

Monika Czekanowska-Gutman

Uniwersytet Warszawski
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Recepcja motywu Piety w sztuce wybranych artystów żydowskich i chrześcijańskich z Polski w XX wieku*

Przedstawienie Maryi opłakującej ułożone na jej kolanach umęczone, martwe ciało Jezusa po zdjęciu z krzyża, znane w historii sztuki jako Pieta, jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych motywów ikonograficznych w sztuce Zachodu. Pieta wywodzi się z XIV-wiecznych niemieckich przedstawień o charakterze dewocyjnym¹ zwanych *Vesperbild* (jak np. słynna *Pietà Röttgen* z lat 1300–1325, obecnie znajdująca się w Reńskim Muzeum Krajowym w Bonn)², przeznaczonych do rozważań tajemnicy wcielenia Boga i jego zbawczej śmierci. Teolodzy interpretowali to wyobrażenie jako najdoskonalszy akt cnoty zwanej *Pietas* (miłosierdzie)³. Wyobrażenia Piety z czasem przeniknęły z rzeźby do malarstwa i grafiki, osiągając znaczną popularność trwającą nieprzerwanie aż do czasów współczesnych – warto podkreślić – niezależnie od miejsca powstania i uwarunkowań kulturowych.

Pod koniec XIX wieku ten funkcjonujący ówczesnie sposób przedstawienia Piety uległ procesowi sekularyzacji – motyw obrazujący ból Maryi po śmierci Jezusa przekształcił się w obraz matki (rzadziej ojca) opłakującej śmierć dziecka, a w szerszym kontekście w symbol ludzkiego cierpienia po utracie najbliższych. Obierając Pietę jako temat swoich prac, nowocześni artyści dążyli – wydaje się – do podprogowego oddziaływania na widza, który był zaznajomiony z chrześcijańską ikonografią czy to jako wyznawca religii chrześcijańskiej,

czy jako odbiorca sztuki dawnej. Jednym z pierwszych przykładów laicyzacji Piety w sztukach wizualnych jest praca belgijskiego artysty Constantina Meuniera *Le grisou* (znana jako *Katastrofa w kopalni*, 1887–1889, Królewskie Muzeum Sztuk Pięknych w Belgii), a może przede wszystkim obraz znanego norweskiego malarza Edwarda Muncha *Dziedzictwo* (1897–1899, Muzeum Muncha w Oslo). W obu dziełach, zachowując kompozycyjny układ Piety i pozostając przy wyrażeniu smutku i bólu, nieodłącznych emocji towarzyszących temu przedstawieniu, kluczowe postaci sztuki chrześcijańskiej zostały substytuowane wizerunkami anonimowych bohaterów: Meunier ukazał kobietę w podeszłym wieku pochylającą się nad ciałem martwego mężczyzny, Munch zaś młodą kobietę trzymającą na kolanach martwe dziecko.

Jakie immanentne własności Piety sprawiają, że motyw ten jest wykorzystywany w różnorodnych sferach, przede wszystkim w sferze sztuki religijnej, a od ponad dziesięciu dekad w obrębie sfer filozoficznej, społecznej i ideologicznej? Odpowiedź na to pytanie nie jest z całą pewnością jednoznaczna. Wydaje się, że o popularności tego motywu decyduje z jednej strony jego niewyczerpany potencjał ideowy związany integralnie z jego znaczeniem pierwotnym, czyli mistyką ofiary, i wtórnym, uniwersalnym doświadczeniem cierpienia, z drugiej zaś strony potencjał twórczy – pozwalający na zastosowanie w sztuce nowatorskich rozwiązań kompozycyjnych i formalnych.

Na początku XX wieku grupa artystów pochodzenia żydowskiego z Europy Wschodniej i Środkowej włączyła temat Piety⁴ do swojego artystycznego repertuaru, po tym jak ich poprzednicy w drugiej połowie XIX wieku zainicjowali

* Badania te zostały przeprowadzone w ramach grantu podoktorskiego „Fuga”, przyznanego przez Narodowe Centrum Nauki na podstawie decyzji No. DEC-2014/12/S/H52/00172. Tytuł projektu „Pieta w sztuce XIX i XX w. Studium porównawcze”.

¹ *The Oxford Dictionary of Art*, red. I. Chilvers, H. Osborne, Oxford 2001, s. 434.

² Na temat źródeł i ikonograficznych typów *Vesperbild* por. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1972, s. 450–456; G. Schiller, *Iconography of Christian Art: The Passion of Jesus Christ*, tłum. J. Seligman, t. 2, New York 1971, s. 180. Na temat Piety w odniesieniu do literatury i sztuk plastycznych por. L. Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 1952, nr 10, s. 153–260.

³ J. Charkiewicz, *Życie Matki Bożej w ikonach*, Warszawa 2016, s. 152.

⁴ Zagadnienie obecności Piety w nowoczesnej sztuce żydowskiej poruszali Jerzy Malinowski oraz Barbara Brus-Malinowska przy okazji omawiania konkretnych prac artystów polsko-żydowskich (m.in. Leopolda Pilichowskiego i Leopolda Gottlieba). Por. J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX w.*, Warszawa 2000,

debatę ze światem chrześcijańskim celem – jak pisze Jerzy Malinowski – włączenia postaci Jezusa do tradycji żydowskiej⁵, a właściwie „odzyskania” Jezusa dla judaizmu i historii żydowskiej. XIX-wieczni artyści żydowscy, wychowani w poszanowaniu dla judaizmu i tradycji żydowskiej, wskutek procesu akulturacji podejmowali sceny z Nowego Testamentu (np. Maurycy Gottlieb w dziele *Chrystus nauczający w synagodze w Kafarnaum*, 1879, Muzeum Narodowe w Warszawie). Sceny te pozwalały im ukazać związek Jezusa z judaizmem, co w konsekwencji przyczyniło się do wprowadzenia do dominującej w historii sztuki „chrześcijańskiej narracji”⁶ „żydowskiej perspektywy”. Dyskurs o Jezusie prowadzony przez artystów żydowskich w drugiej połowie XIX wieku z jednej strony koncentrował się wokół kwestii integracjonistycznych (Jezus jako Żyd stawał się łącznikiem między Żydami a chrześcijanami⁷), z drugiej – wokół antysemityzmu nabierającego coraz dramatyczniejszego charakteru rasowego i politycznego. W pierwszej połowie XX wieku orientacja na tematykę pasywną także była dwubiegunowa. Jedni artyści żydowscy posługiwali się Pietą do zakomunikowania światu chrześcijańskiemu konsekwencji antysemityzmu⁸; inni, rozentuzjzmowani katolicyzmem czy protestantyzmem, posługiwali się nią wskutek „duchowych i religijnych” poszukiwań⁹. Po II wojnie światowej wzrost zainteresowania tym motywem należy tłumaczyć jako reakcję na kulminację antysemityzmu

podczas tej wojny – Pieta obok Ukrzyżowania stała się symbolem ujmującym cierpienie narodu żydowskiego.

Przedmiotem naszych dociekań będą interesujące pod względem ikonografii i formy przedstawienia Piety w twórczości kilkorga artystów polsko-żydowskich (Wiktoria Goryńska, Alina Szapocznikow, Jacob Steinhardt) powstałe w XX wieku, wykonane w różnych technikach artystycznych, takich jak malarstwo, grafika i rzeźba. Zostaną one porównane z pracami artystów polskich wychowanych w tradycji katolickiej (Władysław Skoczylas, Waldemar Cwenarski). Wybrani artyści żydowscy podlegali procesowi akulturacji czy asymilacji, przy czym wszyscy w interpretacji Piety uwzględnili aspekt doświadczenia żydowskiego¹⁰. Obrona przez nas cezura obejmuje okres ponad pięciu dekad, począwszy od I wojny światowej, i kilku lat po niej, kończąc dekadę po II wojnie światowej. Zamierzeniem rozważań nie jest bynajmniej wyczerpanie tego wieloaspektowego zagadnienia, ale zwrócenie jedynie uwagi na pewne osobliwości związane z jego trawestacją w nowoczesnej sztuce żydowskiej. Tym, co może pomóc w takim właśnie (od)czytaniu Piety, jest koncentracja na konkretnych dziełach, zbadanie, co jest ich przedmiotem, formą, a nie zanurzenie ich w dyskursie kontekstualnym, który może zatracić ich istotę.

Wizerunki Piety w twórczości Jacoba Steinhardta, Władysława Skoczylasa i Wiktorii Goryńskiej

W 1913 roku Jacob Steinhardt (1887–1968), artysta żydowski urodzony w Żerkowie (w ówczesnym zaborze pruskim), związany z ruchem ekspresjonistycznym, stworzył pierwszy wizerunek Piety w technice suchorytu, a rok później kolejny w drzeworycie (Muzeum Żydowskie w Berlinie). Ryciny Steinhardta należy odczytywać w kontekście przemocy pogromowej, zarówno tej, która zaistniała kilka lat przed powstaniem Piet m.in. w Odessie (1905) i w Białymstoku (1906), jak i tej przewidywanej przez artystę w związku z Wielką Wojną¹¹.

s. 49–50; B. Brus-Malinowska, J. Malinowski, *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007, s. 37, 76–78.

⁵ Na temat ikonografii Jezusa w nowoczesnej sztuce artystów żydowskich wyczerpująco pisała Z. Amishai-Maisels, *The Jewish Jesus*, „Journal of Jewish Art”, 1982, nr 9, s. 84–104; eadem, *Origins of the Jewish Jesus*, [w:] *Complex Identities: Jewish Consciousness and Modern Art*, red. M. Baigell, M. Heyd, New Brunswick, New Jersey and London 2001, s. 51–86. Problem ten analizował w swym fundamentalnym opracowaniu Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba... Pisał też o tym A. Tanikowski, Ukrzyżowany w tańsie. Ikonografia chrystologiczna w sztuce Żydów polskich i europejskich – zarys problematyki*, [w:] *Figury i figuracje. Materiały LIV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Kitowska-Łysiak, R. Kasperowicz, M. Lachowski, L. Lameński, Warszawa 2006, s. 89–124.

⁶ S. Baskind, *Imaging the Book: Jewish Artists and the Bible in Twentieth-Century America*, „Art Criticism”, 2009, t. 24, nr 1, s. 11.

⁷ J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba...*, s. 24.

⁸ Por. Z. Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation: The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford 1993, s. 183.

⁹ O szeroko pojętej tematyce chrześcijańskiej w twórczości wybranych artystów żydowskich pisali: J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba...* oraz M. Stolarska-Fronia, *W kierunku hiperbaroku. Poszukiwanie tożsamości religijnej ekspresjonistów żydowskich na przykładzie sztuki Ludwiga Meidnera*, [w:] *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919–2014*, red. I. Kossowska, Toruń 2015, s. 491–511.

¹⁰ A. Kampf, *Jewish Experience in the Art of The Twentieth Century*, Massachusetts 1983, s. 8.

¹¹ Pisze o tym po raz pierwszy Z. Amishai-Maisels, *The Jewish Jesus*, op. cit., s. 100. Temat został rozwinięty w publikacji M. Czekanowskiej-Gutman, *Wizualizacje losu ofiar żydowskich pogromie. Pieta w twórczości artystów żydowskich z Europy Środkowo-Wschodniej*, [w:] *Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX w.*, t. 1, *Literatura i sztuka*, red. S. Buryła, Warszawa 2018, s. 269–289.

Il. 1. Jacob Steinhardt, *Pieta*, 1914Il. 2. Władysław Skoczylas, *Pieta (mała)*, 1916

W obu pracach Steinhardt zredukował wizerunki Maryi i Jezusa do popiersi, a właściwie do twarzy. W *Piecie* wykonanej techniką suchorytu (suchej igły) drapieżne, konwulsyjnie nakładające się na siebie linie nie tylko umożliwiły artyście oddanie starczych, przemęczonych rysów twarzy głównych bohaterów, lecz także pozwoliły odmalować na ich obliczach fizyczny ból i duchowe cierpienie. Z kolei *Pietę* w drzeworycie wyróżnia doskonała, jak to było w drzeworytniczej fakturze, gra czerni i bieli, a przede wszystkim granicząca z brzydotą deformacja twarzy, podkreślająca udręczenie przedstawionych postaci.

Zarówno w *Piecie* wykonanej w suchorycie, jak i w tej powstałej w drzeworycie artysta przedstawił Maryję jako starą kobietę o semickich rysach, która zwraca oczy pełne smutku w kierunku głowy syna umieszczonej w prawym rogu ryciny. Oblicze Jezusa, żydowskiego starca, z pomarszczonym czołem i z zapadającymi się powiekami zastygło ze znakiem krwi na ustach. Redukując wizerunki Maryi i Jezusa do twarzy, Steinhardt wyposaża ich w „haczykowane nosy”¹², tym samym stosując motyw z repertuaru „antysemickiej propagandy”. Posłużenie się tym stereotypem miało na celu nie jego

zdyskredytowanie, lecz gloryfikację, gdyż wskazało na to, co już wcześniej sygnalizował rzeźbiarz żydowskiego pochodzenia z Wilna Marek Antokolski w rzeźbach ukazujących Jezusa – iż „Żydzi powinni być dumni z tego, że Jezus należał do potomków Mojżesza”¹³. Steinhardt nadał wizerunkom Maryi i Jezusa także ascetyczny charakter – poprzez skonstruowanie wychudzonych, naznaczonych trudem walki o istnienie twarzy, które wraz z owymi wspomnianymi haczykowatymi nosami wiążą bohaterów z przedstawieniami Żydów z Europy Środkowo-Wschodniej – tzw. *Ostjude*, znanymi z wcześniejszych prac artysty.

Podczas gdy Steinhardt sytuuje Maryję i Jezusa w „kontekście żydowskim”, współczesny mu Władysław Skoczylas (1883–1934), urodzony w Wieliczce grafik i rysownik, członek założyciel Stowarzyszenia „Rytm”, a przede wszystkim ojciec założyciel polskiej szkoły drzeworytniczej¹⁴ posługuje się w *Piecie* „katolicką” narracją i ludową stylistyką¹⁵.

¹² Na temat „haczykowatych nosów” jako antyżydowskiego „atrybutu” w antyżydowskich karykaturach pisze m.in. M. Haibl, *Zerrbild als Stereotyp: Visuelle Darstellungen von Juden zwischen 1850 und 1900*, Berlin 2000, s. 86.

¹³ Cytat za A. Tanikowski, *Ukrzyżowany w tałesie*, op. cit., s. 102.

¹⁴ *Polska grafika współczesna 1900–1960*, red. I. Jakimowicz, Warszawa 1960, s. 8; M. Grońska, *Nowoczesny drzeworyt polski (do roku 1945)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 38.

¹⁵ Po raz pierwszy motyw piety pojawia się w twórczości Skoczylasa w klimie wzorowanym – jak uważa Maryla Sitkowska – na sztuce ludowej, a konkretnie na malarstwie na szkle_Por. M. Sitkowska, *Władysław Skoczylas (1883–1934)*, Warszawa 2015, s. 36.

Prawdopodobnie obaj artyści nie znali się osobiście, choć połączyła ich ścieżka artystyczna w Niemczech. Przypomnijmy, że Skoczylas w roku 1913 kształcił się w Lipsku w tamtejszej Akademii Sztuk Graficznych w klasie drzeworytu. Pierwszy znany nam wizerunek Piety w technice drzeworytniczej Skoczylas wykonał dwa lata po Steinhardtzie w trakcie I wojny światowej, po tym jak został zwolniony z armii austriackiej, w której służył na froncie. Przyczyniła się do tego zapewne atmosfera wojny, pełna bezpośredniego obcowania ze śmiercią.

Pieta (mała) z 1916 roku (15,5 × 19,1, Gabinet Rycin, Uniwersytet Warszawski) (il. 2) znalazła się w *Tece zbójniczej*, wydanej w 1920 roku, będącej zbiorem 10 drzeworytów o tematyce góralskiej¹⁶. Czas, w którym powstała *Pieta*, przypada także na decydujący okres w artystycznej karierze Skoczylasa, kiedy to artysta osiadł w Zakopanem i znalazł inspirację w sztuce ludowej, a konkretnie w sztuce góralskiej, „w kulturze regionu przepojonego starymi klechdami i legendami”¹⁷ oraz wierzeniami religijnymi¹⁸. Praca Skoczylasa ma monumentalną, symetryczną i hieratyczną kompozycję, co m.in. – a może przede wszystkim – zostało uzyskane dzięki rytmicznemu układowi linii obrysujących sylwetki postaci oraz przez zdobny strój Maryi¹⁹. Co charakterystyczne dla wielu prac artysty, kompozycja została zamknięta w trójkącie. Porównanie ze Steinhardttem wskazuje na odmienność ikonograficzną *Piety (małej)* Skoczylasa. Maryja w wyrazistej koronie, odziana w zdobną suknię, siedzi niczym posąg, trzymając na kolanach wątłe ciało Jezusa z opadającym w dół długim ramieniem. Skoczylas zastosował tu typ ikonograficzny zwany *Pietą Bolesną*²⁰, obecny w polskim malarstwie kościelnym i drewnianych rzeźbach, gdzie Maryja podtrzymuje ciało Jezusa, a jej nieodłącznym atrybutem jest siedem mieczy tkwiących w jej piersi. Ponadto artysta umiejscowił nad głową Maryi i Jezusa aureole²¹, nie pozostawiając tym samym żadnej wątpliwości co do tego, że bohaterami sceny są osoby boskie. Steinhardt koncentruje się na emocjach wyrażonych mimiką i ruchem ciała portretowanych postaci, natomiast Skoczylas

odwraca uwagę odbiorcy od psychologicznego stanu, w jakim znajduje się Maryja, i kieruje ją na dekoracyjne tło²², jak również na ornamentykę na szacie Maryi, na którą składają się stylizowane motywy floralne, prawdopodobnie lilie i róże²³.

W okresie międzywojennym po motyw Piety sięgnęła także uczennica Skoczylasa, studiująca w katedrze grafiki warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych artystka graficzka, a doprecyzowując: drzeworytniczka – Wiktoria Goryńska (1902–1945), związana ze Stowarzyszeniem Polskich Artystów Grafików („Ryt”). W literaturze nierzadko podkreślano jej przywiązanie do katolicyzmu, a wręcz jej żarliwość²⁴. Najprawdopodobniej ten czynnik był jedną z głównych przyczyn sięgnięcia po sceny z życia Joanny d’Arc (1927) oraz tematy mariologiczne, takie jak: *Madonna w Zodiaku* (1926), *Pieta, Madonna* (1928) oraz *Matka Boska Anielska* (1929). Warto jednak podkreślić, że badający twórczość Goryńskiej pomijali kwestię jej żydowskiego pochodzenia²⁵, która z kolei może rzucić ciekawe światło na jej interpretację Piety.

Goryńska w swej *Piecie* z 1929 roku (29,7 × 29,7, Muzeum Narodowe w Warszawie) (il. 3) rozbudowuje ikonografię sceny na podstawie motywów chrześcijańskich. Łączy przedstawienie Matki Boskiej Bolesnej²⁶ z wizerunkiem św. Jana Apostoła; Jan nie tylko współuczestniczy w bólu Maryi (*compassio*), lecz także zapewnia jej wsparcie przez podtrzymywanie ciała, co przywołuje sceny *Opłakiwania* w wydaniu dawnych mistrzów, np. Rogiera van der Weydena (ok. 1441, Królewskie Muzeum Sztuk Pięknych w Belgii). Artystka posługuje się także symbolami pasyjnymi popularnymi w sztuce chrześcijańskiej, takimi jak osty, które symbolizują grzechy ludzkości²⁷, słoń na balsam oraz misa z wodą, znanymi ze sceny *Złożenia do grobu*²⁸. W przeciwieństwie do pracy Skoczylasa, podobnie natomiast do Steinhardtta, drzeworyt Goryńskiej ukazuje dwie intymne

²² M. Grońska, *Władysław Skoczylas*, op. cit., s. 57.

²³ J. Grabowski, *Sztuka ludowa. Formy i regiony w Polsce*, Warszawa 1967, s. 137.

²⁴ I. Kossowska, *Wiktoria Goryńska*, [w:] *Wielki Tydzień. Męka, Śmierć i Zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa w sztuce polskiej XIX i XX w.*, red. J. Chromy, Ł. Kossowski, Warszawa 2003, s. 120.

²⁵ O żydowskim pochodzeniu Goryńskiej, które odegrało kluczową rolę w czasie II wojny światowej, kiedy artystka ukrywała się przed nazistami, pisze M. Straszewska w *Biuletynie Informacyjnym 1939–1944*, „Przegląd Historyczno-Wojskowy”, 2001, t. 2, Nr Specjalny I (190), s. 12 oraz J. D. Zimmerman, *The Polish Underground and the Jews 1939–1945*, Cambridge 2015, s. 108.

²⁶ St. Gor., *Międzynarodowa wystawa we Florencji. „Kobieta Współczesna”*, 1934, t. 8, nr 12, s. 216.

²⁷ J. Hall, *Leksykon symboli i sztuki Wschodu i Zachodu (Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art)*, tłum. J. Załus, B. Baran, Kraków 1997, s. 237.

²⁸ I. Kossowska, *Wiktoria Goryńska*, op. cit., s. 120.

¹⁶ Ibidem, s. 104.

¹⁷ M. Grońska, *Władysław Skoczylas*, Wrocław 1966, s. 8.

¹⁸ Eadem, *Nowoczesny drzeworyt polski*, op. cit., s. 43. Zainteresowanie Skoczylasa tematyką religijną – jak uważa Maria Grońska – należy postrzegać jako konsekwencję jego fascynacji sztuką ludową.

¹⁹ Por. T. Cieślowski syn, *Władysław Skoczylas*, Warszawa 1934, s. 20.

²⁰ Na temat ikonografii Matki Boskiej Bolesnej i Piety w sztuce polskiej od XVI do XVIII wieku por. M. Pielas, *Matka Boska Bolesna*, Kraków 2000, s. 167–179.

²¹ Por. *The Oxford Dictionary of Christian Art & Architecture*, red. T. Devonshire Jones, P. L. Murray, Oxford 2013, s. 255.



Il. 3. Wiktoria Goryńska, *Pieta*, 1929

relacje Maryi – tę zasadniczą z jej synem oraz tę z Janem. Maryja podtrzymuje dłonią głowę Jezusa i przykładą ją do swego policzka, podczas gdy ciało Jezusa stabilnie opiera się na jej torsie i kolanach. W tym samym momencie jej druga dłoń całuje św. Jan, oddając Maryi hołd. Szczególnie emocjonalna i fizyczna bliskość Maryi i Jezusa oraz zwarta, syntetyczna forma Piety mogą świadczyć o tym, iż Goryńska mogła widzieć ryciny Steinhardta podczas swego pobytu w Berlinie w latach 1921–1922.

Miękki kontur, subtelny modelunek i stonowane zestawienie bieli z czernią wprowadzają w zupełnie inną atmosferę niż te Steinhardta i Skoczylasa, co wskazuje na wpływ sztuki graficznej Erica Gilla²⁹. Ten przepojony nastrojowością aspekt Piety został doceniony przez jury na Międzynarodowej wystawie artystek we Florencji „Madonna widziana przez kobietę”, na której drzeworyt Goryńskiej otrzymał złoty medal³⁰. Na tle ciemnego krajobrazu poetyckie, zmysłowe oblicza bohaterów i ich pozy wyrażają rozmaite stany emocjonalne. Maryja – w największym chyba stopniu, biorąc pod uwagę wszystkie analizowane tu prace – o delikatnych, młodzieńczych rysach twarzy nie patrzy ze smutkiem na Jezusa, lecz „do wewnątrz”, jakby oddawała się „wewnętrznej kontemplacji”. Martwy Jezus przytulony przez Maryję do jej ciała oraz św.

²⁹ Por. ibidem; *Wiktoria Goryńska 1902–1945. Katalog grafiki*, Warszawa 1977, s. 9.

³⁰ *Maria Vergibe vista dalla donna. Wystawa sekcji „Arte” klubu kobiecego „Lyceum” we Florencji*, „Sztuki Piękne”, 1934, t. X, nr 8, s. 304. W czasie II wojny światowej Goryńska wykonała następną *Pietę* (Muzeum Narodowe w Warszawie).

Jan przygarniający z kolei dłoń Maryi do ust trwają nieruchomo. Praca Wiktorii Goryńskiej „wyraża raczej pewną ideę”³¹, funkcjonuje jako obraz-symbol³², a nie jest rzeczywistym przedstawieniem Opłakiwania Jezusa.

Niezwykle interesujące w pracy Wiktorii Goryńskiej jest to, iż artystka w przeciwieństwie do wszystkich omawianych w niniejszym tekście twórców nie ukazuje poddanego torturom ciała Jezusa. Być może nie odpowiadało to jej estetycznej wizji, a może był to zabieg celowy. Zwróćmy uwagę, że ciało Jezusa jest szczelnie owinięte w pasiasty całun, który przypomina tałes³³. Jeśli tak jest w istocie, to posłużenie się tałesem służyłoby umiejscowieniu Jezusa w kontekście żydowskim, a w sferze ikonograficznej byłoby uprzednie w stosunku do wizerunku ukrzyżowanego Jezusa w słynnym *Białym Ukrzyżowaniu* Marca Chagalla (1938). Ta kombinacja chrześcijańskiej Piety z motywem żydowskim wskazuje na teologiczną kontynuację, która wynika tu z relacji pomiędzy judaizmem a chrześcijaństwem.

Wizerunki Piety po II wojnie światowej: przypadek Waldemara Cwenarskiego i Aliny Szapocznikow

Po II wojnie światowej artyści polscy stanęli wobec konieczności wypracowania nowego języka, który umożliwiłby im „oddanie okrucieństw wojny, osobistych wspomnień – zmaganie się z własną pamięcią i tożsamością”³⁴. Pieta stała się zatem symbolem, który mieścił w sobie konfrontację ze śmiercią, traumatyczne przeżycie po stracie bliskich, jak i trwanie w bólu³⁵.

Urodzony we Lwowie Waldemar Cwenarski (1926–1953), student Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we

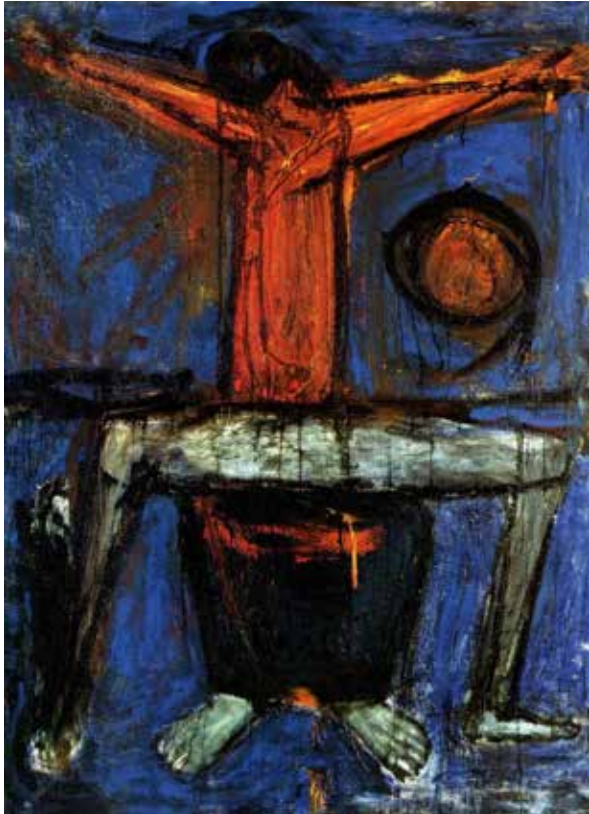
³¹ G. R. Suriano, *The Pre-Raphaelite Illustrators*, New Castle–London 2000, s. 31.

³² I. Kossowska, *Wiktoria Goryńska*, op. cit., s. 120.

³³ W tradycji żydowskiej tałes, poza pełnieniem funkcji modlitewnej, jest wykorzystywany do pochówku zmarłego mężczyzny. Ubiór w formie tałesu pojawia się m.in. w pracach prerafaelity Simeona Solomona, którego prace Goryńska mogła znać, a przede wszystkim u polsko-żydowskiego artysty Ephraima Mosesa Lilięna w ilustracjach do Biblii, takich jak np. *Walka Jakuba z aniołem* (1908). Por. M. Heyd, *Lilien: Between Herzl and Ahasver*, [w:] *Theodor Herzl: Visionary of the Jewish State*, red. G. Shimoni, R. S. Wistrich, Jerusalem 1999, s. 277.

³⁴ J. Kordjak-Piotrowska, *Przekształcenia. Obraz człowieka w twórczości Andrzeja Wróblewskiego*, red. Kitowska-Łysiak, s. 255.

³⁵ Na temat Piety jako „szeroko rozpowszechnionego symbolu Holocaustu używanego zarówno przez chrześcijańskich, jak i żydowskich artystów w sztuce powojennej pisała Z. Amishai-Maisels, „Faith, Ethics and the Holocaust”: *Christological Symbolism of the Holocaust*, „Holocaust and Genocide Studies”, 1988, t. 3, nr 4, s. 467–469.



Il. 4. Waldemar Cwenarski, *Pieta*, 1951

Wrocławiu, którego dzieła uznano za jedno z najważniejszych przejawów niezależnej sztuki powojennej w Polsce³⁶, dał w swojej twórczości – jak zauważył Mariusz Hermansdorfer – świadectwo martyrologii narodowej, masowych i jednostkowych tragedii oraz stworzył wizerunek totalnego smutku³⁷. Bożena Kowalska doprecyzowuje, iż Cwenarski pragnął uwierzytelnić „świadectwo tragicznych losów ojców i matek”³⁸. Artysta podjął temat Piety (il. 4, 15 × 11) wraz z motywem katastrofy wyrażonym w obrazie *Pożoga* (1951; oba w Muzeum Narodowym we Wrocławiu). Dzieła powstały w szczególnym momencie w twórczości artysty, kiedy artysta miał 25 lat. Utracił wcześniej ojca, który zmarł w 1938, brata Zdzisława, który zginął w 1939, i przyrodną siostrę w 1940.

W analizowanym tu obrazie malarz posłużył się dwoma wątkami ikonograficznymi (Pietą i Ukrzyżowaniem) oraz niezwykle sugestywną kompozycją. Wertykalnie ułożone ramiona (najprawdopodobniej) kobiety, układające się w formę

³⁶ J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pieńkos, *Leksykon sztuki polskiej w XX w. Sztuki plastyczne*, Poznań 1996, s. 43.

³⁷ M. Hermansdorfer, *Waldemar Cwenarski*, Wrocław 2006, s. 7.

³⁸ B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980*, Warszawa 1988, s. 81.

krzyża³⁹, prowadzą dialog z horyzontalnie umiejscowionym torsem mężczyzny, podczas gdy tors siedzącej postaci powtórza pionowy układ nóg i rąk postaci leżącej. Oba ciała są ze sobą w symbiozie, tak że widz ma poczucie, iż nie jest możliwe ich rozdzielenie. Wrażenie dramatyczności potęgują silnie skontrastowane barwy i piętrzenie faktury. Hermansdorfer podsumowuje, iż Cwenarski „bije pędzlem, szpachlą lub ręką w powierzchnię, zostawiając ślady autentycznego napięcia”⁴⁰. Ekspresyjny kontur i wypełnione intensywną barwą kanciaste surowe formy przywodzą na myśl prace francuskiego ekspresjonisty Georges’a Rouaulta, np. jego liczne Ukrzyżowania (m.in. *Ukrzyżowanie*, wczesne lata 20. XX w.)⁴¹.

W przeciwieństwie do wizerunków przedstawionych na analizowanych tu dziełach twarze bohaterów *Piety* Cwenarskiego zostały potraktowane w sposób niezwykle uproszczony – rysy twarzy zostały ledwie zaznaczone, postaci odarte z tożsamości, z indywidualizmu, z założenia miały być anonimowe. Cwenarskiemu nie chodziło bowiem o ukazanie konkretnych osób, lecz – jak zauważa Aleksander Wojciechowski – o „odnalezienie Chrystusa pod postacią człowieka zabitego leżącego na kolanach matki”⁴², symbolizującego – dodajmy – miliony ofiar tych, którzy zginęli w czasie wojny. Jednocześnie w tych postaciach uderzają nas ich niebywale ekspresyjne reakcje na ból. Wyciągnięte ręce siedzącej postaci w „krzyczącej czerwieni”⁴³ wyrażają silny protest przeciwko okrucieństwu wojny⁴⁴; ręce leżącej postaci w szarościach i czerni zwrócone w dół „brzmią siłą spazmatycznego krzyku”⁴⁵, lamentu.

Niedługo po zakończeniu II wojny światowej (Abraham Rattner, Lea Grundig, Erna Rosenstein, Marcel Janco i wielu innych), a przede wszystkim w ciągu dwóch dekad po niej zarówno w Polsce (Alina Szapocznikow), Stanach Zjednoczonych (Abraham Rattner), Francji (Marc Chagall), jak i w Izraelu (Naftali Bezem) artyści żydowskiego pochodzenia rozpoznali

³⁹ A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław 1983, s. 53.

⁴⁰ M. Hermansdorfer, *Waldemar Cwenarski*, op. cit., s. 18.

⁴¹ Na związek prac Cwenarskiego z twórczością Rouaulta wskazywała już A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981, s. 28.

⁴² A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie*, op. cit., s. 53.

⁴³ J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pieńkos, *Leksykon sztuki polskiej*, op. cit., s. 43.

⁴⁴ Ten układ został najprawdopodobniej zapożyczony przez Cwenarskiego od Piety pojawiającej się jako jedno z głównych wyobrażeń motywów w *Guernice* Picassa (1937). Gest protestu jako reakcja jednej z postaci w scenie Piety pojawia się na obrazie Abrahama Rattnera *Pieta* (1945, kolekcja prywatna) i na rycinie Lei Grundig o tym samym tytule (1937, Ladengalerie w Berlinie).

⁴⁵ Określenie to zostało zapożyczzone od Bożeny Kowalskiej. Por. eadem, *Polska awangarda...*, s. 81.

w motywie Maryi opłakującej Jezusa motyw odpowiedni do ukazania zagłady Żydów i traumy z nią związanej. Na szczególną uwagę zasługuje posłużenie się motywem ujmującym istotę biologicznego i duchowego macierzyństwa przez artystki żydowskie, które przeżyły koszmar wojny czy to w gettach, czy w obozach zagłady, czy też w nieustannym ukrywaniu się po „stronie aryjskiej”.

Ponad dekadę po Holokauście, w latach 1957–1958, wybitna rzeźbiarka żydowskiego pochodzenia urodzona w Kaliszu – Alina Szapocznikow (1926–1973) wykonała rzeźbę *Pieta* (gips patynowany, 105 × 120, niezachowana⁴⁶) (il. 5), która, co warto podkreślić, była jedną z najwcześniejszych reminiscencji motywów chrześcijańskich w jej twórczości⁴⁷. Interpretowanie prac artystki przez pryzmat jej traumatycznego doświadczenia Holokaustu nie było wiodącym nurtem w badaniach nad jej twórczością, co należy być może tłumaczyć tym, iż nawiązania do Holokaustu nie są na pierwszy rzut oka widoczne w jej pracach w odróżnieniu od prac artystki polsko-żydowskiej Erny Rosenstein⁴⁸. Biorąc jednakowoż pod uwagę czas powstania *Piety*, jak również jej formę i ikonografię, wydaje się, że należy ją odczytywać w odpowiedzi na tragiczne przeżycia rzeźbiarki.

Gdy miała 14 lat, znalazła się w getcie w Pabianicach, a następnie w getcie w Łodzi. Przeżyła obozy w Auschwitz, Bergen-Belsen i Teresinie. Na temat swoich przeżyć w obozach wypowiadała się rzadko, lecz przy tym niezwykle lapidarnie⁴⁹. W niespełna cztery lata po wojnie w liście napisanym do



Il. 5. Alina Szapocznikow, *Pieta*, 1957–1958, © Piotr Stanisławski

swego męża Ryszarda Stanisławskiego (październik–listopad 1949) zawarła krótką, acz niezwykle ekspresyjną wizualnie refleksję na temat umierania w obozach: „Nie wiedziałam nigdy, że umrzeć jest tak trudno. W obozie ludzie padali jak muchy. Nie mieli czasu umierać długo”⁵⁰. W tym samym liście odniosła się też do nawiedzających ją koszmarów: „Straszne odgłosy i wycia były już nieludzkie i w ciemności budziły wszystkie (zdawało się zapominane) i najstraszniejsze kosmary obozów i ponieważ nieludzkiej, wojennej”⁵¹.

Jednym z kluczowych problemów, z jakimi Szapocznikow zmagą się w swojej *Piecie*, jest problem natury estetycznej – ukazanie udręczonego martwego ciała. Artystka ubrała bohaterów Piety w formę abstrakcyjną, przywołując prace Henry’ego Moore’a, a właściwie przedstawiane przez niego organiczne kształty. Ciała jej bohaterów są zatem niepełne, potraktowane fragmentarycznie, bez ramion. Owo zapadające w pamięć zaznajomienie się z ludzką anatomią Szapocznikow niewątpliwie odziedziczyła po doświadczeniach obozowych⁵². Niejako w odpowiedzi na to, co widziała i czego doświadczyła w gettach i w obozach jako kobieta-więźniarka żydowskiego pochodzenia, jej sztuka koncentruje się wokół ludzkiego ciała; szczególnie w późniejszych pracach artystki można

⁴⁶ Ostatni raz rzeźba została wspomniana w katalogu wystawy prac artystki z 1960 r. z Sopotu i Poznania. Por. *II Wystawa Rzeźby Aliny Szapocznikow* (wstęp J. Starzyński), Poznań 1960, nr 13; *Rzeźba Aliny Szapocznikow, XIII. Festiwal Sztuki Plastycznych* (wstęp A. Wojciechowski), Sopot 1960, nr 7.

⁴⁷ Inne prace o tematyce chrześcijańskiej Aliny Szapocznikow to: *Maria Magdalena* (1957–1958), *Kruźlowa* (*Macierzyństwo*, 1969) i *Głowa Chrystusa* (*Zielnik XII*, 1972). Na temat dwóch ostatnich prac pisze A. Jakubowska, *Kruźlowa i Głowa Chrystusa Aliny Szapocznikow/Kruźlowa and the Head of Christ by Alina Szapocznikow*, „Sacrum et Decorum. Materiały i Studia z Historii Sztuki Sakralnej”, 6, 2013, s. 119–131.

⁴⁸ Mniej dosłowne nawiązania do Holokaustu pojawiają się w rzeźbach Szapocznikow np. poprzez reafirmację ciała, gdyż na widok jego profanacji artystka była nieustannie narażana podczas pobytu w obozach zagłady. Jak zauważyła Joanna Mytkowska, „zaledwie ostatnio wnikliwa analiza jej doświadczenia podczas Holokaustu zaczęła być używana jako punkt centralny w interpretacji jej prac, umożliwiając odmienne odczytanie jej całociowej twórczości”. Por. J. Mytkowska, *From Sculptures to Awkward Objects: A Short History of the Changing Reception of the Work of Alina Szapocznikow*, [w:] *Alina Szapocznikow: Sculpture Undone 1955–1972*, red. E. Filipovic, J. Mytkowska, C. Butler, J. Gola, A. Pesenti, New York 2012, s. 123.

⁴⁹ Por. A. Jakubowska, *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Poznań 2008, s. 206; *Zatrzymać życie. Alina Szapocznikow. Rysunki i rzeźby*, red. J. Grabski, Kraków–Warszawa 2004, s. 60–61.

⁵⁰ *Kroją mi się piękne sprawy. Listy Aliny Szapocznikow i Ryszarda Stanisławskiego 1948–1971*, red. A. Jakubowska, K. Szotkowska-Beylin, Kraków–Warszawa 2011, s. 119.

⁵¹ *Ibidem*, s. 119–120.

⁵² A. Chmielewski, *Alina Szapocznikow and her sculpture of plastic impermanence*, „Woman’s Art Journal”, 32, 2011, nr 1, s. 42.

zaobserwować przywiązanie do kobiecego ciała, jego zmysłowości, erotyki⁵³, ale też niedomagań. W *Piecie Szapocznikow* podkreśla „żeński atrybut”, jakim jest widoczna pierś siedzącej kobiety, a przede wszystkim głowę o ptasim kształcie funkcjonującą prawdopodobnie w wizerunku mężczyzny jako symbol falliczny. W obliczu śmierci, cierpienia i okaleczenia Szapocznikow posługuje się cielesnością. Griselda Pollock nazywa ten zabieg u Szapocznikow „psychoseksualnym, traumatycznym spotkaniem z napaścią na ciało⁵⁴. Kierując głowę matki na tors syna, Szapocznikow nie ukazuje matczynego bólu, lecz w pewnym sensie, podobnie do Goryńskiej, koncentrację na „kontemplowaniu utraty najbliższych, wpisując się swoim dziełem w proces opłakiwania ofiar Holokaustu.

⁵³ Por. A. Jakubowska, *Portret wielokrotny...*, s. 158.

⁵⁴ G. Pollock, *Too early and too late: Melting Solids and Traumatic Encryption in the Sculptural Dissolutions of Alina Szapocznikow*, [w:] *Alina Szapocznikow. Awkwarded Objects*, red. A. Jakubowska, Warszawa 2011, s. 91.

* * *

Zestawienie kilku prac artystów żydowskich z pracami artystów ukształtowanych przez tradycję katolicką pozwoliło na wskazanie różnic w potraktowaniu tematu. Podczas gdy w pracach artystów wychowanych w tradycji chrześcijańskiej motyw pojawia się albo w kontekście katolickim, albo uniwersalnym, w przypadku artystów pochodzenia żydowskiego zauważamy perspektywę żydowską – niezależnie od tego, w jakim stopniu malarze, rzeźbiarze i graficy ulegli procesowi asymilacji czy akulturacji. Z jednej strony mamy takich artystów, jak Jacob Steinhardt, którzy w trakcie I wojny światowej posługiwali się w Pietach ekspresyjną stylistyką w celu zobrazowania cierpień Żydów z Europy Środkowo-Wschodniej (*Ostjude*) wskutek pogromów, z drugiej Alinę Szapocznikow po II wojnie światowej, która w swej abstrakcyjnej *Piecie* „mówi” o okaleczeniu, ale też i cielesności, a może przede wszystkim o kontemplacji cierpienia ofiar Holokaustu. Praca Goryńskiej jest obrazem-symbolem, który łączy motywy chrześcijańskie z symboliką żydowską.