romantyzm”, „Przełomy/Pogranicza”, „Colloquia Orientalia Bialostocensia”, „Prelekcje Mistrzów”. Napisał między innymi: *Ironia i mistyka. Doświadczenie graniczne wyobraźni Juliusza Słowackiego* (Białystok 2005); *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia* (Białystok 2010) oraz *Miłosz: Kroniki istnienia. Sylwy* (Białystok 2014). Członek Komitetu Nauk o

Literaturze PAN; członek korespondent PAU. Ostatnio wydał książkę w języku ukraińskim: *Ironia. Historia. Geopolityka. Polsko-ukraińskie studia literackie* (Kijów 2018).

**MAREK NALEPA** – prof. dr hab., pracownik Uniwersytetu Rzeszowskiego; kierownik Zakładu Literatury Staropolskiej i Polskiego Oświecenia w Instytucie Polonistyki i Dziennikarstwa UR. Zainteresowania badawcze: oświecenie i jezuici, podróżopisarstwo oświeceniowe, niepublikowana twórczość Hugona Kołłątaja i Józefa Morelowskiego, oświeceniowe ogrody literackie. Współredaktor tomów: (wraz z R. Magrysiem i G. Trościńskim) *Poezja okolicznościowa w Polsce w latach 1730–1830. W kręgu spraw publicznych i narodowych* (Rzeszów 2014), *Poezja okolicznościowa w Polsce w latach 1730–1830. W kręgu spraw prywatnych i środowiskowych* (Rzeszów 2014) oraz (z J. Kowal i R. Magrysiem) *Staropolskie i oświeceniowe tematy i preteksty* (Rzeszów 2016). Opublikował m.in. następujące monografie: *Między żarliwością a zdradą. Studia i szkice o literaturze późnego polskiego oświecenia* (Kraków 2010); „*Płyną godziny pomiędzy nadzieją i bojaźnią czułą*”. *Polityczne i egzystencjalne rany Polaków epoki porozbiorowej. Studia i teksty* (Rzeszów 2010) oraz (z W. Setlakiem) *Syn bogini: Wincenty „Witek” Różański* (Rzeszów 2015). Ostatnio wydał książkę: *Porozbiorowe migracje w literaturze późnego oświecenia. Studia nad wybranymi tekstami* (Rzeszów 2018).

**PIOTR NIZIOŁEK** – mgr, historyk, kierownik Muzeum Historycznego, Oddziału Muzeum Podlaskiego w Białymstoku. Autor opracowania i redakcji *Pamiętnika 1861–1864 Adolfa Białokoza* (Muzeum Podlaskie w Białymstoku, Białystok, 2016). Sekretarz Redakcji „Rocznika Białostockiego”. Sekretarz Zarząd Oddziału Podlaskiego Stowarzyszenia Muzealników Polskich.

**KAMIL K. PILICHIEWICZ** – ur. w 1986 r., dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, kulturoznawca, pracownik Działu Naukowego Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku oraz stały współpracownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” Uniwersytetu w Białymstoku, redaktor pisma naukowego „Bibliotekarz Podlaski”. Zainteresowania badawcze: literatura polska i powszechna XIX i XX



wieku, twórczość Juliusza Słowackiego, Czesława Miłosza, Michała Głowińskiego, literatura Zagłady, problematyka doświadczeń granicznych, autobiografizm, memuarystyka. Współredaktor naukowy (wraz z Jarosławem Ławskim) publikacji: *Uniwersytet XXI wieku: nauka i lokalność. Studia* (Białystok 2018); autor licznych artykułów, m.in.: „*W olśnieniu, widzeniu, na obcy spójrz świat*”. *W entourage’u Miłoszowych światów* (2020); *Recepcja twórczości Gałczyńskiego jako wyzwanie. Kазus Michała Głowińskiego* (2019); *O fundamentach uniwersytetu XXI wieku w perspektywie humanistycznej. Funkcja akademickiej przestrzeni zmiennej* (2018).

**ELIZA PTASZYŃSKA** – mgr, historyk sztuki, prowadzi Dział Sztuki w Muzeum Okręgowym w Suwałkach. Zajmuje się malarstwem polskim dziewiętnastego wieku, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości powstałej w monachijskim środowisku artystycznym, którego jedną z najważniejszych postaci był urodzony w Suwałkach Alfred Wierusz-Kowalski. Jest autorką wielu wystaw, w tym: „Malarze polscy w Monachium” wraz z katalogiem, „Antoni Piotrowski. 1854–1923”, „Egzotyczna Europa. Kraj urodzenia na płótnach polskich monachijczyków” wraz z katalogiem oraz publikacji, w tym *Obrazy w drewnie żłobione. Twórczość Alfreda Wierusza-Kowalskiego w drzeworytach*, Suwałki 2009, monografii *Alfred Wierusz-Kowalski. 1849–1915*, Warszawa 2011, albumu *Alfred Wierusz-Kowalski. Malarstwo*, Lesko 2016. Redaktorka tomu *Ateny nad Izarą. Studia i szkice*, Suwałki 2012.

**EWA ROGALEWSKA** – dr nauk humanistycznych, filolog i historyk, badaczka dziejów Żydów białostockich. Wieloletnia kustosz Muzeum w Tykocinie do 2001 roku. Kierowała Referatem Edukacji Historycznej (IPN Białystok). Autorka i współautorka licznych wystaw, projektów badawczych i edukacyjnych. Opublikowała między innymi: *Getto białostockie. Doświadczenie Zagłady – świadectwa literatury i życia* (wyd. 2: Białystok 2013), *Wartość pamięci. Szkice o ludziach idei w XX wieku* (Białystok 2009).

**MICHAŁ SIEDLECKI** – dr, pracownik Działu Naukowego Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku oraz stały współpracownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” w Kolegium Literaturoznawstwa Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badaw-

cze: literatura współczesna, proza iberoamerykańska oraz najnowsza proza polska. Autor szeregu artykułów, w tym: *Wątki podlaskie w twórczości Jana Kamińskiego: behawiorystyczno-ontologiczne ujęcie świata (na podstawie „Fugi” i „Metafizyki prowincji”)* (2012) czy *Obraz diaspory żydowskiej w „Widnokregu” Wiesława Myśliwskiego* (2017). Redaktor książek: (z Ł. Zabielskim) T. Bujnicki, *Na pograniczach, kresach i poza granicami. Studia* (Białystok 2014), a także (wraz z J. Ławskim) R. Löw, *Literackie podsumowania polsko-hebrajskie i polsko-izraelskie* (Białystok 2014) oraz J. Poliszczuk, *Ukraińskie rozstaje. Studia* (Białystok 2015). Wydał monografię: *Myśliwski metafizyczny. Rozważania o „Widnokregu” i „Traktacie o łuskaniu fasoli”* (Białystok 2015).

**DARIUSZ KONRAD SIKORSKI** – dr hab., prof. Uniwersytetu Gdańskiego, kierownik Zakładu Komunikacji Społecznej i Kulturowej w Instytucie Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa UG. Do jego szczególnych zainteresowań badawczych należy twórczość Romana Brandstaettera i kultura polskich Żydów okresu międzywojennego. Współredaktor – wraz z Tadeuszem Sucharskim – tomu zatytułowanego *Przestrzenie lęku. Lęk w kulturze i sztuce XIX–XX wieku* (Słupsk 2006). Autor następujących książek: *Hermeneutyka symboli w prozie i rysunkach Brunona Schulza* (Gdańsk 2000); *Symboliczny świat Brunona Schulza* (Słupsk 2004) oraz *Spór o międzywojenną kulturę polsko-żydowską. Przypadek Romana Brandstaettera* (Gdańsk 2011).

**MAŁGORZATA SYLWESTRZAK** – mgr, rusycystka, tłumacz; redaktorka ds. językowych publikacji naukowych. Tłumaczka między innymi artykułu M. Vas’kiva *Wschód w ukraińskiej recepcji literackiej dwudziestolecia międzywojennego* z tomu zatytułowanego *Wschód muzułmański w literaturze polskiej. Idee i obrazy* (red. nauk. Grzegorz Czerwiński, Artur Konopacki, Białystok 2016). Doktorantka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku.

**MONIKA SZABŁOWSKA-ZAREMBA** – dr, adiunkt w Katedrze Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego oraz Pracowni Literatury Polsko-Żydowskiej Wydziału Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Członkini Polskiego Towarzystwa Studiów Jidyszystycznych. Zainteresowania badawcze: literatura polsko-żydowska, tra-

dycja i kultura jidysz: język, aspekty związane z kształtowaniem się literatury, sztuki i kultury jidysz; w Polsce oraz świecie, za szczególnym uwzględnieniem związków wzajemnych odniesień polsko-jidyszowych; literatura powstała po Zagładzie: twórczość pisarzy polsko-żydowskich; dziennikarstwo oraz fotografika artystyczna i prasowa. Autorka książki: *Człowiek po Zagładzie. Problematyka egzystencjalna w twórczości Henryka Grynberga* (Lublin 2010). Współredaktorka tomu: (wraz z B. Wałęciuk-Dejneka) *Naruszone granice kulturowe. O kondycji ludzkiej w dwóch przestrzeniach: polskiej i żydowskiej XX wieku* (Lublin 2012).

**NINA TAYLOR-TERLECKA**, absolwentka Uniwersytetu Oksfordzkiego (rusycystyka) i londyńskiego (polonistyka), badaczka, tłumaczka. Wykłada literaturę polską na Uniwersytecie Oksfordzkim i na Polskim Uniwersytecie na Obczyźnie. Zajmuje się literaturą porównawczą. Jej dorobek obejmuje kilkaset prac w języku angielskim, polskim i francuskim rozproszonych w książkach zbiorowych i czasopismach naukowych. Interesuje się zwłaszcza byłym Wielkim Księstwem Litewskim, polską literaturą Gułagu, literaturą emigracyjną oraz dramatem romantycznym. Opublikowała antologię: *Gułag polskich poetów. Od Komi do Kołymy. Wiersze* (Londyn 2001). Ze spuścizny po Tymonie Terleckim wydała: *Emigracja naszego czasu* (Lublin 2003); *Szkiełnik kresowy Rosy Bailly* (Przemyśl 2005); *Zaproszenie do podróży* (Gdańsk 2006), *Listy Andrzeja Bobkowskiego do Tymona Terleckiego* (Warszawa 2006) oraz korespondencję między Tymonem Terleckim a Józefem Wittlinem: *Listy 1944–1976* (Warszawa 2014). Autorka monografii *The Lithuanian Landscape Tradition in the Novels of Tadeusz Konwicki* (Białystok 2018).

**JOANNA TOMALSKA-WIĘCEK** – historyk sztuki, kierownik Działu Sztuki Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, autorka publikacji poświęconych sztuce Podlasia, w tym: *Białystok nie tylko kulturalny 1944–1949* (Białystok 2008). Opublikowała również szereg artykułów w periodykach naukowych i popularnonaukowych, poświęconych ikonom i sztuce na Podlasiu. Współorganizatorka międzynarodowej konferencji naukowej Eikon Staroobrzędowy (Wigry 2005), uczestniczka licznych konferencji naukowych poświęconych sztuce ikony. Współautorka i współrealizatorka projektu badawczego „AD FONTES. Wspólne dziedzictwo kulturowe Wielkiego Księstwa

Litewskiego” (od 2005 r.). W 2012 roku otrzymała Nagrodę Artystyczną Prezydenta Miasta Białegostoku za całokształt dotychczasowej działalności.

**ELWIRA TOMCZYK** – mgr, polonistka, nauczycielka XI LO im. Rotmistrza Witolda Pileckiego w Białymstoku; absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie w Białymstoku, doktorantka Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” w Kolegium Literaturoznawstwa Wydziału Filologicznego UwB. Zainteresowania naukowe: literatura epoki Młodej Polski, dramat modernistyczny, jest m.in. autorką studium *Symbolizm i tragizm. O „Śniegu” Stanisława Przybyszewskiego* (Białystok – Odessa 2014); pracuje nad rozprawą doktorską o meandrach życia i twórczości literackiej Marii Zabojeckiej.

**JOANNA WILDOWICZ** – mgr, lektorka w Studium Praktycznej Nauki Języków Obcych na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku; absolwentka Nauczycielskiego Kolegium Języka Angielskiego na Uniwersytecie Warszawskim (Filia w Białymstoku); magisterium pod opieką prof. Cynthii Dominik na podstawie pracy: *American values reflected in situation comedies* (Ośrodek Studiów Amerykańskich, Uniwersytet Warszawski). Obecnie jest studentką stacjonarnych studiów doktoranckich w zakresie literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym UwB, gdzie przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą twórczości Cormaca McCarthy’ego i jego roli w zachowanie ukształtowanych postaw społecznych i kulturowych Ameryki. Autorka m.in. artykułu *Strażnik pogranicza* (2016).

**PAWEŁ WOJCIECHOWSKI** – literaturoznawca, komparatysta, doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (Wydział Polonistyki, Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego), adiunkt (Kolegium Literaturoznawstwa, Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”, Pracownia Komparatystyki Kulturowej, Uniwersytet w Białymstoku). Autor książek naukowych, wielu artykułów, studiów, szkiców i recenzji. W dorobku naukowym posiada: liczne konferencje krajowe oraz międzynarodowe z referatem, publikacje w wydawnictwach uniwersyteckich, naukowych (na przykład: TAIWPN „Universitas”, „DiG”, „Przegląd Humanistyczny”, „Wiek XIX”); wykłady międzynarodowe (Szwecja, Hiszpania). Żywiół scjentyficzny: literatura, filozofia, sztuka, kultura europejska XIX,

XX i XXI wieku ze szczególnym uwyrażnieniem XIX- i XX-wiecznej Skandynawii; komparatystyka, interdyscyplinarność w naukach humanistycznych, cyberkultura.



Alfred Gradstein (1904–1954), zdjęcie sprzed 1954 r.

*JEWES OF EASTERN POLAND. Series VIII: JEWISH ARTISTS. JA-  
ROŚŁAW ŁAWSKI, JOANNA WILDOWICZ (EDS).  
THE FACULTY OF PHILOLOGY, THE UNIVERSITY  
OF BIAŁYSTOK. THE SCHOLARLY SERIES:  
„COLLOQUIA ORIENTALIA BIALOSTOCENSIA”,  
BIAŁYSTOK 2020*

## SUMMARY

The present volume brings together the proceedings of the 8th Conference “Jews of Eastern Poland,” organized in 2019, which focused on “The Worlds of Jewish Artists from Central and Eastern Europe. Biographies – Legacies – Literary Histories.”

The Conference began on 6<sup>th</sup> May, 2019, in the Lecture Hall of the Łukasz Górnicki Library (Książnica Podlaska), 14 a M. Skłodowskiej-Curie Street. The event was co-organized by the Chair in Philological Studies “East – West,” in the Faculty of Philology at the University of Białystok; the Scholarly Society “Oikoumene”; and the Sleńdzińscy Gallery in Białystok. The Organizing Committee was headed by Professor Jarosław Ławski (UwB) and Łukasz Zabielski, PhD (Książnica Podlaska). The scholars from Poland, Ukraine and Great Britain discussed the following thematic fields:

- The world of Jewish Artists in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries: their histories and artistic achievements.
- Jewish artists from Białystok and parts of Eastern Poland.
- Jewish artists from Eastern and Western Europe, and from America: their migrations, collaborations, and returns.
- Rosa Raisa: her biography and artistic achievements.
- Jewish artists in their local communities: musicians, painters, actors, singers, photographers, etc.
- The Eastern European Jewish world in the imagination of contemporary Western and American artists.
- Jewish artists during the Holocaust.
- The role of art in the reflection of Jewish thinkers.

- The memory of Jewish art in the literature of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries.
- Festivals of Jewish culture and a contemporary form of commemorating the Jewish world.

Twenty-one scholars from Białystok, Cracow, Warsaw, Ivano-Frankovsk, Oxford, Lublin, Gdańsk, Katowice, Słupsk and Suwałki took part in the Conference sessions. This year, the Conference's patron was Rosa Raisa (Róża Bursztyn, Rosa Burchstein), who was born in 1896 in Białystok and died in 1963 in Los Angeles. Raisa spent several years in the town on the river Biała, then moved to Italy, and soon became a famous opera singer, performing in Naples, Parma, Philadelphia, London, Chicago, and Milan (La Scala). In the paper titled "Rosa Raisa – the Life of an Artist," Joanna Wildowicz outlined Raisa's biography and presented a radio interview with the prima donna, in which the Białystok years are recalled with nostalgia.

The first day of the Conference was divided into two parts: after the early plenary sessions and lunch, the participants continued their discussions in the Sleńdzińscy Gallery (Waryńskiego Street, the building of an old synagogue), and then took part in the walking tour "Following the Traces of Białystok's Jews," guided by Iza Szymańska. In the Gallery, the participants were welcomed by Director Joanna Szczygieł-Rogowska, who presented various *Judaica* from the institution's repository.

On the second day, the Conference proceedings continued again in the Łukasz Górnicki library, starting with the panel "The Remembrance of Jewish Culture in Poland and Eastern Europe," chaired by Professor Jarosław Ławski. The discussions centered not only on the history of Polish-Jewish relations but also on the current political tensions between Poland and Israel. The panel was followed by the presentation of eight papers. The conference ended with coffee, snacks, and less formal but still fruitful talks.

The papers included in the present volume are grouped in three parts: "I. Female Artists" (presenting writers and singers); "II. Writers" (analyzing Polish and American literature); and "III. Beyond Words: Paintings and Sounds" (focusing mainly on painters from Central and Eastern Europe). The volume was edited by Professor Jarosław Ławski, who coordinates the project "Jews of Eastern Poland," and Joanna Wildowicz, MA, a reader at the University of Białystok.

The 9<sup>th</sup> Conference "Jews of Eastern Poland," this time dedicated to "The Jewish Child," will be organized from 18<sup>th</sup> to 19<sup>th</sup> May, 2020, in Białystok.



***ЕВРЕИ ВОСТОЧНОЙ ПОЛЬШИ, СЕРИЯ VIII:***  
**«ЕВРЕЙСКИЕ ХУДОЖНИКИ», РЕД. ЯРОСЛАВ ЛАВСКИЙ,**  
**ЙОАННА ВИЛЬДОВИЧ, ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ**  
**ФАКУЛЬТЕТ УНИВЕРСИТЕТА В БЕЛОСТОКЕ,**  
**НАУЧНАЯ ИЗДАТЕЛЬСКАЯ СЕРИЯ**  
**„COLLOQUIA ORIENTALIA BIALOSTOCENSIA”,**  
**БЕЛОСТОК 2020**

**АННОТАЦИЯ**

Данный том представляет материалы VIII конференции из цикла «Евреи восточной Польши», которая в 2019 году была посвящена теме: «Миры еврейских художников из Центрально-Восточной Европы. Биографии – наследие – литературные свидетельства судеб».

Заседание началось 6 мая в Зале Подляской библиотеки им. Лукаша Гурницкого (Белосток, ул. Кюри-Склодовской 14-А, 6 этаж). Кроме вышеупомянутой институции, подготовили эту конференцию Кафедра Филологических исследований «Восток – Запад» с Филологического факультета Университета в Белостоке, Научное сообщество «Ойкумена» и Галерея им. Слендзинских в Белостоке. Подготовкой традиционно руководил организационный комитет, которым заведовал Ярослав Лавский (УвБ) и Секретарь конференции Лукаш Забельский (Подляская библиотека). Над содержательной частью работал Научный комитет конференции. В 2019 году исследователи из Польши, Украины и Великобритании обсудили следующие вопросы:

- Мир еврейский художников XIX и XX века: их судьбы и культурное наследие.
- Еврейские художники с Белостока и восточных земель Речи Посполитой.
- Еврейские художники Восточной Европы, Запада, Америки – миграции, сотрудничество, возвращения.
- Роза Раиза: жизнь, творчество и деятельность.
- Еврейский художник в своем сообществе: музыкант, живописец, актер, певец, фотограф и т. д.

- Среднеевропейский еврейский мир в воображении современных американских и западных деятелей.
- Евреи-художники в эпоху Холокоста.
- Место искусства в рефлексии еврейских мыслителей.
- Память о мире еврейского искусства в литературе XIX-XX века.
- Фестиваль еврейской культуры и искусства как современная форма памяти о еврейском искусстве.

В конференции приняли участие 21 исследователь из Белостока, Кракова, Варшавы, Ивано-Франковска, Оксфорда, Люблина, Гданьска, Катовиц, Слупска и Сувалок. Конференция имела своего покровителя – в этот раз это была Роза Раиза (Роза Бурштейн), рожденная 23.05.1896 в Белостоке и умершая 28.04.1963 в Лос-Анжелес, певица мирового масштаба, которая несколько лет провела в городе над р. Белой, а после переезда в Италию сделала карьеру на оперных сценах Неаполя, Пармы, Филадельфии, Лондона, Чикаго и Милана (La Scala). Ее образ подробно представила мгр Йоанна Вильдович в докладе «Роза Раиза – жизнь певицы» (пол. *Rosa Raisa – życie artystki*), воспроизводя также фрагменты интервью с примадонной, полного воспоминаний о Белостоке.

Конференция была поделена на специальные части: после пленарного заседания и обеда началась вторая часть в Галерее им. Слендзинских (ул. Варынского, старое здание синагоги). Участники прошли из Подляской библиотеки до Галереи «тропой белостоцких евреев» в сопровождении историка-экскурсовода Изы Шиманской. В Галерее гостей приветствовала ее директор, Йоланта Щигель-Роговская, показывая еврейские достопримечательности из фондов галереи.

На второй день (7 мая) заседания проходили снова в Подляской библиотеке. Их открыл проф. Ярослав Лавский панелью под названием «Еврейская культура в сознании поляков и выходцев из восточной Европы». Это послужило почвой для разноголосой рефлексии не только о еврейско-польских отношениях, но и о современном напряжении на линии Польша – Израиль. После панели гости прослушали еще восемь выступлений. Заседание окончила кулуарная дискуссия при специально приготовленных по этому случаю закусках.

Материалы этого тома поделены на 3 раздела: I. «Художницы» (представляет образы женщин – певиц, писательниц); II. «Писатели»

(анализирует творчество польских и американских писателей); III. «Без слов: изображения и звуки» (представляет главным образом художников из Центральной и Восточной Европы). Том редактировали проф. Ярослав Лавский, координатор цикла «Евреи восточной Польши», и мгр Йоанна Вильдович – исследовательница литературы, англистка в Университете в Белостоке.

В 2020 году запланировано было проведение IX конференции из цикла «Евреи восточной Польши», на этот раз посвященной «Еврейскому ребенку» (Белосток 18-19 мая). Из-за эпидемии коронавируса она будет проведена в форме заочной конференции.



Budynek Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego,  
ul. M. Skłodowskiej-Curie 14 A (do 2016 r. siedziba Biblioteki Uniwersyteckiej  
im. Jerzego Giedroycia)

## TABLE OF CONTENTS

<b>Joanna Wildowicz, Jarosław Ławski</b>	
From the Editor. Jewish artists: biographies, works .....	13

### I. ARTISTS

<b>Joanna Wildowicz</b>	
Róża Bursztyn – life and work of an artist .....	19
<b>Ryszard Löw</b>	
Łucja Gliksman or a witness of our longing .....	35
<b>Olga Ciwkacz</b>	
Rena Pfiffer-Lax-Madsen – „Female Caruso“. Outline of life and work .....	45
<b>Małgorzata Sylwestrzak</b>	
Artists' muse as a poetess of the Holocaust Izabela Gelbard's <i>Ghetto sorrow songs</i> .....	57
<b>Lucyna Aleksandrowicz-Pędich</b>	
Fiction by Gloria Goldreich and Dara Horn inspired by Marc Chagall: the famil as the locus of the Jewish world .....	67
<b>Elwira Tomczyk</b>	
Maria Zabojecka. A Sketch Portrait .....	83

### II. WRITERS

<b>Daniel Kalinowski</b>	
Andrzej Marek (Marek Arnsztejn). Polish – Jewish phrase of the artist .....	125

<b>Paweł Wojciechowski</b>	
Immortality of culture and art. Antoni Lange's <i>Lilith</i> .....	165
<b>Nina Taylor-Terlecka</b>	
Among creators of a general appeal song – Alfred Gradstein and his worlds .....	191
<b>Marek Nalepa</b>	
Kalman Segala's flirting with Communism .....	223
<b>Michał Siedlecki</b>	
A portrait of a genius. Michelangelo in a short story "Tommaso del Cavaliere" by Julian Strykowski .....	243
<b>Kamil K. Pilichiewicz</b>	
Michał Głowiński's comments on Zionism in the context of the march events and propaganda mechanisms of the PRL .....	259

### III. OUT OF THE WORD: PAINTINGS, SOUNDS

<b>Anna Lebet-Minakowska</b>	
Jewish artists and their works in the collection of artistic crafts of The National Museum in Kraków .....	273
<b>Monika Szablowska-Zaremba</b>	
A sketch about an artist-photographer Menachem Kipnis .....	299
<b>Dariusz Konrad Sikorski</b>	
Imagination figures – identity pictures. Painting in "Jewish Yearbooks" .....	315
<b>Eliza Ptaszyńska</b>	
Journeys of Jewish painters. Between Munich, Paris, and Berlin ....	345
<b>Joanna Tomalska-Więcek, Piotr Niziołek</b>	
Painting of Jewish artists in the collections of the Podlachian Museum in Białystok .....	367
<b>Anna Jeziorkowska-Polakowska</b>	
„ <i>Still Water Runs Deep</i> ” – the history of Edi Rosner's life .....	399

<b>Panel: Jewish culture in aware of the Poles and Eastern European, Książnica Podlaska im. Łukasz Górnicki in Białystok, 6 May 2019 .....</b>	<b>413</b>
<b>Photo annex .....</b>	<b>439</b>
<b>Notes about Authors .....</b>	<b>445</b>
<b>Summary .....</b>	<b>455</b>
<b>Summary in Russian .....</b>	<b>457</b>
<b>Index of names .....</b>	<b>465</b>





## INDEKS NAZWISK

### A

Aberdam Alfred – 353, 357  
Abramowicz Leon – 353  
Abramowicz Rafael – 305  
Abramson Glenda – 125, 126, 162  
Adamczyk-Garbowska Monika –  
149, 162, 422  
Adamiak Elżbieta – 147, 160  
Adamson Matthew – 316, 342  
Albrecht Wiesława – 85  
Alcock Susan E. – 320  
Aleksander I, car – 287  
Aleksander II, car – 371  
Aleksandrow Grigorij – 406  
Aleksandrowicz-Pędićh Lucyna – 67,  
82, 415, 445  
Alfano Franco – 20  
Altszul Josef – 23  
An-ski Szymon – 129, 130  
Anders Władysław – 39, 207, 410  
Andersen-Nexo Martin – 107  
Andruchowycz Jurij – 420  
Andrzejewski Jerzy – 254, 256  
Angeloni Carlo – 20  
Ansell Joseph A. – 202  
Antoniewicz Jerzy – 368, 372, 373,  
397  
Arámbula Doroteo Arango – 26  
Araszkiewicz Agata – 58, 65  
Arbor Ann – 126, 162  
Arczyńska Anna – 154, 160  
Armstrong Louis – 400  
Arnstein Adam – 126  
Arnstein Dora z domu Gotsfart – 126

Arnsztejn Marek – 125–135, 138–  
140, 143, 145, 146, 148–159,  
163, 164  
Aryeh Loeb ben Baruch Bendet – 370  
Askenazy Stefan – 209  
Aston Adam – 401  
Asz Szalom – 149, 153, 429  
Augustyn, św. – 251  
Ażbe Anton – 345, 349–351

### B

Bacewicz Grażyna – 193, 217  
Bachelard Gaston – 317, 318, 342  
Baird Tadeusz – 211  
Balcerak J. – 409  
Bałaban Majer – 296  
Banach Stefan – 192  
Bandrowska-Turska Ewa – 196  
Barack-Fishman Sylvia – 69, 81  
Baran Bogdan – 183, 189, 322  
Baranow Andrzej – 7  
Barbur Eli – 432  
Barkai Jonathan – 415  
Bartoszewski Władysław – 263  
Bartók Béla – 203  
Basin Jakow – 404  
Batsheva Goldman Ida – 281  
Battistini Mattia – 26  
Baudelaire Charles – 168, 190, 235  
Bayajan Albert – 407  
Beatrizet Nicolas – 247  
Becker-Gundahl Carl Johann – 353  
Bednarska Anna – 207

- Bednarski Henryk – 191, 207  
Beethoven Ludwig van – 21  
Behrman Abraham (Adolf) – 380, 396  
Beker Izrael – 374, 375, 382, 397, 398  
Bellini Vincenzo – 21, 24, 26, 27  
Belting Hans – 315, 316, 319, 326, 327, 342  
Belzacki Jerzy, pseud. Bel Jur – 403  
Bendkowski Jakub – 306, 308, 313  
Benoît Pierre – 202  
Berent Waclaw – 249, 257  
Bereś Stanisław – 37, 42  
Berger Maria M. – 245, 256  
Bergson Henri – 188  
Berlioz Hector – 20  
Berman Jakub – 23, 212  
Bermann Max – 350, 352  
Bernand Alfons – 93  
Bernstein Benedykt – 88  
Bernstein Seymour – 203  
Bernzweig Estera Amalia – 375  
Bezwiński Adam – 7  
Białostocki Jan – 249, 256, 316  
Bieńkowski Zbigniew – 259, 269  
Bierut Bolesław – 210  
Bikont Anna – 214  
Birnbaum Abraham Ber – 301  
Bismarck Otto von – 355  
Bjørnson Bjørnstjerne Martinius – 107, 112  
Bligzylberg Chaim – 283  
Block Nicholas Alexander – 331  
Bloom Alice – 69, 71, 73  
Blum Mojżesz – 331  
Błaszczyk Leon Tadeusz – 54  
Błoński Jan – 239, 318, 342  
Boccherini Luigi – 195  
Bocheński Jacek – 216  
Bock Jerry – 22, 23, 309  
Boćkowski Daniel – 369  
Bodo Eugeniusz – 410  
Boehm Gottfried – 321  
Boito Arrigo – 20, 26  
Boito Silvestro – 20  
Bojanowski Jerzy – 50  
Bojtm Jechiel – 307, 308  
Bold Alfred – 320  
Bolecki Włodzimierz – 239, 267  
Bolotnikova Marina N. – 75, 81  
Bołdok Sławomir – 283, 296  
Bonacka Ewa – 216  
Bonasone Gulio – 247  
Borkowska Grażyna – 7, 154, 163  
Bornstein Benedykt – 88  
Bornstein Zelman – 88  
Bornsztajn Tadeusz – 380  
Borowy Waclaw – 166  
Borys III, car Bułgarii – 47  
Borzymińska Zofia – 126, 160, 319  
Borzymska Zofia – 126, 160  
Boulanger Nadia – 193, 204  
Bourdieu Pierre – 316, 342  
Bouvard Adrien – 209  
Bouvard Andrée – 209  
Boyer Lucienne – 401  
Boznańska Olga – 346, 347, 354  
Bożyk Maks – 130, 160  
Bracka Mariya – 4  
Brahmer Mieczysław – 249, 256  
Brahms Johannes – 47, 50  
Brailowska Felicja – 197, 200, 202, 203, 206  
Brailowski Aleksander – 197, 200, 202, 203, 206, 208, 209  
Bramante Donato – 248, 251  
Brandes Jerzy – 104  
Branicki Jan Klemens – 282, 368, 369  
Branicki Stefan Mikołaj – 368  
Braun Mieczysław – 214  
Bregy Wiktor – 50  
Brenner Rachel Feldhay – 414, 431  
Breza Tadeusz – 217  
Brieger Lothar – 320, 321, 335  
Brodsky Michel – 74  
Brodsky Valentina – 70–72, 74  
Brogowski Leszek – 318  
Bronecki Samuel – 130, 160  
Broniewski Władysław – 57, 58, 65, 213–216, 218

- Bronikowski Aleksander August  
Ferdynand – 423  
Brunner, radca – 399  
Brus-Malinowska Barbara – 353,  
356, 373  
Bryl Mariusz – 315, 342  
Brzechwa Jan – 218  
Brzozowski Stanisław – 226  
Buber Martin – 320, 321, 323, 331,  
332  
Buch Esteban – 216  
Buchwald-Pelcowa Paulina – 175, 189  
Budkowska Marta – 301, 313  
Bujnicki Tadeusz – 7  
Bujwidowa Kazimiera – 83, 112, 113  
Bułat Mirosława – 127, 149, 158, 160  
Bułhakow Michaił – 214  
Burchstein Herschel – 19  
Burchstein Sonia – 13  
Burchstein Mojsze – 13  
Buryła Sławomir – 60, 66  
Burzka-Janik Małgorzata – 423  
Burzyński Jan – 327  
Byk Ryszard – 193
- C**  
Cahan Abraham – 305  
Campanini Cleofante – 23–26  
Caruso Enrico – 25, 28, 45, 49, 54  
Casella Hélène – 197  
Cassidy Claudia – 31  
Cavalieri Emilio de – 25  
Cejtlin Jurij – 408, 409  
Celnikier Izaak – 377, 380  
Centnerszwer Elżbieta – 381  
Centnerszwer Maksymilian – 381  
Centnerszwer Stanisława – 380, 381,  
395  
Cézanne Paul – 354  
Chagall Bella – 70, 73, 74  
Chagall Ida – 70–73, 79  
Chagall Marc – 67–77, 79, 80, 82,  
377  
Chalef Chaim – 375  
Chavalas Mark W. – 147, 162  
Chevalier Maurice – 401  
Chirico Giorgio de – 378  
Chlebowski Bronisław – 296  
Chlewiński Zdzisław – 267  
Chmielnicki Bohdan – 234  
Chmielowiec Michał – 39  
Chokheli Gyuli – 407  
Chołódowski Waldemar – 244, 256  
Chomik Piotr – 4  
Chomiszczak Tomasz – 239  
Chopin Fryderyk – 167  
Chrucki Iwan – 421  
Chubat Bev – 25, 27, 34  
Chudak Henryk – 318, 342  
Chwat Molli – 379, 395  
Cierniak Urszula – 7  
Citko Lilia – 4  
Ciwkacz Olga – 45, 54, 440, 441, 445  
Colonna Vittoria – 254  
Colton John – 129  
Condivi Ascanio – 249–251, 253,  
254  
Corinth Lovis – 350  
Cortot Alfred – 194  
Cottrel Boyce Frank – 76  
Crosby Bing – 401  
Cwi Raw-Ner – 417  
Cwi Sabbat – 128  
Czabanowska Anna – 178, 189  
Czajka Stefania – zob. Gelbard Izabela  
Czajkowska Agnieszka – 4  
Czajkowski Krzysztof – 4  
Czapska Maria – 39, 40, 42  
Czapski Józef – 39  
Czapski Stanisław – 193  
Czarnecki Henryk Karol – 47  
Czarnecki Stefan – 368  
Czechowska Eleonora – 426  
Czermański Zdzisław – 194, 197  
Czerwiaków Adam – 60, 64  
Czerwiński Grzegorz – 4, 15, 154,  
160, 417  
Czerwiński Marcin – 316  
Czosnowski Sylwester – 193
- D**  
Dadej Iwona – 113

- Daniłowski Gustaw – 111  
Dante Alighieri – 251  
Dardziński Bronisław – 214  
Daszyński Ignacy – 103  
Dawidowicz Grażyna – 4, 14  
Dawidowicz Ireneusz – 7  
Dąbrowska Maria – 89, 96, 97, 115  
De Carlo Andrea F. – 7  
Deal Hans Michael – 53  
Debschitz Wilhelm von – 345, 356  
Deniz Manuel – 216  
Derain André – 378  
Deverenko Alexander – 405  
Dębicki Zdzisław – 104, 166  
Dębska Janina – 319  
Díaz Porfirio – 27  
Didur Adam – 26, 47  
Diner Hasia – 68, 81  
Dix Otto – 353  
Długosz Jan – 103  
Doboszowa Henryka – 255  
Dobroński Adam Czesław – 372  
Dobrowolska-Bielecka Joanna – 154, 160  
Dobrowolski Stanisław Ryszard – 214, 217  
Doda Conrad, właśc. Konrad Freund – 202, 204  
Donatello – 251  
Donizetti Gaetano – 21, 24  
Dorosz Beata – 196  
Dostojewski Fiodor – 235  
Dowbor-Muśnicki Józef – 220  
Dresdner Karol – 296  
Drzewiecki Zbigniew – 193, 194  
Dubas Marie – 401  
Dubiska Irena – 193  
Duda Roman – 191  
Duda Sebastian – 199  
Dukas Paul – 193  
Duniec Michał – 375  
Dunikowski Ksawery – 211  
Dürer Albrecht – 351  
Dygat Zygmunt – 193  
Dziedzic Joanna – 4, 423  
Dzierżyński Feliks – 223
- E**  
Ehrenpreis Marek – 331, 334  
Ehrenpreiss Jakub – 285–287  
Eisenbach Artur – 131, 161  
Eliade Mircea – 316  
Eliot Thomas Stearns – 223  
Ellington Duke – 401, 408  
Enescu George – 197, 199  
Engelking Barbara – 63, 65, 426, 427  
Engles Fryderyk – 223  
Epstein Alek D. – 376  
Epstein Henryk – 353  
Eschig Max – 194, 196, 197, 221
- F**  
Fałtynowicz Zbigniew – 350, 356  
Famulska-Ciesielska Karolina – 42  
Fangrat Tadeusz – 217  
Faryna-Paszkievicz Hanna – 199, 221  
Fater Isachar – 19, 300, 301, 313  
Fedor Dariusz – 260, 270  
Feldman Wilhelm – 97, 103, 154  
Feldman-Kołodziejuk Ewelina – 154, 160, 223, 340  
Feuerring Maksymilian – 381  
Ficino Marsilio – 251  
Fik Marta – 210, 211, 217, 221  
Filipkowska Hanna – 182  
Finkelstein Zygmunt F. – 323, 342  
Fisher Krystyna – 300  
Fischer Edward – 218  
Fitelberg Grzegorz – 204, 220  
Fitelberg Jerzy – 193, 194, 197, 210  
Flagstad Kirsten – 27  
Flakser Menakhem – 126, 160  
Flaubert Gustaw – 202  
Flesh C. – 400  
Fleta Miguel – 21  
Fogg Mieczysław – 401  
Forbert Leon – 307, 308  
Ford Aleksander – 266  
Franchetti Alberto – 25  
Frenkel Artur – 331  
Frenkiel Anna – 191  
Freundlich Otto – 428

- Frey Krzysztof – 301  
 Friedman Michał – 299  
 Friedwald Zenon – 401  
 Friszlender Marek – 158, 160  
 Früchtman Adela – 63  
 Fry Varian – 72  
 Frycz Karol – 217  
 Frydman Abraham – 380  
 Frydman Gina – 380  
 Frymus-Dąbrowska Ewa – 4  
 Fuks Marian – 301, 303, 313  
 Furgał Ewa – 84
- G**
- Gabaud-Paczkowska Irena – 197, 207  
 Gabryelski Kazimierz – 85  
 Gadamer Hans-Georg – 321, 322  
 Gadek Jolanta – 7, 14, 439  
 Gall Iwon – 217  
 Gałczyński Konstanty Ildefons – 214, 218  
 Garborg Arne – 104  
 Gardan Juliusz – 191, 206, 207  
 Gardner Urszula – 69, 76  
 Garfein Illia z domu Weisstein – 100  
 Garfein Leizer – 100  
 Garfein-Garski Salamon Stanisław – 100, 101  
 Garfein-Garska Matylda Maria – zob. Posner-Garfeinowa Malwina  
 Garibaldi Giuseppe – 20  
 Garliński Czesław – 381  
 Gartenberg Piotr – 85  
 Gaworski Henryk – 217  
 Gazda Grzegorz – 133, 161, 267  
 Gebert Konstanty – 151, 160  
 Geijerstam Gustaf – 105, 107  
 Geiringer Gustaw – 46  
 Gelbard Izabela – 57–66  
 Gelbard Jerzy – 57  
 Geller Ewa – 149, 160  
 Gepner Abram – 61, 62  
 Gérôme Jean Léon – 351  
 Gert Jerzy – 218  
 Ghirlandai, właśc. Domenico di Tommaso Bigordi – 245  
 Ghisi Giorgio – 247  
 Giannotti Donato – 253, 254  
 Giedroyc Jerzy – 39, 40, 42  
 Ginczanka Zuzanna – 58  
 Giordano Umberto – 28  
 Giovanni Bertoldo di – 251  
 Girardi Monica – 245, 256  
 Giuliano, książę Nemours – 247  
 Glassner Roman – 166  
 Glicenstein Enrico – 353  
 Glicenstein Henryk – 347  
 Gliksman Jerzy – 39  
 Gliksman Łucja – 35–44  
 Glinka Jan – 282  
 Gloger Zygmunt – 368, 430  
 Głowiński Michał – 60, 61, 65, 66, 239, 258–270  
 Goebbels Joseph – 26, 428  
 Goethe Johann Wolfgang von – 20, 185  
 Gofman Paweł – 410  
 Gogh Vincent van – 354, 381  
 Gogol Mikołaj – 214  
 Goldberg Albert – 27  
 Goldberger Roman – 319  
 Goldfaden Abraham – 127, 146  
 Goldreich Gloria – 67–82  
 Goldstein Edward – 295  
 Goldstein Maksymilian – 275, 276, 278, 279, 282, 296  
 Goldsztejn Zina – 130, 159  
 Gołąb Marta – 425  
 Gołębiowski Maciej Łukasz – 28, 34  
 Gombrowicz Witold – 58  
 Gomułka Władysław – 210, 263, 264, 266, 268  
 Gonen Amiram – 244  
 Gordey Michel – 71, 72  
 Gordin Jakub – 129, 130  
 Gordon Ewa – 276, 296  
 Gorki Maksim – 214, 226, 404, 405  
 Gosset Philip – 24, 34  
 Gossman Lionel – 327, 333, 342  
 Gottlieb Leopold – 349–351  
 Gottlieb Maurycy – 12, 56, 339, 346, 349

- Gottlieb Seweryn – 321  
Gounod Charles – 26  
Goya Francisco – 377  
Gozdawa Zdzisław – 218  
Grabowiecki Sebastian – 175, 176  
Grabowski Jan – 427  
Gradstein Alfred – 191, 194–211,  
213–217, 219–222, 242, 421,  
454  
Gradstein Anna – 191  
Gradstein Bouvard Susanne – 192,  
194, 197, 199, 200, 205, 206,  
208, 209  
Gradstein Juliusz – 192, 198  
Gradstein Leonia – 191, 197  
Greniuk Piotr – 275, 296  
Grocholski Stanisław – 346  
Grochowski Grzegorz – 267, 270  
Grodzieński Szmul – 282, 295  
Groshev E. – 404  
Gross Natan – 60, 65, 130, 160  
Grossman Genia – 380  
Grupińska Anka – 262  
Gruszczyński Krzysztof – 214  
Grydzewski Mieczysław – 197, 207  
Grynberg Henryk – 244, 256, 425  
Grzegorzewska Barbara – 244, 256  
Guldon Zenon – 279, 296  
Gumplowicz, doktor – 112  
Guterman Morgan – 374  
Gutman Yisrael – 126, 162  
Gutzkow Karl – 142  
Guzikova Kira – 407
- H**  
Haber Lili – 427  
Habibi Emil – 414  
Hadya Stanisław – 218  
Haecker Emil – 103, 105  
Haggard McNeil Virginia – 70, 71  
Halbwachs Maurice – 320  
Halevy Jacques Fromental – 28  
Halkin Hillel – 78, 81  
Halkowski Henryk – 425  
Hallström Per – 107  
Halpern Dina – 130, 160  
Halper Lejwik – 129  
Hamer Bogdan – 225  
Harald Jerzy – 218  
Harling Frank – 28  
Harnick Sheldon – 309  
Haskler Marian – 47  
Haubeltowa Karolina – 291  
Hauptmann Gerhart – 107  
Heidrich A. – 245, 257  
Heijermans Herman – 107, 129  
Helman Fani – 380  
Helsztyński Stanisław – 354, 356  
Hendrykowski Marek – 218, 221  
Heraklit – 171, 183  
Herbert Zbigniew – 416  
Herbich Anna – 239  
Hermelin Artur – 193  
Hernas Czesław – 176, 189  
Hershberg Abraham Samuel – 369  
Herstein Adolf Edward – 349, 350,  
352, 381  
Herterich Johann Caspar – 349  
Herterich Ludwik – 352  
Hertz Zofia – 39  
Herzl Theodor – 327, 331, 334, 339,  
341  
Hess Rudolf – 26  
Heyse Paul – 107  
Hildebrandt Adolf von – 351  
Hindenburg Paul von – 355, 399  
Hinson Maurice – 208  
Hirszenberg Leon – 347  
Hirszenberg Samuel – 339, 346, 347,  
353, 363, 364  
Hirth Georg – 333  
Hitler Adolf – 26, 52, 65, 67, 73, 227,  
327, 401  
Hłasko Marek – 432  
Hobsbawm Eric – 320  
Hodes Galina – 407  
Hoesick Ferdynand – 348, 350, 356  
Hofmann Vlastimil – 351  
Hofmannsthal Hugo von – 107  
Holbein Hans – 351  
Hollosoy Simon – 345, 347, 356  
Holoubek Gustaw – 217

Honegger Arthur – 196  
 Horacy – 173  
 Horn Dara – 67, 69, 74–82  
 Horowic Aron Ha-Levi – 369  
 Horowitz Leopold – 339  
 Huber Michael – 230, 232  
 Huberman Bronisław – 200, 204, 206  
 Hubner Irena – 133, 161  
 Huerta Victoriano – 27  
 Hugo Victor – 20  
 Hutnikiewicz Artur – 87, 115

**I**

Ibsen Henryk – 107  
 Idel Emil – 158, 160  
 Israel Ben – 331  
 Iwaszkiewicz Jarosław – 58, 207, 217  
 Izabela Kastylijska, królowa – 25

**J**

Jabłonowski Władysław – 249  
 Jackiewicz Mieczysław – 7  
 Jadowker Herman – 47  
 Jagodzińska-Kwiatkowska Joanna – 255, 256  
 Jahn J. – 249, 256  
 Jakimowicz Mieczysław – 351  
 James Harry – 401  
 Janáček Leoš – 21  
 Janicka Anna – 4, 374, 397, 437, 443, 444  
 Janowska Alina – 215, 220  
 Januszewska Hanna – 217  
 Januskiewicz Michał – 322  
 Jarociński Jerzy Waldemar – 377  
 Jaroński Zbigniew – 239  
 Jasińska Hanka – 197  
 Jastrzębiec-Rudnicki Walery – 218  
 Jawlenski Aleksiej – 349  
 Jean de Villiers de la Groslaye, kardynał – 246  
 Jehuda ben Tema – 276, 278  
 Jeritza Maria – 21, 22  
 Jerszow Wołodymyr – 7  
 Jeske-Choiński Teodor – 100  
 Jewison Norman – 23

Jeziorkowska-Polakowska Anna – 399, 412, 446  
 Jeż Agnieszka – 301, 313  
 Johnson Larry – 129  
 Joka Jerzy – 368, 372, 373, 397  
 Jonas Maryla – 201  
 Joseph Max – 418, 431  
 Juliusz II, papież – 246, 247, 251  
 Jurandot Jerzy – 216, 218

**K**

Kacyzne Alter – 130, 160, 306, 307, 312  
 Kaczmarek Łukasz – 193, 194  
 Kadár Ján – 402  
 Kaganowicz Hodele – 79  
 Kaganowicz Pinchas, pseud. Der Nister – 75, 76, 78, 79  
 Kalabiński Stanisław – 371  
 Kalinowski Daniel – 125, 154, 156, 160, 162, 163, 416–419, 423, 428–430, 437, 446  
 Kameraz-Kos Ninel – 151, 161  
 Kamińska Ester Rachel z domu Halpern – 402  
 Kamińska Ida – 130, 159, 161, 402  
 Kamińska Regina – 130, 159  
 Kamińska Ruth – 402, 403, 405  
 Kamiński Abraham Izaak – 130, 159, 160, 402  
 Kandinsky Wassily – 353  
 Kaplan Pesach – 131  
 Kapłański Wolf – 380  
 Karasiński Zygmunt – 403, 410  
 Karolak Sylwia – 58, 59, 65, 66  
 Kasabuła Tadeusz, ks. – 4  
 Kaschmann Giuseppe – 25  
 Kasproicz Jadwiga – 354  
 Kasproicz Jan – 110, 168, 190  
 Kass Wojciech – 7  
 Kassern Tadeusz Zygfryd – 193  
 Kästner Erich – 191  
 Kaston Henryk – 199, 200, 202  
 Kaston Maryna – 199  
 Kastusiou Andrei – 404  
 Katarzyna II, caryca Rosji – 370

- Kawalerowicz Jerzy – 244  
Kaźmierczyk Zbigniew – 7  
Kelles-Krauz Kazimierz – 104  
Kempiński Andrzej – 103  
Kern Ludwik Jerzy – 218, 411  
Kieniewicz Stefan – 217  
Kierst Jerzy – 217  
Kiessel Anna – 83  
Kiezuń Anna – 7  
Kijowski Andrzej – 38, 42  
Kipnis Abram – 300  
Kipnis Aron Jankiel – 300  
Kipnis Jentel – 300  
Kipnis Menachem – 299–314  
Kipnis Pejsach – 300  
Kipnis Szaja – 300  
Kirkorov Bedros – 407  
Kirsztrot Jan – 320, 323, 342  
Kisielewski Stefan – 193, 210  
Kitz Marcin – 352, 359  
Klaczko Julian – 414, 423  
Klecki Paweł – 209  
Klos Elmar – 402  
Kluczyński Andrzej P. – 4  
Kłosowski Roman – 255  
Knake-Zawadzki Stanisław – 133  
Knaster Bronisław – 191, 192, 198, 207  
Knaster Felicja z Wierników – 191  
Knaster Ludwik – 191, 207  
Knaster Maria – zob. Morska Maria  
Kobiela Stanisław – 210, 221  
Kochański Paweł – 194  
Kojło Jerzy – 100, 102, 115  
Kolankowski Jerzy – 249, 256  
Kolarzowska, bibliotekarka – 112  
Kolińska Krystyna – 57, 65  
Kolleritsch Elisabeth – 399–401, 409, 411  
Kołacka Daria – 321  
Kołaczkowska Helena – 215–218, 220  
Kołakowski Leszek – 244  
Kołodziejska Zuzanna – 127, 161  
Komorowska Małgorzata – 49, 54  
Konarski Feliks – 410  
Kondracki Michał – 193, 210  
Konopczyński Władysław – 166  
Konopnicka Maria – 129, 148  
Kontny Piotr – 278, 296  
Konwicki Tadeusz – 225  
Kopaliński Władysław – 244, 256  
Kopania Kamil – 4  
Kopij Marta – 180, 189  
Korbut Gabriel – 114  
Korczak Janusz – 60, 64  
Korian Tola – 197  
Kornberger Monika – 54  
Korngold Wolfgang – 47  
Korngutówna Aniela – 155  
Korotkich Krzysztof – 4  
Korzec Paweł – 372  
Korzeniowski Tomasz – 244  
Kosko Allan – 39  
Kossak Wojciech – 355  
Kostkiewiczowa Teresa – 61, 66  
Kościszko Tadeusz – 420  
Kot Wiesław – 244, 256  
Kotlarz Janek – 225  
Kotowicz Józek – 225  
Kott Jan – 57, 65  
Kowalski Grzegorz – 374, 397  
Kozicki Władysław – 245, 256  
Kozłowska Mirosława – 133, 161  
Kozłowski Natan – 375  
Krajewska Monika – 425  
Krajewski Juliusz – 380  
Krajewski Staszek – 425  
Krakowska-Narożniak Joanna – 130, 161  
Kramsztyk Roman – 64, 349, 350, 352, 362  
Krance Felicja z Lilpopów – 197, 221  
Krance Kazimierz – 197  
Kraśniński Edward – 126, 161  
Kraśniński Zygmunt – 129  
Krauss Klemens – 193  
Krawczyńska Dorota – 60, 66  
Krenz Jan – 211  
Krestin Lazar – 347, 353  
Kristallinskaya Maya – 407  
Kropotkin Peter – 223



- Król Marcin – 320  
 Króner Józef – 402  
 Krukowska Halina – 7, 15  
 Krupa Gene – 401  
 Krzeczanowski Izaak – 380  
 Krzemieński Witold – 218  
 Krzywicka Irena – 192, 199, 207  
 Krzywicki Ludwik – 85, 87, 88, 90,  
 91, 94–98, 104, 105  
 Krzyżanowska Justyna – 167  
 Krzyżanowski Julian – 85, 87  
 Kuberczyk Tomasz – 146, 162, 163  
 Kubiak Tadeusz – 214, 215, 217, 218  
 Kubiak Zygmunt – 178, 189  
 Kucharski Paweł – 196  
 Kuciński Paweł – 4  
 Kuczyńska-Koschany Katarzyna – 322  
 Kudriawcewa Kamila – 406–408  
 Kukiełko Dariusz – 4  
 Kuligowska-Korzeniewska Anna –  
 126, 128, 133, 139, 146, 149,  
 161, 162  
 Kulikowska Marcelina – 114  
 Kurcz Ida – 267  
 Kurtycz Zbigniew – 409–412  
 Kuźma Erazm – 239  
 Kwieciński Tadeusz – 217
- L**
- Lacour Marcelle – 209  
 Laffitte Rose-Marie – 206  
 Lagerlof Selma – 107  
 Laks Szymon – 193  
 Lanckorońska Karolina – 249, 256  
 Landau Natalia – 380  
 Landowska Wanda – 194, 204  
 Landsberger Iza z Poznańskich – 201,  
 203, 204, 206  
 Lange Antoni – 165–190, 435  
 Lange Henryk – 166  
 Lauri-Volpi Giacomo – 21, 28  
 Lax Gabriel – 46, 51–53  
 Lax Lilijana – 46, 52  
 Lebet-Minakowska Anna – 273–275,  
 278, 296, 297, 340, 424–427,  
 431, 433, 436, 441, 446
- Lechoń Jan – 192, 196, 197, 204  
 Lederman Dawid – 130, 160  
 Leger Fernand – 376  
 Lejb Markus Mosze – 278  
 Lenbach Franz – 352  
 Lenin Włodzimierz – 223  
 Leociak Jacek – 63, 65  
 Leon X, papież – 247  
 Leonardo da Vinci – 245, 246, 252  
 Leończuk Jan – 7  
 Leski Leon – 218  
 Leszczyńska Agnieszka – 218  
 Leszczyński Anatol – 368, 397  
 Leśmian Bolesław – 192  
 Levussove Moses Samuel – 320  
 Lewenhardt Izidor – 130, 159  
 Lewin Leopold – 214, 216  
 Lewińska-Gwóźdź Beata – 324  
 Leyko Małgorzata – 126, 128, 146,  
 161, 162  
 Libin Zalmen – 130  
 Liczbińska Maria – 354, 356  
 Liebermann Max – 352  
 Lilien Efraim Mosze – 318–321, 323,  
 324, 327–337, 339, 341, 343  
 Lilien Maurycy – 353, 358  
 Liow Leo – 23  
 Lipniacki Wojciech – 216  
 Lipowski Nachum – 130, 160  
 Lipski Leo – 38–42  
 Lisowska Lucy – 15  
 Lo Duca Joseph-Marie – 378, 397  
 Lombardo Guy – 401  
 Lorentowicz Irena – 204  
 Lorentowicz Jan – 166  
 Lorentowicz Renia – 197  
 Lorentz Stanisław – 217  
 Loth Roman – 83, 85–88, 99–101,  
 103–111, 115  
 Löw Ryszard – 7, 35, 416, 423, 432, 447  
 Lubelski Tadeusz – 130, 161  
 Lutomski Bolesław – 170, 189  
 Lutosławski Witold – 212, 217
- Ł**
- Łabuński Feliks – 193, 202–204

- Ławski Jarosław – 4, 6, 13, 15, 154,  
160, 223, 340, 373, 374, 413,  
414, 416–419, 421, 423–431,  
434, 436, 437, 439, 447  
Łebkowski Mirosław – 211, 217  
Łopatecki Karol – 368, 374, 397  
Łubieńska Elżbieta – 39  
Łukasiewicz Małgorzata – 321
- M**
- Maciejewska Irena – 60, 65, 66  
Maciejewski Jarosław – 85  
Maciejewski Roman – 193, 197  
Madsen Jensen Egon Christian – 52,  
53, 55  
Maj Bronisław – 238  
Majecki Henryk – 368, 369  
Majerowicz Lejzer – 283  
Majewska Barbara – 167  
Maklakiewicz Jan – 193, 213  
Malarewicz Helena – 380  
Malawski Artur – 216  
Malinowski Artur – 4  
Malinowski Jerzy – 339, 350, 352,  
353, 356, 373  
Maliutina Natalia – 7  
Malz Dawid – 339  
Małcużyński Witold – 204  
Małek Ariusz – 369, 397  
Mancewicz Feliks – 380  
Marcantoni Raimondi – 246  
Marchisio Antonino – 24  
Marchisio Barbara – 24  
Marchisio Carlotta – 24  
Marchlewski Julian – 349  
Marczak-Oborski Stanisław – 131,  
161  
Margowski Zajdl Rowner – 301  
Markiewicz Adam – 218  
Markiewicz Henryk – 155, 161  
Markovich Louis – 407  
Markowicz Artur – 347,  
Markowski Artur – 372  
Marks Karol – 223  
Maroszek Józef – 368, 369, 397  
Marquet Albert – 378  
Marteau Henrie – 399  
Martin Constance – 131, 159  
Martin H. J. C. – 381  
Marx Joseph – 193  
Matejko Jan – 324  
Matisse Henri – 378  
Matywiecki Piotr – 60, 66, 422  
Maud Zuni – 375  
McNeil David – 70  
Medyceusze, ród – 245, 247  
Mehoffer Józef – 352  
Melcer Henryk – 192  
Melcer-Sztekker Wanda – 192  
Mendelsohn Ezra – 126, 162  
Merchavia Chen – 19  
Metzker Abraham – 279, 292  
Meyersohn Malwina – 154, 155  
Meysenbug Malwida von – 107  
Michaelis Karin – 107  
Michalkiewicz Stanisław – 220  
Michalski Dariusz – 400–406, 408,  
409, 411  
Michalski Stanisław – 89  
Michał Anioł, właśc. Michelangelo  
Buonarroti – 243–257  
Michałowski Piotr – 298  
Mickiewicz Adam – 20, 38, 47, 167,  
416  
Miecznik Antoni – 166, 167  
Mierzejewski Mieczysław – 216  
Międzyrzecki Artur – 218  
Mikiciuk Elżbieta – 7  
Miklas-Frankowski Jan – 448  
Mikołajczak Małgorzata – 7  
Milanowska Maria – 346, 356  
Milich Adolf – 349, 350, 352, 358  
Miłosz Czesław – 39, 42  
Mintzer Charles – 19, 26, 29, 32  
Miszkiński Mosze – 19, 371  
Mitosek Zofia – 267  
Młodziejowski Jerzy – 213  
Moczałowa Wiktoria – 7  
Modrakowska Maria – 196  
Mohilewer Samuel – 372  
Moniuszko Stanisław – 51, 135, 136  
Monte Toti Dal – 24

Monteux Pierre – 197  
 Monteverdi Claudio – 25, 27  
 Montgomery James – 129  
 Morand Pierre – 379, 389  
 Morawińska Agnieszka – 240  
 Morska Maria, pseud. Mariusz Dawn  
 – 192, 198, 207  
 Mossakowski Eugeniusz – 47, 50  
 Mozart Wolfgang Amadeus – 21, 27,  
 198, 209  
 Muler Berl – 301  
 Münchhausen Borries – 327, 333–  
 335  
 Munz Mieczysław – 204  
 Münzer Kurt – 129  
 Muscagni Pietro – 47  
 Musijenko Swietłana – 7  
 Musorgski Modest – 26  
 Mycielski Zygmunt – 193, 211, 216,  
 221  
 Myszower Tewje – 310

## N

Naborowski Daniel – 175, 177  
 Nadelman Eli – 349–351  
 Naglerowa Hermina – 39  
 Nagórski Adam – 196  
 Nalepa Marek – 223, 240, 448  
 Nalewajko-Kulikow Joanna – 303,  
 313  
 Nałkowska Zofia – 207  
 Nardini Bruno – 245, 256  
 Naumberg Zygmunt – 326  
 Naumberg Zygryd – 339, 340  
 Naumow Aleksander – 7  
 Neruda Pablo – 215  
 Newerly Igor – 217  
 Ney-Grodzieńska Stefania – 63  
 Niedzielski Stanisław – 193  
 Niemczyk Waław – 193  
 Niemojewski Andrzej – 111  
 Niemyjski Lucjan – 90, 97  
 Niemyski Leon – 90  
 Nietzsche Fryderyk – 100, 180, 183,  
 188, 189, 323, 327, 349  
 Niewiadomski Stanisław – 47

Nikitorowicz Jerzy – 7  
 Nixon Richard – 409  
 Niziołek Piotr – 367, 397, 448  
 Nordau Max – 323  
 Nosilia Viviana – 7  
 Nosseck Max – 133  
 Nossig Alfred – 326, 342  
 Novershtern Avraham – 79, 81  
 Nowicki Franciszek – 104  
 Nowowiejski Bogusław – 15  
 Nussbaum Hilary – 154

## O

Oborski Bronisław – 217  
 Ociepka Teofil – 59  
 Okopień-Sławińska Aleksandra – 61,  
 66  
 Olearczyk Edward – 218  
 Olech Barbara – 15, 373, 374  
 Olewski Arno – 400  
 Ordyński Ryszard – 197  
 Orgelbrand Samuel – 87, 99  
 Orłowski Xaver – 349  
 Ornat Małgorzata – 202  
 Orzeszkowa Eliza – 129, 142, 148  
 Ostrowski Aleksandr – 214  
 Owidiusz – 173  
 Oz Amos – 420, 424, 430, 432

## P

Paczkowski Jerzy – 197  
 Paderewski Ignacy Jan – 47, 194  
 Palester Roman – 193, 210, 219  
 Panas Władysław – 150, 161  
 Panek Waław – 19, 22, 25, 27, 34  
 Panufnik Andrzej – 212, 217  
 Papla Eulalia – 7  
 Parandowski Jan – 178, 189, 207  
 Pasternak Leon – 214, 216  
 Paweł III, papież – 548, 253  
 Paziński Piotr – 424  
 Pąkciński Marek – 428  
 Pecaric Sacha – 276, 296  
 Perec Icchok Lejbusz – 22, 127, 149  
 Perelmutter Sholem – 126, 161  
 Perkowski Piotr – 193

- Perl Feliks – 104, 139, 140, 145  
Perugino Pietro – 251  
Petrozolin-Skowrońska Barbara – 244, 245  
Peysler Herbert – 33  
Pfefer Abraham – 132  
Pfefer Jerzy – 132, 161  
Pffiffer-Lax Rena – 45–55  
Piasecka Wanda – 193  
Piatigorska Jacqueline – 195  
Piatigorski Grigori – 195  
Picasso Pablo – 378  
Pickhan Gertrud – 399, 400  
Pieczyńska-Sulik Anna – 321  
Piekarski Ireneusz – 244, 256  
Pilcicki Hubert – 4  
Pilichiewicz Kamil K. – 4, 6, 259, 270, 448  
Pilichowski Leopold – 319, 320, 339, 347  
Pinkus Jan – 200  
Piwowarska Danuta – 7  
Platon – 173, 186, 189, 253  
Plohn Alfred – 54, 302, 313  
Płuciennik Jarosław – 133, 161  
Podraza-Kwiatkowska Maria – 180, 182, 185, 187, 189  
Podskocz J. – 159, 161  
Pola Negri, właśc. Apolonia Chałupiec – 193  
Polignac Eugénie – 196  
Poliszczuk Jarosław – 7  
Polit Monika – 149, 160  
Poliziano Angelo – 251  
Polkowski Jan – 244, 256  
Pollak Seweryn – 213  
Ponchielli Amilcare – 20, 47  
Ponomarienko Pantelejmon Kondratowicz – 403, 405  
Poskuta-Włodek Diana – 132  
Posner Leon – 87, 88, 93  
Posner Matylda z domu Bornstein – 87, 96  
Posner Salomon – 93, 94  
Posner Samuel – 93, 99  
Posner Stanisław – 83, 87–98, 100, 102  
Posner-Garfeinowa Malwina, pseud. Maria Zabojecka – 83–118  
Potocka Maria Anna – 327  
Potocki Antoni – 166  
Pottner Emil – 349, 350  
Poulenc Francise – 196  
Preisler Maximilian – 399, 400  
Prel Carl du – 188  
Prokop Jan – 239  
Prokop-Janiec Eugenia – 126, 140, 156, 161, 239, 244, 257, 303, 313  
Prus Bolesław – 229, 235  
Prussak Maria – 146, 161  
Przerwa-Tetmajer Kazimierz – 104, 168, 190  
Przesmycki Zenon, pseud. Miriam – 172, 180, 181, 189  
Przybyszewski Stanisław – 87, 104, 106, 110, 114, 115, 148  
Ptaszyńska Eliza – 345, 350, 356, 444, 449  
Puccini Giacomo – 13, 20–22, 28, 34, 50  
Puchalska Mirosława – 87, 115  
Puchała Leszek – 239  
Puszkin Aleksandra – 213  
Putrament Jerzy – 214
- R**  
Rabinowicz Bencjon – 375–379, 383–394, 397, 398  
Rabinowicz Ghera – 378  
Rabinowicz Henryk – 381  
Rabinowicz Szymon – 274, 289, 290, 292, 294, 295  
Rackiewicz Władysław – 207  
Radolińska Józefa – 20  
Radyszewski Rościsław – 7  
Radziwiłł Katarzyna – 355  
Radziwiłłowie, ród – 281  
Rafael, właśc. Raffaello Santi – 245  
Raffael – 251

- Raffael Sansoni Riario, kardynał – 245  
 Raisa Rosa [Róża Bursztyn] – 8, 13, 14, 19–34  
 Randolph Clemence – 129  
 Ranger Terence – 320  
 Rappaport Samuel – 320  
 Ravel Maurice – 196  
 Raymond Gino – 316, 342  
 Reger Max – 47  
 Reich Leon – 319  
 Reinharz Jehuda – 126, 162  
 Rejzen Awrom – 128  
 Rejzen Zalmen – 126, 161  
 Rembiszewska Dorota – 7  
 Rembowski Jan – 351  
 Renard E. – 381  
 Reventlow Fanny zu – 349  
 Richie Alexandra – 355, 356  
 Ricordi Gulio – 20  
 Riepin Ilja – 379  
 Rimbaud Arthur – 168  
 Rimini Giacomo – 29  
 Ringelblum Emanuel – 131, 161, 300, 304, 305  
 Ritz German – 7, 243  
 Rizzatti Maria Luisa – 245, 257  
 Rocca Lodovico – 29  
 Rodziński Artur – 204  
 Rogalewska Ewa – 373, 426, 427, 449  
 Rogozik Janina Katarzyna – 303, 313  
 Roguzka Wanda – 287  
 Rolland Romain – 105, 249, 257  
 Romaniuk Zbigniew – 369–372  
 Romański Marek – 400, 401, 411  
 Ron Mosze – 303, 304, 313  
 Rosenfeld Morris – 331, 335  
 Rosner Adolf (Edi) – 399–412  
 Rosner Galina – 409  
 Rosner Ignacy – 399  
 Rosner Róża – 399  
 Ross Henryk – 306, 307  
 Ross-Petosy Fred – 400  
 Rossini Gioacchino – 20, 22, 24, 26, 27  
 Rostworowski Henryk – 218  
 Rothaus Karol – 210  
 Rothschild Edouard – 195  
 Rothschild Germaine Alice z Halphenów – 195, 206–208  
 Rothschild Guy – 195  
 Rotner Gusta – 204, 205, 209  
 Rousset David – 39  
 Rozaniecki Oskar – 375  
 Rozental Roman – 381  
 Różycka Bryzek Anna – 249, 256  
 Różycki Ludomir – 216, 217  
 Rubinstein Artur – 194–196, 206, 208  
 Rubinstein Nella – 204  
 Rubinstein, komik – 64  
 Rudkowska Magdalena – 154, 163  
 Rudnicki Lucjan – 211  
 Rudziński Witold – 193  
 Ruffo Titta – 25  
 Rupnik Marko Ivan – 319  
 Rusek Iwona E. – 4  
 Ruszkowski Zdziś – 197  
 Ruta Magdalena – 240  
 Rutkowski Adam – 131  
 Rutkowski Krzysztof – 4, 7  
 Rybal Issac – 19  
 Rydel Lucjan – 168  
 Rygiel Katarzyna – 72, 81  
 Rymkiewicz Jarosław Marek – 166
- S**  
 Sabaudzki Tomasz Franciszek, książę Carignan – 94  
 Sadowski Roman – 217  
 Safona – 173  
 Sakowska-Pups Ruta – 131, 162  
 Salfati Pierre-Henri – 399, 406, 411  
 Samson ben Jehuda – 331  
 Sandel Józef – 380  
 Sarata Natalia – 84  
 Saulski Jurij – 405, 407  
 Savonarola Girolamo – 251, 254  
 Sazonova Natalia – 399, 411  
 Schatz Boris – 318, 319, 347, 353  
 Scherlag Marek – 335  
 Schiller Leon – 211

- Schmidt Gilya Gerda – 320  
Schubert Franz – 50, 51  
Schudrich Michael, rabin – 419  
Schumann Robert – 198  
Schwartz Isucher – 60  
Schwartz Moryc – 130  
Scultori Adamo – 247  
Segal Kalman – 223–242  
Segal Simon – 375, 397, 398  
Segałowicz Zusman – 299  
Seidenbeutel Efraim – 380  
Seidenbeutel Menasze – 380  
Seitz Otton – 347  
Serafin Tulio – 21  
Serocki Kazimierz – 213  
Sękowski Józef – 423  
Sęp-Szarzyński Mikołaj – 175–177  
Sforim Mendele Mojcher – 22  
Shmeruk Chone – 126, 146, 149, 162  
Shreker F. – 400  
Siedlecka Maria – 112  
Siedlecki Michał – 4, 243, 257, 430, 433, 437, 444, 449  
Siemiński Lucjan – 248, 249, 256  
Sienkiewicz Henryk – 416  
Sieradzki Herman – 130, 159  
Sierocki Kazimierz – 211  
Sieroszewski Waław – 92, 114  
Sikorski Dariusz Konrad – 315, 322, 342, 417, 432–434, 450  
Silverstrini Achille – 319  
Sinatra Frank – 409  
Singer Isaac Bashevis – 305  
Singer Izrael Jehoszua – 305  
Siniawski André – 268  
Sinko Tadeusz – 172, 173, 179, 189, 217  
Skorochodow Gleb – 400  
Skotnicki Jan – 354  
Skowroński Jarosław – 70, 81  
Sławiński Janusz – 60, 61, 65, 66  
Słobodnik Włodzimierz – 213  
Słodki Marceli – 353, 360  
Słonimski Stanisław – 352  
Smareglia Antonio – 20  
Sokorski Włodzimierz – 212  
Sokrates – 251  
Sołowianiuk Paulina – 57–59, 66  
Soutine Chaim – 377  
Souvarin Borys – 39  
Špidlik Tomáš – 319  
Spira Jakub – 139  
Spisak Michał – 193  
Stachowicz Izabela – zob. Gelbard Izabela  
Staff Leopold – 245, 248, 249, 256, 257  
Stalin Józef – 214, 215, 217, 219, 223, 404, 405, 436  
Stampfer Shaul – 68, 81  
Stand Adolf – 322, 323, 326, 327, 332, 334, 335, 340–343  
Stanisławski Michael – 333  
Stanisławski Jan – 323, 324  
Starr Stephen Frederick – 404, 408  
Starski Ludwik – 218  
Stasiuk Andrzej – 240, 420  
Statkowski Roman – 192  
Stauning Thorvald – 52  
Stączkowa P. – 112  
Stebel Stanisław – 130, 159  
Stein Edyta, św. – 15  
Stein Joseph – 309  
Steinhaus Hugo – 192, 198–199, 207  
Steinlauf Michael – 125–127, 130, 133, 150, 158, 160, 162  
Stempowska Maria – 92  
Stempowski Stanisław – 85, 87–92, 95–98, 100, 102, 104–106, 115  
Sten Jan – 103  
Stępień Halina – 354, 356  
Stępień Waław – 218  
Stieglitz Abraham – 290, 292  
Stojowski Zygmunt – 204  
Stolarska Małgorzata – 323, 342  
Strauss Józef – 48  
Strauss Richard – 21  
Strawiński Igor – 196  
Strindberg Johan August – 107  
Struck Herman – 373  
Strug Andrzej – 111, 226

- Strykowski Julian, właśc. Pesach Stark  
     – 217, 243, 244, 248–255, 257  
 Strzelecki Michał – 93  
 Strzembosz Adam – 427  
 Stuck Franz – 352  
 Stückgold Stanisław – 353, 363  
 Styrna Natasza – 322, 342  
 Sucharski Tadeusz – 7, 417  
 Suchocki Bohdan – 349  
 Suchodolski Patryk – 4  
 Suchowiejko Renata – 193  
 Suchowo-Kobylin Aleksandr – 214  
 Sulikowski Andrzej – 240  
 Sulimierski Filip – 296  
 Supa Wanda – 7  
 Sygietyński Tadeusz – 218  
 Sylwestrzak Małgorzata – 57, 66, 450  
 Szablowska-Zaremba Monika – 299,  
     303, 313, 415, 416, 422, 441, 442  
 Szacki Jakub – 145, 162  
 Szalit-Marcus Rachela – 353, 361  
 Szałowski Antoni – 193  
 Szancer Jan Marcin – 217  
 Szatravski Krzysztof Dariusz – 244  
 Szczepański Jan Józef – 244, 257  
 Szczęsna Joanna – 214  
 Szczygieł Mariusz – 402, 404, 411  
 Szczygieł-Rogowska Jolanta – 14,  
     374, 442  
 Szelburg-Zarembina Ewa – 213, 215  
 Szeligowski Tadeusz – 193  
 Szewc Piotr – 244, 257  
 Szladowski Marek – 413  
 Szlengel Władysław – 63, 304  
 Szlosberg Icchak – 23  
 Sznajder Andrzej – 255  
 Sznajderman Monika – 240  
 Sznur Mojżesz Maurycy – 303  
 Szolem Alejchem [Szolem Rabino-  
     wicz] – 22, 129, 309  
 Szpilman Władysław – 218, 401  
 Sztachelska-Kokoczka Alina – 369,  
     397  
 Sztompka Henryk – 193  
 Szturc Włodzimierz – 4  
 Szybel Sura – 64  
 Sztyma-Knasiecka Tamara – 347, 356  
 Szuber Janusz – 238, 239  
 Szweykowski Zygmunt – 85  
 Szydłowska Natalia – 217  
 Szyk Arthur – 197, 202  
 Szyk Julia z domu Liekerman – 202  
 Szymaniak Karolina – 422, 423  
 Szymanowski Karol – 191, 193, 194,  
     196–198, 203  
 Szymanowski Wacław – 106, 346  
 Szymańska Izabela – 15  
 Szyborska Wisława – 416
- Ś**  
 Ścibor-Rylski Aleksander – 225  
 Ślewiński Władysław – 347  
 Śliwka Eugeniusz – 151, 160  
 Śliwniak Józef – 381  
 Śmiechowska Teresa – 300, 306  
 Świdarska Ewa – 300, 313
- T**  
 Taranczewski Wacek – 197  
 Tartakovskiy Elena – 434  
 Tatarkiewicz Anna – 316, 318, 342  
 Taub Michael – 146, 149, 162  
 Taylor-Terlecka Nina – 191, 221,  
     421, 451  
 Tebaldi Renata – 27  
 Teoplitz-Kaczmarek Barbara – 245, 257  
 Terkel Studs [Louis Terkel] – 23, 24,  
     34  
 Terlecki Tymon – 210, 214  
 Tetrzzini Eva – 23  
 Tetrzzini Luiza – 23  
 Thomas Ambroise – 26  
 Thompson John B. – 316, 342  
 Toeplitz Henryk – 135  
 Tołstoj Lew – 70, 76  
 Tomalska-Więcek Joanna – 367,  
     373–375, 379–381, 397, 420,  
     421, 423, 451  
 Tomasik Wojciech – 240  
 Tomczyk Elwira – 83, 115, 452  
 Tommasini Vincenzo – 20  
 Torńska Teresa – 260, 262, 270

- Toscanini Arturo – 13, 20, 21, 34  
Totenberg Roman – 193, 197, 199, 202, 204  
Towbin Mordechaj – 130  
Trębacz Maurycy – 347  
Tsemach Nachum – 128  
Tuchowski Andrzej – 216, 219  
Tuerk M. – 49  
Turkiewicz Halina – 7  
Turkow Zygmunt – 402  
Tuszyńska Agata – 192  
Tuwim Julian – 58, 192, 204, 213, 215, 422, 423  
Tykociński Izrael – 381
- U**  
Ubertowska Aleksandra – 64, 66  
Umińska Eugenia – 193  
Underhill James William – 317, 342  
Urbanek Mariusz – 192, 198, 207  
Urbankowski Bohdan – 240  
Urstein Ludwik – 48  
Ury Lesser – 350  
Utiosow Leonid Osipowicz – 406
- V**  
Valéry Paul – 196  
Van Dyke Ruth M. – 320  
Vasari Giorgio – 249  
Vaykhert Mikhl – 126, 163  
Verdi Giuseppe – 20–22, 25, 28, 47  
Verlaine Paul – 168, 190  
Villa Francisco (Pancho) – 26, 27  
Villon François – 235  
Vishniac Roman – 306  
Vogel Debora – 334  
Voltaire – 228, 239  
Volterra Daniele da – 253
- W**  
Wachtel Wilhelm – 320, 323–327, 331, 332, 334–336, 338–340, 342, 343, 365  
Waddell Catherine – 204  
Wagner Richard – 20–22, 27, 320  
Wajsman Herman – 130, 159  
Walczak Wojciech – 368, 374, 397  
Waldorff Jerzy – 191  
Walewska Cecylia – 114  
Walewski Władysław – 296  
Wałęciuk-Dejneka Beata – 303  
Walichnowski Tadeusz – 264, 270  
Walkowska Jadwiga – 245, 256  
Walter Edmund – 46  
Walton John W. – 147, 162  
Warońska Joanna – 213  
Wars Henryk – 403, 410  
Wasilewski Leon – 104  
Wasilewski Tadeusz – 368, 397  
Wassermann Jakob – 107  
Wasył Katarzyna – 156, 162  
Wawrzyniec II, książę Urbino – 247  
Wawrzyniec Wspaniały [Lorenzo de Medici] – 245  
Wazyk Adam – 214, 215  
Web Marek – 300  
Weigel Rudolf – 198  
Weil Kurt – 353  
Weil Simone – 15  
Weinles Jakub – 339, 347  
Weintraub Stefan – 400  
Weintraub Władysław – 381  
Weiss Szewach – 417, 432  
Weissberg-Cybulski Aleksander – 39  
Weixlgärtner Arpad – 350  
Wejman Wioletta – 415, 416  
Wejs-Milewska Wioletta – 7  
Werefkin Marianna – 349  
Wergiliusz – 173  
Werwicki Andrzej – 373  
Whiteman Paul – 401  
Wiechowicz Stanisław – 193  
Wiehler Zygmunt – 218  
Wiener, dyrektor – 51  
Wierzbicka Anna – 377  
Wierzejski Tadeusz – 293  
Wiesel Elie – 305  
Wijaczka Jacek – 279, 296  
Wildowicz Joanna – 4, 13, 19, 34, 452, 441  
Wilke Rudolf – 349



- Wilkoszewski Franciszek Dionizy – 167, 189  
 Willson Woodrow – 30  
 Wilson Jonathan – 70, 72, 81  
 Witkomirski Michał – 193  
 Winiarski Leon – 104  
 Winkler Kazimierz – 218  
 Wirpsza Witold – 214  
 Wiśniewski Piotr – 193  
 Witkiewicz Stanisław Ignacy, pseud.  
     Witkacy – 58  
 Witkowski Franciszek – 403  
 Witkowski Romuald Kamil – 192  
 Wittlin Halina – 192  
 Wittlin Józef – 199–210, 219  
 Wittlin Lipton Elżbieta – 192  
 Witwicki Władysław – 186, 189  
 Włast Andrzej – 401  
 Wnukowska Eugenia – 218  
 Wodecki Bernard – 151, 160  
 Wohl Stanisław – 206, 207  
 Wohlfeldowa Irena Arkin – 319  
 Wojciechowski Paweł – 165, 190,  
     435, 436, 452, 452  
 Wojtkiewicz Witold – 351  
 Wojtyczek Anna – 150, 162  
 Woldan Alois – 7  
 Wolicka-Wolszleger Elżbieta – 318  
 Wolin Jehuda – 335  
 Wolińska M. – 112  
 Wolska Hanna – 217  
 Wolter – zob. Voltaire  
 Wołłejko Czesław – 217  
 Wołowicz Grzegorz – 263, 265, 269  
 Woolf Virginia – 83  
 Worobiejczyk Mojżesz – 306, 307  
 Woroszyński Wiktor – 214  
 Woytowicz Bolesław – 193, 211  
 Wroncka Maria – 215, 217  
 Wróbel Józef – 154, 163, 240  
 Wróbel Piotr – 373, 397  
 Wróbel-Best Jolanta – 7  
 Wycótkowski Leon – 344  
 Wyderka Julian – 57  
 Wygodzki Stanisław – 214  
 Wyka Kazimierz – 87, 115  
 Wyspiański Stanisław – 104, 108,  
     165, 166, 195  
 Wyszomirski Józef – 214
- Y**
- Yi-Fu Tuan – 240  
 Yolles Peter – 204
- Z**
- Zabielski Łukasz – 4, 374, 397, 440  
 Zabojecka Maria – zob. Posner-  
     -Garfeinowa Malwina  
 Zak Eugeniusz – 349–351  
 Zamoyski August – 196  
 Zamoyski Jan – 278  
 Zangwill Israel – 341  
 Zatorski Tadeusz – 320  
 Zawadzki Jerzy – 212  
 Zeligfeld Zimra – 302, 303  
 Zemach Nachum – 130  
 Zernov – 407  
 Ziełńska Teresa – 282, 296  
 Ziełński Bogusław – 240  
 Ziemięcki Bronisław – 98  
 Zilbertsvayg Zalmen – 126, 163  
 Zimand Roman – 268  
 Znicz Michał – 131  
 Zola Emil – 235  
 Zubillaga Igor Contreras – 216  
 Zylbercweig Zalmen – 146, 163  
 Zylska Natasza – 218
- Ż**
- Żabotyński Zeew – 434  
 Żebrowski Rafał – 126, 160, 319, 370  
 Żeleński Tadeusz Boy – 125, 207  
 Żeromski Stefan – 110, 111, 235  
 Żukowska Kazimiera – 176, 177, 190  
 Żuławski Jacek – 197  
 Żuławski Jerzy – 103  
 Żuławski Marek – 197  
 Żurek Sławomir Jacek – 42, 140, 163  
 Żuromski Ryszard – 255, 257  
 Żyw Aleksander – 197



**NAUKOWA SERIA WYDAWNICZA**  
**„COLLOQUIA ORIENTALIA BIALOSTOCENSIA”**

Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”  
Uniwersytetu w Białymstoku  
Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku  
Stowarzyszenie Naukowe „Oikoumene”

**TOMY WYDANE:**

1. *Teodor Bujnicki. Ostatni bard Wielkiego Księstwa Litewskiego*, red. Tadeusz Bujnicki, Białystok 2012.
2. *Żydzi wschodniej Polski, Seria I: Świadectwa i interpretacje*, red. Barbara Olech i Jarosław Ławski, Białystok 2013.
3. *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy, Seria I: Prace dedykowane Profesorowi Świetłanowi Musijenko*, idea i wstęp Jarosław Ławski, redakcja naukowa: Anna Janicka, Grzegorz Kowalski i Łukasz Zabielski, Białystok 2013.
4. *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy, Seria II: Wiktor Choriew in memoriam*, idea i wstęp Jarosław Ławski, redakcja naukowa: Anna Janicka, Grzegorz Kowalski i Łukasz Zabielski, Białystok 2013.
5. Grzegorz Czerwiński, *Sprawozdania z podróży muftiego Jakuba Szyrkiewicza. Źródła, omówienie, interpretacja*, red. tomu Jarosław Ławski i Grzegorz Kowalski, Białystok 2013.
6. *Sybir. Wysiedlenia – Losy – Świadectwa*, red. Jarosław Ławski, Sylwia Trzeciakowska i Łukasz Zabielski, Białystok 2013.
7. *Żydzi wschodniej Polski, Seria II: W blasku i w cieniu historii*, red. Barbara Olech, Jarosław Ławski i Grzegorz Kowalski, Białystok 2014.
8. Tadeusz Bujnicki, *Na pograniczach, kresach i poza granicami. Studia*, red. Michał Siedlecki i Łukasz Zabielski, Białystok 2014.
9. Stanisław Kryczyński, *Wspomnienia. Utwory poetyckie. Eseje*, wstęp, wybór i oprac. Grzegorz Czerwiński, Białystok 2014.
10. *Podróże do serca islamu. Antologia międzywojennego reportażu polskich Tatarów*, wstęp, wybór i opracowanie Grzegorz Czerwiński, Białystok 2014.

11. *Драматургия в ракурсах новейших теоретических исследований / Dramat w nowych ujęciach teoretycznych. Studia slawistyczne*, red. Natalia Maliutina i Jarosław Ławski, Białystok–Odessa 2014.
12. *Wielokulturowy świat Siegfrieda Lenza. Studia*, red. Jarosław Ławski i Rafał Żytniec, Białystok–Ełk 2014.
13. *Żydzi wschodniej Polski*, Seria III: *Kobieta żydowska*, red. Anna Janicka, Jarosław Ławski i Barbara Olech, Białystok 2015.
14. *Estetyczne aspekty literatury polskich, białoruskich i litewskich Tatarów (od XVI do XXI w.) / Aesthetic Aspects of the Literature of Polish, Belarusian and Lithuanian Tatars (XVIth–XXIst century)*, edited by Grzegorz Czerwiński and Artur Konopacki, Białystok 2015.
15. Edward Małek, *Gdzie jest moja Ojczyzna? Wspomnienia*, oprac. tekstu, wstęp, red. tomu Jarosław Ławski, przedślowie Dariusz Zuber, Białystok–Ełk 2016.
16. *Wschód muzulmański w literaturze polskiej. Idee i obrazy*, red. Grzegorz Czerwiński, Artur Konopacki, Białystok 2016.
17. *Bibliotheca mundi. Studia bibliologiczne ofiarowane Janowi Leńczukowi*, red. Jarosław Ławski, Łukasz Zabielski, Białystok 2016.
18. *Żydzi wschodniej Polski*, Seria IV: *Uczni żydowscy*, red. Grzegorz Czerwiński i Jarosław Ławski, Białystok 2016.
19. Ewa Pańkowska, *Powieści Wiktora Pielewina. Kontekst postmodernistyczny. Interpretacje*, Białystok 2016.
20. Andrzej Rataj, *Stefania Ulanowska. Tajemniczy życiorys, niepublikowane fragmenty twórczości*, Białystok 2016.
21. *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia / Одеса у слов'янських літературах / Odessa in Slavonic Literatures. Studies*, edited by Jarosław Ławski, Natalia Maliutina / ред. Ярослав Лавський, Наталія Малютіна, Jarosław Ławski, Natalia Malutina, Białystok–Odessa 2016.
22. Aleksandra Kołodziejczak, „*Moje wspomnienia*” *Księcia Włodzimierza Mieszczerskiego. Poetyka – Portret elity rosyjskiej – Wizja kultury polskiej*, Białystok 2016.
23. Joanna Dziedzic, *Fiodor Tiutczew i jego dzieło. Człowiek – przyroda – historiozofia – estetyka*, Białystok 2016.
24. Weronika Biegluk-Leś, *Gry językowe w rosyjskiej prozie postmodernistycznej. Między poetyką a filozofią języka*, Białystok 2016.
25. *Zygmunt Gloger. Pisarz, myśliciel, uczoney. Studia*, red. nauk. Jarosław Ławski, Jan Leńczuk, Łukasz Zabielski, Białystok 2016.

26. Krzysztof Kurianiuk, *Wielka podlaska zmiana. Obrazy świata polskiej transformacji systemowej w reportażach Polskiego Radia Białystok w latach 1989*, Białystok 2016.
27. *Żydzi wschodniej Polski*, Seria V: *W kręgu judaizmu*, red. Jarosław Ławski, Iwona E. Rusek, Białystok 2017.
28. *Zagadnienia bilingwizmu*, pod red. Łukasza Zabielskiego, Seria I: *Dwujęzyczni pisarze litewscy i polscy*, red. tomu Andrzej Baranow, Jarosław Ławski, Białystok–Vilnius 2017.
29. *Wschód muzulmański w ujęciu interdyscyplinarnym. Ludzie – teksty – historia*, red. nauk. Grzegorz Czerwiński, Artur Konopacki, Białystok 2017.
30. Barbara Noworolska, *Kultura literacka Podlasia. Szkice*, Białystok 2017.
31. *Protestanci na Mazurach. Historia i literatura. Studia*, red. Jarosław Ławski, Dariusz Zuber, Kazimierz Bogusz, Białystok–Ełk 2017.
32. *Ełk – źródła do dziejów miasta*.
33. *Odessa i Morze Czarne jako przestrzeń literacka. Studia*, red. Natalia Maliutina i Jarosław Ławski, Białystok–Odessa 2018.
34. *Ali Woronowicz i Mustafa Aleksandrowicz w Egipcie. Materiały źródłowe i publicystyka*, wstęp, wybór i opracowanie Grzegorz Czerwiński, Eugenia Maksimowicz, Białystok 2019.
35. Jacek Juskiewicz, *Odessa w literaturze polskiej lat 1804–1843. Szkice*, Białystok 2018.
36. *Żydzi wschodniej Polski*, Seria VI: *Żydzi białostoccy: od początków do 1939 roku*, red. Jarosław Ławski, Kamil K. Pilichiewicz, Anna Wydrycka, Białystok 2018.
37. *Eliza Orzeszkowa. Pamięć kultury. Studia i głowy*, red. Jarosław Ławski i Swietłana Musijenko, Białystok–Grodno 2019.
38. Nina Taylor-Terlecka, *The Lithuanian Landscape Tradition in the Novels of Tadeusz Konwicki*, Białystok 2018.
39. *Powstanie Styczniowe. Reinterpretacje pamięci. Studia*, red. Jarosław Ławski, Iwona R. Rusek, Paweł Wojciechowski, Białystok 2018.
40. *Uniwersytet XXI wieku. Nauka i lokalność. Studia*, red. Jarosław Ławski, Kamil K. Pilichiewicz, Białystok 2018.
41. *Odessa, muzyka, literatura. Ukraińsko-polski transfer kulturowy. Studia*, red. Natalia Maliutina, Weronika Biegluk-Leś, wstęp i układ Jarosław Ławski, Białystok–Odessa 2019.
42. *Żydzi wschodniej Polski*, Seria VII: *Między Odessą a Wilnem: wokół idei syjonizmu*, red. Jarosław Ławski, Ewelina Feldman-Kołodziejuk, Białystok 2019.