

Shylock i Jessica

– Maurycy Gottlieb jako malarz*

Michał Haake

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu



* Tekst jest rozszerzoną wersją wystąpienia na sesji „Wokół Gottlieba. Idee uwolnione”, zorganizowanej 4 XII 2014 w Muzeum Sztuki w Łodzi i towarzyszącej wystawie „Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości” (Muzeum Sztuki w Łodzi – Pałac Herbsta, 3 X 2014 – 1 II 2015), przygotowanej przez M. Milanowską.

¹ R. Piątkowska, *Maurycy Gottlieb (1856–1879)*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego w Polsce” 1991, nr 2, s. 45. Por. podstawowe publikacje monograficzne o artyście: A. Gottlieb, *Maurycy Gottlieb. Życie i twórczość*, „Miesięcznik Żydowski” 1932, nr 3; M. Waldman, *Maurycy Gottlieb 1856–1879. Biografia artystyczna*, Kraków 1932; N. Guralnik, *In the Flower of Youth. Maurycy Gottlieb (1856–1879)* [kat. wystawy], contrib. E. Kolb, J. Malinowski, Tel Aviv 1991; *Maurycy Gottlieb 1856–1879* [kat. wystawy], oprac. J. Malinowski, Muzeum Narodowe w Warszawie, 19 VIII – 20 X 1991, Warszawa 1991; *idem*, *Maurycy Gottlieb*, Warszawa 1997; L. Silver, *Jewish Identity in Art and History: Maurycy Gottlieb as Early Jewish Artist*, [w:] *Jewish Identity in Modern Art History*, ed. C. M. Soussloff, Berkeley 1999; E. Mendelsohn, *Painting a People. Maurycy Gottlieb and the Jewish Art*, Hanover–London 2002; *Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości* [kat. wystawy], red. M. Milanowska, Muzeum Sztuki w Łodzi – Pałac Herbsta, 3 X 2014 – 1 II 2015, Łódź 2014.

² Jeden z rozdziałów książki N. Guralnik (op. cit.) nosi tytuł *Maurycy Gottlieb – Ahaswer i Marzyciel, polsko-żydowski czy żydowsko-polski artysta*.

³ Określenie Gottlieba jako „pierworodnego syna sztuki żydowskiej”: A. Gottlieb, op. cit., s. 208.

⁴ Zob. E. Mendelsohn, *Maurycy Gottlieb*:

Twórczość Maurycego Gottlieba była dotąd rozpatrywana w ścisłej zależności od jego biografii, jako wizualizacja jego „życiowych poszukiwań, rozterek [...], uczuć”¹. Obrazy malarza pojmowano jako komentarz do społecznych uwarunkowań jego życiowych decyzji, próbując przy tym rozstrzygnąć, czy był on artystą „polsko-żydowskim”, czy „żydowsko-polskim”², czy tylko żydowskim³. Miarą trudności, jakich przysparza rozstrzygnięcie tej kwestii, są niedawne rozważania Ezry Mendelsohna, który na pytania: „Czy Gottlieb był artystą żydowskim?” i „Czy tworzył żydowską sztukę?”, odpowiada twierdząco, by zaraz potem przyznać, że „postrzegał siebie jako artystę europejskiego, a dokładniej – polskiego”, następnie zaś dowodzić słuszności pierwszej diagnozy w sposób całkowicie nieuzasadniony. Zostanie to wykazane w odniesieniu do dzieła będącego przedmiotem niniejszego tekstu, o czym dalej⁴. W niniejszym artykule podejmuję próbę weryfikacji owej perspektywy, czyniąc punktem wyjścia dla rozważań o spuściźnie Gottlieba jeden z jego obrazów. Sposobność do rozpoznania specyfiki języka malarskiego dają dzieła oparte na tekstach, gdyż wówczas zadaniem twórcy staje się wynalezienie wizualności dla tego, co jedynie opisane; dzieła takie odzwierciedlają stopień artystycznej inwencji.

Przełomowym okresem w biografii malarza miały być studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, rozpoczęte w końcu r. 1873. W ich trakcie Gottlieb kształcił się pod okiem uwielbianego przez siebie Jana Matejki⁵. Miał wtedy także doświadczyć przejawów antysemityzmu, w konsekwencji czego opuścił Kraków, wyzbywając się nadziei na asymilację w społeczeństwie polskim⁶. Porzucając silnie go uprzednio zajmującą tematykę polskiej historii, skupił się na obrazowaniu wątków żydowskich – czy to związanych z dziejami narodu wybranego, czy to poruszanych w literaturze, czy to występujących w obyczajowości współczesnej mu diaspor.



il. 1 M. Gottlieb, *Shylock i Jessica*, 1876, zaginiony; reprodukcja za: „Kłosa” 1880, nr 758



artysta żydowski?, [w:] *Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu...*, s. 108, 110.

⁵ Na zarzut profesora C. Wurzingera, iż nazbyt wzoruje się na malarstwie Matejki, Gottlieb odpowiedział: „jakkolwiek naśladowuję Matejkę, należę mimo to do najlepszych uczniów tej Akademii, co Pan Profesor własnoręcznie na moim świadectwie zaznaczył”, i dodał, że „gdyby tysiąc Wurzingerów rezonowało przeciwko Matejce, wrażenia, które dają jego obrazy, nie potrafi żadną siłą wymazać” (list **M. Gottlieba** do W. Krycińskiego, 1875; cyt. za: **M. Waldman**, *op. cit.*, s. 19. Por. **Z. Sołtysowa**, *Dzieło Maurycyego Gottlieba*, „Rocznik Krakowski” 1977, nr 47, s. 153; **J. Malinowski**, *op. cit.*, s. 25.

⁶ Zob. **M. Waldman**, *op. cit.*, s. 21.

⁷ *Ibidem*, s. 43.

⁸ Zob. **W. Szekspir**, *Kupiec wenecki*, akt II, scena V, przeł. **J. Paszkowski**, „Biblioteka Warszawska” 1858, t. 1, s. 330–332: „pilnuj domu, moje dziecko”, „pozamykajże drzwi szczelnie”, „zarygluj drzwi”; „coś niefortunnego / Kłuje się przeciw mojej spokojności / Bo mi się śniły worki z pieniędzmi”. Gottliebowi, władającemu bieglej językiem niemieckim niż polskim, tekst sztuki znany był zapewne w najpopularniejszym wówczas tłumaczeniu A. W. Schlegla. Zob. **H. Blinn, W. G. Schmidt**, *Shakespeare-deutsch. Bibliographie der Übersetzungen und Bearbeitungen*, Berlin 2003, s. 28, 159–165.

⁹ **A. Ryszkiewicz, J. Dąbrowski**, *Szekspir w plastyce polskiej*, Wrocław 1965, s. 37.

¹⁰ **J. Malinowski**, *op. cit.*, s. 25; zob. też **M. Czekanowska-Gutman**, *W poszukiwaniu inspiracji historia, literatura i Biblią. Refleksje nad wybranymi postaciami z twórczości Maurycyego Gottlieba*, [w:] *Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu...*, s. 76.

¹¹ **J. Malinowski**, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 28.

¹² **E. Mendelsohn**, *Maurycy...*, s. 112.

¹³ **N. Styrna**, *Maurycy Gottlieb z nieco innej perspektywy*, „Modus” t. 5 (2004), s. 182.

¹⁴ Zob. http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1841-1884/jahr_1875/matrikel-03228/?searchterm=technische%20malklasse (data dostępu: 26 II 2015).

¹⁵ Opis struktury dydaktycznej ASP w Monachium: **H. Stepien**, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856–1914*, Warszawa 2003, s. 50. Por. *List do Lucjana Siemieńskiego*, München, 30 stycznia (?) 1870, [w:] *Pisma Adama Chmielowskiego (św. Brata Alberta) (1845–1916)*, wyd. 2, popr., uzup., Kraków 2004, s. 30.

Szczególna sytuacja, w której Gottlieb zmuszony był do ponowienia pytania o własną kulturową tożsamość i próby jej zdefiniowania, zaowocować miała m.in. obrazem *Shylock i Jessica* z r. 1876 [il. 1, 2]. Jego kanwą był Szekspirowski *Kupiec wenecki*. Na marginesie warto przypomnieć, że z korespondencji artysty wynika, iż decyzję o skoncentrowaniu się na tematyce własnego narodu podjął on dwa lata po namalowaniu tego obrazu („Wtedy przysięgłem stanowczo i święcie, że siłę mi daną poświęcę na usługi mego narodu”⁷).

Płótno przedstawia żydowskiego kupca, który udając się na ucztę, przekazuje córce klucze od domu z zaleceniem, by go pilnowała, a także wyznaje, że śnił „worki z pieniędzmi” zapowiadające „coś niefortunnego” (dalej nazywam to przedstawienie sceną przekazania kluczy⁸). W świetle dotychczasowych interpretacji, dzieło to: 1) obrazowało dramat „tkliwego i kochającego swą Jessicę ojca”, „zdradzonego przez córkę”⁹, 2) odzwierciedlało relację Gottlieba z ojcem, do którego malarz był uczuciowo przywiązany, ale zarazem odczuwał przeciwne postawie tamtego, „świadomego swej odrębności kulturowej i religijnej”, „pragnienie uczestnictwa w świecie europejskich wartości”¹⁰, 3) unaoczniało „dwie postawy wobec tradycji żydowskiej – postawę utożsamienia (Shylock reprezentujący typ zachowań wykształcony w diasporze) i asymilacji (Jessica odchodząca w świat chrześcijan)”¹¹, 4) ukazywało Shylocka jako postać „żyjącą między dwoma światami, nienależącą tak naprawdę do żadnego z nich”¹².

Z jednej strony zatem, akcentuje się solidarność Gottlieba z Shylockiem, z drugiej – uznaje, że obraz wyraża rosnący dystans malarza do tej postaci. Jednak wspólne tym interpretacjom jest leżące u ich podstawy przeświadczenie o konieczności ich odniesienia do kwestii tożsamości artysty. Obraz nie mówi wszakże, które z tych odczytań jest właściwe. Nie rozstrzyga m.in., czy należy widzieć w Jessice wyłącznie zdrajczynię, czy Gottlieb dostrzegł w niej również osobę dążącą do asymilacji z chrześcijanami – bynajmniej nie zasługującą *ad hoc* na potępienie. Pytanie o to, co w takim razie mówi obraz, winno więc zostać ponownie postawione. Innymi słowy, podporządkowanie interpretacji założeniu, że płótno jest odzwierciedleniem problemów związanych z kwestią tożsamości artysty, ośmielam się stwierdzić, nie pozwala określić specyfiki jego malarskiego języka, co jest celem niniejszego studium. Służy ono także temu, by wykazać bezpodstawność opinii Nataszy Styrny, iż w przypadku Gottlieba „historycy sztuki wyczerpali większość możliwości interpretacyjnych”, poza sprecyzowaniem „kierunku, w jakim mogła pójść” jego twórczość¹³.

Obraz *Shylock i Jessica* powstał w czasie studiów Gottlieba na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, do której malarz został przyjęty 25 X 1875 (jako Moritz Gottlieb). *Nota bene*, na tej samej karcie księgi immatrykulacyjnej, dwie rubryki wyżej, znajduje się poświadczenie przyjęcia Leona Wyczółkowskiego¹⁴. Gottlieb udał się do Monachium z napisanym przez Matejkę listem polecającym do Karla von Pilotyego, dyrektora akademii od 1874 r., prowadzącego wówczas jedną z klas



kompozycji (*Komponierschule / Komponierklasse*), do których uczniowie trafiali na ostatnim etapie studiów¹⁵. W liście z 27 VI 1876 młody artysta miał wspomnieć, że przy pracy nad obrazem *Shylock i Jessica* korzystał z rad monachijskiego malarza¹⁶. Wszelako w księdze immatrykulacyjnej odnotowano, że został przyjęty do *Technische Malklasse*¹⁷, czyli – w dwustopniowym układzie studiów na akademii – klasy pośredniej między stopniem technicznym (*Antikenklasse, Naturklasse*), a stopniem drugim, obejmującym naukę w klasach mistrzowskich¹⁸. W pierwszej połowie lat 70. XIX w. zajęcia w klasach technicznych malarstwa (istniały dwie) prowadzili Hermann Anschütz (1802–1880), Alexander von Wagner (1838–1919), do którego trafił Wyczółkowski, Otto Seitz (1846–1912) i Wilhelm von Diez (1839–1907)¹⁹. W świetle tych danych z rezerwą powinno być traktowane określenie, jakiego Gottlieb użył w odniesieniu do siebie w liście dziękczynnym do Matejki, a więc pisany zapewne wkrótce po

il. 2 Maurycy Gottlieb w swojej pracowni przed obrazem *Shylock i Jessica*; reprodukcja za: M. Waldman, *Maurycy Gottlieb, 1856–1878. Biografia artystyczna*, Kraków 1932



¹⁶ M. Waldman, *op. cit.*, s. 23.

¹⁷ Zob. http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1841-1884/jahr_1875/matrikel-03230 (data dostępu: 26 II 2015).

¹⁸ Do *Technische Malklasse* trafiali kandydaci, którzy mieli już za sobą zaawansowaną edukację artystyczną (m.in. J. Matejko – 1858, H. Piątkowski – 1872, A. Wierusz-Kowalski – 1873). Również Gottlieb miał za sobą kilka lat edukacji akademickiej w Wiedniu (1871–1873, 1874) oraz w Krakowie (1874).

il. 3 H. C. Selous, *Shylock i Jessica*, 1830; reprodukcja za: *The Plays of William Shakespeare*, ed., annot. Ch. i M. Cowden-Clarke, t. 1: *The Comedies*, London 1830



²⁹ Por. H. Piątkowski, *Władysław Czachórski*, Warszawa 1927, s. 12-13; <http://matrikel.adbk.de/07lehrer/lehrer/seitz-otto/> (data dostępu: 26 II 2015); H. Stępień, *op. cit.*, s. 52-53; <http://matrikel.adbk.de/07lehrer/lehrer/diez-wilhelm-vo/> (data dostępu: 26 II 2015).

²⁰ M. Waldman, *op. cit.*, s. 23; B. Zawadzki, *Korespondencja „Tygodnika Ilustrowanego”. Lwów we wrześniu, „Tygodnik Ilustrowany” 1877, nr 93, s. 212.*

²¹ Zob. C. Härtl-Kasulke, *Karl Theodor Piloty (1826-1886)*, München 1991, s. 307-315.

przyjęciu do akademii: „uczeń Pilotyego” – mimo iż był tak nazywany również w ówczesnych recenzjach²⁰.

Malarz mógł trafić z klasy technicznej do klasy kompozycji Pilotyego po pierwszym semestrze, czyli od lutego. Nie wydaje się jednak, by ukończony w okresie letnich wakacji obraz *Shylock i Jessica* był dziełem dyplomowym. Brak wzmianek o Gottlieb w monografiach Pilotyego, zawierających listy jego uczniów²¹, co może wskazywać na to, że malarz nauki w *Piloty Schule* nie ukończył, a jego wyjazd w grudniu 1876 na dalsze studia do Wiednia takie przypuszczenie uprawdopodobnia. Niewykluczone, iż w ogóle nauki tej nie rozpoczął i jedynie protekcji Matejki zawdzięczał kontakty z Pilotym, który, kierowany prośbą dawnego ucznia akademii monachijskiej (por. przyp. 18), mógł mieć baczenie na młodego malarza i zapewne podsunął mu temat z *Kupca weneckiego*.

Kilka lat wcześniej, w 1871 r., z tym samym tematem musieli zmierzyć się uczestnicy zorganizowanego przez Pilotyego dorocznego konkursu na kompozycję, a pośród nich m.in. Władysław Czachórski i Aleksander Gierymski (który zwyciężył). Sięganie po sceny z tej właśnie sztuki nie dziwi, gdyż była ona, obok *Hamleta* oraz *Romea i Julii*, utworem Szekspira najczęściej wystawianym na scenach teatrów niemieckich²². W latach 70. XIX w. liczba tych inscenizacji systematycznie rosła. W sezonie 1874–1875, a więc bezpośrednio przed namalowaniem obrazu przez Gottlieba, *Kupiec wenecki*, zaprezentowany 55 razy w 24 teatrach, okazał się najpopularniejszą sztuką Szekspirowską²³. W monachijskim Nationaltheater w okresie pobytu Gottlieba w tym mieście grano ją trzy razy²⁴. W tym świetle nieuprawniona okazuje się opinia, że figura Shylocka, bohatera jednej z najpoczytniejszych sztuk angielskiego dramaturga, współtworzyła specjalnie przez malarza wybrany „żydowski panteon” – jak twierdzi Mendelsohn²⁵. Należy natomiast dociekać, jak została ona przez artystę przedstawiona.

Nie sposób dziś rozstrzygnąć, czy Gottlieb sam dokonał wyboru sceny z *Kupca weneckiego*, czy też ją mu zasugerowano. Do pierwszej opcji przychylił się Andrzej Ryszkiewicz, twierdząc, że dysponujący wolną ręką malarz nie zaprezentował rzekomo „jednoznacznej w swej piętnującej wymowie sceny sądu”, lecz „wyszukał motyw o zupełnie innej skali uczuciowego napięcia: liryczny, nabrzmiały smutkiem” i „postanowił przedstawić tkliwego, kochającego swa Jessicą ojca, starego Żyda, przeciw któremu sprzysięgło się wszystko, nawet ukochana córka zdradzi go, porzuci, ucieknie z domu w nieprzyjazny świat chrześcijan”²⁶. Także później zgodzono się, że już sam wybór sceny usytuował obraz Gottlieba w opozycji do tradycji, ponieważ dzięki niemu nie zaprezentował on Shylocka jako „przebiegłego i chciwego lichwiarza” – jak często bywa w scenach sądów – lecz jako „kochającego ojca, który przy pożegnaniu z córką przeczuwa przyszły dramat”²⁷. Wszelako scena przekazania kluczy należała do kilku – obok scen losowania szkatuły czy sceny sądu – najczęściej obieranych przez artystów inspirujących się *Kupcem weneckim* [il. 3], co dowodzi, że sam jej wybór przez Gottlieba nie świadczy w sposób konieczny o oryginalnym, czyli „żydowskim”, podejściu naszego malarza do Szekspirowskiej fabuły. Trzeba też stwierdzić – co dla naszych rozważań donioślejsze – że wywodzenie znaczenia omawianego obrazu z jego ikonografii, tj. porzestanie na identyfikacji sceny, sugeruje, że każdemu innemu jej przedstawieniu można by przypisać takie samo znaczenie. Implikuje to także abstrahowanie od sposobu jej wizualizacji przez Gottlieba, jeśli nie wręcz zanegowanie istotności struktury oglądowej dzieła. Słowem, interpretacja taka nie pozwala wyrokować o Gottliebzie jako malarzu i artyście.

Na tle ówczesnych przedstawień sceny przekazania kluczy obraz Gottlieba prezentuje się pod wieloma względami konwencjonalnie [il. 4, 5]. Odnajdujemy na nim zarówno to samo ujęcie postaci od kolan, ich umieszczenie na progu domu i na tle drzwi widocznych po prawej stronie, jak i kluczową dla wymowy sceny grę spojrzeń, w której wzrok



²² Zob. R. Genée, *Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland*, Leipzig 1870, s. 339–344.

²³ Zob. A. G. Bonnell, *Shylock in Germany: Antisemitism and the German Theatre from the Enlightenment to the Nazis*, London – New York 2008, s. 18, 223–226.

²⁴ Zob. K. von Perfall, *Ein Beitrag zur Geschichte der Königlichen Theater in München. 25 November 1867 – 25 November 1892*, München 1894, s. 98.

²⁵ E. Mendelsohn, *Painting...*, s. 118–137.

²⁶ A. Ryszkiewicz, J. Dąbrowski, *op. cit.*, s. 37. Stwierdzenie J. Malinowskiego (*Maurycy...*, s. 25): „temat zaczerpnięty z *Kupca weneckiego* Shakespeare'a podsunął Piloty”, zawiera sugestie, że to nauczyciel zachęcił Gottlieba do namalowania sceny przekazania kluczy Jessice.

²⁷ J. Malinowski, *Maurycy...*, s. 25; *idem*, *Malarstwo...*, s. 28.



il. 4 J. Gilbert, *Shylock i Jessica*, 1854; reprodukcja za: „The Illustrated London News” 1854, nr 30

ojca utkwiony w córce nie zostaje odwzajemniony. Można mieć pewność, że malarzowi znana była popularna rycina Heinricha Hofmanna (1824–1911) [il. 5], wykonana w 1870 r. do wydanego w Lipsku przez Friedricha Arnolda Brockhauusa albumu *Shakespeare-Galerie: Charaktere und Scenen aus Shakespeares Dramen*, wznowionego także w r. 1876. Z niej Gottlieb przejął i na tej podstawie zmodyfikował stroje postaci oraz fizjonomię Shylocka. Nie ma jednak wątpliwości, że ukazanie ojca obejmującego córkę – odróżniające dzieło interesującego nas artysty od obrazów jego poprzedników – zmienia wymowę emocjonalną sceny, na co od początku zwracano uwagę.

Różna pozostawała wszakże ocena takiego zachowania się Shylocka w kontekście Szekspirowskiej fabuły. Jednemu z recenzentów w twarzy starca nie dość było „charakteru i namiętności”, wydała mu się ona za mało „żydowska i fanatyczna”, niewystarczająco podobna do „szekspirowskiego Shylocka”, bo „nazbyt spokojna i rzewna”²⁸. Natomiast inny korespondent, pisząc z uznaniem o przedstawieniu „czule całującego” ojca, kontrastującego z „chłodną” postawą córki, dostrzegł na jego obliczu malujące się „namiętność i chciwość”²⁹, a więc zgodność ujęcia z Szekspirowską wizją. Również współcześnie znajdujemy pokrewną opinię, iż pełna uczucia figura Shylocka ma jednocześnie karykaturalne rysy: „szpiczasty, podobny do dzioba nos” i „białą brodę”³⁰. Rysy te, którym nie sposób przeczyć, uznać wypada za wynik inspiracji wspomnianą ryciną Hofmanna. Korespondują one przy tym z występującą w wielu ówczesnych inscenizacjach i przedstawieniach obrazowych tendencją do karykaturowania postaci Żyda w celu, z jednej strony, nadania jej rysu groteskowego i komicznego, z drugiej – podkreślenia jej odrażających cech, takich jak żądza zemsty i chciwość³¹. Bazując na świadectwach krytyki artystycznej – co dotąd czyniono najczęściej – stajemy wobec aporii poznawczej, nie sposób bowiem rozstrzygnąć, która z przytoczonych ocen jest słuszna. O relacji Shylocka wobec córki należy przeto wnioskować nie na podstawie wyglądu jego twarzy, lecz na podstawie struktury całości dzieła.

Gest czułości kierowany ku Jessice potraktowano również jako sposób na uszlachetnienie Shylocka, ślad dostrzeżenia w nim przez artystę, mimo dążenia tej postaci do „podeptania chrześcijaństwa”, „nie tylko mięsożercy, ale i mściciela krzywd zadawanych Żydom na całym Zachodzie przez średniowieczną Europę”³². W przejmujący sposób zależność tę wyraził Mojżesz Waldman: „Z twarzy Shylocka, pooranej ciężką troską życia, troską wielu pokoleń niepewnych jutra, wygląda tkliwość żydowskiego ojca, bezgraniczna, subtelna i zahamowana, jak niewypłakana łza, gwałtem połknięta, jak modlitwa niemego człowieka”³³. Wszelako nawet jeśli była taka intencja malarza, to nie sposób jej, jak to dotąd czyniono, uznać za uwarunkowaną przez żydowskie pochodzenie artysty. Wskazywanie na związek między postawą Shylocka – czy szerzej: między praktyką lichwy – a wielowiekowym uciskiem Żydów przez chrześcijan, czyli interpretowanie tej postaci jako symbolu ciężkiego losu narodu żydowskiego, pozostawało wówczas wśród szeks-



²⁸ L. D., *Ze świata artystycznego*, „Czas” 1879, nr z 8 XI, s. 1.

²⁹ B. Zawadzki, *op. cit.*, s. 212; *idem*, *Wystawa sztuk pięknych we Lwowie, „Biesiada Literacka” 1877*, nr 98, s. 312; [N.E.R.], *Ostatnia wystawa obrazów i rzeźby w Lwowie, „Kłosa” 1878*, nr 666, s. 213.

³⁰ L. Silver, *op. cit.*, s. 92.

³¹ Por. A. M. Koller, *The Theater Duke: Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford [California] 1984, s. 5; A. G. Bonnell, *op. cit.*, s. 10.

³² B. Zawadzki, *op. cit.*, s. 212; *idem*, *Wystawa...*, nr 98, s. 314.

³³ M. Waldman, *op. cit.*, s. 26.



pirologów niemniej częste niż jej karykaturowanie. W kulturze niemieckiej zapoczątkował je bodaj Friedrich Schlegel, ugruntował Heinrich Heine, a na deskach teatrów niemieckich spożytkowywał sławny Bogumił Dawidson³⁴. Jest ono wyraźne również w kulturze polskiej. W powieści Jana Zachariasiewicza *W przededniu* z 1863 r. w taki sposób wypowiada się o losie żydowskim Dawid – członek oświatowo-politycznej organizacji tzw. jeronitów, pod wieloma względami analogicznej do filomatów, głoszącej równoprawność narodów i szukającej nowej formuły dla obecności Żydów w systemie kapitalistycznych stosunków społeczno-ekonomicznych:

Bo wyobraź sobie, cóż mogło się stać z Żyda przez długie wieki, jeżeli społeczeństwo odsądzało go od praw równości, jeżeli z całej areny życia towarzyskiego zepchnęło go w ciasny, brudny kąt spekulacji lichwiarskich! [...] Cóż pozostało Żydowi, gdy mu odebrano wszelkie szlachetne namiętności, gdy mu nie wolno było wysunąć się czy to własną pracą, czy zdolnością, czy poświęceniem się na przód społeczeństwa?... Pozostała mu tylko jedna namiętność – posiadania złota, zbieranie grosza... [...] Gdyby w dawnych wiekach zdjęto żelazną obrozę z karku Żyda – może byśmy dzisiaj nie mieli u siebie kwestii żydowskiej. [...]

il. 5 H. Hofmann, *Shylock i Jessica*, 1870; reprodukcja za: *Shakespeare-Galerie: Charaktere und Scenen aus Shakespeare's Dramen*, gezeich. M. Adamo [et al.], erläutert. F. Pecht, Leipzig 1876



³⁴ Por. P. Kollek, *Bogumil Dawison: Porträt und Deutung eines genialen Schauspielers*, Kastellaun 1978, s. 175; S. Williams, *Shakespeare on the German Stage*, t. 1: 1586–1914, Cambridge 1990, s. 143.



³⁵ J. Zachariasiewicz, *W przededniu*, Lwów 1863, t. 1, s. 71-72.

³⁶ B. Bolesławita [J. I. Kraszewski], *Żyd. Obrazy współczesne*, Poznań 1866, t. 1, s. 74.

³⁷ *Ibidem*, s. 74-75.

³⁸ *Ibidem*, t. 2, s. 51.

Nie z naszej więc winy stoi dzisiaj u nas kwestia żydowska nierozwiązana i tak bolesna... Może postęp, oświata...³⁵.

Z ust Jakuba, tytułowego bohatera powieści *Żyd* Józefa Ignacego Kraszewskiego z 1866 r., słyszymy zaś:

Mszczono się na nas za Chrystusa, który przecież był Żydem jak my... i przebaczył swoim nieprzyjaciołom...

Nie jeden, co łamał wszystkie prawa swojej wiary, rehabilitował się, sądząc, że dręczeniem Żydów grzechy swoje okupi.

Musieliśmy więc przywiązywać się do grosza, bo grosz był jedynym wiernym naszym opiekunem i obrońcą.

Mylą się bardzo ci, co utrzymują, że jakieś prawa starodawne, pierwotne przypisywały nam chciwość; zrodziła się ona z konieczności³⁶.

Najpierwsze i jedyne prawo nasze, Mojżeszowe, zabrania najwyraźniej odsetków brać od pożyczonego grosza: „Jeżeli pieniędzy pożyczasz ludowi memu ubogiemu, który mieszka z tobą, nie będziesz mu przynaglał, jako wyciągacz, ani lichwami uciśniesz” (*Exodus XXII. 25*). Przypuszcza wielu, że w Deuteronomie, gdzie jest uczyniona różnica pomiędzy pożyczką obcemu, a swojemu, słowa: „ale obcemu”, zostały wciśnięte w interesie handlu Izraelitów z Tyrem i Sydonem. Cytuję ci prawa i muszę dotknąć tej kwestii, bo żaden zarzut tyle nam nie ciąży, co lichwa i przewrotne środki dorabiania się grosza.

Ale cóż nas uczyniło przewrotnymi?... ucisk! [...]

Tak jest – w cielca złotego uwierzyliśmy, bo on jeden miał siłę kruszenia kajdan naszych, łagodzenia nieznośnej doli³⁷.

W innym miejscu Jakub wyjaśnia Iwasiowi:

Przypomnij, czym był Żyd w średnich wiekach, prawie aż do naszych czasów, czym on jeszcze nawet do tej chwili! Znaczono nas na odzieży jak zapowietrzonych, odbierano nam prawa najdroższe człowiekowi, byliśmy banitami wśród kraju, każdy się znęcać mógł nad nami bezkarnie, na ostatek obrzucano nas potwarzami najdzikszymi, nie było zgrozy, której byśmy się nie dopuszczali. Pod takim uciskiem mógł się wyrobić miłość dla kraju i jego instytucji? Dla ludzkości w ogóle, z której nas wyłączano?³⁸.

Tej samej argumentacji używano wobec postaci Shylocka na poziomie zarówno prasowych recenzji teatralnych, jak i analitycznych opracowań dramatu. W 1869 r. Fryderyk Lewestam, opisując „element żydowski” – „rozsiany skutkiem strasznych klęsk historycznych, z jakimi w zasadzie nie współczuć dla każdego czułego umysłu, pomnego na zmienność wszystkich kolei, byłoby istnym niepodobieństwem, element mówię, rozsiany tu z rzadka, tam gęściej, między bruzdy wyrosłego zeń chrystianizmu, pleniący się bez wątpienia zbyt bujnie, choć w takim miejscu, wystawionym na stopy człowiecze, bez ustanku znowu wypleniany i wydeptywany” – jako „otwartą ranę, ustawicznie jątrzącą

w ciele średniowiecznej Europy”, ranę która, „gdy uderzymy się w piersi, dotąd się jeszcze nie zabiłiła”, i jako „urojone niebezpieczeństwo”, konkludował:

Ten funt mięsa Antonia, którego Żyd się domaga, na szali odwetu nigdy nie przeciwważy owych kroci tysięcy trupów, nagromadzonych w kostnicy chrześcijańskiej przez rzezie trzynastu stuleci! Szekspir, który postępowaniu Shylocka to samo nadał motywum, z jakiego zwykle powstają bohaterzy narodów, z góry już tym Żyda rozgrzeszył. Jest-że kto jeszcze, co wątpi, że rozgrzeszenie to było rozmyślne ze strony poety? Czy kto jeszcze nie wierzy, że w zaciętości Shylocka chciał nam ukazać oplakane następstwo słusznego odwetu?³⁹

W recenzji z warszawskiej premiery sztuki zaś Lewestam retorycznie zapytywał:

Czy tylko dlatego, że jest lichwiarzem, ściga Szajloka nienawiść i wzgarda? Czy nie dlatego raczej, że przede wszystkim jest Żydem? Czy jako lichwiarz chrześcijanin mógłby być pewnym równie upokarzającego obejścia? Czy plułby mu kto w oczy na giełdzie i na ulicy? Czy nazywałby go psem i kopałby nogą? Albo z drugiej strony: czy Szajlok, gdyby nie był Żydem, byłby lichwiarzem? Czy Żydowi pozostawała jaka droga pośrednia pomiędzy własną nędzą a wyzyskaniem cudzej niedoli?⁴⁰

Analogiczną wykładnię znajdujemy we wstępie Kraszewskiego do *Kupca weneckiego* w edycji dzieł Szekspira z 1875 roku⁴¹.

Również najwybitniejszy ówczesni polscy aktorzy szekspirowscy, Wincenty Rapacki i Jan Królikowski, odtwarzając postać Shylocka, bardziej starali się poprzez jej interpretację przypominać o „niesprawiedliwym ucisku narodu żydowskiego” niż akcentować dążenie do zemsty. Rapacki, przygotowując się do „pierwszego występu w Szekspirze” i roli Shylocka w premierze krakowskiej w 1866 r., otrzymał od Antoniego Kłobukowskiego, redaktora działu krytyki teatralnej w krakowskim „Czasie”, radę:

Ten Żyd jest Żydem z krwi i kości, a zatem człowiekiem żywym, jak wszyscy w Szekspirze. Czytałem o tym Żydzie dużo komentarzy szperaczy niemieckich, ale żaden mnie nie zadowolił. Oni przypisują Szekspirovi rozmaite intencje, o których mu się nie śniło. Na przykład jeden powiada, że Szekspir chciał owego Żyda wyśmiać tylko i zozydzić, że to figura karykaturalna, karnawałowa, dla ubawienia tłumów i że to, co jest w nim ludzkiego, wyszło u Szekspira mimowolnie, wbrew jego założeniu. Co za nonsens! Drugi powiada, że Szajlok to karykatura lichwiarza tylko i tak go grać trzeba. Według mnie, Szajlok to Żyd, Żyd taki, jakim go urobiły wieki. Deptany, pogardzany, opluty, żywiący w piersi całą nienawiść dla ciemiężców, a gdy się zdarzy sposobność pochycenia nad nimi zemsty, chwytający ją z żarłocznością dzikiego zwierza, tak dalece, że nie przeczuwa nawet niedorzeczności swego krwiożerczego żądania. I dlatego pada wyśmiany i zmiażdżony. Bądź pan Żydem, a będzie dobrze⁴².



³⁹ F. L. Lewestam, *Szekspira „Kupiec wenecki”*. Dwie prelekcje publiczne (3-cia i 4-ta), „Kłósy” 1869, nr 200, s. 230, nr 201, s. 243.

⁴⁰ F. L. Lewestam, *Przegląd teatralny (dokończenie)*, „Kłósy” 1869, nr 196, s. 167.

⁴¹ *idem*, Wstęp [do tłumaczenia *Kupca weneckiego*], [w:] *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira)*, rys. H. C. Selous, przeł. S. Koźmian, J. Paszkowski, L. Ulrich, życiorys poety i objaśn. pod red. J. I. Kraszewskiego, t. 3: *Komedie*, Warszawa 1877, s. 406.

⁴² W. Rapacki, *Około teatru. Szkice, obrazki, wspomnienia*, Kraków 1905, s. 265.



il. 6 J. Matejko, *Zygmunt August i Barbara Radziwiłłówna*, 1868, ryt. J. Holewiński; reprodukcja za: *Album Jana Matejki*, tekst K. W. Wójcicki, Warszawa 1876

Ostatecznie Rapacki zdecydował, że w większym stopniu przypomni o niesprawiedliwym ucisku narodu żydowskiego niż wyeksponuje obsesję zemsty.

Gdy tak zatopiony w myślach nad owym Szajlokiem chodzę jak obłąkany po Krakowie, zanim się spostrzegł, kiedy znalazł na Kazimierzu przed bożnicą. Było to jakieś święto. Tłumy żydów w śmiertelnych koszulach szły do bożnicy, między nimi poważni starcy o długich siwych brodach, niby patriarchowie. Wszedłem za nimi – co będzie, co będzie. Najwyżej wyrzucą mnie, no, to wielkie rzeczy: wyjdę, jakem wszedł. Stałem przyczajony w kącie. Rozpoczęły się modlitwy i kiwanie głowami, po czym nastąpiły śpiewy, te śpiewy ich, w których dźwięczał żal, smutek, rozpacz okrutna, szlochanie, biadanie. A to wszystko wychodziło gdzieś spod serca, z głębi duszy. Ci starzy, tak poważni, tak spokojni przed chwilą, przeistoczeni nagle w piorunujących tytanów budzących niebo, aby się wraz z nimi do zemsty zerwało. Potem płacz, ryk, jak gdyby zawiedzionych nadziei, które się nigdy nie spełnią. Stałem obłany zimnym potem i jak gdyby wzrosły w ziemię, ałem odnalazł nutę do mojego Szajloka. Byłem Żydem. Gdy przyszło wygłaszać skargi nad upadkiem i poniżeniem narodu, tak potężnie przez Szekspira odmalowanym, pojąłem całą potęgę jego poetycznego natchnienia i rozpacziałem tak, jak owi Żydzi w bożnicy kazimierzowskiej. Pocziwy Kłobuk napisał w recenzji, że stworzyłem Szajloka oryginalnie, po swojemu, i byłem Żydem⁴³.

Lektura dzieła Gottlieba, wedle której malarz dostrzegł w Shylocku „mściciela krzywd Żydów”, ukazuje je więc jako typowe, nie zaś oryginalne, świadczące w jakiś szczególny sposób o duchowych rozterkach czy tożsamości autora. Inną kwestią pozostaje, że z obrazowej charakterystyki postaci nie sposób wywieść tego rodzaju wniosków, co tylko potwierdza, że cytowana interpretacja była wyłącznie projekcją na płótno jednej z rozpowszechnionych wówczas narracji o Shylocku.

Na tle tradycyjnych ujęć sceny przekazania kluczy *novum* dzieła Gottlieba jest ukazanie Shylocka obejmującego córkę ramieniem. Według teorii Ernsta Gombricha, aby przedstawić cokolwiek, artysta dokonuje transpozycji obrazowych wzorów, po które sięga świadomie lub nieświadomie, aktualizując zbiory swego muzeum wyobraźni⁴⁴. Wykroczenie poza konwencję przedstawiania umożliwiła Gottliebowi znajomość płótna Matejki *Zygmunt i Barbara*, reprodukowanego w *Albumie Jana Matejki* z 1873 r. [il. 6]. Interesujący nas autor odwołał się do tego dzieła być może dlatego, że również ono przedstawia głęboko kochającego mężczyznę, w którym – jak pisano we wspomnianym albumie – rodzi się przecucie nadciągającej katastrofy, symbolizowanej przez widoczną na niebie kometę⁴⁵. Zależność obrazu Gottlieba od tego dzieła już sygnalizowano, wskazując na powtórzenie gestów postaci Matejkowskich⁴⁶. Dalej spróbuję dowieść, że dialog z twórczością uwielbianego mistrza polega na doniosłej tych gestów modyfikacji i że powtórzone są inne istotne elementy struktury wizualnej, rozstrzygające kwestię semantyki omawianej pracy.



⁴³ *Ibidem*, s. 267. Na temat roli Rapackiego por.: „Czas” 1866, 15 XII, s. 3; [M.], *Teatr*, „Kalina” 1867, nr 37, s. 14–15; F. H. Lewestam, *Przegląd...*, s. 203. Na temat J. Królikowskiego w roli Shylocka w warszawskiej premierze sztuki w 1869 r. zob. W. Szymanowski, *Przegląd teatralny. Teatr Wielki – „Kupiec wenecki” na scenie warszawskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1869, nr 65, s. 147.

⁴⁴ E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarnański, Warszawa 1981, s. 148–177 (rozdz. *Wzór a doświadczenie*).

⁴⁵ Zob. K. W. Wójcicki, komentarz do obrazu J. Matejki *Zygmunt August i Barbara Radziwiłłówna*, [w:] *Album Jana Matejki*, tekst *idem*, Warszawa 1876, s. 8.

⁴⁶ Zob. J. Malinowski, *Maurycy...*, s. 15.



⁴⁷ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Gdańsk 2004, s. 27–33; *idem*, *The Power of Center: A Study of Composition in the Visual Arts: The New Version*, Berkeley 2009, s. 109–110.

⁴⁸ *Idem*, *Sztuka...*, s. 27–33.

⁴⁹ Zob. *idem*, *The Power...*, s. 160–162.

Wspólne obu dziełom jest umieszczenie figur męskich (Zygmunta i Shylocka) na pionowej osi pola obrazowego, natomiast u dołu – dosunięcie do tejże osi obu ukazanych postaci. Umieszczenie takie – zgodnie z zasadami Arnheimowskiej psychologii percepcji – zapewnia obu tym figurom optyczną stabilność i niewzruszoność⁴⁷. W przypadku Shylocka zostało to dodatkowo wzmocnione przez osadzenie jego sylwetki, spowitej w długi płaszcz, na dolnej krawędzi płótna, co czyni zeń masywny cokół, o który może i – zgodnie z intencją Shylocka – powinna się oprzeć córka, dosłownie i w przenośni, wobec mającego za chwilę nastąpić oddalenia się ojca (o czym przypomina balustrada schodów, wysunięta zza jego postaci, skierowana na lewo i poza obraz).

Gestykulacja Shylocka naznaczona jest ambiwalencją. Lewą ręką tyleż obejmuje on Jessicę, ile opiera ją o siebie bez związku ze sposobem jej zachowania się. Oddziela przy tym córkę od balustrady, oznaczającej drogę na zewnątrz. Zamyka ją między sobą a drzwiami i między swymi dłońmi. Lewą dłonią – w porządku płaszczyznowym – sięga drzwi, a prawą dociska klucz do piersi Jessiki, trzymając ją – dosłownie i w przenośni – pod kluczem, co jest całkowicie zgodne z tekstem dramatu („Nie waz się nawet podchodzić do okien. / I nie wychylaj głowy na ulicę, aby oglądać chrześcijańskich błaznów”). Obejmujący córkę Shylock jedynie z pozoru „powtarza” gest Zygmunta Augusta. Ten ostatni prawą ręką reaguje na ruch Barbary. Kładzie tą dłoń na jej ręce, którą kobieta sięga jego głowy i jakby czule steruje jej położeniem. Shylock zaś inicjuje akcję i warunkuje reakcję córki.

Gesty Jessiki nawiązują do gestów Barbary Radziwiłłówny, ale zarazem powinowactwo to ujawnia zasadniczą różnicę, bo tamta prawą ręką dotyka twarzy ukochanego i przytrzymuje ją przy swojej, ta zaś odwraca głowę od oblicza ojca i sięga po klucz, skupiona nie na tulącej ją postaci, lecz na korzyści związanej z przekazywanym jej przedmiotem. Zostało to zaprezentowane nie tylko jako ilustracja tego, co wiemy z tekstu, ale też jako nałożenie dłoni córki na dłoń ojca i w ten sposób usunięcie klamry, jaką dłonie Shylocka zapinają na ciele Jessiki. Barbara pozwala się objąć Zygmontowi, Jessica objęcie to uchyla.

Jednocześnie bohaterka płótna Gottlieba, unosząc lewą rękę, sytuuje dłoń dokładnie w centrum pola obrazowego. Na mocy opisywanej przez Rudolfa Arnheima potęgi zyskiwanej przez środek obrazu⁴⁸ ta – dodatkowo wyróżniona na ciemnym tle – jasna dłoń osiąga rangę wizualną nieporównywalną z jakimkolwiek innym elementem dzieła. Ów gest oznacza próbę osłabienia osiowej pozycji Shylocka, ustanowienia w centrum własnej racji. Poprzez kierunek zwrotu tej dłoni, sąsiadującej z dłonią Shylocka, Jessica określa przy tym swoją rację jako przeciwstawną do tej, którą – poprzez gest przekazywania kluczy – reprezentuje Shylock, ponieważ dłoń dziewczyny skierowana jest w świat, jego – ku domowi. W formule nadanej obu dłoniom ustanowiony został tym samym, zgodnie z długą tradycją, mikrotemat dzieła, streszczający istotę relacji między obiema postaciami⁴⁹; dostrzegł to już Mojżesz Waldman, pisząc, iż „ruch palców” Jessiki „w sposób niefizyczny wyraża napięcie

duchowe tematu”⁵⁰. Zależność ta oznacza transpozycję postępowania córki względem ojca na język *stricte* obrazowy.

Struktura płótna Gottlieba, czyli sposób, w jaki poszczególne elementy świata na nim zaprezentowanego są ze sobą powiązane, unaocznia owocnie spełnione dążenie autora do uczynienia z niej oglądowego ekwiwalentu treści poprzez wykorzystanie danej jedynie malarzowi, swoistej dla jego medium, logicznej i konsekwentnej gry między przedstawieniem a płaszczyzną obrazu, tłumaczącej się całkowicie w odniesieniu do tekstu Szekspirowskiego dramatu. Konstatację tę potwierdza obraz Gottlieba *Powitanie Natana przez Rechę*, w którym również nawiązał on do Matejkowskiego wizerunku Zygmunta i Barbary, tym razem powtarzając gesty postaci jako adekwatne do treści jego dzieła. I to na tym polega rewelacyjność obrazu *Shylock i Jessica*, nie zaś na tym, że przejawia się w nim takie, a nie inne społeczne uwarunkowanie tworzącego je artysty i jego stosunek do własnej tożsamości. Dynamika wyszukanej struktury wizualnej ukazuje się jako sensowna w odniesieniu do tekstu, nie zaś do biografii autora. Oznacza to konieczność korekty dotychczasowego ujmowania relacji między malarstwem Gottlieba a – tak istotną w jego przypadku – kwestią narodowej tożsamości.

Postulatem, który chciałbym w konkluzji zgłosić wobec badań nad spuścizną tego malarza, jest rekonstrukcja relacji, w jakiej pozostaje ona do biografii, a więc do zbioru świadczących o niej dokumentów, i zakończyć, przytaczanym już „w tej samej sprawie”, cytatem z Jana Błoza-Antoniewicza: „Dokumenty – to instrumenty optyczne pomocnicze [...]. Dokumentem pierwszym, i poniekąd jedynym, jest i pozostanie zawsze – samo dzieło sztuki. Mówiło się o tym już tak często – życzyć by więc już tylko należało, żeby w to raz stanowczo uwierzono”⁵¹.

Słowa kluczowe / Keywords

Maurycy Gottlieb, korespondencja sztuk, William Szekspir, Shylock, Jessica, hermeneutyka obrazu

Bibliografia / References

1. *Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości* [kat. wystawy], red. **M. Milanowska**, Muzeum Sztuki w Łodzi – Pałac Herbsta, 3 X 2014 – 1 II 2015, Łódź 2014.
2. **Mendelsohn Ezra**, *Painting a People. Maurycy Gottlieb and the Jewish Art*, Hanover–London 2002.
3. **Ryszkiewicz Andrzej**, **Dąbrowski Jan**, *Szekspir w plastyce polskiej*, Wrocław 1965.

dr Michał Haake

Historyk sztuki. Pracuje w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu. Zajmuje się historią i teorią sztuki nowoczesnej, metodologią historii sztuki oraz krytyką artystyczną. Członek redakcji „Arteonu”.



⁵⁰ M. Waldman, *op. cit.*, s. 25.

⁵¹ **J. Błoza-Antoniewicz**, *Senae Triplices. Uwagi o sztuce sienneńskiej i florenetyńskiej z powodu „Sieny” J. Eksc. Kazimierza Chłędowskiego*, Warszawa 1905 (nadbítka z „Biblioteki Warszawskiej”, t. 265), s. 14; cyt. za: **W. Bałus**, *Józefa Mehoffera portret Konstantego Laszczyki w pracowni albo o ograniczeniach „faktologii”*, „Artium Quaestiones” t. 20 (2009), s. 247.

Summary

MICHAL HAAKE (Adam Mickiewicz University, Poznan) / *Shylock and Jessica* – Maurycy Gottlieb as a painter

The oeuvre of a Jewish-Polish painter, Maurycy Gottlieb has been considered so far as strictly related with his biography and the questions of a national and religious identity. This perspective, much as it applies to extraordinarily significant issues, results in overlooking a picture **as a picture**, meaning the relation between a representation and a pictorial medium, i.e. surface. The relation of the both elements makes up a possibility to reveal a specific speech of painting, absent in other kinds of art. The question whether it comes to this revelation is an indispensable one. Especially in terms of the pictures whose contents derive from texts, as in the case of Gottlieb's painting, *Shylock and Jessica*, which depicts characters of Shakespeare's *The Merchant of Venice*. In this case the question must be also posed if the painting's features, perceived as the painter's original achievement – namely iconography, the scene of handing in the keys, and its composition, as well as depicting Shylock as a tender, painful father – should be perceived as a typical solution in view of various manifestations of reception of this work by Shakespeare. Originality and artistic significance of Gottlieb's painting is revealed instead in the fact that the artist – with the aim of provoking an optical play between the representation and the pictorial surface – managed to come up with a visual equivalent of important and general, namely reaching beyond a narrative dimension of the scene, traits of relations between the drama characters. Referring to the question of identity, in consequence we can state that Gottlieb by means of his painting does not speak to us neither as a Jew, nor as a Pole, but as a painter.