

## ŻYDZI POLSCY XIX–XX WIEKU

Michał Haake

### Tematyka żydowska w twórczości Józefa Pankiewicza w kontekście społeczno-politycznym

JEWISH THEMES IN JÓZEF PANKIEWICZ'S ART IN THE SOCIO-POLITICAL CONTEXT

**Abstract:** The paper examines Jewish motifs in Józef Pankiewicz's works. The artist created them in the 1880s in Warsaw, occupied then by the Russian Empire and inhabited mostly by Poles and Jews. Most of these pictures were published as woodcuts and autotypes in newspapers disseminating positivist ideology and social program. Until now, the researchers have focused on analyzing only the style of these pictures, treating them as a short phase on the way to later symbolist, truly modern Pankiewicz's art. A close scrutiny of his works from the Warsaw period reveals a specific visual representation of Jewish figures. They are depicted as isolated from other people, covered by shadows, placed in the oppositional relation to the traditional symbols of Warsaw, such as the King Sigismund's Column and the Mermaid Statue, as well as to Christian architecture. The author of the paper draws the conclusion that the tensions in Polish-Jewish relationships which increased in the 1880s, being rooted in the political and economic history of Warsaw and shaped by contemporary persecution of Jews in the Russian Empire, are visualized in Pankiewicz's works.

**Keywords:** Józef Pankiewicz, Warsaw Jews, Warsaw positivism.

**Słowa kluczowe:** Józef Pankiewicz, Żydzi warszawscy, pozytywizm warszawski.

Twórczość Józefa Pankiewicza należy do lepiej rozpoznanych kart polskiej sztuki nowoczesnej. Nie zostały jednak zinterpretowane motywy żydowskie obecne na jego kilkunastu rysunkach zreprodukowanych w prasie warszawskiej w latach 1887–1892 oraz na dwóch obrazach olejnych z tego

czasu. Wprawdzie słusznie zauważono, że Pankiewicz był jednym z tych twórców, którzy „chcieli widzieć żydowskość”, którzy dostrzegali „reczywisty udział Żydów w funkcjonowaniu polskiego społeczeństwa”<sup>1</sup>, to jednak nie wiemy, w jaki sposób artysta ten „udział”, zwłaszcza w życiu Warszawy, scharakteryzował. Ponieważ Pankiewicz należy do czołowych malarzy polskich, warto pogłębić znajomość jego spuścizny.

Pytanie o związki twórczości warszawskiej Pankiewicza z kontekstem historycznym kieruje ku tradycji badań ikonograficzno-ikonologicznych. Celem niniejszych rozważań będzie rozpoznanie, po pierwsze, za pomocą jakich rzeczy, przedmiotów i zdarzeń tematyka żydowska, obecna przez stulecia w sztuce polskiej, została podjęta w konkretnych warunkach historycznych (ikonografia), po drugie zaś, w jakim wymiarze twórczość Pankiewicza jest symptomem sytuacji społecznej w Królestwie Polskim określonej przez stosunki polityczne i własnościowe oraz przekonania religijne i polityczne (ikonologia)<sup>2</sup>. Pobieżny przegląd omawianych dzieł Pankiewicza nie wskazuje na to, aby w warstwie ikonograficznej – w zakresie tego, co jest ich tematem – różniły się one od obrazów z motywami żydowskimi tworzonych przez artystów z wcześniejszych okresów: Piotra Michałowskiego, Jana Piotra Norblina czy Jana Feliksa Piwarskiego. Nadal są to przedstawienia wedut i scenek rodzajowych, najczęściej z targowisk. Zapewne dlatego nie zastanawiano się nad tym, czy na prace Pankiewicza wpłynął kontekst historyczny, w którym powstały. Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba zatem rozpatrzyć, czy ich związek z kontekstem historycznym przejawia się w uformowaniu świata przedstawionego.

Pozostając na gruncie ikonologii, która – odnosząc się do formy dzieł – bierze pod uwagę przede wszystkim stopień odzwierciedlenia przestrzeni i wypełniających ją elementów, nie wyjdzie się poza określenie obrazów artysty jako realistycznych. Jednakże klasyfikacja ta nie pozwoli dostrzec

<sup>1</sup> Marek Rostworowski, *Żydzi-polscy*, [w:] *Żydzi-polscy*, red. Dorota Dec, Krystyna Moczulska, Marek Rostworowski, Janusz Wałek, [katalog wystawy] Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1989, s. 18, 23.

<sup>2</sup> Ikonografia jako dziedzina historii sztuki zajmuje się znaczeniem dzieła sztuki pojętym jako przeciwstawienie formy. Łączy przedstawione rzeczy, przedmioty czy zdarzenia z tematami lub pojęciami. Ikonologia natomiast rozpoznaje tematy i pojęcia jako objawy fundamentalnej postawy narodu, okresu historycznego, klasy, przekonań religijnych lub filozoficznych – jako wartości symboliczne. Ikonografia opisuje, ikonologia zaś interpretuje dzieło sztuki. Erwin Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, [w:] tenże, *Studia z historii sztuki*, wybór i oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1971, s. 13–14; Johann Konrad Eberlein, *Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode*, [w:] *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, red. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke, wyd. 7, Berlin 2008, s. 175–197.

tego, czym różnią się one od dzieł wymienionych twórców. Co najwyżej przyjdzie stwierdzić, że obrazy Pankiewicza prezentują bardziej zaawansowany mimetyzm. Ich związek z dekadą lat osiemdziesiątych XIX w. pozostanie zakryty. Konieczne jest więc rozpoznanie specyfiki kształtowania świata przedstawionego przez Pankiewicza. Stosowne po temu wskazówki płyną z hermeneutycznej tradycji badań nad sztuką zogniskowanych na analizie tego, co w dziele nietypowe i niepowtarzalne. Zapytamy więc, czy Pankiewiczowskie przedstawienia wedut i scenek z warszawskich ulic i placów są uwarunkowane przez obrazowe medium, a więc przez fakt, że zostały uformowane na płaszczyźnie obrazu<sup>3</sup>.

Niektóre z opinii współczesnych Pankiewiczowi sugerują odpowiedź przeczącą na tak postawione pytanie. Jeden z komentatorów warszawskiej twórczości artysty był zdania, że ideałem artysty było przedstawianie „z wiernością fotograficznego aparatu”<sup>4</sup>, a więc takie, w którym dąży się do unieważnienia obecności płaszczyzny obrazowej – zamiany obrazu na okno. Bez wątpienia, upowszechnienie fotografii jako ilustracji prasowej kształtowało stosunek do własnej twórczości rysowników i drzeworytników współpracujących z czasopismami. Dla Pankiewicza jednak nadrzędnym odniesieniem była twórczość Aleksandra Gierymskiego. Ukazywał nie tylko te same miejsca, ale – jak zobaczymy – stosował analogiczne rozwiązania formalne, niejednokrotnie je przy tym modyfikując. Pozwala to nam domniemywać, że prace starszego kolegi były przedmiotem zainteresowania Pankiewicza jako kreacje obrazowe. Konkludując, jeżeli badaniu relacji dzieł Pankiewicza do kontekstu historycznego powinien towarzyszyć namysł nad ich ukształtowaniem, to musi on mieć charakter hermeneutyki obrazu.

### W cieniu Stanisława Witkiewicza i Imperium Rosyjskiego

Nie dość wnikliwe podejście badaczy do tematyki żydowskiej w dorobku Pankiewicza jest pochodną stosunku historii sztuki do ikonografii Żydów w twórczości Aleksandra Gierymskiego. Obaj artyści otrzymali od Stanisława Witkiewicza, wówczas redaktora artystycznego pisma „Wędrowiec”,

<sup>3</sup> Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München 1990; Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1988; Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Kraków 2014; Michael Brötje, *Der Spiegel der Kunst*, Stuttgart 1990; Mariusz Bryl, *Płaszczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 6 (1993), s. 55–82.

<sup>4</sup> [m.], *Nasze ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany” 13 (1889), nr 323, s. 158.

propozycję zilustrowania książki o Warszawie, która opisywałaby głębokie podziały społeczne panujące w mieście<sup>5</sup>. Do publikacji książki nie doszło. Wzmianka Witkiewicza, że „w »Wędrowcu« i »Kłosach« pozostały rozmaite próby urzeczywistnienia tego planu, zrobienia tego obrazu żywej Warszawy”<sup>6</sup>, pozwala domniemywać, iż interesujące nas rysunki z motywami żydowskimi, które obaj malarze pozostawili w wymienionych tygodnikach, a także w innych czasopismach ilustrowanych („Tygodnik Ilustrowany”, „Tygodnik Powszechny”), dotyczyły kwestii społecznych. Na stosunku historii sztuki do tej spuścizny zaważyły jednak uwagi Witkiewicza dotyczące obrazów olejnych Gierymskiego, w których – zdaniem krytyka – temat, w tym także przedstawienia warszawskich Żydów, nie odgrywał żadnej roli. O obrazie *Święto Trąbek* z 1884 r. (il. 1) pisał Witkiewicz, że:

pomimo tytułu wziętego z nazwy żydowskiego święta – nie chodzi tu o nie wcale – nie chodzi o Trąbki, o jakąś obyczajową, etnograficzną czy religijną scenę – Żydzi są czarnymi plamami o pewnym charakterze kształtu, które malarz chciał mieć w obrazie – i nic więcej. Mogłyby być tam wszelkie inne figury, byleby dawały ten, a nie inny, efekt plam barwnych<sup>7</sup>.

Opinie Witkiewicza przesądziły o tym, że tematyka żydowska w twórczości Gierymskiego nie zyskała przez długie lata odpowiedniej interpretacji. *Święto Trąbek* do niedawna traktowano przede wszystkim jako wyborne studium światła o zmierzchu<sup>8</sup>. Artystyczny program tego wpływowego krytyka określił także stosunek ówczesnych komentatorów do rysunków Pankiewicza. Ponieważ słusznie dostrzegano, że powstały one z inspiracji twórczością Gierymskiego, do czego Pankiewicz sam się przyznawał, także na obecne na nich motywy żydowskie nie zwracano uwagi w przekonaniu, iż dla oceny prac liczy się jedynie biegłość w odtworzeniu natury<sup>9</sup>. Takie

<sup>5</sup> Stanisław Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Lwów 1903, s. 111–113; Zdzisław Piasecki, *Stanisław Witkiewicz w „Wędrowcu” Artura Gruszeckiego*, Opole 1992, s. 29–44.

<sup>6</sup> Witkiewicz, *Aleksander Gierymski...*, s. 115.

<sup>7</sup> Stanisław Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, „Kurier Warszawski” (1890), nr 307, s. 2.

<sup>8</sup> Ikonologiczno-hermeneutyczne analizy *Święta Trąbek*: Wojciech Bałus, *Nastrój jako alibi*. „*Święto Trąbek*” Aleksandra Gierymskiego, [w:] *Sztuka słowa. Sztuka obrazu. Prace dla Ewy Miodońskiej-Brookes*, red. Joanna Zach, Agnieszka Ziółowicz, Kraków 2009, s. 153–163; Michał Haake, *Figuralizm Aleksandra Gierymskiego*, Poznań 2015, s. 341–364.

<sup>9</sup> [m.], *Nasze ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany” 13 (1889), nr 323, s. 158; Józef Czapski, *Józef Pankiewicz*, Warszawa 1936. Osobnego namysłu wymaga książka Artura Międzyrzeckiego, *Warszawa Prusa i Gierymskiego. Szkice z dawnej Warszawy*, Warszawa 1957. Widoczna w niej niechęć autora do uwzględniania kontekstu społeczno-politycznego przy omawianiu przedstawiających Żydów prac Gierymskiego i Pankiewicza, a także innych warszawskich artystów, była prawdopodobnie uwarunkowana ówczesną sytuacją polityczną Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.



Il. 1. Aleksander Gierymski, *Święto Trąbek*, 1884, olej, płótno, 47×64,7 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie.

samo podejście prezentują naukowe opracowania warszawskich dzieł Pankiewicza<sup>10</sup>.

Za podjęciem interpretacji ikonografii Żydów w twórczości Pankiewicza przemawia kontekst powstania dzieł, określony przez bardzo złożone relacje polsko-żydowskie w Królestwie Polskim, zwłaszcza w Warszawie lat osiemdziesiątych XIX w. W tym czasie, w wyniku długotrwałych i głębokich przemian polityczno-gospodarczych, Żydzi stanowili 34,3% (150 tys.) mieszkańców miasta<sup>11</sup>. W 1866 r. krakowski historyk Józef

<sup>10</sup> Joanna Szczepińska, *Warszawskie obrazy i rysunki Józefa Pankiewicza*, „Rocznik Warszawski” 6 (1965), s. 186–226; też, *Pankiewicz-modernista*, „Rocznik Historii Sztuki” 6 (1966), s. 176–229; Anna Rudzińska, *Rysunki w twórczości Pankiewicza*, [w:] *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin*, [katalog wystawy], oprac. Elżbieta Charazińska, Warszawa 2006, s. XXIV.

<sup>11</sup> Bohdan Wasiułyński, *Ludność żydowska w Polsce w wiekach XIX i XX. Studium statystyczne*, Warszawa 1930, s. 13, 37; Jakub Szacki, *Rola Żydów w życiu ekonomicznym Warszawy w latach 1863–1896*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” (1959), nr 2, s. 12–49; Artur Eisenbach, *Z dziejów ludności żydowskiej w Polsce w XVIII i XIX wieku. Studia i szkice*, Warszawa 1983, s. 282–284; Marian Fuks, *Żydzi w Warszawie. Życie codzien-*

Szujski zauważał, iż problematyka żydowska w życiu publicznym „urośła do rozmiarów, że w części będzie stanowić o społecznej, ekonomicznej i politycznej przyszłości naszego kraju”<sup>12</sup>.

Dostępne źródła nie wskazują na to, że Pankiewicz nie interesował się kondycją mieszkańców Warszawy. Wprawdzie nie znajdziemy wzmianek mówiących o jego stosunku do Żydów, ale znamy obrazy, które świadczą o zainteresowaniu sprawami społecznymi<sup>13</sup>. Należy zatem przede wszystkim zapytać, czy jego rysunki z motywami żydowskimi, reprodukowane w „Kłosach” i „Tygodniku Ilustrowanym”, mają coś wspólnego ze stanowiskiem tych pism wobec tzw. kwestii żydowskiej. Wspomniane tytuły prasowe, podobnie jak „Wędrowiec”, były pod względem ideowym związane z obozem warszawskich pozytywistów<sup>14</sup>. W środowisku tym, jakkolwiek zróżnicowanym – najczęściej wyróżnia się skrzydło umiarkowane i radykalne – najsilniejsze było przekonanie o możliwości zacieśnienia więzi społeczności żydowskiej z narodem polskim na drodze „cywilizowania” tradycyjnych wyznawców judaizmu przy pomocy Żydów „oświeconych”. Pozytywiści opowiadali się za doprowadzeniem do sytuacji, w której jedynym *de facto* czynnikiem odróżniającym Żydów od reszty społeczeństwa pozostanie judaizm – ich ideałem był „Polak wyznania mojżeszowego”, „Polak starozakonny”<sup>15</sup>. Zarazem nadal wyrażany, choć zdecydowanie mniej już wówczas popularny, był pogląd, że relacje między Polakami i Żydami zyskają pożądany charakter jedynie poprzez konwersję tych drugich na chrześcijaństwo<sup>16</sup>.

*ne – wydarzenia – ludzie*, wyd. 4, Poznań 2010, s. 69–73, 173–174; Piotr Wróbel, *Przed odzyskaniem niepodległości, zabór rosyjski*, [w:] *Najnowsze dzieje Żydów w Polsce w zarysie (do 1950 roku)*, red. Jerzy Tomaszewski, Warszawa 1993, s. 27; Hanna Węgrzynek, *Żydzi w Warszawie przed XIX wiekiem*, [w:] *Żydzi Warszawy. Materiały konferencji w 100. rocznicę urodzin Emanuela Ringelbluma (21 listopada 1900 – 7 marca 1944)*, red. Eleonora Bergman, Olga Zienkiewicz, Warszawa 2000, s. 39.

<sup>12</sup> Józef Szujski, *Kronika literacka*, „Przegląd Polski” (1866), z. 1, s. 221.

<sup>13</sup> Por. m.in. *Kuchnia tania przy ul. Czerniakowskiej*, „Tygodnik Ilustrowany”, Seria 5, t. 1 (1890), nr 37, s. 164.

<sup>14</sup> Zenon Kmieciak, *Prasa warszawska w latach 1886–1904*, Wrocław–Warszawa 1898, s. 94–110, 111–112; Bartłomiej Szyndler, *Tygodnik ilustrowany „Kłosa” 1865–1890*, Wrocław 1981, s. 33–40.

<sup>15</sup> Henryk Markiewicz, *Asymilacja Żydów jako temat literatury polskiej*, [w:] tenże, *Literatura i historia*, Kraków 1994, s. 15; Marcin Wodziński, „Cywilni chrześcijanie”: *Spory o reformę Żydów w Polsce 1789–1830*, [w:] *Kwestia żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamość Polaków*, red. Grażyna Borkowska, Magdalena Rudkowska, Warszawa 2004, s. 32; Marzena Iwańska, *Prasa pozytywistów warszawskich wobec Żydów i kwestii żydowskiej*, Łódź 2006, *passim*.

<sup>16</sup> Artur Eisenbach, *Emancypacja Żydów na ziemiach polskich 1785–1870 na tle europejskim*, Warszawa 1988; Jan Detko, *Żyd, Żydowska kwestia*, [w:] *Słownik literatury polskiej*

Środowisko pozytywistów przypisywało prasie bardzo ważną rolę w diagnozowaniu tzw. kwestii żydowskiej i stosunków polsko-żydowskich<sup>17</sup>. Pozytywiści odnosili się przy tym zdecydowanie krytycznie do prowadzonej od lat siedemdziesiątych XIX w. przez Jana Jeleńskiego antysemitycznej kampanii przeciwko „żydzeniu prasy”<sup>18</sup>. Mając w pamięci przynależność Pankiewicza do Kościoła ewangelicko-augsburskiego, należy przypomnieć, że tak samo krytyczne stanowisko wobec publicystyki Jeleńskiego jak pozytywiści zajmowali opowiadający się za asymilacją Żydów warszawscy ewangelicy<sup>19</sup>.

Nie tylko fakt publikowania w prasowych organach pozytywistów przemawia za uznaniem rysunków Pankiewicza za ilustrację stanowiska tego obozu w tzw. kwestii żydowskiej. Sprzyja temu i to, że w swych pierwszych obrazach warszawskich artysta skoncentrował uwagę na figurze żydowskiego tragarza. Spośród bardzo zróżnicowanej społeczności żydowskiej, jeśli weźmie się pod uwagę kryterium wykształcenia i statusu majątkowego, pozytywistów najbardziej bowiem interesowała liczna ludność nieoświecona, żyjąca w nędzy, trudniąca się nieprodukcyjnymi zajęciami, reprezentującymi według nich „handlowy charakter”. Odrębność rzesz tej ludności traktowano jako przyczynę rozbijania społeczeństwa polskiego i przeszkodę w jego integracji. Pozytywistyczny program społeczny miał doprowadzić do znalezienia recept pozwalających na likwidację tej separacji<sup>20</sup>.

Pytając o związek rysunków Pankiewicza z programem pozytywistów warszawskich, nie można zarazem zapominać o tym, że w komentarzach do rycin brakuje jakichkolwiek wzmianek o postaciach Żydów. Nawet wówczas, gdy – jak w przedstawieniach targów warszawskich – postaci

*XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Wrocław–Warszawa 1991, s. 1047, 1051; Krzysztof Lewalski, *Kościoły chrześcijańskie w Królestwie Polskim wobec Żydów w latach 1855–1915*, Wrocław 2002, s. 213–222; Wodziński, „Cywilni chrześcijanie”..., s. 20–24; Grażyna Borkowska, *Kwestia żydowska w XIX wieku. Słownik (wybranych) pojęć*, [w:] *Pozytywizm i negatywizm. My i wy po stu latach*, red. Bogdan Mazan, Łódź 2005; Helena Datner, *Ta i tamta strona. Żydowska inteligencja Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2007; *W poszukiwaniu religii doskonałej? Konwersja a Żydzi*, red. Agnieszka Jagodzińska, Wrocław 2012. Na temat licznych konwersji Żydów warszawskich w XIX w. na wyznania protestanckie zob.: Tadeusz Stegner, *Żydzi i ewangelicy warszawscy 1815–1915, cz. I*, [w:] *Żydzi Warszawy...*, s. 63–64.

<sup>17</sup> Iwańska, *Prasa pozytywistów...*, s. 213.

<sup>18</sup> Jan Jeleński, *Żydzi, Niemcy i my*, wyd. 4, Warszawa 1880, s. 5–6; Maciej Moszyński, *Antysemityzm w Królestwie Polskim. Narodziny nowoczesnej ideologii antyżydowskiej*, Poznań 2017, s. 73–79; Adolf Dygasiński, *Mysli luźne o konserwatyzmie i postępie (VI)*, „Wędrowiec” 24 (1886), nr 8, s. 87–88.

<sup>19</sup> Stegner, *Żydzi i ewangelicy...*, s. 64–66.

<sup>20</sup> Iwańska, *Prasa pozytywistów...*, s. 213–214.

żydowskich handlarzy i tragarzy znajdują się na pierwszym planie<sup>21</sup>. Co więcej, stwierdzenia, że rysunki artysty ukazują „charakterystyczną galerię typów właściwych tej dzielnicy miasta”, których „nigdzie się nie zobaczy”<sup>22</sup>, powodowały, iż ówczesny czytelnik nie mógł ich odnieść do przedstawionych Żydów. Sytuacja ta wskazuje więc na celowość pominięcia społeczności żydowskiej przez autorów tych tekstów. Tym bardziej skłania to do wyjaśnienia obecności Żydów na rysunkach, stawiając na przykład pytania o to, czy artysta ukazał ich zdumiony – tak samo jak jeden z pisarzy pozytywistycznych po odwiedzeniu w 1879 r. targowiska na Starym Mieście – tym, że „i tutaj spotyka się inwazję żywiołu żydowskiego”<sup>23</sup>, albo o to, czy brak wzmianek o Żydach wynikał z ewolucji stosunku pozytywistów do problematyki żydowskiej. Jedynym źródłem pozwalającym na te pytania odpowiedzieć pozostają prace Pankiewicza. Nie powinno to jednak zniechęcać do dociekań, ponieważ dla historii sztuki dzieła artysty pozostają, a przynajmniej powinny pozostawać, źródłem podstawowym. Tylko w nich bowiem przejawia się przedmiot jej badań – sztuka.

Wśród rysunków Aleksandra Gierymskiego z motywami żydowskimi niezwykle ciekawą grupę tworzą te, na których artysta wyróżnił postać Żyda, umieszczając ją na pierwszym planie, i zarazem zestawiał ją z widoczną w głębi i powyżej niej budowlą świątyni katolickiej (il. 2). Kilkukrotne wyodrębnienie sylwetki Żyda w przestrzeni przedstawienia i wpisanie jej wraz z kościołem katolickim w dwubiegunową relację nasuwa wniosek, że omawiana struktura przeczy mimetycznemu, odtwórczemu charakterowi przedstawienia, służąc wydobyciu odniesienia do relacji wyznaniowych<sup>24</sup>. Celem niniejszego tekstu jest odpowiedź na pytanie, czy również w pracach Józefa Pankiewicza z motywami żydowskimi zawarte są przesłanki pozwalające wiązać semantykę dzieł z kontekstem społeczno-politycznym.

<sup>21</sup> *Widoki Warszawy: Rynek na Starym Mieście w Warszawie*, „Kłosy” 45 (1887), nr 1158, s. 154; [m.], *Nasze ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany” 11 (1888), nr 264, s. 47.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Wiktor Gomulicki, *Za wrażeniami (wycieczka druga)*, „Kurier Codzienny” (1879), nr 229. Cyt. za: tenże, *Warszawa wczorajsza*, oprac. Juliusz Gomulicki, Warszawa 1961, s. 64.

<sup>24</sup> Por.: *Zaułek przy ulicy Furmańskiej*. *Warszawa w obrazkach VI*, ryt. Bronisław Puc, „Tygodnik Powszechny” (1882), nr 29, s. 449; *Ulica Podwale w Lublinie*, ryt. Józefa Kleczeńska, „Tygodnik Powszechny” (1884), nr 3, s. 41; *Z Lublina*, ryt. Drzeworytnia „Wędrowca”, „Wędrowiec” 6 (1884), nr 52, s. 617; *Widok od mostu kolei obwodowej w Warszawie*, ryt. M. Różański, „Tygodnik Powszechny” (1885), nr 9, s. 137; *Kościół i klasztor Dominikanów w Lublinie*. *Z Podzamcza*, ryt. Edward Gorazdowski, „Kłosy” 40 (1885), nr 1024, s. 105. Szerzej na temat tej grupy rysunków Gierymskiego: Haake, *Figuralizm...*, s. 315–326.





Il. 2. Aleksander Gierymski, *Włocławek*, ryt. Drzeworytnia „Wędrowca”, *Album Makska i Aleksandra Gierymskich*, Warszawa 1886, s. 37.

### W świetle obrazów – wokół kwestii wyznaniowych

O niewątpliwym zainteresowaniu Pankiewicza postaciami Żydów świadczy już pierwszy przedstawiający je rysunek opublikowany bez komentarza w lutym 1887 r. (il. 3). *Ulica Brzozowa* powstała z inspiracji pracą Gierymskiego o tym samym tytule<sup>25</sup>. O ile jednak autor *Święta Trąbek* skierował wzrok ku Nowemu Miastu, o tyle Pankiewicz ukazał widok od ulicy Mostowej w kierunku Kamiennych Schodków, co nie jest bez znaczenia dla wymowy dzieła. Pankiewicz nie skupia uwagi widza na biedocie zamieszkującej dzielnicę, lecz na figurze Żyda, którą – wzorem wspomnianych wyżej prac Gierymskiego – umieścił na pierwszym planie. Postać ta wyróżnia się także tym, że jako jedyna została ukazana w ruchu. Pozostałe osoby, od których Żyd jest odwrócony, odprowadzają go wzrokiem. Dodatkowo

<sup>25</sup> A[leksander] Gierymski, *Ulica Brzozowa*, ryt. Władysław Bojarski, „Tygodnik Powszechny” (1884), nr 16, s. 249.



Il. 3. Józef Pankiewicz, *Ulica Brzozowa*, autotypia, „Tygodnik Ilustrowany” 9 (1887), nr 216, s. 117.

Żyd został wizualnie wyodrębniony i oddzielony od pozostałych figur poprzez jego wpisanie w pole płotu ograniczającego ulicę od lewej strony. Dla postrzegania postaci Żyda ma również znaczenie to, że została ona przedstawiona jako schodząca w dół, a jej ruch prezentuje się jako bardziej swobodny. Wszystkie te cechy, wraz z umieszczeniem postaci w pobliżu dolnej krawędzi obrazu, sprawiają, że widok na ulicę Brzozową staje się spotkaniem widza z Żydem. Rozwiązanie takie sprzyjało temu, aby widz uzmysłowił sobie, że nie da się zignorować obecności reprezentanta społeczności żydowskiej w przestrzeni miasta. Relacja ta została przy tym nasycona napięciem, które wynika stąd, że zbliżający się Żyd patrzy w bok, a możliwość spotkania spojrzeń pozostaje jedynie w sferze imaginacji widza.

Zasadność powyższej interpretacji potwierdzona jest w namalowanym w tym samym roku obrazie olejnym *Żyd z koszem* (il. 4). Ukazując popiersie żydowskiego tragarza, dzieło wydaje się bliskie popularnym, najczęściej rysunkowym przedstawieniom „typów warszawskich”, wykonywanym także przez Aleksandra Gierymskiego (zob. il. 5). Zarazem format obrazu zbliża go do malarstwa portretowego. W tradycji europejskiej od czasów renesansu celem portretów staje się ukazywanie portretowanego już nie tylko jako reprezentanta grupy społecznej, lecz przede wszystkim jako indywidualium<sup>26</sup>. Być może tę właśnie cechę naszego obrazu dostrzegł Marek Rostworowski, gdy pisał, że artysta, podobnie jak inni „nasi artyści najwięksi”, widział Żydów jako „osoby dramatu”<sup>27</sup>. I nie wydaje się przesadą stwierdzenie autora, że to dramat „odwiecznego przymierza z Bogiem i strzeżenia go wśród »ludzi północnych«”<sup>28</sup>, jeśli dostrzeże się podobieństwo twarzy Żyda na obrazie Pankiewicza do oblicza Mojżesza z posągu Michała Anioła.

Percepcja portretu jest spotkaniem z osobą, wobec której pytamy, „kim jesteś”<sup>29</sup>. Obraz Pankiewicza skupia uwagę widza na jednej konkretnej osobie, w szczególności – przez ujęcie w wąskim kadrze – na jej twarzy. Bez wątplenia fakt ten skłonił Rostworowskiego do określenia wyrazu oczu postaci i napisania o jej „ważnym, pytającym, może wrogim spojrzeniu”<sup>30</sup>. Jednakże diagnozowanie stanu psychiki postaci na podstawie obserwacji jej rysów – jak dowodził Georg Simmel – prowadzi do projektowania na

<sup>26</sup> Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, *passim*.

<sup>27</sup> Rostworowski, *Żydzi-polscy...*, s. 12.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Boehm, *Bildnis...*, s. 24.

<sup>30</sup> Rostworowski, *Żydzi-polscy...*, s. 19.



Il. 4. Józef Pankiewicz, *Żyd z koszem*, 1887, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie.

nią przez obserwatora wyłącznie jego własnych doznań psychicznych<sup>31</sup>. Rozumienie portretu wymaga rozpoznania relacji między spojrzeniem a zachowaniem się postaci, czytelnym w jej pozie. Obraz Pankiewicza nie

<sup>31</sup> Georg Simmel, *O istocie rozumienia historycznego*, [w:] *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, wybór i tłum. Grzegorz Sowiński, Kraków 1993, s. 148.



Il. 5. Aleksander Gieryski, *Typy Aleksandra Gieryskiego*, ryt. Edward Nicz, „Kłosy” 49 (1889), nr 1266, s. 217.

ukazuje wyłącznie twarze postaci (to odróżnia go od dziesiątków bardzo wówczas popularnych tzw. główek, które wyodrębniają postać z kontekstu przestrzennego). Postać Żyda stoi na ulicy i frontalnie do widza – tak samo jak postać na obrazie *Żydówka z pomarańczami* Gieryskiego, będącym niewątpliwym pierwowzorem dzieła Pankiewicza. To ostatnie różni się

jednak od obrazu Gierymskiego tym, że postać Żyda, mimo że stoi tuż przed widzem, kieruje głowę oraz spojrzenie w bok. Frontalizm ujęcia postaci powoduje, że zwrócenie przez nią głowy i spojrzenia na prawo nie są odczytywane jako naturalna konsekwencja przyjętej pozy, lecz jako odwrócenie wzroku od widza. Podstawowym rysem spotkania z postacią Żyda jest rozmijanie się spojrzeń, co przy odczuciu jej bliskiej obecności rodzi wyczuwalne napięcie, uświadamia brak kontaktu. Od konfrontacji tej spojrzenie widza nie może uciec w głąb ulicy, ponieważ jest blokowane przez wielki kosz dźwigany przez Żyda na plecach.

Sens wyodrębnienia postaci Żyda w obu omówionych dziełach przybliży rycina *Kolumna króla Zygmunta III-go na placu Zamkowym w Warszawie*, opublikowana w czerwcu 1887 r. (il. 6). Kolumna Zygmunta III, choć jej przedstawianie nie było jednoznacznie zakazane, pojawiała się na ilustracjach rzadko – i głównie w latach osiemdziesiątych – w związku z pracami przy jej renowacji. Punkt ciężkości kładziono wyraźnie na czynności techniczne, a podtekst historyczno-patriotyczny odgrywał mniejszą rolę<sup>32</sup>. Rysunek Pankiewicza jest wyjątkowy nie tylko dlatego, że należy do nielicznych wyobrażeń pomnika, lecz przede wszystkim dlatego, że odnosi do ówczesnego kontekstu społeczno-politycznego. Po lewej stronie kompozycji artysta pokazał całą kolumnę od strony Krakowskiego Przedmieścia, po prawej zaś samą figurę króla ujętą w wydzielone, wpisane w górny narożnik pole, które zajmuje połowę szerokości oraz dwie trzecie wysokości rysunku. Znaczna wielkość tego pola względem całości ilustracji służy oczywiście możliwie dokładnemu ukazaniu figury. Przy czym trzeba również zauważyć, że pole to ma swój odpowiednik w umieszczonym przeciwległe u dołu quasi-prostokątnym obszarze cienia, wraz z którym ramuje główny motyw obrazu, czyli Kolumnę Zygmunta III. Wszelako zabieg ten służy nie tylko uporządkowaniu kompozycji, lecz również wyodrębnieniu figury ubranego w chałat Żyda przez jej, podpatrzone u Gierymskiego, wpisanie w pole cienia. Dzięki temu postać Żyda, która zrazu może się wydawać marginalna, została skonfrontowana z obiema statuami królewskimi i podniesiona do rangi jednej z czterech najważniejszych figur kompozycji. Czwartą jest noszący cylinder mężczyzna w głębi po prawej stronie, który sprawia wrażenie przyglądającego się Żydowi.

<sup>32</sup> Anna Kotańska, *Warszawa w drzeworycie prasowym 1864–1900*. Rozprawa doktorska przygotowana w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem Tadeusza Jaroszewskiego i Marii Poprzęckiej, Warszawa 2002, mpis w Bibliotece Instytutu Historii Sztuki UW, nr inw. 88 (dr) 1–3, s. 179.



Il. 6. Józef Pankiewicz, *Kolumna króla Zygmunta III-go na placu Zamkowym w Warszawie*, autotypia, „Tygodnik Ilustrowany” 9 (1887), nr 234, s. 413.

Kolumna Zygmunta III uchodziła wówczas za „ozdobę” miasta<sup>33</sup>, za „drugą obok syreny herb Warszawy”<sup>34</sup>. Na rysunku Pankiewicza reprezentuje polskich mieszkańców Warszawy, tak jak Żyd jest *pars pro toto* zamieszkującej ją społeczności żydowskiej. Ujęcie kolumny w taki sposób, aby optycznie podpierały ją wieża kościoła jezuitów i szczyt katedry św. Jana, wskazuje, że pomnik został przywołany także jako symbol wiary katolickiej i że jego zestawienie z postacią Żyda ma również podtekst religijny. Umieszczenie Izraelity – jak wówczas określano Żyda – pod kolumną, która odnosi się do religii katolickiej, jest transpozycją fragmentu obrazu Aleksandra Gierymskiego *Scena sądu z „Kupca weneckiego” Williama Szekspira* z 1873 r., zreprodukowanego w „Kłosach” w 1880 r. (nr 771). Gierymski wybrał moment wydawania wyroku, zgodnie z którym Żyd Shylock, aby uniknąć kary, musi przyjąć chrześcijaństwo (il. 7). Klęcząca postać Shylocka została ukazana na tle kolumny z kościoła św. Marka w Wenecji. Artyści ukazujący sceny w Pałacu Dożów, w którym odbywał się także sąd opisany przez Szekspira, przedstawiali kolumny znajdujące się w tej budowli. Gierymski natomiast sięgnął po kolumnę z weneckiej Bazyliki św. Marka, aby wydanie nakazu konwersji zespolić wizualnie z symbolem wiary chrześcijańskiej. Obranie nakazu ochrzczenia się Shylocka za temat obrazu, wyjątkowe na tle dziesiątków przedstawień sceny sądu z *Kupca weneckiego*, należy widzieć w kontekście wspomnianej, niezwykle istotnej roli, jaką w stosunkach polsko-żydowskich w zaborze rosyjskim odgrywała relacja judaizmu do chrześcijaństwa<sup>35</sup>. Drugim odniesieniem dla pracy Pankiewicza są wspomniane rysunki Gierymskiego zestawiające Żydów z budowlami kościelnymi. Gierymski przedstawiał jednak owe postaci wyraźnie zwrócone do widza bądź ujęte z boku, a więc odwrócone od miasta. Na rysunku Pankiewicza natomiast umiejscowienie Żyda naznaczone jest ambiwalencją. Wynika ona stąd, że przy całkowicie zaciemnionej sylwetce Żyd wprawdzie wydaje się widoczny od tyłu, a więc jako idący w głąb placu, to jednak – także ze względu na niewyraźny układ stóp – nie sposób wykluczyć, iż plac ten opuszcza. Przy tej pierwszej interpretacji Żyd pozostaje zarówno wyodrębniony cieniem z placu, jak i ukazany w ruchu, którego etapem stanie się przekroczenie tego wyodrębnienia. Na obrazie

<sup>33</sup> *Ilustrowany przewodnik w podrózach*, t. 1: Warszawa, Warszawa 1893 (reprint), s. 116; Wiktor Gomulicki, Józef Sobieszczański, *Przewodnik po Warszawie i okolicy*, Lwów 1911, s. 53.

<sup>34</sup> Franciszek Galiński, *Pod kolumną Zygmunta*, [w:] tenże, *Gawędy o Warszawie* (1937), Warszawa 1960, s. 35.

<sup>35</sup> Obszerna interpretacja obrazu Gierymskiego *Scena sądu z „Kupca weneckiego” Williama Szekspira* w: Haake, *Figuralizm...*, s. 74–190.





Il. 7. Aleksander Gierzyński, *Scena sądu z „Kupca weneckiego” Williama Szekspira*, 1873, olej, płótno, 91 × 230 cm. Miejsce przechowywania nieznane (fragment).

miejsce to jest zaznaczone przez narożnik cienia skierowany ku kolumnie i przez górującą nad nim i ku niemu zwróconą – niejako wyczekującą na to wykroczenie – figurą katolickiego króla. Natomiast postrzeżenie sylwetki Żyda jako odwróconej od kolumny implikuje jej całkowite wpisanie w cień i konfrontację z wyodrębnioną statuą królewską, odwróconą w prawą stronę, a w konsekwencji – odczytanie wzajemnej relacji obu figur jako wyznaczenie dwóch przeciwstawnych sobie biegunów kompozycyjno-semantycznych. Po przeciwstawnej względem Żyda stronie sytuuje się w konsekwencji także wspomniana postać w cylindrze, nad którą wznosi się potężna statua królewska i na którą wskazuje trzymany przez króla krzyż.

Ambiwalencję, która wynika stąd, że postać Żyda daje się odczytać zarówno jako kierująca się ku kolumnie, jak i jako odchodząca od niej, uważam za wizualizację rozdarcia pozytywistów między oczekiwaniem na pojednanie żydowsko-polskie oparte na idei „Polaka wyznania mojeszowego” bądź konwersji na chrześcijaństwo a poczuciem fiaska tych nadziei, które narastało u znacznej ich części – rozdarcia świadczącego o niemożności udzielenia jednoznacznych odpowiedzi na pytania dotyczące relacji z Żydami, dostrzeżonej sugestywnie przez Aleksandra Świętochowskiego, jednego z najbardziej świadomych uczestników pozytywistycznej debaty:

Wygnać Żydów? Nie. Puścić na nich rozżarty tłum? Nie. Zostawić ich w starożytnym barbarzyństwie? Nie. Oświecić? Nie. Więc cóż zrobić? Jaka droga jest pożądana, sprawiedliwa, ludzka? Gdy Żydzi spokojnie rozrastają się, słyszymy kroki rozpacz, że nas zalewają; gdy tłum chrześcijański przeciw nim wystąpi, brzmi oburzenie na jego dzikość; gdy Izraelici pozostają w swej ciemności i odrębności, źle, bo stanowią żywioł obcy i szkodliwy; gdy się oświecą i upodobnią, źle, bo wypierają nas ze wszystkich stanowisk. Cóż jest więc dobrym, co Żydzi powinni robić, ażeby dogodzić temu kapryszemu bez końca?<sup>36</sup>

Do polsko-żydowskich relacji widzianych w kontekście wyznaniowym odnosi się także rycina *Bugaj* (il. 8). Jak wiele innych również ta praca Panikiewicza powstała na kanwie ryciny Gierymskiego. Z tym że artysta jeszcze wyraźniej uwypuklił widoczny na tle nieba krzyż warszawskiego kościoła jezuitów na Starym Mieście. Poszerzył kadr i większą liczbę piętrzących się domów „zmienił” w optyczną, półkolistą podstawę pod symbol chrześcijaństwa. Zwiększenie kadru pozwoliło także na wzmocnienie symbolicznej reprezentacji chrześcijaństwa o wysoką dzwonnice warszawskiej katedry, widoczną po lewej stronie (w prześwicie między zabudową przy Kanonii). Ponadto, grupę widocznych na pierwszym planie figur „oczyścił” do trzech,

<sup>36</sup> Aleksander Świętochowski, *Bez złudzeń*, „Prawda” (1881), nr 53, s. 625.



Il. 8. Józef Pankiewicz, *Bugaj*, autotypia, „Tygodnik Ilustrowany” 11 (1888), nr 281, s. 309.

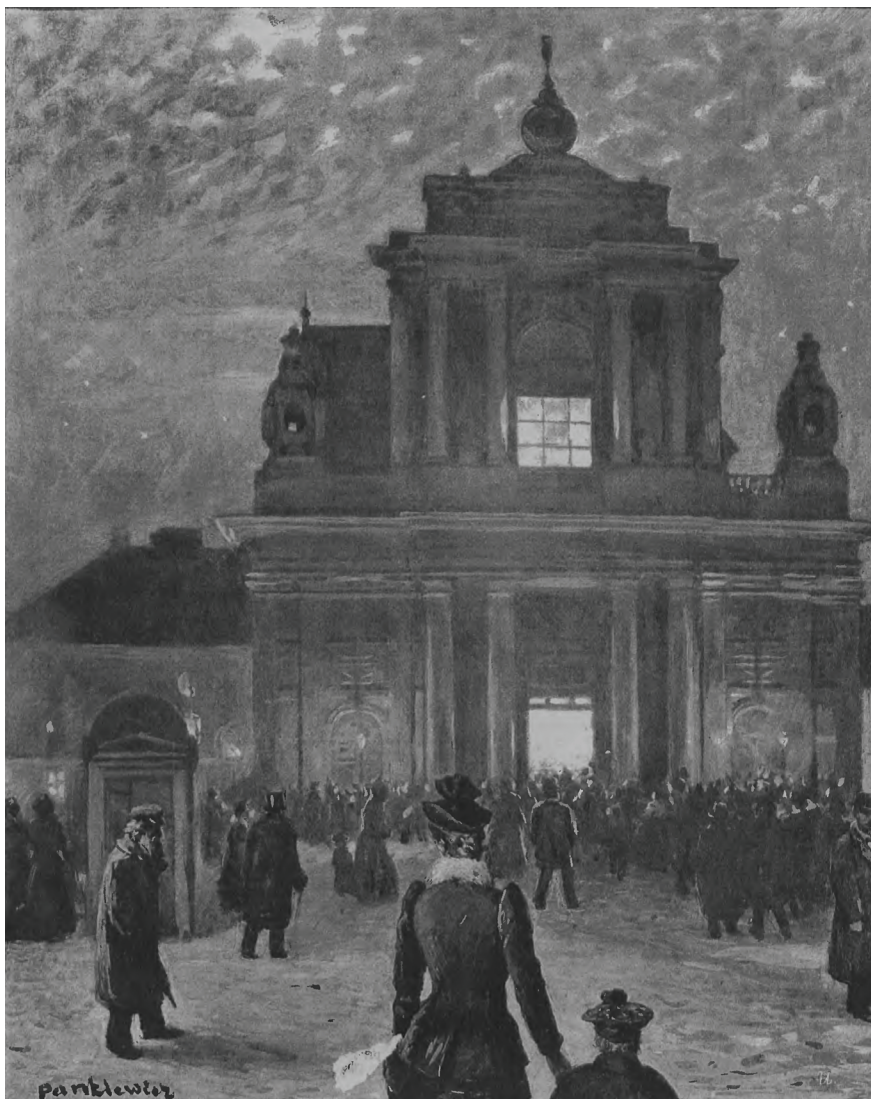
a pośród nich wyeksponował idącego Żyda ubranego w chałat. Zestawił go przy tym z noszącą krótką kurtkę postacią mężczyzny, która wspina się na skarpe, idąc ku Staremu Miastu (obecnie prowadzi tamtędy ulica Piotra Antoniego Steinkellera). Wprawdzie postać ta znajduje się w oddali, ale jest dobrze widoczna, ponieważ sytuuje się w centrum płaszczyzny obrazowej. Obie te kroczące postaci zostały sobie dobitnie przeciwstawione: znajdują się na różnej wysokości, oddziela je bariera przecinająca pole obrazowe i kierują się w przeciwnie strony. (Rysunek ten jest więc kolejnym, na którym relacja pierwszoplanowej postaci Żyda i drobnej figury w głębi okazuje się środkiem budowania semantyki). Pankiewicz zestawił postać Żyda ze świątynią katolicką również w rysunku *Na Pasję* (il. 9). Widzimy na nim „kościół po-karmelicki i spieszące doń tłumy nabożnych” (chodzi o kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny przy Krakowskim Przedmieściu – M.H.)<sup>37</sup>. Żyd umieszczony na pierwszym planie – a mimo to niewspomniany w cytowanym komentarzu prasowym – został dodatkowo wyodrębniony poprzez wpisanie jego sylwetki w niewielką, najprawdopodobniej fikcyjną, formę architektoniczną<sup>38</sup>. Pod względem kierunku marszu postać Żyda jest wyraźnie przeciwstawiona wiernym zmierzającym na mszę. Ujmująca figurę Żyda prostokątna forma architektoniczna tworzy kontrastową opozycję względem rozświetlonego, prostokątnego wejścia do kościoła. Jednocześnie Żyd został umieszczony na krańcu diagonali przeciwnym do symbolu wiary katolickiej – przedstawienia hostii w zwieńczeniu świątyni.

Do polsko-żydowskich relacji widzianych w kontekście wyznaniowym odnosi się także pierwsze spośród licznych Pankiewiczowskich przedstawień warszawskich targowisk, opublikowane we wrześniu 1887 r. (il. 10). Przed powstaniem styczniovym, na mocy rozporządzenia z 1802 r., Żydzi mogli handlować jedynie na targowisku na placu *Za Żelazną Bramą*<sup>39</sup>. Po upadku powstania, wraz ze zniesieniem innych ograniczeń prawnych dotąd krępujących społeczność żydowską, cofnięto również i ten zakaz, dopuszczając handlarzy żydowskich do pozostałych targowisk. Na Rynku Starego

<sup>37</sup> [m.], *Nasze ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany” 3 (1891), nr 59, s. 106.

<sup>38</sup> Nie dostrzegłem formy architektonicznej ukazanej przez Pankiewicza na żadnej z kilkunastu odnalezionych ilustracji przedstawiających plac przed warszawskim kościołem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w formie z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX w.

<sup>39</sup> *Szkice i obrazki*, Warszawa 1858; Kazimierz Władysław Wójcicki, *Warszawa i jej społeczność w początkach naszego stulecia*, Warszawa 1875, s. 5–8; Stefan Kieniewicz, *Warszawa w latach 1795–1914*, Warszawa 1976, s. 76; Jarosław Zieliński, *Atlas dawnej architektury ulic i placów Warszawy*, t. 8, Łódź 2002, s. 56–57.



Il. 9. Józef Pankiewicz, *Na Pasję*, autotypia, „Tygodnik Ilustrowany” 3 (1891), nr 59, s. 104.



Il. 10. Józef Pankiewicz, *Rynek na Starym Mieście w Warszawie*, ryt. Aleksander Malinowski, „Kłosy” 45 (1887), nr 1158, s. 153.

Miasta już w 1865 r. dysponowali oni 162 miejscami na 347 stanowisk, a więc niemal połową<sup>40</sup>. Na targowisku na placu Za Żelazną Bramą, które „trzymało prym przez całe lata”, będąc „wyrocznią, decydującą o tym, co w jakiej porze i po jakiej cenie dostać można z przedmiotów potrzebnych do życia codziennego”<sup>41</sup>, „prawdziwym żołądkiem Warszawy”<sup>42</sup>, handlarze żydowscy stanowili w latach osiemdziesiątych XIX w. grupę dominującą: na 522 funkcjonujące miejsca zajmowali 408<sup>43</sup>.

Omawiany rysunek ukazuje Rynek Starego Miasta i jeden z kilku wodociągów umieszczonych wówczas w ramach modernizacji targowiska. Cysternę wieńczy wysoki słup latarni. Artysta ukazał go od takiej strony, że głowica prezentuje się widzowi na tle zwieńczenia kamienicy Falkiewiczowskiej (Rynek 28, naroże strony Dekerta przy ul. Krzywe Koło), które składa się z rzeźbiarskich figur przedstawiających Matkę Boską, św. Stanisława biskupa oraz św. Elżbietę. Pankiewicz nawiązał do dwóch rysunków Aleksandra Gierymskiego: *Z życia Warszawy*, na którym szczyt kamienicy Falkiewiczowskiej został przesłonięty przez zwieńczenie innej cysterny staromiejskiej, oraz *Kamienica nr 56 na Starym Mieście*, gdzie ten szczyt ukazany jest w zbliżeniu<sup>44</sup>. W pracy Pankiewicza partia cokołowa cysterny została przesłonięta przez drewniane ławy z towarami, ułożone na sobie w kilku warstwach. Ławy te tworzą pod względem optycznym niejako nowy cokół. Wśród stojących przy nim postaci wyróżniają się trzy: Żyd w białej koszuli i dwie kobiety – stojąca tyłem oraz usytuowana na osi latarni. Towarzystwo żydowskiego handlarza oraz stroje kobiet – chusty na głowach, a także czepek widoczny pod chustą u postaci widocznej od przodu – wskazują, że niewiasty prawdopodobnie są Żydówkami. Związane optycznie z „cokołem” cysterny, te trzy postaci stanowią swoiste *pendant* dla trzech figur świętych usytuowanych na cokole zwieńczenia kamienicy Falkiewiczowskiej. Relacja między oboma zespołami figuralnymi, połączonymi optycznie latarnią, stanowi więc transpozycję relacji między postacią

<sup>40</sup> Stefania Kowalska-Glikman, *Na targowiskach dziewiętnastowiecznej Warszawy*, „Kronika Warszawy” 15 (1984), nr 3, s. 55.

<sup>41</sup> *Ilustrowany przewodnik w podróżach...*, s. 174.

<sup>42</sup> Józef Galewski, Ludwik Bohdan Grzeniewski, *Warszawa zapamiętana. Ostatnie lata XIX stulecia*, Warszawa 1961, s. 32.

<sup>43</sup> Kowalska-Glikman, *Na targowiskach...*, s. 55.

<sup>44</sup> A[leksander] Gierymski, *Z życia Warszawy*, ryt. W[alenty] Ciechomski, K[azimierz] Mrówczyński, „Tygodnik Ilustrowany” 12 (1881), nr 51 (dodatek); tenże, *Kamienica nr 56 na Starym Mieście*, ryt. Edward Nicz, „Kłosa” 34 (1882), nr 885, s. 377. Na temat obu dzieł w: Haake, *Figuralizm...*, s. 277–284.

Żyda a wyniesionym na tle nieba symbolem wiary chrześcijańskiej na rysunku *Kolumna króla Zygmunta III-go* (zob. il. 6).

W utworzenie omawianej zależności włączone są kosze na towary. Znaczenie tego motywu dla kształtowania semantyki scen staromiejskich Pankiewicz podpatrzył u Gierymskiego na jego obrazie *Brama na Starym Mieście* z 1883 r.<sup>45</sup> Jeden z koszy sytuuje się na granicy przestrzeni widza i przestrzeni obrazowej, ukierunkowując spojrzenie obserwatora ku postaciom stojącym przy cysternie. Drugi, umieszczony na drewnianych ławach, okala głowę handlarki żydowskiej niczym aureola. W ten sposób został dookreślony stan porównania tej postaci z figurami świętych ze zwieńczenia kamienicy. O ile jednak tłem dla tych drugich jest niebo, o tyle dla „aureoli” jest nim rzeczywistość przedmiotowa pozostałych akcesoriów handlowych – m.in. ustawionego po sąsiedzku kolejnego kosza. Semantyka tej relacji współtworzona jest poprzez ustanowienie w elemencie latarni wizualnej konkurencji dla zwieńczenia kamienicy, a w postaciach Żydów przy cysternie – kontrpunktu dla maleńkich, marginalizowanych figur postaci świętych.

Po prawej stronie na pierwszym planie, poza centralną grupą, znajduje się kobieta z dzieckiem na rękach. Brak okrycia głowy, podkreślony przez kontrast do pozostałych niewiast, wskazuje, że kobieta nie jest Żydówką. Przyglądając się osobom w centrum, prezentuje się jako echo alegorycznej figury *caritas* chrześcijańskiej, w tradycji sztuki europejskiej często towarzyszącej scenom zbiorowym. Natomiast ze względu na stojącą przy niej dziewczynkę kobieta ta jest również kompilacją figur Maryi i św. Elżbiety wieńczących kamienicę Falkiewiczowską. Postać niewiasty jest jednocześnie optycznie wpisana w prostokąt kamienicy w tle. Głowa dziecka trzymanego przez kobietę znajduje się na wysokości koszy ustawionych na ławie, tworząc wraz z nimi sekwencję form owalnych i zarazem biegun przeciwstawny temu, co przedmiotowe. Odmienność głowy dziecka od koszy jest podkreślana także przez optyczną korespondencję jego jasnych włosów z białą chmurą widoczną powyżej, ponad dachem kamienicy. Kamienica, łącząc formalnie dziecko z chmurą, tworzy oś równoległą do słupa latarni. Relacja chrześcijanki względem górnej strefy obrazu została zatem określona niezależnie od relacji, którą tworzą postaci przy cembrowinie. Konkludując, społeczność żydowska prezentuje się jako centralny składnik handlowej przestrzeni modernizującej się Warszawy,

<sup>45</sup> Analiza motywu kosza w kontekście całościowej struktury obrazu *Brama na Starym Mieście* Aleksandra Gierymskiego oraz innych jego prac: Haake, *Figuralizm...*, s. 303–315.



tworzący odmienne związki z otaczającą przestrzenią od tych, które tworzą komponenty reprezentujące żywioł chrześcijański (zwieńczenie kamienicy z figurami, kobieta z dzieckiem na rękach). Zbliżoną semantyką odznacza się rycina *Targ na płótno w Parysowie*<sup>46</sup>.

### W świetle obrazów – w cieniu pogromów

Odniesieniami do stosunków polsko-żydowskich jest nasycona także praca *Targ na Starym Mieście w Warszawie* ze stycznia 1888 r. (il. 11). Widok rynku rozpościera się w kierunku zbiegu strony Kołłątaja i strony Dekerta ukazanej jedynie w niewielkim fragmencie po prawej stronie. Wybór punktu widzenia pozwolił uzyskać pożądany zasób motywów. Sens ich doboru ujawnia łącząca je struktura optyczna. Przestrzeń przedstawienia otwiera się przed widzem po lewej stronie. Wprowadza w nią dziecko odwrócone tyłem, przypatrujące się scenie transakcji handlowej między elegancko ubraną kobietą bez nakrycia głowy, a więc niebędącą Żydówką, a sprzedawcą żydowskim. W ten sposób dziecko skupia uwagę widza na tej scenie jako na początkowym miejscu obrazowej logiki. Uczestnicy tej sceny są dodatkowo wyraźnie zaakcentowani optycznie: postać kobiety przez pion latarni, natomiast handlarz żydowski przez ujęcie jego sylwetki między zadaszenie straganu od góry a duży kosz od dołu. Jednocześnie zarówno daszek straganu, jak i kosz wyznaczają początek dwóch ciągów strukturalnych w obrębie kompozycji obrazu. Daszek wskazuje na umieszczoną w centrum pola obrazowego bramę, od niej zaś kolejne zadaszenie prowadzi oko widza do figury syrenki, widocznej od tyłu. Stojąca na rynku od 1855 r. figura syrenki autorstwa Konstantego Hegla była od połowy XVIII w. drugim – prócz Kolumny Zygmunta III – symbolem Warszawy<sup>47</sup>. Z dynamiką tego ciągu koresponduje obniżająca się linia dachów w głębi.

Natomiast ciąg rozpoczęty koszem wiedzie spojrzenie obserwatora poprzez kolejne kosze i poprzez barierkę, która kontynuuje ukos jednego z nich do pierwszoplanowej postaci Żyda tragarza z dużym koszem na plecach. Zatem logika obrazu ukazuje, jak wzajemne początkowe zwrócenie się ku sobie postaci chrześcijanki i Żyda ulega przeobrażeniu w stan

<sup>46</sup> „Kłosy” 48 (1889), nr 1238, s. 185.

<sup>47</sup> „Miasto rozrastało się w różnych kierunkach [...] Jurydyki broniły się po dawnemu [...] Wszystko to jednak spajał cement społeczny, nad wszystkim sprawowała rządy symboliczna – Syrena...”. Wiktor Gomulicki, *O Warszawie jako stolicy kraju* (1899), [w:] tenże, *Opowiadania o starej Warszawie*, red. Juliusz Gomulicki, Warszawa 1960, s. 79.



Il. 11. Józef Pankiewicz, *Targ na Starym Mieście w Warszawie*, ryt. Władysław Klejn, „Tygodnik Ilustrowany” 11 (1888), nr 264, s. 41.

odwrócenia od siebie postaci Żyda i symbolu Warszawy, a także, dodatkowo, w stan ich odseparowania od siebie przez blok kosza i przez barierkę u dołu. Przeciwność ta jest dookreślona przez relację między bramą w centrum obrazu a koszami umieszczonymi na pierwszym planie i na wysokości bramy. Kosze te, odseparowane od otoczenia (znajdują się w całości na tle bruku), stanowią kontrapunkt dla bramy. O ile brama jest motywem, który łączy przestrzeń placu z wnętrzem domu, wyobrażoną po lewej wspólnotę – z symbolem miasta po prawej, o tyle kosze jawią się jako przedmioty, które już nie służą handlowej wymianie, lecz stają się figurą pustki<sup>48</sup>.

Struktura sceny z targowiska staromiejskiego, ukazująca zmianę w relacjach między społecznością żydowską i polską, upoważnia do namysłu nad zasadnością potraktowania wszystkich omówionych wyżej obrazów Pankiewicza jako wizualizacji, cechującego stosunek pozytywistów do społeczności żydowskiej w latach osiemdziesiątych XIX w. przejścia – czytelnego wyrażnie m.in. w publicystyce i twórczości pisarskiej Wiktora Gomulickiego, Elizy Orzeszkowej oraz Bolesława Prusa – od nadziei na jej asymilację w społeczeństwie polskim, rozbudzonych zwłaszcza po powstaniu styczniowym, do narastającej w tym czasie świadomości, że asymilacja nie jest programem do urzeczywistnienia<sup>49</sup>.

Zbliżenie lat sześćdziesiątych XIX w. było w istocie „ostatnim pokojowym etapem iluzji, nieporozumienia między polskimi i żydowskimi zwolennikami reform wkrótce doprowadziły do pogłębiającego się rozczarowania

<sup>48</sup> Relacja motywu bramy i pustego kosza jest transpozycją relacji, jaką oba te motywy tworzą na obrazie Aleksandra Gierymskiego *Brama na Starym Mieście* z 1883 r. Por. Haake, *Figuralizm...*, s. 303–315.

<sup>49</sup> Wiktor Gomulicki, *Za wrażeniami (wycieczka druga)*, „Kurier Codzienny” (1879), nr 241. Za: Gomulicki, *Warszawa wczorajsza...*, s. 82; Jan Detko, *Narodowy aspekt kwestii żydowskiej u E. Orzeszkowej*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” (1961), nr 40, s. 58; Grażyna Borkowska, *Żydzi Orzeszkowej*, [w:] *Kwestia żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamość Polaków...*, s. 142; Józef Bachórz, *Wstęp*, [w:] Bolesław Prus, *Kroniki*, wybór i oprac. Józef Bachórz, Wrocław 1994, s. LXXXIII–LXXXV; Agnieszka Friedrich, *Bolesław Prus wobec kwestii żydowskiej*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz. Publicysta. Myśliciel*, red. Maria Woźniakiewicz-Dziadosz, Stanisław Fita, Lublin 2003, s. 333–346; też, *Żydzi, Niemcy i Polacy w publicystyce Bolesława Prusa i Jana Jeleńskiego do 1883 roku*, [w:] *Żydzi i judaizm we współczesnych badaniach polskich*, t. 3, red. Krzysztof Pilarczyk, Kraków 2003, s. 199–213; Jakub A. Malik, *Jerozolima wyśniona. Modernizowanie się światopoglądów Bolesława Prusa na tzw. kwestię żydowską. Re-wizja*, [w:] *Bolesław Prus: Pisarz nowoczesny*, red. Jakub A. Malik, Lublin 2009, s. 116 i n. Wymienieni autorzy piszący o twórczości Prusa przekonująco wykazują, że za błędne należy uznać konstatacje, jakoby pisarz „przeszedł w szeregi ruchu antysemitycznego” (obecne w: Alina Cała, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864–1897). Postawy. Konflikty. Stereotypy*, Warszawa 1989, s. 264).

i wrogości po obu stronach rosnącej barykady”<sup>50</sup>. Podjęta w pierwszych latach po powstaniu styczniowym wspólnie przez Polaków i Żydów walka z zarządzeniami władzy rosyjskiej, które zagrażały pozycji handlowej obu nacji – m.in. z nakazem licytacji stanowisk na targowiskach<sup>51</sup> – należała do dawno minionej przeszłości.

Do procesów tych odnoszą się także dwa Pankiewiczowskie przedstawienia targów, które odbywały się na nowoczesnych bazarach zbudowanych w latach osiemdziesiątych XIX w. przy placu Za Żelazną Bramą przez żydowskich przedsiębiorców: Mozesa Ulrycha (1883) i Adolfa Janasza (w latach 1883–1884)<sup>52</sup>.

W stosunku pozytywistów do kwestii żydowskiej przełomową rolę odegrał pogrom Żydów, który miał miejsce w Warszawie między 25 a 27 grudnia 1881 r. W jego wyniku jedna lub – w zależności od źródeł – dwie osoby zmarły, kilkadziesiąt (w niektórych opracowaniach jest mowa o 24) zostało rannych, a straty materialne na skutek rabunków poniosło ponad 2000 rodzin żydowskich<sup>53</sup>. Pogrom wzbudził sprzeciw inteligencji polskiej. Jednakże, jakkolwiek usilnie by nie nawoływano do reformy stosunków polsko-żydowskich, m.in. poprzez zwalczanie ateizmu, szerzenie oświaty i przekazywanie społeczeństwu prawdy o Żydach, to w kręgach pozytywistów nie było złudzeń, że pogrom obnażył istnienie po obu stronach wzajemnej niechęci<sup>54</sup>. Nadzieje na budowanie wspólnoty kruszył wzrost nastrojów antysemitycznych zarówno na tle gospodarczym, jak i rasowym<sup>55</sup>. Ich przejawem były reakcje prasy na tzw. memoriał Komitetu Giełdowego z 1886 r. Dokument ten powstał w odpowiedzi na groźbę rozszerzenia na Królestwo Polskie ograniczeń wobec ludności żydowskiej, przyjętych w Rosji w 1882 r., i miał przypomnieć o korzyściach

<sup>50</sup> Zob. tamże, s. 255–267; Wodziński, „Cywilni chrześcijanie”..., s. 32.

<sup>51</sup> Kowalska-Glikman, *Na targowiskach...*, s. 54.

<sup>52</sup> Por. Józef Pankiewicz, *Targ za Żelazną Bramą*, „Tygodnik Ilustrowany” 13 (1889), nr 323, s. 152; Józef Pankiewicz, *Targ za Żelazną Bramą*, 1888, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

<sup>53</sup> Por.: Cała, *Asymilacja...*, s. 268–278; Artur Markowski, *Anti-Jewish Pogroms in the Kingdom of Poland*, „Polin” 27 (2015), s. 227–228; Moszyński, *Antysemityzm...*, s. 157–163.

<sup>54</sup> Eliza Orzeszkowa, *O Żydach i kwestyi żydowskiej*, Wilno 1882, s. 5; Ewa Paczoska, „Lalka”, czyli rozpad świata, Warszawa 2008, s. 92; Świętochowski, *Bez złudzeń...*, s. 626. O reakcjach pozytywistów na pogrom zob.: Cała, *Asymilacja...*, s. 268–278; Friedrich, *Bolesław Prus...*, s. 201–203; Iwańska, *Prasa pozytywistów...*, s. 139–152; Moszyński, *Antysemityzm...*, s. 157–163; Agnieszka Friedrich, *Obraz pogromu warszawskiego w literaturze polskiej*, [w:] *Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, t. 1: *Literatura i sztuka*, red. Sławomir Buryła, Warszawa 2018, s. 21–33.

<sup>55</sup> Obszernie: Lewalski, *Kościoty...*, s. 109–128; Szymon Rudnicki, *Asemityzm*, [w:] tenże, *Równi, ale niezupelnie*, Warszawa 2008, s. 61–68; Moszyński, *Antysemityzm...*, s. 163–254.

z istniejącego od 1862 r. równouprawnienia Żydów. Tekst memoriału, ujawniony w „Niwie” – czasopiśmie głoszącym pogląd o destrukcyjnych skutkach tego równouprawnienia dla społeczności polskiej, opisany jako akt „apologii żydostwa” mający na celu wykazanie niezaradności, lenistwa i niskiego stanu moralnego Polaków, wywołał ostrą polemikę w prasie<sup>56</sup>.

Przed długie lata snuto domysły nad przyczynami pogromu. Wśród wielu Polaków rozpowszechnione było przekonanie, że pogrom warszawski, tak samo jak wcześniejsze pogromy w guberniach jekaterynosławskiej i kijowskiej, był inspirowany przez władze carskie poprzez wynajętych podżegaczy. Opinia ta musiała być trwała, skoro jeszcze w 1933 r. historyk żydowski, piętnujący antysemityzm pozytywistów, przyznawał: „Pogrom ten zorganizowany został przez władzę carską za pomocą mętów częściowo miejscowych, częściowo sprowadzonych z Rosji”<sup>57</sup>. Podejrzenia te umacniała wcześniejsza propaganda carska dowodząca, mimo zgodnego potępienia zajęć antyżydowskich przez hierarchię kościelną, ścisłego związku między nimi a katolickimi praktykami religijnymi<sup>58</sup>. Fala pogromowa początku lat osiemdziesiątych XIX w. stała się przedmiotem aluzji w poemacie Wiktora Gomulickiego *Żydzi* z 1886 r.<sup>59</sup> Bezpośrednio do pogromu warszawskiego powrócił Adolf Dygasiński w powieści *Nowe tajemnice Warszawy*, wydanej w marcu 1887 r. Opisał w niej „Judenhece” jako efekt prowokacji antyżydowskiej polegającej na wywołaniu pożaru w kościele św. Krzyża w trakcie bożonarodzeniowego nabożeństwa i rozgłoszeniu, iż jego sprawcami są Izraelici<sup>60</sup>. Ze swej strony sugerował, że w prowokację zamieszani byli Żydzi: jej pomysłodawca Salomon i wykonawca, podkładający ogień Garwolinier, którego fizjonomia „wybitnie zdradzała semickie pochodzenie”<sup>61</sup>.

<sup>56</sup> Eisenbach, *Z dziejów ludności...*, s. 254–282.

<sup>57</sup> Samuel Hirschhorn, *Dzieje Żydów w Królestwie Polskim*, [w:] *Żydzi w Polsce odrodzonej. Działalność społeczna, gospodarcza, oświatowa i kulturalna*, t. 2, red. Ignacy Schiper, Aryeh Tartakower, Aleksander Hafftk, Warszawa 1933, s. 473.

<sup>58</sup> Szymon Rudnicki, *W każdym człowieku bliźniego uszanuj. Antypogromowy list pasterski administratora archidiecezji warszawskiej ks. Antoniego Sotkiewicza*, [w:] tenże, *Równi, ale niezupełnie...*, s. 29–30; Lewalski, *Kościół...*, s. 128–140. Badania historyczne na ten temat nie pozwalają na jednoznaczne zaprzeczenie bądź potwierdzenie tych podejrzeń.

<sup>59</sup> Bogdan Burdziej, *Refleksja poetycka Wiktora Gomulickiego o Żydach po pogromie warszawskim 1881 roku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” (1998), z. 325, s. 40.

<sup>60</sup> Adolf Dygasiński, *Nowe tajemnice Warszawy. Romans obyczajowy w trzech tomach*, t. 1: *Spod ciemnej gwiazdy*, Warszawa 1887, s. 70–72, 127–131.

<sup>61</sup> Tamże, s. 132. Nie wspomina o tej charakterystyce postaci Katarzyna Lesicz-Stanisławska, pisząc jedynie o podpaleniu przezeń kościoła. Zob. Katarzyna Lesicz-Stanisławska, *Tekst warszawski. Z Adolfem Dygasińskim na warszawskim bruku*, „Litteraria Copernicana” 2 (2009), s. 130.

Spośród warszawskich dzieł Pankiewicza do tych bolesnych wydarzeń odnosi się rysunek *Targ zwierzyny na rynku za Żelazną Bramą w Warszawie* z 1888 r. (il. 12). Jak wspomniano, na targowisku za Żelazną Bramą żydowscy kupcy stanowili grupę dominującą. Najzamożniejsi wykupywali stoiska i sklepy w tzw. Gościnnym Dworze – bazarze wzniesionym w zachodniej części placu w 1841 r. i pierwszym w Warszawie nowoczesnym budynku „całym z żelaza”<sup>62</sup>. W 1866 r., po restrukturyzacji warszawskich targowisk i wprowadzeniu licytacji miejsc eliminującej mniej zasobnych handlarzy, w „Gościnnym Dworze” na 110 właścicieli sklepów było 71 Żydów, 30 katolików oraz 9 Rosjan<sup>63</sup>.

Pankiewicz ukazał targowisko od strony Ogrodu Saskiego, z wylotu ulic Przechodniej i Żabiej. Prowadzony w tej części targowiska handel „rybami, zwierzyną, ptactwem domowym itp.” był, jak informował ówczesny przewodnik turystyczny, „przeważnie w rękach żydowskich”<sup>64</sup> (o czym nie wspomina komentarz do ryciny). Przed widzem otwiera się niewielka przestrzeń ograniczona przez stragany, poza którymi rozciąga się plac targowy w kierunku zachodnim. Znaczące, że spośród charakterystycznych budowli znajdujących się w tej części placu artysta nie wybrał wspomnianego „Gościnnego Dworu”, obecnego bodaj zawsze na rycinach ukazujących targowisko za Żelazną Bramą, lecz kolumnowy portyk pałacu – niegdyś Radziwiłłów, potem Izydora hr. Krasińskiego. Przyjęte rozwiązanie zdradza analogię do powołanej na omówionych wyżej rycinach wertykalnej relacji między sylwetkami Żydów a charakterystycznym obiektem miejskim reprezentującym społeczność polską. Semantyka tej relacji, podobnie jak w przypadku wcześniejszych rycin, wynika z optycznych zależności między elementami świata przedstawionego.

W przestrzeń przedstawienia wprowadzają od lewej strony motywy o analogicznym, zgęszczonym rytmie ich członów: u dołu sekwencja pionowych szczybli targowego stojaka, powyżej sekwencja powieszonych na haki zajęcy. Służą one wyodrębnieniu z przestrzeni targowiska postaci starego, stojącego za straganem Żyda i zarazem jego dookreśleniu. Sekwencja zajęcy kończy się bowiem wielkim ciałem ubitej sarny, do której ściśle przylega sylwetka Żyda. Postać starca zespała się optycznie z kształtem sarny także przez sąsiedztwo białej brody mężczyzny i białego lustra na

<sup>62</sup> Galewski, Grzeniewski, *Warszawa zapamiętana...*, s. 32. Budowę obszernie omawia Małgorzata Omilanowska, *Świątynie handlu: Warszawska architektura komercyjna doby wielkomięskiej*, Warszawa 2004, s. 91–95.

<sup>63</sup> Kowalska-Glikman, *Na targowiskach...*, s. 54.

<sup>64</sup> *Ilustrowany przewodnik w podróży...*, s. 174.



Il. 12. Józef Pankiewicz, *Targ zwierzyny na rynku za Żelazną Bramą w Warszawie*, ryt. Aleksander Malinowski, „Kłosy” 46 (1888), nr 1177, s. 37.

zadzie zwierzęcia. Żyd został ukazany jako członek sekwencji zwierzyny łownej i może być porównywany z martwym ciałem zwierzęcia.

Dalszy rozwój logiki obrazowej wynika z ukierunkowania wzroku Żyda ku kobiecie stojącej po przeciwnej stronie stołu. Myśli, które są wyrażane przez spojrzenia postaci (lub treść toczony przez nie rozmowy), są wizualizowane za pomocą tego, co zostało wyobrażone między postaciami. W tle widać grupę trzech Żydów, skupionych na rozmowie i stojących blisko siebie, jakby w obawie przed jej dosłyszeniem przez kogoś innego. Wraz ze starym Żydem postaci te mieszczą się między sekwencją martwych zajęcy i sarny a wiązką kolumn pałacowego portyku. Optyczne podobieństwo tych skrajnych elementów sugeruje jakiś związek między zabitymi zwierzętami a znakiem polskości. W relacji tej wiązka kolumn prezentuje się jako stan szczytowej kondensacji rozpoczętej po lewej stronie tendencji rozwojowej, wobec której postaci rozmawiających Żydów zmuszone są się określić. Wszystkie zależności strukturalne między elementami ramującymi a znajdującymi się między nimi postaciami: tymi na pierwszym planie, które patrzą na siebie wymownie, i tymi w głębi, które się naradzają, tworzą obraz rodzącej się w społeczności żydowskiej potrzeby ponownego zdefiniowania własnego stosunku do miasta w związku z rozpoznaniem swej analogii do zwierzyny łownej. Podobnie jak na wyżej omówionych rycinach ukazujących rynek staromiejski także na tym rysunku relacje między figurami zostały dookreślone przez motyw koszy. Kosz usytuowany między starym Żydem a handlarką jest optycznie dopełniany przez kosz dźwigany przez drobną sylwetkę Żyda widoczną w głębi, co służy unaocznieniu różnic dzielących oba przedmioty. A odróżnienia te kosze bodaj wszystko: umiejscowienie w przestrzeni, wielkość optyczna, położenie w polu obrazowym – ponieważ pierwszy znajduje się w stabilizującym centrum i jest dla oka widza nie do pominięcia, drugi natomiast prezentuje się jako jeden z wielu równoważnych, oddalonych motywów – w końcu też to, że kosza w centrum żadna z postaci nie przytrzymuje. Zamknięty, jawi się jak znak ustania wymiany handlowej i rodzącej się w psychice postaci świadomości końca dotychczasowych relacji. Scenę w centrum dookreśla Żyd po prawej stronie, ukazany od tyłu i przesłonięty w znacznej mierze przez dźwigany na plecach kosz. Wyodrębniony w polu obrazowym przez rusztowanie i daszek straganu, jest – tak samo jak Żyd na wcześniejszej rycinie „targowej” (il. 11) – odseparowany od przestrzeni, sytuuje się na jej marginesie, idzie, lecz kierunek jego ruchu jest nieokreślony.



Logika obrazowa omawianego rysunku, która obejmuje upodobnienie Żyda do martwego zwierzęcia, pozwala odczytać scenę jako wizualizację napięć narastających w ciągu lat osiemdziesiątych XIX w. wokół obecności Żydów w Warszawie. Napięcia te, choć były już wcześniej, ujawniły się z całą mocą wraz z pogromem w końcu 1881 r., prowadząc do wzmocnienia ruchu syjonistycznego<sup>65</sup>.

### Podsumowanie

Odpowiadając na pytanie ikonografii o to, za pomocą jakich rzeczy i zdarzeń dana tematyka została przedstawiona w szczególnych warunkach historycznych, wskazać należy na ścisłe powiązanie przez Pankiewicza przedstawień Żydów z motywami odnoszącymi się do religii chrześcijańskiej. Przy tym analiza sposobów tego powiązania nie pozwala się zgodzić z wyrażanymi przez współczesnych Pankiewiczowi opiniami, że celem artysty było dorównywanie fotografii. Kierując uwagę ku konkretnym miejscom w Warszawie, artysta – w intensywnym dialogu z twórczością Aleksandra Gierymskiego – konstruował wizualność swoich prac, dokonując, po pierwsze, świadomego wyboru punktu ich oglądu, po drugie, powołując *stricte* obrazowe, płaszczyznowe, realizowane w oku widza relacje między elementami świata przedstawionego: architekturą, przedmiotami i postaciami. Ambicją artysty było stworzenie obrazów, które – w przeciwieństwie do ówczesnej fotografii – nie poprzestają na odtworzeniu wyglądu rzeczy, lecz unaoczniają dynamikę rzeczywistości polityczno-społecznej panującej w Warszawie w latach osiemdziesiątych XIX w. Tematem prac nie jest ten czy inny zaułek Warszawy, to czy inne targowisko, lecz ówczesne relacje polsko-żydowskie.

Odpowiadając natomiast na pytanie, w jakim wymiarze twórczość Pankiewicza odzwierciedla sytuację społeczną i narodową, należy wskazać na to, że Pankiewicz nie komentował procesu historycznego poprzez ukazywanie ludzkich działań decydujących o jego przebiegu. Kształtował swoje dzieła w warunkach ostrej cenzury politycznej, ściśle wpisanej w system

<sup>65</sup> W Warszawie w 1882 r. powstało – jako jedno z pierwszych – towarzystwo kolonizacyjne związane z ruchem „Miłość Syjonu” (Chibat Cijon), w latach 1884–1887 funkcjonowało jedno z dwóch centrów organizacji „Miłośnicy Syjonu” (Chowewej Cijon), a od 1889 r. główną siedzibę znalazła organizacja Bnej Mosze, która pozwoliła zdynamizować działalność syjonistyczną. Za: Zofia Borzymińska, *Dziewiętnastowieczna Warszawa stolicą kulturalną europejskich Żydów*, [w:] *Żydzi Warszawy...*, s. 139–140.

sprawowania władzy pod zaborem rosyjskim. W 1843 r. został powołany Warszawski Komitet Cenzury (Warszawskij Cenzurnyj Komitet). Ustawa, na podstawie której działał, wytyczała kierunki nadzorowania aż do końca działania cenzury carskiej w Polsce. Liczne nowelizacje służyły wzmocnieniu organów cenzury. W 1886 r., zobowiązując Komitet do „obrony interesów państwa i domu panującego, religii prawosławnej oraz zapobiegania drukowi i rozpowszechnianiu dzieł nieprawomyślnych”, dodano do przepisów o cenzurze prewencyjnej przepisy o cenzurze represyjnej<sup>66</sup>.

Warszawskiemu Komitetowi Cenzury podlegały:

plody literatury, nauk i sztuk pięknych, przeznaczone do wydawania w Królestwie Polskim za pomocą druku, rytowania lub litografii, równie jak i z zagranicy sprowadzane, a mianowicie – książki i dzieła we wszystkich językach, ryciny, rysunki, mapy geograficzne, plany, nuty muzyczne z podłożeniem tekstu<sup>67</sup>.

Nadzorowaniu produkcji druków służył rygorystyczny system koncesyjny. Wystarczającą przyczyną odmowy wydania zezwolenia na druk była często opinia urzędu cenzury, iż petent nie jest mu w ogóle znany, albo argument, że istniejące przedsiębiorstwa w pełni zaspokajają zapotrzebowanie<sup>68</sup>. Powszechne było korumpowanie cenzorów<sup>69</sup>. Redaktorzy pism musieli przed wydrukowaniem numeru przedłożyć go cenzorowi i dopiero po uzyskaniu akceptacji mogli przystąpić do produkcji i rozpowszechniania. W szczególnie trudnej sytuacji znajdowały się magazyny ilustrowane służące rozrywce umysłowej czytelników<sup>70</sup>. Ustawa zezwalała rytować tylko dzieła dozwolone przez cenzurę<sup>71</sup>.

Podjęcie cenzorów trafnie ujmuje metafora „kawy z mlekiem”, wskazująca na gorliwe dążenie do neutralizacji treści i przykrawania dzieł do nieszkodliwej, dozwolonej postaci, mające zapobiec powstawaniu zagrożeń

<sup>66</sup> Ustawa o cenzurze, [w:] *Podręcznik księgarski*, Warszawa 1896. Cyt. za: Kmieciak, *Prasa...*, s. 18; Franciszka Ramotowska, *Warszawskie Komitety Cenzury 1832–1915*, [w:] *Warszawa XIX wieku 1795–1918*, z. 2, Warszawa 1971, s. 265–294; też, *Sto lat „cenzury rządowej” pod zaborem rosyjskim*, [w:] *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, red. Janusz Kostecki, Alina Brodzka, t. 1, Warszawa 1992, s. 154–155.

<sup>67</sup> Za: Ramotowska, *Sto lat „cenzury rządowej”...*, s. 154–155.

<sup>68</sup> Piotr Szreter, *Cenzura rosyjska w Warszawie między powstaniem styczniowym a rewolucją 1905–1907. Strategie działania*, [w:] *Piśmiennictwo...*, t. 1, s. 250–252.

<sup>69</sup> Ferdynand Hoesick, *Ze wspomnień o cenzurze rosyjskiej w Warszawie*, Warszawa 1929, *passim*.

<sup>70</sup> Kmieciak, *Prasa...*, s. 20.

<sup>71</sup> Stanisław Wigura [Franciszek Gawroński], *Cenzura w Królestwie Polskim, jej zadania i cele, wpływ cenzury w Królestwie Polskim na społeczeństwo, literaturę i sztukę*, „Nowa Reforma” 11 (1892), nr 126, s. 1; Joanna Sosnowska, *Cenzura carska wobec sztuk plastycznych*, „Przegląd Powszechny” (1899), nr 7–8, s. 136–137.

dla spokoju społecznego i systemu władzy. W tym celu cenzura eliminowała wypowiedzi wymierzone w jakiegokolwiek grupy społeczne i dotyczące różnic wyznaniowych<sup>72</sup>. Polityka ta skutkowałą rozwojem „mowy ezopowej” i eufemizacją tekstów kulturowych<sup>73</sup>. Pankiewicz, jak każdy ówczesny pisarz, malarz i rysownik, „zanim wziął pędzel czy pióro do ręki, musiał myśleć przede wszystkim o tym, ażeby temat był cenzuralny i twórczość swoją naginać do tych kajdan, nakładanych na nią ręką idiotów lub zaprzędanych niewolników”<sup>74</sup>. Twierdzenie, że Pankiewicza nie interesowały kwestie społeczne, nie bierze zupełnie pod uwagę tych podstawowych okoliczności. Mimo tych ograniczeń artysta nie wahał się wskazać na narastający na jego oczach dystans między społecznością polską i żydowską. Nie w zamianie płaszczyzny na „żywą naturę”, lecz w trzeźwym osądzie rzeczy przejawia się istota Pankiewiczowskiego realizmu. Odnosząc się do rzeczywistości polityczno-społecznej, Pankiewicz był skazany na ukazywanie scen neutralnych. Ograniczenie to wyzwoliło jednak w artyście – przy istotnym wpływie sztuki Gierymskiego – zdolność do nasycania semantyką relacji wizualnych. Lekcja, jaką Pankiewicz przeszedł w latach osiemdziesiątych XIX w., pozwoliła mu także w kolejnej dekadzie podjąć owocnie impulsy płynące z europejskiego symbolizmu – sztuki opartej nie na mówieniu wprost, lecz na sugerowaniu.

## Bibliografia

### 1. Źródła archiwalne

Biblioteka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego

Nr inw. 88 (dr) 1–3: Kotańska Anna, *Warszawa w drzeworycie prasowym 1864–1900*.

Rozprawa doktorska przygotowana w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem Tadeusza Jaroszewskiego i Marii Poprzęckiej, Warszawa 2002; mps.

<sup>72</sup> Bogdan Mazan, *Interpretacja przepisów cenzuralnych oraz piśmiennictwa polskiego i obcego przez Warszawski Komitet Cenzury w okresie pozytywizmu. Syndrom „kawa z mlekiem”*, [w:] *Piśmiennictwo...*, t. 1, s. 292. Halina Secomska, *Warszawska cenzura teatralna 1863–1890*, [w:] *Dzieje teatru polskiego*, t. 3: *Teatr polski od 1863 r. do schyłku XIX w.*, red. Tadeusz Sivert, Warszawa 1982, s. 281–310; Marcin Wodziński, *Oświecenie żydowskie w Królestwie Polskim wobec chasydyzmu. Dzieje pewnej idei*, Warszawa 2003, s. 184.

<sup>73</sup> Mazan, *Interpretacja przepisów cenzuralnych...*

<sup>74</sup> Wigura, *Cenzura w Królestwie Polskim...*, s. 1.

## 2. Źródła opublikowane

- Bachórz Józef, *Wstęp*, [w:] Prus Bolesław, *Kroniki*, wybór i oprac. Józef Bachórz, Wrocław 1994.
- Dygasiński Adolf, *Nowe tajemnice Warszawy. Romans obyczajowy w trzech tomach*, t. 1: *Spod ciemnej gwiazdy*, Warszawa 1887.
- Hoesick Ferdynand, *Ze wspomnień o cenzurze rosyjskiej w Warszawie*, Warszawa 1929.
- „Kłosy” 1882, 1885, 1887, 1889.
- „Kurier Codzienny” 1879.
- „Kurier Warszawski” 1890.
- „Nowa Reforma” 1892.
- Orzeszkowa Eliza, *O Żydach i kwestyi żydowskiej*, Wilno 1882.
- „Prawda” 1881.
- „Przegląd Polski” 1866.
- Szkice i obrazki*, Warszawa 1858.
- „Tygodnik Ilustrowany” 1881, 1888–1891.
- „Tygodnik Powszechny” 1882, 1884, 1885.
- Ustawa o cenzurze*, [w:] *Podręcznik księgarski*, Warszawa 1896.
- „Wędrowiec” 1884, 1886, 1893.
- Witkiewicz Stanisław, *Aleksander Gierymski*, Lwów 1903.

## 3. Opracowania

- Bałus Wojciech, *Nastrój jako alibi. „Święto Trąbek” Aleksandra Gierymskiego*, [w:] *Sztuka słowa. Sztuka obrazu. Prace dla Ewy Miodońskiej-Brookes*, red. Joanna Zach, Agnieszka Ziółowicz, Kraków 2009.
- Bätschmann Oskar, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1988.
- Boehm Gottfried, *Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985.
- Boehm Gottfried, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Kraków 2014.
- Borkowska Grażyna, *Kwestia żydowska w XIX wieku. Słownik (wybranych) pojęć*, [w:] *Pozytywizm i negatywizm. My i wy po stu latach*, red. Bogdan Mazan, Łódź 2005.
- Borzymińska Zofia, *Dziewiętnastowieczna Warszawa stolicą kulturalną europejskich Żydów*, [w:] *Żydzi Warszawy. Materiały konferencji w 100. rocznicę urodzin Emanuela Ringelbluma (21 listopada 1900 – 7 marca 1944)*, red. Eleonora Bergman, Olga Zienkiewicz, Warszawa 2000.
- Brötje Michael, *Der Spiegel der Kunst*, Stuttgart 1990.
- Bryl Mariusz, *Plaszczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 6 (1993).
- Burdziej Bogdan, *Refleksja poetycka Wiktora Gomulickiego o Żydach po pogromie warszawskim 1881 roku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” (1998), z. 325.

- Cała Alina, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864–1897). Postawy. Konflikty. Stereotypy*, Warszawa 1989.
- Czapki Józef, *Józef Pankiewicz*, Warszawa 1936.
- Datner Helena, *Ta i tamta strona. Żydowska inteligencja Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2007.
- Detko Jan, *Narodowy aspekt kwestii żydowskiej u E. Orzeszkowej*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” (1961), nr 40.
- Detko Jan, *Żyd, Żydowska kwestia*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Wrocław–Warszawa 1991.
- Eberlein Johann Konrad, *Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode*, [w:] *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, red. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke, wyd. 7, Berlin 2008.
- Eisenbach Artur, *Emancypacja Żydów na ziemiach polskich 1785–1870 na tle europejskim*, Warszawa 1988.
- Eisenbach Artur, *Z dziejów ludności żydowskiej w Polsce w XVIII i XIX wieku. Studia i szkice*, Warszawa 1983.
- Friedrich Agnieszka, *Bolesław Prus wobec kwestii żydowskiej*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz. Publicysta. Myśliciel*, red. Maria Woźniakiewicz-Dziadosz, Stanisław Fita, Lublin 2003.
- Friedrich Agnieszka, *Obraz pogromu warszawskiego w literaturze polskiej*, [w:] *Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, t. 1: *Literatura i sztuka*, red. Sławomir Buryła, Warszawa 2018.
- Friedrich Agnieszka, *Żydzi, Niemcy i Polacy w publicystyce Bolesława Prusa i Jana Jeleńskiego do 1883 roku*, [w:] *Żydzi i judaizm we współczesnych badaniach polskich*, t. 3, red. Krzysztof Pilarczyk, Kraków 2003.
- Fuks Marian, *Żydzi w Warszawie. Życie codzienne – wydarzenia – ludzie*, wyd. 4, Poznań 2010.
- Galewski Józef, Grzeniewski Ludwik Bohdan, *Warszawa zapamiętana. Ostatnie lata XIX stulecia*, Warszawa 1961.
- Galiński Franciszek, *Gawędy o Warszawie* (1937), Warszawa 1960.
- Gomulicki Wiktor, *Opowiadania o starej Warszawie*, red. Juliusz Gomulicki, Warszawa 1960.
- Gomulicki Wiktor, *Warszawa wczorajsza*, oprac. Juliusz Gomulicki, Warszawa 1961.
- Gomulicki Wiktor, Sobieszczański Józef, *Przewodnik po Warszawie i okolicy*, Lwów 1911.
- Haake Michał, *Figuralizm Aleksandra Gierymskiego*, Poznań 2015.
- Hirschhorn Samuel, *Dzieje Żydów w Królestwie Polskim*, [w:] *Żydzi w Polsce odrodzonej. Działalność społeczna, gospodarcza, oświatowa i kulturalna*, t. 2, red. Ignacy Schiper, Aryeh Tartakower, Aleksander Hafftko, Warszawa 1933.
- Imdahl Max, *Giotto. Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München 1990.
- Iwańska Marzena, *Prasa pozytywistów warszawskich wobec Żydów i kwestii żydowskiej*, Łódź 2006.
- Jeleński Jan, *Żydzi, Niemcy i my*, wyd. 4, Warszawa 1880.

- Kieniewicz Stefan, *Warszawa w latach 1795–1914*, Warszawa 1976.
- Kmieciak Zenon, *Prasa warszawska w latach 1886–1904*, Wrocław–Warszawa 1898.
- Kowalska-Glikman Stefania, *Na targowiskach dziewiętnastowiecznej Warszawy*, „Kronika Warszawy” 15 (1984), nr 3.
- Lesicz-Stanisławska Katarzyna, *Tekst warszawski. Z Adolfem Dygasińskim na warszawskim bruku*, „Litteraria Copernicana” 2 (2009).
- Lewalski Krzysztof, *Kościół chrześcijański w Królestwie Polskim wobec Żydów w latach 1855–1915*, Wrocław 2002.
- Malik Jakub A., *Jerozolima wyśniona. Modernizowanie się światopoglądów Bolesława Prusa na tzw. kwestię żydowską. Re-wizja*, [w:] *Bolesław Prus: Pisarz nowoczesny*, red. Jakub A. Malik, Lublin 2009.
- Markiewicz Henryk, *Literatura i historia*, Kraków 1994.
- Markowski Artur, *Anti-Jewish Pogroms in the Kingdom of Poland*, „Polin” 27 (2015).
- Mazan Bogdan, *Interpretacja przepisów cenzuralnych oraz piśmiennictwa polskiego i obcego przez Warszawski Komitet Cenzury w okresie pozytywizmu. Syndrom „kawa z mlekiem”*, [w:] *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, red. Janusz Kostecki, Alina Brodzka, t. 1, Warszawa 1992.
- Międzyrzecki Artur, *Warszawa Prusa i Gierzyńskiego. Szkice z dawnej Warszawy*, Warszawa 1957.
- Moszyński Maciej, *Antysemityzm w Królestwie Polskim. Narodziny nowoczesnej ideologii antyżydowskiej*, Poznań 2017.
- Omilanowska Małgorzata, *Świątynie handlu: Warszawska architektura komercyjna doby wielkomięskiej*, Warszawa 2004.
- Paczoska Ewa, *„Lalka”, czyli rozpad świata*, Warszawa 2008.
- Panofsky Erwin, *Ikonografia i ikonologia*, [w:] tenże, *Studia z historii sztuki*, wybór i oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1971.
- Piasecki Zdzisław, *Stanisław Witkiewicz w „Wędrowcu” Artura Gruszeckiego*, Opole 1992.
- Ramotowska Franciszka, *Sto lat „cenzury rządowej” pod zaborem rosyjskim*, [w:] *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, red. Janusz Kostecki, Alina Brodzka, t. 1, Warszawa 1992.
- Ramotowska Franciszka, *Warszawskie Komitety Cenzury 1832–1915*, [w:] *Warszawa XIX wieku 1795–1918*, z. 2, Warszawa 1971.
- Rudnicki Szymon, *Równi, ale niepełnie*, Warszawa 2008.
- Rudzińska Anna, *Rysunki w twórczości Pankiewicza*, [w:] *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin*, oprac. Elżbieta Charazińska, Warszawa 2006.
- Secomska Halina, *Warszawska cenzura teatralna 1863–1890*, [w:] *Dzieje teatru polskiego*, t. 3: *Teatr polski od 1863 r. do schyłku XIX w.*, red. Tadeusz Sivert, Warszawa 1982.
- Simmel Georg, *O istocie rozumienia historycznego*, [w:] *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, wybór i tłum. Grzegorz Sowiński, Kraków 1993.
- Sosnowska Joanna, *Cenzura carska wobec sztuk plastycznych*, „Przegląd Powszechny” (1989), nr 7–8.

- Stegner Tadeusz, *Żydzi i ewangelicy warszawscy 1815–1915, cz. I*, [w:] *Żydzi Warszawy. Materiały konferencji w 100. rocznicę urodzin Emanuela Ringelbluma (21 listopada 1900 – 7 marca 1944)*, red. Eleonora Bergman, Olga Zienkiewicz, Warszawa 2000.
- Szacki Jakub, *Rola Żydów w życiu ekonomicznym Warszawy w latach 1863–1896*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” (1959), nr 2.
- Szczepińska Joanna, *Pankiewicz-modernista*, „Rocznik Historii Sztuki” 6 (1966).
- Szczepińska Joanna, *Warszawskie obrazy i rysunki Józefa Pankiewicza*, „Rocznik Warszawski” 6 (1965).
- Szreter Piotr, *Cenzura rosyjska w Warszawie między powstaniem styczniowym a rewolucją 1905–1907. Strategie działania*, [w:] *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, red. Janusz Kostecki, Alina Brodzka, t. 1, Warszawa 1992.
- Szyndler Bartłomiej, *Tygodnik ilustrowany „Kłosa” 1865–1890*, Wrocław 1981.
- W poszukiwaniu religii doskonałej? Konwersja a Żydzi*, red. Agnieszka Jagodzińska, Wrocław 2012.
- Wasiutyński Bohdan, *Ludność żydowska w Polsce w wiekach XIX i XX. Studium statystyczne*, Warszawa 1930.
- Węgrzynek Hanna, *Żydzi w Warszawie przed XIX wiekiem*, [w:] *Żydzi Warszawy. Materiały konferencji w 100. rocznicę urodzin Emanuela Ringelbluma (21 listopada 1900 – 7 marca 1944)*, red. Eleonora Bergman, Olga Zienkiewicz, Warszawa 2000.
- Wodziński Marcin, „Cywilni chrześcijanie”: *Spory o reformę Żydów w Polsce 1789–1830*, [w:] *Kwestia żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamość Polaków*, red. Grażyna Borkowska, Magdalena Rudkowska, Warszawa 2004.
- Wodziński Marcin, *Oświecenie żydowskie w Królestwie Polskim wobec chasydyzmu. Dzieje pewnej idei*, Warszawa 2003.
- Wójcicki Kazimierz Władysław, *Warszawa i jej społeczność w początkach naszego stulecia*, Warszawa 1875.
- Wróbel Piotr, *Przed odzyskaniem niepodległości, zabór rosyjski*, [w:] *Najnowsze dzieje Żydów w Polsce w zarysie (do 1950 roku)*, red. Jerzy Tomaszewski, Warszawa 1993.
- Zieliński Jarosław, *Atlas dawnej architektury ulic i placów Warszawy*, t. 8, Łódź 2002.
- Żydzi-polscy*, red. Dorota Dec, Krystyna Moczulska, Marek Rostworowski, Janusz Wałek, Kraków 1989.

Michał Haake

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

haak@amu.edu.pl