

Zuzanna Benesz-Goldfinger

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma

## Postać i anioł: figuralna rzeźba sepulkralna Abrahama Ostrzegi wobec tradycji obrazowania w sztuce żydowskiej\*

Abraham Ostrzega, reprezentant inteligencji twórczej polskich Żydów działającej w Warszawie w pierwszych czterdziestu latach XX w., znany był głównie jako twórca rzeźby sepulkralnej tworzonej na zamówienie w przestrzeniach cmentarzy żydowskich w Warszawie, Łodzi i Grodnie. Na cmentarzu żydowskim na warszawskiej Woli zachowało się około sześćdziesięciu rzeźb nagrobnych autorstwa Ostrzegi. Na cmentarzu łódzkim zachowały się dwa nagrobki – Stanisława Heymana z kompozycją *Anioł zrywający kwiaty* (1928) i nagrobek Ruty Akawie z 1931 r. Ostrzega wykonał również rzeźbę na nagrobku poety Lejba Najdusa w Grodnie (1925; cmentarz został zniszczony w latach pięćdziesiątych XX w.), a także nagrobek Józefa Poznańskiego z płaskorzeźbą *Elegia* na cmentarzu kalwińskim w Warszawie (nagrobek niezachowany)<sup>1</sup>.

Istniały co najmniej cztery czynniki mające znaczący wpływ na rzeźbę nagrobną autorstwa Ostrzegi. Pierwszym z nich były motywy symboliczne zaczerpnięte z tradycyjnych przedstawień stosowanych od XVII w. na cmentarzach żydowskich. Jak pisze Monika Krajewska, wedle przepisów religijnych na nagrobkach mogły być umieszczane poświęcone tradycją dekoracje o motywach zaczerpniętych ze świata zwierzęcego (lwy, jelenie, niedźwiedzie, owce, ptactwo) i roślinnego (kosze z owocami, winne grona, listowie itp.) oraz powtarzające się od wieków w żydowskiej sztuce cmentarnej symbole, jak ręce błogosławiące kohenów, dzbanek lewitów, tarcza Dawida, świecznik siedmioramienny, gasnąca świeca<sup>2</sup>. Sztuka nagrobków rozwijała się wszędzie tam,

gdzie Żydzi żyli w rozproszeniu, dostarcza wielu przykładów zapożyczeń ze sztuki lokalnej otaczających narodów oraz wpływu stylistyki obowiązującej w sztuce danej epoki. Jednak o jej odrębności zdecydowały zasady religii i wywodząca się z nich tradycja, strzeżona przez kolejne pokolenia<sup>3</sup>. Przykładami zastosowania tradycyjnych symboli przez Ostrzegę są: przedstawienie rajskiego ptaka jako alegorii uchodzącej duszy – na nagrobku Juliana Hopfenstana, drzewa życia jako symbolu wanitatywnego – na nagrobku Felicji z Krongoldów Kon, trzody owiec jako metafory żałoby po zmarłym, utraty przewodnika lub pozostania rodziny bez opieki – na nagrobku Estery Pave, palmy jako symbolu sprawiedliwości – na nagrobkach Samuela Wolmana czy Heleny Kranc, i w końcu winnego grona jako symbolu ludu Izraela – na grobie Gitli Prywes.

Drugim czynnikiem mającym wpływ na rzeźbę nagrobną Ostrzegi była fascynacja artysty odkryciami archeologicznymi, m.in. Charlesa Leonarda Wooleya, przedstawień figur i wizerunków w dawnej sztuce sakralnej i sepulkralnej Żydów żyjących w diasporze, pozostających pod wpływem sztuki sąsiadujących krajów. Znalazło to później odzwierciedlenie w twórczości rzeźbiarza, oscylującej na granicy łamania zakazu przedstawiania postaci w żydowskiej sztuce sepulkralnej. Jak pisał Henryk Berlewi przy okazji odsłonięcia *Ohelu Pereca* w 1925 r., zamierzenia artystyczne Ostrzegi wiązały się ze wskrzeszeniem swoistej, odrębnej, monumentalnej rzeźby żydowskiej<sup>4</sup>. Chodziło o sięgnięcie do najbardziej zamierzchłej, istniejącej zaledwie w ułamkach wykopalisk i fragmentach tradycji, która odróżniałaby się techniką i koncepcją artystyczną. Informacje te zostały rozwinięte w powojennym artykule opublikowanym w „Fołks Sztyme”:

\* Artykuł stanowi część pracy magisterskiej „Postać i anioł: figuralna rzeźba sepulkralna Abrahama Ostrzegi wobec tradycji obrazowania w sztuce żydowskiej”, napisanej pod kierunkiem dr. hab. Marcina Lachowskiego w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

1 Makowska, Szubert (1998: 354–358).

2 Krajewska (1989: 45).

3 Zob. Krajewska (1982); Trzciniński (1997); Rozmus (1999).

4 Berlewi (1925: 5).

Entuzjasta archeologii, Ostrzega, umiał oprzeć się na rewelacyjnym materiale zabytkowym, który począwszy od roku 1923 demonstrował na zdjęciach i odtworzeniach sławny [W]ooley, odkrywca i badacz legendarnego Ur – «Miasta Abrahama». Gromadził kopie zabytków mezopotamskich, sumero-akadzkich i hetyckich, gruntownie pracował nad przyswojeniem sobie cech niepowtarzalnej hieratyczności tych fragmentów, które na terenie dawnych wędrówek semickich uratowała archeologia<sup>5</sup>.

Swoistą syntezą tych fascynacji Ostrzegi – kolekcjonera pozostałości zabytków bliskowschodniej architektury – jest właśnie Ohel Pereca.

Trzecim czynnikiem kształtującym twórczość rzeźbiarza były fascynacje ludowo-chasydzkie, które łączyły się w jego dziełach z tendencjami awangardowymi. Jak zauważył Jerzy Malinowski, była to cecha charakterystyczna dla przedstawicieli grup Warszawskiego Kręgu Artystycznego i Zrzeszenia „Muza”, do których należał Ostrzega.

W tym samym czasie, gdy kształtowała się grupa Jung Idysz, w kręgu młodych żydowskich artystów i krytyków w Warszawie skupionych w efemerycznych formacjach: Warszawskim Kręgu Artystycznym i Zrzeszeniu „Muza” (Henryk Berlewi, Stanisława Centnerszwerowa, Józef Seidenbeutel, Abraham Ostrzega) – wciąż dyskutowano o narodowej sztuce żydowskiej, w której inspiracje chasydzkie i ludowe oraz żydowska symbolika łączyły się z ekspresjonistyczną formą<sup>6</sup>.

Połączenie tych z pozoru sprzecznych inspiracji znajdzie odzwierciedlenie w poszczególnych realizacjach nagrobnych dłuta Ostrzegi. Zauważalne będzie stopniowe odejście od form akademickich dominujących we wczesnej twórczości artysty na rzecz ekspresjonizmu<sup>7</sup>. Ostrzega znacznie stosować nowoczesne europejskie formy prawdopodobnie pod wpływem sztuki swojego przyjaciela i współnika, Władysława Weintrauba, który tworzył niezwykle ciekawe ekspresjonistyczne i modernistyczne dekoracje teatralne<sup>8</sup>, współpracował z Żydowskim Studium Teatralnym Michała Weicherta, był twórcą oprawy graficznej almanachów

literacko-artystycznych „Albatros” i „Chaliastre”. Artyści inspirowali się wzajemnie, obaj byli innowatorami. Z czasem wybranym nagrobkom będzie Ostrzega nadawać nierówną fakturę, a przedstawione postacie poddane zostaną deformacji (nagrobki Jana Sieroty i Bejnisa Michalewicza). Zerwanie z realistycznym odtwarzaniem otaczającego świata, w tym postaci ludzkiej, pozwalało artyście z jednej strony nadać nowoczesny wygląd rzeźbom nagrobnym, z drugiej zaś nie narażać się na ostracyzm ze strony środowiska ortodoksów. Jak pisze Jerzy Malinowski, w pierwszej dekadzie XX w. najważniejszym problemem żydowskich twórców – zarówno malarzy, jak i rzeźbiarzy z Europy Środkowej – był tzw. ekspresjonizm żydowski, z którym wiązano problem narodowych cech sztuki, a mianowicie radykalnej ekspresji, wyrażającej się między innymi w gwałtownych, często „biologicznych” deformacjach<sup>9</sup>.

## Ku figuracji

Najważniejszą cechą twórczości Abrahama Ostrzegi była chęć przełamania zakazu stosowania wizerunków funkcjonującego w sztuce żydowskiej. Biblijny zakaz ujęty w Księdze Wyjścia i Księdze Powtórzonego Prawa był jednym z najważniejszych czynników mających wpływ na sztukę żydowską na przestrzeni wieków. Zakaz interpretowany był nierozłącznie z zakazem oddawania czci wizerunkom, co nie wykluczało możliwości samego tworzenia podobizn w obrębie synagogi czy w iluminowanych tekstach świętych; innym razem rozumiany był jako całkowite odrzucenie obrazowania postaci, zwierząt, a nawet roślin. Rozwiązaniem pośrednim stały się z czasem przedstawienia symboliczne, będące aluzją do ukrytych w obrazie treści.

W repertuarze stosowanych przez Abrahama Ostrzegę środków artystycznych znajdziemy prace oscylujące między tradycyjnym żydowskim stylem, charakteryzującym się stosowaniem symbolicznych motywów i biblijnych odniesień, a ekspresjonistyczną i modernistyczną formą z drugiej strony. W kontekście zakazu przedstawiania postaci ludzkiej obowiązującego w judaizmie, prace Ostrzegi są rewolucyjne. W 1929 r. Władysław Zambrzycki w „Tygodniku Ilustrowanym” relacjonuje, jaki był odbiór figuralnych rzeźb nagrobnych Ostrzegi przez środowiska ortodoksyjnych

5 *Abraham Ostrzega* (1960: 2).

6 Malinowski (2010: 28).

7 Wczesna twórczość Ostrzegi (w szczególności rzeźba kameralna) nosi cechy charakterystyczne dla twórczości artystów z grupy Rytm, do której należeli nauczyciele Ostrzegi – Henryk Kuna i Edward Wittig.

8 Zob. „Nasz Przegląd Ilustrowany”, 44 (1931): 8.

9 Malinowski (2010: 27).

Żydów. Opisywana przez niego scena rozgrywająca się na cmentarzu jest prawdopodobnie echem szerszego sporu wokół ikonoklazmu i ikonofilii, jaki powstał między Ostrzegą a tym środowiskiem:

Przed bramę cmentarza żydowskiego zajęła platforma. Leżał na niej jakiś nagrobek z piaskowca czerwonego. Gdy woźnica zeskokczył z koźła i udał się do dozorczy, dokoła zaprzęgu zaczęły gromadzić się tłumy. Starzy, brodacі patriarchowie starannie oglądali rzeźbę, głośno dzieląc się wrażeniami. Nagle jeden z nich wskazał palcem na podpis artysty. Przeczytałem nazwisko „A. Ostrzega”. W tejże chwili powstał tumult. [...] Przeklinano Ostrzegę, przeklinano pomnik, a okrzykom „pfuj, pfuj” nie było końca. [...] Zbuntowany Ostrzega zrobił na gruncie warszawskim pierwszy wyłom w nietykalnym zakazie. Ośmielił się zaludnić cmentarz żydowski aniołami. Zaczął od mglisto zarysowanych postaci, by stopniowo przejść do coraz wyraźniejszych sylwetek. Jedynie twarze wciąż jeszcze są zamaskowane. Artysta radzi sobie w najprzeróżniejszy sposób. Niektórzy aniołowie mają oblicza ukryte w dłoniach albo wtulone w przegub ręki. To znów zwisające skrzydło zakrywa twarz przed widzem albo głowę otula zasłona. Każdy nowy pomnik wywołuje burzę na cmentarzu<sup>10</sup>.

Nowe rzeźby Ostrzegi były niszczone, oblewane smołą, artysta był również zmuszany do niszczenia swoich pomników, m.in. został zmuszony do ściosania twarzy anioła, innym razem musiał spiłować dłonie, ponieważ były oddane zbyt realistycznie. Jak pisze M. Wanwild na łamach „Literarische Bleter”, wpływ na to miały nie tylko surowe przepisy religijne, ale również brak zrozumienia u żydowskiej ludności w Polsce dla wartości sztuki plastycznej. Pierwszymi, którzy odważyli się wprowadzić sztukę na cmentarz przy ulicy Gęsiej (ob. Okopowej), byli Henryk Kuna i Ber Kratka. Nie odważyli się oni jednak zerwać z tradycją. Wanwild nie kryje sceptycyzmu wobec konserwatywnej ludności żydowskiej Warszawy, jednocześnie podnosząc zasługi Ostrzegi, wprowadzającego sztukę żydowską na cmentarz:

Sztuka żydowska musi zdobyć dopiero cmentarz. Artystę żydowskiego czeka tu jeszcze ciężka walka przy pozyskaniu sobie pozycji. O rzeczy, które zwykły rzemieślnik pozwalał sobie dawać pobożnemu żydostwu Pragi

w wieku XVII, i to jak można przypuszczać nie napotykając jakiegokolwiek przeszkody, o te rzeczy musi artysta żydowski prowadzić długie walki ze społeczeństwem świeckiej, postępowej Warszawy wieku XX-go. Taką walkę o sztukę żydowską przy ul. Gęsiej tu w Warszawie prowadzi już od lat poważny i zasłużony rzeźbiarz Abraham Ostrzega. Fanatyczna i stęchła pobożność nie ustawała w czynnym przeciw niemu działaniu, na każdym kroku przeszkadzając mu w pracy. [...] Człowiek pełen inicjatywy praktycznej i niewyczerpanej energii pioniera, idzie Ostrzega powoli, ale pewnie od jednego sukcesu do drugiego. Jak istny reformator unika on wszelkich przewrotów. [...] Gdy komponuje za pomocą figury ludzkiej motyw rozpacz, smutku, beznadziejności, redukuje on wyraz aż do linii gestu, skłonu, zwrotu, pochylenia, ledwie że narzuca ogólne kontury postaci, a formy ciała bywają najczęściej jakby zasłonięte, ukryte, jakby w pomnik wciósane. [...] Powodzenie Ostrzegi wzrosło do tego stopnia, że znajdują się już plagiatorzy, którzy wypaczając kompozycję naśladują i dostarczają falsyfikatów jego dzieł. To daje artyście szanse jeszcze większego powodzenia. Bo bezpośrednie porównanie między nieudolnymi, obrażającymi poczucie estetyczne naśladownictwami a dziełami artysty, przekonywa od razu, gdzie tkwi piękno i artyzm. [...] Połączył się [Ostrzega] z artystą i malarzem W. Weintraubem, który zdobył sobie uznanie jako doskonały dekorator, i wspólnymi siłami podejmują się oni w pomnikarstwie systematycznie i planowo zaszczepić i rozwinąć potrzeby kultury artystycznej. Zaprawdę najwyższy już czas po temu!<sup>11</sup>

Wanwild zwraca uwagę, że Ostrzega miał naśladowców, a nawet plagiatorów. Faktycznie, na cmentarzu żydowskim w Warszawie można odnaleźć wiele nagrobków słabszych artystycznie, które powstawały w podobnym czasie i były wynikiem swojego rodzaju mody na styl wprowadzony przez Ostrzegę.

Abraham Ostrzega nie był pierwszym twórcą oscylującym na granicy łamania owego zakazu, jednak jego twórczość spotykała się ze zdecydowanym sprzeciwem środowisk ortodoksyjnych, co skutkowało aktami ikonoklazmu. W niniejszym artykule stawiam hipotezę, że rzeźba sepulkralna dłuta Abrahama Ostrzegi jest równie odważna w formie, jak

<sup>10</sup> Zambrycki (1929: 887–888).

<sup>11</sup> Wanwild (1931: 24–31).

i bogata w treści teologiczne i eschatologiczne, które pozostają głęboko zakorzenione w tradycji judaizmu. Odnosząc się do przekazu Biblii, księgi *Zohar* i ludowych wyobrażeń na temat sfery zaświatów, podejmuję próbę interpretacji dzieła Abrahama Ostrzegi w kontekście trzech pierwiastków duszy wyróżnianych w tradycji żydowskiej.

### Zakaz przedstawiania wizerunków w tradycji żydowskiej

Ostrzega był zaniepokojony znikomym zainteresowaniem Żydów sztukami plastycznymi. Jak mówił w wywiadzie przeprowadzonym przez Isaaca Bashevisa Singera:

Co się tyczy Żydów, to nigdy nie interesowali się sztuką. Jesteśmy dopiero na samym początku drogi. Można na palcach policzyć tych spośród nas, którzy wykazują prawdziwą, nieudawaną ciekawość dla dzieła sztuki. [...] Macewa była zawsze jedynym dziełem rzeźbiarskim, dla którego Żyd miał szacunek<sup>12</sup>.

Rzeźbiarz wierzył, że artystyczne wykonanie macewy mogło znacznie przyczynić się do rozbudzenia uśpionego wśród Żydów zmysłu plastycznego<sup>13</sup>. Odtąd swego rodzaju misją artysty staje się dążenie do wytworzenia specyficznego żydowskiego stylu narodowego, bazującego na motywach biblijnych i bliskowschodnich.

Wybór specjalizacji w zakresie rzeźby sepulkralnej był dla Ostrzegi wyborem pragmatycznym, który jednak z czasem stał się sposobem na realizację jego twórczych aspiracji. Ostrzega mówił Singerowi, że wybrał rzeźbiarstwo nagrobne, ponieważ dawało pewne utrzymanie<sup>14</sup>. Początkowo traktował je jedynie jako sposób zarabiania na życie, potem jednak coraz bardziej przekonywał się, że ta działalność może dać mu duchowe zadowolenie. Jak mówił, pierwszą zasadą obowiązującą w pracy nad żydowskim nagrobkiem jest zakaz nadawania mu ludzkiego kształtu. Chociaż może się zdawać, że jest to ograniczenie dla artysty, w rzeczywistości ten warunek skłonił go do refleksji nad specyficznym żydowskim stylem. Pokazując Singerowi jeden ze swoich projektów, zwraca uwagę, że choć na pierwszy rzut oka nie dostrzeże się żadnego kształtu, to przy uważniejszym oglądzie można

zobaczyć figurę anioła. Kombinacja skrzydeł jest taka, że nie widać twarzy, jedynie się ją przeczuwa. To religijne ograniczenie niezwykle intrygowało artystę.

We wstępie do katalogu rzeźby nagrobnej Abrahama Ostrzegi, stworzonego na zamówienie samego artysty, Majer Bałaban pisze, że surowy zakaz przedstawiania ujęty w Piśmie Świętym był rozmaicie rozumiany w długim okresie dziejów żydowskich:

Obrazy cherubinów o sześciu skrzydłach kreślone nam przez proroka Jezajasza (Izajasza), jako też wykopaliska poczynione w ostatnich latach w Palestynie (np. w Beit Alfa) wskazują, że ornamentyka figuralna i to wyraźnie ludzka, zdobiła ściany czy też posadzki naszych świątyń i synagog na ziemi ojców. Również i ze średnich wieków, szczególnie z siedzib żydowskich w otoku Morza Śródziemnego, pozostały ślady figuralnej ornamentyki, niewiele się różniące od twórców sztuki starochrześcijańskiej. A potem sztukę zagarnął dla siebie Kościół, zdobiąc obrazami apostołów i męczenników ściany świątyń, ulice i prace prastarych miast. Synagoga żydowska została pusta i tylko tu i ówdzie jakaś płaskorzeźba lub jakiś fryz przełamujący monotonię ścian i sklepień. A byli i tacy, jak Samuel Archivolti, którzy i tego bronili, nie chcąc zaprzętać uwagi modlącego się jakimkolwiek wzorkiem kwiatowym lub fryzem geometrycznym. I tak sztuka plastyczna, wygnana z synagogi przenosi się na cmentarz, lecz i tu dziwne przechodzi koleje. U Żydów hiszpańsko-portugalskich, czyli tzw. sefardów rozwija się ona w całej pełni, dążąc bez ograniczeń za wzorami mistrzów chrześcijańskich, co widzimy na cmentarzu tychże Żydów w Amsterdamie (De Castro Henriques: *Keur van Graafsteenen*, Leiden 1883) lub w Altonie pod Hamburgiem (Grunwald: *Portugiesengraeber auf deutscher Erde*, Hamburg 1902). U Żydów aszkenazyjskich, czyli polsko-niemieckich redukuje się ta sztuka do symboliki, która na kamieniach zajmuje miejsce uboczne, zostawiając główne pole wyłącznie napisowi<sup>15</sup>.

Faktycznie jednym z najważniejszych czynników, które miały wpływ na sztukę Żydów aszkenazyjskich, był biblijny zakaz przedstawiania ujęty w Księdze Wyjścia i powtórnie przywołany w Księdze Powtórzonego Prawa:

12 Singer (1993: 192–193).

13 Singer (1993: 193).

14 Singer (1993: 191–192).

15 Bałaban (1931: 3–5).



Strzeżcie się pilnie [i pamiętajcie], żeście nie ujrzeli żadnego wizerunku w ten dzień, gdy *Bóg* przemówił do was na Chorewie spośród ognia, żebyście się nie zepsuli i nie zrobili sobie figury ani wizerunku żadnego kształtu, ani wyobrażenia mężczyzny czy kobiety, wyobrażenia żadnego zwierzęcia, które jest na ziemi, wyobrażenia żadnego ptaka skrzydlatego, który lata po niebie, [ani] wyobrażenia żadnego [stworzenia] rojącego się przy ziemi, wyobrażenia żadnej ryby, która jest w wodach poniżej łądu. [Strzeż się, gdy] podniesiesz wzrok ku niebu i ujrzysz słońce, księżyc i gwiazdy i wszystkie możliwości [konstelacji i planet] niebieskich, abyś się nie dał zwieść i nie pokłonił się im ani im nie służył – tym, które *Bóg*, twój *Bóg*, przeznaczył dla wszystkich narodów spod wszystkich niebios. [Pwt 4, 15–20]<sup>16</sup>

Bóg dwukrotnie przywołał zakaz. W pierwszym wyrażeniu zakazu dokładnie wyliczył wszystkie rodzaje stworzeń ziemskich. Spis ten poszerzył w drugim przywołaniu o ciała niebieskie, których nie wolno obrazować człowiekowi i którym nie wolno oddawać czci. Zapowiedział surową karę za tworzenie figur. Pomędzy tymi cytatami odnajdziemy jednak pewną „niekonsekwencję” Boga i niejako bezpośrednią instrukcję złamania zakazu przedstawiania. Mam na myśli opis Miejsca Obecności (Arki Przymierza) i pokrywy odkupienia w Świątyni, którą miały chronić złote posągi cherubów o rozpostartych skrzydłach:

Zrobisz pokrywę odkupienia (*kaporet*) z czystego złota, o długości dwóch i pół *ama* i szerokości półtorej *ama*. Zrobisz dwa złote cheruby wykute [z jednej bryły]. Zrobisz je z dwóch końców pokrywy odkupienia. Zrób jednego cheruba z tego końca, a drugiego cheruba z tego końca. Z samej pokrywy odkupienia zróbcie cheruby na dwóch końcach. Cheruby będą rozpościerały skrzydła w górę, zakrywając swoimi skrzydłami pokrywę odkupienia, a ich twarze będą skierowane jedna ku drugiej i cheruby będą [nachylone] ku Skrzyni, a do Skrzyni włożysz Świadection, które ci dam. Tam ustanowię swoje spotkania z tobą i będę przemawiał do ciebie sponad Skrzyni Świadectiona, wszystko co przykażę tobie odnośnie do synów Jisraela. [Wj 25, 17–23]

16 Biblia Tysiąclecia.

Cała tradycja żydowska i chrześcijańska uznała cherubiny za jeden z chórów aniołów<sup>17</sup>. Postacie te, przywoływane jeszcze wielokrotnie w Księdze Psalmów i w Pierwszej Księdze Samuela, przypominają, według komentatorów Biblii Tysiąclecia, pół ludzkie, pół zwierzęce uskrzydłone postacie babilońskich *karibu*, tj. geniuszy strzegących świątyń i pałaców. W opisywanym fragmencie pełnią rolę stróżów Skrzyni Świadectiona, ale są również symbolem obecności Boga<sup>18</sup>. Nieco inaczej komentują wygląd i znaczenie postaci cherubów Ramban i Sforno w Biblii Hebrajskiej:

Dwa złote cheruby – według opinii rabinów cheruby miały wygląd ludzkich postaci, ponieważ w aramejskim słowo *rawja* oznacza «chłopiec». [...] (Ramban).

[...] Przez słowa: «Cheruby będą rozpościerały skrzydła w górę» zostaliśmy pouczeni, że również ludzki intelekt ma w sobie potencjalną możliwość osiągnięcia [...] poziomu doskonałości, poprzez bojaźń Bożą i zgłębianie prawdy oraz odsuwanie od siebie materialności. (Sforno)<sup>19</sup>.

Według komentatorów cherubiny i ich rozpostarte ku górze skrzydła są symbolem potencjalności osiągnięcia przez ludzki intelekt doskonałości w dążeniu ku Bogu. W innych miejscach Biblii Bóg cwałuje na cherubach (Ps 18 [17], 11), a także zasiada na cherubach (Ps 80 [79], 2, Ps 99 [98], 1, 1 Sm 4, 4).

Inny przykład niekonsekwencji przytacza Byron L. Sherwin, który wskazuje na „złamanie” zakazu przedstawiania przez samego Boga, powołując się na werset z Księgi Rodzaju: „Stworzył więc Bóg człowieka na swój obraz” (Bereszit 1, 27), który zostanie rozwinięty w midraszu *Duteronomium Rabbah*: „Rabin Jozue ben Lewi powiedział: Procesja aniołów poprzedza człowieka, dokądkolwiek się on udaje, wołając: Zróbcie drogę obrazowi Boga!”<sup>20</sup>. Sherwin słusznie zauważa, że Bóg, sporządzając obraz Boży, tj. stwarzając człowieka na swój obraz, niejako zaprzeczy własnemu przekazaniu. Obraz Boży odnosi się nie tylko do duszy, rozumu i woli, lecz także do ciała. Zauważmy również, że tak jak w przypadku wydanej przez Boga instrukcji dotyczącej wyglądu Skrzyni Świadectiona towarzyszyła figura cheruba,

17 Biblia Tysiąclecia (1988: 91).

18 Biblia Tysiąclecia (1988: 987).

19 *Tora Pardes* (2003: 288).

20 Midrasz *Duteronomium Rabbah* 4, 4, cyt. za: Sherwin (1995: 169).

tak w powyższym cytacie same postaci aniołów legitymizują „złamanie” przez Boga zakazu obrazowania. Połączenie figury anioła i zakazu ukazywania twarzy jest obecne również w wizji Izajasza. O ile wszystko wskazuje na to, że cherubiny strzegące Arki Przymierza miały odkrytą twarz, zbliżoną do twarzy ludzkiej, i nie zakrywały jej w obliczu Arki, o tyle w wizji Izajasza serafiny zakrywają swoje oblicza na znak czci dla Boga (Iz 6, 1). Warto więc zaznaczyć, że na poziomie tekstu Biblii nie ma spójności w tej kwestii. Sherwin zauważa, że dopiero koncepcje zawarte w księdze *Zohar* doceniły pierwiastek cielesny Boga, co mogło być ważne w kontekście legitymizacji powstawania pełnfiguralnych rzeźb odwzorowujących ciało:

Koncepcja człowieka w obrazie sefirot odwróciła tendencję średniowiecznej myśli żydowskiej do utożsamiania obrazu Bożego wyłącznie z rozumem czy duchem. Łączność człowieka z rzeczywistością sefirot pozwoliła potraktować poważnie ludzkie ciało, jako czynnego i niezbędnego partnera oraz uczestnika w dramacie zarówno Bożej, jak i ludzkiej egzystencji. Podczas gdy we wcześniejszej średniowiecznej myśli żydowskiej samopoznanie, jako drogę do poznania Boga i świata, odnoszono przede wszystkim do duszy ludzkiej, to później właśnie ludzkie ciało stało się narzędziem nie tylko samopoznania, lecz i poznania Boga oraz stworzenia<sup>21</sup>.

Docenienie pierwiastka zmysłowego znajduje odzwierciedlenie w koncepcji duszy ludzkiej zawartej w Talmudzie i rozwiniętej w mistycznej księdze *Zohar*, będącej podstawą kabały, do której Sherwin odwołuje się w powyższym opisie. Zgodnie ze stawianą przeze mnie hipotezą, wywodzący się z księgi *Zohar* podział duszy na poszczególne pierwiastki będzie kluczowy dla odczytania znaczenia rzeźby nagrobnej Abrahama Ostrzegi.

Według *Zoharu* dusza człowieka składa się z trzech elementów: *nefes*, *ruach* i *neszamy*. *Nefes* (życie) jest tchnieniem witalnym, odpowiada za pragnienie życia, będąc motorem istnienia. *Ruach* (duch) – dusza zmysłowa, odpowiada za emocje: kieruje pozytywnymi i negatywnymi emocjami oraz myśleniem (aktywnością umysłową). *Neszama* jest duszą wyższą, rozumną, która warunkuje aktywność duchową i zawiera w sobie pochodzącą od Boga istotę człowieczeństwa; jest to samoświadomość. *Neszama*

to największa władza intuicyjna, otwierająca wgląd w naturę świata i Boga. Dlatego przedstawiana bywa obrazowo jako iskra odpryśnięta od *Biny*, samego boskiego intelektu. Tylko *nefes*, tzn. naturalna każdemu dusza, jest zdolna do grzechu. *Neszama* jest poza zasięgiem wszelkiego grzechu. W *Zoharze* kara wymierzona duszy po śmierci ogranicza się do *nefes*; niekiedy również obejmuje *ruach*, nigdy jednak nie obejmuje *neszamy*<sup>22</sup>. Ciekawą wykładnię trzech pierwiastków duszy i ich współzależności z ciałem znajdziemy w *Modlitwie, jaką zmaśniał mąż prawy i bogobojny, Rabbi Mojżesz ben Jakob Kordowero, zanim przystąpił do studiów nad świętą Księgą Zohar*:

Bo wszystkie członki moje, a jest ich dwieście czterdzieści osiem i żyły moje, a jest ich trzysta sześćdziesiąt pięć, moja dusza zmysłowa, tchnienie witalne i dusza rozumna są jako owce błądzące bez pasterza i psujące wszystko, tak że później nie potrafią tego naprawić, jeśli z góry, z wysokości nie zeslesz nam obficie narzędzi do naprawy tego, cośmy zepsuli<sup>23</sup>.

Wymienione w cytacie liczby dwieście czterdzieści osiem i trzysta sześćdziesiąt pięć dają liczbę sześćset trzydzieści, co jest, zgodnie z wykładnią *Talmudu*, ogólną liczbą narządów w ciele ludzkim. Ta sama liczba – sześćset trzydzieści – jest sumą zakazów i nakazów religijnych obowiązujących pobożnego Żyda. To poprzez członki ciała można oczyścić duszę. Jak pisze Sherwin, podczas gdy *Talmud* i średniowieczni filozofowie doradzali kontemplację ciała zmierzającą ku docenianiu mądrości Bożej, kabaliści zalecali kontemplację ciała jako drogę do najgłębszych prawd, z których najważniejszą stanowi poznanie Boga<sup>24</sup>.

Według księgi *Zohar* w zmartwychwstaniu ciała aktywne bierze udział również składająca się z trzech pierwiastków dusza. *Nefes* znajduje się w grobie, kiedy ciało człowieka rozkłada się, i przebywa nadal na świecie, aby jeszcze pozostać pośród żywych i poznać ich cierpienie, a także błagać o zmiłowanie nad sobą, gdy sprawia jej to ból. Kiedy *ruach* opuszcza ten świat, wchodzi do groty Adama i Patriarchów, którzy przekazują jej list jako znak. *Ruach* wraca wtedy do Ogrodu Ziemi, napotyka cheruby i płomień obracającego

22 Mojżesz z Leonu, *Nefes ha-chachama*, Bazylea 1608, rozdz. II, cyt. za: Scholem (1997: 298–299).

23 Yodel Rosenberg, *Sefer Zohar Tora, Sefer Wajjikra*, New York, 1927, cyt. za: Kania (2012: 4).

24 Sherwin (1995: 174).

21 Sherwin (1995: 172–173).

się miecza<sup>25</sup>. Jeśli list mówi o zasługach zmarłego, cheruby widzą list i otwierają bramę Ogrodu Ziemi. Jeśli zaś nie widzą listu, odrzucają *ruach* i nie pozwalają jej wejść. Jeśli jednak ją wpuszczą, *ruach* przyjmuje tam obleczenie na podobieństwo ciała, które miała na ziemi, będące tam jego odpowiednikiem, i cieszy się w blasku ogrodu rozkoszą. Przyobлека się w ciało tak samo jak niebiańskie anioły, gdy schodzą na ziemię. Anioły bowiem przyoblekają i okrywają się powietrzem tego świata, ponieważ zostały stworzone z ducha. *Ruach* przebywa w Ogrodzie Ziemskim przez jakiś czas, siedząc i przyoblekając siebie w obraz tego świata. W szabat, podczas nowiu i świąt *ruach* wstępuje wyżej, raduje się wyższą rozkoszą i powraca na swoje miejsce.

*Neszama* natomiast wstępuje natychmiast ku górze do tego miejsca, z którego przybyła, i zapala się dla niej światło, by świeciło ku górze. Nigdy więcej nie zstępuje w dół. W niej dopełnia się to, co dopełnia się ze wszystkich stron, z góry i z dołu. Toteż dopóty nie wstąpi ona, aby zjednoczyć się z tronem Boga, dopóki *ruach* oczyści się w Ogrodzie Ziemi, a *nefes* zazna spokoju w swym miejscu. Dopiero gdy *neszama* wstąpi, wszystko zazna uspokojenia<sup>26</sup>. Anioły pojawiają się już pierwszego dnia po śmierci człowieka – w dniu sądu. Jak mówi *Zohar*, nikt nie opuści świata, dopóki nie ujrzy *Szechiny* (Bożej obecności), a towarzyszą jej trzy anioły, by przywitać duszę sprawiedliwego<sup>27</sup>.

Przekaz księgi *Zohar* musiał mieć znaczący wpływ na dotyczące życia po śmierci wierzenia ludowe polskich Żydów. Według tych wierzeń zanim dusza zazna uspokojenia, ciało musi przejść katusze. Opublikowany w 2016 r. z okazji *Zaduszek* artykuł Pawła Fijałkowskiego wskazuje ciekawe podania dotyczące wierzeń o zaświatach wśród Żydów polskich<sup>28</sup>.

Regina Lilientalowa przytacza wierzenie z początku XX w., według którego z chwilą, gdy ludzie oddalą się od grobu, zbliża się tzw. anioł grobów i puka w grób, pytając zmarłego, jak się nazywa. Nieboszczyk, przerażony, zapomina swojego imienia, więc anioł uderza go łańcuchem przez brzuch, wyjmując z niego wnętrzności i po raz drugi pyta o imię. Dopiero za trzecim razem zmarły mówi, jak się

nazywa, a anioł grobów oddala się. Przez cały czas dusza nieboszczyka stoi przy grobie i cierpi, patrząc na katusze swojego ciała. Po odejściu anioła grobów dusza prowadzona przez dwa swoje duchy, dobrego i złego, idzie przed tron Boga. Tam ważą jej grzechy i zasługi, poświadczane w księdze, w której dusza za życia sama zapisała swoje uczynki. Jeśli grzechy przeważają, zły duch się raduje, a dobry się smuci, w odwrotnym przypadku duch dobry się cieszy, a zły jest smutny. Dusza wtedy truchleje, stara się usprawiedliwić, obarczając winą ciało. Wreszcie Bóg wydaje wyrok. Jeśli jest to dusza człowieka, który umarł, nie skończywszy siedemdziesięciu lat, jest wysyłana po raz drugi – tylko przyobleczona w inne ciało – na ziemię. Wielki grzesznik, zanim pójdzie do piekła, musi pokutować na ziemi w ciele człowieka lub zwierząt. Dusza mniej grzeszna idzie do piekła; czas i jakość kary zależne są od jakości i ilości popełnionych za życia grzechów. Bywa, że dusza skazana zostaje na wieczne piekło. Sprawiedliwego prowadzą aniołowie do raj. By jednak tam się dostać, on również musi przejść przez piekło. Są dwa piekła: dolne i górne. Najpierw dusza męczy się w piekle dolnym, po czym stopniowo przenosi się do górnego. Kary są tu rozmaite: wieszają za język za obmowę, gotują w smole, tarzają po srebrnej, kolczastej trawie. Gdy kończy się określony czas męki, przychodzi anioł Michał i obwieszcza radosną wiadomość. Dusza, oczyściwszy się w ognistej rzece, idzie do raj. Jednak może wyjść z piekła, tylko zaczepiwszy się sprawiedliwego, dlatego gdy sprawiedliwy przechodzi przez piekło, dusze wyzwolone czepiają się jego ramion i głowy. Zmierzającym do raj idą naprzeciw aniołowie i król Dawid z harfą. W raj wita dusze praojciec Abraham<sup>29</sup>.

Podobieństwo do przekazu księgi *Zohar* pobrzmiewa w wyobrażeniu o warstwach wyższych i niższych nieba i piekła, a także w stopniowym wstępowaniu lub zstępowaniu duszy po kolejnych ich piętrach. Zamiast listu jako znaku dobrego lub złego życia w podaniu ludowym mowa jest o księdze, w której dusza sama zapisuje za życia swoje grzechy i podług niej jest rozliczana. W obu tekstach silna jest obecność aniołów, rozliczających nieboszczyka z jego przewin, jak również ojców założycieli – Adama i Abrahama. Rola ciała po śmierci jest w księdze *Zohar* nadal znacząca – ponieważ w zmarłym ciele przebywa jeden z pierwiastków duszy, a także ponieważ na kolejnych

25 „Wygnawszy zaś człowieka, Bóg postawił przed ogrodem Eden cherubów i połyskujące ostrze miecza, aby strzec drogi do drzewa życia”, Rdz 3, 24.

26 *Zohar* (2003: 56–61, 86–91).

27 *Zohar* (2003: 260).

28 Fijałkowski (2016).

29 Lilientalowa (1902: 350–352).

etapach przyoblega się w formy cielesne. W podaniu ludowym natomiast ciało pełni rolę przekaźnika w procesie wymierzania kary (anioł uderza w brzuch łańcuchem), kozła ofiarnego (dusza obarcza winą ciało) i w końcu miejsca pokuty po wstąpieniu ducha w ciało jako dybuka (kabalistyczna koncepcja transmigracji dusz).

Przekazy ludowe Żydów polskich były prawdopodobnie przetworzonymi wersjami opowieści zawartych nie tylko w księdze *Zohar*, ale i we wcześniejszych od niej *Talmudzie* (czas powstania: między III w. p.n.e. a V w. n.e.) i *Midraszach* (czas powstania: między V a XII w.), w których odnajdujemy motyw bezwzględnych aniołów śmierci towarzyszących umierającemu. W talmudycznym traktacie *Awoda zara*, a także w *Midraszu do Psalmu 41* proces umierania opisany został w sposób przybliżony do wcześniej omawianych podań<sup>30</sup>.

Przywoływana wyżej „sprzeczność” Boga, który zakazuje obrazowania i jednocześnie zleca wykonanie figur, znajduje odzwierciedlenie w zróżnicowanym podejściu do zakazu przedstawiania w żydowskiej sztuce sakralnej. Jak pisze Magdalena Maciudzińska-Kamczycka, w świadomości Izraelitów to Świątynia Salomona legitymizowała istnienie form sztuki przeznaczonych na chwałę Boga<sup>31</sup>. Obfitowała ona w wizerunki fantastyczne, a także te odwołujące się do rzeczywistych stworzeń: jej ściany i drzwi były pokryte przedstawieniami złotych cherubów i motywami roślinnymi (kwiatami i liśćmi palmowymi), a przed Świątynią stała kadz z miedzi na dwunastu bykach, zwana Miedzianym Morzem. Księga Ezdrasza wymienia bogactwo wyposażenia świątyni (Ezd 1, 7–11). Spory o możliwość istnienia sztuki żydowskiej podsumowuje malarz Efraim Mojżesz Lilien w liście do kolekcjonera Maksymiliana Goldsteina:

Na wykładzie o sztuce żydowskiej oczekiwałem dowodzenia, że przykazanie «Nie miej innych bogów prócz mnie, nie rób sobie żadnej rzeźby, ani żadnego obrazu» zupełnie inne ma znaczenie, aniżeli to, które mu się podsuwa. Przeciwnie, w żadnym innym starożytnym dziele literatury powszechnej nie ma tylu wzmianek o sztuce i o rzeźbach jak w Biblii. Prorocy wspominają o dziełach sztuki, na dworach królów były posągi: pierwszego artystę wezwał sam Bóg. Arka przymierza jest jedynym pomnikiem w historii architektury itd. Z każdej

strony Pisma św. można dowieść uświetnienia sztuki plastycznej<sup>32</sup>.

Zróżnicowany sposób odnoszenia się do zakazu przedstawiania, spór o to, czy Bóg legitymizuje czy zakazuje wszelkich sztuk, w żydowskiej sztuce sakralnej skutkowało niemal naprzemiennymi okresami stosowania się do zakazu i okresami pełnego obrazowania. Jak piszą Maria i Kazimierz Piechotkowie, w ciągu trzech tysięcy lat między zdobyciem Jerozolimy przez Dawida w 1000 r. p.n.e. a połowę XIX w., kiedy liczni artyści żydowscy weszli w orbitę europejskiej sztuki świeckiej, znamy jedynie trzy okresy i miejsca, w których zakaz ten nie był w sztuce synagogalnej rygorystycznie przestrzegany:

- lata 965–927 p.n.e., gdy Salomon budował Świątynię Jerozolimską, która musiała być równie wspaniała jak sanktuaria Fenicji, Asyrii, Babilonii i Egiptu;
- okres od III do VI w. n.e., kiedy pod wpływem kultury hellenistycznej powstały na terenie Cesarstwa Rzymskiego (Bizancjum) mozaikowe posadzki synagog En Gedi w biblijnej Judei, Hamat Tiberias, Beit She’an i Beit Alfa w pobliżu Galilei, Hammnan-Lif w dzisiejszej Tunezji oraz polichromie ścienne w pochodzącej z połowy III w. n.e. synagogi w mieście Dura Europos nad Eufratem na terytorium dzisiejszej Syrii;
- wieki od XVI do połowy XIX — kiedy następuje wspaniały rozkwit sztuki żydowskiej we wnętrzach bożnic, zwłaszcza drewnianych, na ziemiach Rzeczypospolitej: Korony Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego<sup>33</sup>.

Odkrycie kilku synagog w Syrii i Palestynie miało ogromne znaczenie dla uświadomienia bogactwa późnoantycznej i wczesnośredniowiecznej sztuki żydowskiej. Najciekawsze okazały się mozaiki posadzkowe oraz polichromie ścian. Znanie są zezwolenia udzielane artystom, pochodzące z kręgu rabinackiego. Jak pisze Marcel Simon:

Bardzo powoli, stopniowo, przewagę zyskuje tolerancja i wreszcie pod jej wpływem rabini godzą się z istnieniem żydowskiej sztuki religijnej. Świadczą o tym dwa dokumenty. Jeden z nich mówi, że za czasów rabiego Johanana [...] zaczęły się pojawiać malowidła na ścianach i rabini tego nie zabronili; [...] w drugim czytamy,

<sup>30</sup> *Traktat Awoda zara 20b, Midrasz ad Ps 41, 7; 51 b, 52 a*, cyt. za: Cohen (1995: 97–98).

<sup>31</sup> Maciudzińska-Kamczycka (2014: 32).

<sup>32</sup> Goldstein, Dresdner (1935: 89).

<sup>33</sup> Piechotkowie (2015: 129).



że [...] za czasów rabiego Abuna zaczęto przedstawiać postacie ludzkie na mozaikach, a on się temu nie sprzeciwił. [...] Rabbi Johanan żył w III w., a rabbi Abun w początkach IV w.<sup>34</sup>

W pierwszych wiekach naszej ery następuje ogromny rozwój sztuki żydowskiej. Bogato ozdobione sarkofagi z cmentarza Beit Sze'arim w Galilei, datowanego na koniec II w., łamią wcześniejsze artystyczne tabu. Wykopano tam grobowce sarkofagowe zdobione przedstawieniami antytecznie ustawionych orłów, lwów, ozdobione reliefem ukazującym brodate ludzkie twarze, a także pogańskie sceny mitologiczne. Na jednym z nich, ponad girlandą, widoczna jest na ścianie sarkofagu brodata twarz, należąca najprawdopodobniej do któregoś z pogańskich bogów. Jeden z sarkofagów ozdobiony był sceną z greckiego mitu o Ledzie i Zeusie, inne – scenami amazonomachii czy boga Erosa. Choć mogły być wykonane poza Palestyną, dziwi fakt ich akceptacji dla potrzeb ostatniej posługi<sup>35</sup>.

Maria i Kazimierz Piechotkowie zauważają, że obok malowideł przedstawiających figuralne sceny biblijne najbogatsza w treści jest zachowana posadzka podłogowa w synagodze Beit Alfa z VI w. Podzielona została na trzy części, ujęte we wspólne obramienie. Środkową zajmuje krąg znaków zodiaku, wewnątrz którego znajduje się czterokonny rydwan z woźnicą o głowie otoczonej promieniami, interpretowany jako przedstawienie Heliosa. Cztery uskrzydłone postacie ludzkie (kobiece) w narożnikach personifikują cztery pory roku. Należy zwrócić uwagę, że na mozaice w Beit Alfa postacie ludzkie pokazane są w całości, z odkrytymi twarzami. Jedyne Bóg jest niewidzialny, a jego obecność zaznaczona została wyłącznie przez wysuniętą z nieba dłoń<sup>36</sup>. Jak pisze Dariusz Rozmus, podczas badań polichromii odsłoniętych w trakcie wykopalisk w Dura Europos stwierdzono, że osoby postaci znajdujących się na wysokości głów wiernych, którzy odwiedzali niegdyś synagogę, zostały celowo skute. Kilkanaście wieków później i kilka tysięcy kilometrów na północ od Syrii, w drugiej połowie XVII w. w Rzeczypospolitej, rabin Abraham Abele Gombiner zakazywał malowania wizerunków na ścianach synagog na poziomie twarzy modlących się, lecz dopuszczał malowanie ich wysoko ponad głowami wiernych<sup>37</sup>.

Monika Krajewska również przekonuje, że zakaz przedstawiania nie był na przestrzeni wieków traktowany dosłownie. Oprócz wymienionych wyżej przykładów starożytnych potwierdzają to m.in. zdobione groteskami średniowieczne rękopisy, tarcze na Torę z postaciami Mojżesza i Arona po zachowaną jeszcze w niektórych synagogach polichromię polskich synagog, pełną realistycznych i fantastycznych zwierząt. Na tradycyjnych nagrobkach Żydów aszkenazyjskich nie spotykamy prawie nigdy postaci ludzkiej. Wśród tysięcy tradycyjnych macew na cmentarzu żydowskim w Warszawie można znaleźć zaledwie cztery płaskorzeźby przedstawiające postać ludzką, i to za każdym razem odwróconą tyłem. Są to nagrobki z I połowy XIX w. Różne były sposoby przedstawiania bogactwa treści bez użycia postaci ludzkiej. Typowym chwytem jest wyobrażenie *pars pro toto*, np. ręki trzymającej dzban jako symbolu lewitów, w innych wypadkach może to być pióro, księga (osoba zmarła była osobą uczoną) czy skarbonka lub datek dobroczynny (nieboszczyk był szczodry). Inny sposób radzenia sobie z zastępowaniem wizerunku ludzkiego to niejako zastąpienie człowieka przez zwierzę. Jeleń oznaczający dążenie ku Bogu odpowiada imionom Hirsch (w jidysz) i Cwi (w hebrajskim) oraz imieniu Naftali. Lew jest symbolem siły, potęgi i pokolenia Judy. Zwierzęta wyrażają też cnoty, którymi odznaczyli się zmarli, a ich przedstawienia uzupełnia często tekst epitafium umieszczony na macewie. I tak na przykład lew, jeleń, orzeł na macewie opisane bywają wersem z *Talmudu*: „bądź silny jak lampart, lekki jak orzeł, rączy jak jeleń, potężny jak lew, aby wypełnić wolę Ojca twego w niebie” – oznaczają więc silną wiarę zmarłego<sup>38</sup>.

Jak jednak przedstawianie zwierząt ma się do zakazu z Księgi Wyjścia, który mówi: „nie czyni sobie podobizny rzeźbionej czegokolwiek, co jest na niebie w górze i co jest na ziemi w dole i tego, co jest w wodzie pod ziemią?” (Wj 20, 4–6). Pierwszą i najbardziej podstawową cechą przedstawień na tradycyjnych nagrobkach jest to, że są to przedstawienia symboliczne, a więc wskazujące poza siebie. Między źródłem, jakim jest tekst epitafium,

34 Simon (1981: 332), cyt. za: Rozmus (1999: 76).

35 Rozmus (1999: 76–77).

36 Piechotkowie (2015: 130).

37 Piechotkowie (2015: 79–80).

38 Krajewska (1989: 46–54). W dalszej części artykułu (na s. 58) autorka pisze jednak, że większość twórców nagrobków była nieświadoma pierwotnego znaczenia motywów, których używali. Wielokrotnie powielanie i pozbawione głębszego uzasadnienia łączenie poszczególnych elementów płaskorzeźby wieńczącej inskrypcję oderwało znak nagrobny od treści epitafium i indywidualnych cech zmarłego. Polemizuje z tym stwierdzeniem Rozmus (1999: 84–85).

a wyobrażającym go przedstawieniem powstaje swoiste sprzężenie. Obraz przestaje być przedstawieniem rzeczywistego przedmiotu, zwierzęcia czy rośliny, którym nie wolno oddawać czci, nie jest „świętym obrazem”, lecz aluzją – symbolem ukrytych w nim treści. Interpretacja symboliki płaskorzeźb niejednokrotnie nie jest możliwa bez znajomości treści epitafium, która dopełnia znaczenia wizualnych przedstawień, a która jest często cytatem z Tory, *Talmudu* czy ksiąg mistycznych, np. z *Zoharu*.

Choć wiele źródeł potwierdza, że w tradycji sefardyjskiej zakaz obrazowania nie był tak ściśle przestrzegany, jak w tradycji Aszkenazyjczyków, Dariusz Rozmus wskazuje na jeden z uderzających przykładów wyłomu w zakazie przedstawień figuralnych w przestrzeni cmentarza. Pewien XVII-wieczny sefardyjski nagrobek na holenderskim cmentarzu w Ouderkerk zawiera nie tylko wykute w kamieniu wizerunki ludzi, ale nawet obraz samego Boga (!)<sup>39</sup>.

W jaki sposób przedstawiony i przeanalizowany tu problem ambiwalencji zakazu obrazowania w kulturze żydowskiej może odnosić się do twórczości Abrahama Ostrzegi? Sądzę, że uznać należy go za XX-wiecznego kontynuatora tradycji podważania zakazu, pomimo iż obok prac obrazoburczych tworzył również wiele nagrobków tradycyjnych.

W przywołanym wyżej opisie Arki Przymierza cherubiny są symbolem obecności Boga. W zestawieniu cytatów biblijnych (z Księgi Wyjścia, Księgi Powtórzonego Prawa) napotykaemy sprzeczność: nakaz wykonania rzeźb cherubinów strzegących Arki poprzedzony zostaje zakazem tworzenia podobizn, zakaz jest też, po zapisie z nakazem, powtórzony. Ta uderzająca sprzeczność może być rozwiązana jedynie przez konkluzję, że zakaz przedstawiania wizerunków nie funkcjonuje w Biblii niezależnie od zakazu oddawania im czci. Powinien być więc rozumiany zawsze łącznie z cytatem: „Nie będziesz oddawał im pokłonu i nie będziesz im służył” (Pwt 4, 15–20). W tym kontekście znamieną jest przypowieść o Gamalielu synu Szymona, żyjącym w I w. n.e., który poucza Prokulusa, że istnienie wizerunków jako ozdób nie jest jednoznaczne z oddawaniem im czci:

Rabban Gamaliel kąpał się w łaźni Afrodyty. Widząc to Prokulus, syn filozofa, rzekł do niego – w waszym prawie napisano: «Niechaj do twojej ręki nie przyłgnie żadna nieczystość, która została obłożona klątwą (Pwt 13, 18), dlaczego więc ty kąpiesz się w pogańskiej

łaźni Afrodyty?» Słyszając to rabban Gamaliel rzekł: «Na takie pytania dotyczące Tory nie możemy odpowiedzieć w łaźni». Kiedy zakończył kąpiel i wyszedł z łaźni, powiedział: «Nie wszedłem w jej granice, lecz ona weszła w moje, bo łaźnia istniała zanim postawiono w niej posąg Afrodyty i była przeznaczona do powszechnego użytku. Nikt przecież nie mówi, że łaźnię zbudowano dla Afrodyty, lecz mówi się, że posąg Afrodyty zrobiono jako ozdobę dla łaźni. W Torze stwierdza się, że tylko to, co uważa się za bóstwo, jest zakazane. Jeśli zaś posągu nie traktuje się jako bóstwo, to nic nie stoi na przeszkodzie, aby korzystać z łaźni». (Traktat *Awoda zara b*)<sup>40</sup>.

Szczególnie ważną rolę przy „złamaniu zakazu” przez samego Boga, a także w podaniach o śmierci i przejściu do zaświatów w księdze *Zohar* i w wierzeniach ludowych pełnią anioły i cherubiny. Czy fakt ten upoważniał Abrahama Ostrzegę do przedstawiania postaci aniołów w rzeźbie nagrobnej? Odwołując się raz jeszcze do księgi *Zohar* – anioły, które zstępują na ziemię, przyoblekają się w ziemskie ciało. Przedstawianie figur aniołów może być rozumiane w tradycyjnym sensie jako symbol odsyłający do sfery zaświatów lub jako „złamanie zakazu” legitymizowane w tekście Biblii przez samego Boga.

Jak pisze Gershom Scholem, w chasydzkiej teozofii pojawia się motyw świętego cheruba zasiadającego na Tronie Merkawy. Scholem powołuje się na pewną opowieść mityczną, według której wraz z odbiciem boskiego światła w pierwotnych wodach powstał ogień, z niego zaś utworzono Tron i anioły. Z „wielkiego ognia” samej *Szechiny* emanuje nie tylko cherub, ale i ludzka dusza, mająca zatem wyższą wartość niż świat anielski. Cherub może przyjmować wszelkie postacie aniołów, ludzi bądź zwierząt. Jego kształt ludzki był praformą, podług której Bóg stworzył człowieka<sup>41</sup>.

Wynika stąd, że figura anioła jako praformy człowieka jest pośrednikiem w akcie kreacji ludzi. W akcie tym stworzenie człowieka na obraz Boga staje się podstawą do podważenia zakazu obrazowania. Ponieważ w procesie tym, zgodnie z mistycznym odłamem judaizmu, pośredniczy anioł, ta centralna dla twórczości Abrahama Ostrzegi figura staje się oczywistym środkiem wyrazu, poprzez który artysta wprowadza wizerunki do sfery *sacrum* cmentarza.

40 Tyloch (1993: 159).

41 Eleazar z Wormacji, *Sza'are ha-sod we-cha-jichud*, s. 14, cyt. za: Scholem (1997: 151–152).

39 Saltman (1981: 42, il. 17), cyt. za: Rozmus, (1999: 74).

Pomimo że artysta odciął się od swojego tradycyjnego środowiska, zawodowo zajmował się rzeźbą figuralną, to jednak do wprowadzania postaci ludzkiej do sztuki sepulkralnej upoważniała go wiedza teologiczna, którą zdobył w czasie nauki w jesziwach w Brześciu i Białymstoku. Artysta znał też na pewno przykłady łamania zakazu wizerunków w bliskowschodniej sztuce antycznej: wyniki badań archeologicznych dotyczących synagogi Beit Alfa zostały ogłoszone w 1929 r., wspomina o nich Majer Bałaban we wstępie do katalogu Atelier Zdobnictwa Artystycznego z 1931 r.<sup>42</sup> Ostrzega jest artystą próbującym pogodzić w swojej tożsamości tendencje ogólnoeuropejskie i te związane z tradycją żydowską, co znajduje odzwierciedlenie w jego twórczości, w której awangardowe formy przeplatają się z inspiracjami ludowo-chasydzkimi. Jest interesującym twórcą właśnie dzięki tej podwójnej czy też pękniętej tożsamości.

### Treści teologiczne w rzeźbie Ostrzegi

W niniejszym podrozdziale skupię się w szczególności na analizie wybranych nagrobków autorstwa Ostrzegi pod kątem zastosowanych motywów postaci i aniołów, zastanawiając się nad ich teologiczno-eschatologicznym wyjaśnieniem. Szczególnie ważne będą tu kategorie związane z trzema pierwiastkami duszy – *nefes*, *ruach* i *neszama* – które posłużą za punkt wyjścia do podziału nagrobków na trzy kompozycyjno-formalne grupy: 1) nagrobki z grupy *nefes* – kompozycje ciężące ku ziemi, figury unieruchomione w płycie nagrobnej i skierowane twarzą w dół; 2) nagrobki z grupy *ruach* – kompozycje będące łącznikiem między ziemią i niebem: figury nadal unieruchomione w płycie nagrobnej, ukierunkowane twarzą w stronę nieboskłonu; 3) nagrobki z grupy *neszama* – pełnoplastyczne i wolnostojące figury, odseparowane od ziemi wysokim postumentem o wertykalnej kompozycji ukierunkowanej w stronę nieba, a także nagrobki z motywem anioła pomagającego w procesie przenoszenia duszy zmarłego do sfery zaświatów. Należy podkreślić, że podział ten odnosi się wyłącznie do kompozycji rzeźb nagrobnych i moją intencją nie jest ocena, czy zmarły, pochowany w grobie należącym do danej grupy, należał do osób bardziej lub mniej religijnych i uduchowionych. Pierwiastki duszy stanowią

<sup>42</sup> Bałaban (1931: 4).

tu wyłącznie punkt wyjścia do podziału formalnego nagrobków dłuta Ostrzegi.

### *Nefesz* – postać w geście czuwania

W twórczości sepulkralnej Abrahama Ostrzegi można wyróżnić grupę nagrobków, w których postaci ujęte są w geście czuwania, a ich kompozycja jest osadzona mocno w ziemi lub ku niej „ciążąca”. Ból wyrażony w tych nagrobkach jest bólem ziemskim, ukazany w kategoriach fizycznego ciężaru. Przykładem nagrobka z grupy *nefes* jest grobowiec Frani Silberberg z 1937 r. (il. 1), wykonany z ustawionych do siebie pod kątem dziewięćdziesięciu stopni dwóch płyt nagrobnych z piaskowca. Układ ten tworzy atmosferę zaciśza. Jedna z płyt zawiera kompozycję z płaczącą postacią, druga jest prostą, obramioną płytą. Postać płaczącej kobiety opiera się czy wręcz opada na trzy stopnie. Na najniższym z nich, znajdującym się u jej stóp, widnieje napis: „Szczęście minęło, nadzieja zgasła, ten tylko pozostał grób”. Inskrypcja zwraca uwagę na to, co pozostało tu, na ziemi. Ubrana w dekoracyjne szaty postać opiera twarz na jednej dłoni, drugą zaś dłonią osłania głowę w geście żałoby. Czy schody, na których leży, są stopniami do bram nieba, które pozostają jednak zamknięte? Całość kompozycji oparta jest na tym właśnie dysonansie: schody prowadzą w górę, lecz postać skłania się ku ziemi. Ta czuwająca kobieta uosabia czysto ludzkie uczucie bolesnej pamięci. Jej postawa i gest mają wyrażać nasłuchiwanie wnętrza grobu i jednocześnie upominanie, by odrzucić wszelkie zewnętrzne zakłócenia, które mogłyby stanąć na przeszkodzie skupieniu i zadumie w tym zacisznym miejscu.

O ile płaskorzeźba na grobie Frani Silberberg pozostaje w stylistyce secesyjnej, postać jest nieco wydłużona i mimo wszystko ma w sobie dużą dozę lekkości, o tyle rzeźba na nagrobku Otylii Grauberg-Rozentalowej<sup>43</sup> z 1931 r. (il. 2) jest masywna. Figura wykonana została z piaskowca, zaś płyta z inskrypcją – z szarego granitu. Zgięta w pół postać ściśle przystaje przodem ciała do macewy. U dołu nieco smuklejsza, od pasa w górę kobieta z rozbudowanym torsem i ramionami opada całym ciężarem na górną część płyty nagrobnej, niejako przygniatając ją. Twarz kobiety skierowana jest ku ziemi.

<sup>43</sup> Otylia Grauberg-Rozentalowa – dr medycyny, lekarz neurolog, m.in. lekarz miejski w szpitalu św. Stanisława w Warszawie. *Materiały prasowe* (2017: 2).





Il. 1 Nagrobek Frani Silberberg, piaskowiec, 1937 (kwatery 38, rz. 23), fot. Zuzanna Benesz-Goldfinger



Il. 3 Nagrobek Rity Goriełow, granit, 1926 (kwatery 12, rz. 11), fot. Zuzanna Benesz-Goldfinger



Il. 2 Nagrobek Otylii Grauberg-Rozentalowej, granit, 1931 (kwatery 31, rz. 5), fot. Zuzanna Benesz-Goldfinger



Il. 4 Nagrobek Olka Hirszfelda, piaskowiec, 1926 (kwatery 12, rz. 11), fot. Zuzanna Benesz-Goldfinger

Figura stanowiąca integralną część płyty nagrobnej sprawia wrażenie unieruchomionej i wlanej w jej płaszczyznę. Ból wyrażony jest poprzez fizyczny ciężar postury tej postaci, otulającej w rozpacz nagrobek.

Groby Frani Silberberg czy Otylii Grauberg-Rozentalowej nie są ustawione na postumentach, wyrastają niejako wprost

z ziemi. Na poziomie teologicznym nawiązują do opisywanego wyżej pierwszego z pierwiastków duszy – *nefes*. Postacie na nagrobkach ujęte są w geście skłonu ku ziemi i opłakiwania. Ich ból jest przyziemny, wyrażona jest tu żałoba tych, którzy pozostają. Rolą tych nagrobków jest więc przypomnienie o związku człowieka z ziemią i nieuchronności jego



końca. Do tej grupy należą również nagrobki Rity Goriełow (il. 3) i Olka Hirszfelda<sup>44</sup> (il. 4).

### *Ruach* – postać w geście poruszenia

Kolejna grupa rzeźb nagrobnych zbudowana jest wokół napięcia pomiędzy wznoszeniem się a pozostawaniem na ziemi. Na poziomie teologicznym kompozycje te nawiązują do drugiego pierwiastka duszy – opisanego wyżej zmysłowego i odpowiadającego za emocje *ruach*. Kompozycje rzeźb pozostają niejako wlane w płytę nagrobną i są mocno osadzone w ziemi, jednak sama postać ujęta zostaje w pozie skierowanej ku niebu, sugerując wznoszenie się duszy.

Wykonany z piaskowca nagrobek Sary Perle<sup>45</sup> z 1927 r. (il. 5) jest kompozycyjnie zbliżony do nagrobków z pierwszej grupy. Kobięca postać ujęta w nieco abstrakcyjny sposób przylega tylną częścią ciała do płyty nagrobnej. Zamiast więc pochylać się nad ziemią, ciało postaci, wygięte w akrobacyjnej pozie, kieruje się ku niebu. Twarz nie została odwzorowana, pozostaje gładka, zarysowany jest wyłącznie podbródek i kształt głowy postaci. Uniesione ręce kobieta wygina do tyłu. Zgięcie łokcia koresponduje ze spiczastym podbródkiem – oba te elementy ukierunkowane są w stronę nieba. Szaty zakrywające dłonie postaci spływają swobodnie wzdłuż prawej krawędzi nagrobka. Dumnie wypięta klatka piersiowa kobiety jest ujęta w chwili nabierania głębokiego oddechu, być może uchwycony jest tu moment uwalniania się duszy z ciała i początek jej peregrynacji.

Nagrobek Karola Himmelfarba<sup>46</sup> (il. 6) z tego samego roku wykonany jest z piaskowca, płyta z inskrypcją zaś z szarego granitu. Formalnie nagrobek zbliżony jest do grobowca Sary Perle. Postać kobiety odwzorowana została jednak nieco bardziej realistycznie – wyraźnie zaznaczone są jej nogi, tułów i ramię osłaniające twarz. Kobieta ma atletyczną budowę ciała, mięśnie ramion i nóg zostały wyraźnie zaznaczone. Wygięta poza, w której artysta ujął postać, jest tym

44 Olek Hirszfeld zmarł jako 11-latek. *Materiały prasowe* (2017: 2).

45 Sara Perle zmarła śmiercią tragiczną 19 IV 1926 r., o czym informuje nekrolog zamieszczony w „Naszym Przeglądzie”: „Koledze naszemu Jehoszua Perle wyrażamy z powodu tragicznej śmierci Jego żony Sary nasze serdeczne współczucie. Związek Literatów i Dziennikarzy Żydowskich w Warszawie”. „Nasz Przegląd”, 109 (20 IV 1926): 9.

46 Karol Himmelfarb – magister nauk ekonomiczno-politycznych, właściciel fabryki obuwia „Słoń”. Popełnił samobójstwo w wieku 30 lat. *Materiały prasowe* (2017: 2); informacje wypisane na nagrobku.



Il. 5 Nagrobek Sary Perle, piaskowiec, 1927 (kwatery 12, rz. 1), fot. Zuzanna Benesz-Goldfinger



Il. 6 Nagrobek Karola Himmelfarba, piaskowiec, granit, 1927 (kwatery 19, rz. 2), fot. Zuzanna Benesz-Goldfinger

trudniejsza, że kobieta wsparta jest tylko na jednej nodze. Druga stopa styka się z ziemią samymi palcami, co sprawia wrażenie odrywania się postaci od powierzchni. W tej kompozycji związek figury z ziemią nie pełni już pierwszoplanowej roli. Klatka piersiowa unosi się w geście zacerpnienia ostatniego, życiodajnego oddechu. *Rozpacz* – bo tak nazywa się kompozycja na nagrobku Himmelfarba – jest liryczna i piękna. Choć rzeźba była krytykowana przez ortodoksyjne środowiska za przedstawianie postaci człowieka w tak odważnej pozie, Ostrzega znowu uchwycił tu treści teologiczno-eschatologiczne. Został tu ujęty moment uwolnienia się i wznoszenia jednego z pierwiastków duszy – *ruach*, który jest pośrednikiem między ziemią i niebem w procesie przechodzenia w zaświaty. Z tyłu nagrobka wkomponowana jest marmurowa okrągła płyta z imieniem i nazwiskiem zmarłego i datą śmierci, zasłonięta w dwa lata po wzniesieniu nagrobka Himmelfarba inną realizacją Ostrzegi – nagrobkiem Felicji z Krongoldów Kon z 1929 r.

### *Neszama* – postać w geście przekroczenia

Ten pierwiastek duszy oddany jest w pełnfiguralnych wolnostojących rzeźbach dłuta Abrahama Ostrzegi, które charakteryzują się strzelistością i skierowane są wprost ku niebu. Przykład stanowi nagrobek Aleksandra Hochgemein-Homańskiego<sup>47</sup> z 1931 r. z rzeźbą *Dolore. Płaczący anioł* (il. 7). Kompozycja składa się z pełnopostaciowej figury anioła, którego złożone skrzydła zakrywają tylną część ciała, stanowiąc swojego rodzaju niszę. W geście bólu anioł zakrywa dłońmi twarz. Zwieńczenie skrzydeł skierowane jest ku górze.

Kwestia zakrywania twarzy przez anioły w obecności Boga nie jest w Biblii przedstawiona jednoznacznie. O ile figury cherubów strzegące najświętszej Arki Przymierza mają odsłonięte twarze, o tyle w wizji proroka Izajasza serafiny zakrywają swoje oblicza na znak czci dla Boga (Iz 6, 1). W teofanii na początku księgi proroka Ezechiela anioły „miały postać człowieka; każda z nich miała po cztery twarze[,] [...] oblicza ich i skrzydła były rozwinięte ku górze” (Ez 1, 5–12), nic więc nie wskazuje na to, by zakrywały swe twarze w obecności Boga, a stanowiły

przecież nieodłączny element rydwanu Bożego. Powodem zakrycia twarzy anioła przez Ostrzegę była nie tylko konieczność dostosowania się do panujących na cmentarzu żydowskim zasad, ale także chęć ukazania postaci w geście żałobnym<sup>48</sup>. Wysoki postument oddalający figurę od ziemi rzeźbiony jest w formie dwóch rzędów trójstopniowych schodów, co być może stanowi nawiązanie do biblijnego snu Jakuba, w czasie którego „ujrzał [on] drabinę opartą na ziemi, sięgającą swym wierzchołkiem nieba, oraz aniołów Bożych, którzy wchodzili w górę i schodzili w dół” (Rdz 28, 12–18)<sup>49</sup>. W kontekście interpretacji w oparciu o podział na trzy pierwiastki duszy nagrobek ten przyporządkowałabym do grupy *neszamy* nie tylko ze względu na wertykalną kompozycję tej rzeźby, podkreśloną strzelistością zwieńczenia skrzydeł anielskich, czy wyraźne odseparowanie figury od ziemi, ale również na układ dłoni. Przylegające ściśle do twarzy dłonie jednocześnie odwracają się wewnątrz ku niebu. Anioł ten jest więc ujęty w pozie unoszenia duszy zmarłego – przez przedstawienie twarzy anioła – ku nieboskłonowi.

Innym przykładem rzeźby z grupy *neszamy* jest wykonany w granicie nagrobek Berty z Kurlandzkich Dembin z 1934 r. (il. 8). Trzy symetrycznie zwężające się ku górze stopnie prowadzą do wysokiego postumentu z inskrypcją: „Z Kurlandzkich Berta Dembin. Jedynej na zawsze. Mąż i syn”. Nagrobek wyróżnia się spośród otaczających go macew wysokością i strzelistością. Postument składa się z trzech części, u dołu jest masywny i zwęża się ku górze, co koresponduje z analogiczną kompozycją umieszczonej na niej rzeźby. Od frontu figura sprawia wrażenie prostego obelisku. Kiedy jednak spojrzymy na rzeźbę z boku, okaże się, że przedstawia kobietę ubraną w rozkloszowaną suknię. Postać ujęta jest w trudnej pozycji: unosi do góry zgięte w pół ramiona, rękami zasłaniając twarz. Spiczasto zakończone łokcie stykają się w górze, tworząc strzeliste zwieńczenie postaci. Kompozycja, szersza u dołu, proporcjonalnie zwęża się ku górze,

48 Zakrywanie twarzy jako gest żałobny jest też częstym motywem rzeźb znajdujących się na cmentarzach chrześcijańskich. Przykładem może być marmurowy grobowiec rodziny Bertoldów Neumanów na cmentarzu ewangelicko-reformowanym w Warszawie. Przedstawia trumnę i pogrążoną w żałobie kobietę, zasłaniającą dłońmi twarz.

49 Warto zauważyć, że podobny postument zdobi nagrobek Jana Sieroty, co również można wiązać ze snem Jakuba, jako że w kompozycji tego nagrobka także występuje motyw skrzydeł anielskich.

47 Aleksander Hochgemein-Homański – warszawski adwokat. Przysuskier (1936: 55).



by zakończyć się strzeliście. Dzięki tak wysokiemu postumentowi rzeźba jest oddalona od ziemi, nie ma tu już „zakotwiczenia” czy też „włania” postaci w płytę macewy. Ta wolnostojąca rzeźba stanowi autonomiczną całość ukierunkowaną ku nieboskłonowi. Wydaje się, że postać ma za chwilę unieść się i wzlecieć w przestworza. Figura oddaje natychmiastowe wstępowanie *neszamy* ku górze – do miejsca, z którego przybyła.

## Zakończenie

Twórczość sepulkralna Abrahama Ostrzegi nie spotkała się ze zrozumieniem jemu współczesnych. Z jednej strony artysta zmuszany był do kompromisów twórczych w przypadku nagrobków tworzonych na zamówienie bogatych reprezentantów mieszczaństwa, z drugiej zaś strony spotykał się z ostracyzmem środowisk ortodoksyjnych, co prowadziło do aktów ikonoklazmu. Oskarżany o obrazoburstwo, Ostrzega zmuszany był do ściosywania zbyt realistycznie odwzorowujących ludzkie ciało fragmentów rzeźb.

Choć zaraz po przyjeździe do Warszawy, a więc jako dwudziestoletni młodzieniec, przeszedł proces akulturacji, uzyskał wcześniej wykształcenie w zakresie teologii żydowskiej, które miało zasadniczy wpływ na jego późniejszą twórczość nagrobną. Artysta, który nie zdołał zrealizować w pełni swoich zamierzeń twórczych w rzeźbie kameralnej, odnalazł duchowe zadowolenie właśnie w twórczości sepulkralnej. Jako jedyny z grupy Warszawskiego Kręgu Artystycznego i Zrzeszenia „Muza” zajmował się szerzej tematyką religijną, przez co funkcjonował niejako na pograniczu światów świeckiego i religijnego. Tradycyjne motywy symboliczne, występujące od wieków w sztuce nagrobnej, artysta rozwinął dzięki zainteresowaniu archeologią, czego efektem były architektoniczne nagrobki w stylistyce bliskowschodniej. Ogromną rolę odegrały teksty święte: założenia takie jak Mauzoleum Trzech Pisarzy odwołują się do bogactwa motywów zaczerpniętych z Biblii, zaś częste odwołania do angelologii i zastosowanie figuracji odsyła nie tylko do Tory i *Talmudu*, ale również do ksiąg mistycznych, tj. do *Zoharu*. Rozwinięte w tej księdze docenienie cielesności dało artyście podstawę do upostaciowienia, tworzenia ekspresjonistycznych „rzeźb cielesnych”, zaś teoria duszy składającej się z trzech pierwiastków zdaje się kategorią porządkującą dla figuratywnych rzeźb



Il. 7 Nagrobek Aleksandra Hochgemain-Homańskiego, granit, 1931 (kwatery 24, rz. 6), fot. Zuzanna Benesz-Goldfinger



Il. 8 Nagrobek Berty Dembin, granit, 1934 (kwatery 15, rz. 10), fot. Zuzanna Benesz-Goldfinger

nagrobnych artysty. Treści teologiczno-eschatologiczne dały mu możliwość przedstawiania treści uniwersalnych: utraty, smutku, rozpacz, jak często nazywał swoje realizacje nagrobne Ostrzegi – twórca wielu nagrobków, który sam nie doczekał własnej mogiły.

## Bibliografia

- Abraham Ostrzegi* 1960 = (kl), *Abraham Ostrzegi twórca monumentów cmentarnych*, „Nasz Głos” (dodatek do „Fołks Sztyme”), 15 (81) (3 XII 1960): nłb. 2.
- Bałaban 1931 = Bałaban Majer, *O żydowskiej sztuce cmentarnej słów kilka. Wstęp do katalogu dzieł Abrahama Ostrzegi*, [w:] *Pomniki i nagrobki. Projektował i rzeźbił A. Ostrzegi. Atelier Zdobnictwa Artystycznego, Malarstwa i Rzeźby pod kierunkiem artystów A. Ostrzegi i Wł. Weintrauba*, Warszawa [1931]: 3–5.
- Berlewi 1925 = Berlewi Henryk, *Abraham Ostrzegi i jego pomnik Pe-reca*, „Nasz Przegląd”, 143 (26 V 1925): 5.
- Biblia Tysiąclecia 1988 = *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tyńieckich, wydanie trzecie poprawione, Poznań–Warszawa 1988.
- Cohen 1995 = Cohen Abraham, *Talmud. Syntetyczny wykład na temat Talmudu i nauk rabinów dotyczących religii, etyki i prawodawstwa*, przeł. Regina Gromacka, Warszawa 1995.
- Fijałkowski 2016 = Fijałkowski Paweł, *Pośmiertne losy duszy i ciała w żydowskich wyobrażeniach ludowych*, <http://www.jhi.pl/blog/2016-11-01-posmiertne-losy-duszy-i-ciala-w-zydowskich-wyobrazeniach-ludowych> (dostęp 25 XI 2016).
- Goldstein, Dresdner 1935 = Goldstein Maksymilian, Dresdner Karol, *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich*, Lwów 1935.
- Kania 2012 = Kania Ireneusz, *Opowieści Zoharu. O kabale i Zoharze*, Kraków 2012.
- Krajewska 1982 = Krajewska Monika, *Czas kamieni*, wstęp Anna Kamińska, Warszawa 1982.
- Krajewska 1989 = Krajewska Monika, *Symbolika płaskorzeźb na cmentarzach żydowskich w Polsce*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1/2 (1989): 45–59.
- Lilientalowa 1902 = Lilientalowa Regina, *Życie pozagrobne i świat przyszły w wyobrażeniu ludu żydowskiego*, „Lud”, 8 (1902).
- Maciudzińska-Kamczycka 2014 = Maciudzińska-Kamczycka Magdalena, *Żydzi i judaizm w zwierciadle sztuki antycznej*, Warszawa–Toruń 2014.
- Makowska, Szubert 1998 = Makowska Urszula, Szubert Piotr, *Ostrzegi 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.
- Malinowski 2000 = Malinowski Jerzy, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- Malinowski 2010 = Malinowski Jerzy, *Awangarda żydowska w Polsce*, [w:] *Polak, Żyd, Artysta. Tożsamość a awangarda*, red. Jarosław Suchan, współpraca naukowa: Karolina Szymaniak, Łódź 2010: 25–29.
- Materiały prasowe* 2017 = *Materiały prasowe do wystawy Abraham Ostrzegi w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki i na cmentarzu żydowskim przy ul. Okopowej w Warszawie*, red. Michał Laszczkowski, Hanna Wróblewska, Warszawa 2017.
- Piechotkowie 2015 = Piechotkowie Maria i Kazimierz, *Bramy nieba. Bóżnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2015.
- Pomniki i nagrobki* = *Pomniki i nagrobki. Projektował i rzeźbił A. Ostrzegi. Atelier Zdobnictwa Artystycznego, Malarstwa i Rzeźby pod kierunkiem artystów A. Ostrzegi i Wł. Weintrauba*, Warszawa [1931].
- Przysuskier 1936 = Przysuskier Leon, *Cmentarze żydowskie w Warszawie. Przewodnik ilustrowany*, Warszawa 1936.
- Rozmus (1999) = Rozmus Dariusz, *Cmentarze żydowskie ziemi olkuskiej*, Kraków 1999.
- Saltman 1981 = Saltman Ellen S., *The „forbidden image” in Jewish Art*, „Journal of Jewish Art”, 5 (1981): 42–53.
- Scholem 1997 = Scholem Gershom, *Mistycyzm żydowski*, przeł. Ireneusz Kania, Warszawa 1997.
- Sherwin 1995 = Sherwin Byron L., *Duchowe dziedzictwo Żydów polskich*, przeł. Waldemar Chrostowski, red. Magdalena Maria Matusiak, Warszawa 1995.
- Simon 1981 = Simon Marcel, *Gywilizacja wczesnego chrześcijaństwa*, Warszawa 1981.
- Singer 1993 = Singer Isaac Bashevis, *Z wizytą u rzeźbiarza Awrohema Ostrzegi*, [w:] Singer Isaac Bashevis, *Felietony, eseje, wywiady*, przeł. Tomasz Kuberczyk, Warszawa 1993: 190–193. Pierwodruk: „Literarisze Bleter”, 8 (25 II 1927): 143–144.
- Talmud Babiloński* 2010 = *Talmud Babiloński. Gemara edycji wileńskiej z objaśnieniami i komentarzami. Berachot rozdz. II, Kiduszin rozdz. III, Bawa Kama rozdz. I*, przeł. Miszny i Gemary i objaśnienia Sacha Pecaric, Kraków 2010.
- Tora Pardes* 2003 = *Tora Pardes Lauder*, przeł. Sacha Pecaric, współpraca Ewa Gordon, Kraków 2003.
- Trzcziński 1997 = Trzcziński Andrzej, *Symbolie i obrazy. Treści symboliczne przedstawień na nagrobkach żydowskich w Polsce*, Lublin 1997.



Tyloch 1993 = Tyloch Witold, *Opowieści mędrców Talmudu*, Gdynia 1993.

Wanwild 1931 = Wanwild M. [właśc. Josef-Mojsze Diksztejn], *Sztuka na cmentarzu żydowskim*, [w:] *Pomniki i nagrobki. Projektował i rzeźbił A. Ostrzega. Atelier Zdobnictwa Artystycznego, Malarstwa i Rzeźby pod kierunkiem artystów A. Ostrzega i Wł. Weintrauba*, Warszawa [1931]: 13–31. Pierwodruk: „Literarisze Bleter”, 7 (13 II 1931): 121–123.

Zambrzycki 1929 = Zambrzycki Władysław, *Aniołowie o zamaskowanych twarzach*, „Tygodnik Ilustrowany”, 46 (16 XI 1929): 887–888.

*The Zohar* 2003 = *The Zohar* by Rav Shimon bar Yochai From the Book of Avraham with the Sulam Commentary by Rav Yehuda Ashlag. The first ever unabridged English Translation with Commentary, red. Michael Berg, New York–Los Angeles 2003.

## Figure and angel: Abraham Ostrzega’s sepulchral sculpture and the tradition of imaging in Jewish art

(summary)

One of the most important factors influencing Jewish art over the centuries was the biblical ban on representing figures, explicitly stated in the Book of Exodus and the Book of Deuteronomy. Abraham Ostrzega’s figurative sepulchral sculpture was revolutionary in the face of the illustrative traditions in Jewish art, although through its eschatological contents it is directly related to the Jewish religion. Based on the texts of the Bible, the Book of *Zohar* and folk ideas of Polish Jews concerning the sphere of the afterlife, an attempt was made to interpret selected sepulchral sculptures created by Abraham Ostrzega – an artist considered controversial in the prewar Warsaw milieu of orthodoxy.