

Pierwszy ogród, rajski, był na poddaszu kamienicy na Grzybowie w Warszawie. Ostatni mieścił się przy Mylnej 9a. Ten zmienił się z Ogródu Artystów w *hortus infernalis*. Po obu nie ma już śladu. Nic nie zostało także z eleganckiego budynku Senatorska 36, gdzie Abraham Ostrzega mieszkał przez co najmniej dwadzieścia lat. Trwa tylko ogród wieczności, cmentarz żydowski przy Okopowej, jedyny ocalały punkt na mapie biografii rzeźbiarza i zarazem największa galeria jego dzieł. Czy zatem tylko w tej scenerii, wśród cieniów zmarłych, możemy dostrzec sylwetkę niskiego, łysiejącego pana w nieźle skrojonym garniturze albo w kitlu rzeźbiarskim, który ogląda miejsce pod pomnik lub coś szkicuje w notesie? Czy uda nam się wyobrazić sobie również tamte, zapadłe teraz w ciemność, domy i ulice, i jego żywego, pogrążonego w pracy lub rozmawiającego z przyjaciółmi?

Fraza „Abraham Ostrzega” wpisana do wyszukiwarki Google w lipcu 2017 r. daje niemal trzy tysiące wyników. To mniej niż jedna dziesiąta stron związanych z takimi polskimi artystami Żydami jak Roman Kramsztyk czy Leopold Gottlieb, ale też znacznie więcej niż w przypadku informacji o twórcach, którzy razem z Ostrzegą poszli na śmierć. O nim samym stało się głośno głównie za sprawą wystawy w Zachęcie na początku roku 2017. Taki zresztą był zamysł projektodawców tego wydarzenia, włączonego w obchody 75. rocznicy Akcion Reinhardt. Chodziło o jednostkę-symbol, reprezentanta ofiar owej akcji i zarazem reprezentanta żydowskiego środowiska artystycznego.

Życie nieopisane

Można dziś łatwo sprawdzić daty wyznaczające koleje losów Abrahama Ostrzegi, poznać podstawowe fakty z jego życia i główne dzieła. A jednak nawet najobszerniejsze i najbardziej szczegółowe teksty o rzeźbiarzu faktycznie nie mówią o nim

wiele¹. Urodził się w 1889 r. – ale którego dnia i miesiąca? Czyżby sam nie znał dokładnej daty? A może uznał to za nieznaczący drobiazg? Biograficzny leksykon *Czy wiesz, kto to jest?* (1938), zawierający rok urodzenia Ostrzegi, powstał głównie na podstawie ankiet wypełnianych przez samych bohaterów edycji, toteż należy przypuszczać, że pominięcie dziennej daty urodzenia było własną decyzją artysty. Przyszedł na świat w Okuniewie, miejscowości położonej dwadzieścia parę kilometrów na wschód od centrum Warszawy, w odległości akurat takiej, aby nie odczuwać promieniowania wielkiego miasta, a jedynie żyć ze świadomością przepaści pomiędzy tu a tam. Znamy imiona rodziców rzeźbiarza – Mejer i Lea; wiadomo, że ojciec „trochę malował, wycinał zdobne lwami i lampartami tablice z tekstami modlitewnymi do domów nauki”². Może także, jak chce Józef Sandel, robił macewy na miejscowy cmentarz³. Chciał zapewnić synowi gruntowne wykształcenie religijne, posyłając go na naukę w jesziwach w Białymstoku i Brześciu. Ale czy był surowy, czy łagodny? Czy pogodził się z wyborem drogi życiowej Abrahama? Kiedy umarł? A może wcale nie umarł, tylko zamienił się, jak tamten, drohobycki, w kondora lub karakona?

Wyjście z domu

Na obrazie Abrahama Mendelсона, młodszego o pokolenie od Ostrzegi, brodaty ojciec, drobny prawie jak chrząszcz,

1 Makowska, Szubert (1998: 354–358); Malinowski (2000: 240 i in.); Tarnowska (2003: 277–278); Szubert (2003); Gajewski (2015).

2 Singer (1993: 191). Imiona rodziców według: *Czy wiesz, kto to jest?* (1938). W bazie danych ofiar Holokaustu Instytutu Jad Waszem w Jerozolimie (Instytut Yad Vashem, The Central Database of Shoah Victims Names) siostrzenica artysty, Ahuva Rozenfeld Veinberg, podaje imię ojca artysty: Jechiel (poz. 984098, nr 2800).

3 Sandel (1957: 39).



Il. 1 Abraham Mendelson, *Ojciec i syn*, „Nasz Przegląd Ilustrowany” 45 (1938): 5

skulony w kącie izby nad krawiecką robotą, spogląda smutno za synem, który z paletą malarską wychodzi z domu. Odwrócony plecami od ojca, nie triumfuje. Przeciwnie, porzuca ten świat ze smutkiem i żalem⁴ (il. 1). W literaturze żydowskiej obrazującej życie w Polsce przełomu XIX i XX wieku oraz dwudziestolecia międzywojennego powtarza się wątek przekraczania przez młodego człowieka progu między domem rodzinnym i religią a światem zewnętrznym – otwartym, ale bez Boga, motyw rozdarcia między poczuciem zdrady a pragnieniem wolności, wreszcie lęku przed wygnaniem, przed gniewem ojca lub jego, jeszcze boleśniejszą, smutną rezygnacją. Adeptci sztuk plastycznych, łamiąc zakazy religijne judaizmu, odczuwali szczególnie intensywnie skutki tej transgresji.

W końcu lat trzydziestych, kiedy Mendelson malował trudne rozstanie ojca i syna, młodzi artyści postępowali szlakiem już przetartym, mogli liczyć na pomoc kolegów,

4 Obraz *Ojciec i syn* nagrodzony na Salonie Dorocznym 1938 Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych; reprodukowany w: „Nasz Przegląd Ilustrowany”, 45 (1938): 5; „Nasz Przegląd Ilustrowany”, 5 (1939): 6.

na wsparcie ukształtowanego już wówczas środowiska kulturalnego. Twórcy debiutujący dekadę wcześniej niż Ostrzega byli bardziej osamotnieni. Dwaj Żydzi studiujący w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych zostali sportretowani w jednoaktówce Józefa Gardeckiego *Rzeźbiarze*, opublikowanej w 1903 r. Jeden z nich, Herszman, który w utworze stopniowo wysuwa się na plan pierwszy, okazuje się postacią podwójnie wyalienowaną. „Dał drapaka od rabinów, bo chce rzeźbić”, ale „trzyma się zupełnie na uboczu”, „wyraża się po polsku niepoprawnie” i śpiewa „religijne pieśni żydowskie”. Wśród kolegów nie czuje się swobodnie, lecz do rodzinnej miejscowości nie wraca, bo, jak tłumaczy: „Tam żaden Żyd rozmawiać ze mną by nie chciał. [. . .] Pobożnemu Żydowi nie wolno z takim jak ja się wdawać”⁵.

Bohater sztuki wiele rysów zawdzięcza Henrykowi Kunie, który razem z Gardeckim studiował w pracowni Konstantego Laszczyki⁶. Kuna przeszedł w młodości niemal taką samą drogę jak Ostrzega, toteż zaopiekował się nim (podobnie jak później innymi młodymi artystami), pamiętając może z własnego doświadczenia, jak bardzo potrzebna jest taka pomoc w początkach kariery twórczej, w momencie przekraczania progu kulturowego, obyczajowego i językowego. Zetknięcie obu artystów nastąpiło w Warszawie; było to nie wcześniej niż w roku 1907 lub 1908 („kiedy [Ostrzega] miał osiemnaście lub dziewiętnaście lat, maskile powiedzieli mu, że nie powinien zaniedbywać talentu”⁷), ale na pewno jeszcze przed wyjazdem Kuni do Paryża, dokąd wyruszył w drugiej połowie roku 1910⁸. W tym samym roku Ostrzega debiutował w *Zachęcie*, co bez wcześniejszej praktyki pod okiem starszego kolegi, z którego pracowni korzystał, nie byłoby chyba możliwe. Co więcej, jedna z pokazanych tam wówczas prac Ostrzegi, *Płaskorzeźba Orzeszkowej*⁹, być może łączy się z kilkutygodniowym pobytem Kuni u pisarki w Grodnie w 1908 r. Czyżby początkujący rzeźbiarz pojechał tam razem z nim?

5 Gardecki (1903: 29).

6 Drugi z żydowskich rzeźbiarzy, Joselewicz, jest być może wzorowany na osobie Henryka Hochmana.

7 Singer (1993: 191).

8 W *Słowniku artystów polskich*. . . (zob. Makowska, Szubert [1998: 354]), a za nim w innych opracowaniach, podano, że Ostrzega uczył się w pracowni Kuni w latach 1912–1913; nie można tego wykluczyć, ale pierwszy etap tej nauki z pewnością przypadł na okres wcześniejszy.

9 *Sprawozdanie* (1911: 37).

W kręgu Pereca i Kratki

Nie wiadomo, jak Ostrzega trafił do kręgu twórców skupionych wokół Icchoka Lejba Pereca, duchowego przewodnika inteligencji w kształtowaniu nowej, świeckiej kultury żydowskiej. Podobno to on, tak samo jak Kuna, doradził młodemu adeptowi sztuki pozostanie w Warszawie zamiast planowanego wyjazdu do szkoły Becael w Jerozolimie. Jednym z pierwszych artystów, który przełamał monopol literatów pielgrzymujących do mistrza na ulicę Ceglaną 1, był grafik i rzeźbiarz Szymon Ber Kratka, jeden z najzdolniejszych uczniów Xawerego Dunikowskiego¹⁰. Zafascynowany zabytkami dawnej sztuki i rzemiosła żydowskiego widzianymi podczas podróży do Palestyny, pojmował je z perspektywy sztuki współczesnej. Stał się więc poniekąd realizatorem idei Pereca, zmierzającego do stworzenia współczesnego modelu twórczości żydowskiej, otwartej na tendencje europejskie, a jednocześnie wyraźnie odrębnej, odwołującej się do źródeł narodowej tradycji¹¹.

Kratka był starszy od Ostrzegi zaledwie o pięć lat. Jednak jego wykształcenie artystyczne, doświadczenie oraz liczne znajomości nawiązane w Polsce i za granicą, a także indywidualne cechy osobowości sprawiły, że należał „do najbardziej lubianych postaci w artystycznym świecie Warszawy. Popularność tę zawdzięczał on nie tylko swej sztuce, ale i wybitnemu intelektowi, temu, że był człowiekiem o wielkim umyśle”¹². Można więc przypuszczać, że – podobnie jak Kuna – pełnił on rolę jeśli nie nauczyciela, to przewodnika wobec przybyłego do Warszawy prowincjusza. Dość szybko Ostrzega odważył się z nim konkurować. W Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych Kratka, jako twórca już w pełni ukształtowany, debiutował razem z Ostrzegą. W roku 1911 wystawił tam rzeźbę zatytułowaną *Śmiech* (może identyczną z pokazaną dwa lata później *Śmieszka*). Odpowiedzią Ostrzegi była własna wersja tego samego tematu (możliwe, że opracowana pod kierunkiem Kratki) – *Roześmiana*, wystawiona w 1912 r. Prawdopodobnie do obu dzieł pozowała ta sama modelka; tyle że dla Ostrzegi zwinęła warkocze w baranki na uszach. Popiersia śmiejących się dziewczyniek autorstwa obu artystów szczęśliwie zachowały

się w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie. Wiele innych dzieł zaginęło. Trudno więc stwierdzić, czy ów dialog (albo pojedynek) miał jakiś ciąg dalszy, czy też wyczerpał się w tym jednym wystąpieniu. Na pewno Ostrzega prowadził podobną grę z innymi artystami z tej samej grupy, tworzącej „pierwszą żydowską cyganerię”¹³. Wystarczy porównać jego relief w brązie, przedstawiający starą kobietę z księgą w dłoniach, z analogicznym wyobrażeniem na olejnym obrazie Józefa Seidenbeutla z 1918 r.¹⁴ (il. 2 i 3).

Spośród innych członków owej bohemy szczególnie bliskie związki łączyły Ostrzegę z Feliksem (Fiszlem) Rubinlichtem, z którym studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u Edwarda Wittiga i dzielił pracownię, i z którym miał ponoć wykonać rzeźbiarski portret Pereca do teatru w Dolinie Szwajcarskiej¹⁵. W późniejszym okresie współnikiem Ostrzegi i towarzyszem różnych przedsięwzięć został Władysław (Wolf, Zwi) Weintraub, wystawiający początkowo pod pseudonimem Aer.

Wszyscy wymienieni artyści, a także kilku innych, jak Henryk Berlewi, Maksymilian Eljowicz i Efraim Kaganowski, znajdujący się pod wpływem myśli Pereca, spotykali się w pracowni Kratki, „na piątym piętrze w domu braci Borowskich”¹⁶. Kratka z żoną zamieszkał tam około 1910 r. Jak wspomina Jechiel Jeszaja Trunk, artysta przeprowadził się

na strych, gdzieś do jednego z najwyższych domów na Grzybowie i urządził tam pierwsze żydowskie atelier w Warszawie.

Okna dachowe pracowni Kratki wychodziły na jedno z najbardziej tętniących życiem i największych żydowskich podwórek. Było to podwórko, które ciągnęło się poprzecznie od Pańskiej do Grzybowa i samo w sobie było miniaturą Warszawy. Stale był tam rynek z budkami i kramami. Podwórko pełne jatek i sklepów z rybami. Pracowali tam nawet blacharze i kowale. Dało się słyszeć stukanie młotków wraz z nieprzerwanym krzykiem mężczyzn i kobiet. Woźnice wjeżdżali tam swoimi furmankami, rozładowując i załadowując towar. Na podwórku panował hałas i wrzawa jakby od morza ludzi. Dźwięk ten docierał na strych Kratki jedynie pod

10 „Prawdziwym artystą” nazwał go Émile-Antoine Bourdelle, zob. Melbechowska-Luty (2012: 26).

11 Piątkowska (2013: 291–300).

12 Kaganowski (1949). Dziękuję Renacie Piątkowskiej za udostępnienie fragmentów książki przetłumaczonych przez Annę Szybę.

13 Karlinius (1923: 5).

14 *Kobieta z księgą*, obraz zaginiony, znany z reprodukcji, m.in. w: *Wystawa pośmiertna* 1923.

15 Sandel, Sandel.

16 Kaganowski (1949).



Il. 2 Abraham Ostrzega, *Rozesmiana (Śmiejąca się dziewczynka)*, brąz, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, fot. Jakub Bendkowski

postacią oddalonego brzęczenia. Światło dostawało się tam wszystkimi szparami i dało się zobaczyć daleką perspektywę warszawskich dachów. Strych Kratki obwieszony był rysunkami. [...] Poza tym atelier było zastawione różnego rodzaju figurami, nad którymi Kratka wciąż pracował. Jeszcze nie ukończone figury z gliny wisiły owinięte w mokre szmaty i ręczniki. Na piętrze na strychu Kratki wałały się wszelkiego rodzaju gipsowe głowy, gipsowe ciała i odrąbane części ciała z gipsu¹⁷.

Szczegóły podane przez Trunka pozwalają precyzyjnie zlokalizować opisaną pracownię. Zajmowała ona poddasze secesyjnej czteropiętrowej kamienicy, istotnie najwyższej w tej okolicy, którą zbudowano po 1904 r. (około 1910?), pomiędzy kościołem Wszystkich Świętych na placu Grzybowskiem a dwupiętrowym budynkiem pod adresem Twarda 1. Przez bramę tego budynku wchodziło

¹⁷ Trunk (1944–1953: 61–63). Dziękuję Renacie Piątkowskiej za udostępnienie fragmentów książki przetłumaczonych z jidysz przez Annę Szybę.



Il. 3 Abraham Ostrzega, *Kobieta z księgą*, brąz, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, fot. Jakub Bendkowski

się na bazar ciągnący się przez całą posesję aż do kamienicy Pańska 24¹⁸. Parcela (numer hipoteczny 1085) należała do braci Borowskich, których Efraim Kaganowski określa jako „zasymilowanych chasydów”¹⁹. Według tego samego autora to właśnie oni zbudowali na poddaszu wielkiej kamienicy atelier specjalnie dla Kratki (il. 4 i 5).

Adresy obu sąsiadujących działek na Grzybowie odgrywają rolę także w biografii Abrahama Ostrzegi. W latach studiów w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych (od jesieni 1915 do lata

¹⁸ Majewski (2012: 234–235); Zieliński, Majewski (2014: 179). W obu publikacjach pomyłkowo podany adres kamienicy zamykającej bazar Borowskiego jako Pańska 22, zamiast Pańska 24.

¹⁹ Kaganowski (1949). Niewiele wiadomo o braciach. Około 1910 r. Icyk Borowski jest wymieniony jako właściciel całej parceli 1085b; jego imieniem nazywano również targowisko (Majewski (2012); Zieliński, Majewski (2012); w obu publikacjach: „bazar Icka Borowskiego”. W *Księdze adresowej Warszawy na rok 1909* figuruje Jakub Borowski, obywatel m[iej]ski, zamieszkały pod adresem Twarda 1, w mieszkaniu wyposażonym w telefon, co w tym czasie nie było jeszcze zbyt częste i co świadczy nie tylko o pewnej zamożności, lecz także o poziomie prowadzonych interesów. Kilkanaście nagrobków Borowskich zachowało się na cmentarzu żydowskim w Warszawie (zob. Fundacja Dokumentacji Cmentarzy Żydowskich w Polsce. Baza danych nagrobków cmentarzy żydowskich w Polsce, http://cemeterijewish.org.pl/list/c_1. Dostęp 25 II 2017.

1917) mieszkał przy ulicy Pańskiej 24 (a więc w domu zamkniętym wspomniane targowisko). W tym czasie, ale możliwe, że również już wcześniej, wynajmował nieopodal pracownię. Józef Sandel umiejscawia ją pod adresem Twarda 1, podobnie jak pracownię Feliksa Rubinlichta²⁰. Co ciekawe, ten sam adres atelier Ostrzegi („na Twardej pod jedynką”) podaje Isaac Bashevis Singer (niezwykle skrupulatny, jak wiadomo, w odtwarzaniu realiów przedwojennej Warszawy), dorzucając, że „Na podwórzu kamienicy, w której mieściła się pracownia, znajdowało się targowisko, gdzie można było kupić wiele rzeczy”²¹. Jednocześnie jednak pisze, że do pracowni wchodziło się na piąte piętro, a dom przy Twardej 1 był zaledwie dwupiętrowy. Wydaje się więc bardzo prawdopodobne, że Ostrzega przejął pracownię po Kratce, który w połowie 1915 r. opuścił Warszawę i wyjechał do Petersburga. Zgadzałoby się piąte piętro, czyli poddasze kamienicy przy placu Grzybowskiem 7, przesłonięte od frontu ozdobną attyką pomiędzy dwiema wieżyczkami wieńczącymi ryzality. Natomiast adres Twarda 1 i bazar Icyka Borowskiego mógł zostać zapamiętany dlatego, że właśnie tamtędy wchodziło się do klatki schodowej wiodącej do pracowni. Możliwe też, że Ostrzega najpierw korzystał z pracowni po Kratce, a potem przeniósł się na poddasze sąsiedniego budynku (il. 6).

Eden na Grzybowie

Razem z pracownią (o ile przyjąć powyższą hipotezę) Ostrzega odziedziczył po Kratce cygański tryb życia wśród przyjaciół artystów, będący swego rodzaju nawiązaniem do szabatowych konwentykli u Pereca, które Gerszon Lewin nazwał salonem literacko-artystycznym²². U obu rzeźbiarzy większość bywalców stanowili jednak plastycy. (Z literatami spotykali się często, głównie w siedzibie ich związku na Tłomackiem 13, gdzie zresztą odbywały się także wystawy sztuki²³). Łączył ich wspólny cel i podobny los. Prawie wszyscy pochodzili z niezbyt zamożnych rodzin i zostali wychowani w tradycji religijnej. Opuszczając dom, zdawali się niejednokrotnie wyłącznie na własne siły, których sprawdzianem było życie w wielkomiejskim środowisku. Studiowali w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych,

20 Sandel, Sandel.

21 Singer (2004: 265, 268).

22 Zieliński, Majewski (2014: 156–157).

23 Segalowicz (2001: 205); Malinowski (2000: 166).



Il. 4 Kamienica przy placu Grzybowskiem 7, rok 1938. Archiwum Państwowe w Warszawie, Akta miasta Warszawy – Referat Gabarytów, t. 14, sygn. 3864



Il. 5 Plac Grzybowski, 1915, pocztówka, repr. na stronie *FotoPolska*. *Ocalić od zapomnienia* (<http://warszawa.fotopolska.eu/252545,foto.html>)



Il. 6 Kamienice: od lewej plac Grzybowski 7, Twarda 1, 3, 5, rok 1938. Archiwum Państwowe w Warszawie, Akta miasta Warszawy – Referat Gabarytów, t. 47, sygn. 6127

wystawiali w Zachęcie, orientowali się w kulturze polskiej i zachodnioeuropejskiej. Nie dążyli jednak do asymilacji, lecz wybierali „własną drogę związaną z bujnie rozwijającą się świecką kulturą jidysz, często z żydowskim socjalizmem, czasem z syjonizmem”²⁴. Projektowali sztukę nowoczesną, odpowiadającą współczesności, a jednocześnie odrębną, czerpiącą z narodowej tradycji w zakresie motywów, ornamentów i dawnych technik. Miała ona służyć społeczności żydowskiej, kształtować jej mentalność i rozbudzać potrzeby estetyczne. A przecież twórczość malarzy i rzeźbiarzy gwałciła dawne przyzwyczajenia tej społeczności, jawnie przekraczając zakaz przedstawiania człowieka, wciąż respektowany przez ortodoksyjnych wyznawców judaizmu.

Próbą przezwyciężenia owej sprzeczności okazała się znaczna część sztuki sepulkralnej Ostrzegi. Ale oprócz rzeźby nagrobnej, którą zajmował się od lat dwudziestych, tworzył kameralne akty, portrety, przedstawienia o charakterze symbolicznym. Większość znamy tylko z tytułów w katalogach wystaw. Prace te powstały w studiu na Grzybowie, w atmosferze dyskusji i wspólnej pracy. Choć spotkania u Ostrzegi miały inną, swobodniejszą formułę i znacznie skromniejszy zasięg niż zebrania u Pereca, to przypuszczalnie pełniły analogicznie animującą rolę wobec dzieł plastycznych, jak tamte wobec jidyszowego piśmiennictwa. Wpłynęły także, pośrednio, na literaturę; bez nich Isaac Bashevis Singer byłby może został rabinem. Noblista wyznał bowiem, że dopiero „Po pracowni Ostrzegi i pobycie w stacji dezynfekcyjnej cheder, sąd rabinacki ojca oraz dom nauki przestały mnie interesować. . .”²⁵. Zestawienie dwóch miejsc – atelier rzeźbiarza i wojennej kwarantanny dla cywilów (gdzie Singer po raz pierwszy w życiu rozebrał się przed obcymi i zjadł niekoszerny posiłek) – nie było z perspektywy kilkunastoletniego syna rabina niczym niestosownym ani absurdalnym. Obie sytuacje uświadomiły mu, że poza modelem życia wedle surowych zasad religijnych istnieje inny świat – higieniczny i uporządkowany w punkcie medycznym oraz urzekający i tajemniczy w środowisku artystów. Dowiedział się też, że sam ma ciało i odkrył ciało kobiety. O tym, że jego zainteresowanie kobietami zrodziło się w rzeźbiarskiej pracowni, mówi również w dokumentalnym filmie Amrama Nowaka z 1986 r. *Isaac in America. A Journey with Isaac Bashevis Singer*²⁶.

24 Piątkowska (2006: 151).

25 Singer (2004a: 289).

26 Seria „American Masters”. W 17–18 minucie filmu padają słowa pisarza: „Although I was brought up completely in religion, I was

Singer trafił do atelier Ostrzegi, aby zanieść starszemu bratu, Joszui, koszyk z wiktuałami przygotowany przez matkę. Joszua, powołany na front I wojny, zdezerterował z wojska i, zaopatrzony w fałszywe dokumenty, ulokował się u Ostrzegi, gdzie malował – „najwidoczniej bez powodzenia”²⁷. Jakby niepomny na słowa Kratki, którego odwiedzał w tym samym miejscu i który namawiał go do porzucenia twórczości plastycznej na rzecz pisania²⁸. Może *genius loci* sprawiał, że Izrael Joszua Singer, utalentowany literacko i znany potem jako pisarz, wracał uparcie do pędzla czy ołówka. Jego młodszy brat przyszedł tam wówczas, w 1915 r., po raz pierwszy. Miał trzynaście lat.

Gdy wdrapałem się na piąte piętro, znalazłem się w fantastycznej sali z ogromnym świetlikiem dachowym i ścianami, na których wisały pejzaże, portrety i akty. Pośrodku pracowni stały posągi okryte mokrymi szmatami. Nasunęło mi to skojarzenie z cieplarnią, którą kiedyś widziałem, oraz z chrześcijańskim cmentarzem. Mały, niczym uczeń jesiwy, przygarbiony człowieczek, wyglądający na chasyda zdejmował właśnie jeden z worków, odstawiając posąg kobiety. Była jak żywa, coś w rodzaju żeńskiego golema, który być może niedługo będzie czynił cuda, wykorzystując moc Kabały. Przestraszony i zawstydzony, stałem w progu, z otwartymi ustami.

– Jesteś bratem Joszuy? – spytał mężczyzna, podchodząc do mnie. [. . .] Od razu cię poznałem. Ten sam układ twarzy. Znajdziesz brata w sąsiednim pokoju.

Przeszedłem między posągami, unikając bojaźliwie kontaktu z nimi, jak gdyby były zwłokami w całunach. Mężczyzna otworzył drzwi i zobaczyłem brata wśród innych młodych mężczyzn i kobiet.

– Spójrzcie tylko, mamy gości! – zawołał Joszua.

Oglądali mnie z ciekawością i wnikliwością artystów. Słyszałem, jak wymieniali cicho uwagi: „Interesujący. . .”. Przedstawiono mnie malarzowi, Feliksowi Rubinlichtowi.

interested in women from the very beginning. So [when?] my brother began to paint and he took me to a sculptors atelier, and I saw all these naked women, these breasts and bellies, I did not feel that I was betraying God, I felt that I'd like to know more about them, to read about them and to write about them”.

27 Singer (2004: 265).

28 Kaganowski (1949).

Rozmawiając zarówno w jidysz, jak po polsku, zachowywali się inaczej od wszystkich znanych mi młodych ludzi. Miałem wrażenie, że wszyscy są w jakiś sposób spokrewnieni, nie tylko ze sobą nawzajem, lecz i ze studentem Raskolnikowem, o którym czytałem. Czułem się skrępowany z powodu chałatu i pejsów, ale mój brat nie wydawał się zakłopotany.

Spytał, czego się uczę. Ostrzega zaczął mnie przepytawać z Talmudu. Nadal potrafił wyrecytować z pamięci całe ustępy. Święte słowa brzmiały dziwnie w ustach mężczyzny z odkrytą głową, w tym otoczeniu. Dziewczeta uśmiechały się ze znudzeniem. Wreszcie Rubinlicht poprosił, żebym mu pozował. Gdy usiadłem, wyciągnął przed siebie rękę, mierząc proporcje, zmarszczył brwi i zaczął szkicować. Inni zebrali się wokół, rzucając uwagi. [. . .] Nikt nigdy wśród chasydów nie mówił o moich rudych włosach, bladej cerze czy niebieskich oczach, ale tutaj szanowano ciało. U chłopca liczyło się coś poza zdolnością uczenia się. Dla mnie jednak świadomość ciała była czymś wstydliwym. [. . .]

Drzwi otwierały się i zamykały bez ustanku, wchodziłi nowi mężczyźni i nowe kobiety. [. . .] Wszyscy się znali, wszyscy dowcipkowali. Byli chyba znacznie ode mnie mądrzejsi, posiadali dużo większą wiedzę. Z ich oczu biła inteligencja, wyrobienie. Wszedł chłopiec, który wyglądał na niewiele starszego ode mnie, ale zachowywał się jak ktoś doświadczony, pewny siebie. O ile się nie mylę, był to malarz [właściwie głównie rzeźbiarz – U.M.] Chaim Hanft. Później, gdy już poznałem tych ludzi, rozmawiałem z nimi jak równy z równym, ale wtedy wydali mi się istotami z wyższego świata.

Odwiedzałem mojego brata kilkakrotnie. [. . .]

Kiedy przychodziłem, Ostrzega musiał zdejmować mokre worki, żebym mógł zobaczyć posągi, które stały się dla mnie coraz bardziej realne, jak gdyby garbus tchnął w nie duszę.

Zadziwiał mnie widok nagich młodych piersi, ładnych dziewcząt, ponieważ byłem przekonany, że piersi mają wyłącznie niechlujne kobiety, które karmią publicznie niemowlęta. Wychowano mnie w przeświadczeniu, że tylko rozpustnik przygląda się takim rzeczom, lecz zdałem sobie sprawę, że artyści patrzą na to inaczej.

Coraz lepiej poznawałem styl życia inteligencji. Ci ludzie ani się nie modlili, ani nie studiowali świętych ksiąg, ani nie odmawiali dziękczynienia. Jedli

potrawy mięsne razem z mlecznymi i łamali inne prawa. Dziewczeta pozowały nago, nie odczuwając więcej wstydu, niż gdyby rozbierały się we własnej sypialni. Właściwie było tam jak w rajskim ogrodzie, zanim Adam i Ewa skosztowali owocu z Drzewa Wiadości²⁹.

Długi cytat z opowiadania Singera przytaczam nie tylko dla jego urody. Opisane doświadczenie kontrastu „rzeczywistości równoległych”, w których żyli warszawscy Żydzi, było może również udziałem młodego Ostrzegi, kiedy po raz pierwszy przybył do Warszawy. I w jakimś sensie było w nim nadal żywe, określiło jego tożsamość, na zawsze pękniętą, skoro – mimo odkrytej głowy – recytował ustępy z Talmudu. Po wtóre, choć opowiadanie nie jest w pełnym znaczeniu dokumentem, to jednak – z braku innych źródeł – staje się nim dla nas. Opis wnętrza pracowni upewnia, że chodzi o poddasze w secesyjnej kamienicy („ogromny świetlik dachowy”), a wymienione szczegóły niemal dokładnie odpowiadają tym, jakie przywołał Trunk – kilka pomieszczeń (za czasów Kratki jedno z nich zajmował „buduar” jego żony), obrazki wiszące na ścianach, rzeźby okryte mokrymi szmatami. . . W tej scenerii widzimy żydowską cyganerię – tłum gości, nagie modelki, rozmowę w jidysz i po polsku. . . Oczami młodego Singera oglądamy też Ostrzegę, którego powierzchowność znamy z zaledwie kilku, nie zawsze ostrych fotografii: „Mały, niczym uczeń jesiwy, przygarbiony człowieczek, wyglądający na chasyda”, „garbus”, który „tchnął duszę” w posągi. Zachowane zdjęcia, pochodzące dopiero z lat dwudziestych i trzydziestych, potwierdzają, że rzeźbiarz faktycznie był niski, ale nie garbaty; pewnie wydawał się taki, nieustannie pochylając się przy pracy. Do skromnej postury artysty Singer powróci w wywiadzie, zamieszczonym w „Literarisze Bleter” w 1927 r.:

Ostrzega to niski, przysadzisty mężczyzna – wprost nie chce się wierzyć, że [. . .] wykonał własnymi rękami wszystko, co oglądam. Mówię mu o tym, a on się uśmiecha. Inni również – powiada – czują się rozczarowani tak jak pan. Ludzie zawsze wyobrażają sobie, że rzeźbiarz jest wysoki, silny, mocarny. W rzeczywistości jednak w rzeźbiarstwie, podobnie jak w całej sztuce, najistotniejsza jest nie siła, tylko wytrwałość i oddanie³⁰. [il. 8]

29 Singer (2004: 265–268).

30 Singer (1993: 190).

Najbardziej celu świadomy

W czasie, kiedy Singer przeprowadzał wywiad, Ostrzega był już twórcą bardziej znanym niż wówczas, gdy pisarz był w jego pracowni u brata. Przyczyniła się do tego nagroda Zachęty w 1924 r. za *Macierzyństwo* (il. 7), a jeszcze bardziej pierwsze rzeźby nagrobne, szczególnie Mauzoleum Trzech Pisarzy na cmentarzu przy ulicy Gęsiej w Warszawie. Wcześniej w prasie pojawiały się zaledwie wzmianki o jego twórczości, często zupełnie zdawkowe; na przykład w 1914 r. w „Świecie” w recenzji z wystawy w Zachęcie wymieniono „pracowite studium pana Ostrzegi”³¹. Krytycy podkreślali zresztą najczęściej, także w następnych latach, staranność wykonania rzeźb, znakomicie opanowane rzemiosło i intuicję twórczą artysty³², ale dostrzegali też zachowawczość jego prac. W 1924 r. Leon Strakun pisał wprost: „Portret Ostrzegi tchnie poczciwym realizmem co najmniej sprzed trzydziestu lat”³³. Tea Arciszewska, wcześniej żona Szymona Bera Kratki, zaprzyjaźniona z całą skupioną wokół niego cyganerią, konserwatywny formalny Ostrzegi poczytała za zaletę i efekt świadomego wyboru. Możliwe jednak, że na jej pochlebnej ocenie zaważyły względy osobiste. W relacji z Wystawy Zbiorowej Plastyków Żydowskich w 1926 r., na której znalazło się dziewięć prac artysty, Arciszewska poświęciła mu spory passus:

Zaszczytnie wyróżnia się na wystawie rzeźbiarz Abraham Ostrzega – jest on nieubłagany w swych poglądach na sztukę. Na niego nie wywarły wrażenia ani abstrakcyjne harmonie, ani setki form dziwacznych, efekty łudzące, tysiące prądów i kierunków, modernizmy, kubizmy i inne izmy. Żadne hasła nihilizmu artystycznego nie odbiły się na jego twórczej inwencji. Przerasta on jak gdyby nowatorstwo i postulatory, i zagłębia się we własnej idei. Pozostaje on silnie pod wpływem sztuki klasycznej, nie tracąc na swych istotnych walorach. [. . .] Ostrzega wpatrzony jest w Rodina i innych mistrzów, którzy mozolną, niestrudzoną pracą dosięgli potężnych rezultatów. *Prorok*, rzeźba silna w wyrazie, z kompozycji bije monumentalność, tragizm i patos. *Majmonides*, głowa wytrzymała konsekwentnie w charakterze epoki. W płaskorzeźbie podobizny Józefa

Opatoszu dał nam studium analityczne. Projekty pomników [nagrobnych] noszą charakter skupiony, poważny. Zwarte w architekturze, pełne prostoty i racjonalnego zastosowania³⁴.

Prace prezentowane na tej samej wystawie pozwoliły Konradowi Winklerowi zaliczyć Ostrzegę do artystów „rasowych [i.e. żydowskich] biorących żywy udział w rozwoju, zmierzającej do jakiejś wielkiej syntezy, nowoczesnej plastyki. . .”³⁵. Jego dzieła, zdaniem recenzenta,

przemawiają wymownie nie tylko za poszukiwaniem jakichś nowych znaków, symboli w związku z użytkowym przeznaczeniem danego dzieła, lecz równocześnie za dążeniem do wyemancypowania się z aryjskiego pojmowania i ujmowania formy, proporcji kształtów i rozmieszczenia punktów ciężkości rzeźbiarskiej masy. Jest on wśród swych komilitonów najbardziej może celu swego świadomy³⁶.

Zapewne tylko taka ogólna opinia dałaby się zastosować do całej twórczości Ostrzegi, najbardziej różnorodnej w obiektach plastyki sepulkralnej. W rzeźbie kameralnej, głównie portretowej, dominują tendencje realistyczne lub przynajmniej dążenie do uchwycenia podobieństwa, nawet przy uproszczeniu zarysów bryły (jak na przykład w popiersiu Maurycego Mayzla³⁷). W aktach pojawia się stylizacja klasycyzująca (*Macierzyństwo*, 1923) lub niemal bliska secesji (płaskorzeźba *Elegia*, około 1930; il. 12). Zainteresowanie sztuką starożytnego Wschodu, być może pod wpływem Kratki, ujawnia się w sposób ewidentny w projekcie ziguratowego pomnika Ludwika Zamenhoffa, ale uchwytnie jest również w popiersiu Majmonidesa (1925) i w *Proroku Jeremiaszu* (1926)³⁸ (il. 9, 10, 11).

Być może to przypadek, ale znacznie bardziej konserwatywne wydają się realizacje dla Polaków niż poświęcone bohaterom żydowskim. Dotyczy to zarówno koncepcji dwóch pomników: wspomnianej wieży Zamenhoffa w Białymstoku i Zjednoczenia Ziem Polskich w Gdyni (z postacią Józefa Piłsudskiego pod sztandarem z orłem), jak też tablic pamiątkowych: historyzującej w duchu akademizmu

34 Arciszewska (1926: 8).

35 Winkler (1926: 4).

36 Winkler (1926: 4).

37 Fotografia rzeźby w: „Nasz Przegląd Ilustrowany”, 1 (1933): 3.

38 O zainteresowaniach „archeologicznych” Ostrzegi: *Abraham Ostrzega* (1960: 2).

31 Breza (1914: 12).

32 Żyznowski (1924: 6).

33 Strakun (1924: 4).



Il. 7 Abraham Ostrzega, *Macierzyństwo*, gips, fot. „Tygodnik Ilustrowany” 1 (1924): 5; odlew w brązie, 1920, Muzeum Łazienki Królewskie, Warszawa



Il. 9 Abraham Ostrzega przy pracy nad popiersiem Majmonidesa (dar Towarzystwa Przyjaciół Uniwersytetu Hebrajskiego w Warszawie dla uczelni w Jerozolimie), „Nasz Przegląd Ilustrowany” 13 (1925): 5



Il. 8 Zarząd Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych w 1931 r. (ostatni po prawej stoi Abraham Ostrzega, siedzi Samuel Goldflam obok Tei Arciszewskiej), fot. „Nasz Przegląd Ilustrowany” 46 (1931): 5



Il. 10 Abraham Ostrzega, *Popiersie Majmonidesa*, brąz, 1925, Uniwersytet Hebrajski w Jerozolimie (Wydział Prawa)

prezydenta Gabriela Narutowicza (około 1930) i zdecydowanie modernistycznej doktora Samuela Goldflama (1934)³⁹ (il. 15, 16, 17).

³⁹ Tablica Narutowicza nie została wmurowana w ścianę gmachu NOT przy ulicy Czackiego, jak podaje *Słownik artystów polskich*. . . , lecz umieszczona w stojącym na pl. Narutowicza Domu Akademickim Politechniki Warszawskiej, który pierwotnie nosił

Wszystkie wymienione rzeźby powstały w czasie, kiedy Ostrzega mieszkał – co najmniej od 1920 r. – w kamienicy

nazwę Dom Techników im. Gabriela Narutowicza (tablica zniszczona prawdopodobnie przez niemiecką Policję Porządkową, mającą tam w czasie II wojny światowej swoją siedzibę). Tablica upamiętniająca Goldflama, również niezachowana, znajdowała się na domu przy ul. Granicznej 10.



Il. 11 Abraham Ostrzega, *Prorok (Prorok Jeremiasz)*, terakota, 1926, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe



Il. 13 Abraham Ostrzega, *Kobiecość*, fot. „Nasz Przegląd Ilustrowany” 24 (1928): 2



Il. 12 Abraham Ostrzega, *Elegia*, relief w metalu, fot. „Nasz Przegląd Ilustrowany” 47 (1931): 3



Il. 14 Abraham Ostrzega, *Portret pani F.*, marmur, fot. „Nasz Przegląd Ilustrowany” 6 (1939): 6



Il. 15 Abraham Ostrzega, *Zjednoczenie Polski* (pomnik Zjednoczenia Ziemi Polskich w Gdyni, projekt), fot. w: *Pomniki i nagrobki*: 30

Seydlów przy Senatorskiej 36⁴⁰. Nie wiadomo, gdzie w latach dwudziestych miał pracownię. W cytowanym wywiadzie z 1927 r. Singer pisze o „małym atelier na trzecim piętrze, z dala od zgiełku i zbędnego pośpiechu”⁴¹. Może tym razem faktycznie chodziło o poddasze kamienicy Twarda 1? Może Ostrzega właśnie tam się przeniósł, bo jednak trudno uwierzyć, aby to samo wnętrze, oglądane przez Singera dekadę wcześniej i zapamiętane jako obszerne, teraz nazwałby małym. Atelier, które początkujący pisarz odwiedził w związku z wywiadem, podobnie jak tamto sprzed lat, jest pełne rzeźb: „widać gipsową głowę dr. Noacha Dawidsohna, a tutaj głowę kobiety, to są prace wykonane na zamówienie”. Poza tym stoi tu „*Majmonides* z brązu, wielki, spowity w turban, z twarzą

40 *Księga Adresowa* (1920: 508). W tym samym roku Feliks Rubinlicht, dzielący wcześniej z Ostrzegą pracownię na Grzybowie, mieszkał i przyjmował zamówienia przy ul. Przejazd 5. *Księga adresowa* (1920: 508).

41 Singer (1993: 190).



Il. 16 Abraham Ostrzega, Tablica ku czci prezydenta Gabriela Narutowicza, fot. w: *Pomniki i nagrobki*: 9

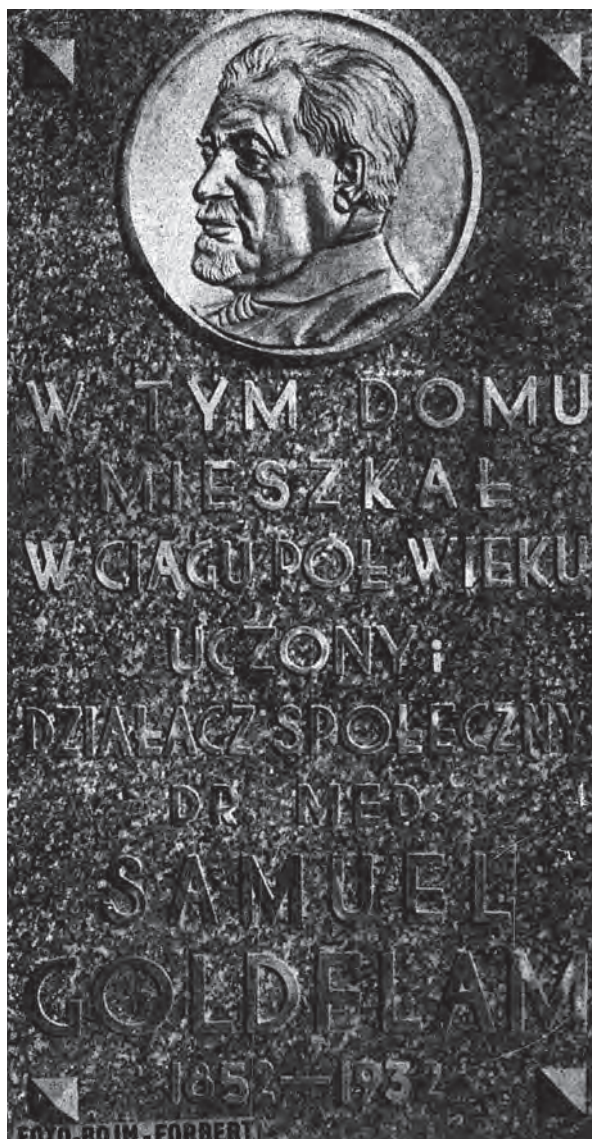
Araba”, a po pokoju „walają się makiety różnych macew, wśród nich grobowca Pereca i projekt nagrobka Najdusa w Grodnie”⁴².

Same nagrobki odkuwano pewnie w warsztatach kamieniarskich, pod okiem autora. Ostrzega powierzał wykonanie projektów firmie M. Katz i synowie, działającą przy Gęsiej 67⁴³, może także innym warsztatom. Niektóre detale wykonywał jednak osobiście. Czy pracował wówczas na posesjach kamieniarzy? Fotografie zamieszczone w „*Naszym Przeglądzie Ilustrowanym*” pokazują go, jak odkuwa gryfy do pomnika żydowskich wieszczów; na jednej z nich towarzyszy mu młody pomocnik – może Dawid Pfefer, którego Singer określa jako „ucznia akademii i długoletniego wychowanka artysty”⁴⁴. W tle widać fragment muru i ścianę kamienicy, ale na tyle mało charakterystyczny, że trudno to miejsce zlokalizować.

42 Singer (1993: 190, 191).

43 Majewski (2016).

44 Singer (1993: 190). Zob. też: Makowska (2003: 77).



Il. 17 Abraham Ostrzega, Tablica ku czci doktora Samuela Goldflama, fot. w: „Nasz Przegląd Ilustrowany” 46 (1934): 4



Il. 18 Kamienica Seydlów (po prawej), ul. Senatorska 36. Archiwum Państwowe w Warszawie, Akta miasta Warszawy – Referat Gabarytów, t. 40, sygn. 5624

Atelier Zdobnictwa Artystycznego

Opublikowana w 1931 r. książeczka *Pomniki i nagrobki. Projektował i rzeźbił A. Ostrzega*, zawierająca oprócz fotografii i rysunków dwa spore artykuły pióra Majera Bałabana i M. Wanwilda, nie była właściwie typowym drukiem reklamowym z katalogiem projektów. Ale jej okładka promowała Atelier Zdobnictwa Artystycznego (AZA), prowadzone przez Ostrzęgę i Weintrauba, i zapraszała klientów do mieszkania przy Senatorskiej 36 (telefon 327-32) (il. 18). Insetat firmy opublikowany pięć lat później zawierał adres pracowni przy ul. Mylnej 9a (telefon 11-92-09)⁴⁵. Możliwe, że obaj artyści korzystali z tego lokum już dawniej, chociaż brak na to dowodów. Dzisiaj łatwiej odszukać miejsce, gdzie było mieszkanie Ostrzegi, niż zidentyfikować położenie pracowni. Jak pisze Józef Hen: „Na tyłach kościoła ewangelickiego biegła ulica Mylna. Była kręta i zgodnie z nazwą trudno było tam trafić. Jej wylot wypadałby dziś koło kina «Muranów»”⁴⁶. Czyli – przed wojną – na ulicę Przejazd, wyznaczającą właściwie jej początek. Drugi koniec łączył się z ukosem Nowolipia tuż przed Karmelicką. W 1920 r. pod adresem Mylna 9 znajdował się warsztat kamieniarsko-rzeźbiarski Hersza Brodatego, o którym nic bliższego nie wiadomo⁴⁷. Należałoby przyjąć, że pracownia Ostrzegi mieściła się w głębi tej posesji (numer hipoteczny 2469), na którymś z trzech podwórek. (W *Książce informacyjno-adresowej „Cała Warszawa”* z roku 1930 adres Mylna 9a znajduje się na parceli nr 661.2 należącej do Zboru ewangelicko-reformowanego; prawdopodobnie jest to pomyłka, ponieważ w analogicznym wykazie, wcześniejszym o jedenaście lat, posesja ta nosi numery Mylnej 11 i 11a).

Niedaleko pracowni na Mylnej, w narożnej, trzypiętrowej kamienicy Scholtza, o podwójnym adresie – Mylna 1 i Przejazd 11 – mieszkał w 1930 r. Władysław Weintraub. Podobnie jak Ostrzega pochodził z religijnej rodziny i w tym samym czasie przebywał w młodości podobną drogę ku sztuce. Po nauce w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, rozpoczętej w 1911 r., wyjechał za granicę. Kiedy ponownie pojawił się w Warszawie po zakończeniu I wojny światowej, miał za sobą studia w Paryżu i w szwajcarskiej pracowni Leona Baksta, a także walkę na froncie w armii francuskiej. Wkrótce nawiązał kontakt ze środowiskiem łódzkim i kręgiem Jung Idysz. Jego twórczość miała charakter zdecydowanie

⁴⁵ Przysuski (1936: 112).

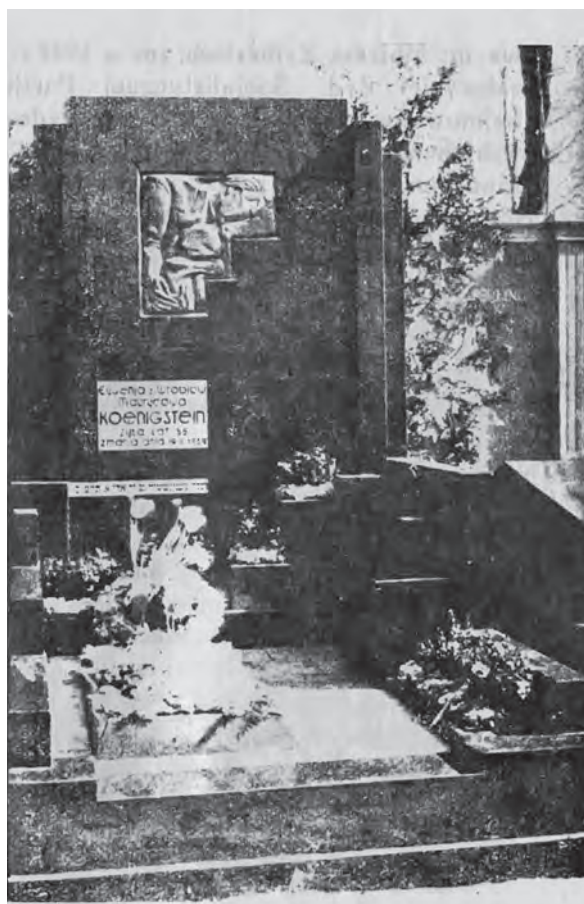
⁴⁶ Hen.

⁴⁷ *Księga Adresowa* (1920: 508).

awangardowy, choć – podobnie jak w przypadku Henryka Berlewiego, z którym współpracował – zdarzały mu się prace bardziej tradycyjne. W artykule-manifeście opublikowanym na łamach czasopisma „Albatros” w 1922 r. kładł nacisk na wspólnotowe pojmowanie sztuki i postulował „połączenie kierunków we wspólną kwestię rozwiązania form”⁴⁸.

Obaj, Ostrzega i Weintraub, byli jedynymi plastykami w komitecie organizacyjnym wystawy prac artystów żydowskich w gmachu Gminy latem 1921 r. Razem z Feliksem Frydmanem stanowili „artystyczną trójcę” między przedstawicielami innych zawodów w gronie założycieli Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych, które zostało założone trzy lata później⁴⁹. Ostrzega zasiadał w jury kilku wystaw stowarzyszenia. Razem z Weintraubem uczestniczył w organizacji wystaw, w których sam wielokrotnie brał udział. Celem tej działalności była jednak nie tylko akcja wystawiennicza i aktywizacja środowiska twórczego, ale właśnie krzewienie sztuki wśród społeczności żydowskiej⁵⁰. Według diagnozy Ostrzegi brak zainteresowania zjawiskami artystycznymi był skutkiem tego, że „sztuce nie udało się nadać za czasem”⁵¹.

Czy w słowach tych ukryta była także samokrytyka? Z całą pewnością w rzeźbie nagrobnej artysta odważał się na rozwiązania znacznie śmielsze niż w portretach i figurach prezentowanych na wystawach, przynajmniej w tych, które znane są z oryginałów lub fotografii. Być może w latach trzydziestych jakiś wpływ na charakter cmentarnych pomników wywierał Weintraub, autor awangardowych projektów graficznych i dekoracji teatralnych, w których część angażował się podobno Ostrzega⁵². Jediną znaną wspólną pracą obu artystów był modernistyczny nagrobek „dyrektora teatrów żydowskich”, Henryka Ryby, odsłonięty na przełomie 1937 i 1938 r.⁵³ Podobne rozwiązania wybierał także sam Ostrzega, o czym świadczy na przykład kompozycja na grobie Zygmunta Bychowskiego (zmarłego w 1934) czy niezachowany nagrobek Eugenii Koenigstein (zmarłej w 1932) z reliefową dekoracją w metalu *Elegia*⁵⁴ (il. 19). Skojarzenia ze stylistyką Weintrauba (rozbijanie brył



Il. 19 Abraham Ostrzega, Nagrobek Eugenii Koenigstein (zm. 1934) na cmentarzu żydowskim w Warszawie, fot. w: Przysuskier (1936: 39)

i płaszczyzn na geometryczne elementy w „rozsypanych”, ale rytmicznych układach) wywołują też ekspresjonistyczne rzeźby na mogiłach Jana Sieroty (zmarłego 1926) i Bejnisa Michalewicza (zmarłego 1928).

Rzecz jasna, w wyborze konwencji nagrobka decydujący głos należał do zamawiającego, jednak artysta mógł prezentować różne propozycje, podpowiadać pomysły i modyfikować koncepcje. Ostrzega wykazał się w tym zakresie bogatą inwencją. Bo przecież rzeźbił nie tylko „anioły o zamaskowanych twarzach” (jak Władysław Zambrzycki zatytułował poświęcony mu artykuł⁵⁵), które stały się jego znakiem firmowym. Nawiązywał do tradycyjnych macew z ich kanoniczną ornamentyką, budował nad grobami kapliczki przypominające jerozolimskie budowle, stawiał tradycyjne sarkofagi, a motyw skrzydeł czy postaci ludzkiej aranżował na różne sposoby, w niezliczonych układach i kontekstach formalnych. Niekiedy, jak w pomniku na grobie Wacława

48 Weintraub (1921) cyt. za: Malinowski (1987: 221).

49 *Katalog wystawy* (1921); *Statut* (1924: 17, paragraf 38).

50 Piątkowska (2011): 57–66.

51 Singer (1993: 192).

52 Sandlowie piszą, że Ostrzega wykonywał dekoracje dla teatru żydowskiego (Sandel, Sandel).

53 „Nasz Przegląd Ilustrowany”, 1 (1938): 4–5 (z fotografią).

54 Fotografia nagrobka zamieszczona w: Przysuskier (1936: 39).

55 Zambrzycki (1929: 887–888).

Wiślickiego z 1935 r., łączył rozmaite tradycje i konwencje plastyczne (klasycyzująca aedícula ze zwieńczeniem nawiązującym do macewy, wypełniona płaskorzeźbą z elementami abstrakcji geometrycznej i z ekspresjonistycznie traktowaną postacią ludzką). Innym razem, zamiast synkretyzmu kulturowego i formalnego, prezentował, nie zapominając lekcji Pereca i Kratki, tradycję i nowoczesność jako awers i rewers tego samego dzieła: na mogile Estery Pave (zmarłej w 1920) za kamienną tablicą, której kształt i ornamentyka odwołują się do macewy, kryje się postać kobieca odkuta w wypuklorzeźbie, o zgeometryzowanej, niemal abstrakcyjnej, bryle i o umownie, raczej graficznie niż rzeźbiarsko, zaznaczonej twarzy. To chyba jedyna niezastłonięta twarz, jaką Ostrzega zostawił na cmentarzu żydowskim.

Ogród Artystów

Kiedy utworzono getto, elegancka kamienica na Senatorskiej, w której mieszkał Ostrzega, znalazła się poza jego murami. Nie wiadomo, dokąd artysta się przeprowadził⁵⁶. Być może zamieszkał w pracowni na Mylnej. Stała się ona znów, choć teraz z konieczności, ośrodkiem skupiającym ludzi sztuki i kultury. Przebywało tam kilka, nieraz kilkanaście rodzin. Podobno mieszkańcy korzystali również z zabudowań Mylna 9 i Mylna 11a⁵⁷ (il. 20).

Wiosną 1941 r. na posesji zajmowanej przez atelier AZA jego właściciele oraz inni zamknięci w getcie twórcy otworzyli Ogród Artystyczny, rodzaj kawiarni i miejsca spotkań inteligencji, na wzór placówki działającej przy Orlej 6. Rachel Auerbach porównała nawet ogród na Mylnej do dawnego Związku Artystów Plastyków. Odbływały się tu także koncerty. Na podwórku posadzono warzywa, a rozrośnięte krzaki pomidorów w razie potrzeby maskowały kryjówkę, podobnie jak duże bloki kamienia i maszyny używane przez Ostrzegę i Weintrauba. Kawiarnia przynosiła zyski członkom spółki, którymi dzielono się także z artystami nienależącymi

⁵⁶ Pod adresem Nalewki 3 m. 4 był zarejestrowany Abraham Ostrzega jako zalegający w maju 1941 r. z opłatami za gaz (*Getto Warszawskie. Internetowa baza danych o warszawskim getcie*, <http://warszawa.getto.pl/> (dostęp 20 II 2017), raczej nieutożsamy z rzeźbiarzem, któremu powodziło się względnie dobrze, toteż prawdopodobnie regulował w terminie swoje zobowiązania płatnicze.

⁵⁷ Wszystkie informacje o losach ludzi związanych z Mylną 9a w getcie warszawskim, przedstawione tu w znacznym skrócie, pochodzą z książki: Tarnowska (2015: 101–103, 107, 115–118, 142–143, 218–225).

do kooperatywy. Mimo to właściciele początkowo nie zamierzali otwierać jej na wiosnę 1942 r., uważając, że niegodne jest – wobec wszechobecnej w getcie nędzy i głodu – inkasowanie „brudnych pieniędzy”, którymi płaciło eleganckie towarzystwo.

Artyści liczyli zresztą na zarobek związany z ukończonymi w maju pracami we wnętrzach gmachu Gminy przy ul. Grzybowskiej. Przy okazji niezbędnego remontu Adam Czerniaków zlecił dekorację sali recepcyjnej i swojego gabinetu. Symcha Trachter, Samuel Puterman i Feliks Frydman malowali fresk *Hiob*, Abraham Ostrzega przygotowywał wystrój rzeźbiarski, Józef Śliwniak i Natan Rajngewirc robili witraże, zaś Maksymilian Eljowicz i Henryk Rabinowicz wykonywali inne prace malarskie. To wspólne działanie, ukończone w maju 1942 r., było dla uczestników przedsięwzięcia prawdziwym wytchnieniem, pozwalało oderwać się od ponurej rzeczywistości. Zarazem budziło płonne, jak się okazało, nadzieje na przyszłość.

Zapewne dopiero po zakończeniu prac w gmachu Gminy (albo wręcz w lipcu) artyści założyli w pracowni Ostrzegi warsztat produkujący osełki i materiały do polerowania, wykorzystując zgromadzone przez rzeźbiarza zapasy kamienia. Dawało im to zaświadczenia o pracy, które początkowo gwarantowało względne bezpieczeństwo. Kiedy 22 lipca 1942 r. ogłoszono wywózkę na wschód, a w istocie początek akcji likwidacyjnej, próbowano przyłączyć warsztat do niemieckiego szopu Karla Heinza Müllera, co miało uchronić pracowników od deportacji. Nie wszyscy mieszkańcy Mylnej 9a popierali ten pomysł, część zamierzała przeczekać w ukryciu. Ostrzega do nich nie należał, ale nie miał złudzeń co do skuteczności któregośkolwiek rozwiązania. Powiedział podobno:

Tak, tak, Żydzi to wieczni tułacze i wieczni optymiści [. . .]. Teraz Niemcy wydali na nas wyrok, a może wydali go już dawno i teraz następuje egzekucja, nie wiadomo, i nie dowiemy się wcześniej niż po wojnie lub kiedy będziemy w niebie. . .⁵⁸

Los go zresztą nie oszczędzał. 19 sierpnia dotarła do niego wiadomość o likwidacji getta w Otwocku, gdzie zginął jego syn przebywający w sanatorium Brijus⁵⁹. Nie dowiedział się już tylko o śmierci żony i trzynastoletniej córki,

⁵⁸ Puterman: 154–155, cyt. za: Tarnowska (2015: 220, przypis 696).

⁵⁹ Puterman: 139, cyt. za: Tarnowska (2015: 221). Być może chodziło nie o rodzonego syna Ostrzegi, ale o wspomnianego Dawida



Il. 20 Część Muranowa z ulicą Mylną i naniesionymi granicami getta warszawskiego, fragment mapy: *Sperrgebiet Dzielnica Żydowska*, 1940, 1:2500, Biblioteka Narodowa (skan <https://polona.pl/item/3744512/0/>)

które po rozstaniu z nim ukrywały się w różnych miejscach, akcję styczniową „przesiedziały w kryjówce w domu [...] na Zamenhofs 56. Zginęły w maju [1943], w płomieniach akcji ostatniej”⁶⁰. O ich istnieniu wiemy wyłącznie dzięki notatkom z getta Racheli Auerbach. Ostrzeża nie wspominał w ogóle o rodzinie w ankiecie do wspomnianego informatora *Czy wiesz, kto to jest?* z 1938 r., choć większość uwzględnionych tam osób podawała dane współmałżonków. Czy oznacza to, że był w związku nieformalnym, czy też po prostu nie chciał upubliczniać swojego życia prywatnego? Pytania te zostaną pewnie bez odpowiedzi; może nigdy nie poznamy imion bliskich artysty. Będziemy go widzieć zawsze, do ostatnich chwil, nie z rodziną, lecz w gronie przyjaciół twórców.

Pfefera, który był jego wychowankiem i chorował na gruźlicę, co uzasadniałoby jego obecność w sanatorium przeciwgruźliczym Brijus.

⁶⁰ Auerbach (1948: 11), cyt. za: Tarnowska (2015: 225).

Prosto do wagonów

25 sierpnia 1942 r. artystom z warsztatu przy Mylnej udało się wreszcie uzyskać wszystkie potrzebne dokumenty, potwierdzające inkorporację do niemieckiego szopu. Puterman, należący do Żydowskiej Służby Porządkowej i usiłujący pomagać przyjaciołom plastykom, zanotował: „O godzinie 8 dostali pieczęć, o godz. 4 wyszedł rozkaz likwidacji szopów Müllera”. Dzięki jego relacji znamy dalszy rozwój wypadków:

do ogródka wpadło kilkunastu Ukraińców. [...] Z ogródka poszli na podwórze w kierunku pracowni Ostrzeży i Weintrauba. Zabębnilo w drzwi, które ku mojemu przerażeniu otworzono od wewnątrz. [...] Malarze nie mieli nawet wystraszonych min. Każdy z nich trzymał ausweis w ręku [...] [Niemcy] pognali tę partię nie na Umschlag, ale drugą bramą Transverstelle prosto do wagonów.

Stałem obok nich na placu przed wagonami, gdzie czekali swojej kolejki, do ostatnich chwil wierzyli, że odbędzie się selekcja, że ich zwolnią. Dopiero kiedy kazano im ustawić się w kolumnie piątkami w kierunku do szyn kolejowych, zrozumieli, że ich oszukano. Weintraub, który był inicjatorem szopu, powtarzał bez przerwy: koledzy przebaccie mi, to moja wina. Poszli z odkrytymi głowami, w poplamionych fartuchach malarskich. Mrużyli oczy, rozglądając się dokoła, jakby chcieli wchłonąć ostatni dzień opuszczonej Warszawy. Może się mylę, ale wydawali mi się tak różni od otaczającego ich tłumu. „Ratuj pan nam żony, pozostały w ogródku”. To były ich ostatnie słowa. Każdy z nich uśmiechnął się do mnie na pożegnanie⁶¹.

Ostrzega poszedł na śmierć razem z innymi, w poplamionym kitlu jak w mundurze formacji służby sztuce. Jakby pozował do ostatniego portretu, który sumował jego dorosłe życie – od wspólnoty Edenu na strychu Grzybowa do gettowej kooperatywy w ogrodowej scenerii. Żył i tworzył wśród innych, ale ze śmiercią mierzył się samotnie. „Bo nawet jeśli się ginie w tłumie, w komorze gazowej czy w czasie egzekucji w lesie, na rynku lub na obrzeżach miasta, umiera się indywidualnie”⁶².

Bibliografia

- Abraham Ostrzega 1960 = (kl), *Abraham Ostrzega twórca monumentów cmentarnych*, „Nasz Głos” (dodatek do „Fołks Sztyme”), 15 (81) (1960): nlb. 2.
- Archiwum ASP, *Lista* = Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie: *Lista uczniów WSSP od [19]11/12 do [19]15/16*, r. szkolny 1915/16, poz. 83.
- Archiwum ASP, *Ogólna Lista* = Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie: *Ogólna lista uczniów w SSP 1916–1920*, r. szkolny 1916/17, poz. 133.
- Arciszewska 1926 = Arciszewska Tea, *Refleksje z Wystawy Zbiorowej plastyków żydowskich (w siedzibie Żyd. Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych)*, „Nasz Przegląd”, 225 (15 VIII 1926): 8.

61 Puterman: 205–206, cyt. za: Tarnowska (2015: 222–223). W grupie artystów wyprowadzonych z Mylniej znaleźli się: Józef Śliwniak, Tadeusz Trębacz, Henryk Rabinowicz, Abraham Ostrzega, Izrael Tykociński, Roman Rozental, Adam Herszaft, Maksymilian Eljowicz, Władysław Weintraub, Hersz Cyna, Symcha Trachter, Julian Lewin, Szaja Fajgenbaum. Według Racheli Auerbach inicjatorem i realizatorem akcji przyłączenia warsztatu do niemieckiego szopu był nie Weintraub, ale Roman Rozental (Tarnowska 2015: 221).

62 Głowiński (2003: 81).

- Auerbach 1948 = Auerbach Rachel, *Z ludem pospołu...*, „Nasze Słowo”, 9 (1948): 11.
- Breza 1914 = A.B. [Breza Adam], *Z TZSP w Warszawie*, „Świat”, 50 (1914): 12.
- Czy wiesz, kto to jest?* 1938 = *Czy wiesz, kto to jest?*, red. Stanisław Łoza, Warszawa 1938.
- Gajewski 2015 = Gajewski Adrian, *Abraham Ostrzega. Sztuka wbrew zakazom*, „Miesięcznik Stolica”, 4 (2015), wydanie internetowe: <http://warszawa-stolica.pl/abraham-ostrega/> (dostęp 20 II 2017).
- Gardecki 1903 = Gardecki Józef, *Rzeźbiarze*, [w:] *Album artystyczne wydane staraniem Towarzystwa Bratniej Pomocy uczniów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych...*, Kraków 1903.
- Głowiński 2003 = Głowiński Michał, *Harry Rubin*, [w:] Głowiński Michał, *Historia jednej topoli i inne opowieści*, Kraków 2003.
- Hen = Hen Józef, *Ścieżkami nieistniejącego miasta* (<http://warsze.polin.pl/pl/przeszlosc/terazniejszosc/jozef-hen>) (dostęp 22 II 2017).
- Kaganowski 1949 = Kaganowski Efraim, *Jidische srazjber in der hejm*, Łódź 1949.
- Kalendarz Informacyjno-Encyklopedyczny 1919* = *Kalendarz Informacyjno-Encyklopedyczny na rok zwyczajny 1919. Na Pogotowie Ratunkowe w Warszawie*, Warszawa 1919 (Taryfa posesji).
- Karlinius 1923 = Karlinius B [oas], *Józef Seidenbeutel*, [w:] *Wystawa pośmiertna prac bp. Józefa Seidenbeutla*. Katalog wydany i ułożony przez M. i E. Seidenbeutłów. Wrzesień – październik 1923, Salon Żyd [owskiego] Tow [arzystwa] Krzewienia Sztuk Pięknych, Warszawa, Graniczna 26.
- Katalog wystawy 1921* = *Katalog wystawy prac artystów żyd [owskich]*, Warszawa, Gmina, lato 1921.
- Księga Adresowa 1920* = *Księga Adresowa „Warszawa” zawierająca adresy wraz z numerami telefonów wszystkich instytucji handlowych, państwowych, przemysłowych, prywatnych itd.*, red. Tomasz Koźmiński, Warszawa 1920.
- Majewski 2012 = Majewski Jerzy S., *Żydowski świat w cieniu Wszystkich Świętych*, [w:] Majewski Jerzy S., *Warszawa nieodbudowana. Żydowski Muranów i okolice*, Warszawa 2012.
- Majewski 2016 = Majewski Jerzy S., *Abraham Ostrzega*, 17 XII 2016, *Miasta rytm. Blog Jerzego S. Majewskiego* (<https://miastarytm.pl/abraham-ostrega/>) (dostęp 20 I 2017).
- Makowska, Szubert 1998 = Makowska Urszula, Szubert Piotr, *Ostrzega Abraham*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 6, red. Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Małgorzata Biernacka, Warszawa 1998: 354–358.
- Makowska 2003 = Makowska Urszula, *Pfefer Dawid*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*.

- Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 7, red. Urszula Makowska, Warszawa 2003: 77.
- Malinowski 1987 = Malinowski Jerzy, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.
- Malinowski 2000 = Malinowski Jerzy, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- Melbechowska-Luty 2012 = Melbechowska-Luty Aleksandra, *Kreator. Rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego*, Warszawa 2012.
- Piątkowska 2006 = Piątkowska Renata, *Żydowskie środowisko artystyczne w Warszawie w początkach XX wieku*, [w:] *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo – rzeźba – grafika – krytyka artystyczna*, red. Małgorzata Geron i Jerzy Malinowski, Toruń 2006: 147–153.
- Piątkowska 2011 = Piątkowska Renata, *Sense of Togetherness. Jewish Society for the Encouragement of the Fine Arts in Warsaw (1923–1939)*, „Ars Judaica: The Bar-Ilan Journal of Jewish Art”, 7 (2011): 57–66.
- Piątkowska 2013 = Piątkowska Renata, *A Jewish renaissance? The Warsaw circle of Yitskhok Leybush Peretz and their attempts at developing a Jewish national style*, [w:] *Old art inspirations in the art of 20th and 21st centuries*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Kraków 2013: 291–300.
- Pomniki i nagrobki = *Pomniki i nagrobki. Projektował i rzeźbił A. Ostrzeza. Atelier Zdobnictwa Artystycznego, Malarstwa i Rzeźby pod kierunkiem artystów A. Ostrzezi i Wł. Weintrauba*, Warszawa [1931].
- Przysuskier 1936 = Przysuskier Leon, *Cmentarze żydowskie w Warszawie. Przewodnik ilustrowany*, Warszawa 1936.
- Puterman = Puterman Samuel, [Pamiętnik], Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma, Pamiętniki, nr 302/27.
- Sandel 1957 = Sandel Józef, *Umgekumene jidisze kinstler in Pojln*, Warszawa 1957, t. 1, (biogram Ostrzezi przeł. Zbigniew Targielski, 1985, maszynopis, w materiałach do *Słownika artystów polskich*, Instytut Sztuki PAN).
- Sandel, Sandel = Sandel Ernestyna, Sandel Józef, *Materiały do Słownika artystów żydowskich*, maszynopis, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie.
- Segałowicz 2001 = Segałowicz Zusman, *Tłomackie 13 (Z unicestwionej przeszłości)*, przeł. Michał Friedman, Wrocław 2001.
- Singer 1993 = Singer Isaac Bashevis, *Z wizytą u rzeźbiarza Awrohema Ostrzezi*, [w:] Singer Isaac Bashevis, *Felietony, eseje, wywiady*, przeł. Tomasz Kuberczyk, Warszawa 1993: 190–193. Pierwodruk: „Literarisze Bleter”, 8 (25 II 1927): 143–144.
- Singer 2004 = Singer Isaac Bashevis, *Pracownia*, [w:] Singer Isaac Bashevis, *Urząd mojego ojca*, przeł. Elżbieta Żychowicz, Warszawa 2004.
- Singer 2004a = Singer Isaac Bashevis, *Książka*, [w:] Singer Isaac Bashevis, *Urząd mojego ojca*, przeł. Elżbieta Żychowicz, Warszawa 2004.
- Sprawozdanie 1911 = Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1910*, Warszawa 1911.
- Strakun 1924 = Strakun Leon, *Żydowska wystawa sztuki*, „Nasz Przegląd”, 165 (8 VI 1924): 4.
- Szubert 2003 = Szubert Piotr, *Abraham Ostrzeza*, portal internetowy Culture.pl, 4 VIII 2003.
- Statut 1924 = *Statut Żydowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych w Warszawie*, Warszawa 1924.
- Tarnowska 2003 = MT [Tarnowska Magdalena], *Ostrzeza Abraham*, [w:] *Polski słownik judaistyczny. Dzieje. Kultura. Religia. Ludzie*, t. 2, red. Zofia Borzymińska, Rafał Żebrowski, Warszawa 2003.
- Tarnowska 2015 = Tarnowska Magdalena, *Artyści żydowscy w Warszawie 1939–1945*, Warszawa 2015.
- Trunk 1944–1953 = Trunk Jechiel Jeszaja, *Pojln. Zichrojnes un bilder*, New York 1944–1953, t. 5: 61–63.
- Winkler 1926 = Winkler Konrad, *Wystawa zbiorowa art. żydowskich w Żyd. Tow. Krzew. Sztuk Pięknych*, „Kurier Poranny”, 195 (16 VII 1926): 4.
- Wystawa pośmiertna 1923 = Wystawa pośmiertna prac bp. Józefa Seidenbeutla*. Katalog wydany i ułożony przez M. i E. Seidenbeutłów. Wrzesień – październik 1923, Salon Żyd [owskiego] Tow [arzystwa] Krzewienia Sztuk Pięknych, Warszawa, Graniczna 26.
- Zambrzycki 1929 = Zambrzycki Władysław, *Aniołowie o zamaskowanych twarzach*, „Tygodnik Ilustrowany”, 46 (16 XI 1929): 887–888.
- Zieliński, Majewski 2012 = Zieliński Jarosław, Majewski Jerzy S., *Spacerownik po żydowskiej Warszawie*, Warszawa 2014.
- Żyznowski 1924 = J. Z. [Żyznowski Jan], *Salon Doroczny w TZSP*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1 (1924): 6.

Abraham Ostrzeza's Gardens

(summary)

The sculpture atelier of Abraham Ostrzeza located in the attic of a Warsaw tenement has been compared by Isaac Bashevis Singer to the Garden of Eden before the Fall. The writer visited it in 1915 and was greatly impressed by the bohemian lifestyle of the Jewish artists.

Ostrzeza's last atelier was situated at 9a Mylna street. Since around 1930, the sculptor ran there a company called *The Atelier of Decorative Art* together with Władysław Weintraub. In 1941 the firm found itself within the boundaries of the Warsaw Ghetto. It served as an apartment for a large group of members of Jewish intelligentsia. In addition, it became the location of the Artistic Garden – a café and a meeting place of artists and writers, also operating as a concert venue. However,

this garden soon became a *hortus infernalis*. On the August 25, 1942 Ostrzega, together with a dozen or so other artists, was escorted to a train bound to Treblinka.

Ostrzega's third garden is the Jewish Cemetery on Okopowa street. It is the only place related to his biography that survived the war. The cemetery holds several dozen gravestones sculpted by Ostrzega, greatly varied in style. Of special interest are those involving the human form, in violation of religious prohibitions. However, Ostrzega for the most part did respect the prohibition against representations of faces and hands. In his designs, he incorporated many elements particular to Jewish tradition, joining them together with modern

imagery and thus realizing the program of a new secular national culture introduced by the writer Yitskhok Leybush Peretz. The co-author of this program with respect to the fine arts, the sculptor and graphic artist Szymon Ber Kratka, was a very influential figure for Ostrzega, both in his artistic output and the model of life within the artistic community that he adopted. Together with his friends, Ostrzega was engaged in the promotion of a Jewish culture that connected national and universal elements, as well as in the creation of a new face of art. His artistic career and his life story present him as a representative of the Polish Jewish creative intelligentsia operating in the first four decades of the 20th century.