

IRMINA GADOWSKA

Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki



ORCID ID: 0000-0001-8378-942X

ARS INSPIRATIO

STUDIA DEDYKOWANE

PROFESOR ELEONORZE

JEDLIŃSKIEJ

ISBN 978-83-8331-666-6

DOI: 10.18778/8331-666-6.11

# OBRAZY Z GETTA SAMUELA HIRSZENBERGA\*

## STRESZCZENIE

**T**wórczość urodzonego w Łodzi Samuela Hirszenberga (1865–1908) obejmuje prace malarskie zróżnicowane gatunkowo i stylistycznie: od obrazów rodzajowych, przez portrety, pejzaże, do przedstawień symbolicznych. W artykule zostały opisane wybrane dzieła o tematyce żydowskiej, ukazujące codzienne życie w diasporze, często poruszające problematykę kryzysu ideowego doświadczanego przez środowiska żydowskie na przełomie XIX i XX wieku. Przywoływane fragmenty tekstów i recenzji poświęconych malarzowi, publikowanych na łamach ówczesnej prasy, pozwalają zapoznać się z recepcją obrazów, rzucając dodatkowe światło na sposób, w jaki postrzegano i oceniano jego artystyczne poszukiwania i dokonania.

**SŁOWA KLUCZOWE:** sztuka żydowska, Samuel Hirszenberg, malarstwo polskie XIX wieku, sztuka w Łodzi

## PICTURES FROM THE GHETTO BY SAMUEL HIRSZENBERG

**T**he *oeuvre* of Lodz-born Samuel Hirszenberg (1865–1908) includes paintings diverse in genre and style: from genre paintings, through portraits, landscapes, to symbolic representations. The article describes selected works with Jewish themes, depicting daily life in the Diaspora, often addressing the ideological crisis experienced by Jewish communities at the turn of the 20<sup>th</sup> century. The cited excerpts from texts

---

\* Tekst artykułu nawiązuje do rozważań zawartych w mojej pracy magisterskiej pt. *Motywy żydowskie w malarstwie Samuela Hirszenberga*, obronionej w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego w 1997 roku. Promotorem pracy była prof. Wanda Nowakowska a recenzentem prof. Eleonora Jedlińska.

and reviews devoted to the painter, published in the press of the time, provide insight into the reception of the paintings, shedding additional light on how his artistic explorations and achievements were perceived and evaluated.

**KEYWORDS:** Jewish art, Samuel Hirszenberg, Polish painting in 19<sup>th</sup> century, art in Łódź

Wchodzisz do pracowni Hirszenberga i czujesz, że jesteś przede wszystkim u artysty – Żyda, u dobrego Żyda, któremu drogie są sprawy swojego ludu i który żyje teraźniejszością i oddycha jego przeszłością. Ze ścian spoglądają na ciebie obszarpane i niepokazne postacie współwyznawców, na pierwszy rzut oka może trywialne, ale wszystkie tchnące powagą i jakimś smętnym urokiem<sup>1</sup>.

**W** bogatej, wielowątkowej i zróżnicowanej stylistycznie twórczości urodzonego w Łodzi malarza – Samuela Hirszenberga (1865–1908), znaczące miejsce zajmują obrazy o tematyce żydowskiej. Wśród nich znalazły się akademickie kompozycje jak np. *Uriel Acosta i młodzienny Spinoza* (1887), symboliczne prace nawiązujące do sytuacji w diasporze *Wychodźcy* (1899–1904), *Żyd Wieczny Tułacz* (1900) a także rodzajowe przedstawienia ukazujące życie codzienne Żydów. Te ostatnie jako przykłady „szlachetnego realizmu”<sup>2</sup>, przyniosły artyście prawdziwe uznanie współczesnych<sup>3</sup>, chociaż na początku XX wieku, znacznie

<sup>1</sup> H. Lew, *Z pracowni malarzkich I. Samuel Hirszenberg i Leopold Pilichowski*, „Izraelita” 1899, nr 12, s. 125.

<sup>2</sup> L. Pilichowski, *Sztuka i artyści żydowscy*, „Almanach żydowski” 1910, s. 72.

<sup>3</sup> O twórczości Samuela Hirszenberga zob. J. Zagrodzki, *Tradycja i nowoczesność w twórczości Samuela Hirszenberga*, [w:] *Sztuka łódzka. Materiały Sesji Naukowej Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki 1–2 grudnia 1973 roku*, red. J. Ojzyński, Łódź 1977; R. Piątkowska, *Pożegnanie z Golusem: Samuel Hirszenberg w Jerozolimie*, [w:] *Jerozolima w kulturze europejskiej*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrozny, Warszawa 1997, s. 529–539; J. Malinowski, *Malarstwo i Rzeźba Żydów Polskich*, Warszawa 2000, s. 77–85; R.I. Cohen, M. Rajner, *Return of Wandering Jew(s) in Samuel Hirszenberg's Art*, „Ars Judaica. Bar-Ilan Journal of Jewish Art” 2011, nr 7, s. 33–56; I. Gadowska, *Żydowski malarze w Łodzi w latach 1880–1919*, Warszawa 2010; I. Powalska, *Samuel Hirszenberg and Zionism*, [w:] *Art in Jewish Society*, red. J. Malinowski, R. Piątkowska, M. Stolarska-Fronia, T. Sztyma, Warszawa–Toruń 2016, s. 41–48; *Hirszenberg Brothers in Search of the Promised Land*, kat., red. A. Klimczak, T. Śmiechowska, Łódź–Warsaw 2017; R.I. Cohen, R.I.M. Rajner, *Samuel Hirszenberg, 1865–1908: A Polish Jewish Artist in Turmoil*, London 2022.

większą siłę oddziaływania miały kompozycje o tematyce narodowej, wykorzystywane jako narzędzia promowania idei syjonistycznych: *Wychodźcy* (1899–1904), *Żyd Wieczny Tułacz* (1900), *Czarny sztandar* (1905). Urodzony w Drohobyczu rysownik i krytyk, Oskar Aleksandrowicz (1885–po 1939), w 1910 roku, a więc dwa lata po przedwczesnej śmierci malarza pisał:

[...] Żyda współczesnego bez stylizacji i domieszek wprowadził do malarstwa naszego dopiero Hirszenberg. Od główki bachora, owiniętego w lachman matczyzny, do wiekowych starców chylących się ku grobowi, wszystkie tak różnorakie w społeczeństwie naszym typy wieku, zajęć, płci i kultury – przesunęły się w jego obrazach. [...] Hirszenberg pierwszy malować u nas zaczął Żyda rzeczywistego: oto wyznaczenie wiary, które starczyło mu za szkoły i programy, a zapewniło miejsce poczesne w dziejach sztuki i naszych sercach<sup>4</sup>.

Wybierając tematykę żydowską, artysta, tak jak kilku innych malarzy jego pokolenia<sup>5</sup>, stał się kontynuatorem niedokończonego dzieła Maurycego Gottlieba, który w latach 70. jako jeden z pierwszych żydowskich twórców, ukazywał motywy z getta. Seweryn Gottlieb, przy okazji pośmiertnej wystawy zbiorowej Hirszenberga urządzonej w Krakowie w 1933 roku, podkreślał wielokierunkowe zainteresowania artysty, który malował portrety, „pasjami lubił krajobraz, tu i ówdzie czerpał spoza żydowskiego rezerwuaru, gdy np. dekorował wnętrza pałaców w Łodzi”<sup>6</sup>, przede wszystkim jednak wybierał tematy „ze środowiska zapadłego żydowskiego miasteczka odsuniętego o sto lat od współczesności”<sup>7</sup>. Podobną opinię odnaleźć można w krótkim tekście Wilhelma Feldmana opublikowanym na łamach krakowskiej „Krytyki”:

<sup>4</sup> O. Aleksandrowicz, *Samuel Hirschenberg*, „Almanach Żydowski”, Lwów 1910, s. 76.

<sup>5</sup> Podobną tematykę podejmowali: Stanisław Bender (1882–1975), Szymon Buchbinder (1853–1908), Jehuda Epstein (1870–1945), Lazar Krestin (1868–1939), Artur Markowicz (1872–1934), Leopold Pilichowski (1869–1934), Maurycy Trębacz (1861–1941), Wilhelm Wachtel (1875–1942), Jakub Weinles (1870–1938). Więcej na ten temat zob.: J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich*, Warszawa 2000, s. 39–63, 70–71, 75–99.

<sup>6</sup> S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg. Na marginesie zapowiedzianej wystawy zbiorowej*, „Głos Poranny” 1933, nr 50.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

Był poetą getta, tragedii jego, smutków i rozpaczy. W przeciwieństwie do Maurycego Gottlieba – nie idealizował swych postaci, nie narzucał im też szkarłatów barw i namiętności silnych; stopił się całym sercem z ich żalobą, oddawał szarzyznę, gorycz i beznadziejność ich bytu [...]. Biblijna była natura w tym artyście, prosta, surowa, a wiążąca zawsze ziemię-lud z bóstwem-sztuką. Słońce się nigdy nie uśmiecha w jego dziełach, przemawia z nich głos niedoli wieków<sup>8</sup>.

W krótkim wspomnieniu o artyście pojawiły się elementy charakteryzujące jego twórczość: realizm, przytłumiona kolorystyka, *Judenschmerz*, romantyzm oraz poczucie misji, jaką powinien realizować twórca. Jednocześnie, wątki podejmowane przez Hirszenberga i innych malarzy żydowskiej tradycji, wpisywały się w rodzajowy nurt malarstwa europejskiego drugiej połowy XIX wieku. Prace ukazujące żydowskie święta i sceny religijne, podobnie jak popularne w sztuce zachodnioeuropejskiej przedstawienia kultu, adoracji (msze, procesje, pogrzeby, modlitwa), stanowiły przykład świeckiego malarstwa o tematyce religijnej, w którym duchowość i kontemplacyjny nastrój z wielką siłą przemawiały do uczuć odbiorców. Prezentowanie rozmaitych aspektów codziennej egzystencji realizowało postulaty realizmu, takie jak dążenie do obiektywnego obrazowania rzeczywistości i rezygnacja z idealizacji, przy czym chętnie eksploatowana tematyka społeczna często łączyła się (tak było też w początkowym okresie kariery Hirszenberga) z akademickim warsztatem. Wpływ na krajowych artystów żydowskich miała bez wątpienia też twórczość polskich malarzy, którzy już na przełomie XVIII i XIX stulecia wprowadzili do swej sztuki motywy żydowskie, były to jednak przeważnie sceny stanowiące element sztafażu, studia portretowe oraz typy charakterystyczne. Wzrost zainteresowania tą tematyką nastąpił od lat 60., na fali dyskusji dotyczących polsko-żydowskich relacji wobec wspólnej walki z zaborcą, a w kolejnych dekadach, w cieniu narastających nastrojów antysemitycznych i gasnących nadziei na powodzenie procesu asymilacji. Kwestią żydowską w kontekście przemian społecznych i gospodarczych w Królestwie Polskim zajmowali się m.in. pisarze i publicyści: Wiktor Gomulicki, Bolesław Prus, Eliza Orzeszkowa. Na łamach pism związanych z pozytywizmem, takich jak „Tygodnik Ilustrowany”, „Kłoso”, „Wędrowiec” publikowano ryciny przedstawiające żydowskich mieszkańców Warszawy: tragarzy, uliczne handlarki, sprzedawców na targu, woźniców itp. Podobne wątki pojawiły

<sup>8</sup> W.F. [Wilhelm Feldman], *Samuel Hirszenberg*, „Krytyka” 1908, t. 2, s. 307–308.

się w twórczości Aleksandra Gierymskiego (np. *Żydówka sprzedająca owoce* 1880, *Żydówka z cytrynami* 1881, *Żydówka z pomarańczami* 1881, *Święto Trąbek I* 1884) czy Józefa Pankiewicza (np. *Żyd z koszem* 1887, *Ulica Brzozowa* 1887, *Bugaj* 1888, *Targ na starym mieście w Warszawie* 1888)<sup>9</sup>.

\* \* \*

Dla artystów żydowskich podjęcie rodzimych wątków nie było oczywistym wyborem, po pierwsze ze względu na programy nauczania w szkołach sztuk pięknych, koncentrujące się na innych treściach, po drugie z powodu trudności ze znalezieniem potencjalnych nabywców prac o takiej tematyce. Kogóż bowiem mogły interesować sceny z codziennego życia żydowskich mieszkańców miast i miasteczek – realistyczne, nastrojowe przedstawienia ubogich wędrowców, sprzedawców czy modlących się chłopców w chederach i jesziwach? A jednak w latach 80 i 90. XIX stulecia, malarze żydowscy poszukiwali inspiracji w żydowskich dzielnicach, starając się włączyć bliskie im wątki do repertuaru malarstwa polskiego i europejskiego, znajdując nabywców głównie w kręgach zasymilowanej inteligencji i – tak było w przypadku Łodzi – żydowskiej burżuazji. Według Susan Tumarkim Goodman, wybór takiej a nie innej ikonografii odzwierciedlał dylematy z jakimi twórcy mierzyli się, wybierając ścieżkę artystycznej kariery. W drugiej połowie wieku oznaczała ona często międzykulturowe rozdarcie, odejście od religii, zmianę języka i środowiska, wzrost poczucia alienacji<sup>10</sup>. Pragnieniu tworzenia dzieł uniwersalnych, zrozumiałych dla nie-żydowskiego odbiorcy, akceptowanych na międzynarodowym rynku sztuki towarzyszyła potrzeba zintegrowania osobistego doświadczenia z aktualnymi konwencjami stylistycznymi. Czynnikiem wpływającym na spopularyzowanie omawianych motywów był także rozwój żydowskiej etnografii. Dzięki badaniom Reginy Lilientalowej, Samuela Adalberga, Benjamina Wolfa Segala, Henryka Lwa i innych, którzy

<sup>9</sup> O motywach żydowskich w twórczości Józefa Pankiewicza i Aleksandra Gierymskiego zob. W. Bałus, *Nastrój jako alibi. „Święto Trąbek” Aleksandra Gierymskiego*, [w:] *Sztuka słowa. Sztuka obrazu. Prace dla Ewy Miodońskiej-Brookes*, red. J. Zach, A. Zioliłowicz, Kraków 2009, s. 153–163; M. Haake, *Tematyka żydowska w twórczości Józefa Pankiewicza w kontekście społeczno-politycznym*, „*Studia Judaica*” 2018, nr 2, s. 213–251.

<sup>10</sup> S. Tumarkin Goodman, *Reshaping Jewish Identity*, [w:] *The Emergence of Jewish Artists in Nineteenth-Century Europe*, kat. wystawy, red. S. Tumarkin-Goodman, Jewish Museum New York, New York 2001, s. 16.

publikowali teksty z zakresu ludoznawstwa na łamach polskojęzycznej prasy żydowskiej, tzw. „środowiska postępowe” piętnujące religijnych ortodoksów mogły zapoznać się z odchodzącymi powoli do przeszłości obyczajami. Rozbudzenie zainteresowania własną kulturą towarzyszyło wzrostowi nastrojów nacjonalistycznych – przede wszystkim syjonizmowi, ale także kształtowaniu koncepcji autonomii kulturowej w diasporze. Dla wielu artystów z Europy Środkowo-Wschodniej to syjonizm, a właściwie kulturalny syjonizm z jego postulatami tworzenia sztuki definiującej nową żydowską tożsamość i stanowiącej przejaw duchowego odrodzenia narodu, stał się odpowiedzią na nurtujące ich rozterki.

Zwrot ku tradycji i współczesnemu życiu widoczny jest też w pracach Hirszenberga – w ostatniej dekadzie stulecia motywy żydowskie dominują w malowanych przez niego kompozycjach, podejmowana tematyka wpisywała się zresztą w charakterystyczne dla drugiej połowy wieku wzmożone zainteresowanie kwestiami społecznymi, które znalazło odzwierciedlenie nie tylko w ówczesnych publikacjach, ale także w literaturze pięknej i sztuce. W dziełach Hirszenberga widoczne są zarówno echa dyskusji o roli sztuki jako nośnika treści społecznych, jak i o jej znaczeniu kulturotwórczym, kluczowym dla kształtowania tożsamości narodowej.

Zainteresowanie motywami żydowskimi pojawiło się u artysty już w okresie krakowskich studiów (1881–1883). Potwierdzają to kartki ze szkicownika oraz relacja Mariana Wawrzenieckiego:

Pamiętam jednego wiosennego popołudnia – wspominał – piekłem się na skwarne słońcu kwietniowym, rysując portal pysznego gotyckiego kościoła św. Katarzyny na Stradomiu, gdy wtem spoza szkarpy ukazał się p. Stanisław Dębicki w towarzystwie Hirszenberga. Zrozumieli się oni i ocenili szybko i wspólnie robili wycieczki po Kazimierzu [...] szkicując wprost z natury typy żydowskie przekupki, opuchlaków oraz stare, malownicze domy tej dzielnicy<sup>11</sup>.

W 1887 roku, podczas pierwszego pobytu Hirszenberga w Monachium, powstał obraz olejny pt. *Szkoła Talmudystów (Jeszybot)* – duża kompozycja zapowiadająca główny kierunek artystycznych poszukiwań młodego malarza<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> M. Wawrzeniecki, *Samuel Hirszenberg (Kartka z pamiętnika)*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 52, s. 584.

<sup>12</sup> *Szkoła talmudystów (Jeszybot)* 1887, olej, płótno 137 x 212 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-a-798.



Płótno zostało zaprezentowane na wystawie monachijskiej Kunstvereine, na Wystawie Krajowej w Krakowie, w Warszawie, Berlinie oraz Paryżu, gdzie w 1889 roku młodego artystę uhonorowano srebrnym medalem<sup>13</sup>. Żona Hirszenberga, Dina, po latach pisała „To poemat. Arcydzieło! Dzieło, którego znaczenie dla rasy było większe niż wielu ksiąg, ponieważ zawiera ono w sobie całą syntezę, całą filozofię tego ludu”<sup>14</sup>. Przedstawienie żydowskich chłopców studiujących księgi w ciasnej izbie spotkało się z bardzo dobrym przyjęciem publiczności i krytyki<sup>15</sup>, choć młodemu artyście zarzucano braki warsztatowe<sup>16</sup>. Krytyczną opinię sformułował jedynie Wojciech Gerson, dla którego dzieło było pod każdym względem niezrozumiałe, „umyślnie zaciemnione, jak sama nazwa”<sup>17</sup>. Elementy, które budziły niechęć Gersona, dla innych czyniły przedstawienie interesującym. Budując nastrój obrazu poprzez subtelną grę światła i cienia, stłumione barwy oraz nagromadzenie przedmiotów i postaci w płytkiej przestrzeni, artysta osiągnął efekt, jakby przedstawiona scena rozgrywała się na pograniczu jawy i snu. Zderzenie realistycznego ujęcia i nastrojowości stanie się cechą charakterystyczną twórczości malarza. Najistotniejsze fragmenty płótna zostały zaakcentowane przez wpadające oknem światło budzącego się poranka. Wydobywa ono z mroku hebrajskie litery na ścianie, rzeźbi połyskiem ozdoby odbłaśnicy, prześlizguje się po zapisanych kartkach ksiąg, rozjaśnia zmęczone twarze studentów. Malując zamkniętych w ciemnym pomieszczeniu uczniów jesziwy, „nachylonych nad kartami Talmudu, tonących w przepaścistym jakimś, znużonym smutku”<sup>18</sup>, Hirszenberg stworzył wizję przesiąkniętą realizmem a zarazem symboliczną – naznaczoną stygmatem „wiecznego martyrium”<sup>19</sup>.

<sup>13</sup> List Samuela Hirszenberga do Mariana Wawrzenieckiego z dn. 27.02.1897 roku.

<sup>14</sup> D. Hirszenberg, *Samuel Hirszenberg (Berlin 1909)*, Warszawa 2016, tłum. E. Bobrowska, s. 29.

<sup>15</sup> Więcej na temat recepcji tego i innych dzieł Hirszenberga zob. R. Riątkowska, *Samuel Hirszenberg w zwierciadle krytyki polskiej (do 1908 roku)*, [w:] *Bracia Hirszenbergowie. W poszukiwaniu ziemi obiecanej*, red. A. Klimczak, I. Powalska, T. Śmiechowska, Łódź–Warszawa 2017, s. 277–287.

<sup>16</sup> J. Kallenbach, *Wystawa Sztuki Polskiej w Krakowie (Dokończenie) III*, „Tygodnik Ilustrowany” 1887, nr 249, s. 231.

<sup>17</sup> W. Gerson, *Wystawa międzynarodowa w Paryżu w r. 1889-ym*, „Tygodnik Ilustrowany” 1889, nr 327, s. 215.

<sup>18</sup> Stosław [Antoni Chołoniewski], *Samuel Hirszenberg*, „Świat” 1907, nr 8, s. 4.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

Jasne okno przesłonięte cienką tkaniną w czerwone paski, oddziela mroczną izbę od innego, nieznanego świata. W przeciwieństwie do współczesnych artyście publicystów poczytnego „Izraelity”, nie piętkuje on fanatyzmu ortodoksów, pozostając życzliwym obserwatorem, prezentuje różne poziomy religijnego zaangażowania, stawia pytanie o żydowską przyszłość w diasporze. Dla Jerzego Malinowskiego, młody mężczyzna siedzący na wprost widza to żarliwy asceta z „wizją nowych idei”<sup>20</sup>, skonfrontowany ze zmęczonymi Żydami studiującymi wciąż te same wersy świętych ksiąg. Z podobną tematyką, choć w nieco innym ujęciu mamy do czynienia w obrazie *Uriel Acosta i młody Spinoza*. Namalowany w tym samym roku, ukazuje siedzącego przy stole siedemnastowiecznego żydowskiego filozofa, pochylonego nad księgą, któremu towarzyszy mały chłopiec trzymający w dłoniach gałązkę kwitnącej rośliny. Uriel Acosta, kwestionujący w swych pismach moralność opartą na religii, wiarę w nieśmiertelną duszę i boską genezę Tory, wyklęty przez współwyznawców, stał się dla żydowskich zwolenników reform w XIX wieku wzorem oświeconego Żyda. W obu obrazach mamy do czynienia z kryzysem wiary i tożsamości, pytaniami o sens trwania w tradycji, ale też sens jej porzucenia. Uwagę przykuwa podobieństwo Acosty i młodego Żyda z jesziwy – ta sama pobladła twarz o wyrazistych rysach. Znamiennym wydaje się fakt, że młody Hirszenberg przebywając w Monachium – niemieckiej stolicy sztuki, gdzie pod koniec XIX wieku trwał nieprzerwany transfer artystycznych inspiracji, wybiera prace o takiej tematyce. *Szkoła talmudystów* i *Uriel Acosta i młody Spinoza* to wizualne manifesty definiujące całą jego późniejszą twórczość, która pomimo sięgania do różnych gatunków i motywów, powracać będzie do problemu miejsca Żydów we współczesnym świecie i ich postaw wobec zmieniającej się rzeczywistości politycznej, religijnej, społecznej, kulturowej [il. 1–2].

W 1892 roku, podczas kolejnego pobytu Hirszenberga w Monachium, powstaje obraz pt. *Cmentarz (Na cmentarzu)*<sup>21</sup> ukazujący żydowskie kobiety lamentujące wśród kamiennych nagrobków<sup>22</sup>. Według Artura Kamczyckiego, ponura atmosfera obrazu odzwierciedla istotę życia w diasporze

<sup>20</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich...*, s. 79.

<sup>21</sup> *Cmentarz*, 1892, olej, płótno 200 x 298 cm, Musée d’art et d’histoire du Judaïsme, Paris, nr inw. 92.01.001.

<sup>22</sup> *Z miasta. Artysta malarz*, „Dziennik Łódzki” 1892, nr 160, s. 2.



– symbolicznej przestrzeni umarłych<sup>23</sup>. Znajdująca się na pierwszym planie stela, zawiera inskrypcję z nagrobka pochowanego w Pradze Dawida Gansa – żydowskiego historyka, astronoma i geografa. Kompozycja nagrobka nawiązuje do oryginału, który Hirszenberg mógł widzieć, zatrzymując się w Pradze podczas podróży do Monachium. Z pewnością nie jest to ten sam pomnik, jego zwieńczenie ma inny kształt, co może wskazywać na umowny charakter przedstawienia ukazującego oplakiwanie dziejów diaspory<sup>24</sup>. Według Wawrzenieckiego, studia do *Cmentarza* tworzył Hirszenberg w Krakowie, „na malowniczych mogiłkach Kazimierza”<sup>25</sup>. Kilka lat później artysta powrócił do tematu, malując wcześniejszą scenę w nieco zmienionej wersji (*Cmentarz żydowski II* lub *Odwiedziny na grobach ojców* 1900)<sup>26</sup>. Ciemną kolorystykę ożywił wprowadzając biel i czerwień. Szkicowe ujęcie sylwetek płaczących kobiet, rytmicznie pochylających się i unoszących do góry ręce, spotęgowało ekspresję. Obraz zadedykowano znanemu publicyście Cezaremu Jellenciemu<sup>27</sup> (wł. Napoleon Hirszbard)<sup>28</sup>, który opisując w artykule *Herezje malarstwa* monumentalne dzieło Hirszenberga *pt. Żyd Wieczny Tułacza*, skrytykował jego nadmiernie żydowski charakter:

Artysta ten, wsławiony tematami żydowskimi, które mu zjednały w Niemczech miano żydowskiego Uhdego [...] umie osiągać elegijny, szlachetny, subtelny sentyment, obok prawdy typów [...] Jego „Wieczny tułacz”, to zwyczajny nieszczęśny starzec żydowski, podniesiony jeno do potęgi bohatersko-mitycznej. Lecz właśnie ten wiekuisty charakter postaci, jej nadludzkie znamię [...] wskazują, że i zewnętrzny wygląd potępnego winien być różny, wyszukany *nadżydowski*. Tułacz jest krwią z krwi ludu wybranego, jest może nawet jego wcieleniem [...]

<sup>23</sup> A. Kamczycki, *Syjonizm i sztuka. Ikonografia Theodora Herzla*, Poznań–Gniezno 2014.

<sup>24</sup> I. Gadowska, *W stronę Syjonu. Samuel Hirszenberg w Łodzi 1892–1904*, [w:] *Bracia Hirszenbergowie. W poszukiwaniu ziemi obiecanej*, red. A. Klimczak, I. Powalska, T. Śmiechowska, Łódź–Warszawa 2017, s. 477–488.

<sup>25</sup> M. Wawrzeniecki, *Samuel Hirszenberg...*, s. 585.

<sup>26</sup> *Cmentarz żydowski II* lub *Odwiedziny na grobach ojców*, 1900, olej, płótno 47 x 74 cm, Mishkan Le’Omanut Ein-harod, Izrael, nr inw. P-5.

<sup>27</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów...*, s. 80.

<sup>28</sup> Dedykacja o treści „panu Cezaremu Jellenciemu / S. Hirszenberg” została umieszczona w lewym dolnym rogu płótna.

ale właśnie dlatego tak się od swych braci różni, jak się różni Mojżesz Michała Anioła od wszystkich żyjących i prawdziwych Mojżeszów<sup>29</sup>.

W 1897 roku, w liście do Mariana Wawrzenieckiego, Samuel Hirszenberg zanotował „W 1893 roku znowu w Łodzi – maluję różne kicze i portrety – między innymi *Konferencyjka* i *Sjesta sobotnia*”<sup>30</sup>. Oba obrazy znalazły uznanie krytyki i publiczności. Pierwszy zaprezentowano w 1893 roku w Warszawie, a rok później w Monachium. *Sjesta* otrzymała drugą nagrodę na wystawie krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych<sup>31</sup>, eksponowano ją również podczas wystawy „Secesji Monachijskiej” w 1896 roku.

*Konferencyjka (Trochę polityki)*<sup>32</sup> to powrót Hirszenberga do eksperymentów ze światłem. Relacjonujący wystawę w warszawskiej Zachęcie korespondent „Izraelity”, zwrócił uwagę na realistyczne ujęcie bohaterów – „kilku starszych żydów, w staroświeckim swym ubraniu [...] wprost z życia wzięte ich rysy”<sup>33</sup> oraz właśnie na „światło rozlane po ich postaciach i na stole obrad, oraz cienie ich padające na oświetloną w tyle ścianę”<sup>34</sup>. Atmosfera gorączkowych obrad nie pasuje do popołudniowego spotkania pomiędzy modlitwami<sup>35</sup>.

*Sjesta sobotnia (Wieści z Argentyny 1894)*, „zupełnie prawdziwy i żywy obraz obyczajowy z życia prostej ortodoksyjnej rodziny”<sup>36</sup>, nawiązuje do znanej pracy Moritza Daniela Oppenheima (1800–1882), pt. *Powrót żydowskiego ochotnika z wojny o wyzwolenie do rodziny żyjącej w zgodzie z tradycją* (1833–1834). Koncepcja obu obrazów opiera się na konfrontacji odmiennych postaw i stanów emocjonalnych przedstawionych postaci. Analogie można dostrzec również w kompozycji, w obu obrazach występują podobne rekwizyty: lampa, stół z szabasową zastawą, obrazki na ścianach, okno. Bohatero-

---

<sup>29</sup> C. Jellenta, *Herezje malarskie*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1899, nr 50, s. 557–558.

<sup>30</sup> List Samuela Hirszenberga do Mariana Wawrzenieckiego z dn. 27.02.1897 roku.

<sup>31</sup> *Ze sztuki*, „Izraelita” 1896, nr 4, s. 32.

<sup>32</sup> Obraz uważany jest za zaginiony, repr.: „Tygodnik Ilustrowany” 1893, nr 179, s. 340.

<sup>33</sup> *Z sali Towarzystw. Zach. Sztuk pięknych*, „Izraelita” 1893, nr 22, s. 188.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Inny tytuł obrazu to *Między minchą a maariw*. Mincha [hebr. ofiara] – popołudniowe modlitwy; maariw [hebr. sprowadzanie wieczoru] modlitwy wieczorne.

<sup>36</sup> F., *Międzynarodowa wystawa sztuki w Berlinie*, „Kraj” 1895, nr 29, s. 12.

wie reprezentują różne pokolenia. Oppenheim stara się nie akcentować różnic, a grupę postaci sytuje wokół stołu i niemal centralnie umieszczonej figury matki. U Hirszenberga stół jest odsunięty na bok<sup>37</sup>. Postaci, pomimo iż zwrócone ku sobie, są wyraźnie zdeintegrowane. Główna bohaterka, młoda dziewczyna stoi przy oknie, owinięta w czerwony (jak u Oppenheima) szal. Analiza dwóch wersji obrazu Hirszenberga (szkicu i ostatecznej wersji) oraz uwzględnienie nowego tytułu – *Wieści z Argentyny*<sup>38</sup>, pozwala dostrzec ewolucję koncepcji dzieła i otwiera nowe perspektywy interpretacyjne. Według Mirjam Rajner i Richarda Cohena, na płótnie z 1894 roku widać podobiznę barona Maurice’a de Hirscha, orędownika zakładania żydowskich kolonii w Argentynie<sup>39</sup>. Ruth C. w artykule opublikowanym na łamach berlińskiego „Ostund West”, zwraca uwagę na broszurę czytaną przez młodego mężczyznę, której tytuł: *Wieści z Argentyny* miał wyjaśniać znaczenie obrazu<sup>40</sup>. W 1896 roku, Hirszenberg ponownie poruszył temat szabat, malując *Drzemkę* – dziś znaną jedynie z opisu. Przedstawiona na płótnie scena ukazuje odpoczynek po piątkowej kolacji.

Oto widać na stole resztki chały, solniczkę i niedopitą szklankę herbaty – młoda gosposia, zmagając modlitwę, zdrzemnęła się nad książką. Przy niej stoi mąż [...] Nie jest ona piękną, twarz okrągła o rysach pospolitych i rudych włosach [...] tyle ciepła w tej postaci znużonej, oblanej światłem dogorywających szabasówek<sup>41</sup>.

W opublikowanym przez „Izraelitę” tekście poświęconym obrazowi, ponownie podkreślano umiejętne oddanie fizjonomii – „są to ludzie, których się codziennie widzi”, doskonałą technikę i umiejętne operowanie

<sup>37</sup> I. Gadowska, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880–1919*, Warszawa 2010, s. 109.

<sup>38</sup> Tytuł *Wieści z Argentyny* pojawił się w 1902 r. w artykule C. Ruth, *Samuel Hirszenberg*, „Ostund West” 1902.

<sup>39</sup> R.I. Cohen, M. Rajner, *Invoking Samuel Hirszenberg Artistic Legacy – Encountering Exile*, <https://jevrejskadigitalnabiblioteka.rs/bitstream/handle/123456789/2689/InvokingSamuelOCR.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, p. 48 (dostęp: 12.06.2024).

<sup>40</sup> Należy wspomnieć, iż w okresie, gdy Hirszenberg malował swój obraz, na łamach popularnego wśród Żydów postępowych „Izraelity” pojawiała się rubryka *Listy z Argentyny*, w której relacjonowano plany barona Hirscha.

<sup>41</sup> „Izraelita” 1896, nr 31, s. 263.

światłem<sup>42</sup>. W 1899 roku Henryk Lew odwiedziwszy łódzką pracownię Hirszenberga, wspominał obraz pt. *Pogawędka* przedstawiający piątkowy wieczór w mieszkaniu zamożnej żydowskiej rodziny: „[...] przy stole, na którym palą się świece szabasowe i czekają już chały, siedzi pani domu w towarzystwie sąsiadek, typowych kumoszek żydowskich”<sup>43</sup>.

Zainicjowany w *Jeszybocie* temat modlitwy i refleksji powrócił w utrzymanym w nastroju poetyckiego realizmu obrazie pt. *Wieczorne modły (Ostatni Żyd, Modlący się Żyd)* z 1897 roku<sup>44</sup>. Rozgrywająca się przed oczami widza scena ukazuje pogrążonego w rozmyślaniach mężczyznę okrytego modlitewnym szalem. Przed nim, na drewnianym stole leży otwarta księga i jeszcze jeden tałes. Panujący we wnętrzu mrok, rozjaśnia zapalona świeca. Tak jak w przypadku wcześniejszego obrazu, kluczowym elementem kompozycji jest światło. Hirszenberg, podobnie jak Rembrandt, z którego twórczością musiał się zetknąć w Monachium, buduje scenę na pierwszym planie, pozostawiając tło zacienione. Płomień świecy pada na zamysłone oblicze Żyda i księgi, nadając ciepły ton stłumionej monachijskiej paletce barwnej. W 1902 roku obraz wystawiono w warszawskim Salonie Krywulta, razem z *Żydem Wiecznym Tułaczem* i włoskimi pejzażami. W poświęconej mu wzmiance, jaka ukazała się w „Izraelicie”, podkreślano nie tyle walory malarskie, co domniemany wydźwięk przedstawienia „Czy w pamięci jego [Żyda – przyp. autorki] staje całe dotychczasowe życie w troskach i nędzy, zroszone obficie krwią własną, potem i łzami, zbrukane ohydą nienawiści, złorzeczeń i prześladowań?”<sup>45</sup>.

W latach 1896–1899 Hirszenberg pracował nad dużych rozmiarów kompozycją pt. *Szema Israel*, ukazującą Żydów modlących się w synagodze<sup>46</sup>. Mniej więcej w tym samym czasie podobny temat realizował Leopold Pilichowski (*Jom Kippur*). W 1899 roku, Henryk Lew odwiedzający łódzką pracownię Hirszenberga wspominał o studiach typów żydowskich, które miały

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> H. Lew, *Z pracowni malarskich I. Samuel Hirszenberg i Leopold Pilichowski*, „Izraelita” 1899, nr 12, s. 125. Obraz uważany jest za zaginiony.

<sup>44</sup> *Ostatni Żyd*, 1897, olej, płótno 160 x 130 cm, Mishkan Le’Omanut Ein-harod, Izrael, nr inw. P-12. W 1902 r. obraz wystawiany był pod tytułem *Sądny dzień*, por. *Ze sztuki. Obrazy Samuela Hirszenberga*, „Izraelita” 1902, nr 4, s. 40–41.

<sup>45</sup> *Ze sztuki. Obrazy Samuela Hirszenberga*, „Izraelita” 1902, nr 4, s. 41.

<sup>46</sup> k., *Kronika łódzka*, „Izraelita” 1896, nr 26, s. 222.

posłużyć do przygotowywanego wówczas obrazu *Wychodźcy* oraz szkicach do nowych prac, m.in. obrazu *Szema Israel*, który wciąż pozostawał w fazie przygotowań.

Do malarstwa żydowskiej tradycji można włączyć także *Sielankę żydowską* – nieznany dziś obraz wzmiankowany na łamach „Izraelity”<sup>47</sup>, kompozycje: *Stary żyd* (1902), *Święto w getcie*, *Kłątwa*. W pastelu *Taszlích* (1907) Hirszenberg powraca do tematu żydowskich dylematów w obliczu zmieniającej się rzeczywistości. Tytuł odwołuje się do rytuału symbolicznego oczyszczenia w pierwszy dzień Rosz ha-Szana – święta Nowego Roku, gdy Żydzi zbierali się nad brzegiem rzeki i opróżniali kieszenie „wyrzucając” swoje grzechy. Na obrazie zostały ukazane cztery postacie z pochylonymi głowami spoglądające w wodę. Jeden z mężczyzn ubrany jest w zachodni, modny strój; inny, stojący nieco z tyłu w chasydzki długi chałat; pozostali dwaj także noszą tradycyjne stroje, z białymi nitkami frędzli (*cicit*) wystającymi spod kamizelek. W dniu, gdy w niebie otwierają się księgi życia i śmierci, czterej mężczyźni z różnych środowisk, połączeni wspólnym żydowskim losem, z niepewnością myślą o przyszłości [il. 3–4].

W 1907 roku artysta maluje również *Spinozę wyklętego*, metaforyczną kompozycję ukazującą wędrującego ulicami amsterdamskiego getta filozofa, odrzuconego przez grupę ortodoksyjnych Żydów. To symboliczne pożegnanie malarza z diasporą: w 1907 roku, po śmierci ojca, rozczarowany konfliktami z młodszym pokoleniem artystów, Hirszenberg wyjeżdża do Palestyny. W Jerozolimie tworzy głównie pejzaże i studia portretowe tamtejszych mieszkańców. W 1908 roku powstaje obraz *W drodze do Zachodniej Ściany*, przedstawiający tłum wschodnioeuropejskich Żydów podążających w kierunku rozświetlonego słońcem muru Drugiej Świątyni – świętego miejsca judaizmu, kolebki żydowskiego narodu.

Samuel Hirszenberg zmarł 15 września 1908 roku w Jerozolimie. W artykułach wspominających artystę podkreślano jego indywidualność, talent kolorysty i rysownika, swobodę twórczą, sumienność. „Nie poddawał się – pisano – z rozmyślnym wyrachowaniem modnym prądom popłatnych malarów; zapatrzony w gwiazdę idei przewodniej wypowiadał się po malarzku, dobitnie i jasno”<sup>48</sup>. Choć kilka lat wcześniej Henryk Kohn na łamach

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Adwol [Adam Wolman], *Samuel Hirszenberg*, „Izraelita” 1908, nr 38, s. 373.

„Izraelity” zwracał uwagę na stylistyczną przynależność twórczości malarza do rodzajowego malarstwa polskiego<sup>49</sup>, inni autorzy klasyfikowali go jednoznacznie jako „pieśniarza getta”<sup>50</sup> i wyraziciela żydowskiej duszy. W okresie kształtowania się ideologii syjonistycznej, historiozoficzna narracja wybranych dzieł, takich jak *Żyd Wieczny Tułacz*, *Wychodźcy*, *Czarny Sztandar*, uczyniła z Hirszenberga współtwórcę narodowej szkoły żydowskiego malarstwa, on sam jednak stronił od polityki. Zaprzyjaźniony z pisarzem Dawidem Fryszmanem, podejmował problematykę kryzysu ideowego doświadczanego przez środowiska żydowskie na przełomie XIX i XX wieku, do syjonizmu odnosił się jednak z dystansem – jak zauważył Seweryn Gottlieb – „nie był narodowo nastrojony”<sup>51</sup>. Wybór określonych motywów i konsekwentne ich wykorzystywanie przez cały okres działalności pozwala dostrzec w Hirszenbergu przede wszystkim żydowskiego artystę świadomego swego dziedzictwa, historii oraz powinności wobec społeczeństwa.

## BIBLIOGRAFIA

- Adwol, [Adam Wolman], *Samuel Hirszenberg*, „Izraelita” 1908, nr 38, s. 372–373.
- Aleksandrowicz Oskar, *Samuel Hirschenberg*, „Almanach Żydowski”, (red.) L. Reich, Lwów 1910, s. 73–77.
- Bałus Wojciech, *Nastrój jako alibi. „Święto Trąbek” Aleksandra Gierymskiego*, [w:] *Sztuka słowa. Sztuka obrazu. Prace dla Ewy Miodońskiej-Brookes*, red. J. Zach, A. Zioliwicz, Kraków 2009, s. 153–163.
- Cohen Richard I., Rajner Mirjam, *Return of Wandering Jew(s) in Samuel Hirszenberg’s Art*, „Ars Judaica. Bar-Ilan Journal of Jewish Art” 2011, nr 7, s. 33–56.
- Cohen Richard I., Rajner Mirjam, *Invoking Samuel Hirszenberg Artistic Legacy – Encountering Exile*, <https://jevrejskadiigitalnabiblioteka.rs/bitstream/handle/123456789/2689/InvokingSamuelOCR.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, s.46–65 (dostęp:12.06.2024).

---

<sup>49</sup> H. Kohn, *E.M. Lilien, na tle sztuki żydowskiej (wyrażenia i refleksje)*, „Izraelita” 1901, nr 11, s. 124.

<sup>50</sup> Adwol, *Samuel Hirszenberg...*, s. 373.

<sup>51</sup> S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg. Na marginesie zapowiadanej wystawy zbiorowej*, „Głos Poranny” 1933, nr 50, s. 20.



- Cohen Richard I., Rajner Mirjam, *Samuel Hirszenberg, 1865–1908: A Polish Jewish Artist in Turmoil*, London 2022.
- F., *Międzynarodowa wystawa sztuki w Berlinie*, „Kraj” 1895, nr 29, s. 12.
- Gadowska Irmina, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880–1919*, Warszawa 2010.
- Gadowska Irmina, *W stronę Syjonu. Samuel Hirszenberg w Łodzi 1892–1904*, [w:] *Bracia Hirszenbergowie. W poszukiwaniu ziemi obiecanej*, red. A. Klimczak, I. Powalska, T. Śmiechowska, Łódź–Warszawa 2017, s. 477–488.
- Gerson Wojciech, *Wystawa międzynarodowa w Paryżu w r. 1889-ym*, „Tygodnik Ilustrowany” 1889, nr 327, s. 215.
- Gottlieb Seweryn, *Samuel Hirszenberg. Na marginesie zapowiadanej wystawy zbiorowej*, „Głos Poranny dodatek społeczno-literacki” 1933, nr 50, s. 5.
- Haake Michał, *Tematyka żydowska w twórczości Józefa Pankiewicza w kontekście społeczno-politycznym*, „Studia Judaica” 2018, nr 2, s. 21–251.
- Bracia Hirszenbergowie. W poszukiwaniu ziemi obiecanej. Hirszenberg Brothers in Search of the Promised Land*, kat., red. A. Klimczak, T. Śmiechowska, Łódź–Warszawa 2017.
- Hirszenberg Dina, *Samuel Hirszenberg (Berlin, 1909)*, Warszawa 2016.
- Jellenta Cezary, *Herezye malarskie*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1899, nr 50, s. 556–558.
- „Izraelita” 1896, nr 31, s. 263.
- k., *Kronika łódzka*, „Izraelita” 1896, nr 26, s. 222.
- Kallenbach Jan, *Wystawa Sztuki Polskiej w Krakowie (Dokończenie) III*, „Tygodnik Ilustrowany” 1887, nr 249, s. 231–234.
- Kamczycki Artur, *Syjonizm i sztuka. Ikonoografia Theodora Herzla*, Poznań–Gniezno 2014.
- Lew Henryk, *Z pracowni malarskich I. Samuel Hirszenberg i Leopold Pilichowski*, „Izraelita” 1899, nr 12, s. 125–126.
- Malinowski Jerzy, *Malarstwo i Rzeźba Żydów Polskich*, Warszawa 2000.
- Piątkowska Renata, *Pożegnanie z Golusem: Samuel Hirszenberg w Jerozolimie*, [w:] *Jerozolima w kulturze europejskiej*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrozny, Warszawa 1997.
- Piątkowska Renata, *Samuel Hirszenberg w zwierciadle krytyki polskiej (do 1908 roku)*, [w:] *Bracia Hirszenbergowie. W poszukiwaniu ziemi obiecanej*, red. A. Klimczak, I. Powalska, T. Śmiechowska, Łódź–Warszawa 2017, s. 277–287.
- Pilichowski Leopold, *Sztuka i artyści żydowscy*, „Almanach Żydowski”, red. L. Reich, Lwów 1910, s. 70–72.
- Powalska I., *Samuel Hirszenberg and Zionism*, [w:] *Art in Jewish Society*, red. J. Malinowski, R. Piątkowska, M. Stolarska-Fronia, T. Sztyma, Warszawa–Toruń 2016, s. 41–48.

Ruth C., *Samuel Hirszenberg*, „Ost und West” 1902.

Stosław [Antoni Chołoniewski], *Samuel Hirszenberg*, „Świat” 1907, nr 8, s. 4–5.

Tumarkin Goodman Susan, *Reshaping Jewish Identity*, [w:] *The Emergence of Jewish Artists in Nineteenth-Century Europe*, red. S. Tumarkin Goodman, kat. wystawy Jewish Museum New York, New York 2001, s. 15–29.

„Tygodnik Ilustrowany” 1893, nr 179, s. 340.

Wawrzeniecki Marian, *Samuel Hirszenberg (Kartka z pamiętnika)*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 52, s. 584–585.

W.F. [Wilhelm Feldman], *Samuel Hirszenberg*, „Krytyka” 1908, t. 2, s. 307–308.

Zagrodzki Janusz, *Tradycja i nowoczesność w twórczości Samuela Hirszenberga*, [w:] *Sztuka łódzka. Materiały Sesji Naukowej Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki 1–2 grudnia 1973 roku*, red. J. Ojrzyński, Łódź 1977, s. 93–97.

*Ze sztuki*, „Izraelita” 1896, nr 4, s. 32.

*Ze sztuki. Obrazy Samuela Hirszenberga*, „Izraelita” 1902, nr 4, s. 40–41.

*Z miasta. Artysta malarz*, „Dziennik Łódzki” 1892, nr 160, s. 2.

*Z sali Towarzystw. Zach. Sztuk pięknych*, „Izraelita” 1893, nr 22, s. 188.

## ILUSTRACJE



1. Samuel Hirszenberg, *Szkola Talmudystów (Jeszybot)* 1887; Muzeum Narodowe w Krakowie



2. Samuel Hirszenberg, *Uriel Acosta i młody Spinoza* 1887, (zaginiony); pocztówka ze zbiorów I. Gadowskiej



3. Samuel Hirszenberg, *Taszhich* 1907; „Almanach żydowski” 1910, nr 10, s. [272]





4. Samuel Hirszenberg, *Wychodźcy* (Studium); „Almanach żydowski” 1910, nr 10, s. [280]