

Richard I. Cohen, Mirjam Rajner, Samuel Hirszenberg, 1865–1908: A Polish Jewish Artist in Turmoil, Littman Library of Jewish Civilization, London 2022, ss. 360.

Biografistyka naukowa to niedoceniany gatunek wśród rozpraw akademickich, choć jest jednym z najtrudniejszych. Wymaga bowiem kunsztownej, interdyscyplinarnej metodologii łączącej osobiste, niekiedy intymne, przekazy źródłowe i informacje z historią działalności danej osoby wpisaną w szerszy kontekst dziejowy, społeczny i kulturowy, często także zróżnicowany geograficznie. Mimo to biografie naukowe traktowane są z reguły jako opracowania pomocnicze do tzw. poważnych monografii opisujących złożone idee, zjawiska i problemy badawcze.

Jak zatem napisać biografię, aby stała się zarówno źródłem wiedzy o życiu i twórczości danej osoby, jak i świadectwem pewnej epoki, narracją rekonstruującą nie tylko fakty, lecz i tożsamościowe dylematy, sieci kontaktów zawodowych, a także związek z ważnymi nurtami kulturalnymi i wydarzeniami? Co więcej – jak sprawić, by wychodziła ona poza dyscyplinę, w którą zazwyczaj wpisana jest działalność prezentowanej postaci, budziła zainteresowanie i była przydatna dla badaczy innych dziedzin humanistyki? Wywodzący się z dwóch różnych dyscyplin Autorzy pierwszej powojennej monografii poświęconej Samuelowi Hirszenbergowi – historyk Richard Cohen i historyczka sztuki Mirjam Rajner – sprostali tym zadaniom. Pokazali bowiem, że możliwe jest łączenie klasycznych narzędzi przypisanych danej dziedzinie (analiza dzieł sztuki) z interdyscyplinarnym podejściem, które umieszcza je w sieci idei artystycznych i pozaartystycznych. Książka poświęcona jednemu artyście w rzeczywistości oferuje czytelnikom szeroką wiedzę z dziedziny historii sztuki polskiej i europejskiej, zawiera rozważania natury socjologicznej dotyczące skomplikowanego fenomenu tożsamości polsko-żydowskiej, a wszystko to na złożonym tle przemian, jakie zachodziły w społeczeństwie polskim i w kulturze europejskiej przełomu wieku XIX i XX.

Struktura książki i główne założenia

Tak wszechstronne podejście warsztatowe i materiałowe nie dziwi, wszak skrupulatne badania do omawianej książki trwały niemal dekadę i przeprowadzono je w zbiorach archiwalnych i muzealnych na całym świecie. Zaowocowało to 360-stronicową bogato ilustrowaną monografią opatrzoną obszerną bibliografią i indeksem. Książka obejmuje dziewięć rozdziałów podzielonych na podrozdziały, ponadto zawiera epilog.

Narracja biografii Hirszenberga skonstruowana jest w sposób dość tradycyjny, łączący klucz geograficzny z chronologicznym. Autorzy zdecydowali się zasygnalizować emigracyjną ścieżkę artysty w tytułach rozdziałów i podrozdziałów, podkreślając tym samym znaczenie konkretnych miejsc dla jego twórczości. Urodzony w 1865 r. w Łodzi Samuel pierwsze kroki swej profesjonalnej edukacji stawiał w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, okres twórczego dojrzewania przeżywał w Monachium, a po poszukiwaniach artystycznych między Paryżem, Monachium i Łodzią to właśnie w rodzinnym mieście osiągnął pierwszy sukces zarówno jako artysta, jak i popularyzator sztuki wśród lokalnej społeczności – była to realizacja ważnego zamówienia na dekorację pałacu rodziny Poznańskich. Powrót do Krakowa wzbogacił zakres jego twórczości o istotne wątki, które ugruntowały pozycję Hirszenberga jako artysty scen żydowskich. Pobyt w Krakowie był jednocześnie czasem dialogu, a niekiedy sporu z własnym dziedzictwem kulturowym. Peregrynacje bohatera biografii zamyka rozdział poświęcony pobytowi malarza w Jerozolimie, gdzie zmarł w 1908 r.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że taka kompozycja życiorysu służy kreowaniu wizerunku bohatera biografii jako artysty-migranta, tułacza, implikując tym samym, iż sytuacja ta wynika z jego żydowskiego pochodzenia. Taki punkt widzenia w rzeczywistości jest kontynuacją narracji przedwojennej krytyki artystycznej o Hirszenbergu, która uromantyczniając i mitologizując życiorys malarza, utożsamiała jego los z ikonografią powstałych dzieł. Podobnie Autorzy najnowszej biografii doszukują się analogii między znanym ze szczątkowych przekazów – głównie nieobiektywnych zapisów jego żony Diny – życiorysem a obrazami. Zgodnie z tym podejściem twórczość Hirszenberga wynika z jego diasporycznego, tułaczego doświadczenia. Przykładem na to są jego obrazy, przede wszystkim słynny *Żyd wieczny tułacz*, na którym – według Autorów – malarz użyczył tytułowej postaci swojego wizerunku. Artysta miał wmalowywać swoje autoportrety również w takie obrazy jak *Spinoza wyklęty* czy *Czarny sztandar*. I choć Cohenowi

i Rajner nie można odmówić wszechstronnej wiedzy i wysiłku, aby ukazać twórczość Hirszenberga w szerszym kontekście, to jednak taka konstrukcja życiorysu w rzeczywistości powieliła paradygmat artysty żydowskiego, skazanego na życie na marginesie, balansowanie pomiędzy kilkoma kręgami kulturowymi i obciążonego przez to dylematami tożsamościowymi. Wydaje się, że Autorzy z zamysłem kontynuowali tę linię. Trudno jednak stwierdzić, co jest przyczyną obrania takiej drogi metodologicznej – być może uważali, że nawet wobec nowych źródeł i danych taka narracja jest nadal aktualna.

Ostatni rozdział poświęcony został spuściznie malarza i wpływowi, jaki wywarł na artystów zarówno mu współczesnych, jak i młodszych – od Paryża po Palestynę i Izrael. Rozdział ten jest kłamrą zamykającą opowieść i ważnym podsumowaniem, które w wyraźny sposób uwypukla wpływ Samuela jako prekursora określonego typu ikonografii identyfikowanej z malarstwem żydowskim końca XIX i pierwszej połowy XX stulecia – motywu wygnania, tułaczki, różnorodnych postaw wobec tzw. żydowskiego losu i tradycji wśród przedstawicieli nowego i starszego pokolenia. Autorzy przeanalizowali wiele dzieł, w których pojawiają się cytaty z Hirszenberga, wskazując jednocześnie, w jaki sposób ukształtowany przez artystę motyw interpretowany był przez innych twórców w zależności od kontekstu historycznego, społecznego i politycznego. Wśród tych, którzy inspirowali się stworzoną przez malarza ikonografią (np. obrazami *Jesziwa*, *Wygnanie*, *Żyd wieczny tułacz*, *Czarny sztandar*), byli nie tylko Boris Schatz czy Marc Chagall, lecz także współcześni artyści izraelscy, jak Yosl Bergner lub Eyal Adler Kelner. Ponadto w rozdziale tym znajduje się ciekawy fragment poświęcony obecności prac artysty na wystawach sztuki po 1945 r. Autorzy przybliżają i analizują różnorodne strategie kuratorskie mające, z jednej strony, pozycjonować Hirszenberga jako klasyka malarstwa żydowskiego, z drugiej zaś jako artystę, którego wizualna narracja jest po dziś dzień uniwersalna i służyć może np. eksponowaniu obecności wątków chrześcijańskich w sztuce żydowskiej czy stanowić tło do treści związanych z Zagładą.

Książkę zamyka krótka refleksja na temat bohatera biografii jako człowieka i jako artysty. Zaakcentowane tu są także, wielokrotnie podkreślane w tekście, dylematy tożsamościowe – związek malarza z tradycją żydowską wyniesioną z domu, a jednocześnie dialog i spór, jakie prowadził z nią poprzez swoje malarstwo. W tym miejscu – być może nieco za późno i za krótko – Autorzy analizują stosunek Hirszenberga do syjonizmu. Bo choć jego prace były bardzo popularne w kręgach syjonistycznych i dzięki temu

często reprodukowane na pocztówkach i kartach czasopism, np. „Ost und West”, to sam artysta nie wyraził otwarcie swojego poparcia dla tego ruchu – nawet po emigracji do Palestyny.

Zaginiony szkicownik – klucz do biografii niekompletnej

Jeśli na wstępie tej recenzji wspominałam o trudnościach, jakie przysparza pisanie biografii, to w tym miejscu należałoby także stwierdzić, że stworzenie dobrej biografii artystycznej jest wyzwaniem jeszcze większym. Poza źródłami pisany i opracowaniami należy bowiem zbadać też cały dorobek artystyczny – albo tak ogromny, że trudno go skategoryzować i ująć w całość, albo tak skromny, iż cały proces przypomina sklejanie rozbitych i zmieszanych fragmentów zastawy stołowej. Czy muszę jeszcze dodawać, że biografia artysty żydowskiego to wyzwanie dodatkowe? Nie tylko problematyczne jest ukazanie złożonego doświadczenia polsko-żydowskiego, emigracyjnego losu, trudnego balansowania pomiędzy centrum i peryferiami kultur i środowisk. Kłopotu przysparza także wojenny los zachowanych dzieł – zrabowanych, zniszczonych lub ukrytych. W przypadku spuścizny Hirszenberga mamy do czynienia z tym drugim przypadkiem – wiele z jego prac, w tym kluczowych dla właściwego odczytania twórczości artysty, niestety, zaginęło.

Autorzy, dzięki wnikliwym i długoletnim kwerendum, prawdopodobnie dotarli do większości dostępnych źródeł pisanych i opracowań dotyczących Hirszenberga. Starali się także osobiście obejrzeć wszystkie jego dzieła przechowywane głównie w kolekcjach polskich, izraelskich, amerykańskich i francuskich. Oczywiście nadal *terra incognita* pozostaje podziemie kolekcjonerskie i kolekcje prywatne, gdzie, być może, ciągle można znaleźć zaginione prace Hirszenberga, a wśród nich słynne dzieło *Uriel Acosta i Spinoza* lub portret małżeństwa łódzkich kolekcjonerów Teresy i Markusa Silbersteinów. Niemniej można stwierdzić, że Cohen i Rajner skrzętnie wykorzystali swoje kontakty, głównie w polskich i izraelskich kręgach badawczych i muzealnych, by na podstawie zdobytych informacji utkać swoją narrację.

Punktem wyjścia, a jednocześnie elementem, który pomógł Autorom owa fragmentaryczną spuściznę Hirszenberga skomponować w spójną całość, był nieznan wcześniej, a odnaleziony w zbiorach Muzeum Sztuki w Tel Awiwie szkicownik, który powstał podczas studiów artysty na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jest to rzeczywiście ważne odkrycie,

które pozwoliło przeanalizować podstawy jego sztuki, a tym samym udowodnić, że najważniejsze motywy i inklinacje do konkretnych wątków ikonograficznych ukształtowały się już we wczesnym okresie działalności artystycznej malarza, następnie zaś były rozwijane i inkorporowane w jego dzieła na wszystkich etapach twórczości.

Artysta polsko-żydowski, czyli jaki?

Jednym z najbardziej zajmujących i problematycznych zagadnień, jakie napotyka czytelnik tej książki, jest sygnalizowany już w tytule dualizm tożsamościowy malarza. Zmaganie się z pojęciem „artysta żydowski” jest podstawowym problemem i metodologicznym węzłem gordyjskim większości historyków sztuki biorących na warsztat twórczość artystów, którzy mają pochodzenie żydowskie i podejmują tematykę wywodzącą się z kultury żydowskiej.

Jak uzasadnić to pojęcie, jak posługiwać się nim bez narażenia się na zarzut powierzchownego etykietowania? Autorzy recenzowanej książki nie analizują tego zagadnienia, jednoznacznie natomiast identyfikują Hirszenberga jako artystę, który świadomie podejmował tematy związane z tradycją i losem żydowskim, a tym samym jego twórczość jest na ugruntowanej pozycji w kanonie sztuki żydowskiej. Jednocześnie zależało im także na podkreśleniu, że ze względu na kontekst historyczny, związki artystyczne ze środowiskiem polskim oraz stylistyczne i ideowe inspiracje jego twórczość wpisuje się wyraźnie w nurt reprezentowany przez sztukę polską końca XIX i początku XX stulecia. Tym samym ukazują go jako artystę obecnego w obu orbitach kulturowych, sygnalizując przy tym, że zarówno jego żydowska, jak i polska tożsamość nie były pozbawione piękności i kryzysów. Z jednej strony Hirszenberg podkreślał swoje wyemancypowanie spod wpływów tradycyjnych struktur społeczności żydowskiej nie tylko ze względu na małżeństwo z konwertytką, ale także poprzez sam wybór zawodu malarza. Z drugiej zaś strony na jego bliskie związki z polskim środowiskiem artystycznym często kładł się cień stale obecny w społeczeństwie polskim antysemityzm.

Model ten nie jest oryginalny i jest powieleniem sposobu, w jaki od wielu dekad ukazywany jest starszy o pokolenie Maurycy Gottlieb. Podążając za tonem współczesnej Hirszenbergowi krytyki artystycznej, jego biografowie wskazują na analogie między życiem i twórczością obu artystów, wymieniają przy tym wiele ikonograficznych cytatów z Gottlieba w sztuce

Hirszenberga. Jednocześnie próbują wskazać na różne sposoby, jakimi opinia publiczna, także polska krytyka artystyczna, wplatała twórczość obu malarzy we własną narrację kulturową. W kręgach syjonistycznych Gottlieb dużo częściej pojawiał się jako modelowy artysta narodowy. Z kolei polscy krytycy sztuki chętnie podkreślali jego związki z kulturą polską. W przypadku Hirszenberga sprawa nie była tak jednoznaczna. Mimo że artysta często się porównywał – wręcz konkurował – z Gottliebem, w końcu dążył do odcięcia się od jego spuścizny. Wskazanie na niejednoznaczność tych analogii jest niewątpliwą zaletą opublikowanej biografii.

Liczne cytaty z polskiej krytyki artystycznej, a także analiza związków Hirszenberga ze środowiskiem krakowskiej Akademii, wpływu Matejki, Wyspiańskiego i polskich modernistów na jego twórczość służą podkreśleniu widzialności tego malarza na polskiej scenie artystycznej.

Jednakże najwięcej cytatów i reprodukcji dzieł zaginionych po dzień pochodzi z berlińskiego czasopisma „Ost und West”. Rzeczywiście, środowisko Żydów niemieckich, zwłaszcza skupionych wokół idei renesansu żydowskiego, interesowało się twórczością Hirszenberga, kreując go na następnego (oprócz m.in. Pilichowskiego czy Markowicza) tzw. malarza getta. Można powiedzieć, że w dyskursie niemiecko-żydowskim malarz ten funkcjonował jako konstrukt kulturowy, jeden z kolejnych artystów-*Ost Jude*, których od końca XIX w. coraz więcej pojawiało się w Berlinie. Ten aspekt recepcji twórczości Hirszenberga – szczególnie w kontekście pytania, w jaki sposób konstruowano publiczny wizerunek artystów polsko-żydowskich w Berlinie i czemu taki konstrukt miał służyć – jest niezwykle bogaty i wymagałby osobnego omówienia i sproblematyzowania. Jest to aspekt, którego bardzo brakuje w tym opracowaniu.

Książka Cohena i Rajner to pierwsza biografia Samuela Hirszenberga i niemal kompletny portret tego artysty. Autorzy odtworzyli w niej nie tylko ścieżkę artystyczną i życiową malarza, lecz także ewolucję, jaką przeszły treści ideowe jego obrazów, np. wątek tułaczki (*Golus*, *Żyd wieczny tułacz*, *Czarny sztandar*) czy wykluczenia ze wspólnoty (*Uriel Acosta i Spinoza*, *Spinoza wyklęty*). Biografowie zweryfikowali wcześniejsze interpretacje najśłynniejszych dzieł, proponując inne, oparte na odkrytych źródłach odczytania, lub też postawili nowe pytania, otwierając pole do dalszych badań. Obalili też utarte opinie o artyście jako twórcy scen z getta, pokazując, że nie licowało to w rzeczywistości z jego sceptycznym podejściem do tradycji żydowskiej. Książka ta udowadnia, że twórczość Hirszenberga jako artysty żydowskiego jest nie tylko świadomym wyborem, ale także

procesem, który przebiegał przez całe życie. Pokazuje także, że interdyscyplinarna biografistyka jest możliwa.

Małgorzata Stolarska-Fronia  <https://orcid.org/0000-0002-3144-673X>

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
GWZO – Das Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa
stolarskafronia@gmail.com