


Artur Tanikowski

 ORCID 0000-0001-8278-124X

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

DOI 10.18778/2084-851X.07.04

Palestyna leje wodę... Sztuki wizualne a pogromy i wystąpienia antyżydowskie w latach 1914–1920*

Streszczenie. Niniejsze studium ze względów obiektywnych nie aspiruje do całościowego ujęcia tematu sygnalizowanego w tytule. W zamyśle autora ma stanowić punkt odniesienia dla przyszłych badaczy. Autorzy obrazów, rysunków czy grafik o tematyce pogromowej, reprezentujący różne generacje, szkoły artystyczne, tendencje stylistyczne, poglądy polityczne i status społeczny, nieczęsto byli naocznymi świadkami komentowanych wydarzeń. Wizualizowali je w oparciu o rozmaite relacje w prasie, komentarze ocalałych, własną wyobraźnię, wreszcie wzory ikonograficzne popularyzowane od lat. Gdyby w oparciu o znane nam prace pokusić się o ułożenie spójnego narracyjnie scenariusza zajęć pogromowych musiałby on rozpoczynać się od „okrzyków pogromowych”, przedstawiających złowieszczą atmosferę przedpogromową, niejako uzasadniającą i usprawiedliwiającą w mniemaniu ich autora (T. Pobóg-Rossowski) krwawe zajścia od strony politycznej, religijnej czy społecznej. Takie obrazy spotykamy nad wyraz rzadko. Zupełnie wyjątkowa jest w tej grupie litografia ukazująca perspektywę niedoszłych ofiar, które szykują się do samoobrony (W. Wachtel).

Dużo częściej artyści przedstawiali sceny właściwego pogromu – niszczenie dobytku ofiar, palenie ich domostw, ukrywanie się, mordowanie, dużo rzadziej gwałty. *Pogrom Wojciecha Weissa* jest w tej grupie prac wybitnym ewenementem. W obrębie tych właśnie epizodów znajdują się sceny ucieczek niedoszłych ofiar, próbujących się ocalić (niektóre litografie A. Panna). Należy je stanowczo odróżnić od obrazów przedstawiających popogromowych wygnańców, bo ich wizerunki zaliczają się już do ostatniej, może najliczniejszej grupy, którą można określić mianem następstw pogromów czy też ich skutków. Do tej ikonografii zaliczyć należy widoki orszaków pogrzebowych i cmentarzy.

* Kanwą niniejszego tekstu był referat wygłoszony podczas konferencji interdyscyplinarnej „Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku”, zorganizowanej przez Instytut Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego oraz Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w dniach 10–12 czerwca 2015 roku.

W obrębie sztuki o tematyce pogromowej i okołopogromowej jako osobny, ważny rozdział jawi się tzw. dyskurs chrystologiczny. Wprowadzenie postaci Nazarejczyka do pejzażu pogromowego dawało artystom pole do malarskich czy graficznych komentarzy o podłożu polityczno-społeczny i religijny. Przybierały one ton oskarżenia sprawców (chrześcijan, Rosjan, Ukraińców, Polaków), ale też wyraźnej wskazówki dotyczącej jedynego dla wielu zakończenia żydowskiej niedoli, czyli syjonizmu (R. Rubin). Żydowski Chrystus, konfrontowany z wiecznym tułaczem Ahaswerem lub wręcz z nim utożsamiany, ze sprawcy żydowskich nieszczęść stawał się ofiarą własnych wyznawców, ofiarą, z którą łatwiej się było utożsamić.

Nie sposób dziś pokusić się o pełny katalog artystycznych narracji o pogromach żydowskich okresu pierwszej wojny światowej, rewolucji październikowej i czasu, który nastąpił tuż po obu krwawych konfliktach, gdy miały miejsce polsko-ukraińskie walki o Lwów oraz wojna polsko-bolszewicka. Komentowane przez artystów wydarzenia wpisują się w długi ciąg represji antyżydowskich, w tym pogromy w Kiszyniowie i Homlu (1903) czy te w Żytomierzu i Odessie (1905). Znalazły one swych artystycznych komentatorów, którzy na początku XX wieku wykreowali schematy kompozycyjne i ikonograficzne, inspirujące później ich młodszych kolegów.

Słowa kluczowe: sztuka żydowska, ikonografia pogromowa, Wilhelm Wachtel, Tadeusz Pobóg-Rossowski, Wojciech Weiss, Abel Pann, Jezus Chrystus, sztuka i wojna

Sztuka, a zwłaszcza sztuka XX wieku, miewała odmienne powinności wobec historii czy nauki jako takiej. O ile z historią otwarcie lub skrycie flirtowała, wchodząc z nią w mniej lub bardziej intensywny dialog, to ze swej natury nie musiała i często nie mogła używać argumentów jednoznacznych. Gdy przywdziewając nieswoje szaty, zbyt mocno zbliżała się do dosłowności, przybierała kształt doraźnej publicystyki, tracąc to, co esencjonalnie artystyczne, ponadczasowe i dalej – oryginalne, zaskakujące, swoiste i indywidualne.

Pogromy to zajęcia rozgrywane się w krótkim (kilka godzin) czy dłuższym (kilka dni) okresie. Ta ich czasowa rozciągłość sprawiała, przynajmniej w pierwszych dekadach XX wieku, że mierzący się z pogromowymi tematami artyści niejednokrotnie pozostawiali po sobie nie pojedyncze prace, lecz całe cykle, serie obrazów, rysunków czy grafik, można by powiedzieć – złożone z wielu dzieł pogromowe narracje wizualne. Ich wartość dla współczesnego widza wynika z różnych czynników: czasem jest to po prostu wysoka jakość artystyczna, kiedy indziej opowieść tak szczegółowa, że wręcz potwierdzająca historyczne źródła, to znów malarska czy rysunkowa metafora przemocy i cierpienia – bez konkretnego umiejscowienia czasoprzestrzennego, za to oddziałująca z dużą siłą na mieszkańca globalnej wioski, nieco już zubożonego na widoki opresji serwowane codziennie przez mass media.

Akty agresji wobec Żydów, do których doszło w Europie Środkowej podczas I wojny światowej i bezpośrednio po jej zakończeniu, niezbyt często znajdowały

wyraz w sztukach wizualnych. Polska historia sztuki prawie o nich milczy. Bardzo rzadko wątki związane z pogromami, do których doszło we wspomnianym okresie, pojawiają się na wystawach w polskich muzeach w odniesieniu do dzieł sztuki, nie zaś dokumentów stricte historycznych¹. Pogromowe narracje artystyczne nie były też dotąd tematem całościowych analitycznych opracowań podobnych do tych, jakie odnoszą się na przykład do sztuki związanej z Holocaustem². W obrębie sztuk wizualnych nie sposób wskazać na jakiegokolwiek świadectwa pogromów porównywalne z monumentalnym, spisującym na bieżąco dziełem Szymona An-skiego *Tragedia Żydów Galicyjskich w czasie I wojny światowej. Wrażenia i refleksje z podróży po kraju*³.

Kryterium, które zdecydowało o wyborze opisanych w niniejszym tekście artefaktów, była z jednej strony perspektywa czasowa, a z drugiej doniosłość artystyczna lub historyczna przedstawionych wypowiedzi wybranych malarzy, rysowników i grafików, nawet jeśli z dzisiejszego punktu widzenia ich osobiste interpretacje samych pogromów czy okoliczności ich sprokurowania wydają się do podważenia. Tak więc przede wszystkim chodzi o tych artystów – nie tylko polskich Żydów i nie tylko Polaków – którzy reagowali na wieści o pogromach niemal natychmiast, jeszcze w trakcie wojny lub niedługo po niej, a w pojedynczych przypadkach byli ich świadkami.

Ruiny, wygnanie, pogrom

Wojciech Weiss (1875–1950), uznawany za czołowego przedstawiciela młodopolskiego modernizmu, który na przełomie wieku XIX i XX współtworzył w środowisku krakowskim najwcześniejszą generację artystów ekspresjonistycznych, wydaje się od lat postacią artystycznie rozpoznaną i opisaną. Lata jego życia, 1875–1950, stawiają go w szeregu świadków wieku, a dokładniej jego pierwszej połowy – bardziej burzliwej z perspektywy zarówno żydowskiej, jak i polskiej. Odpowiadając na pytanie, czy w jego dorobku znalazły wyraz pogromy, warto przywołać wystawę urządzoną niemal pół wieku po śmierci malarza. Na *Żydowskie tematy* Wojciecha Weissa złożyły się prace ze zbiorów rodziny artysty⁴. Dziś wiemy, że wystawa nie wyczerpywała kwestii sygnalizowanej w tytule. Warto jednak przypomnieć, że ekspozycję podzielono na trzy części, nazwane kolejno *Portret*, *Cmentarz* oraz *Narracje*. Wśród pierwszych naczelną rolę zajęły konterfekty żony malarza oraz jej siostr. Pejzaże cmentarne zainspirowane zostały widokami kirkutu w Strzyżowie, gdzie młody

¹ Por. *Żyd, Polak, legionista 1914–1920* – wystawa w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, 24.07–3.10.2014, kurator: A. Tanikowski.

² AMISHAI-MAISELS 1993.

³ Książkę najpierw wydano w jidysz (1920), następnie w przekładzie hebrajskim w Berlinie (1929) i Tel Awiwie (1936), by po 90. latach opublikować ją po polsku (por. AN-SKI 2010).

⁴ *Żydowskie tematy Wojciecha Weissa/Jewish Themes in the Work of Wojciech Weiss*, wystawa w Starej Bożnicy – oddziale Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, kurator: E. Duda, czerwiec–październik 1999.

Weiss bywał na plenerach i w odwiedzinach u siostry Emilii w latach 1898–1905. Żydowskość motywu schodzi na plan dalszy, o fenomenie tych prac decyduje „skondensowana emocjonalność”, która „idzie w parze z wartościami czysto malarskimi – wyszukaną kolorystyką i konstrukcją”⁵. Te ekspresjonistyczne pejzaże, jak przekonuje Wiesław Juszcak, są „łudząco ludzkie w swej niecierpliwej powściągliwości”⁶.

Przy różnych okazjach w swych młodych latach Weiss styka się z Żydami – czy to z przedstawicielami żydowskich elit kulturalnych we Lwowie, uczęszczając do tamtejszego konserwatorium, a potem biorąc udział w licznych wystawach sztuki. Gdy jego rodzice osiadają na podkrakowskim wówczas Podgórzu, ma licznych żydowskich sąsiadów. Brzemienny w skutkach dla tematu niniejszych rozważań okaże się jednak najbardziej samodzielny i osobisty wybór młodego mężczyzny. Oto w 1906 roku Wojciech poznaje, a dwa lata później poślubia młodą adeptkę malarstwa i rzeźby Irenę Silberberg (Aneri). Odtąd często portretuje ją oraz jej siostry – Felicję Frommerową i Marię (Marylę) Sperlingową. Uwiecznia też pasierbicę Felicji, Helenę Sperling⁷. Konterfekty te możemy dziś traktować jako portrety nowoczesnych kobiet żydowskich, samoświadomych swej urody i artystycznych talentów. Jeden z nich, *Fela z kwiatkiem*, wyróżnia się (czy wręcz niepokoi) szczególną kondensacją smutku na tle z reguły pogodnych obrazów – nierzadko sielankowych pejzaży, utrzymanych w podobnym nastroju portretów oraz aktów powstałych w latach I wojny światowej i tuż po niej.

Niedługo po wybuchu wojny Weissowie wyjeżdżają do Wiednia, gdzie Wojciech kontynuuje z powodzeniem pracę artystyczną i zostaje uhonorowany orderami – austriackim i bawarskim. Nie ma w jego ówczesnym życiorysie jakiegokolwiek pewnego śladu, by na wyróżnienia te zasłużył pracą dla cesarsko-królewskiej kwatery prasowej, w której – na rzecz propagandy państw centralnych – udzielały się z dala od frontu dziesiątki artystów, w tym malarze pochodzący z polskiej Galicji. Po powrocie do Krakowa Weiss zastępuje w 1915 roku w Akademii Sztuk Pięknych Józefa Pankiewicza. Otrzymuje etat profesora grafiki. Prowadzi tam również pracownię malarstwa, do której uczęszczają m.in. malarze żydowscy i żydowskiego pochodzenia – Artur Nacht, Eugeniusz Eibisch, Zygmunt Menkes.

Co nie mniej istotne, w latach 1915–1920, wedle przekazów rodzinnych, jeździ do Puław i do Warszawy, a także zapewne do Lwowa. Dzisiejszy stan badań nie daje natomiast podstaw, by którykolwiek z tych wyjazdów można było bezpośrednio powiązać z okolicznościami powstania jednego z trzech pogromowych (czy „okołopogromowych”) obrazów Weissa, dotąd niemal nieobecnych w analizach jego

⁵ FRIEDRICH 1999, s. 8

⁶ JUSZCZAK 1979, s. 174.

⁷ Za konsultację dotyczącą pogromowych prac Wojciecha Weissa i jego afiliacji rodzinnych serdecznie dziękuję pani Renacie Weiss.

twórczości. Bo wbrew utartym opiniom o modernistycznym zorientowaniu Weissa na rozwiązywanie problemów wyłącznie artystycznych, wbrew katalogom jego najważniejszych wystaw monograficznych, dzieła skrajne na czasowej osi jego *œuvre* – studencka *Pokusa* czy powstałe niedługo przed śmiercią *Strajk* i *Manifest* – nie były wyjątkami. Malarz nie był obojętny wobec młynów historii, które w drugiej dekadzie XX wieku meły wyjątkowo drastycznie.

Niedatowany olejny obraz *Po przejściu wroga*⁸ powstał w związku z I wojną światową, a jego tytuł i treść, wobec ówczesnej przynależności państwowej autora (Austro-Węgry), wskazują, że przedstawia skutki stosowanej bezwzględnie przez armię carską strategii „spalonej ziemi”. Oto na tle ruin domu klęczy w modlitewnej pozie, ukazana w półprofilu, półnaga kobieta o jasnych włosach. Okalająca jej biodra i uda poszarpana tkanina oraz zaczerwienione policzki w kontraście do bladej karnacji wychudłych ramion i torsu mogą (ale nie muszą) wskazywać, że zaznała bezpośredniej przemocy fizycznej. Detale portretowej kompozycji, w tym barwa włosów i upozowanie modelki, nie wskazują, by chodziło o kobietę żydowską. To raczej jedna z tysięcy bezimiennych ofiar wojny, odarta z szat i pozbawiona własnego miejsca na ziemi, która w zamyśleniu pozbawionym nadziei utkwiała wzrok w załomie ruin. Motywy bliźniaczych pustych ruin pojawiają się w dwóch akwarelowo-gwaszowych pracach Weissa, malowanych około 1915 roku, prawdopodobnie jako studia do zaginionej kompozycji zatytułowanej *Wojna* (lub *Ruiny*)⁹. Można przypuszczać, że tę samą modelkę co w pustych ruinach *Po przejściu wroga* malarz ukazał w emanującym zgoła odmiennym nastrojem, pracownianym akcie z 1920 roku¹⁰.

W tym samym co jedno ze studiów ruin, roku 1915, Weiss namalował na niedużej tekturze jednoznaczne świadectwo żydowskiego losu pogromowego – małą, niezwykle ekspresyjną kompozycję *Wygnanie*¹¹. Z niedopowiedzianego przedstawieniowo, szarobłękitnego tła (to być może dymy z palących się domostw) zamasyzty pociągnięciami ciemnej farby została wydobyta kilkuosobowa grupa (rodzina?) żydowskich uchodźców: dwaj mężczyźni, kobieta unosząca na ramionach niemowlę oraz dziecko kroczące bezpośrednio przed niewiastą. Każda z trzech dorosłych postaci z obawą odwraca głowę za siebie, niejako upewniając się co do sensu i kierunku ucieczki. Każdą do ziemi przygniata unoszony na plecach ciężar – wielkie

⁸ *Po przejściu wroga*, olej na płótnie, 81,5 × 63 cm, nr inw. MS/SP/M/111, Muzeum Sztuki w Łodzi.

⁹ Jedno z dwóch studiów ruin, będących w posiadaniu rodziny artysty, ma na odwrocie datę „1915”.

¹⁰ *Modelka*, 1920, akwarela na papierze, nr inw.: MS/SP/M/312, Muzeum Sztuki w Łodzi. W obrazie tym przygnębienie i beznadzieja ustąpiły miejsca erotycznemu sensualizmowi i wirtuozerii w światłocieniowym wymodelowaniu manierystycznie skręconego ciała kobiety oraz draperii w tle. Gdy w kompozycji *Po przejściu wroga* nagość konfrontowała się ze zburzonymi murami i połacią zarwanego dachu pod pochmurnym, nieprzyjaznym niebem, tkaniny rozpięte w pracowni malarza stwarzają *Modelce* rodzaj intymnego schronienia, intensyfikującego erotyczną aurę.

¹¹ Studium do obrazu *Wygnanie*, ok. 1915, olej na tekturze, 31 × 40 cm, wł. prywatna.

toboły u mężczyzn, dziecko w beciku trzymanym przez kobietę. Tym samym sylwetki w zbitej grupie powtarzają diagonalny rytm i zostają sprowadzone do identycznego ideogramu przypominającego literę X. Takie rozłożenie kierunkowych napięć asymetrycznej kompozycji, wobec swobody pociągnięć pędzla i wąskiej palety kontrastowych barw, wzmagają obrazową ekspresję. Nawet jeśli mamy do czynienia ze szkicem malarskim do nieodnalezionego (a może nigdy niepowstałego) dzieła, jego wartość zdaje się nie do podważenia, a to przez *decorum* – adekwatność środków formalnych wobec ukazanej narracji. Spod pędzla polskiego malarza wyszła – niepozorna wyłącznie rozmiarami – figura żydowskiego wygnania, ideogram ucieczki, symbol masowych migracji ludu, który na zawsze tracił swój sztetl przez zawieruchę wojny o nieznaną dotąd skalę.

Najdrastyczniejszą w grupie opisywanych tu prac Weissa, a zarazem najbardziej rozbudowaną narrację okropności wojny zaznawanych przez Żydów Europy Środkowej, przynosi niedawno nabyty przez Muzeum Historii Żydów Polskich od wnuczki malarza obraz pt. *Pogrom*¹². Kompozycja wydaje się spełniać wszelkie postulaty teatru okrucieństwa – w sensie dosłownym i przenośnym. Jeśli teatr to scena: tę stanowi płytka przestrzeń między widzem, którego miejsce wyznacza dolna i górna krawędź obrazu, następnie wypełniająca wszerz cały kadr ściana budynku, najpewniej sklepu, wreszcie jego wnętrze i widoczna przez wybite okna akcja. Na pierwszym planie, niejako tuż pod stopami widza, leży twarzą do ziemi trup młodego chasyda, przebitego bagnetem niemal pionowo sterczącego karabinu. Trzewiki zabitego znalazły się na przedprożu chaty, które wizualnie spaja narrację dokonanego już mordu ze sceną gwałtu odbywającego się bezpośrednio na oczach widza. Oto dwaj żołdacy, w mundurach i czapkach kojarzących się z ubiorem armii carskiej, z zapamiętaniem chwytają, szarpią za nogi i ręce młodą kobietę. Jej twarz i gęste kruczoczarne włosy nieco przypominają fizjonomie żydowskich krewnych żony Weissa, znane z portretów.

Do dziś nie wiadomo, w jakich okolicznościach Weiss wybrał temat pogromowy: czy kierowała nim jakaś zasłyszana relacja, czy zetknął się bezpośrednio z ocalałcami z pogromów, gdzie i z jakich pobudek namalował swą kompozycję. Jedno jest pewne – mamy do czynienia z obrazem nie dość że wyjątkowym w twórczości jednego z najważniejszych malarzy polskich XX wieku, to niezwykle w ikonografii pogromowej.

¹² *Pogrom*, ok. 1918–1919, olej na płótnie, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN.



1. Wojciech Weiss, Studium do obrazu *Wygnanie*, ok. 1915, olej na tekturze, własność prywatna, Fundacja Muzeum Wojciecha Weissa



2. Wojciech Weiss, *Pogrom*, ok. 1918–1919, olej na płótnie, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Fundacja Muzeum Wojciecha Weissa

Bez sympatii dla Żydów

Obok dzieł *sensu stricto* pogromowych można znaleźć prace, które w ikonografii antyżydowskiej przemocy należałoby uznać za marginalia. Nie ukazują one pogromowych scen czy epizodów wprost, ale dopowiadają historyczny czy społeczny kontekst dramatycznych wydarzeń, oddają przedpogromową atmosferę, „okrzyki pogromowe”, jak określiłaby to Joanna Tokarska-Bakir¹³. Niekiedy mają wręcz ambicję „usprawiedliwiania” krwawych zająć. Z taką sytuacją mamy do czynienia w przypadku kilku prac wchodzących w skład cyklu 72 ilustracji Tadeusza Poboga-Rossowskiego zatytułowanego *Polska zima 1.11–22.11* i odnoszących się do polsko-ukraińskich walk o Lwów na przełomie lat 1918 i 1919¹⁴. W ich oglądzie i interpretacji przydatne będą dwa teksty: artykuł Olgi Świerzewskiej o cyklu Poboga-Rossowskiego zamieszczony w czasopiśmie „Niepodległość i Pamięć”¹⁵ oraz *Raport Delegacji Ministerstwa Spraw Zagranicznych R.P. w Sprawie Wystąpień Antyżydowskich we Lwowie* sporządzony 17 grudnia 1918 roku przez zawodowego dyplomatę Leona Chrzanowskiego i cenionego publicystę Józefa Wasercuga¹⁶.

O autorze *Polskiej zimy*, która w 1994 roku wzbogaciła zbiory warszawskiego Muzeum Niepodległości, wiadomo niewiele. Ojcem Tadeusza był Władysław Rossowski, uczeń Matejki, autor m.in. obrazów nawiązujących do polskich powstań XIX wieku. Miał on ponoć zachęcać syna – acz bezskutecznie – do rozwijania dostrzegalnego talentu plastycznego w profesjonalnych szkołach artystycznych. Pokrewieństwo zapewne łączyło Tadeusza z lwowskim poetą i dziennikarzem Stanisławem Rossowskim oraz legionistą i obrońcą Lwowa Antonim Rossowskim (zginął podczas wojny polsko-bolszewickiej w 1920 roku).

Wydaje się, że młody Tadeusz w czasie walk o Lwów przebywał w mieście¹⁷. Raczej nie przez przypadek na każdej z ponad 70 ilustracji pojawia się postać młodego mężczyzny, któremu często towarzyszy młoda dziewczyna o imieniu Zosia (to imię żony Rossowskiego). Epizody z życia Lwowa w burzliwym okresie konfliktu polsko-ukraińskiego artysta uwiecznił przy pomocy gwaszu, tuszu i akwareli, ujawniając tyleż zmysł bystrego obserwatora i humorysty (mówi się o jego typowo lwowskim wisielczym humorze), co naiwność, ekspresję i arsenał środków typowych dla amatora. Trudno dziś orzec o przeznaczeniu *Polskiej zimy*, ale wszystkie wchodzące w jej skład prace zostały ponumerowane, a większość z nich zyskała własne narracyjne tytuły. Nie wiemy, kiedy, przez kogo i w jakich okolicznościach niektóre inskrypcje

¹³ TOKARSKA-BAKIR 2012.

¹⁴ Prace te znajdują się w zbiorach Muzeum Niepodległości w Warszawie.

¹⁵ ŚWIERZEWSKA 1998, s. 113–136.

¹⁶ CHRZANOWSKI/WASERCUG 1918, k. 103–108; cyt. za: TOMASZEWSKI 1984, s. 281–285.

¹⁷ ŚWIERZEWSKA 1998, s. 114–115.

tytułowe zostały częściowo zatarte (wciąż pozostając czytelnymi) i zastąpione przez inne. Natomiast pewnym jest, że cały cykl wykroczył poza chronologię trzech tygodni opisanych datami 1–22 listopada 1918 roku, bo jedna trzecia jego liczebności odnosi się do epizodów z roku 1919¹⁸.

„Nasz malarz [nasz jest malarz, nasz, wyłącznie POLSKI jest Lwów] nie darzy chyba zbytnią sympatią Żydów, przedstawiając ich często ironicznie i z pewną dozą złośliwości. Być może w tamtych lwowskich warunkach uzasadnioną” – pisze dokonująca bynajmniej nie bezstronnej egzegezy całego cyklu Świerzevska, tyleż usprawiedliwiająca punkt widzenia Poboga-Rossowskiego, co utożsamiając się z nim¹⁹. Rossowski zdaje się powielać stereotypy od wieków przypisywane Żydom, takie jak ambiwalentny stosunek do dziejących się wokół nich konfliktów zbrojnych i przedsiębiorczość, niezależnie od okoliczności obliczoną wyłącznie na własny zysk. Przykładem – scena przedstawiona przez Świerzevską słowami: „Maksymalnie obładowana rodzinka [żydowska – przyp. A.T.] dźwiga produkty żywnościowe, o jakich już nawet lwowianie nie marzą. Autor opisuje swój rysunek *Naród wybrany. Oni umieją żyć!*”²⁰ Odsuwając na chwilę na dalszy plan stosunek do Żydów młodego polskiego narodowca w roku 1919 czy 1920, w przytoczonych słowach zadziwia przede wszystkim ironia wobec żydowskich obywateli Lwowa, wyrażona w 1998 roku przez publicystkę czasopisma wydawanego przez instytucję usytuowaną około 200 m od Żydowskiego Instytutu Historycznego...²¹

W każdym z podpisów do interesujących nas rysunków Rossowskiego występuje pod adresem Żydów określenie „neutralni”. W kontekście wydarzeń, które miały nadejść, sprowadzanie semantycznego odcienia owej „neutralności” wyłącznie do ironii tchnie tyleż naiwnością, co intelektualną bezradnością. Przypomnijmy, że za główną przyczynę pogromu, który miał miejsce we Lwowie między 22 a 24 listopada 1918 roku, uważano niezachowanie neutralności przez lwowskich Żydów podczas konfliktu polsko-ukraińskiego, a w szczególności przez powołaną właśnie do strzeżenia jej milicję żydowską²². Czy słusznie?

¹⁸ *Ibidem*, s. 115.

¹⁹ *Ibidem*, s. 120.

²⁰ *Ibidem*, s. 121.

²¹ Niedawno ukazała się pierwsza w polskiej historiografii pogłębiona analiza przyczyn i przebiegu pogromu lwowskiego 1918 roku. Por. GAUDEN 2019.

²² Por. *Do ludności żydowskiej miasta Lwowa!* – odezwa w sprawie niezachowywania neutralności ludności żydowskiej w stosunku do wojska polskiego, wydana 23 listopada 1918 roku we Lwowie przez komendę miasta i okręgu, Muzeum Niepodległości w Warszawie, nr identyfikatora U.4577. Autorem odezwy, którą sami oficerowie legionowi uznawali za apel wzywający ludność polską do urzędzenia pogromu, był ppłk Czesław Mączyński, komendant obrony Lwowa, zaprzeczony antysemita i najważniejszy animator pogromu Żydów lwowskich. Por. GAUDEN 2019, s. 27, 124–127.



3. Tadeusz Pobóg-Rossowski, *Neutralna Palestyna bije*, Lwów, listopad 1918, akwarela, tusz i gwasz na papierze naklejonym na tekturę, Muzeum Niepodległości w Warszawie

Ilustracja numer 10, nosząca datę „11 listopada” (1918), ma podwójny tytuł: *Neutralna Palestyna bije!!* oraz *Neutralni*²³. Przywołajmy opis Świerzevskiej, niepozabawiony jakże typowej sugestii interpretacyjnej:

Dwóch [żydowskich – przyp. A.T.] milicjantów, z białymi opaskami na rękawach, zamierza uderzyć kolbami karabinów dwie kobiety stojące z uniesionymi rękami z wyrazem przerażenia na twarzach. Obok leżą na jezdni trzy inne osoby. Może tak milicjanci żydowscy pojmowali obowiązek zaprowadzania porządku²⁴.

Dzień wiktorii i hańby polskiego Lwowa

Tymczasem Chrzanowski i Wasercug w swym raporcie stwierdzali, co następuje:

Milicja żydowska, powstała zaraz w pierwszych dniach listopada, uznana została przez Komitet Polski (późniejszy Komitet Rządzący) oraz przez obie komendy stron walczących jako siła neutralna, mająca na celu obronę mienia i bezpieczeństwa ludności żydowskiej. Milicja ta oddawała też pewne zasługi całej ludności (grzebanie poległych na ulicach i w mieszkaniach podczas walki, dozorowanie

²³ *Neutralna Palestyna Biję, 11.11.1918* (z cyklu *Polska zima*), gwasz, akwarela i tusz na papierze, Muzeum Niepodległości w Warszawie, nr inw. Gr. 864.

²⁴ ŚWIERZEWSKA 1998, s. 212.



4. Tadeusz Pobóg-Rossowski, *Palestyna leje wodę na Legionistów (Zamieszanie)*, Lwów, listopad 1918, akwarela, tusz i gwasz na papierze naklejonym na tekturę, Muzeum Niepodległości w Warszawie

gazowni miejskiej, wodociągów itp.). W sklepach pozostających pod dozorem milicji żydowskiej sprzedawano produkty żywnościowe po cenach ustalonych zarówno chrześcijanom, jak i Żydom. (...) Milicja żydowska w swoich enuncjacjach i czynnościach neutralności przestrzegała. Jak stwierdziliśmy, nie miała też nic wspólnego z pismem „Neue Lemberg Zeitung”, własnością Żyda Waldmana i Czecha Oplatka [które to pismo] wyraźnie antypolskie, stało na stanowisku państwowości ukraińskiej²⁵.

Dalej czytamy:

W przekonaniu całej ludności Lwowa i całego wojska [polskiego – przyp. A.T.] milicja żydowska neutralności nie dochowała. Aby zrozumieć czemu zrodziło się to przekonanie, trzeba wniknąć w ówczesną sytuację, a przede wszystkim stwierdzić charakter i skład wojska broniącego miasta²⁶.

Warto przywołać tutaj ilustrację nr 37, której pierwotny tytuł, choć częściowo zatarty, daje się odczytać jako *Neutralna Palestyna leje wodę na legionistów*²⁷. Pod spodem widnieje inna (oficjalna? późniejsza?), już niezatarta wersja: *Zamieszanie*

²⁵ Zob. TOMASZEWSKI 1984, s. 281–282.

²⁶ *Ibidem*, s. 282.

²⁷ *Palestyna leje wodę na legionistów*, 13.11.1918, Lwów (z cyklu *Polska zima*), akwarela i tusz na papierze, Muzeum Niepodległości w Warszawie, nr inw. Gr. 892.

oraz data „22.11.1918”. To z jednej strony dzień ostatecznego wyparcia wojsk ukraińskich ze Lwowa wraz z wkroczeniem do miasta „silnych oddziałów polskich”, a z drugiej początek pogromu ludności żydowskiej. Dzień wiktorii i dzień hańby „polskiego Lwowa”. Jeden z mitów założycielskich II Rzeczypospolitej obraca się wniwecz wraz z rabowanymi i palonymi kamienicami żydowskich lwowian, którzy często giną w ich wnętrzach lub wyskakują z ich okien²⁸.

Zamieszanie Poboga-Rossowskiego przedstawia zapewne początkowy epizod pogromu: uliczną potyczkę konnych i pieszych żołnierzy w polskich mundurach z milicją żydowską i cywilnymi Żydami – najczęściej ukazanymi w chasydzkich strojach. Żydowscy cywile (mężczyźni i kobiety) z balkonów i dachów leją wodę na polskich żołnierzy, którzy próbują wdrzeć się do żydowskich domów i sklepów (charakterystyczne szyldy z powtarzającymi się napisami „Modes” oraz „Futra/Ubrania”). Między konnymi Polakami a milicjantami żydowskimi, wspierającymi cywilów z balkonów, dochodzi do regularnej wymiany ognia.

Analizujący przyczyny pogromu delegaci tymczasowego rządu polskiego pisali:

Po bohaterskiej inicjatywie garstki młodzieży szkolnej w pierwszych dniach obrony [polskiego Lwowa], do walki zaczęły zgłaszać się większe zastępy ludzi. Broń dawano wszystkim, którzy się zgłaszali. Jak stwierdzają władze wojskowe, większość tych, którzy się po broń zgłosili, byli to przestępcy kryminalni, a nawet w wielu przypadkach znani bandyci (...) Dnia 3 listopada zbiegło z więzienia 294 ludzi. (...) Oficerowie polscy byli wówczas w sytuacji niezmiernie ciężkiej: zrzec się tej siły, znaczyło po prostu zrzec się walki o Lwów. (...) Żywioły przestępcze dawały pomoc istotną. (...) Duża część tych, którzy walczyli z Rusinami [jak nazywano wówczas Ukraińców – przyp. A.T.] byli to przestępcy różnej kategorii. Ten to żołnierz przy każdej sposobności rabował co i gdzie mógł. Milicja żydowska z tym żywiołem walczyła, do tych ludzi strzelała. Niejednokrotnie do bandyty i żołnierza w jednej osobie. Ponieważ zaś takich ludzi były całe zastępy, w całym tedy wojsku o takim w znacznej mierze składzie powstawało oburzenie na tę milicję za to, że strzela do żołnierzy polskich. Było to tragiczne i błędne koło. Niejeden bandyta świetnie bronił Lwowa i równie „świetnie” rabował. (...) Zdaje się również nie ulegać wątpliwości, że w milicji żydowskiej (200 uzbrojonych ludzi) (...) było kilka jednak jednostek nieodpowiedzialnych. (...) Podczas całej tedy walki w samym Lwowie (od 1 do 22 listopada br.) trwały z jednej strony rabunki i gwałty popełniane na ludności żydowskiej (również przez bandytów ukraińskich, których chwytala milicja żydowska), z drugiej strzelanie i chwytywanie „bandyty – żołnierza”²⁹.

Losu, który spotkał żydowskich lwowian między 22 a 24 listopada 1918 roku, Tadeusz Pobóg-Rossowski nie ukazał na żadnej ilustracji. Choć narrację swego cyklu

²⁸ GAUDEN 2019, s. 87.

²⁹ TOMASZEWSKI 1984, s. 282–283.

poprowadził aż do drugiej połowy roku następnego, pogrom lwowski nie pasował do jego jednostronnej, zmanipulowanej wersji historii.

Wojska ukraińskie usunęły się ze Lwowa o godzinie 4 rano dnia 22 listopada br. Pogrom rozpoczął się o godzinie 9 tegoż dnia. Wojsko dyszało pragnieniem odwetu w zupełnym przekonaniu, że Żydzi szli ręką w rękę z Ukraińcami, a nadto w przekonaniu, że odwet ten jest po prostu nakazany. (...) Żywioty bandyckie grabiły i mordowały z własnego popędu. Od rana dnia 22 listopada rozpoczęły się orgie zaiste piekielne i trwały z górą 48 godzin. (...) Było to istne zezwierzęcenie, najzupełniejsze średniowiecze. Z bólem stwierdzamy, że znalazła się pewna ilość oficerów, która brała udział mordach i rabunkach³⁰.

Próba bilansu pogromu lwowskiego w przywołanym raporcie zamyka się przybliżonymi statystykami:

1. Zabitych i zwęglonych ogółem co najmniej 150.
 2. Spalonych domów 2. i 3. piętrowych z górą 50.
 3. Doszczętnie zrabowanych sklepów w dzielnicy żydowskiej z górą 500.
 4. Bezdomnych, umieszczonych dotychczas w różnych lokalach przez żydowski komitet ratunkowy 400.
 5. Sierot, które straciły ojca, matkę podczas pogromu, zgłosiło się dotychczas do komitetu około 70.
 6. Wypadków zgwałcenia kobiet zgłoszono przez rodziców kilkanaście. Pewna jeszcze ilość tych wypadków jest przez rodziny żydowskie ze wstydu zatajona.
 7. Poszkodowanych w ogóle, przez mordy, rabunki i kradzieże, zgłosiło się do komitetu do dnia 13 grudnia [1918] około 7000 rodzin.
- (...) W więzieniu przebywa obecnie około 40 żołnierzy oskarżonych o mordy i rabunki i podlegają oni sądowi polowemu. Ludzi zaś nieuznanych za żołnierzy, sąd polowy oddaje do rozporządzenia sądom cywilnym. Aresztowanych przestępców tej kategorii jest z górą 1000 i liczba ich wzrasta z każdym dniem³¹.

Manipulacja żydowską gehenną

Jak teksty o pogromach Żydów, publikowane w prasie przez różne strony konfliktów lat 1914–1920, tak i wizerunki pogromów służyły doraźnej propagandzie. Chcąc zasiać nieufność i dezorientację u swych wrogów, Niemcy zrzucali z balonów

³⁰ *Ibidem*, s. 283. Dokładnie analizujący przebieg pogromu Grzegorz Gauden weryfikuje moment jego rozpoczęcia na godzinę 5:30–6:00, gdy polscy żołnierze z oddziału dowodzonego przez płk. Romana Abrahama zaczynają rabować sklepy i domy żydowskie przy ul. Bożniczej i pl. Krakowskim. GAUDEN 2019, s. 561.

³¹ *Ibidem*, s. 284–285.

na terytoria alianckie afisze. Ich treść wskazywała na manipulacje aliantów³². Jedna z nich dotyczyła materiału, który ukazał się w lutym 1915 roku w „Le Miroir” i została powtórzona przez gazety w innych krajach. Reprodukowana tam fotografia przedstawia zbity tłum przerażonych Żydów, stojących przed złożonymi na drewnianym podeście ciałami matki i małego dziecka. Nad zdjęciem widnieje napis: „Mordy dokonane przez hordy niemieckie w Polsce”, zaś narracyjny opis pod nim ma za zadanie dopowiedzieć szczegóły:

Jak we Francji, tak i w Belgii liderzy „Kultur” pokazali mieszkańcom Polski, co znaczy dominacja niemiecka. Takie dokumenty, po tych pochodzących z Serbii, nie wymagają komentarza. Zostały zrobione w Łodzi po tym, jak wróg wycofywał się z tego miasta. (...) Widzowie tej strasznej sceny trzymają się za ręce, żeby zachować zimną krew i nie uciec³³.

Okazuje się, że pierwowzorem fotografii w „Le Miroir” była karta pocztowa ze zdjęciem z pogromu w Odessie w 1905 roku. Tuż pod górną krawędzią pocztówki dystrybuowanej ku przestrodze i dla zaalarmowania świata o losie Żydów rosyjskich umieszczono pierwotnie inskrypcję w języku rosyjskim, którą można przełożyć następująco: „Matka i dziecko bezlitośnie zamordowane przez bandytów w Odessie”. Usunięto ją dokładnie dekadę później dla uwiarygodnienia fałszywki w „Le Miroir”.

Podobna manipulacja żydowską gehenną miała miejsce w przypadku obrazu Mojżesza Majmona (1860-1924) *Наконец-то дома* (*Nareszcie w domu*; inny jego tytuł to *Po pogromie*), a jej skutki zdają się widoczne do dziś, przynajmniej w odniesieniu do obecnego właściciela dzieła. Paryski „Journal” 12 lutego 1915 roku reprodukował pracę Majmona z nagłówkiem *Po przejściu barbarzyńców* (bez wątplenia chodziło o Niemców) i sugestywnym opisem:

Jakim wzruszającym obrazem, wciąż przez nas przeżywanym jest ten dokument z Rosji. Ranny żołnierz cara dostał urlop zdrowotny, po to, by odpocząć i spotkać się z rodziną. Wraca do domu. Co za koszmar! Znajduje swoją żonę i dziecko z poderżniętym gardłami, zdemolowany dom. W narożniku izby płacze starzec mamrocząc modlitwę za zmarłych. Nieszczęsny żołnierz z bólem opiera się na kuli i szlocha. Teraz został sam jeden na świecie, kaleki, choć otoczony szacunkiem³⁴.

Wydaje się, że autor tych słów nie uronił nic nie tylko z atmosfery przedstawionej sceny, ale też z ukazanych detali. A jednak... W jego relacji nie pada jakakolwiek sugestia, że bohaterem sceny jest żołnierz żydowski (ma wszak mundur carski!), a jej

³² AVENARIUS 1918.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

autorem – rosyjski Żyd. Nie może być inaczej, skoro dla doraźnych potrzeb wojennej propagandy antyniemieckiej z reprodukcji usunięto zarówno hebrajską inskrypcję, widniejącą po lewej stronie rozbitego lustra, zwyczajowo umieszczaną w żydowskich domach, a także sygnaturę urodzonego w guberni suwalskiej malarza akademickiego, który zasłużył się zarówno sztuce żydowskiej, jak i rosyjskiej.

Pogromowy obraz Majmona, z dzisiejszej perspektywy trochę kliwiy i „przegadany”, choć z drugiej strony przejmujący i wymowny, był – jak wspomniane wcześniej zdjęcie ofiar pogromu w Odessie – także reprodukowany na pocztówce „ku przestrodze”, tyle że kontekst i data jego powstania były odległe od tego, co sugerowano w „Journal”. Potwierdza to inny prasowy dokument – reprodukcja tego samego obrazu w numerze majowo-czerwcowym niemieckiego „Ost und West” z... 1906 roku. Napis nad nią wyjaśnia okoliczności powstania pracy Majmona: „Verbotene Malwerke in Russland” (Dzieła malarskie zabronione w Rosji)³⁵. Mamy więc do czynienia z sytuacją (niebędącą przecież wyjątkiem), gdy za wierną służbę carowi żydowski żołnierz „otrzymuje w nagrodę” pogrom w rodzinnym domu, dokonany być może przez niegdysiejszych towarzyszy broni. Pogrom ten to jedna z wielu żydowskich tragedii z roku 1905, nie zaś skutek „okropności wojny”. Oryginał pracy Majmona znajduje się dziś w Muzeum Sztuki w Tel Awiwie³⁶. Co ciekawe, w oficjalnym wpisie inwentaryzatorskim widnieje zadziwiająca w świetle przedstawionej wyżej ewidencji data powstania: „1917”.

W imieniu cara

Analogiczny do Majmona temat poruszył inny malarz rosyjsko-żydowski, Abel Pann (1883–1963). Jedną z jego litografii nosi tytuł *Child of the war* (*Dziecko wojny*) i przedstawia wojennego bohatera-inwalidę – Żyda w służbie cara, który bezsilnie przysiadł nad zrozpaczoną żoną i śpiącym w łóżku niemowlęciem. Nie widać tu – oprócz kalectwa weterana – bezpośrednich skutków wojny czy fizycznych śladów pogromu, jednak nastrój beznadziei i tłumionej rozpaczki wydaje się skutkiem nadchodzącego zagrożenia. Cykl 24 litografii Panna wydany został co najmniej dwukrotnie, pod dwoma różnymi tytułami. Na rok 1918 datowana jest teka *In the Name of the Czar* (*W imieniu cara*), opublikowana przez *American Jewish Chronicle* w Nowym Jorku, gdzie artysta miał przebywać do 1920 roku. Do Stanów Zjednoczonych trafił, gdy w początkach 1917 roku francuskie władze odmówiły opublikowania jego prac z obawy przed rozdrażnieniem swego rosyjskiego sojusznika. Z Nowego Jorku udał się do Palestyny, gdzie osiadł na stałe, potwierdzając swe syjonistyczne sympatie. Do 1924 roku nauczał w szkole artystycznej Becalet w Jerozolimie. W 1926 roku teka

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *After the Pogroms*, 1917, olej na płótnie, 100 × 140 cm, Muzeum Sztuki w Tel Awiwie, nr inw. TAMA 2985.

pogromowych litografii Panna ukazała się ponownie, tym razem pod tytułem *Der Traenenkrug (Dzban Łez)* nakładem Muzeum Narodowego Becaletu³⁷. Natomiast za moment powstania szkiców rysunkowych do litografii, które w komplecie zostały wydane później, uważa się rok 1916.

Najogólniej rzecz ujmując, litografie ukazują prześladowania, które po wybuchu I wojny światowej stają się udziałem żydowskich poddanych rosyjskiego imperatora. W wizji Panna Europa Wschodnia czasów I wojny światowej przekształca się w cmentarzisko zniewolonych Żydów. Przez większą część wojny artysta mieszkał w Paryżu, nie był więc naocznym świadkiem tragicznych wydarzeń w Rosji. Przystępując do pracy opierał swą wiedzę o kilka źródeł, które analizuje Karolina Szymaniak. Pierwszym jest „doświadczenie Kiszyniowa”, a więc pieczołowicie pielęgnowana pamięć o pogromie, który miał miejsce w tym mieście w 1903 roku, ugruntowana własnymi rysunkami i znajomością powstałego tuż po krwawych zajściach hebrajskiego poematu *W mieście rzezi* autorstwa Chaima Nahmana Bialika³⁸. Pann korzystał także z fotografii i zeznań świadków, publikowanych w prasie Europy Zachodniej, jak również z materiałów drukowanych w jidyszowym nowojorskim dzienniku „Forverts”, w którym można było znaleźć „listy rodzin i relacje z pogromów w poszczególnych miasteczkach oraz korespondencje wojenne”³⁹.

Wielu pracom autor nadał ironiczne tytuły. W kompozycji *Traitors (Zdrajcy)* przedstawił grupę Żydów powieszonych na szubienicy jako domniemanych szpiegów⁴⁰. Litografia *Hiding from Their Protectors (Ukrywając się przed swymi obrońcami)* ukazuje przerażone kobiety i dzieci, które w czasie przemarszu wojsk rosyjskich szukają schronienia w lesie. W *The Son's Return (Powrót syna)* młody człowiek przyjeżdża do domu, by zastać swego ojca leżącego w łóżku z kulą w głowie. Wraz z kolejnymi scenami krańcowej opresji, tytułowy „dzban łez” wydaje się przekształcać w nieskończony szereg dzbanów żydowskiej krwi, toczonych „w imię cara”. Najbardziej niepokojący dla widza obznajomionego z obrazami Zagłady nie jest jednak żaden z obrazów śmierci, lecz wizualizacja jej preludium. Chodzi o sztych zatytułowany po prostu *Cattle Cars (Bydłęce wagony)*. Wychudzonych uchodźców opracowy

³⁷ W celu wykonania tych i innych odbitek swoich prac artysta sprowadził z Wiednia do Palestyny pierwszą w tym kraju prasę litograficzną. Oba wydania litografii pogromowych Panna są w posiadaniu YIVO Institute of Jewish Research w Nowym Jorku: *In the name of the Czar (24 original pictures) by Abel Pann*, YIVO Institute for Jewish Research Library, PID: 138046, Call Number: 00000010 oraz *Abel Pann, Der Traenenkrug*, 1926, Call Number: 89.4. Wydanie jerozolimskie znajduje się także w posiadaniu Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie.

³⁸ Por. SZYMANIAK 2018, s. 138–140. Na zlecenie żydowskiej komisji badającej okoliczności pogromu Pann wykonał niezachowaną do dziś, wizualną dokumentację zajść. Niedługo potem malował olejne obrazy odnoszące się do wydarzeń w Kiszyniowie.

³⁹ *Ibidem*, s. 140.

⁴⁰ TANIKOWSKI 2014, s. 13.



5. Abel Pann, *Bydlące wagony*, plansza nr 9 z teki *W imieniu Cara*, 1918, litografia na papierze, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie

upchnęli w bydlących wagonach. Plastiknym sejsmografem cierpień wywożonych Żydów są wygięte w gestach nienaturalnej desperacji dłonie i ramiona, skontrastowane z postawą zupełnie zubożniałego, odwróconego tyłem do wagonów żołnierza, znieruchomiałego na straży.

Jedno z dzieł Panna nosi tytuł *After the Pogrom (Po pogromie)* i przedstawia uchodzących ze spuszczonej głowami z pogromowej dzielnicy brodatego starca i kobietę z dzieckiem na ręku. O niedawnych zajściach świadczą powyrywane okiennice i ogólny rozgardiasz na ulicy sztetla. W oddali, niejako na poziomej osi kompozycji, widnieje „górne miasto” z rysującymi się na tle nieba kopułami cerkwi.

Chrystus, który przeżył pogrom

Bliźniaczy schemat kompozycyjny zastosował inny zdeklarowany syjonista, Wilhelm Wachtel (1875–1942). Malarz, związany przez lata ze środowiskiem lwowskim, wyznał niegdyś, że czuł się Polakiem „do późnego okresu swojej młodości”. Także i on miał w pamięci tragiczne wydarzenia w Kiszyniowie, gdy po niemal dwóch dekadach, w 1920 roku, na wieść o pogromach przeprowadzonych na Ukrainie przez wojska Semena Petlury namalował w technice olejnej obraz *Chrystus w dziel-*



6. Wilhelm Wachtel, *Chrystus w dzielnicy pogromowej*, plansza z teki *Golus (Pożegnanie z Golusem)*, litografia na papierze, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie

nicy pogromowej (kolekcja prywatna)⁴¹. Kompozycję artysta powtórzył w 1936 roku w litografii, która weszła w skład teki *Golus (Pożegnanie z Golusem)* – swoistej auto-deklaracji Wachtlowego syjonizmu⁴².

W tece golusowej znajdziemy także dwa inne przedstawienia związane z wydarzeniami pogromowymi, narracyjnie je obramowujące. Pierwsza scena zatytułowana *W oczekiwaniu na pogrom*, ukazuje postacie trzech młodych Żydów przygotowanych na nadejście napastników. Napięcie wzmacnia narracja drugiego planu, na którym młoda matka z dzieckiem nakłania starca do skrycia się we wnętrzu chaty o oknach zabezpieczonych przed pogromem. Druga litografia ukazuje scenę po pogromie i przedstawia *Bezdomnych*, grupę sześciu osób, które przysiadły wokół

⁴¹ Por. MALINOWSKI 2000, s. 95. Pogrom kiszyniowski w 1903 roku dla wielu artystów żydowskich (w tym np. Efraima Mojżesza Liliena) był niezwykle ważnym punktem odniesienia na osi czasu XX-wiecznej diaspory. Dla Wachtla był zaczynem kompozycji ukazującej ogromnego, nie mieszczącego się w kadrze zbira, który ponad trupami schyla się z nożem w rękę ku siedzącej na ulicy dziewczynce z ustami rozchyłonymi w okrzyku rozpacz.

⁴² Por. TANIKOWSKI 2006, s. 38–39. *Chrystus*, 1936, litografia (Lwów – zakład H. Hagedüsa), 44,3 × 59,7 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III, ryc. 8854.

tobołków. Troje dorosłych w melancholijnych pozach wsparło głowy na dłoniach, trójka dzieci zasnęła ze znużenia⁴³. Kompozycyjnie i ikonograficznie litografia przypomina obraz Maurycyego Minkowskiego *Po pogromie* z 1905 roku.

Natomiast Chrystus Wachtla, ukazany na litografii oraz na wspomnianym obrazie, to Chrystus żydowski. Wprawdzie nosi zaświadczone przez ewangelistów stygmaty Męki, ale jego policzki okalają pejsy, a głowę nakrywa kipa. Przechodząc przez dzielnicę pogromową, wydaje się pozostać niezauważonym przez pogrążonych w rozpaczycy ocalańców – żydowskich współbraci. Przysiedli oni przed zrujnowanymi domami po obu stronach ulicy. Pod górną krawędzią kompozycji, na osi tej ulicy, w odległej rzeczywistości nietkniętej grozą pogromu widać kopuły cerkwi. Poblaskują one nie mniej wymownie niż w litografii Panna, niejako dopowiadając kontekst niedawnych tragicznych wydarzeń: „górne miasto” dominuje nad „dolnym”, ostatecznie odtrącając jego żydowskich mieszkańców, a więc innowierców.

W sztuce nowoczesnej Chrystus niejednokrotnie był upostaciowaniem cierpiącego artysty. Twórcy żydowscy włączali postać Nazarejczyka we własne opowieści o cierpieniu i nadziei, a mękę pogromu i wygnania kojarzyli z męką ukrzyżowanego na swój sposób. Jednym z nich był urodzony w Rumunii Reuven Rubin (1893–1974). Najtragiczniejszym wydarzeniem I wojny światowej z perspektywy osobistej była dlań śmierć brata, Barucha – w wyniku zapalenia opon mózgowych – z którym był bardzo zżyty. Jego zapamiętane na łożu śmierci rysy nadał centralnej postaci kompozycji *Kuszenie Chrystusa na pustyni* (1920)⁴⁴. Jednak to dwiema innymi, z pozoru statycznymi kompozycjami z dwiema postaciami siedzącymi na ławce, Rubin włączył się w swych młodych latach do obrazowego dyskursu chrystologiczno-pogromowego. Obie powstały w Bukareszcie w 1922 roku niedługo przed wyjazdem malarza do Palestyny.

Pierwsza, zatytułowana *Spotkanie (Chrystus i Żyd)* ukazuje dwóch mężczyzn z wyraźnymi oznakami wyczerpania, siedzących na obu skrajach ławki, na tle pejzażu z małym miasteczkiem w dolinie. Chrystus, którego oblicze ma wyraźnie żydowski profil, nie kryje oznak męki na dłoniach. Jego sugestywnie uniesiona do góry głowa kontrastuje z głową starca w kapeluszu, opadającą między dłonie wsparte na wędrownej lasce. Siwy mężczyzna to Ahaswer – wieczny tułacz, którego wędrówka właśnie się zakończyła. Między obiema postaciami nie zachodzi żadna interakcja, choć Nazarejczyk uosabiający „nowego Żyda”, symbol żydowskiego odrodzenia po wiekach cierpień i poniewierki, zwraca się w kierunku starego Ahaswera.

⁴³ TANIKOWSKI 2004, s. 16–17. Także i ta litografia miała powstać na podstawie wcześniejszego obrazu olejnego. Według Jerzego Malinowskiego grafika nosi tytuł *Bezdomni*, a obraz – *Uciekinierzy wojenni*. Por. MALINOWSKI 2000, s. 96.

⁴⁴ MENDELSON 2006, s. 34–35.

Monografista wczesnej twórczości Rubina, Amitai Mendelsohn przytacza dwie interpretacje obrazu. Według pierwszej z nich Rubin miał *Spotkaniem* wyrazić sprzeciw wobec cierpień Żydów europejskich i wskazać im jedyny możliwy kres gehenny, czyli wyjazd do Erec Izrael, oczywisty dla syjonisty. Druga wiąże się ze skonfrontowaniem obrazu z wierszem *Ballada o ukrzyżowanym i zapchlonym* z tomu *Gwiazdy na dachu* autorstwa Icyka Mangera, aktywnego przez pewien czas w Czerniowcach, jak sam Rubin. Podczas dyskusji obu mężczyzn, ukrzyżowanego i zapchlonego, Chrystus ostatecznie przyznaje, że cierpienia jego adwersarza czynią go świętszym niż on sam, co zatrąca jawną krytykę Kościoła katolickiego⁴⁵.

Niejako rozwinięciem i reinterpretacją *Spotkania* jest obraz *Jezus i ostatni apostoł*. Tym razem Nazarejczyk siedzi na ławce z lewej strony mężczyzny, przybierając nieomal pozę Ahaswera z głową spuszczoną w biernej rozpacz i skrajnym wyczerpaniu. Lewą dłoń wysuwa ku mężczyźnie, ukazując ranę po gwoździach krzyża. Kluczem interpretacyjnym okazuje się w wypadku tego obrazu postać modela, który pozował do wizerunku apostoła. To Gala Galaction, charyzmatyczny rumuński duchowny prawosławny, teolog, poeta i polityk obdarzony dużym autorytetem. Filosemita zaprzyjaźniony z wieloma znaczącymi postaciami ze społeczności rumuńskich Żydów, był naturalnym mediatorem między nimi a nastawionymi z reguły antysemicko Rumunami. Rubin wyznaczył mu więc rolę proroka, ostatniego apostoła, dążącego do pojednania między Chrystusem a Żydami, między dwiema zantagonizowanymi przez wieki religiami⁴⁶.

Zanim powstały kompozycje z Chrystusem, Rubin w 1920 roku namalował *Wygnanie (Galut)*, ukazując w dość typowym ikonograficznie ujęciu czteroosobową rodzinę, wędrującą znojnje z całym swym ubogim majątkiem spakowanym na wózek. Z dużą dozą prawdopodobieństwa malarz znał popularne w Europie drzeworyty autorstwa Jakoba Steinhardta (1887–1968), wśród których kilka miało tematykę pogromową. Urodzony w Wielkopolsce artysta pracował nad nimi jeszcze przed wybuchem I wojny światowej i rekrutacją do armii pruskiej, z którą trafił na front litewski i po raz pierwszy zetknął się ze światem *Ostjuden*. Ale zaznawane przez tych ostatnich nieszczęścia znał z opowieści, a sceny z płonąca wioską i terrorem sianym przez rosyjskich pogromistów odtwarzał z wyobraźni. Prace pogromowe włączał do zestawów drzeworytów ukazujących życie i obyczaj Żydów, a teki te wydawał z przeznaczeniem dla żydowskich czytelników w znanej berlińskiej drukarni Gurlitta⁴⁷.

W 1913 wykonał kilka sztychów o takim samym tytule *Pogrom*. Najmniejszy z nich – drzeworyt o orientacji pionowej – ukazuje na pierwszym planie postać

⁴⁵ *Ibidem*, s. 36–40. Por. MENDELSON 2017, s. 103–104.

⁴⁶ MENDELSON 2006, s. 40–41. Por. MENDELSON 2017, s. 106.

⁴⁷ GAMZU 1959, s. 9.

uciekającą przed oprawcą. Dwie większe, kompozycyjnie pokrewne – drzeworyt oraz sucha igła z akwafortą – prezentują tłuszcę uzbrojoną w pałki w pogoni za Żydami⁴⁸. Obie charakteryzują się narracyjną dynamiką, prymitywizowaną formą i niezwykle zintensyfikowaną ekspresją w rytmicznym ukazaniu konwulsyjnych, przypominających modlitwę, niemal tanecznych gestów uciekinierów na tle budynków roztańczonych w podobnym, złowieszczym, apokaliptycznym rytmie. Miasto wraz z oboma grupami postaci zdaje się pękać wzdłuż pionowej osi⁴⁹.

Jeszcze w tym samym roku spod ręki Steinhardta wyszedł mały drzeworyt *Zniszczenie* – z luną pożaru ponad walącymi się budynkami miasteczka, ukazanymi w oddali. Scenę obserwuje postać wyłaniająca się na pierwszy plan spoza kadru. To głowa świadka i ocalonego zarazem, ale być może interpretacyjny kontekst można poszerzyć zestawiając opisaną pracę z drzeworytem *Chrystus*, opartym na tym samym schemacie kompozycyjnym, choć w lustrzanym odbiciu. Ukoronowany cierniem spogląda boleśnie ku widzowi ponad krzyżem usytuowanym w miejscu analogicznym do lokalizacji ogarniętego pogromem miasteczka w kompozycji *Zniszczenie*. Chrystus – świadek ocalony z pogromu. Nie dowiemy się, czy taka wykładnia mogła być wskazówką dla powojennych prac Rubina, ale wykluczyć tego nie można. Analogiczna kwestia odnosi się do drzeworytu *Bezdomni* Steinhardta (1918), pod względem kompozycji podobnego do przywoływanej wcześniej litografii Wachtla o takim samym tytule.

W chrystologiczny dyskurs o pogromach włączył się także Jankiel Adler (1895–1949), współzałożyciel awangardowej łódzkiej grupy Jung Idysz. Około 1917–1918 roku namalował uznawaną dziś za zaginioną kompozycję *Prawdziwe chrześcijaństwo i ofiara pogromu*, której tytuł został ocenzurowany – przez odcięcie ostatniego wyrazu – na wystawie Stowarzyszenia Artystów i Zwolenników Sztuk Pięknych (SAiZSP) w Łodzi, otwartej w grudniu 1918 roku. Pełny tytuł wybrzmiał dopiero kilka miesięcy później, na wystawie Jung Idysz w Białymstoku⁵⁰. Przypuszcza się, że właśnie wtedy obraz ten mógł widzieć białostocki malarz Ozjasz Rozaniecki, który tuż po połowie lat 20. wykonał dużą kompozycję *Jezus Chrystus i żydowski pogrom*⁵¹.

⁴⁸ Praca wykonana w technice suchej igły z akwafortą znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Żydowskiego w Berlinie.

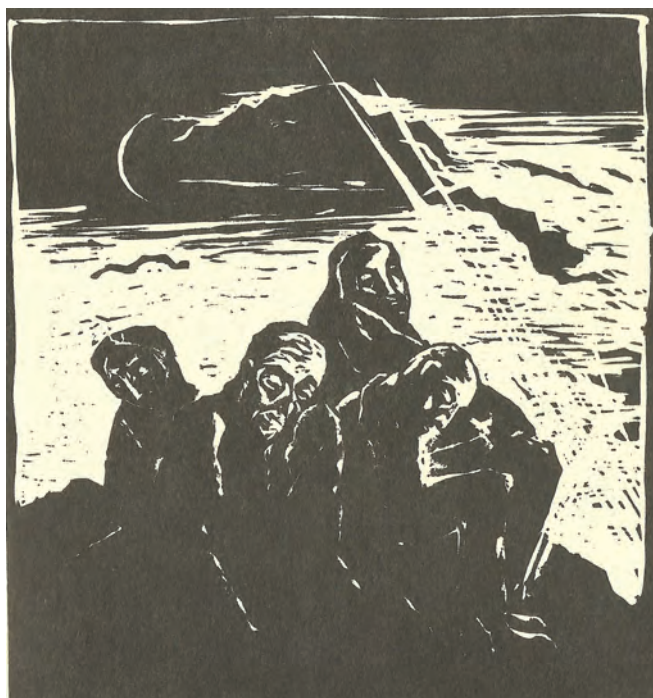
⁴⁹ Drzeworyty Steinhardta są znakomicie reprodukowane w bibliofilskim tomie przygotowanym do druku przez wiedeńskiego kolekcjonera grafiki, Leona Kolba. Por. STEINHARDT 1959. W tym samym typie ikonograficznym mieści się zupełnie odmienny w formie obraz związany z Łodzią Józefa (Izraela) Mitlera. W 1920 roku namalował, zapewne pod wpływem pogromów na Ukrainie (tak jak Weiss i Wachtel) *Ucieczkę*, ukazując parę żydowskich bieżących, za którymi pędzą w locie na tle nieba personifikacje śmierci i diabłów. MALINOWSKI 2000, s. 305–306.

⁵⁰ MALINOWSKI 2000, s. 159, 162.

⁵¹ *Ibidem*, s. 397.



7. Jakob Steinhardt, *Pogrom*, 1913, drzeworyt na papierze, repr. wg: *The Woodcuts of Jakob Steinhardt*, ed. Leon Kolb, San Francisco 1959, il. 14



8. Jakob Steinhardt, *Bezdomni*, 1918, drzeworyt na papierze, repr. wg: *The Woodcuts of Jakob Steinhardt*, ed. Leon Kolb, San Francisco 1959, il. 31



9. Hermann Struck, *Groby zamordowanych Żydów w Kiernozi*, z teki *Szkice z Polski*, 1915, Berlin (?), litografia na papierze, Jüdisches Museum Berlin

Gorycz, przerażenie, żal

Pogromy Żydów na wschodnich rubieżach Europy w trakcie I wojny światowej, rewolucji październikowej i tuż po nich poruszyły do głębi niejednego żydowskiego artystę. Nauczyciel Steinhardta z berlińskiej Akademii, Hermann Struck (1876–1944) wraz z wybuchem wojny trafił do armii pruskiej na ochotnika i został oficjalnym artystą wojennym. Pod Łodzią wykonał w 1915 roku litografię *Groby zamordowanych Żydów w Kiernozi*, która weszła do teki *Sziców z Polski*. Ten bezludny, zimowy pejzaż z rzędem ziemnych grobów kontapunktowanych przez rząd chałup na tle, swą elegijną wyciszoną atmosferą wydatnie wyróżnia się na tle innych wizerunków odnoszących się do pogromów⁵².

Issachar Ber Ryback (1897–1935) urodził się na Ukrainie, w Jelizawietgradzie (dziś Kirowohrad), którego żydowscy mieszkańcy stanowili ponad 1/3 populacji⁵³. W wieku 14 lat, mimo sprzeciwu ojca, Ryback zdecydował się na studia artystyczne w Akademii Sztuk Pięknych w Kijowie. W 1917 roku powstała w tym mieście Kultur-Liga (Liga Kultury Proletariackiej), a Ryback był członkiem założycielem

⁵² Obecnie praca ta znajduje się w Muzeum Żydowskim w Berlinie; Inv.-Nr.: 2002/242/18.

⁵³ Biografia Rybacka i jego cykl pogromowy stały się przedmiotem analizy S. Meidler-Waks, zob. MEIDLER-WAKS 2012, s. 37–41. Za pomoc translatorską dziękuję Ewie Witkowskiej.

sekcji sztuki. Artyści sztuk wizualnych tej organizacji, do której należeli obok Rybacka m.in. Marc Chagall, El Lissitzky i Natan Altman, próbowali stworzyć narodową sztukę żydowską poprzez odwołanie się do ikonografii dawnej żydowskiej twórczości ludowej, np. motywów z malarstwa synagogalnego czy reliefów nagrobnych, i ich łączenie z nurtami sztuki nowoczesnej, np. ekspresjonizmem i kubizmem.

I wojna światowa oraz rewolucja październikowa 1917 roku w znaczący sposób zmieniły polityczną mapę Europy. Żydzi jako mniejszość etniczna znaleźli się pomiędzy frontami i byli często zbiorowo obwiniani o szpiegostwo. W pogromie, do którego doszło w maju 1919 roku w rodzinnej miejscowości Rybacka – Jelizawietgradzie – w ciągu niecałych trzech dni zginęło kilka tysięcy Żydów, w tym najprawdopodobniej ojciec malarza. W latach 1918–1920 w Kijowie, a zapewne także w Moskwie spod pędzla Rybacka wyszedł cykl dziesięciu akwarel pogromowych, z których do dziś zachowało się dziewięć, zaś dziesiątą pod tytułem *Le veille de pogrom (Wieczór przed pogromem)* znamy z czarno-białej reprodukcji.

Wszystkie prace cyklu oparto na analogicznym schemacie kompozycyjnym: w centrum obrazu znajduje się ujęta w rodzaj łuku albo obłej ramy scena główna, która przedstawia najczęściej ofiary przemocy w odrealnionej, jakby fantastycznej wizji. Scenę tę otaczają mniejsze epizody, ukazujące dokładny przebieg pogromu. Taki typ przedstawieniowy wywodzi się z rosyjskiego malarstwa ikonowego. Na takim schemacie są również zbudowane *luboki* – popularne rosyjskie drzeworyty ludowe. Ryback dobrze znał rosyjską sztukę ludową i rosyjskie ikony: w bardzo młodym wieku, latem roku 1909, malował lub restaurował święte obrazy i ornamenty w jednym z klasztorów guberni chersońskiej. Jego manifest artystyczny *Di wegn fun der jidiszer malerei (Droga malarstwa żydowskiego)* z 1919 roku pokazuje, że dobrze znana mu była strategia łączenia zdobyczy awangardy rosyjskiej z konwencjami sztuki ludowej⁵⁴.

Dwie prace Rybacka z cyklu pogromowego ukazują zniszczenia synagog i świętych zwojów. W jednej z nich w oczy rzuca się kolorystyka, zbudowana na kontraście barw bimy i szafki na Torę (utrzymanych w świetlistych oranżach) oraz bieli tałesu w stosunku do ciemnych kolorów pozostałych partii obrazu. Scena centralna ujęta jest dodatkowo ciemnym otokiem. Po bokach z dwóch stron widzimy Kozaków wdzierających się do wnętrza bożnicy. Na podłodze leżą częściowo zniszczone już zwoje Tory, a w górnej partii kompozycji – po lewej stronie – widać miasteczko w płomieniach. Z kolei z prawej artysta sportretował pijanych Kozaków, którzy dokonują mordów na Żydach.

Inna akwarela przedstawia synagogę w płomieniach. Także tutaj budynek został okolony ciemnym półłukiem, pod którym znalazło się ciało dziecka, przebite włócznią pędzącego na koniu pijanego Kozaka. Prace Rybacka, często ukazujące

⁵⁴ *Ibidem*, s. 40.

zamordowane kobiety z niemowlętami, już od czasów powstania były dla widzów bardzo drastyczne w odbiorze. Jidyszowy krytyk i eseista Aleksander Mukdoni w 1937 roku pisał: „Ryback bardzo dobrze wiedział, że nikt nie kupi jego pogromowych obrazów i że przez ich przerażający realizm nie będzie ich mógł wystawiać. Ale namalował je dla siebie. Wymalował w nich swoją gorycz, przerażenie i żal”⁵⁵.

Pełny cykl pogromowy Rybacka zaprezentowano na przełomie lat 1923/1924 na wystawie indywidualnej w Domu Żydowskim (Logenhaus) w Berlinie-Schönebergu. Historyczka sztuki Rachel Wischnitzer-Bernstein wyznawała wówczas, że zarówno ona, jak i pozostali wydawcy berlińskiej gazety „Rimon – Milgroim”, choć przekonani o artystycznej wartości prac Rybacka, nie mieli odwagi ich opublikować⁵⁶. Tak więc akwarele pogromowe pozostały własnością malarza do jego śmierci w 1935 roku. Wdowa po Rybacku przekazała je później do Muzeum Sztuki w Ein Harod, gdzie znajdują się do dziś⁵⁷. Odzworowując poglądy społeczno-polityczne swych autorów czy ich świadomość kondycji ludzkiej „w czasie marnym” (by przywołać wyrażenie Friedricha Hölderlina daleko wykraczające poza czasy prekursora romantyzmu), pogromowe obrazy, rysunki i grafiki są nierzadko dowodem poszukiwania przez artystów formy, która uwiarygodniłaby wybór drastycznego tematu. Tematu, który wysuwał dzieło poza nawias społecznej czy kolekcjonerskiej akceptacji, czego najlepszym dowodem jest los pogromowych akwarel Issachara Bera Rybacka.

Solomon Judowin (1892–1954), jeden z pierwszych nauczycieli Marka Chagalla, uczestnik głośnej wyprawy etnograficznej Szymona An-skiego do „źródeł sztuki żydowskiej” (1912–1914), w czasie I wojny światowej przebywał w Sankt-Petersburgu i Witebsku. Pogromy nie mogły ująć jego uwadze, choć skomentował je z pewnego dystansu czasowego. W 1927 roku wykonał drzeworyt *Ofiary pogromu*, który włączył do cyklu *Minione dni* (1921–1940). Na tle zniszczonej chaty, w pozie przypominającej Pietę starsza kobieta rozpacza nad ciałem zabitego siekierą mężczyzny. Groza tej sceny, która wydaje się epilogiem obrazowej opowieści o pogromach pierwszowojennych, została skondensowana w formie określonej nieraz mianem rosyjskiego neoprymitywizmu⁵⁸.

Nie sposób dziś pokusić się o pełny katalog artystycznych narracji o pogromach żydowskich okresu pierwszej wojny światowej, rewolucji październikowej i czasu, który nastąpił tuż po obu krwawych konfliktach, gdy miały miejsce polsko-ukraińskie walki o Lwów oraz wojna polsko-bolszewicka. Komentowane przez artystów wydarzenia wpisują się w długi ciąg represji antyżydowskich, w tym wcześniejszych

⁵⁵ MUKDONY 1937, s. 67; cyt. za: MEIDLER-WAKS 2012, s. 41.

⁵⁶ WISCHNITZER-BERNSTEIN 1937, s. 41; cyt. za: MEIDLER-WAKS 2012, s. 41.

⁵⁷ *Pogromserie*, 1918/1920, akwarela, tusz i ołówek na papierze, Muzeum Sztuki w Ein Harod.

⁵⁸ Por. KASOVSKY 1992.



10. Solomon Judowin, *Ofiary pogromu*, 1927, drzeworyt na papierze, repr. wg: G. Kasovsky, *Artists from Vitebsk. Yehuda Pen and his pupils*, Moscow (1992?)

o ponad dekadę pogromów w Kiszyniowie i Homlu (1903) oraz w Żytomierzu i Odessie (1905). Znalazły one swych artystycznych komentatorów, którzy na początku XX wieku wykreowali schematy kompozycyjne i ikonograficzne, inspirujące później ich młodszych kolegów.

Jednym z najważniejszych był Samuel Hirszenberg (1865–1908), autor przynajmniej dwóch kompozycji z zakrywającymi linię horyzontu pochodami pograżonych w smutku Żydów – wygnańców i żałobników. Inspirowane *Uciekinierami* Honoré Daumiera, *Wygnanie Hirszenberga* (1904), którego reprodukcja zawisła w licznych żydowskich domach, nie tylko stało się ikoną syjonizmu, ale ustanowiło obrazowy model pamięci o pogromach żydowskich początku XX wieku⁵⁹. Namalowany rok później *Czarny sztandar* ukazuje pogrzebową procesję nieprzebranego tłumu chasydów, unoszących owiniętą w czarny sztandar trumnę jednej z ofiar pogromu. Symbolika czerni odnosi się w tym wypadku do rosyjskich sprawców licznych brutalnych wystąpień antyżydowskich, czyli członków nacjonalistycznych Czarnych Sotni⁶⁰.

⁵⁹ COHEN 2001, s. 174. Nie mniej popularna stała się w tamtym czasie praca Efraima Mojżesza Liliena *Ofiarom Kiszyniowa* z 1903 roku – ilustracja do niewydanej antologii poezji żydowskiej w tłumaczeniu Maksyma Gorkiego. Publiczne kontrowersje wzbudzał motyw nimbu wokół głowy palonego na stosie Żyda oraz ukazujący się spoza jego pleców anioł z Torą. MALINOWSKI 2000, s. 137.

⁶⁰ TUMARKIN GOODMAN 2001, s. 76.

Narracje pogromowe

Autorzy obrazów, rysunków czy grafik o tematyce pogromowej, reprezentujący różne generacje, szkoły artystyczne, tendencje stylistyczne, poglądy polityczne i status społeczny, nieczęsto byli świadkami komentowanych wydarzeń. Wizualizowali je w oparciu o rozmaite relacje w prasie, komentarze ocalałych, własną wyobraźnię, wreszcie wzory ikonograficzne popularyzowane od lat. Gdyby pokusić się o próbę ułożenia znanych nam prac w spójny narracyjnie scenariusz zajęć pogromowych, musiałby rozpoczynać się on od „okrzyków pogromowych”, wieszczących atmosferę przedpogromową, niejako uzasadniającą i usprawiedliwiającą w mniemaniu ich autora (Pobóg-Rossowski) polityczno-społeczne, religijne i etniczne tło krwawych zajęć. Takie obrazy spotykamy nad wyraz rzadko. Zupełnie wyjątkowa jest w tej grupie litografia ukazująca perspektywę niedoszłych ofiar, które szykują się do samoobrony (Wachtel).

Dużo częściej artyści przedstawiali sceny właściwego pogromu – niszczenie dobytku ofiar, palenie ich domostw, ukrywanie się, mordowanie, dużo rzadziej gwałty. *Pogrom Wojciecha Weissa* jest w tej grupie wybitnym ewenementem. W obrębie tych właśnie epizodów znajdują się sceny ucieczek niedoszłych ofiar, próbujących się ratować (niektóre litografie Panna). Należy je stanowczo odróżnić od obrazów przedstawiających popogromowych wygnańców, bo ich wizerunki zaliczają się już do ostatniej, może najliczniejszej grupy, którą można określić mianem następstw pogromów czy też ich skutków. Do tej ikonografii zaliczyć należy widoki orszaków pogrzebowych i cmentarzy.

W obrębie sztuki o tematyce pogromowej i okołopogromowej jako osobny, ważny rozdział jawi się tzw. dyskurs chrystologiczny. Wprowadzenie postaci Nazerczyka do pejzażu pogromowego dawało artystom pole do malarskich czy graficznych komentarzy o podłożu polityczno-społecznym i religijnym. Przybierały one ton oskarżenia sprawców (chrześcijan, Rosjan, Ukraińców, Polaków), ale też wyraźnej wskazówki dotyczącej jedynej dla wielu zakończenia żydowskiej niedoli, czyli syjonizmu (Rubin). Żydowski Chrystus, konfrontowany z wiecznym tułaczem Ahaswerem lub wręcz z nim utożsamiany, ze sprawcy żydowskich nieszczęść stawał się ofiarą własnych wyznawców, ofiarą, z którą Żydom łatwiej się było utożsamić.

Bibliografia

- AMISHAI-MAISELS 1993 – Ziva Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation: The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford 1993.
- AN-SKI 2010 – Szymon An-ski, *Tragedia Żydów Galicyjskich w czasie I wojny światowej. Wrażenia i refleksje z podróży po kraju*, przeł. z hebrajskiego Krzysztof Dawid Majus, wstęp, przypisy i opracowanie Krzysztof Dawid Majus i Stanisław Stępień, Przemysł 2010.
- AVENARIUS 1918 – Ferdinand Avenarius, *L'Image au Service de la Vérité. Quelques remarques pour ceux qui veulent voir clair*, 1918.
- CHRZANOWSKI/WASERCUG 1918 – Leon Chrzanowski, Józef Wasercug, *Raport Delegacji Ministerstwa Spraw Zagranicznych R.P. w Sprawie Wystąpień Antyżydowskich we Lwowie [Lwów 17 grudnia 1918]*, Archiwum Akt Nowych, Komitet Narodowy Polski, nr 159, k. 103–108
- COHEN 2001 – Richard I. Cohen, *Samuel Hirszenberg*, [w:] *The Emergence of Jewish Artists in Nineteenth-Century Europe*, red. Susan Tumarlin Goodman, książka towarzysząca wystawie w The Jewish Museum, New York 2001, s. 174.
- FRIEDRICH 1999 – Jacek Friedrich, *Żydowskie tematy Wojciecha Weissa*, [w:] *Żydowskie tematy Wojciecha Weissa/Jewish Themes in the Work of Wojciech Weiss*, kat. wystawy, red. Stanisław Piwowski, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 1999.
- GAMZU 1959 – Haim Gamzu, *Steinhardt, His Life, His Work*, [w:] *The Woodcuts of Jakob Steinhardt Chronologically Arranged and Fully Reproduced*, red. Leon Kolb, San Francisco 1959, s. 1–23.
- GAUDEN 2019 – Grzegorz Gauden, *Lwów – kres iluzji. Opowieść o pogromie listopadowym 1918*, Kraków 2019.
- JUSZCZAK 1979 – Wiesław Juszcak, *Młody Weiss*, Warszawa 1979.
- KASOVSKY 1992 – G. Kasovsky, *Artists from Vitebsk. Yehuda Pen and his pupils*, Moscow (1992?).
- MALINOWSKI 2000 – Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- MEIDLER-WAKS 2012 – Sigalit Meidler-Waks, *Die Pogromserie von Issachar Ber Ryback*, [w:] *Berlin Transit. Jüdische Migranten aus Osteuropa in den 1920er Jahren*, kat. wystawy w Jüdisches Museum Berlin, Göttingen 2012.
- MENDELSON 2006 – Amitai Mendelson, *Prophets and Visionaries: Reuven Rubin's Early Years, 1914–1923*, kat. wystawy w Israel Museum, Jerusalem 2006.
- MENDELSON 2017 – Amitai Mendelson, *Behold the Man: Jesus in Israeli Art*, kat. wystawy w Israel Museum, Jerusalem 2017.
- MUKDONY 1937 – Alexander Mukdony, [w:] *Issachar Ryback – Zayn Leybn un Shafn*, Paris 1937.
- STEINHARDT 1959 – *The Woodcuts of Jakob Steinhardt Chronologically Arranged and Fully Reproduced*, red. Leon Kolb, San Francisco 1959.
- SZYMANIAK 2018 – Karolina Szymaniak, *(Nie) na własne oczy. Demony wojny i pogromu Abla Panna*, [w:] *Krzycząc: Polska! Niepodległa 2018*, kat. wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, red. Piotr Rypson, Warszawa 2018, s. 138–141.
- ŚWIERZEWSKA 1998 – Olga Świerzevska, „...krocząc wśród pocisków i ognia”. *Lwów 1918–1919 w obrazkach Tadeusza Pobóg-Rossowskiego*, „Niepodległość i Pamięć” 1998, nr 13, s. 113–136.
- TANIKOWSKI 2004 – Artur Tanikowski, *O starszych braciach i ich obrazach*, [w:] *Nasi Bracia Starsi. Malarstwo, rysunek i grafika ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie*, kat. wystawy, red. Artur Tanikowski, Poznań 2004.
- TANIKOWSKI 2006 – Artur Tanikowski, *Malarze żydowscy w Polsce*, cz. 1, Edipresse Polska, Warszawa 2006.

- TANIKOWSKI 2014 – Artur Tanikowski, *Po obu stronach rozbitego lustra. Żydzi polscy i Legiony Polskie w kulturze wizualnej lat 1914–1920*, [w:] *Żyd, Polak, legionista 1914–1920*, red. Artur Tanikowski, kat. wystawy w Muzeum Historii Żydów Polskich, Warszawa 2014, s. 11–36.
- TOKARSKA-BAKIR 2012 – Joanna Tokarska-Bakir, *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946*, Wołowiec 2012.
- TOMASZEWSKI 1984 – Jerzy Tomaszewski, *Lwów, 22 listopada 1918*, „Przegląd Historyczny” 1984, z. 2, s. 281–285.
- TUMARKIN GOODMAN 2001 – *The Emergence of Jewish Artists in Nineteenth-Century Europe*, red. Susan Tumarkin Goodman, książka towarzysząca wystawie w The Jewish Museum, New York 2001.
- WISCHNITZER-BERNSTEIN 1937 – Rachel Wischnitzer-Bernstein, [w:] *Issachar Ryback – Zayn Lebn un Shafn*, Paris 1937.

Palestine is pouring water... Visual arts in the face of anti-Jewish pogroms and riots in the years 1914–1920

Authors of paintings, drawings or graphics on pogrom themes, representing various generations, art schools, stylistic tendencies, political views and social status, have rarely witnessed commented events. They visualized them based on various reports in the press, comments from survivors, their own imagination, and finally iconographic formulas that have been popularized for years. If, based on known works, we were tempted to arrange a narrative coherent scenario of pogroms, it would have to start with „pogrom shouts”, presenting the ominous pre-pogrom atmosphere, justifying the events in the opinion of their author (Pobóg-Rossowski), in terms of politics, religion and society. Such images are extremely rare. The lithograph showing the perspective of would-be victims who are preparing for self-defense (Wachtel) is quite unique in this group.

Much more often, the artists presented scenes of the actual pogrom – destruction of the victims’ belongings, burning their homes, hiding, murdering, and much less often rapes. *Pogrom* by Wojciech Weiss is an outstanding phenomenon in this group of works. Within these episodes there are scenes of escape of would-be victims trying to save themselves (some Pann’s lithographs). They should be clearly distinguished from images of post-fire exiles, because their images are already in the last, perhaps the most numerous group, which can be described as the consequences of pogroms or their effects. This iconography includes views of retinue and cemeteries.

In the collection of pogrom and post-pogrom art there is a separate, important episode – Christological discourse. The introduction of the figure of the Nazarene into the *pogrom* landscape gave artists room for painting or graphic commentaries of the political, social and religious background. They took on a tone of accusation of perpetrators (Christians, Russians, Ukrainians, Poles), but also clear directions include the only way of ending misery for many Jews, i.e. Zionism (Rubin). Jewish Christ, confronted with Ahasver, the Wandering Jew, or even identified with him, instead of being a cause of Jewish misfortunes became a victim of the followers’ bonds, a victim with which it was easier to identify.

It is impossible today to fully catalogue the artistic narratives about the Jewish pogroms of the First World War, the October Revolution and the time that followed just after both bloody conflicts, when the Polish-Ukrainian struggle over Lviv and the Polish-Bolshevik war took place. The events commented on by the artists are part of a long string of anti-Jewish repression, including the ones more than a decade earlier, to mention the pogroms in Chisinau and Gomel (1903) as well as those in Żytomierz and Odessa (1905). They found their commentators in the field of visual arts, who at the beginning of the 20th century created compositional and iconographic schemes, later inspiring their younger.

Keywords: Jewish Art, pogrom iconography, Wilhelm Wachtel, Tadeusz Pobóg-Rossowski, Wojciech Weiss, Abel Pann, Jesus Christ, art and conflict.