Publikacja jest częścią interdyscyplinarnego, trzyletniego projektu (2015-2017)/
Publication is a part of the interdisciplinary three-year project (2015-2017)

Redakcja/Edited by
Adam Klimczak
Izabella Powalska
Teresa Śmiechowska

WYDARZENIA W RAMACH PROJEKTU:

organizatorzy: Adam Klimczak, Teresa Śmiechowska

Międzynarodowa Konferencja Naukowa
Bracia Hirszenbergowie – w poszukiwaniu ziemi obiecanej
Muzeum Miasta Łodzi
25.10.2015

Wystawa *Bracia Hirszenbergowie – w poszukiwaniu ziemi obiecanej*
Muzeum Miasta Łodzi
24.11.2016 – 05.03.2017

Wystawa *Bracia Hirszenbergowie – w poszukiwaniu ziemi obiecanej*
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie
30.03.– 04.06.2017

Seminarium naukowe *Bracia Hirszenbergowie – w poszukiwaniu ziemi obiecanej*
(podsumowanie trzyletniego projektu)
Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa
25.05.2017

EVENTS:

organisers: Adam Klimczak, Teresa Śmiechowska

International Conference
Hirszenberg Brothers – In search of the Promised Land
Muzuem Miasta Łodzi (Museum of the City of Łódź)
25 October 2015

Exhibition *Hirszenberg Brothers – In search of the Promised Land*
Muzuem Miasta Łodzi (Museum of the City of Łódź)
24 November 2016 – 05 March 2017

Exhibition *Hirszenberg Brothers – In search of the Promised Land*
Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute in Warszawa
30 March – 04 June 2017

Seminary *Hirszenberg Brothers – In search of the Promised Land*
(summary of the three-year project)
Museum of History of Polish Jews POLIN, Warszawa
25 May 2017

Bracia Hirszenbergowie

W poszukiwaniu ziemi obiecanej

Hirszenberg Brothers

In search of the Promised Land

Muzeum Miasta Łodzi
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma
Łódź – Warszawa, 2017

SPIS TREŚCI/TABLE OF CONTENTS

Teresa Śmiechowska, Adam Klimczak
Słowo wstępu kuratorów **6**
Introduction of Curators **8**
Małgorzata Laurentowicz-Granas
Wprowadzenie **10**
Introduction **13**
Fotograficzna dokumentacja wystaw/
Photographs of Exhibitions **16**
Samuel Hirszenberg - wybrane prace/
Samuel Hirszenberg - selected works **20**
Leon Hirszenberg - wybrane prace/
Leon Hirszenberg - selected works **92**
Henryk Hirszenberg - wybrane prace/
Henryk Hirszenberg - selected works **104**
Izabella Powalska
Kalendarium życia i twórczości Samuela, Leona i Henryka Hirszenbergów/
Timeline of Life and Work of Samuel, Leon and Henryk Hirszenberg **132**
Wybrana bibliografia/
Selected Bibliography **141**

Wystawa *Bracia Hirszenbergowie – w poszukiwaniu ziemi obiecanej* była pierwszą monograficzną ekspozycją prac artystów malarzy Samuela i Leona oraz ich młodszego brata Henryka, architekta. Samuel uważany był za następcę sławnego i nieodżałowanego Maurycego Gottlieba oraz za jednego z prekursorów „sztuki żydowskiej" w Polsce. Dorobek Leona i Henryka pozostawał do tej pory zupełnie nieznany.

Urodzeni w Łodzi w wielodzietnej rodzinie żydowskiej bracia obrali różne ścieżki, poszukując swoich ziem obiecanych w życiu i sztuce. Pokonując drogę od pełnej uwarunkowań i ograniczeń ortodoksyjnej wspólnoty żydowskiej w mieście urodzenia, przez przygodę z syjonizmem, do stania się obywatelami świata i pacyfistami. Byli częścią tragicznej żydowskiej historii i tradycji, reprezentując mit nomady – wiecznego tułacza-artysty. Wiemy o nich coraz więcej dzięki nowym badaniom oraz informacjom od mieszkającej w Izraelu rodziny Henryka, który od 1936 roku mieszkał w Palestynie, a zmarł w 1955 w odrodzonym państwie Izrael.

Borys Schatz, założyciel szkoły Sztuk Pięknych i Rzemiosła Artystycznego Becalel w Jerozolimie zaprosił Samuela do współpracy. Niestety, artysta zmarł przedwcześnie w 1908 roku. Henryk w 1936 roku zabrał z Polski szkicownik brata z okresu studiów w Krakowie i ofiarował go nowo powstałemu Muzeum Sztuki w Tel Awiwie. Nie odnalazł już grobu Samuela na Górze Oliwnej, zniszczonego prawdopodobnie podczas budowy nowej drogi, ale po latach symbolicznie połączono braci w inskrypcji na nagrobku Henryka. Najmniej znana jest biografia, zmarłego w 1945 roku w Paryżu, Leona.

Rozdzieleni przez los Leon i Henryk do końca życia wspominali Samuela jako mistrza, mentora i ukochanego członka rodziny, który dzięki swojemu talentowi i możliwościom zawsze wspierał braci. Zapewnił środki finansowe na ich utrzymanie i wykształcenie w młodości – Leon rozpoczął studia malarskie w Akademii Monachijskiej, a Henryk skierował się ku architekturze.

Możliwa dzięki wspólnej wystawie konfrontacja różnorodności dzieł pozwoliła zobaczyć twórcze drogi braci w nowym świetle, a jednocześnie przypomniała zachodzące przez prawie stulecie zmiany w ich otoczeniu i w sztuce. Prezentowany wybór prac w Muzeum Miasta Łodzi i następnie w Żydowskim Instytucie Historycznym im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie objął najlepsze, reprezentatywne dla braci Hirszenbergów dzieła we współcześnie zaaranżowanych przestrzeniach.

Odsłona wystawy w Żydowskim Instytucie Historycznym została wpisana w uroczyste obchody 70-lecia powstania Instytutu, najstarszej i najważniejszej powojennej instytucji zajmującej się zachowaniem, odtwarzaniem i upowszechnianiem dziedzictwa Żydów polskich i pamięci o nich. Prace każdego z braci zostały zaprezentowane na wyodrębnionym innym kolorem tle - niebieskim, czerwonym, żółtym. W ten symboliczny sposób odwołaliśmy się do Sali Neoplastycznej zaprojektowanej przez Władysława Strzemińskiego dla Muzeum Sztuki w Łodzi. Dzieła braci Hirszenbergów, mocno związanych z Łodzią, przedstawiono w ideowym dialogu, zarówno w odniesieniu do ich życia i twórczości, jak również w stosunku do wybitnego dzieła awangardy, której stulecie obchodzimy w 2017 roku. Wiemy przecież, że ci bezkompromisowi i wybitnie utalentowani artyści tworzyli też podwaliny międzynarodowej awangardy i sztuki współczesnej Łodzi.

W zamierzeniach organizatorów zarówno wystawy, jak i towarzyszące im przez trzy lata wydarzenia, miały stać się otwartym polem do dyskusji m.in. na temat znaczenia twórczości Hirszenbergów i ich wkładu w rozwój sztuki polskiej i światowej. Postawiono pytania o recepcję dzieł Samuela, Leona i Henryka w sztuce izraelskiej, jak również o miejsce ich twórczości w kontekście sztuki awangardowej. W powstałych tekstach naukowych i wystąpieniach badaczy ich twórczości starano się odpowiedzieć na pytania, czy Samuel Hirszenberg, którego twórczość znamy najlepiej, był malarzem nowoczesnym; co to znaczy żydowska sztuka awangardowa; czy artystom udało się zrealizować swoje idee.

Pragniemy, aby Ofra Bruno-Hirszenberg oraz jej synowie Ido i Asa Bruno przyjęli od nas serdeczne podziękowania za udostępnienie obrazów, projektów, zdjęć, dokumentów z prywatnego archiwum oraz pomoc przy aranżacji części wystawy poświęconej Henrykowi Hirszenbergowi.

Dwie publikacje, które oddajemy do Państwa rąk to owoc interdyscyplinarnego, trzyletniego projektu i najobszerniejszy zbiór wiedzy na temat braci Hirszenbergów. Pierwsza, to drukowany katalog wybranych prac Samuela, Leona i Henryka. Druga, to teksty pokonferencyjne, dostępne jako publikacja cyfrowa na stronach internetowych Muzeum Miasta Łodzi oraz Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma. Są wynikiem znakomitej współpracy dwóch niezależnych instytucji, dzięki której udało się znacznie pogłębić wiedzę na temat życia i twórczości trzech wybitnych artystów, o których powinniśmy pamiętać i nadal systematycznie badać ich, wciąż jeszcze nie do końca odkryte, biografie.

Teresa Śmiechowska
kuratorka, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma

Adam Klimczak
kurator, Muzeum Miasta Łodzi

The exhibition *Hirszenberg Brothers – In search of the Pomised Land* was the first monographic exhibition of the works by painters Samuel and Leon and their younger brother Henryk, an architect. Samuel was considered as the successor of the famous Maurycy Gottlieb, whose premature death was much lamented, and one of the precursors of "Jewish art" in Poland. In contrast, the artistic achievements of Leon and Henryk have been unknown until recently.

Born to a large Jewish family in Łódź, the brothers chose different paths in search of their own promised land, both in life and in art, which took them from the restrictions and limitations of the orthodox Jewish community in their native, through exploration of Zionism, to becoming world citizens and pacifists. They were part of the tragic Jewish history and tradition, representing the myth of a nomad – artist, the eternal wanderer. New research shed more light on their legacy, as did information shared by the descendants of Henryk in Israel, who settled in Palestine in 1936 and died in the reborn state of Israel in 1955.

Boris Schatz, founder of the Bezalel School of Fine Arts and Crafts in Jerusalem, invited Samuel to work with him. Unfortunately, the artist died prematurely in 1908. In 1936, Henryk took his brother's sketchbook from Kraków and donated it to the newly established Tel Aviv Museum of Art. He did not find Samuel's grave on the Mount of Olives, probably because it had been destroyed when the new road was constructed, but years later the brothers were symbolically reunited in the inscription on Henryk's tombstone. The least is known about the life of Leon, who died in Paris in 1945.

Separated by fate, Leon and Henryk remembered Samuel as their role model, mentor and beloved family member, who, using his talent and skill, always helped his brothers. He supported them financially and provided means for their education – Leon began studying painting at the Munich Academy, while Henryk chose architecture.

The confrontation of the diverse works, made possible by the joint exhibition, showcases the creative paths of the brothers in a new light, and at the same time reminds us about the changes that were taking place in their milieu and in the arts for almost a century. Selected works presented in Museum of the City of Łódź and then the Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute in Warszawa include the best works by the Hirszenberg brothers arranged in modern spaces.

The edition of the exhibition at the Jewish Historical Institute was part of the celebration of the 70th anniversary of the Institute, the oldest and most important post-war institution dedicated to the preservation, reproduction and dissemination of the heritage of Polish Jews and their memory. The works of each of the brothers have been presented on surfaces of different colours - blue, red and yellow. This is a symbolic reference to the Neoplastic Room that Władysław Strzemiński designed for the Muzeum Sztuki in Łódź. The works of the Hirszenberg brothers, closely linked to the city of Łódź, have been set in the context of an ideological dialogue, as regards both their life and their artistic output, as well as in relation to the outstanding achievements of the avant-garde, whose centenary is celebrated in 2017. We know that these uncompromising and outstanding artists also formed the foundations of the international avant-garde and the modern art of Łódź.

The organizers' intentions for both the exhibitions and the accompanying events planned for three years were to provide an open space for discussion, concerning issues such as the significance of the Hirszenbergs' works and their contribution to the development of Polish and world art. Also posed have been questions about the reception of Samuel's, Leon's and Henryk's works in Israeli art, as well as the situation of their art in the context of avant-garde art. In papers and presentations, researchers tried to establish whether Samuel Hirszenberg, whose work we know best, was a modern painter; what is the meaning of Jewish avant-garde art; or if the artists succeed in executing their ideas.

We wish to thank so much to Ofra Bruno-Hirszenberg and her sons Ido and Asa Bruno for sharing the images, designs, photos, and documents from their private archives and helping with the arrangement of the part of the exhibition dedicated to Henryk Hirszenberg.

The two publications we are presenting are the fruit of an interdisciplinary, three-year project and the most comprehensive collection of information about the Hirszenberg brothers. One is a printed catalogue of Samuel's, Leon's and Henryk's selected works. The other is a collection of post-conference texts available as a digital publication on the websites of Museum of the City of Łódź and Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute. They are the result of the excellent cooperation of two independent institutions, which has made it possible to expand the knowledge about the lives and works of three outstanding artists, whom we should remember and whose biographies, still partially unknown, we should continue to study.

Teresa Śmiechowska
curator, Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute

Adam Klimczak
curator, Muzeum Miasta Łodzi (Museum of the City of Łódź)

Wystawa pokazująca twórczość trzech braci Hirszenbergów – Samuela, Leona i Henryka – to część wizualna dużego i ważnego dla Muzeum Miasta Łodzi trzyletniego projektu badawczo-wystawienniczego pt. *Bracia Hirszenbergowie – w poszukiwaniu ziemi obiecanej*. Projekt składający się z kilku elementów – wystawy, konferencji naukowych, wydawnictwa i programu edukacyjnego – znakomicie wpisuje się w cele i misję Muzeum, będąc wypadkową różnorodnych prac badawczych związanych z historią, kulturą i sztuką Łodzi. Dzieje miasta w tych obszarach, a zwłaszcza w dziedzinie sztuki, są ciągle odkrywane i często na nowo interpretowane.

Wystawa braci jest pierwszą na świecie tak obszerną ekspozycją ich twórczości o charakterze monograficznym, na której pokazano około stu prac pozyskanych ze zbiorów krajowych i zagranicznych, zarówno muzealnych, jak i kolekcji prywatnych. Ich twórczość została zaprezentowana w kontekście historycznym, na tle uwarunkowań i czasu, w którym żyli i tworzyli. Dopełnieniem była ekspozycja dzieł twórców z ich bliskiego otoczenia – artystów działających na przełomie XIX i XX wieku, którzy tworzyli dość liczne środowisko artystyczne w Łodzi.

Najliczniejszą grupę prac na wystawie stanowiły dzieła Samuela Hirszenberga, który najbardziej zaznaczył swe związki z Łodzią i rodziną Poznańskich, współtworząc historię pałacu przy ulicy Ogrodowej – dzisiejszej siedziby Muzeum Miasta Łodzi. Pałac to najbardziej okazała budowla rezydencjonalna w mieście, wzniesiona na przełomie XIX i XX wieku przez Izraela K. Poznańskiego – jednego z większych potentatów finansowych i producentów tkanin bawełnianych Królestwa Polskiego końca XIX wieku, którego fabryka wyróżniała się nie tylko w Łodzi, ale i Cesarstwie Rosyjskim. Pałac sąsiadujący z fabryką był rezydencją rodziny, która wspierała finansowo i otaczała opieką wielu artystów żydowskich, prowadząc również ożywioną działalność filantropijną. Dzięki „stypendium" przyznanemu przez skoligacone rodziny Poznańskich i Silbersteinów Samuel Hirszenberg mógł odbyć studia artystyczne w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Monachium, jak też zrealizować na zlecenie dekoracje w reprezentacyjnych salach pałacowych – cztery monumentalne malowidła na płótnie w formie *panneaux* w dużej jadalni oraz niezachowaną dekorację dawnej sali balowej.

Na ścianie północnej sali jadalnej można podziwiać dużych rozmiarów pejzaż ze sceną rodzajową (*Pożegnanie*), a poniżej nad kominkiem – obraz w formie tonda przedstawiający dziewczynę z owocami (*Kobieta z owocami/Fortuna*). Na ścianie zachodniej usytuowane są dwa obrazy flankujące kredens – krajobraz z miastem i jeźdźcem nad głównym wejściem do sali (*Wjazd / Jeździec na tle miasta na wzgórzu*), a nad wejściem do saloników kobieta z lirą na tle krajobrazu (*Muza*). Malowidła te wraz z otaczającymi je stiukowymi ramami poddane w 2016 roku ponownej, po wielu latach, konserwacji stanowią wyjątkową spuściznę artystyczną po tym wielkiej klasy malarzu.

Z niezachowanej dekoracji drugiej reprezentacyjnej sali pałacu – sali balowej, zachowały się trzy obrazy olejne na płótnie z ośmiu zdobiących niegdyś pomieszczenie supraport drzwiowych: *Pastorale - Akt kobiecy* (*Kobieta z nenufarem*), *Pastorale - Pasterz grający na fujarce*, *Pastorale - Laura*. Dzieła te znajdują się w zbiorach łódzkich instytucji muzealnych: Muzeum Sztuki w Łodzi i Muzeum Miasta Łodzi, pozostałe zaś znamy jedynie z zachowanej w prasie dokumentacji fotograficznej. Sala balowa oprócz supraport prawdopodobnie zdobiona była malowidłem na plafonie, którego projekt znajduje się w zbiorach Yeshiva University Museum w Nowym Jorku. Czy malowidło to było zrealizowane, tego do dziś nie udało się ustalić, tym bardziej, że wykonane w czasie prac konserwatorskich w sali odkrywki nie potwierdziły obecności jakiegokolwiek malowidła.

Na temat życia i twórczości Samuela Hirszenberga wiemy najwięcej dzięki dość obszernej literaturze przedmiotu, choć nie do końca wyczerpującej. Nieco mniej informacji można odnaleźć o Leonie, o pięć lat młodszym bracie, również malarzu, który pierwsze szlify artystyczne zdobywał pod okiem Samuela, natomiast najmniej wiedzieliśmy o Henryku i jego architektonicznej działalności, m.in. w jego rodzinnym mieście Łodzi. Życiu i twórczości braci Hirszenbergów poświęcona była konferencja naukowa zorganizowana przez Muzeum Miasta Łodzi w 2015 roku, która towarzyszyła wystawie *Dziedzictwo dwóch kultur. Kolekcja rodziny Poznańskich z Muzeum Polskiego w Rapperswilu*. Konferencja *Bracia Hirszenbergowie – w poszukiwaniu ziemi obiecanej*, będąca prologiem wystawy pod tym samym tytułem, udowodniła, że twórczość

Hirszenbergów – zapomnianych artystów o łódzkich korzeniach, zasługuje na uwagę zarówno historyków sztuki, jak też historyków zajmujących się badaniami nad historią i dziejami miasta. Referaty wygłoszone przez najwybitniejszych znawców z Polski i Izraela stały się cennym źródłem nowych faktów nie tylko dotyczących biografii, ale i roli, jaką odegrali Hirszenbergowie w kształtowaniu sztuki polskiej, żydowskiej a nawet europejskiej. Badania prowadzone przez Panią dr Ewę Bobrowską pozwoliły na zweryfikowanie informacji oraz ujawnienie nowych faktów o związanym na stałe z Bretanią we Francji Leonie. Profesor Krzysztof Stefański jako jeden z pierwszych podjął próbę opracowania spuścizny teoretycznej i architektonicznej najmłodszego z braci, Henryka, twórcy nielicznych, zachowanych realizacji w Łodzi – budynku Gimnazjum i Liceum Związku Nauczycielstwa Polskiego w Rudzie Pabianickiej, szpitala Kasy Chorych przy ul. Łagiewnickiej oraz domu Ignatowiczów na rogu ul. Piotrkowskiej i ul. A. Struga.

Trzeba też pamiętać o wkładzie Hirszenberga w kamienicę na rogu al. A. Mickiewicza i ul. Wólczańskiej, której fundamenty powstały według jego pierwotnego planu.

Pomysł organizacji wystawy twórczości braci Hirszenbergów zrodził się już w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy to w 1991 roku Muzeum przygotowało i otworzyło kolejną stałą wystawę historyczną związaną z historią miasta pt. *Z dziejów Łodzi. Historia, kultura, codzienność*. W części związanej z kulturą, pt. *Mecenat artystyczny burżuazji łódzkiej* pokazane zostało środowisko malarzy i rzeźbiarzy końca XIX i pocz. XX wieku. Obok prac Maurycego Trębacza, Natana Szpigla, Henryka Szczyglińskiego zaprezentowano prace Samuela i Leona Hirszenbergów. Większość eksponowanych obrazów Samuela Hirszenberga pochodziła ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie. Był to początek ożywionej współpracy w zakresie sztuki z Instytutem a zwłaszcza z dr Renatą Piątkowską. Współpraca ta zaowocowała kilkoma wystawami, z których na szczególną uwagę zasługuje duża wystawa z 1993 roku *Maurycy Trębacz* (*1861-1941*). *Wystawa monograficzna* prezentowana w Warszawie i w Łodzi, ciesząca się dużym zainteresowaniem zwiedzających. Wówczas to zrodził się pomysł zrobienia kolejnej wspólnej ekspozycji o charakterze monograficznym twórczości znanego, szalenie popularnego i cenionego łódzkiego artysty, Samuela Hirszenberga, którego bogata twórczość reprezentowana jest w zbiorach Instytutu. Pokazanie prac w siedzibie Muzeum – pałacu, gdzie znajdują się jego monumentalne płótna, dawało gwarancję stworzenia ważnego wydarzenia muzealnego. Motywy prac Hirszenberga stały się tematem artykułów i prac badawczych dr Renaty Piątkowskiej i stanowiły inspirację dla scenariusza przyszłej ekspozycji. Rozpoczęły się pierwsze rozmowy, kwerendy i prace związane z realizacją pomysłu, ale z powodów finansowych, niestety, zostały odłożone. Temat powrócił po latach i to w wersji poszerzonej o twórczość pozostałych dwóch braci, Leona i Henryka. Pozyskanie do zbiorów Muzeum Miasta Łodzi nowych nabytków, m.in. obrazów Leona Hirszenberga, dało asumpt do zmiany koncepcji wystawy. Niezwykle cenna dla przedsięwzięcia okazała się współpraca z panią Ofrą Bruno-Hirszenberg, córką Henryka Hirszenberga. Okazało się to możliwe dzięki pośrednictwu pani Jagody Krajewskiej, absolwentki Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, prowadzącej działalność artystyczną w zakresie tkaniny, sztuki papieru i fotografii, założycielki Grupy Ixion oraz World Crafts Council Polska. Artystka, będąc na plenerze w Izraelu, zaprzyjaźniła się z panią Bruno – również artystką plastykiem i po powrocie przekazała na moje ręce kontakt do niej. Jak stwierdziła, udostępniła go za sprawą lektury pierwszego całościowego opracowania poświęconego Pałacowi Poznańskich wydanego przez Muzeum w 1995 roku. Muzeum po publikacji tego albumu liczyło na to, że zaprezentowany w nim skromny materiał źródłowy i ikonograficzny w znacznym stopniu zostanie wzbogacony przez otwarcie rodzinnych archiwów domowych łodzian. Niestety, nawet za sprawą spotkania rodzinnego Poznańskich, które miało miejsce w 2010 roku, żadne nowe fotografie i dokumenty nie zostały ujawnione.

Korespondencja i pierwsze spotknia z panią Ofrą Bruno-Hirszenberg zaowocowały uzupełnieniem wiedzy o rodzinie Hirszenbergów i były okazją do zapoznania się z prywatnym archiwum Henryka Hirszenberga.

Mijały lata, szanse na organizację wystawy były dość ograniczone i dopiero w 2016 roku nastąpiła finansowa możliwość realizacji tego zamierzenia. Wystawa stała się faktem. To ogromne przedsięwzięcie współrealizowane przez dwie instytucje Muzeum Miasta Łodzi i Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie pozwoliło na pokazanie rozproszonych dzieł zapomnianych artystów, znakomitych twórców o łódzkich korzeniach.

Podziękowania i wyrazy wdzięczności zechcą przyjąć wszystkie osoby, które wspierały to niełatwe, rozciągnięte w czasie przedsięwzięcie. Ten trzyletni projekt wymagał ogromnego wysiłku i zaangażowaniu wielu ludzi i środków finansowych. Słowa wdzięczności przede wszystkim chciałabym skierować do pani Ofry Bruno-Hirszenberg, córki Henryka Hirszenberga, która wykazała wiele cierpliwości i nigdy nie zwątpiła w szansę na jego realizację.

Małgorzata Laurentowicz-Granas
Dyrektor Muzeum Miasta Łodzi w latach 2012-2016

The exhibition featuring the artistic oeuvre of the three Hirszenberg brothers – Samuel, Leon and Henryk – is the visual part of a larger scholarly and exhibition endeavor, extremely important for Museum of the City of Łódź, titled *Hirszenberg Brothers – In search of the Promised Land*. The project consists of several elements – an exhibition, conferences, a publication and educational program – which is perfectly in tune with the goals and the mission of the Museum, based on diverse research related to the history, culture and art of Łódź. The history of the city in these areas, especially in the field of art, is constantly being discovered and often reinterpreted.

The brothers' exhibition is the first such event on an international scale, featuring about a hundred works from both Polish and foreign collections, owned by museums and private collectors. Their work has been presented in a historical context, against the backdrop of the conditions and time in which they lived and created. It is accompanied by works by local artists working at the turn of the twentieth century, who together formed the broad artistic circle in Łódź.

The exhibition featured numerous outstanding works by Samuel Hirszenberg, who had a close relationship with Łódź and the Poznański family, contributing to the history of the palace on Ogrodowa Street (today housing Museum of the City of Łódź). The palace is the most magnificent residential building in the city, erected at the turn of the twentieth century by Izrael K. Poznański, one of the major financial tycoons and cotton manufacturers in the Polish Kingdom of the late nineteenth century, whose factory was famous not only in Łódź but also in the Russian Empire. The palace adjacent to the factory was the residence of the family that financially supported and assisted many Jewish artists through active involvement in various charities. Thanks to the scholarship granted by the Poznański and the Silberstein families, Samuel was able to start art studies at the Academy of Fine Arts in Kraków and Munich, as well as to carry out the commission for decorations in the majestic chambers – four monumental *panneaux* paintings in the large dining room and the now missing decoration of the former ballroom.

On the north wall of the dining hall, visitors can admire a large landscape with a genre scene (*Pożegnanie*) [*Farewell*] and below, over the fireplace – a tondo painting depicting a girl with fruit (*Kobieta z owocami/Fortuna*) [*Woman with Fruit/Fortune*]. On the west wall, there are two pictures flanking the sideboard – a landscape featuring a city and a rider, placed over the main entrance to the hall (*Wjazd/Jeździec na tle miasta na wzgórzu*) [*Entrance/Rider on background of the Town on the Hill*], and above the entrance to the lounges – a woman with a lyre against the landscape (*Muza*) [*Muse*]. These paintings, together with the surrounding stucco frames, were renovated in 2016, after many years of preservation, and remain a remarkable artistic legacy of this great painter.

From the non-existing decoration of the second representative hall of the palace – the ballroom, three oil paintings on canvas are preserved out of eight original door stands: *Pastorale – Akt kobiecy* (*Kobieta z nenufarem*) [*Pastorale – Female Nude* (*Woman with Nenuphar*)], *Pastorale – Pasterz grający na fujarce* (*Pastorale – Shepherd Playing the Pipe*), *Pastorale – Laura*. These works are in the collection of the Łódź institutions: the Muzeum Sztuki in Łódź and the Museum of the City of Łódź, and the remaining works are known only from photographic documentation in the press. Apart from the door stands, the ballroom was probably also decorated with a painting on a plafond, whose design is in the collection of the Yeshiva University Museum in New York. It is not possible to determine whether the painting was executed, especially since no traces of the painting have been found during the conservation work in the hall.

The life and work of Samuel Hirszberg is well-known to us thanks to quite extensive (though by no means exhaustive) literature on the subject. A little less information can be found about Leon, Samuel's brother younger than him by five years, also a painter, who first gained artistic recognition under the supervision of Samuel. We knew least about Henryk and his architectural activities, also in his native Łódź. The life and work of the Hirszenberg brothers were a subject of a conference organized by the Museum of the City of Łódź in 2015, which accompanied the exhibition *Dziedzictwo dwóch kultur. Kolekcja rodziny Poznańskich z Muzeum Polskiego w Rapperswilu* (*The Heritage of Two Cultures. Collection of the Poznański family from the Polish Museum in Rapperswil*). The conference *Hirszenberg Brothers– In search of the Promised Land* was a prologue of the exhibition under the same title and proved that the work of

the Hirszenbergs – forgotten artists from Łódź, deserves the attention of both art historians and historians dealing with research on the history of the city.

Lectures by the most prominent experts from Poland and Israel have become a valuable source of new facts, not only on the biography, but also on the role played by the Hirszenberg in shaping Polish, Jewish and even European art. The research conducted by Dr Ewa Bobrowska allowed us to verify information and to disclose new facts about Leon's permanent connection with Brittany in France. Professor Krzysztof Stefański was one of the first to attempt to depict the theoretical and architectural legacy of the youngest brother, Henryk, author of several still existing projects in Łódź – the Junior High School and the High School of the Polish Teachers' Union in Ruda Pabianicka, the hospital of the Health Insurance Society on Łagiewnicka Street, and the Ignatowicz family house on the corner of Piotrkowska Street and Struga Street. Also remembered should be Hirszenberg's contribution to the development of the tenement on the corner of Mickiewicza Avenue and Wólczańska Street, whose foundations were based on his original design.

The idea of organizing the exhibition of works by brothers Hirszenberg was born in the 1990s, when in 1991 the Museum prepared and opened another permanent exhibition on the history of the city titled *Z dziejów Łodzi. Historia, kultura, codzienność.* (*From the History of Łódź. Past, Culture, Everyday Life*). The part related to culture, titled *Mecenat artystyczny burżuazji łódzkiej* (*The Artistic Patronage of the Łódź Bourgeoisie*), depicted the environment of painters and sculptors of the late 19th and early 20th century. In addition to the works of Maurycy Trębacz, Natan Szpigel, Henryk Szczygliński, the works of Samuel and Leon Hirszenberg were presented. Most of Samuel Hirszenberg's exposed paintings came from the collections of the Jewish Historical Institute of Emanuel Ringelblum in Warszawa. This was the beginning of a lively collaboration with the Institute in the field of art, especially with Renata Piątkowska, PhD. This cooperation resulted in several projects, including the large 1993 exhibition *Maurycy Trębacz (1861-1941). Wystawa monograficzna* [*Maurycy Trębacz (1861-1941). Monographic Exhibition*], presented in Warszawa and Łódź and attended by many visitors. At that time, the idea of organizing another monographic exhibition emerged, dedicated to the creativity of the well-known, wildly popular and appreciated Łódź--born artist, Samuel Hirszenberg, whose art is well represented in the Institute's collection. The display of Hirszenberg's works at the museum's main building – the palace, where there are still monumental canvas he painted, guaranteed that it would be important event. Hirszenberg's themes became the subject of articles and research papers by Renata Piątkowska, PhD and inspired a script for the future exhibition. First talks, inquiries and work related to the execution of the idea began, but, unfortunately, it had to be been postponed for financial reasons. The idea returned years later and it was extended to cover the works of two more Hirszenberg brothers: Leon and Henryk. The Museum of the City of Łódź acquired new collections, including Leon Hirszenberg's paintings, which prompted the change of the concept of the exhibition. The cooperation with Ofra Bruno, daughter of Henryk Hirszenberg, turned out to be extremely valuable for the undertaking. It was made possible by the mediation of Jagoda Krajewska, a graduate of the Public Academy of Arts in Łódź, artist active in the field of textiles, paper and photography, founder of Ixion Group and World Crafts Council Polska. During a visit in Israel, the artist befriended Ofra Bruno-Hirszenberg – who is also an artist, and contacted me with her. As she stated, she made it possible by reading the first comprehensive study devoted to the Poznański's Palace published by the Museum in 1995. After the publication of this album, the Museum wished for the modest source material and iconography presented in it to be greatly enriched with the material from Łódź residents' family household archives. Unfortunately, even after the Poznański family meeting, which took place in 2010, no new photographs and documents were disclosed.

Correspondence and first meetings with Ofra Bruno-HIrszenberg resulted in filling gaps in the knowledge about the Hirszenberg family and were an opportunity to look into the private archive of Henryk Hirszenberg.

As the years went by, the chances of organizing the exhibition were rather limited, and it was only in 2016 when a financial opportunity to realize this project appeared. The exhibition became a reality. This vast project co-organized by two institutions: the Museum of the City of Łódź and the Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute in Warszawa, which made it possible to show the scattered works of the brilliant yet forgotten artists from Łódź.

We would like to thank all the people who supported this difficult and long-lasting undertaking. This three-year project required a great effort, commitment of many people and serious financial resources. Above all, I would like thank Ofra Bruno-Hirszenberg, the daughter of Henryk Hirszenberg, who showed us a lot of patience and never lost faith in this project.

Małgorzata Laurentowicz-Granas
Director of Muzem Miasta Łodzi (Museum of the City of Łódź) in 2012-2016

strony/pages 16-19
Aranżacja wystawy *Bracia Hirszenbergowie – w poszukiwaniu ziemi obiecanej*, Muzeum Miasta Łodzi/Exhibition arrangment *Hirszenberg Brothers – In search of the Promised Land*, Museum of the City of Łódź
24.11.2016 - 05.03.2017
strony/pages 20-23
Aranżacja wystawy *Bracia Hirszenbergowie – w poszukiwaniu ziemi obiecanej*, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma/Exhibition arrangment *Hirszenberg Brothers – In search of the Promised Land*, Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute
30.03 - 04.06.2017

Samuel Hirszenberg
Autoportret z żoną/Portrait with Wife, 1906
fragment/excerpt
pastel, tektura/pastel on cardboard, 47 × 62 cm
Tel Aviv Museum of Art
inw./inv. TAMA 11,984

SAMUEL HIRSZENBERG
(1865-1908)

Szkoła Talmudystów [*Jeszybot*]/*School of Talmudists* [*Yeshiva*], 1887
olej, płótno/oil on canvas , 137 × 212 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie/National Museum in Kraków
inw./inv. MNK II-a-798

Portret młodego mężczyzny [*Talmudysta, Baal Nimra*]/
Portrait of a Young man [*Talmudist, Baal Nimra*],
niedatowany/date unknown
olej, płótno/oil on canvas, 38,5 × 33,5 cm
The Israel Museum, Jerusalem,
inw./inv. 66-12-3005

strony/pages 28-29
Sjesta sobotnia [*Wieści z Argentyny*]/
Sabbath Rest [*News from Argentina*], 1894
olej, płótno/oil on canvas, 151 × 208 cm
Ben Uri Gallery, London
inw./inv. BU 1987-148

Żyd wieczny tułacz/*The Wandering Jew*, 1899
olej, płótno/oil on canvas, 343 × 293 cm
The Israel Museum, Jerusalem
inw./inv. B04139

Scena rodzajowa [*Sjesta sobotnia*]/*Genre Scene* [*Sabbath Rest*], 1890
olej, płótno/oil on canvas, 27,5 × 37 cm
Muzeum Sztuki, Łodzi
inw./inv. MS/SP/M/359

Odwiedziny na grobach ojców [*Cmentarz żydowski II*]/
Women in the Graveyard [*The Jewish Cemetery II*], 1900
olej, płótno/oil on canvas, 48 × 74 cm
Mishkan Le'Omanut Ein-Harod, Israel
inw./inv. p-5

Portret Diny [Studium do obrazu „*Wychodźcy – Golus*"]/
Portrait of Dinah [Study for the painting "*Exile – Galuth*"], 1903
olej, płótno na tekturze/oil on canvas mounted on cardboard,
38,5 × 32 cm
Mishkan Le'Omanut Ein-Harod, Israel
inw./inv. p-1467

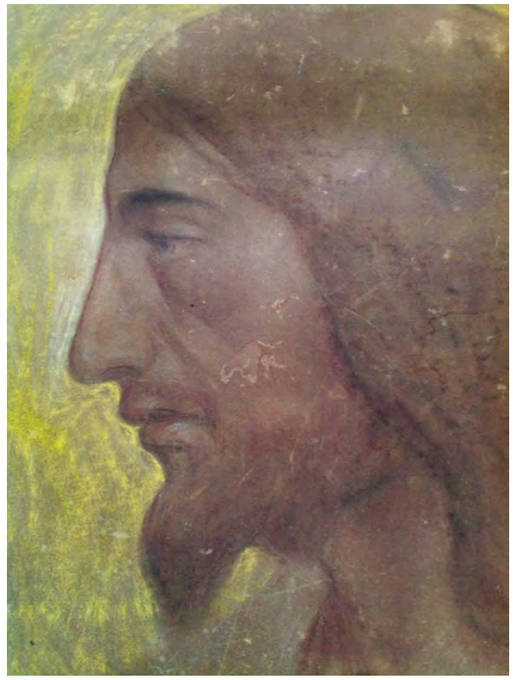
Głowa Żyda [Studium do obrazu „*Wychodźcy – Golus*"]/
The Head of the Jew [Study for the painting "*Exile – Galuth*"]
niedatowany/date unknown
olej, płótno na tekturze/oil on canvas mounted on cardboard,
35 × 33,2 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie/National Museum in Warszawa
inw./inv. 35864

Czarny sztandar/*The Black Banner*, 1905
olej, płótno/oil on canvas, 76,2 × 205,7 cm
The Jewish Museum, New York
inw./inv. JM 63-67a

strony/pages 34-35
Cmentarz żydowski/*The Jewish Cemetery*, 1892
olej, płótno/oil on canvas, 200 × 298 cm
Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris
inw./inv. 92.01.001

Głowa starego Żyda/*The Head of Old Jew*
niedatowany / date unknown
olej, tektura/oil on cardboard, 26 × 24 cm
Mishkan Le'Omanut Ein-Harod,
inw./inv. p-26

Jezus/*Jesus*, ok./c. 1904
pastel, tektura/pastel on cardboard, 47 × 33 cm
Mishkan Le'Omanut Ein-Harod, Israel
inw./inv. p-533



Muza/*Muse*, 1900
olej, płótno/oil on canvas, 30 × 35,5 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
inw./inv. MS/SP/M/373

strony/pages 38-39
Spinoza [*Spinoza wyklęty*]/*Spinoza* [*Excommunicated Spinoza*], 1907
olej, płótno/oil on canvas, 160,5 × 212 cm
The A.A. Deineka Picture Gallery of Kursk

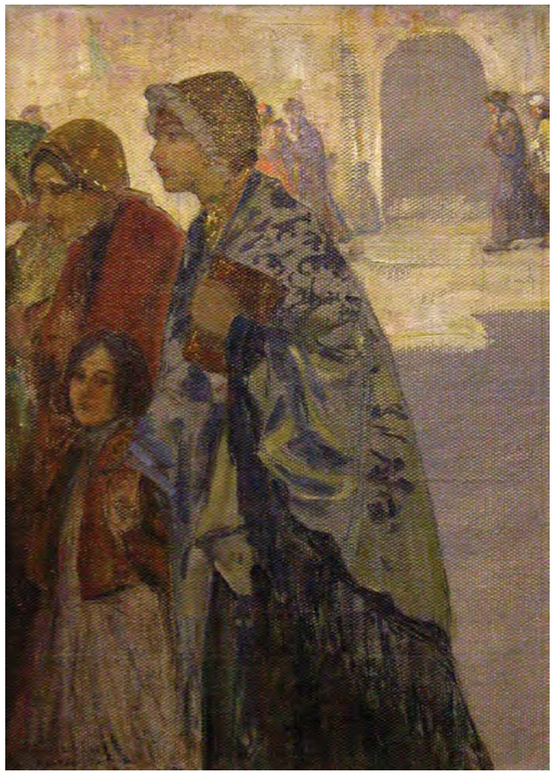
Wszechświat [*Urania, Artysta i jego Muza*]/
Universe [*Urania, Artist and his Muse*], 1891
olej, płótno/oil on canvas, 261 × 126 cm
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma/
Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute
inw./inv. Dep. 7

Żyd z laską [*Stary Żyd*]/*Jew with the Walking Stick* [*Old Jew*], 1902
olej, płótno/oil on canvas, 75 × 48,5 cm
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma/
Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute
inw./inv. A-446

Licytacja/*Auction*, 1903
olej, płótno na tekturze/oil on canvas on cardboard, 21,5 × 31 cm
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma/
Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute
inw./inv. A-90

Chłopiec z matami/Boy with Mats, 1896
olej, płótno/oil on canvas, 82 × 54 cm
Polski Dom Aukcyjny Wojciech Śladowski, Kraków/
Polish Auction House Wojciech Śladowski, Kraków

Hafciarka/Embroiderer, 1893
olej, płótno/oil on canvas, 63 × 49 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
inw. MS/SP/M/379



Synagoga w Łodzi/Synagogue in Łódź, 1903
olej, tektura/oil on cardboard, 21,5 × 28 cm
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma/
Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute
inw./inv. A-2008

Święto w getto/The Feast Day in Ghetto
niedatowany/date unknown
olej, płótno/oil on canvas, 51 x 40,2 cm
The Israel Museum, Jerusalem,
inw./inv. B79.0002

Fragment bożnicy z babińcem/
Fragment of a Synagogue with the Women's Gallery "babiniec"
niedatowany/date unknown
pastel, papier/pastel, paper, 26,5 × 36,5
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma/
Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute
inw./inv. A-428

Kobieta z dziećmi w babińcu/
Woman with Children in „babiniec", 1904
olej, akwarela, tektura/oil, watercolor on cardboard
44 × 34,8 cm
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma/
Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute
inw./inv. A-41

Klątwa/*Curse*, ok./c. 1903
olej, tektura/oil on cardboard, 19 × 25,5 cm
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma/
Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute
inw./inv. A-256

Ostatni Żyd/*Last Jew*, 1897
olej, płótno/oil on canvas, 160 × 130 cm
Mishkan Le'Omanut Ein-Harod, Israel,
inw./inv. p-12

Taszlich/Tashlich prayer, 1907
pastel, papier na płótnie/pastel on paper on canvas, 61 × 47 cm
Tel Aviv Museum of Art
inw./inv. TAMA 28

Pieśń Miriam/Miriam's Song
niedatowany/date unknown
olej, płótno/oil on canvas, 92,7 × 137,16 cm
Yeshiva University Museum, New York
inw./inv. 1975.021

Scena w świątyni [*Scena z poematu „Ksiądz Marek" Juliusza Słowackiego, Scena rodzajowa z kardynałem*]/*Scene in the Temple* [*Scene from the Poem „Ksiądz Marek" by Juliusz Słowacki, Genre Scene with the Cardinal*]
niedatowany/date unknown
olej, deska/oil on board, 25 × 50 cm
Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku/
Museum of Anna and Jarosław Iwaszkiewicz in Stawisko
inw./inv. Sz.551

Autoportret z żoną/Portrait with his wife, 1906
pastel, tektura/pastel on cardboard, 47 × 62 cm
Tel Aviv Museum of Art
inw./inv. TAMA 11,984

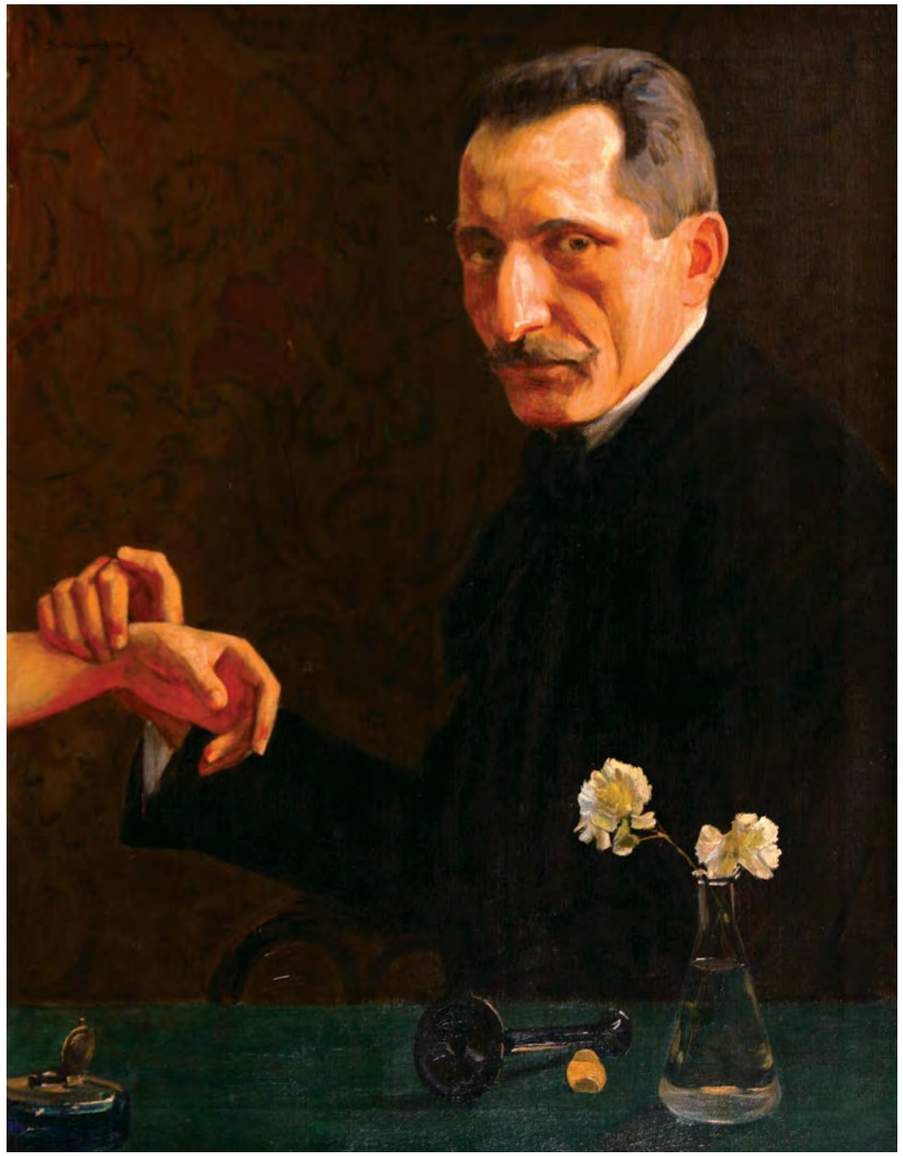
Portret żony Diny/Portrait of the Artist's Wife Dinah, 1907
olej, płótno/oil on canvas, 72 × 54 cm
Tel Aviv Museum of Art
inw./inv. TAMA 2383

Portret Teresy Silberstein/Portrait of Teresa Silberstein, 1902
olej, płótno/oil on canvas, 190 × 90 cm
Polska Fundacja Kulturalna „Libertas”/
Polish Cultural Foundation ”Libertas”, Rapperswil
Muzeum Polskie w Rapperswilu/
The Polish Museum in Rapperswil
inw./inv. MPR/154

Portret Abrahama Neumana/
Portrait of Abraham Neuman, 1904
olej, płótno/oil on canvas, 202 × 90,5 cm
The Israel Museum, Jerusalem
inw./inv. B53.07.4704

Portret Marii Feldmanowej/Portrait of Maria Feldman, 1907
olej, płótno/oil on canvas, 80 × 60 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie/National Museum in Kraków,
inw./inv. MNK II-a-959

Portret młodego mężczyzny/Portrait of a Young Man, 1902
olej, płótno/oil on canvas, 42,3 × 52,2 cm
Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris,
inw./inv. 93.12.001



Portret lekarza Anszelma Schudmaka (*Siódmaka*)/
Portrait of Doctor Anszelm Schudmak (*Siodmak*), 1906
olej, płótno/oil on canvas, 79,5 × 62 cm
Muzeum Historyczne Miasta Krakowa/Kraków`s Historical Museum
inw./inv. MHK-1258/III

Portret Pani Ettinger/*Portrait of Madame Ettinger*, 1903
olej, płótno/oil on canvas, 45 × 37 cm
Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris
inw./inv. D.2009.02.002

W salonie/In the Living Room, 1888
olej, deska/oil on board, 37 × 29,5 cm
Kolekcja prywatna, Łódź/Private collection, Łódź

Krajobraz z dziewczyną/Landscape with a Girl, 1893
olej, płótno/oil on canvas, 56 × 145,5 cm
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma/
Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute
inw./inv. Dep. 8

Dama z czerwoną parasolką/Lady with a Red Umbrella, 1889
olej, tektura/oil on cardboard, 27 × 34 cm
Kolekcja prywatna, Podkowa Leśna/
Private collection, Podkowa Leśna

Pani z czerwoną parasolką/Lady with a Red Umbrella, 1895
olej, płótno/oil on canvas, 30 × 42 cm
Muzeum Narodowe w Poznaniu/
National Museum in Poznań
inw./inv. Mp 1318

Krajobraz wiejski w zimie/Rural landscape in Winter
niedatowany/date unknown
olej, płótno/oil on canvas, 84 × 106,5 cm
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma/
Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute
inw./inv. A-700

Uliczka na wsi w poświacie księżyca/Alley in the Village in the Moonlight
niedatowany/date unknown
olej, płótno/oil on canvas, 25,5 × 33 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie/National Museum in Kraków
nr inw./inv. MNK II-a-1085

Krajobraz zimowy/Winter Landscape, 1904
gwasz, olej, karton/gouache, oil on cardboard, 18,2 × 26,5 cm
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

Krajobraz zimowy/Winter Landscape, 1904
kredka, gwasz, papier/crayon, gouache on paper, 18 × 27,3 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie/National Museum in Kraków
inw./inv. MNK III-r.a-9678

Pejzaż z Lutomierska/Landscape from Lutomiersk, 1893
olej, płótno/oil on canvas, 31 × 24,8 cm
Muzeum Miasta Łodzi/Museum of the City of Łódź
inw./inv. MMŁ/M/632

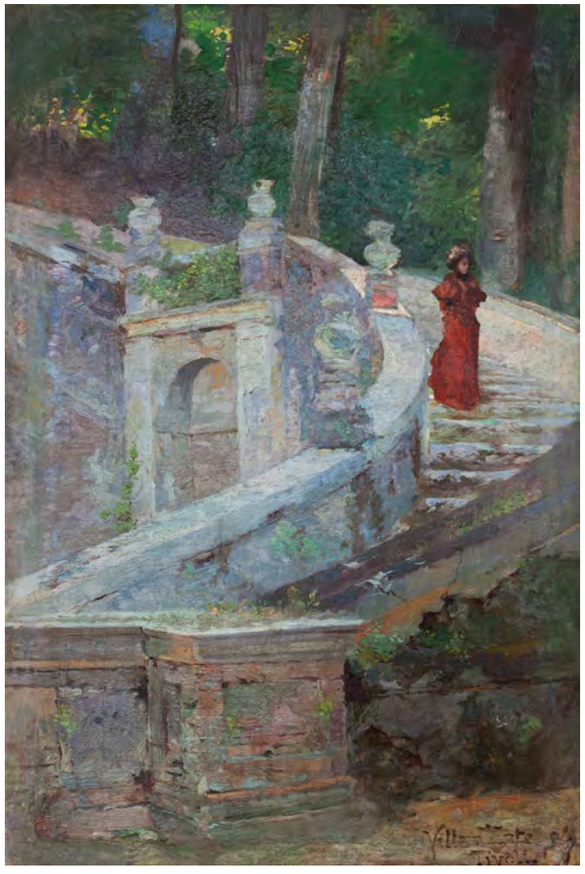
Inowłódz, 1890
akwarela, papier/watercolor, paper, 21 × 25 cm
Muzeum Miasta Łodzi/Museum of the City of Łódź
inw./inv. MMŁ/M/633

Niedziela [*Po niedzielnej mszy*]/*Sunday* [*After Sunday Mass*], 1906
olej, płótno/oil on canvas, 64 × 93 cm
Kolekcja prywatna. Fotografia dzięki uprzejmości Kestenbaum & Company, Nowy Jork/
Private collection. Courtesy of Kestenbaum & Company, New York

Pastuszek/*Shepherd Boy*, 1905
pastel, tektura/pastel on cardboard, 63 × 46,5 cm
Tel Aviv Museum of Art
inw./inv. TAMA 1902

Portret Blanki Lipschitz Federn/
Portrait of Blanka Lipschitz Federn, 1906
pastel, papier/pastel on paper, 61 × 39 cm
The Israel Museum, Jerusalem
inw./inv. B04105

Pejzaż z Lisowic/*Landscape from Lisowice*, 1903
olej, płótno/oil on canvas, 59,5 × 39,5 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
inw./inv. MS/SP/M/382

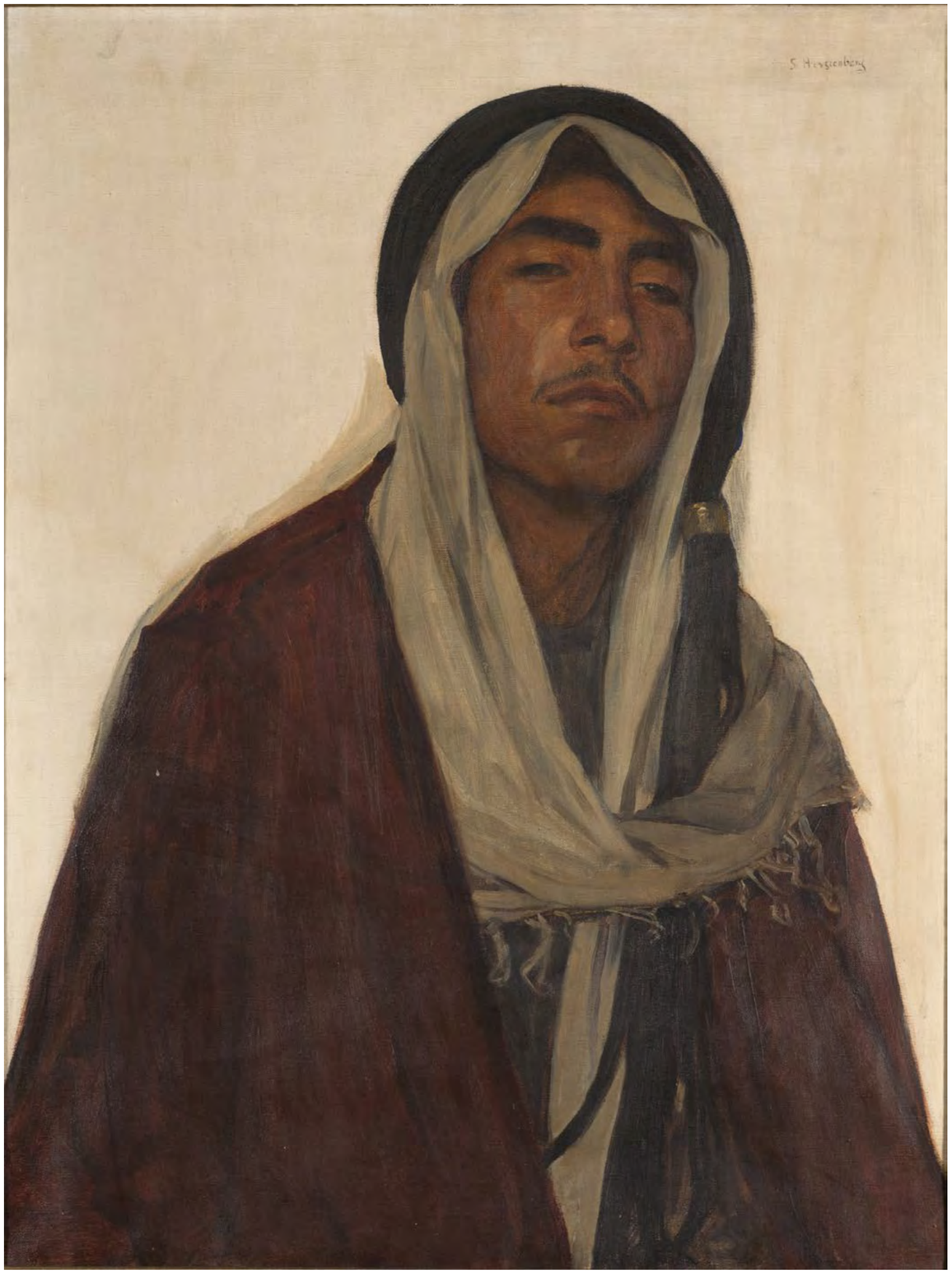


Villa d'Este w Tivoli/Villa d'Este in Tivoli, niedatowany/date unknown
olej, płótno/oil on canvas, 59,5 × 39,5 cm
Kolekcja prywatna, Podkowa Leśna/Private collection, Podkowa Leśna

Krajobraz z Tivoli/Landscape from Tivoli, 1901
olej, płótno/oil on canvas, 53 × 34 cm
Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku/Museum of Anna and Jarosław Iwaszkiewicz in Stawisko
inw./inv. Sz.391

Świniarka z Anticoli/Swineherdess from Anticoli, 1901
olej, płótno/oil on canvas, 44,5 × 60 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
inw./inv. MS/SP/M/452

Capri, 1901
olej, płótno/oil on canvas, 40 x 61 cm
Kolekcja Andrzeja Błaszczyka/
Collection of Andrzej Błaszczyk



Arab/*Arab,* niedatowany/date unknown
olej, płótno/oil on canvas, 64,5 × 49,5 cm
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma/
Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute
inw./inv. A-60

Kopuła na Skale/*Dome of the Rock*, 1908
olej, płótno/oil on canvas, 25 × 33 cm
Tel Aviv Museum of Art
inw./inv. TAMA 34

Kopuła na Skale/*Dome of the Rock*, 1908
olej, płótno na tekturze/oil on canvas mounted on cardboard, 26,5 × 34 cm
Tel Aviv Museum of Art
inw./inv. TAMA 2642

Synagoga Tiferet-Israel. Widok ze Wzgórza Świątynnego/
The Tiferet-Israel Synagogue. View from the Temple Mount, 1908
olej, sklejka/oil on plywood, 47 × 62 cm
Kolekcja Josepha Hackmeya, Phoenix Insurance Company/
Collection of Joseph Hackmey, Phoenix Insurance Company

Okolice Jaffy/Around Jaffa, 1908
olej, tektura/oil on cardboard, 16 x 22 cm
Mishkan Le'Omanut Ein-Harod, Israel,
inw./inv. p-500

W drodze do Zachodniej Ściany/On the Way to the Western Wall, 1908
olej, płótno na tekturze/oil on canvas mounted on cardboard, 27,5 × 17,5 cm
Tel Aviv Museum of Art
inw./inv. TAMA 2644

Synagoga w Jerozolimie/Synagogue in Jerusalem, 1908
pastel, papier/pastel on paper, 30 × 23 cm
The Israel Museum, Jerusalem
inw./inv. B80.08.5518

Scena biblijna [*Pielgrzymi?*]/*Biblical Scene* [*Pilgrims?*], 1908
olej, płótno/oil on canvas, 36 × 80 cm
The Israel Museum, Jerusalem
inw./inv. B05.0811

Jerozolima [*Uliczka miasta nocą*]/*Jerusalem* [*City Street at Night*], 1908
olej, płótno na tekturze/oil on canvas on cardboard, 27 × 34 cm
Muzeum Miasta Łodzi/Museum of the City of Łódź
inw./inv. MMŁ/M/584

Mojżesz [*Mojżesz przekraczający Morze Czerwone*]/*Moses* [*Moses Crossing the Red Sea*], 1908
olej, płótno/oil on canvas, 50 × 66 cm
Kolekcja prywatna. Fotografia dzięki uprzejmości Hammersite Inc., Ramat Aviv/
Private collection. Courtesy of Hammersite Inc., Ramat Aviv

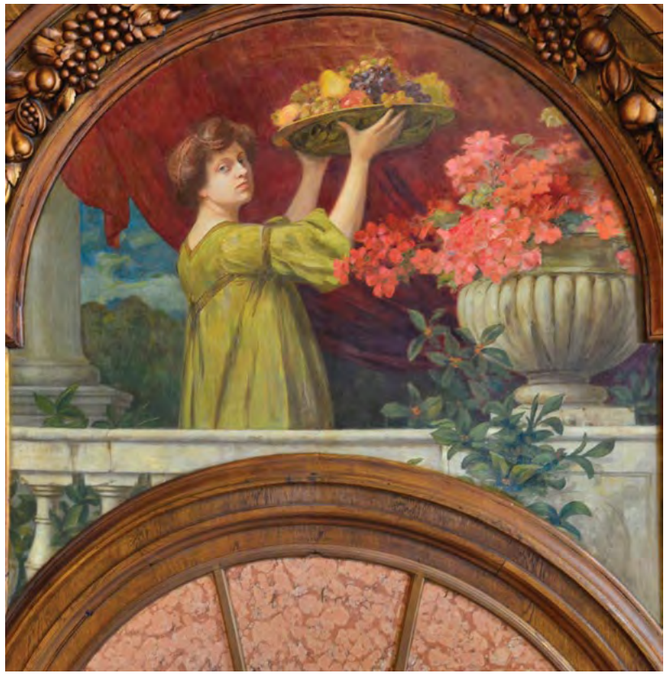
OBRAZY I PROJEKTY DO PAŁACU IZRAELA KALMANOWICZA POZNAŃSKIEGO W ŁODZI/PAINTINGS AND STUDIES FOR THE PALACE OF IZRAEL KALMANOWICZ POZNAŃSKI IN ŁÓDŹ, 1903

Sala Jadalna, Pałac Izraela Kalmanowicza Poznańskiego/Dining room, Palace of Izrael Kalmanowicz Poznański, fotografia/photography: Paweł Augustyniak

Pożegnanie/*Farewell*, 1903
olej, płótno/oil on canvas
224 × 700 cm
Muzeum Miasta Łodzi/
Museum of the City of Łódź

Wjazd [*Jeździec na tle miasta na wzgórzu*]/
Entrance [*Rider on Background of the Town on the Hill*], 1903
olej, płótno/oil on canvas, 224 × 265 cm
Muzeum Miasta Łodzi/Museum of the City of Łódź

Muza/*Muse*, 1903
olej, płótno/oil on canvas, 224 × 265 cm
Muzeum Miasta Łodzi/Museum of the City of Łódź



Kobieta z owocami [*Fortuna*]/
Woman with Fruits [*Fortune*], 1903
olej, płótno/oil on canvas, 150 × 140 cm
Muzeum Miasta Łodzi/Museum of the City of Łódź

Pastorale – Pasterz grający na fujarce/
Pastorale – Shepherd Playing the Flute, 1903
olej, płótno/oil on canvas, 64 × 135 cm
Muzeum Sztuki, Łódź/Museum of the City of Łódź
inw./inv. MS/SP/M/442

Pastorale – Laura, 1903
olej, płótno/oil on canvas, 82 × 125 cm
Muzeum Miasta Łodzi/Museum of the City of Łódź
inw./inv. MMŁ/M/631

Pastorale – Akt kobiecy [Kobieta z nenufarem]/
Pastorale – Female Nude [*Woman with a Nenuphar*], 1903
olej, płótno/oil on canvas, 66 × 138 cm
Muzeum Miasta Łodzi/Museum of the City of Łódź
inw./inv. MMŁ-III-M-40

Rybołówstwo i myślistwo/Hunting and Fishing
niedatowany/date unknown
ołówek, kredka, papier/pencil, chalk, paper, 11 × 24 cm
Yeshiva University Museum, New York
inw./inv. 1975.059

Scena pastoralna – Siew i zbiory/
Pastoral Pursuits – Sowing and Harvesting
niedatowany/date unknown
ołówek, papier/pencil, paper, 16 × 34 cm
Yeshiva University Museum, New York
inw./inv. 1975.063

Scena pastoralna – Siew i zbiory/
Pastoral Pursuits – Sowing and Harvesting, 1903
ołówek, olej, płótno/pencil, oil on canvas, 16 × 34 cm
Yeshiva University Museum, New York
inw./inv. 1975.064

Żniwiarze/Harvesters, niedatowany/date unknown
ołówek, kredka, papier/pencil, chalk, paper, 32 × 37 cm
Yeshiva University Museum, New York
inw./inv. 1975.058

Zbiory – Kobiety z koszem/Harvest Scene – Women Carrying a Basket
niedatowany/date unknown
ołówek, kredka, papier/pencil, chalk, paper, 13 × 14 cm
Yeshiva University Museum, New York,
inw./inv. 1975.057

Projekt plafonu – Kobieta w powozie ciągnionym przez jaskółki/
Celling design – Woman in Chariot Drawn by Swallows
niedatowany/date unknown
ołówek, kredka, papier/pencil, chalk, paper, 16 × 22 cm
Yeshiva University Museum, New York
inw./inv. 1975.061

Kobieta karmiąca dwoje dzieci [*Caritas*]/*Woman Nursing Two Infants* [*Caritas*], 1903
olej, ołówek, kredka, płótno/oil, pencil, chalk on canvas, 18 × 33 cm
Yeshiva University Museum, New York
inw./inv. 1975.062

Projekt plafonu – Koncert/Celling Design – Musical Entertainment
niedatowany/date unknown
ołówek, kredka, papier/pencil, chalk, paper, 23 × 16 cm
Yeshiva University Museum, New York
inw./inv. 1975.060

Winieta żałobna Ludwika II Bawarskiego/
Vignette Funeral of Louis II of Bavaria
niedatowany/date unknown
tusz, papier/ink, paper, 38,3 × 28,1 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie/
National Museum in Warszawa
inw./inv. Rys.Pol. 12183

Mojżesz według Michała Anioła/Moses after Michelangelo
niedatowany / date unknown
ołówek, papier/pencil, paper, 29 × 16,6 cm
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma/
Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute,
inw./inv. A-249

Studium akademickie – akt męski/Academic Study –
Male Nude, 1882-1883
ołówek, papier/pencil, paper, 59,5 × 46,6 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie/National Museum in Kraków
inw./inv. MNK III-r.a. 8535

Studium głowy kobiecej [*Głowa Niobe*]/*Study of a Woman's Head*
[*Head of Niobe*], 1881-1883
ołówek, papier/pencil, paper, 65 × 49 cm
Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie/
Museum of Academy of Fine Arts in Kraków
inw./inv. 18

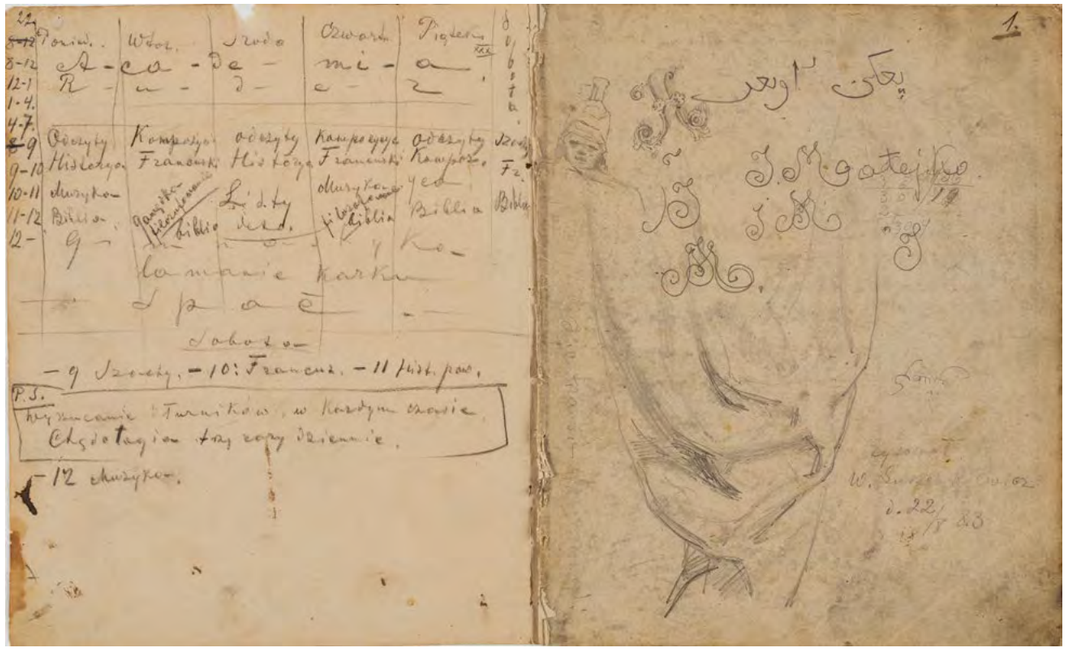
Szkic do obrazu „Nad jeziorem"/Sketch for the Painting
„At the Lake", 1882
ołówek, papier/pencil, paper, 22,3 × 16,2 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie/National Museum in Kraków
inw./inv. MNK III - r.a-900

Sedecjasz/Zedekiah
tusz, papier/ink, paper, ok./c. 21 × 17 cm
Tel Aviv Museum of Art
inw./inv. TAMA 8904

Postaci w kostiumach historycznych/Figures in Historical costumes
ołówek, papier/pencil, paper, ok./c. 21 × 17 cm
Tel Aviv Museum of Art
inw./inv. TAMA 8901

Szkice do kompozycji historycznych/Sketches for Historical Composition
ołówek, papier/pencil, paper, ok./c. 21 × 17 cm
Tel Aviv Museum of Art
inw./inv. TAMA 8901A

Szkice mężczyzn i koni przy wozie/Sketches of Men and Horses next to a Wagon
ołówek, papier/pencil, paper, ok./c. 21 × 17 cm
Tel Aviv Museum of Art
inw./inv. TAMA 8900



Kopie podpisu Jana Matejki i Tygodniowy plan zajęć artysty/Copies of the Signatures of Jan Matejko and The Weekly Work Schedule of Artist
ołówek, papier/pencil, paper, ok./c. 21 × 17 cm
Tel Aviv Museum of Art
inw./inv. TAMA 12222a

Krzyżacy 1333-1434 z „Kostiumów" Jana Matejki i Stroje hiszpańskie/Teutonic Knights 1333-1434 from „Costumes" by Jan Matejko and Spanish Costumes
ołówek, papier/pencil, paper, ok./c. 21 × 17 cm
Tel Aviv Museum of Art
inw./inv. TAMA 9963, 9963A

Na cmentarzu/At the Cemetery, 1904
ołówek, pastel, papier/pencil, pastel, paper, 27,5 × 17,5 cm
inw./inv. A-1439

Przekupka/Vendor, niedatowany/date unknown
ołówek, papier/pencil, paper, 17,3 × 8,8 cm
inw./inv. A-813

Taniec Żydów w bożnicy/Dance of the Jews in the Synagogue
niedatowany/date unknown
węgiel, papier/charcoal, paper, 28 × 38,5 cm
inw./inv. A-331

Chłopiec na oknie/The Boy on the Window
niedatowany/date unknown
olej, pastel, tektura/oil, pastel on cardboard, 75,5 × 53,5 cm
inw./inv. A-69

Czytanie Tory/Reading the Torah
niedatowany/date unknown
gwasz, papier/gouache, paper, 20 × 35 cm
inw./inv. A-1398

Wnętrze bożnicy/The Interior of the Synagogue
niedatowany/date unknown
kredka, papier/chalk, paper, 31 × 45,5 cm
inw./inv. A-815

Żyd w jarmułce/Jew in a Yarmulke, niedatowany/date unknown
ołówek, papier/pencil, paper, 29 × 36,5 cm
inw./inv. A-213

Fragment wnętrza bożnicy/Fragment of the Interior of the Synagogue
niedatowany/date unknown
ołówek, papier/pencil, paper, 35 × 23 cm
inw./inv. A-115

Czytający chłopiec żydowski/Reading Jewish Boy
niedatowany/date unknown
ołówek, kredka, papier/pencil, crayon, paper,
37,5 × 27 cm
inw./inv. A-257

Siedzący chłopiec żydowski/Sitting Jewish Boy
niedatowany/date unknown
ołówek, papier/pencil, paper, 33 × 20,4 cm
inw./inv. A-255

Dwaj chłopcy żydowscy nad książką/
Two Jewish Boys with a Book
niedatowany/date unknown
kredka, papier/chalk, paper, 34 × 21 cm
inw./inv. A-814

Modlący się Żydzi/Jews Praying, 1904
niedatowany/date unknown
ołówek, tektura, papier/pencil, cardboard, paper,
30,6 × 24 cm
inw./inv. A-215

Żydowski chłopiec z książką/Jewish Boy with a Book
niedatowany/date unknown
ołówek, kredka, papier/pencil, crayon, paper,
33,5 × 21 cm
inw./inv. A-279

Dwaj chłopcy żydowscy/Two Jewish Boys
niedatowany/date unknown
ołówek, papier/pencil, paper, 30,5 × 20,5 cm
inw./inv. A-812

Modlący się Żyd w tałesie/Praying Jew in Thales
niedatowany/date unknown
pastel, tektura/pastel, paper, 38,8 × 23,8 cm
inw./inv. A-810

Siedzący mężczyzna w cylindrze/Sitting Man in a Top Hat
niedatowany/date unknown
węgiel, papier/charcoal, paper, 36,6 × 25 cm
inw./inv. A -1392

Portret kobiecy/Portrait of a Woman
niedatowany/date unknown
pastel, papier/pastel, paper, 36 × 26 cm
inw./inv. A-493

Leopold Gotlieb (1883-1934)
Portret Leona Hirszenberga/Portrait of Leon Hirszenberg, 1904-07
fragment/excerpt
olej, płótno/oil on canvas, 73 × 60 cm
Ben Uri Gallery, London
inw./inv. BU 1987-125

LEON HIRSZENBERG (1869-1945)

Dziewczyna [*Zamyślenie*]/*Girl* [*Thoughtfulness*], 1905
olej, płótno/oil on canvas, 80 × 70 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
inw./inv. MS/SP/M/349

Głowa młodej kobiety/*The Head of a Young Woman*, 1904
olej, tektura/oil on cardboard, 47 × 37 cm
Lwowska Narodowa Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego/
The B. Voznytsky Lviv National Art Gallery
inw./inv. Ж–2671

Kobiety bretońskie nad brzegiem morza/Breton Women at the Seashore
niedatowany/date unknown
olej, płótno/oil on canvas, 66,5 × 59 cm
Muzeum Miasta Łodzi
inw./inv. MHMŁ/M/418

Bretonka/Bretonian Girl, 1903
olej, płótno/oil on canvas, 40,5 × 28,5 cm
Kolekcja Aldony i Wojciecha Olejników/
Collection of Aldona and Wojciech Olejnik

Rybacy/*Fishermen*, ok./c. 1904
olej, płótno/oil on canvas, 100 × 82 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
inw./inv. MS/SP/M/96

Rybacy bretońscy [*Bretończycy*]/*Breton Fishermen* [*The Bretons*], 1910
olej, płótno/oil on canvas, 100 × 81 cm
Muzeum Miasta Łodzi
inw./inv. MHMŁ/M/162

Dziewczyna z kotem/Girl with a Cat, 1896
olej, płótno/oil on canvas, 80 × 61 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
inw./inv. MS/SP/M/36

Zagroda bretońska/Farm in Brittany, 1904
olej, płótno/oil on canvas, 32,5 × 41,5 cm
Kolekcja Aldony i Wojciecha Olejników/
Collection of Aldona and Wojciech Olejnik

Oczekiwanie/Expectancy, 1909
olej, płótno/oil on canvas, 61,2 × 50,4 cm
Kolekcja prywatna, Podkowa Leśna/
Private collection Podkowa Leśna

Pejzaż z Perros-Guirec/Landscape from Perros-Giuirec, 1905
olej, płótno/oil on canvas, 55 × 46 cm
Mishkan Le'Omanut Ein-Harod, Israel
inw./inv. p-204

Pejzaż/Landscape
niedatowany/date unknown
olej, płótno/oil on canvas, 50 × 61 cm
Kolekcja Aldony i Wojciecha Olejników/
Collection of Aldona and Wojciech Olejnik

Łódki o zachodzie słońca/Boats at Sunset
niedatowany/date unknown
olej, tektura/oil on cardboard, 24 × 33 cm
Kolekcja Aldony i Wojciecha Olejników/
Collection of Aldona and Wojciech Olejnik

Kury na podwórku/Hens in the Backyard, 1912
olej, płótno/oil on canvas, 60 × 81 cm
Kolekcja Pawła Wojciechowskiego/Collection of Paweł
Wojciechowski

Ferma bretońska/Farm in Brittany, ok./c.1912
olej, płótno/oil on canvas, 60 × 81 cm
Kolekcja prywatna/Private collection

Samuel Hierszenberg
Portret Henryka Hirszenberga/Portrait of Henryk Hirszenberg, 1906
fragment/excerpt
pastel, papier/pastel, paper
41,5 × 30 cm (w świetle oprawy/in the light of passe-partout)
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

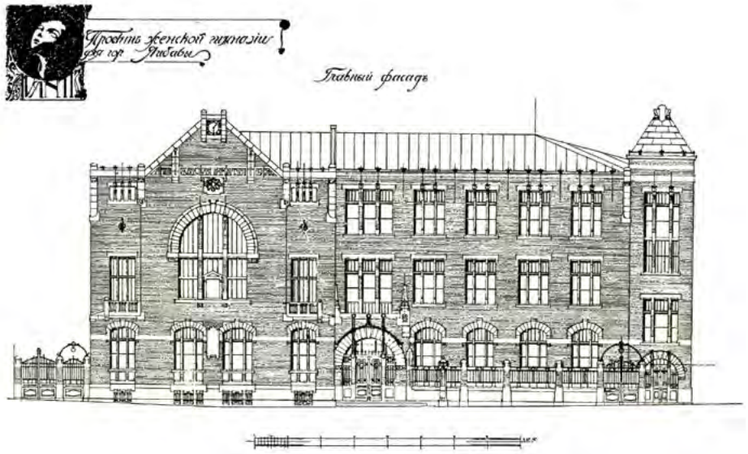
HENRYK HIRSZENBERG (1885-1955)

КОНКУРСНЫЕ ПРОЕКТЫ ЗДАНІЯ ЖЕНСКОЙ ГИМНАЗІИ ВЪ Г. ЛИБАВѢ.

I премія

PROJETS DE CONCOURS D' UN GYMNASE A LIBAU.

I prix.

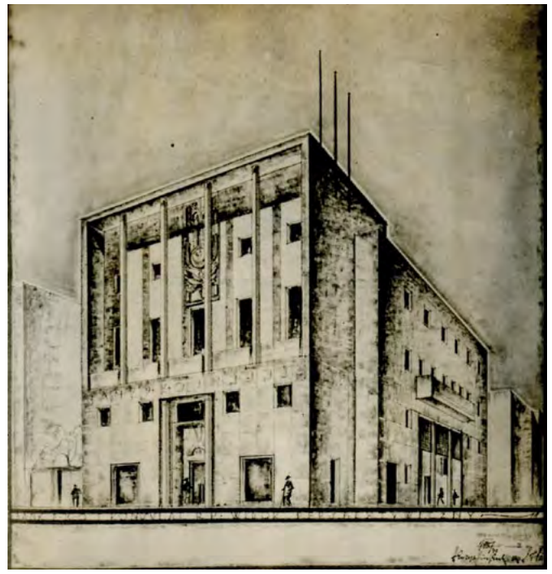


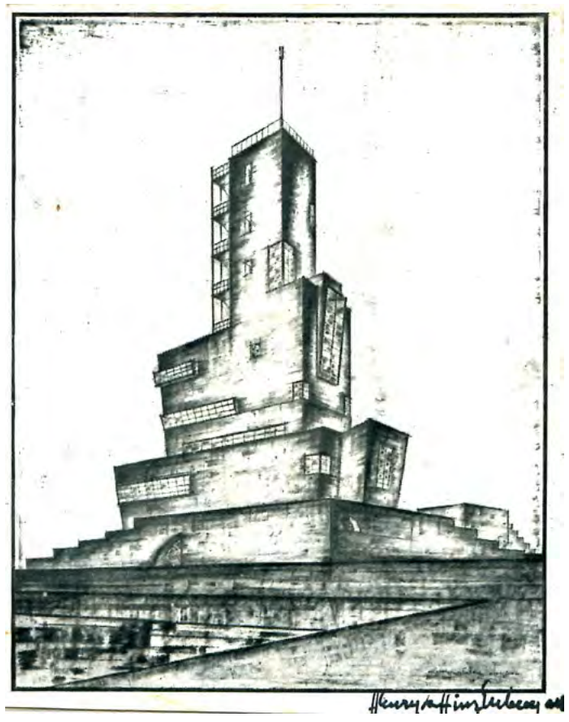
Проектировалъ: художн. Г. Гиршенбергъ

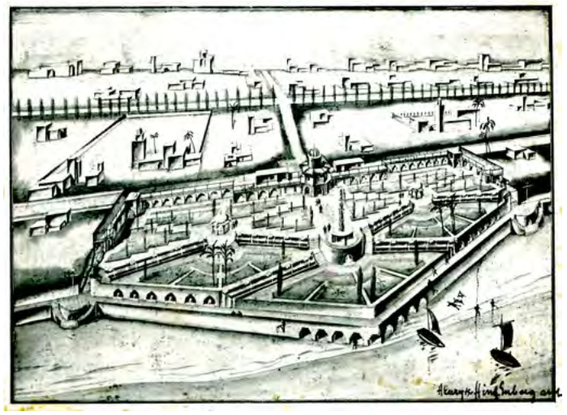
Projeté par H. Hirschenberg

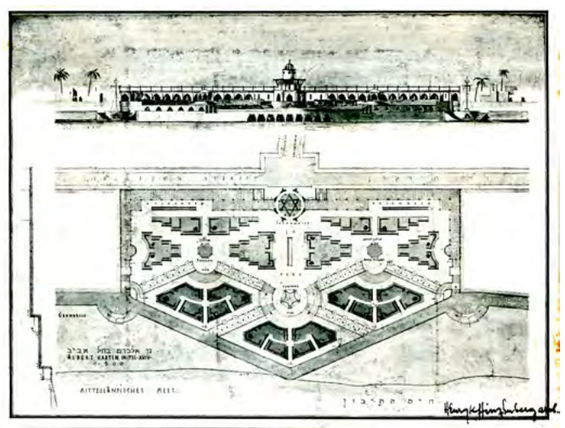
Henryk Hirszenberg i Marek Fein
Projekt konkursowy gimnazjum żeńskiego w Lipawie. Fasada/
Competition project of the Gymnasium for Girls in Liepāja.
Facade, 1906
reprodukowany/reproduced: „Zodczij" 1906,
no 32, tab. 37

Projekt kamienicy na rogu ulic Anny i Wólczańskiej w Łodzi
(obecnie al. A. Mickiewicza 11)/Project of a tenement house on the corner
of Anna and Wólczańska Streets in Łódź (currently 11 A. Mickiewicz Avenue), 1927
Fotografia z portfolio artysty/Photograph from portfolio of the artist
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg





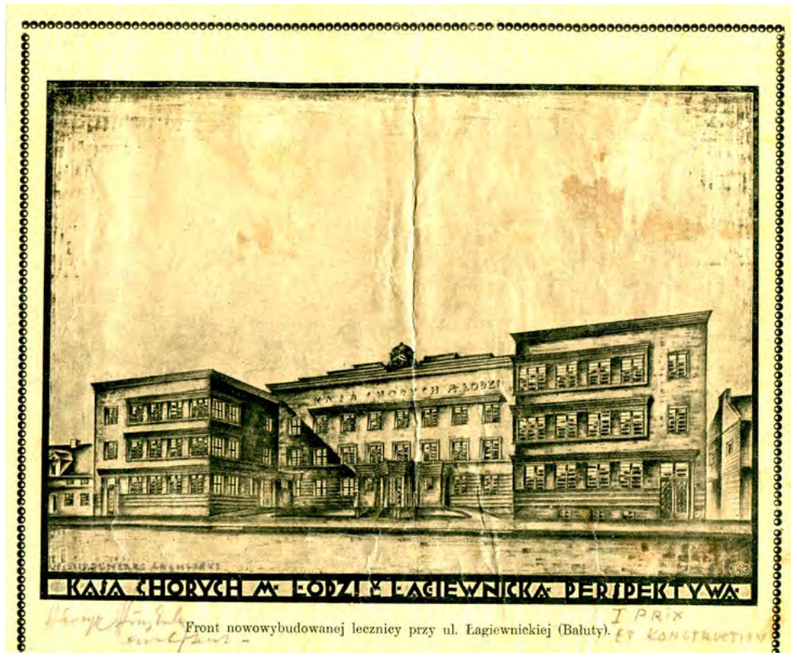




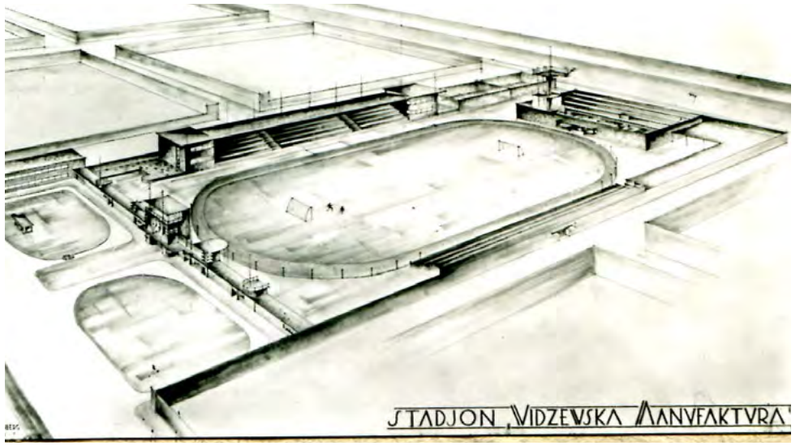
Projekty Banku PKO i Konsulatu RP w Tel Awiwie/
Projects of the PKO Bank and the Polish Consulate in Tel Aviv,
l.30./in 1930s.
Fotografie z portfolio artysty/Photographs from portfolio of the artist
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

Projekt Muzeum Oceanograficznego, przed 1929/Project of Oceanographic
Museum, before 1929
Fotografia z portfolio artysty/Photography from portfolio of the artist
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

Projekt „Ogrodu Alberta" w Tel Awiwie/Project of the „Albert's Garden" in
Tel Aviv, 1929
Fotografie z portfolio artysty/Photographs from portfolio of the artist
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg



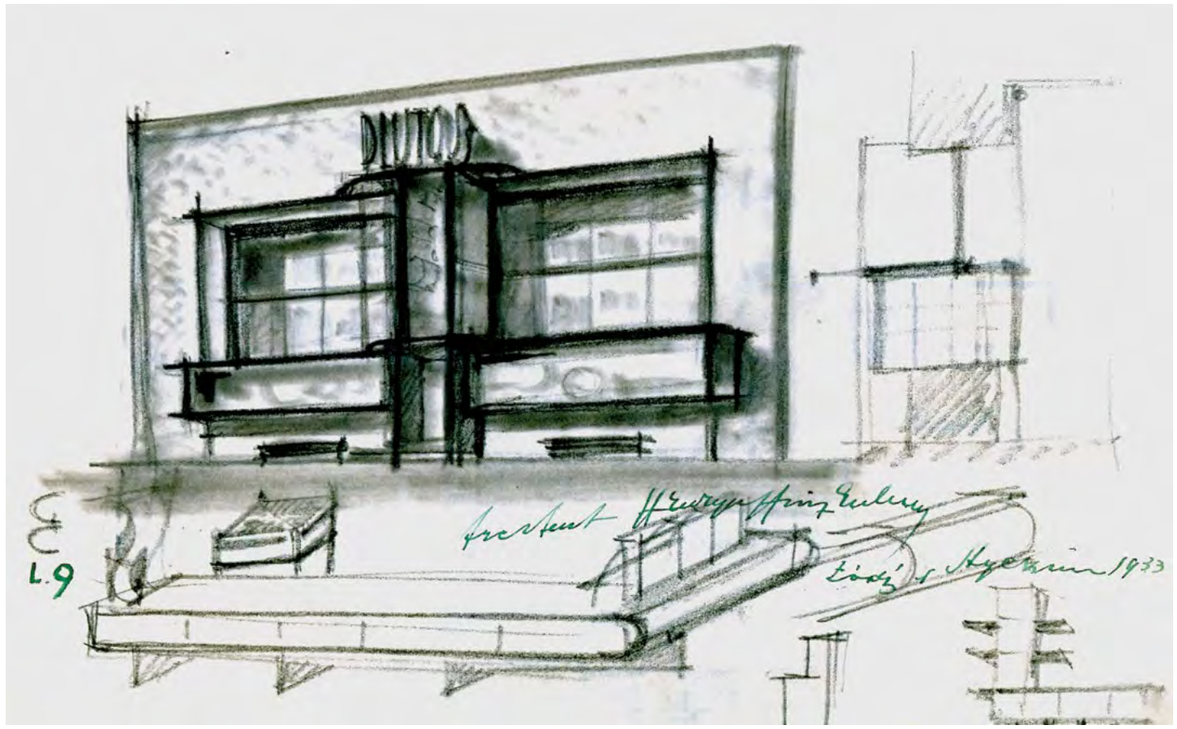
Front nowowybudowanej leczniey przy ul. Łagiewnickiej (Bałuty).

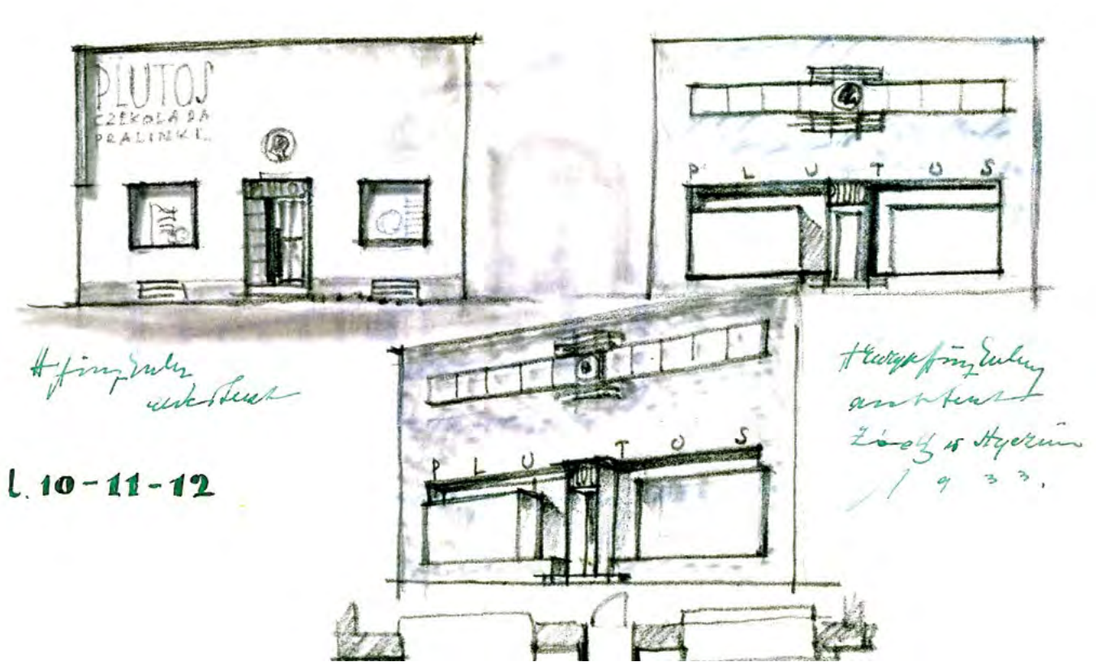


Szpital Kasy Chorych przy ul. Łagiewnickiej w Łodzi/Hospital of Kasa Chorych at Łagiewnicka Street in Łódź, 1929-1931
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

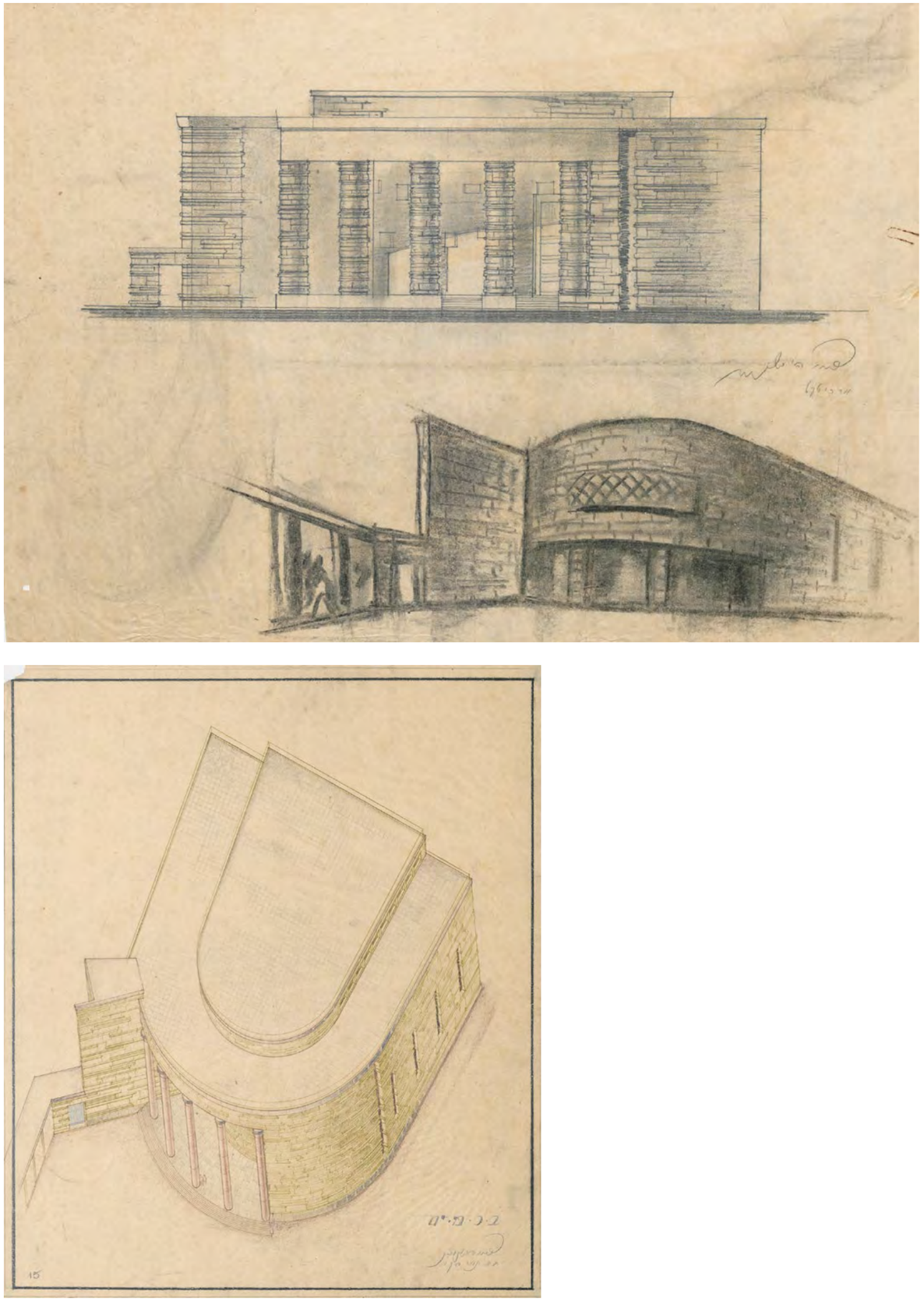
Projekt Stadionu Widzewska Manufaktura SA (Wi--Ma), ok. 1936/ Project of the Stadium Widzewska Manufaktura SA (Wi-Ma), c. 1936
Fotografia rysunku z portfolio artysty/Photography of the drawing from portfolio of the artist
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

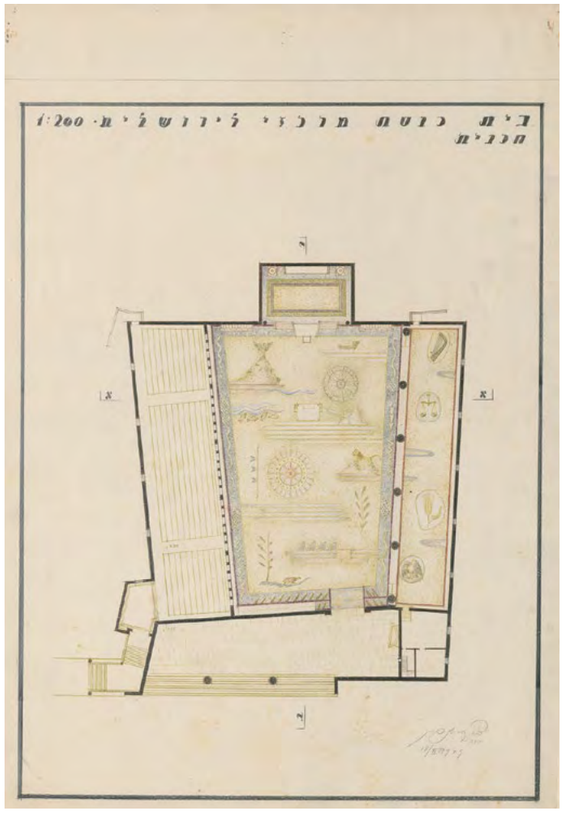
Projekt molo nad morzem w Tel Awiwie/Project of the Pier at the Seashore in Tel Aviv, 1941
Fotografia rysunku z portfolio artysty/Photography of the drawing from portfolio of the artist
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

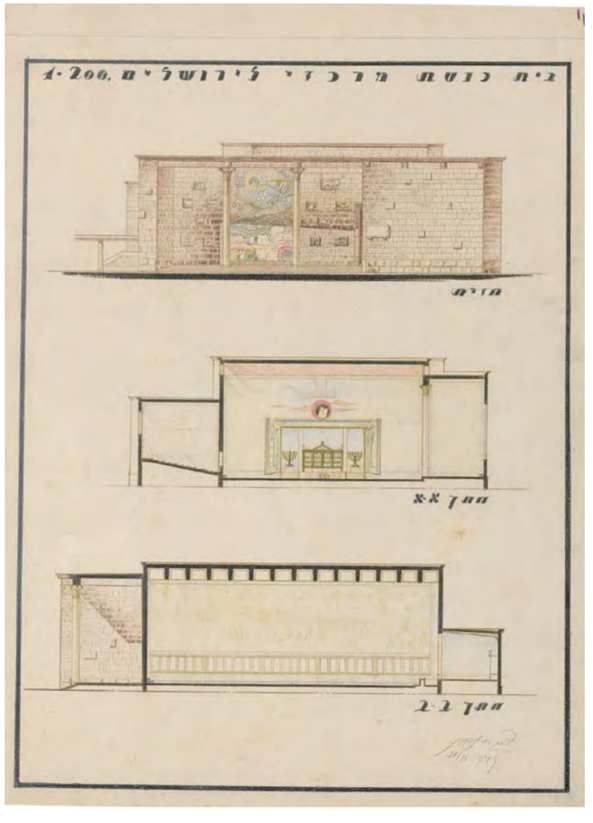


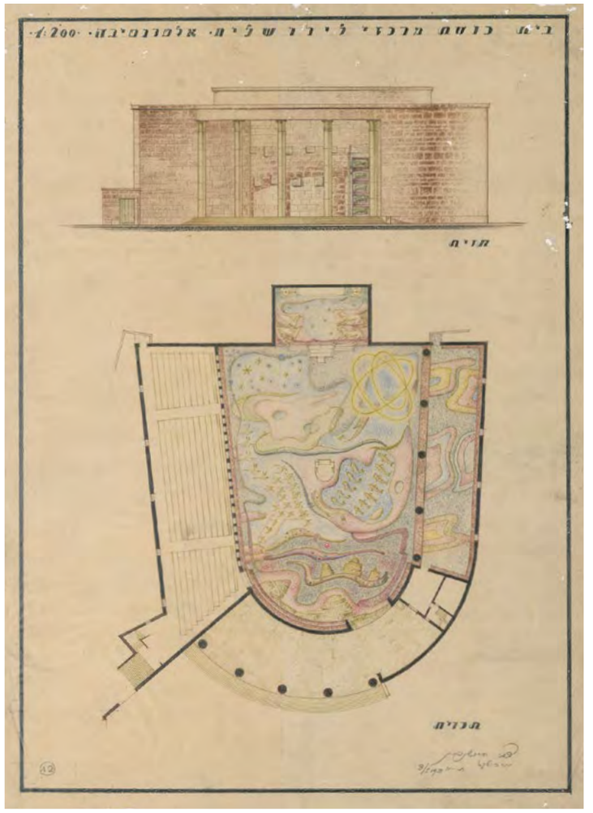


Projekty sklepów Fabryki Czekolady „PLUTOS”/Projects of the “PLUTOS” Chocolate Factory Shops, 1933
ołówek, papier/pencil on paper
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg





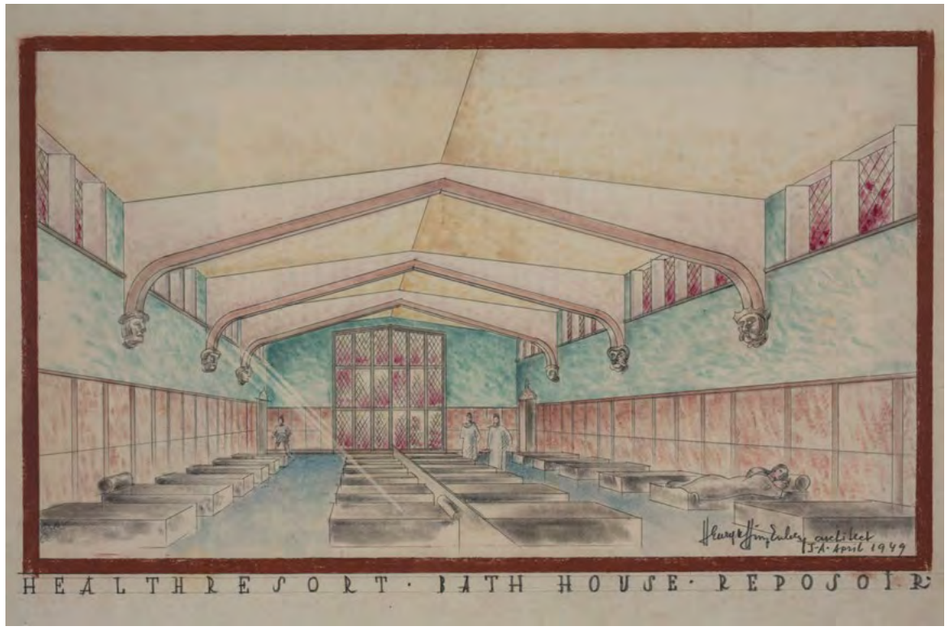


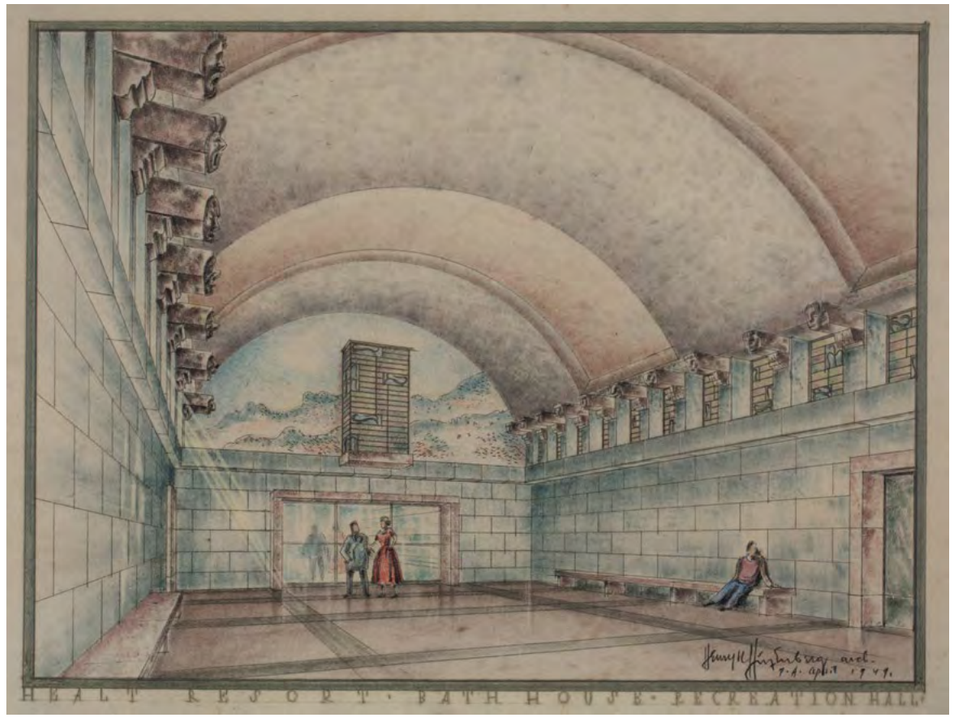


Projekty Centralnej Synagogi w Jerozolimie:
widok ogólny, plany i przekroje, projekty fasady/
Projects of the Main Synagogue in Jerusalem:
general view, plans and sections,
designs of the facade, 1949-50
ołówek, kredki, pastel, papier/
pencil, crayons, pastel on paper
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/
Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

Uzdrowisko. Widok ogólny/Health Resort. General View, 1949
ołówek, kredki, papier/pencil, crayons on paper, 50 × 70 cm
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/
Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

Uzdrowisko. Wille jako hotelowe apartamenty. Widok ogólny/
Health Resort. Villas as Hotel Apartments. General View
ołówek, kredki, papier/pencil, crayons on paper, 26 × 35 cm
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/
Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg





Uzdrowisko. Dom kąpielowy/
Health Resort. Bath House Reposoir, 1949
ołówek, kredki, pastel, papier/
pencil, crayons, pastel on paper, 35 x 50 cm
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/
Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

Uzdrowisko. Sala rekreacyjna w domu kąpielowym/
Health Resort. Bath House Recreation Hall, 1949
ołówek, kredki, papier/pencil, crayons on paper, 34,5 x 45 cm
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/
Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

Fabryka włókiennicza koło Tel Awiwu
[Beitar Peleh]. Widok ogólny i wnętrza/
The textile factory near Tel Aviv [Beitar Peleh].
General view and interiors
data nieznana/date unknown
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of
Ofra Bruno-Hirszenberg

Henryk Hirszenberg na budowie/Henryk Hirszenberg on
construction site
data nieznana/date unknown
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra
Bruno-Hirszenberg

Gmach Szkoły Miejskiej (obecnie Gimnazjum i Liceum Związku Nauczycielstwa Polskiego) w Rudzie Pabianickiej.
Wybudowany według projektu Henryka Hirszenberga/
Building of the Municipal School (currently Gymnasium and High School of Polish Teachers' Union) in Ruda Pabianicka.
Built by design of Henryk Hirszenberg, 1927-1928
Zdjęcie archiwalne, ok. 1930/Archival photography, c. 1930

Uroczystość odsłonięcia tablicy pamiątkowej poświęconej Henrykowi Hirszenbergowi na budynku szkoły w Rudzie Pabianickiej/ Unveiling of the commemorative plaque devoted to Henryk Hirszenberg on the school building in Ruda Pabianicka na fotografii Ofra Bruno-Hirszenberg i Ido Bruno/
on a photography Ofra Bruno-Hirszenberg and Ido Bruno
23.11.2016

Wnętrze mieszkania Beli i Henryka Hirszenbergów przy ulicy Spacerowej 32 w Łodzi (obecnie al. T. Kościuszki), lata 30./The interior of Bela and Henryk Hirszenberg apartment, at Spacerowa 32 in Łódź (now Tadeusz Kościuszko Avenue), in 1930s.
Na fotografiach Bela Hirszenberg oraz meble zaprojektowane przez Henryka Hirszenberga i *Kompozycja* Karola Hillera (sgraffito, 1934)/On photographs Bela Hirszenberg with the furniture designed by Henryk Hirszenberg and *Composition* by Karol Hiller (sgraffito, 1934)
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

Zakończenie balustrady. Projekt do domu H. Olszera przy ul. Zachodniej 59/ The end of a balustrade. Project for the H. Olszer's house at 59 Zachodnia Street, 1932
węgiel, ołówek, papier/charcoal, pencil on paper
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

Nagrobek dr. Maksymiliana Cohna [Kohna] na cmentarzu żydowskim w Łodzi, wg projektu Henryka Hirszenberga/The tombstone of Dr Maksymilian Cohn [Kohn] at the Jewish cemetery in Łódź, designed by Henryk Hirszenberg, ok./c. 1926
fotografia/photography: Irmina Gadowska

Atlas historyczny. Czasy biblijne – projekt okładki/
Historical Atlas. Bible Times – project of a front cover
niedatowany/date unknown
ołówek, papier/pencil, paper
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

Macewa – szkic wg obrazu Samuela Hirszenberga „Cmentarz żydowski”/Matzevah – sketch after the painting „Jewish Cemetery” by Samuel Hirszenberg
niedatowany/date unknown
kredki, papier/crayons on paper
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

PROJEKTY DEKORACJI DLA KAWIARNI W TEL AWIWIE/PROJECTS OF THE DECORATIONS FOR CAFE IN TEL AVIV, 1937

Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

Ptak z wężem/Bird with a snake
węgiel, papier/charcoal, paper
43 x 31,5 cm

Ptak z rybą/Bird with a fish
węgiel, pastel, papier/charcoal, pastel on paper
42,5 x 31,7 cm

Kłos zboża i gąsienica/Ear of grain with a caterpillar
pastel, papier/pastel on paper
45 x 31,5 cm

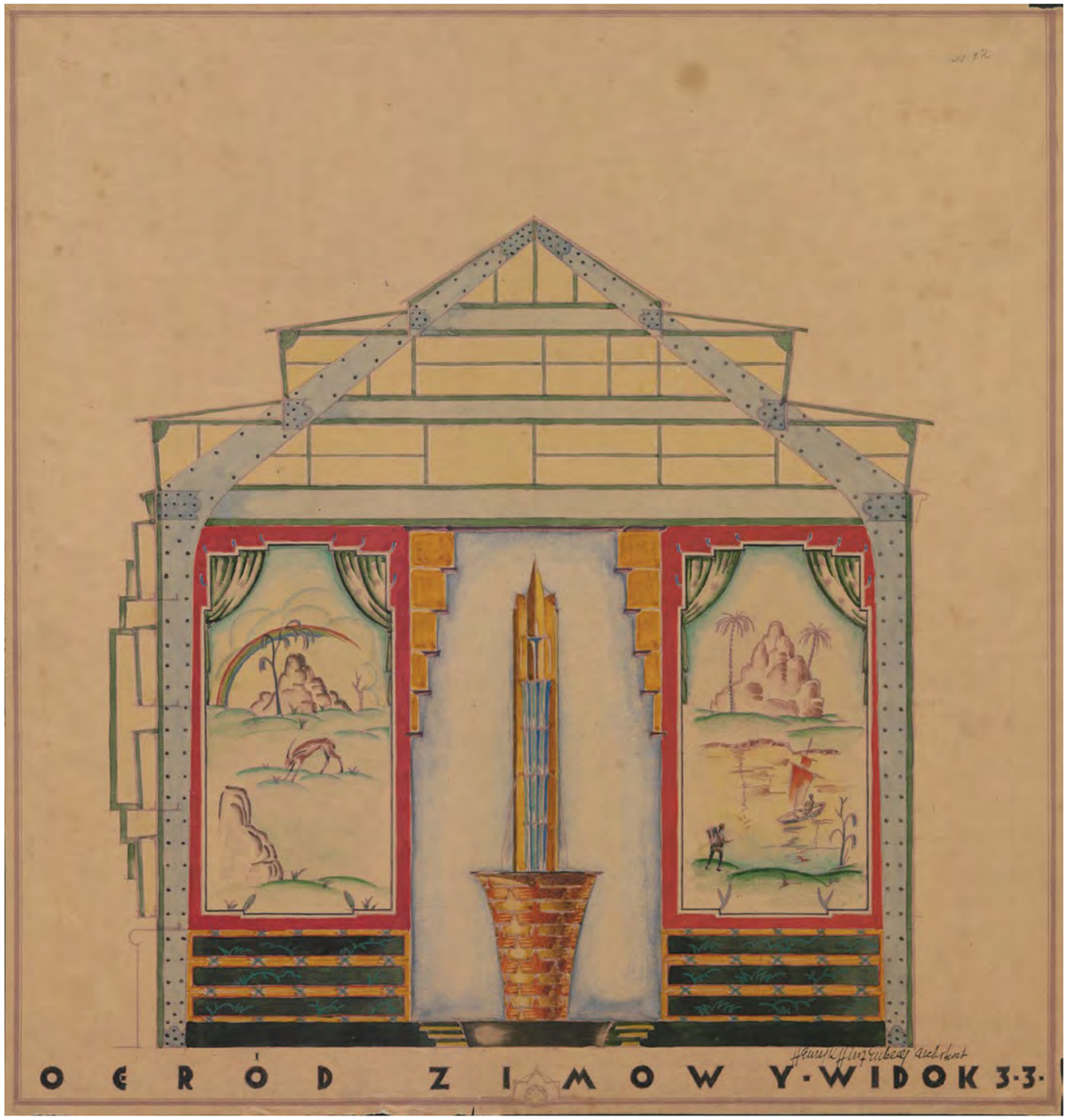
Winne grono i ptak/Bunch of grapes and bird
pastel, papier/pastel on paper
45 x 31,5 cm

Roślina i konik polny/Plant with grasshopper
pastel, papier/pastel on paper
45 x 31,5 cm

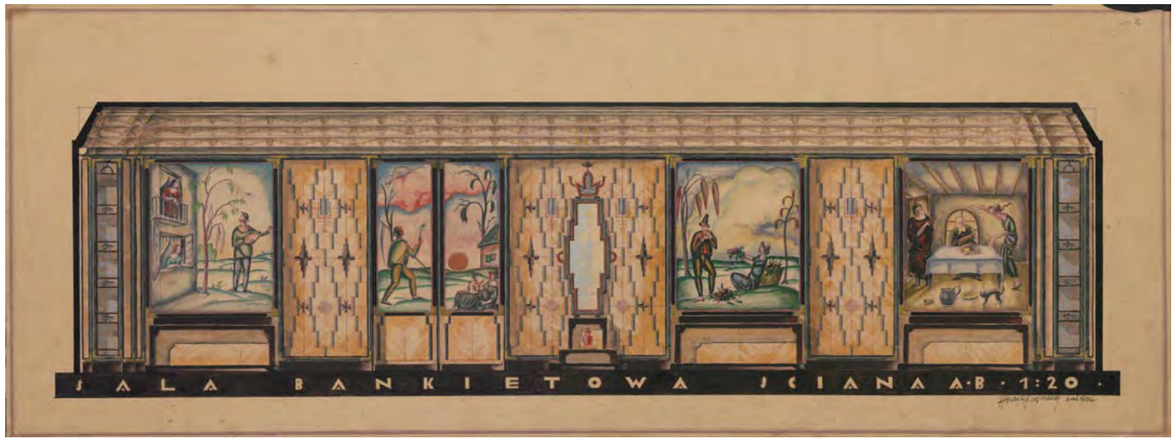
Jeździec na jeleniu/Rider on a dear
pastel, papier/pastel on paper
39,5 x 29,5 cm (w świetle oprawy / in the light of passe-partout)

Propyleje – projekt fryzu dekoracyjnego/Propylaea – Project of Decorative frieze, 1954
Projekt Miasta Uniwersyteckiego w Brugii/Project of the University City in Bruges
pastel, ołówek, kredki, papier/pastel, pencil, crayons on paper
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

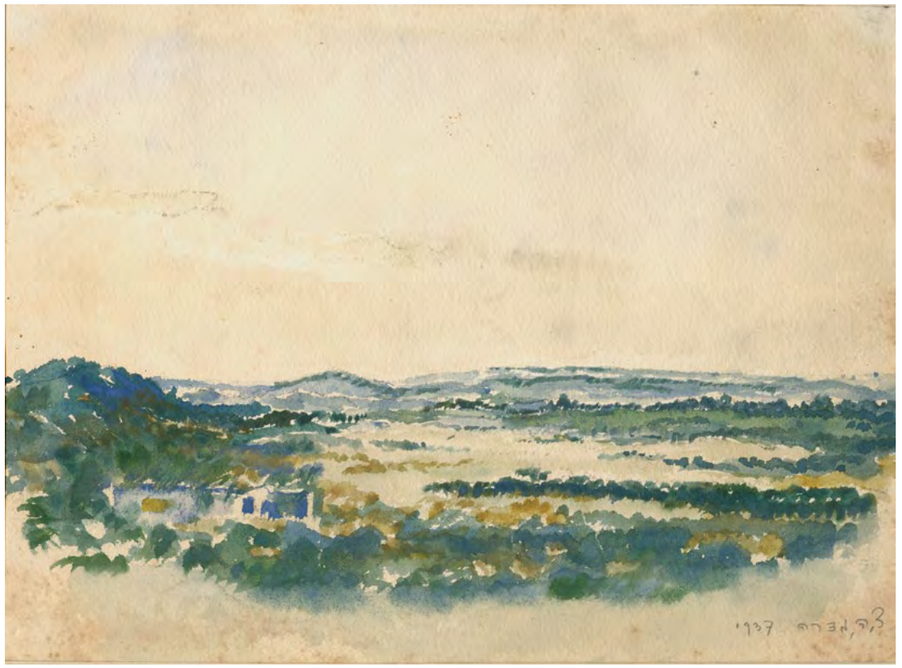
Forum – projekt fryzu dekoracyjnego „Sztuki Piękne"/Forum – Decorative frieze "Fine Arts", 1954
Projekt Miasta Uniwersyteckiego w Brugii/Project of the University City in Bruges
pastel, ołówek, kredki, papier/pastel, pencil, crayons on paper
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg



Projekt ogródu zimowego/Project of Winter Garden
akwarela, tusz, ołówek, papier/watercolor, ink, pencil on paper
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg



Projekt sali bankietowej, dekoracja ściany/ Project of a Banquet Hall, wall decoration
akwarela, gwasz, ołówek, papier/watercolor, gouache, pencil on paper
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg



Ez Zib koło Nahariji/Ez Zib near Nahariya, 1951
pastel, papier/pastel on paper, 21 × 30 cm
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/
Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

Pejzaż – Gedera/Landscape – Gedera, 1937
akwarela, papier/watercolor on paper, 20 × 27 cm
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/
Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

W gospodzie/In the Inn
niedatowany/date unknown
tusz, ołówek, papier/ink, pencil on paper
20,5 × 25 cm
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/
Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

Dziewczyna na ławce w ogrodzie/
Girl on the Bench in a Garden
niedatowany/date unknown
tusz, ołówek, papier/ink, pencil on paper
18,2 × 19,3 cm
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/
Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

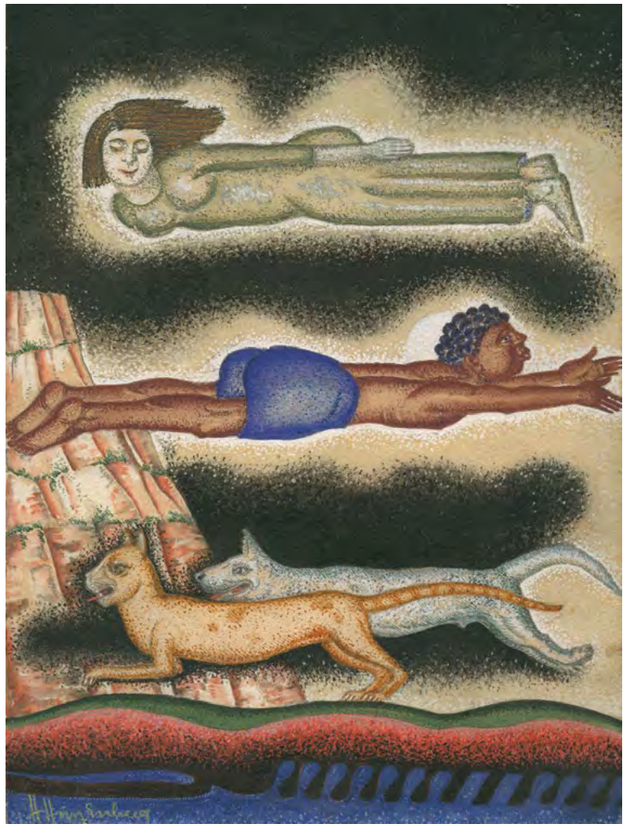
Naga kobieta przed lustrem i adorator/*Naked Woman in Front of the Mirror with a suitor,* niedatowany/date unknown
ołówek, papier/pencil on paper, 28 × 23,8 cm
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

Kompozycja fantastyczna/*Fantastic Composition*, 1910
tusz, papier, tektura/ink on paper mounted on cardboard, 26,5 × 14,3 cm
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

Brodaty starzec/*Bearded Old Man,* niedatowany/date unknown
akwarela, gwasz, werniks, papier/watercolor, gouache, varnish on paper, 23 × 9,5 cm
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

Widok ulicy Wschodniej w Łodzi/ View of Wschodnia Street in Łódź, 1923
ołówek, akwarela, gwasz, papier/ pencil, watercolor, gouache on paper, 27,3 × 40,4 cm
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/ Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

Kobieta w masce/Woman in a Mask
niedatowany/date unknown
tusz, gwasz, akwarela, papier na tekturze/ ink, gouache, watercolor on paper mounted on cardboard, 24,5 × 23,5 cm
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/ Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg



Kompozycja symboliczna z przedstawieniem kobiety, mężczyzny, psa i kota/Symbolic composition Depicting Woman, Man, Dog and Cat
niedatowany/date unknown
gwasz, akwarela, papier/gouache, watercolor on paper, 27 × 20 cm
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

Quasimodo. Ilustracja do powieści Wiktora Hugo „Katedra Najświętszej Marii Panny w Paryżu"/ Quasimodo. Illustration for the Novel "Notre-Dame de Paris" by Victor Hugo,
niedatowany/date unknown
akwarela, ołówek, kredka, papier/watercolour, pencil, crayon on paper
28 × 20 cm
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

Kompozycja z białym ptakiem/Composition with a White Bird, niedatowany/date unknown
gwasz, akwarela, tempera, ołówek, papier/gouache, watercolor, tempera, pencil on paper, 40,3 × 31,5 cm
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

Wieża historii narodu żydowskiego – od stworzenia świata do wojny wyzwoleńczej/Tower of the History of the Jewish People – from the Creation of the world to the War of Liberation, 1948
ołówek, gwasz, pastel, srebrna farba, papier podklejony na tekturę/pencil, gouache, pastel, silver paint on paper mounted on cardboard, 67,5 × 52 cm
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg

KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI HIRSZENBERGÓW

TIMELINE OF HIRSZENBERGS' LIVES AND WORKS

1844

7 sierpnia w Zgierzu urodził się Dawid Hirszenberg, ojciec Samuela, Leona i Henryka.

On August 7, Dawid Hirszenberg, father of Samuel, Leon and Henryk, was born in Zgierz.

1845

W Tuszynie urodziła się matka artystów Sura [Sara] Perla Awner.

The artists' mother - Sura [Sara] Perla Awner was born in Tuszyn.

1863

28 grudnia w Tuszynie odbył się ślub Dawida i Sury Perli.Wkrótce Hirszenbergowie przeprowadzili się do Łodzi.

On December 28, Sura Perla married David. Soon the Hirszenbergs moved to Łódź.

1865

10 sierpnia w Łodzi przyszedł na świat Samuel [Szmul]– najstarszy z jedenaściorga dzieci Dawida i Sury Hirszenbergów.

On August 10, Samuel [Shmuel], the eldest of eleven children of David and Sura Hirszenbergs was born in Łódź.

1869

27 czerwca w Łodzi urodził się Leon [Lajbuś] Hirszenberg.

On June 27, Leon [Lajbuś] Hirszenberg was born in Łódź.

pocz. l.70.XIX w./early 1870s

Na świat przychszła najstarsza z sióstr – Helena [Hinde-Gitele].

The eldest of the sisters – Helena [Hinde-Gitele] – was born.

1873

3 marca urodził się Cezary [Cudek].

On March 3 Cezary [Cudek] was born.

1875

18 lipca urodziła się Fajga.

On July 18 Fajga was born.

1877

Samuel rozpoczął naukę w Wyższej Szkole Rzemieślniczej w Łodzi, do której uczęszczał przez cztery lata.
17 czerwca urodziła się Rojza.

Samuel began his studies at the Crafts College in Łódź, which he attended for four years.
On June 17 Rojza was born.

1880

23 marca przyszedł na świat Szymon Hirszenberg.

On March 23 Szymon Hirszenberg was born.

1881

Samuel wyjechał do Krakowa. Studiował przez dwa lata w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Feliksa Szynalewskiego, Izydora Jabłońskiego i Władysława Łuszczkiewicza.

Samuel left for Kraków. He studied for two years at the School of Fine Arts in Kraków under the supervision of Feliks Szynalewski, Izydor Jabłoński and Władysław Łuszczkiewicz.

1883

7 grudnia Samuel zapisał się na studia w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Studiował pod kierunkiem Alexandra Wagnera do 1887 roku. W 1885 został na Akademii wyróżniony srebrnym medalem.
17 września urodził się Wigdor Hirszenberg.

On 7 December Samuel enrolled at the Academy of Fine Arts in Munich. He studied under Alexander Wagner until 1887. In 1885 he was awarded the silver medal at the Academy.
On September 17 Wigdor was born.

1885

7 czerwca urodził się Henryk [Izrael Hersz].

On June 7 Henryk [Israel Hersz] was born.

1887

Samuel ukończył obraz *Jeszybot* [*Szkoła Talmudystów*], który przyniósł mu pierwsze wyróżnienia.

Samuel completed the painting *Yeshiva* [*School of Talmudists*], which brought him first honors.

1888

W grudniu Samuel wyjechał do Paryża, gdzie mieszkał 10 miesięcy.
Około 1887-88 na świat przyszła dwójka najmłodszego rodzeństwa: Rachela-Lucyna [Lutka] i Izydor, których dokładne daty urodzenia są niepewne.

In December Samuel left for Paris where he lived for 10 months.
Around 1887-88 two youngest siblings were born: Rachel-Lucyna [Lutka] and Isidore.

1889

Samuel uzupełniał studia w Académie Colarossi, poznawał zbiory paryskich muzeów, zwiedzał Wystawę Światową (Exposition Universelle), na której wystawił obraz *Jeszybot* [*Szkoła Talmudystów*] wyróżniony srebrnym medalem.
Na zamówienie rodziny Poznańskich namalował obraz *Haman i Estera*.

Samuel was completing his studies at the Académie Colarossi, and getting acquainted with collections of Parisian museums. At the Exposition Universelle he exhibited the painting *Yeshiva* [*School of Talmudists*] awarded with the silver medal.
On request of the Poznański family, Samuel painted *Haman and Esther*.

1889/1890

Samuel powrócił do Łodzi, aby wspomóc rodzinę, która znalazła się w trudnej sytuacji materialnej.

Samuel returned to Łódź to help the family in difficult financial situation.

1891

Samuel wyjechał ponownie do Monachium, gdzie wynajął pracownię; namalował obrazy *Wszechświat* [*Urania, Artysta i jego muza*] (1891) i *Cmentarz Żydowski* (1892). Utrzymywał przyjacielskie kontakty z Marianem Wawrzenieckim i Maurycym Trębaczem.
Na początku lat 90. Leon studiował w Monachium.

Samuel left again for Munich where he rented a studio; painted *The Universe* [*Urania*, *Artist and his Muse*] (1891) and *Jewish Cemetery* (1892). He held friendly relations with Marian Wawrzeniecki and Maurycy Trębacz.
In the early 1890s, Leon studies in Munich.

1893

Samuel powrócił do Łodzi, gdzie osiadł na stałe, skupiając wokół siebie tworzące się środowisko artystyczne. Wkrótce wynajął pracownię i mieszkanie w kamienicy Pinkusa przy ul. Spacerowej. Maluje *Konferencyjkę* [*Trochę polityki*].
Leon wystawiał w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

Samuel returned to Łódź, where he settled permanently, being in a centre of the emerging artistic circle. Soon he rented a studio and apartment in the Pinkus tenement house at Spacerowa street. He painted *Small Conference* [*Some Politics*].
Leon exhibited at the Society of Friends of Fine Arts in Kraków.

1894

Samuel podróżował do Monachium, gdzie wziął udział w wystawie Monachijskiej Secesji (Münchner Secession); wystawił *Konferencyjkę*. Powstała *Sjesta sobotnia* [*Wieści z Argentyny*].

Samuel travelled to Munich where he took part in the Munich Secession exhibition (Münchner Secession); He exhibited the *Small Conference*. He painted *Sabbath Rest* [*News from Argentina*].

1895

Po raz pierwszy Samuel odwiedził Lisowice, majątek w okolicach Brzezin, dokąd Teresa Silberstein zapraszała artystów na plenery i letnie wakacje.
W następnych latach bywał tam wielokrotnie malując portrety członków rodziny Silbersteinów i okoliczne pejzaże (m.in. w 1896, 1898, 1899, 1902, 1903, 1904).
W połowie lat 90. Leon powrócił do Łodzi.

For the first time, Samuel visited Lisowice, a property in the vicinity of Brzeziny, where Teresa Silberstein invited artists for open air and summer holidays.
In the following years he painted portraits of members of the Silberstein family and surrounding landscapes (inter alia in 1896, 1898, 1899, 1902, 1903, 1904).
In the mid-1890s, Leon returned to Łódź.

1896

Samuel drugą połowę roku spędził w Monachium. Wystawił *Sjestę sobotnią* w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych i na wystawie Monachijskiej Secesji (Münchner Secession).
16 grudnia ożenił się z Marią Anną Pauliną Chrétien (Kretjen).
16 grudnia w Łodzi Helena Hirszenberg wzięła ślub z Henrykiem Glicensteinem.

Samuel spent the second half of the year in Munich. He exhibited the *Sabbath Rest* at the Kraków Society of Friends of Fine Arts and at the Munich Secession (Münchner Secession).
On December 16 he married Maria Anna Paulina Chrétien (Kretjen).
On December 16 in Łódź Helena Hirszenberg was married to Henryk Glicenstein.

1897

Leon wystawiał w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych.

Leon exhibited at the Society of Fine Arts "Zachęta" in Warszawa.

1898

Samuel wziął udział w przygotowaniu, zainicjowanej przez Teresę Silberstein, wystawy dzieł sztuki pochodzących z łódzkich zbiorów prywatnych, której celem było zgromadzenie funduszy na kolonie letnie dla biednych dzieci pochodzenia żydowskiego. Wśród prezentowanych dzieł znalazło się 50 jego obrazów oraz kilkanaście prac Leona. Wyjechał do Francji; w Normandii malował pejzaże morskie i sceny rodzajowe.
Leon wystawiał w Salonie Zygmunta Bartkiewicza.

Samuel took part in preparation of the exhibition of works of art from private collections of Łódź, initiated by Teresa Silberstein, aimed at raising funds for summer camps for poor children of Jewish origin. Among the presented works are 50 of his paintings and several works by Leon.
Samuel traveled to France. In Normandy painted some landscapes and genre scenes.
Leon exhibited at the Zygmunt Bartkiewicz's Salon.

1899

Samuel ukończył monumentalny obraz *Żyd wieczny tułacz*.
Leon wyjechał do Włoch, gdzie przebywał do 1900. Jako stypendysta berlińskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych, wraz z Henrykiem Glicensteinem, w styczniu 1899 wystawiał w Pałacu Serlupi w Rzymie, na dorocznej wystawie towarzystwa. Wystawił swoje obrazy także w Łodzi w Salonie Zygmunta Bartkiewicza i na Wystawie Sztuk Pięknych Józefa Pawłowskiego.

Samuel finished a monumental painting of the *Wandering Jew*.
Leon left for Italy, where he stayed until 1900. As a scholar of the Berlin Society of Fine Arts, together with Henryk Glicenstein, in January 1899 he exhibited at the Serlupi Palace in Rome, at the society's annual exhibition. He also exhibited his paintings in Łódź at the Zygmunt Bartkiewicz's Salon and at the Exhibition of Fine Arts of Józef Pawłowski.

1901

Samuel prawdopodobnie jeszcze w grudniu 1900 wyjechał na kilka miesięcy do Włoch, gdzie od 1897 mieszkała jego siostra Helena wraz z mężem, Henrykiem Glicensteinem. Zwiedzał Rzym i jego okolice, Anticoli Corrado i Capri. Podziwiał zbiory dawnej sztuki. Malował pejzaże, sceny rodzajowe i studia portretowe, które po powrocie do Łodzi, w listopadzie i grudniu zaprezentował na indywidualnej wystawie w Salonie Jana Grodka.

Samuel, probably still in December 1900, left for a few months for Italy, where his sister Helena lived from 1897 with her husband Henryk Glicenstein. He visited Rome and its environs, Anticoli Corrado and Capri. He admired collections of ancient art. He painted landscapes, genre scenes and portrait studies, which he presented at his solo exhibition at the Jan Grodek's Salon after his return to Łódź in November and December.

1902

Na wystawie indywidualnej w Salonie Krywulta w Warszawie Samuel wystawił około 100 dzieł, m.in. *Żyda wiecznego tułacza* oraz liczne pejzaże powstałe podczas podróży do Włoch.
W łódzkim Salonie Jana Grodka Leon zaprezentował obrazy: *Idylla*, *Łączka*, *Ulica w Lutomiersku*, *Droga do wsi*, *Stary cmentarz w Lutomiersku* i *Monte Mario o zmroku*.
Pod koniec roku Leon wyjechał na stałe do Francji. W Paryżu wraz z Edwardem Loevy, Melą Muter, Michałem Mutermilchem należał do Koła Polskiego Artystyczno-Literackiego.

At the solo exhibition at Krywult`s Salon in Warszawa Samuel exhibited about 100 works, among others the *Wandering Jew* and numerous landscapes created during the journey to Italy.
At the Salon of Jan Grodek in Łódź, Leon presented paintings: *Idyll*, *Meadow*, *Street in Lutomiersk*, *Road to the village*, *Old Cemetery in Lutomiersk* and *Monte Mario at dusk*.
At the end of the year Leon left for France. In Paris, along with Edward Loevy, Melanie Muter, Michał Mutermilch, he was member of the Polish Artistic and Literary Circle.

1903

Samuel wyjechał do Monachium, gdzie przygotował projekty i namalował część obrazów zamówionych przez rodzinę Poznańskich jako wystrój rodzinnego pałacu przy ul. Ogrodowej.
Lato spędził w towarzystwie Edwarda Okunia w Lisowicach. Skończył malować zespół obrazów do sali balowej i jadalni w pałacu Poznańskich. W Łodzi wziął udział w Wystawie Okrężnej oraz wystawie na rzecz Towarzystwa Przeciwżebraczego, angażując się również w przygotowanie tych ekspozycji.
W warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych Leon prezentował obrazy: *Widok z Concarneau*, *Natchnienie*, *Dama*, *Głowa staruszki*. Wystawiał również w Łodzi.

Samuel left for Munich, where he prepared projects and painted some of the paintings ordered by the Poznański family for decorating the family's palace at Ogrodowa Street.
He spent summer in the company of Edward Okuń in Lisowice. He finished a set of paintings for the ballroom and the dining room of the Poznański Palace. In Łódź he took part in the "Wystawa Okrężna" and the exhibition for the Society of the Begging Prevention, being also involved in the preparation of these exhibitions.
At the Society of Fine Arts "Zachęta" in Warszawa Leon presented paintings: *View from Concarneau*, *Inspiration*, *Lady*, *The Head of an Old Man*. He also exhibited in Łódź.

1904

W połowie roku Samuel skończył malować obraz *Wychodźcy* [*Golus*], nad którym pracował od około 1896. Jesienią przeprowadził się do Krakowa, gdzie skupił wokół siebie środowisko artystów żydowskich (A. Neuman, L. Gottlieb, J. Merkel, H. Kuna, H. Hochman).
Wziął udział w Wystawie Jubileuszowej w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (październik – grudzień).
Leon na Salon d'Automne wystawił 3 obrazy, m.in. *Studium portretowe* i *Zamyślenie*.
Wystawiał też na Salonie Société Nationale des Beaux-Arts oraz w Warszawie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych.

In the middle of the year Samuel finished his painting *The Exile* [*Golus*], which he had been working on since about 1896. In the autumn he moved to Cracow, where he was a focus of the circle of Jewish artists (A. Neuman, L. Gottlieb, J. Merkel, H. Kuna, H. Hochman).
He took part in the Jubilee Exhibition of the Society of Friends of Fine Arts in Kraków (October - December).
Leon exhibited 3 paintings at the Salon d'Automne, including *Study portrait* and *Thoughtfulness*. He also exhibited at the Salon Société Nationale des Beaux-Arts and at the Society of Fine Arts "Zachęta" in Warszawa.

1905

Samuel ukończył *Czarny sztandar*.
Na przełomie 1905 i 1906 Leon przebywał we Włoszech, m.in. w Rzymie. Wystawiał swoje obrazy w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (*Zamyślenie*, *Przy kominku*, *Studium*) i w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych.

Samuel finished the *Black Banner*.
At the turn of 1905 and 1906 Leon stayed in Italy, also in Rome. He exhibited his paintings at the Society of Fine Arts „Zachęta" in Warszawa (*Ponder*, *By the Fireplace*, *Study*) and at the Society of Friends of Fine Arts in Kraków.

1906

26 kwietnia zmarła w Łodzi matka artystów, Sura Perla.
Samuel wziął udział w Salonie Société des Artistes Français w Paryżu wystawiając obraz *Wychodźcy* [*Golus*]. Namalował obrazy *Święto w getcie* i *Niedzielę*.
Samuel lato spędził w Rytrze koło Nowego Sącza. Stworzył szereg portretów i studia pejzażowe w technice pastelowej. Odwiedził go tam Henryk.
Leon wystawił swoje dzieła w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie i w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Osiedlił się w Perros-Guirec w Bretanii.
Henryk wraz z Markiem Feinem, zdobył I nagrodę w konkursie na projekt siedziby gimnazjum żeńskiego w Lipawie na Łotwie.

On April 26 the mother of artists Sura Perla died in Łódź.
Samuel took part in the Salon Société des Artistes Français in Paris, exhibitng the *Exile* [*Golus*]. He painted the *Feast in the Ghetto* and *Sunday*. Samuel spent summer in Rytro near Nowy Sacz. He created a number of pastel portraits and landscape studies. He was visited by his younger brother Henryk.
Leon exhibited his works at the Society of Fine Arts "Zachęta" in Warszawa and the Kraków Society of Friends of Fine Arts. He settled in Perros-Guirec in Brittany.
Henryk and Mark Fein won the first prize in the competition for the design of the gymnasium of the middle school for girls in Liepaja, Latvia.

1907

4 sierpnia w Łodzi zmarł ojciec artystów, Dawid.
Samuel namalował obraz *Spinoza wyklęty*.
Jesienią Samuel wraz z żoną opuścił Kraków i wyjechał do Francji, skąd po krótkim pobycie w Bretanii i w Paryżu wyruszył do Jerozolimy. Na zaproszenie Borysa Schatza w październiku przybył do Palestyny i został profesorem malarstwa w utworzonej przez niego w 1906, pierwszej szkole artystycznej w Jerozolimie.
Na wystawie Sztuki Żydowskiej w Berlinie (Ausstellung Jüdischer Künstler) w listopadzie-grudniu Samuel wystawił *Wychodźców* [*Golus*].
10 grudnia w Paryżu Leon wziął ślub z pielęgniarką, Marią Eugenią Augustyną Bulpa.

On August 4, Dawid - artists' father died in Łódź.
Samuel painted the picture of *Excommunicated Spinoza*.
In the autumn, Samuel and his wife left Kraków and went to France where, after a short stay in Brittany and Paris, he set out for Jerusalem. In October, at the invitation of Boris Schatz, he came to Palestine and became professor of painting in the first art school in Jerusalem, founded in 1906.
In November-December Samuel exhibited the *Exile* [*Golus*] at the Jewish Art Exhibition in Berlin (Ausstellung Jüdischer Künstler).
On December 10 in Paris, Leon married Maria Eugenia Augustine Bulpa, a nurse.

1908

Samuel uczył malarstwa i rysunku w Szkole Bezalel. Zwiedzał Jerozolimę i jej okolice. Malował pejzaże i studia portretowe mieszkańców Palestyny.
15 września, po kilkunastodniowej chorobie zmarł w Jerozolimie; został pochowany na cmentarzu na Górze Oliwnej.
Około 1907-1908 roku Henryk ożenił się z Olgą Martą Rote.

Samuel taught painting and drawing at the Bezalel School. He explored Jerusalem and its surroundings. He painted landscapes and portrait studies of Palestinians.
On September 15, after several days of illness, he died in Jerusalem. Buried in the cemetery on the Mount of Olives.
Around 1907-1908, Henryk married Olga Marta Rote.

1910

20 marca urodziła się córka Henryka i Olgi Marty - Beatrysa.
Henryk wraz z Markiem Feinem otrzymał I nagrodę w konkursie na projekt gmachu Towarzystwa Wzajemnego Kredytu we Włocławku oraz II nagrodę w konkursie na siedzibę oddziału Sankt-Petersburskiego Międzynarodowego Banku Handlowego w Jekaterynosławiu.

On March 20 Beatrysa, the daughter of Henryk and Olga Marta, was born,
Henryk, together with Mark Fein, received the first prize in the competition for the design of the Mutual Credit Society building in Włocławek and the second prize in the competition for the seat of the Sankt-Petersburg branch of the International Commercial Bank in Yekaterinoslav.

1911

Leon wystawiał 6 obrazów na Salon des Indépendants (*Starzy towarzysze*, *Powrót*, *Refleksja*, *Spacer*, *Głowa kobiety*, *Portret*).
Henryk w latach 1911-13 współpracował z biurem architektonicznym Dawida Lande.

Leon exhibited at the Salon des Indépendants (6 paintings: *Old Companions*, *Return*, *Reflection*, *Walk*, *Woman's Head*, *Portrait*).
Henryk, in the years 1911-13, collaborated with David Lande's architectural office.

1912

Leon prezentował 3 obrazy na Salon des Indépendants (*Szczęśliwe czasy*, *Idylla*, *Pejzaż*).

Leon presented paintings at the Salon des Indépendants (*Happy Times*, *Idyll*, *Landscape*).

1914

Henryk zdobył III nagrodę w konkursie na projekt pałacu Würglera w Kijowie. Prawdopodobnie przebywał wówczas w Petersburgu, gdzie uzupełniał studia.

Henryk won the third prize in the competition for the design of the Würgler palace in Kiev. He probably stayed in St. Petersburg where he completed his studies.

1921

Henryk przedostał się z Rosji przez „zielona granicę" do Polski i powrócił do Łodzi.

Henryk got from Russia, through the "green border", to Poland and returned to Łódź.

1922

Henryk wraz z Karolem Hillerem i Witoldem Wandurskim utworzył grupę artystyczną „Srebrny Wóz".

Henryk, together with Karol Hiller and Witold Wandurski, created the artistic group called "The Silver Wagon".

1923

Na Międzynarodowej Wystawie Młodej Sztuki w Łodzi Henryk wystawił rysunki oraz projekty „architektury utylitarnej".

At the International Exhibition of Young Art in Łódź, Henryk exhibited drawings and projects of "utilitarian architecture".

1925

Henryk wziął udział w kilku konkursach architektonicznych na obiekty w Łodzi: na gmach Kasy Chorych na Chojnach, zdobywając II nagrodę, w konkursie na siedzibę szkoły na Brusie (III nagroda), na gmach seminarium nauczycielskiego przy ul. Wysokiej oraz na gmach szkolny w Rudzie Pabianickiej (wybudowany w latach 1927-1929). Zaprojektował nagrobek doktora Maksymiliana Cohna na Cmentarzu Żydowskim w Łodzi.

Henryk took part in several architectural competitions: for the building of the Local Health Authority building in Chojny (second prize), in the competition for the seat of the school in Brus (third prize), for the building of the Teachers' College on Wysoka Street and the school building in Ruda Pabianicka (built between 1927-1929). He designed the tomb of doctor Maksymilian Cohn at the Jewish Cemetery in Łódź.

1929

W latach 1929-1931 według planów Henryka wzniesiony został budynek Kasy Chorych przy ul. Łagiewnickiej w Łodzi.
Na zamówienie Oskara Kona Henryk zaprojektował *Ogród Alberta* – założenie ogrodowo-pomnikowe przeznaczone do realizacji w Tel Awiwie.

In the years 1929-1931, according to the plans by Henryk, the building of the Local Health Authority on Łagiewnicka Street was erected. On commission of Oskar Kon Henryk designed "The Garden of Albert" – a garden and memorial installation designed for realization in Tel Aviv.

1930

Około 1930-31 roku Henryk ożenił się z Belą Olszer.

Around 1930-31, Henryk married Bela Olszer.

1932

24 listopada urodziła się córka Henryka – Ofra.

On November 24, Henryk's daughter – Ofra was born.

1936

Około 1936 roku Henryk przygotował projekt stadionu Klubu Sportowego Widzewska Manufaktura (Wi-Ma), którego był współzałożycielem.
Wyjechał do Palestyny i osiadł w Tel Awiwie. Działał tam aktywnie jako architekt, projektując m.in. siedzibę banku PKO, fabryki, szkoły oraz domy mieszkalne o modernistycznym charakterze. Zajmował się także projektowaniem wnętrz i ilustracją książkową.

Around 1936, Henryk prepared a project of the Widzewska Manufaktura Sports Club (Wi-Ma), which he co-founded.
He went to Palestine and settled in Tel Aviv. He was active there as an architect, designing, among others, PKO Bank headquarters, factories, schools and residential houses of modernist character. He also dealt with interior design and book illustration.

1945

31 maja w Paryżu zmarł Leon.

On May 31, Leon died in Paris.

1949

W latach 1949-1955 Henryk pracował w Wydziale Budownictwa izraelskiego Ministerstwa Pracy, wykonując plany domów dla imigrantów, a także szkół i budynków użyteczności publicznej.

In the years 1949-1955 Henryk worked in the Department of Construction of the Israeli Ministry of Labor, making plans for houses for immigrants as well as schools and public buildings.

1954

Henryk przygotował projekt Miasta Uniwersyteckiego (University City) dla Brugii w Belgii.

Henryk designed the University City for Bruges, Belgium.

1955

Henryk zmarł 20 marca w Tel Awiwie.

Henryk died on March 20 in Tel Aviv.

opracowała Izabella Powalska

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

strony/pages 130-131

1. Maurycy Trębacz (1861-1941)
Portret Samuela Hirszenberga/Portrait of Samuel Hirszenberg
olej/oil
Obraz zagniniony, fotografia z Albumu Maurycego Trębacza/Whereabouts unknown, photograph from the Album of Maurycy Trębacz
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma/Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute,
inw. A-1066/165
2. Henryk Glicenstein (1870-1942)
Portret Samuela Hirszenberga/Portrait of Samuel Hirszenberg, 1900
brąz/bronze, 33 × 39 × 26 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie/National Museum in Kraków,
inw. MNK II-rz- 575
3. Fotografia studyjna Henryka Hirszenberga/Studio photography of Henryk Hirszenberg
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg
4. Fotografia portretowa Sury Perly Hirszenberg (z domu Awner) – matki Samuela, Leona i Henryka Hirszenbergów/Portrait photography of Sura Perla Hirszenberg (maiden name Awner) – mother of Samuel, Leon and Henryk Hirszenberg
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg
5. Samuel Hirszenberg
Portret Henryka Hirszenberga/Portrait of Henryk Hirszenberg, 1906
pastel, papier/pastel, paper, 41,5 × 30 cm (w świetle oprawy/in the light of passe-partout)
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg
6. Leopold Gottlieb (1883-1934)
Portret Leona Hirszenberga/Portrait of Leon Hirszenberg
olej, płótno/oil on canvas, 73 × 60 cm
Ben Uri Gallery, London,
inv. BU-1987-1258.
7. Fotografia portretowa Dawida Hirszenberga – ojca Samuela, Leona i Henryka Hirszenbergów/Portrait photography of David Hirszenberg – father of Samuel. Leon and Henryk Hirszenberg
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg
8. Henryk Glicenstein (1870-1942)
Portret Heleny Glicenstein/Portrait of Helena Glicenstein, 1904
pastel, papier/pastel, paper 36,5 × 28,5 cm (w świetle oprawy/in the light of passe-partout)
Kolekcja Ofry Bruno-Hirszenberg/Collection of Ofra Bruno-Hirszenberg
9. Olga Boznańska (1865-1940)
Portret Leona Hirszenberga/Portrait of Leon Hirszenberg
olej, tektura/oil on cardboard, 77,5 × 58,5 cm
Lwowska Narodowa Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego/ The B. Voznytsky Lviv National Art Gallery,
inv. Ж–17
10. Henryk Glicenstein (1870-1942)
Portret Leona Hirszenberga/Portrait of Leon Hirszenberg
tusz, papier/ink, paper, 16 × 9 cm
Muzeum Okręgowe w Koninie/District Museum in Konin,
inv. MOK/S/439

Wybrana bibliografia/Selected bibliography

Adwol [Adam Wolman], Samuel Hirszenberg, „Izraelita" 1908, nr 38, s. 372-373.
Aleksandrowicz Oskar, Samuel Hirszenberg, „Wschód" 1908, nr 38, s. 2-3.
Aleksandrowicz Oskar, *Samuel Hirszenberg,* „Almanach Żydowski", Lwów 1910, s. 73-77.
Architekt Henryk Hirszenberg, „Ilustrirter Pojliszer Manchester", Łódź, lipiec 1929, s. 22-24 (w jidysz).
d'Aubrac Jean, *M. Hirzenberg et Mme Mutermilchowa, Au Salon d'Automne*, „Revue moderne des arts et de la vie" 1904, nr 11, s. 16.
Bartnicka-Górska Hanna, Szczepińska-Tramer Joanna, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na salonach paryskich w latach 1884-1960*, Warszawa, Wydawnictwo Neriton, 2005.
Baruchin Eli, *Jak długo grób Hirszenberga będzie bez pomnika?*, „Nasz Przegląd" 1930, nr 271, s. 6.
Baruchin Eli, *Zapomniany grób wielkiego artysty*, „Nasz Przegląd" 1939, nr 197, s. 13.
Bork Erich Karl, *Aus dem nachlass von Samuel Hirszenberg*, „Ost und West" 1912, z. 2, s. 129-136.
Breiter Emil, *S. Hirschenberg* (*artysta malarz*). *Próba charakterystyki: Z cyklu malarze-żydzi w Krakowie*, „Izraelita" 1906, nr 17, s. 199-200.
Breiter Emil, *Młody Spinoza S. Hirschenberga*, „Izraelita" 1907, nr 13, s. 149-150.
Brus-Malinowska Barbara, *Malarze Polscy w Bretanii* (*1890-1939*), Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2005.
Clarus [Nowaczyński, Adolf], *Niezwykła kariera. Malarz krakowski dyrektorem szkoły sztuk pięknych w Palestynie*, „Świat" 1907, nr 29, s. 16.
Cohen Richard I., *Jewish icons: art and society in modern Europe*, University of California Press, California 1998.
Cohen Richard I., *Samuel Hirszenberg's Imagination: An Artist's Interpretation of the Jewish Dilemma at the Fin de Siècle*, [w:] *Texts and Contexts. Essays in Modern Jewish History and Historiography in Honor of Ismar Schorsch*, red. E. Lederhendler, J. Wertheimer, New York, Jewish Theological Seminary of America, 2005, s. 219-255.
Cohen Richard I., Rajner Mirjam, *The Return of the Wandering Jew(s) in Samuel Hirszenberg's Art*, „Ars Judaica" Volume 7, The Bar-Ilan Journal of Jewish Art, 2011, s. 33-56.
Cohen Richard I., Rajner Mirjam, *Invoking Samuel Hirszenberg's Artistic Legacy – Encountering Exile*, „Images: Journal of Jewish Art & Visual Culture" 2015, Vol. 8 Issue 1, s. 46-65.
Ernest Sz., *Malarz narodowy S. Hirszenberg* (*w 20. rocznicę śmierci*), „Galim" 1929, nr 15, s. 2 (w j. hebrajskim)
Gadowska Irmina, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880-1919*, Warszawa, Wydawnictwo Neriton, 2010.
Gadowska Irmina, *Styl czy stylizacja? Próba zdefiniowania ikonografii narodowej w twórczości żydowskich artystów w Łodzi na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Sztuka nowożytna i nowoczesna. Sztuka Polski Środkowej. Studia IV*, red. P. Gryglewski, E. Kubiak, Łódź, Księży Młyn Dom Wydawniczy Michał Koliński, 2010.
Gawiński Antoni, *Samuel Hirschenberg*, „Jedność" 1908, nr 40, s. 2.
Glicenstein Henryk, *Brothers in misfortune. The story of a family,* „The Jewish Guardian" 1922, nr z dn. 29.09.1922, s. 6.
Goldman-Ida Batsheva, *Fragmented Mirror. Exhibition of Jewish Artists, Berlin 1907-1907* ,זילרב תכורעת תינמא תידוהי :סיעיקב האר מב, Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art, 2009.
Gottlieb Seweryn, *Samuel Hirszenberg. Wspomnienie*, „Wschód" 1908, nr 39, s. 2-4.
Gottlieb Seweryn, *Samuel Hirszenberg. Na marginesie zapowiedzianej wystawy zbiorowej,* „Głos Poranny" 1933, nr 50, s. 4.
Gottlieb Seweryn, *Samuel Hirszenberg 1865-1908. Wspomnienia na marginesie tygodnia, spędzonego w towarzystwie znakomitego malarza,* „Głos Poranny" 1933, nr 173, Dodatek Społeczno-Literacki, s. 2.
Gottlieb Seweryn, *S. Hirszenberg. Uwagi w związku z zapowiedzianą wystawą zbiorową*, „Nowy Dziennik" 1933, nr 44, s. 9.
Gottlieb Seweryn, *Wspomnienia o wielkim łodzianinie S. Hirszenbergu*, „Nasz Przegląd" 1936, nr 13, s. 6.
Hiller Karol, *Sylwetki malarzy łódzkich*, „Republika" 1923, nr 8.
Hirszenberg Dinah, *Samuel Hirszenberg*, „Jüdischer Almanach 5670. Herausgegeben aus Anlass des 25-Semestrigen Jubiläums von der Vereinigung Jüdischer Hohschüler aus Galizien Bar-Kochba in Wien", Wiedeń 1910, s. 147-150.
Hirszenberg Dinah, *Samuel Hirszenberg (Berlin, 1909*), tłum. Ewa Bobrowska, Warszawa, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, 2016.
Hirszenberg Dinah, *Wspomnienia - Hommage a l'artiste*, rękopis w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringebluma.
Hirszenberg Samuel, List do Mariana Wawrzenieckiego, datowany 27 luty 1897 Łódź, rękopis, Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, Dział Starych Druków i Rękopisów, Akc. 2607.
Jordan Wisława, *Łódzkie środowisko malarskie na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Sztuka w Łodzi* (*2*). Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 8 - 9 października 2001 roku, red. M. Wróblewska Markiewicz, Łódź, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2003, s. 143-156.
Jordan Wisława, *W kręgu łódzkiej secesji*, Łódź, Wydawnictwo Literatura, 2006.
Kacprzak Dariusz, *Z badań nad kolekcjonerstwem łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej – rodzinna kolekcja dzieł sztuki Sary i Maurycego Poznańskich,* [w:] *Imperium rodziny Poznańskich – przywrócone dziedzictwo czasu i miejsca*, red. M. Jakóbczyk, K. Kuropatwa, C. Pawlak, Łódź, Muzeum Miasta Łodzi, 2012, s. 143-178.
Kempa Andrzej, Szukalak Marek, *Żydzi dawnej Łodzi. Słownik biograficzny Żydów łódzkich oraz z Łodzią związanych t. I-III*, Łódź, Oficyna Bibliofilów, 2001-2003.
L.W., *Hirszenberg - jakim był,* „Chwila" 1926, nr 2531, s. 7-8.
Laurentowicz-Granas Małgorzata, *Rezydencja. Dzieje i twórcy. Architektura. Wnętrza i symbolika dekoracji. Ideowy program dekoracji*, [w:] *Pałac Poznańskich w Łodzi*, red. R. Czubaczyński, Łódź, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 1995, s. 31-83.
Lew Henryk, *Z pracowni malarskich. Samuel Hirszenberg i Leopold Pilichowski*, „Izraelita" 1899, nr 12, s. 125-126.
Lewandowski Stanisław Roman, *Samuel Hirszenberg*. (*Sylwetka*), „Tygodnik Ilustrowany" 1902, nr 3, s. 44.
Lichtenstein Icchak, *Samuel Hirszenberg*, „Idn-kinstler monografies", Paryż, 1928 (w jidysz).
Liebeskind Józef, *Ze wspomnień o pobycie Samuela Hirszenberga w Krakowie*, „Nowy Dziennik" 1933, nr 129, s. 8-9.
Liebeskind Józef, *Ze wspomnień o pobycie Samuela Hirszenberga w Krakowie*, „Nowy Dziennik" 1933, nr 130, s. 8-9.
Malarstwo Żydów polskich z kolekcji prywatnej, opracował Waldemar Odorowski, Kazimierz Dolny, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 2008.
Malinowski Jerzy, Brus-Malinowska Barbara, *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa, DiG, 2007.

Malinowski Jerzy, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa, PWN, 2000.
Malinowski Jerzy, *Żydowskie środowisko artystyczne w Łodzi*, [w:] *Polacy - Niemcy - Żydzi w Łodzi w XIX-XX w. Sąsiedzi dalecy i bliscy*, red. P. Samuś, Łódź, „Ibidem", 1997, s. 294-305.
Marek Andrzej [Marek Arnstein], *Ze sztuki. „Wychodźcy" (Impresja)*, „Izraelita" 1904, nr 31, s. 365.
Piątkowska Renata, *Pożegnanie z Golusem. Samuel Hirszenberg w Jerozolimie*, [w:] *Jerozolima w kulturze europejskiej*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrożny, Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 1997, s. 529-538.
Piątkowski Henryk, *Samuel Hirszenberg*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 4, s. 75.
Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914, red. A. Wojciechowski, Wrocław, Ossolineum, 1967.
Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939, red. A. Wojciechowski, Wrocław, Ossolineum, 1974.
Powalska Izabella, *Samuel Hirszenberg and Zionism,* [w:] *Art in Jewish Society*, „World Art Studies", vol. XV, red. J. Malinowski, R. Piątkowska, M. Stolarska-Fronia, T. Sztyma, Warszawa-Toruń, Tako Publishing House, 2016, s. 41-48.
Powalska Izabella, *Twórczość łódzkich malarzy przełomu XIX i XX stulecia,* [w:] *Fin de siècle odnaleziony. Mozaika przełomu wieków: artyści, zjawiska, stowarzyszenia, działania / Fin de siècle rediscovered. A mosaic of the turn of the century: artists, events, societies, activities*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych" nr 10/2015, red. E. Frąckowiak, P. Kopszak, M. Romeyko-Hurko, Toruń, Wydawnictwo UMK, 2015, s. 327-333.
Ruth C. [Dinah Hirszenberg], *Samuel Hirszenberg. Eine biographische Skizie*, „Ost und West" 1902, z.10, s. 673-688.
Sachs Joseph, *Beauty and the Jew*, Londyn 1937, s. 267-273.
Samuel B., *Samuel Hirszenberg*, „Ost und West" 1904, z. 10, s. 665-674.
Sandel Józef, *Samuel Hirszenberg*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego" 1952, nr 1, s. 187-208.
Sandel Józef, *Plastisze kunst baj Jidn in Pojln (Sztuka plastyczna u Żydów w Polsce),* Warszawa 1964 (w jidysz).
Schwarz Karl, *Jewish artists of the 19th and 20th centuries*, Nowy Jork, 1949.
Sigal-Klagsbald Laurence, *Samuel Hirszenberg. Du réalisme social dans l'art Juif*, „Revue des Études Juives" 1994, Volume 153, issue 3-4, s. 415-425.
Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy, tom II: D-G, red. J. Maurin-Białostocka, Wrocław, Ossolineum, 1975, s. 78-80.
Stefański Krzysztof, *Ludzie, którzy zbudowali Łódź. Leksykon architektów i budowniczych miasta (do 1939 roku)*, Łódź, Księży Młyn Dom Wydawniczy Michał Koliński, 2009.
Stosław [Antoni Chołoniewski], *Samuel Hirszenberg*, „Świat" 1907, nr 8, s. 4-5.
Strzałkowski Jacek, *Artyści, obrazy i zbieracze w Łodzi do 1918 roku*, Łódź 1991.
Strzałkowski Jacek, *Architekci i budowniczowie w Łodzi do 1944 r.*, Łódź 1997.
Strzałkowski Jacek, *Słownik artystów łódzkich: malarze, graficy, rzeźbiarze i rzemieślnicy*, Łódź 2005.
Styrna Natasza, *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie (1931-1939)*, Warszawa, Wydawnictwo Neriton, 2009.
T. J. [Tadeusz Jaroszyński], *Samuel Hirszenberg*, „Tygodnik Ilustrowany" 1908, nr 40, s. 806.
W.B. [Wilhelm Berkelhammer], *Malarz żydowskiego golusu. Z powodu otwarcia wystawy pamiątkowej Samuela Hirszenberga*, „Nowy Dziennik" 1933, nr 125, s. 8.
W.C., *Wystawa obrazów Samuela Hirszenberga,* „Rozwój" 1900, nr 92, s. 2.
Waldman Mojżesz, *Malarz duszy żydowskiej. Z okazji Wystawy Pamiątkowej Samuela Hirszenberga*, „Nowy Dziennik" 1933, nr 146, s. 8.
Wawrzeniecki Marian, *Samuel Hirszenberg. Kartka z pamiętnika*, „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 52, s. 584-585.
Weber Henryk, *Wystawa pamiątkowa Samuela Hirszenberga*, „Nowy Dziennik" 1933, nr 132, s. 8.
Weinberg Jerzy, *Echo Tycjana w łódzkim pałacu*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1980, R. 42, nr 2, s. 233-236.
Wiercińska Janina, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914,* Wrocław, Ossolineum, 1969.
Wystawa pamiątkowa z okazji 25-lecia śmierci błp. Samuela Hirszenberga oraz wystawa jubileuszowa z okazji 60-lecia Abrahama Neumana w Żydowskim Domu Akademickim, Kraków 1933.
Z żałobnej karty. Samuel Hirszenberg, „Świat" 1908, nr 39, s. 12.
Zagrodzki Janusz, *Tradycja i nowoczesność w twórczości Samuela Hirszenberga*, [w:] *Sztuka łódzka*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, red. J. Ojrzyński, Warszawa-Łódź, PWN, 1977, s. 93-97.
Ze sztuki. Obrazy Samuela Hirszenberga, „Izraelita" 1902, nr 4, s. 40-41.

opracowała Izabella Powalska

BRACIA HIRSZENBERGOWIE – W POSZUKIWANIU ZIEMI OBIECANEJ/
HIRSZENBERG BROTHERS – IN SEARCH OF THE PROMISED LAND

Katalog/Catalogue

Redakcja/Edited by
Adam Klimczak, Izabella Powalska, Teresa Śmiechowska

Redakcja tekstów polskich/Editing of polish texts
Elżbieta Sawicka, Marek Lewoc
Tłumaczenie na język angielski/English translation
Katarzyna Gucio, Marek Lewoc
Korekta tekstów angielskich/Proofreading of English texts
Mark Tardi
Projekt graficzny, skład/Graphic design, Layout
2×3 studio kreatywne
Fotografie/Photographs
Bożena Szafrańska, Grzegorz Kwolek, Paweł Augustyniak, Michail Denisov, Yaffa Goldfinger, Irmina Gadowska, Jerzy Grzegorski, Mariusz Piwecki, Anna Zagrodzka
Reprodukcje prac i zdjęć wykorzystano za zgodą/Reproductions of works and photographs were used with permission:
The Yeshiva University Museum, New York
The Israel Museum, Jerusalem
Tel Aviv Museum of Art
The A.A. Deineka Picture Gallery of Kursk
Narodowego Archiwum Cyfrowego/National Digital Archives
The Jewish Museum, New York
Hammersite Inc., Ramat Aviv
Kestenbaum & Company, New York

Wydawcy dołożyli wszelkich starań w celu ustalenia autorów i pochodzenia fotografii. W razie nieuwzględnienia jakichkolwiek autorskich praw majątkowych do publikowanych zdjęć prosimy o kontakt z Muzeum Miasta Łodzi/Muzeum Miasta Łodzi (Museum of the City of Łódź) and Jewish Historical Institute have made every effort to establish contact with owners or copyright holders of all Samuel, Leon and Henryk Hirszenberg's published drawings, paintings and photographs. In case of failure to take any copyright to published photos into consideration please contact Art Department of the Muzeum Miasta Łodzi (Museum of the City of Łódź).
Druk/Printed by oltom.eu
Wydawcy/Publishers: Muzeum Miasta Łodzi, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma

ISBN 978-83-65026-23-1
ISBN 978-83-65254-50-4

© Muzeum Miasta Łodzi, Łódź 2017
© Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa 2017

Egzemplarz bezpłatny/Complimentary Copy

Cyfrowa wersja poszerzonego katalogu jest do pobrania na stronach internetowych Muzeum Miasta Łodzi i Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma/The digital version of the extended catalog is available on the websites of the Muzuem Miasta Łodzi (Museum of the City of Łódź) and the Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute

Organizatorzy / Organizers

Finansowanie / Funding

Partnerzy / Partners

Patronat honorowy / Honorary Patronage

Patronat medialny / Media Patronage

Wystawa / Exhibition

Wystawa przygotowana przez Muzeum Miasta Łodzi oraz Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma/ Exhibition prepared by the Museum of the City of Łódź and Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institue

Muzeum Miasta Łodzi/Museum of the City of Łódź
ul. Ogrodowa 15, 91-065 Łódź
+ 42 254 90 00
muzeum@muzeum-lodz.pl
muzeum-lodz.pl
24.11.2016–5.03.2017

Żydowski Instytut Historyczny/Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute
ul. Tłomackie 3/5, 00–090 Warszawa
+ 22 827 92 21
secretary@jhi.pl
jhi.pl
30.03.2017-4.06.2017

Kuratorzy/Curators
Teresa Śmiechowska, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma
Adam Klimczak, Muzeum Miasta Łodzi
Opieka naukowa/Mentorship
prof. Janusz Zagrodzki
Współpraca/Cooperation
Ewa Bobrowska, Łukasz Grzejszczak, Izabella Powalska
Projekt i realizacja ekspozycji/Design and exhibition production:
Katarzyna Lewoc, 2×3 studio kreatywne; PAWILON architekci; Maciej Marcioch MOSQUARE
Koordynator wystawy w Łodzi/Coordinator of exhibition in Łódź
Maja Jakóbczyk (Muzeum Miasta Łodzi)
opieka konserwatorska:
Violetta Bachur, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma
Luiza Milewska, Agata Pawelec, Muzeum Miasta Łodzi
Za użyczenie eksponatów podziękowania zechcą przyjąć następujące osoby i instytucje/For the exhibits lending we would like thanks warmly to the following persons and institutions
Musee d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris
Ben Uri Gallery in London
Lwowska Narodowa Galeria Sztuki im. B. Woźnickiego / The B. Voznytsky Lviv National Art Gallery/The B. Voznytsky Lviv National Art Gallery
Mishkan Le'Omanut Ein-Harod, Israel
Muzeum Polskie w Rapperswilu/The Polish Museum in Rapperswil
Polska Fundacja Kulturalna „Libertas"/Polish Cultural Foundation "Libertas", Rapperswil
Muzeum Narodowe w Krakowie/National Museum in Kraków
Muzeum Sztuki w Łodzi
Muzeum Narodowe w Poznaniu/National Museum in Poznań
Muzeum Narodowe w Warszawie/National Museum in Warszawa
Muzeum Historyczne Miasta Krakowa/Kraków`s Historical Museum
Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku/The Museum of Anna and Jarosław Iwaszkiewicz in Stawisko
Muzeum Miasta Pabianic/City Museum in Pabianice
Muzeum Okręgowe w Sieradzu/District Museum in Sieradz
Muzeum Okręgowe w Koninie/District Museum in Konin
Muzeum Mazowieckie w Płocku/Mazovian Museum in Płock
Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie/Museum of Academy of Fine Arts in Kraków
Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi/The Jozef Pilsudski Regional and Municipal Public Library in Łódź
Dom Aukcyjny i Galeria Rynek Sztuki w Łodzi/Rynek Sztuki Auction House and Gallery, Łódź
Aldona i Wojciech Olejnikowie/Aldona and Wojciech Olejnik
Ofra Bruno-Hirszenberg
Andrzej Błaszczyk
Paweł Wojciechowski
Polski Dom Aukcyjny Wojciech Śladowski, Kraków/Polish Auction House Wojciech Śladowski, Kraków
Kolekcjonerzy prywatni/Private collectors
Finansowanie/Funding
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego/The Ministry of Culture and National Heritage, Miasto Łódź/City of Łódź, Firma Trotec/Trotec Company
Partnerzy/Partners
Uniwersytet Łódzki/University of Łódź, Polski Instytut Studiów Nad Sztuką Świata/Polish Institute of World Art Studies, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN/Museum of the History of Polish Jews POLIN

Bracia Hirszenbergowie

W poszukiwaniu ziemi obiecanej

Hirszenberg Brothers

In search of the Promised Land

STUDIA I MATERIAŁY/STUDIES AND MATERIALS

2017

SPIS TREŚCI

Wstęp/Introduction … **3**

5

Teksty pokonferencyjne/Post-conference Texts

Anna Łagodzińska, Marcin Szymański

W poszukiwaniu śladów braci Hirszenbergów. Żydowska rodzina w ziemi obiecanej **8**

In Search of the Traces of the Hirszenberg Brothers. Jewish Family in the Promised Land **21**

Janusz Zagrodzki

Samuel Hirszenberg i Marian Wawrzeniecki – na marginesie przyjaźni artystów/Aneks: Historia jednego obrazu **44**

Samuel Hirszenberg and Marian Wawrzeniecki – Artists and Friends/ Appendix: History of One Painting **65**

Janusz Zagrodzki

Artyści niepokorni. Sztuka nowoczesna w Łodzi na progu XX wieku **92**

Disobedient Artists. Modern Art in Łódź in the Early Twentieth Century **104**

Łukasz Grzejszczak

Łódzkie środowisko artystyczne XIX – XX wieku (lata 1880-1918) **126**

Łódź Art Milieu of the Nineteenth and Twentieth Century (1880-1918) **137**

Izabella Powalska

Samuel Hirszenberg i jego łódzcy mecenasi **150**

Samuel Hirszenberg and His Patrons in Łódź **165**

Ewa Bobrowska

Francuskie relacje braci Hirszenbergów – próba uporządkowania danych **192**

French Relations of Brothers Hirszenberg – an Attempt to Organize the Data **208**

Krzysztof Stefański

Henryk Hirszenberg (1885-1955). W poszukiwaniu nowej formy **242**

Henryk Hirszenberg (1885-1955). In the Search for New Forms **255**

Renata Piątkowska

Samuel Hirszenberg w zwierciadle krytyki polskiej (do 1908 roku) **277**

Samuel Hirszenberg in the Eyes of Polish Critics (until 1908) **288**

Mirjam Rajner, Richard I. Cohen

Samuel Hirszenberg – szkicownik młodego artysty **306**

Samuel Hirszenberg's First Steps as an Artist and His Revealing Sketchbook **318**

Mirjam Rajner, Richard I. Cohen

Dorobek artystyczny Samuela Hirszenberga z perspektywy obrazu Wychodźcy **345**

Invoking Samuel Hirszenberg's Artistic Legacy – Encountering Exile (1904 - 2004) **366**

Teresa Śmiechowska

Spojrzenie do wnętrza – Portret mężczyzny w stroju orientalnym Samuela Hirszenberga w zbiorach sztuki ŻIH **396**

A Glimpse Inside - Portrait of a Man in Oriental Dress by Samuel Hirszenberg in the Collection of the Jewish Historical Institute **403**

Jakub Bendkowski

Dzieła Samuela Hirszenberga w zbiorach Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma **418**

Works by Samuel Hirszenberg in the Collection of the Museum of the Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute **424**

Agnieszka Yass – Alston

Obrazy Samuela Hirszenberga w prywatnych kolekcjach dzieł sztuki żydowskich obywateli Krakowa w międzywojniu. Sylwetki wybranych kolekcjonerów **433**

Paintings by Samuel Hirszenberg in Private Art Collections of Jewish Citizens of Kraków in the Interwar Era. Profiles of Selected Collectors **444**

Monika Czekanowska – Gutman

Między Opłakiwaniem a Pietą. Inspiracje motywami pasyjnymi w twórczości Samuela Hirszenberga, Wilhelma Wachtla i Leopolda Pilichowskiego **455**

Between Lamentation and the Pietà: 'Inspirations' for the Passion Theme in Samuel Hirszenberg, Wilhlem Wachtel and Leopold Pilichowski's Oeuvre **464**

Irmina Gadowska

W stronę Syjonu. Samuel Hirszenberg w Łodzi 1892-1904 **477**

Towards Zion. Samuel Hirszenberg in Łódź 1892–1904 **489**

Luiza Milewska

Konserwacja obrazów oraz wybrane zagadnienia warsztatu malarskiego Samuela Hirszenberga na podstawie malowideł z Sali Jadalnej Pałacu Poznańskiego, siedziby Muzeum Miasta Łodzi **508**

Conservation Work of Samuel Hirszenberg's Pictures and Selected Aspects of His Painting Techniques on the Example of His Works in the Great Dining Room in the Museum of the City of Łódź **510**

ANEKS / APPENDIX

Korespondencja Samuela Hirszenberga z Marianem Wawrzenieckim / Correspondence of Samuel Hirszenberg with Marian Wawrzeniecki **518**

Izabella Powalska

Katalog zaginionych dzieł Samuela Hirszenberga / Catalog of Lost Works of Samuel Hirszenberg **523**

Drzewo genealogiczne rodziny Hirszenbergów / The Hirszenberg Family Tree **553**

Pamiętnik Dinah/Dinah's Diary **554**

WSTĘP

Międzynarodowa konferencja **„Bracia Hirszenbergowie - w poszukiwaniu ziemi obiecanej”** (25 października 2015 roku) była w założeniu jednodniowym spotkaniem, gromadzącym w jednym miejscu badaczy z różnych ośrodków naukowych i przybliżających uczestnikom życie i twórczość wywodzących się z Łodzi braci Hirszenbergów: malarzy Samuela i Leona oraz Henryka, architekta. Głosami najwybitniejszych znawców, którzy podejmowali tę tematykę w swoich poszukiwaniach, historyków sztuki i muzealników, zostały przedstawione m.in.: biografie twórców, mecenat łódzkiej burżuazji przemysłowej, środowisko artystyczne wielokulturowej Łodzi przełomu XIX i XX wieku, dawne i współczesne recepcje twórczości braci, istniejące, zachowane i utracone kolekcje oraz krąg przyjaciół Hirszenbergów w miejscach, w których żyli i tworzyli. Konferencja dawała również sposobność zlokalizowania wielu zaginionych prac, przejawów rozproszonej po świecie twórczości oraz prezentacji aktualnych badań naukowych nad ich dziełami, życiem i karierami.

Do udziału w sesji zostali zaproszeni znawcy tematu w osobach: prof. Janusza Zagrodzkiego, prof. Krzysztofa Stefańskiego, dr. Łukasza Grzejszczaka, Izabelli Powalskiej, Anny Łagodzińskiej, dr. Marcina Szymańskiego, dr Ewy Bobrowskiej, dr Renaty Piątkowskiej, dr Mirjam Rajner, prof. Richarda I. Cohena, Teresy Śmiechowskiej, Jakuba Bendkowskiego, Agnieszki Yass-Alston, dr Moniki Czekanowskiej-Gutman, dr Irminy Gadowskiej. Wielu z nich to najwybitniejsi badacze twórczości braci Hirszenbergów i sztuki artystów żydowskich polskiego pochodzenia.

Koncepcja konferencji zakładała, poprzez jej ogólnopolski i międzynarodowy wymiar, inaugurację trzyletniego projektu badawczo-wystawienniczego, poświęconego twórczości braci Hirszenbergów oraz ich wkładu w rozwój polskiej i międzynarodowej sztuki. Przedstawione przez badaczy rezultaty ich wieloletnich badań oraz najnowszych odkryć, dotyczących biografii

artystów, wniosły nowe, cenne informacje do planowanego wieloletniego projektu. Konferencji zawdzięczamy utworzenie międzynarodowego zespołu, gotowego kontynuować pracę naukową dla potrzeb monograficznej wystawy o braciach Hirszenbergach w Muzeum Miasta Łodzi (24.11.2016 – 05.03.2017) i Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie (30.03 – 04.06.2017).

Podsumowaniem tych trzyletnich badań było jednodniowe seminarium naukowe w Muzeum Żydów Polskich POLIN, 25 maja 2017 roku.

W zamierzeniach organizatorów to otwarte pole do dyskusji na temat znaczenia twórczości Hirszenbergów i ich wkładu w rozwój sztuki polskiej i międzynarodowej. Czy zakończony projekt odpowie na pytania dotyczące recepcji dzieł braci w sztuce izraelskiej, o miejsce ich twórczości w kontekście sztuki awangardowej, czy Samuel Hirszenberg, którego twórczość znamy najlepiej, był malarzem nowoczesnym, co to znaczy żydowska sztuka awangardowa, czy artystom udało się zrealizować swoje idee – pokaże czas oraz nowe odkrycia badaczy.

Zespół tekstów pokonferencyjnych z załączonymi ilustracjami jest owocem ostatnich działań i najobszerniejszym dotychczas zbiorem wiedzy na temat braci Hirszenbergów, stanowiąc w elektronicznej wersji dopełnienie powystawowego wydawnictwa albumowego.

INTRODUCTION

The international conference "Hirszenberg brothers – in search of the Promised Land" (October 25, 2015) was meant to be a one-day meeting of researchers from different scientific centers, offering a better insight into the life and work of the Hirszenberg brothers from Łódź: painters Samuel and Leon and architect Henryk. Thanks to the participation of most prominent experts (art historians, museologists) who undertook this subject in their research work, the biographies of the artists could be presented alongside such themes as the patronage of the Łódź industrial elites, the art scene of the multicultural Łódź at the turn of the twentieth century, past and present reception of the brothers' works, the existing, preserved and lost collections, and the circle of Hirszenberg's friends in the places where they lived and worked. The conference also provided an opportunity to locate many of the missing works, manifestations of the brothers' creativity, scattered throughout the world, and to present current scientific research on their works, lives and careers.

The list of invited experts included: prof. Janusz Zagrodzki, prof. Krzysztof Stefański, dr Łukasz Grzejszczak, Izabella Powalska, Anna Łagodzińska, dr Marcin Szymański, dr Ewa Bobrowska, dr Renata Piątkowska, dr Mirjam Rajner, Prof. Richard I. Cohen, Teresa Śmiechowska, Jakub Bendkowski, Agnieszka Yass-Alston, dr Monika Czekanowska-Gutman, dr Irmina Gadowska. Many of them are the most prominent researchers of the work of the Hirszenberg brothers and Jewish artists of Polish descent.

The aim of the conference was to launch a three-year research and exhibition project dedicated to the artistic oeuvre of the Hirszenberg brothers and their contribution to the development of Polish and international art. The results of many years of studies and recent discoveries on biographies presented by researchers have brought new valuable information

to the planned multi-annual project. As a result of the conference an international team was formed, ready to continue the scientific work for the purpose of a monographic exhibition of the Hirszenberg brothers at the Museum of the City of Łódź (November 24, 2016 – March 5, 2017) and in the Jewish Historical Institute in Warsaw (March 30, 2017 – June 4, 2017). A summary of this three-year research was a one-day scientific seminar at the Museum of the History of Polish Jews POLIN on May 25, 2017.

The intention of the organizers was to open a space for discussion on the significance of the Hirszenbergs' work and their contribution to the development of Polish and international art. Will this completed project answer questions about the reception of the brothers' art in Israeli culture and the place of their work in the context of avant-garde art? Was Samuel Hirszenberg, whose works we know best, a modern painter? What does the term "Jewish avant-garde art" mean? Did the artists succeeded in fulfilling their ideas? Solving all these mysteries is a matter of time, and upcoming scientific discoveries will certainly make it possible.

Post-conference texts with accompanying illustrations are based on the recent projects, forming the most extensive source of information about the Hirszenberg brothers. These articles as an electronic publication are the complement to the album published in the wake of the exhibition.

TEKSTY POKONFERENCYJNE/

POSTCONFERENCE TEXTS

W POSZUKIWANIU ŚLADÓW BRACI HIRSZENBERGÓW. ŻYDOWSKA RODZINA W ZIEMI OBIECANEJ

Anna Łagodzińska
Muzeum Miasta Łodzi
Marcin Szymański
Katedra Historii Polski Najnowszej Uniwersytetu Łódzkiego/
Muzeum Miasta Łodzi

Łódź to miasto, które przez wieki nie przyciągało zbyt wielu osadników. Niewielka rolnicza mieścina nie miała im nic do zaoferowania. Pomimo uzyskania praw miejskich jeszcze w średniowieczu, w 1423 roku, Łódź nie zdołała wykorzystać tego faktu i przez kilkaset lat nie zmieniła swego charakteru, pozostając biedną osadą prywatną w ręku biskupów włocławskich. Wszystko zmieniło się na przełomie XVIII i XIX wieku. Gdy Rosja, Prusy i Austria dokonały rozbioru Polski w 1795 roku, kraj zniknął z mapy na 123 lata. Łódź znalazła się najpierw w zaborze pruskim. Podczas inwentaryzacji nowo pozyskanych ziem urzędnicy trafili również do Łodzi. Bardzo ich zadziwiło, że taka rolnicza mieścina miała status miasta. Postulowano więc nawet zdegradowanie go do poziomu wsi. Skończyło się jednak na odebraniu miasta biskupom i włączeniu go do grona miast rządowych. Władze pruskie rozpoczęły akcję ściągania do Łodzi nowych mieszkańców. Chodziło o dźwignięcie gospodarcze tych terenów w taki sposób, by wykorzystać miejscowe zasoby wody i drewna oraz stworzyć ośrodek wytwórczości lekkich towarów włókienniczych. Po marszu Napoleona na wschód powstało małe, kadłubowe państe-wko stuprocentowo niemal zależne od Francji. W każdym razie jego władze, próbujące realizować polski interes kontynuowały działania wytyczone przez pruskich poprzedników. Mimo podwojenia się liczby mieszkańców Łodzi, było ich pod koniec pierwszej dekady XIX wieku zaledwie niewiele ponad 400. Gdy w 1815 roku Łódź znalazła się w granicach Królestwa Polskiego pod berłem rosyjskiego cara, nie zrażono się do skromnych efektów i nie porzucono tego pomysłu. W drugiej dekadzie XIX wieku nastąpiła szeroka akcja osadnicza, prowadzona przez władze Królestwa Polskiego.

Po rekomendacji najpierw Stanisława Staszica, a potem prezesa Komisji Województwa Mazowieckiego Rajmunda Rembielińskiego Łódź została dekretem naczelnika Królestwa Polskiego Józefa Zajączka włączona do szeregu miast fabrycznych. W 1821 roku wytyczono Nowe Miasto z rynkiem, ulicami i wyznaczono kierunki na kolejne lata. Do miasta ściągano zdolnych i zamożnych cudzoziemców, głównie z krajów niemieckich i Śląska. Zbiegło się to w czasie z napływem tanich towarów z Wielkiej Brytanii, gdzie wdrożono fabryczne metody produkcji, strzegąc jednocześnie tajemnic technicznych. Europejscy wytwórcy byli wobec takiego obrotu sprawy bezradni i przekonująco brzmiała dla nich perspektywa osiedlenia się na ziemiach polskich w ramach Imperium Rosyjskiego, gdzie czekały na nich przywileje, a przede wszystkim ochrona celna. Niestety, w Nowym Mieście aż do lat 40. XIX wieku nie mogli osiedlać się Żydzi. Niemieccy osadnicy zagwarantowali to sobie w tzw. umowie zgierskiej[1].

Akcja osadnicza okazała się dużym sukcesem – na tyle, że postanowiono o dalszym administracyjnym rozwinięciu miasta. Naturalnym kierunkiem było południe od Nowego

1 K. Badziak, *Zarys dziejów Łodzi do 1918 roku*, [w:] *Łódź. Monografia miasta*, red. S. Liszewski, Łódź 2009, s. 39.

Miasta. Stworzono więc osadę Łódka, zwaną fabryczną, a faktycznie będącą raczej rękodzielniczą. Działki w osadzie proponowane osadnikom rozeszły się bardzo szybko, wobec czego w krótkim czasie, w 1839 roku, powstała Nowa Dzielnica, uzupełniająca teren miasta od strony wschodniej. Jednym z powodów tak szybkiego rozwoju było zniesienie granicy celnej z cesarstwem rosyjskim. Dodajmy, że powstanie listopadowe w 1830-31 roku, które zakończyło się poważnymi represjami politycznymi (w tym ograniczeniem eksportu wyrobów bawełnianych z Królestwa do Rosji), w niewielkim stopniu negatywnie dotknęło Łódź. Spadek wytwórczości wyrobów lnianych i sukna został zrekompensowany wzrostem produkcji materiałów wełnianych. Od lat 30. XIX wieku mówimy też o początku prawdziwie przemysłowej Łodzi – w 1837 roku pierwszą maszynę parową zamontował u siebie Ludwik Geyer, fabrykant przybyły z Saksonii.

Rozwój Łodzi nabrał zdecydowanie tempa, odkąd uruchomiono kolej warszawsko-wiedeńską, a właściwie gdy powstała utwardzona droga do najbliższej od Łodzi stacji w Rokicinach. Rosnące przemysłowe miasto nie znalazło się bowiem na głównej trasie. Na własną stację Łódź musiała poczekać aż do 1866 roku. Tymczasem na połączeniach towarowych i osobowych do stacji w Rokicinach dorobiło się wielu łodzian. Wśród nich warto wymienić Joachima Silbersteina, którego firma transportowa była fundamentem późniejszego sukcesu jego syna Markusa. Pod koniec wieku będzie to jedna z najwybitniejszych łódzkich rodzin przemysłowców. Ostatnia ćwierć XIX wieku to najbardziej burzliwy rozwój miasta i czas, gdy powstały lub ugruntowały swoją pozycję największe fortuny – Poznańskich, Silbersteinów, Scheiblerów czy Heinzlów. Rodziny te chętnie otaczały się pięknymi przedmiotami i dziełami sztuki, angażowały się finansowo w działalność filantropijną, a jako mecenasi również w artystyczną. Za formułę mecenatu uznawano również kupno dzieł sztuki od młodych, obiecujących artystów. W tym czasie Łódź była więc prawdziwą „ziemią obiecaną" nie tylko dla faktycznych i potencjalnych fabrykantów, ale i dla artystów.

Chociaż miasto osiągnęło na początku XX wieku ponad 400 tys. mieszkańców, trudno było nazwać je typowo europejskim. Specyficzna, przemysłowa geneza sprawiła, że instytucje kultury były nieliczne, a udogodnienia miejskie słabo rozwinięte lub całkowicie nieobecne. Tak było na przykład z wodociągami i kanalizacją, na które mieszkańcy musieli poczekać aż do lat 20. XX wieku. Wyjątkiem był transport tramwajowy, który powstał dość wcześnie jak na warunki rosyjskie, bo w 1898 roku, a także oświetlenie miejskie. Gazownia powstała już w 1869 roku, natomiast elektrownię wybudowano w 1907 roku. W każdym razie Łódź była miastem, do którego w ciągu XIX wieku przybywały olbrzymie rzesze ludzi różnych narodowości i talentów.

Sytuacja Żydów była odmienna od położenia innych osadników. Chociaż rozwój gospodarczy przyciągał przedstawicieli wszystkich nacji, akurat ta musiała liczyć się ze znacznymi ograniczeniami. Pod koniec XVIII wieku Żydów w Łodzi było zaledwie jedenastu, natomiast w 1808 ich liczba wzrosła pięciokrotnie[2]. Rok później była ich prawie setka, stanowiąc niewiele mniej niż 20% ludności. Na zwiększenie się tej grupy miały pewien wpływ przepisy pruskie, które chcąc wykorzystać energię żydowskich przedsiębiorców znacznie zmniejszyły trudności nakładane na tych ludzi przez wiele dziesięcioleci. Szereg ułatwień, a raczej cofnięć ograniczeń, zaczął się w 1797 roku. Kolejne przepisy wyszły w 1802 i 1806 roku[3]. Podobnie władze Księstwa Warszawskiego widziały w Żydach pożądanych gości w miastach rządowych, choć wymagano od nich przy zakupie nieruchomości dysponowania odpowiednio dużym majątkiem i umiejętnościami przydatnymi społeczności. Jednocześnie łódzcy mieszczanie rolnicy chętnie pozbywali się swoich posesji, co doprowadziło do tego, że Żydzi stali się posiadaczami wielu miejskich działek, przyczyniając się do wzrostu gospodarczego mieściny u progu „pierwszego pchnięcia" na drodze do swojego rozwoju. Zaczęli też organizację swoich struktur religijnych, a w 1810 roku otworzono pierwszą synagogę. W 1821 roku Żydów w mieście było już niemal 250. Nie dziwi, że także ta grupa chciała skorzystać z tworzącego się miasta fabrycznego. W 1822 roku władze państwowe wprowadziły jednak ograniczenia dla osiedlania się przedstawicieli tej ludności. Było to związane z naciskiem ze strony osadników innych nacji przybywających do Królestwa Polskiego - protestowali przeciwko napływowi Żydów do rodzących się miast fabrycznych. Nie była to niechęć skierowana wobec akurat tej grupy, lecz dążność do oddzielania miejsc zamieszkania poszczególnych grup narodowościowych.

Dnia 27 września 1825 roku dekretem Namiestnika Królestwa Polskiego został ustanowiony rewir żydowski w Łodzi. Jednocześnie na miejscowych Żydów nałożono obowiązek przeprowadzenia się na teren nowo wyznaczonej dzielnicy w ciągu dwóch najbliższych lat, tj. do dnia 1 lipca 1827 roku. Od tej pory wyznawcy judaizmu mogli osiedlać się wzdłuż północnej części ulicy Podrzecznej do Stodolnianej (obecnie Zachodnia), Wolborskiej oraz przy południowej stronie Rynku Starego Miasta[4]. Poza rewirem mieli prawo zamieszkiwać jedynie Żydzi zamożni, nie uciekający przed asymilacją, którzy posługiwali się językiem polskim, francuskim lub niemieckim, posyłali dzieci do szkół powszechnych i ubierali się „po europejsku".

Dzielnica żydowska stała się elementem planu zagospodarowania okolic Starego Miasta, a władze liczyły na aktywny udział mieszkańców tego obszaru we wznoszeniu nowej zabudowy mieszkalnej i usługowej. Faktycznie tak się stało i w ciągu lat 30. XIX wieku większość rewiru

2 W. Puś, *Żydzi w Łodzi w latach zaborów 1793-1914*, Łódź 2003, s. 11.
3 Ibidem, s. 12.
4 K. Badziak, K. Chylak, M. Łapa, *Łódź wielowyznaniowa. Dzieje wspólnot religijnych do 1914 roku*, Łódź 2014, s. 519.

żydowskiego była pokryta murowanymi budynkami. Sprawność i skuteczność żydowskich właścicieli nieruchomości sprawiły, że władze miejskie patrzyły przychylnie na dalsze powiększenie obszaru, na którym ludność wyznania mojżeszowego mogłaby rozwijać swoją działalność. Starania te poparli chrześcijańscy sąsiedzi ze Starego Miasta. Dzięki temu już od 1839 roku Żydzi kupowali i zagospodarowywali kolejne nieruchomości w obrębie tego obszaru. Pomimo różnych kłopotów prawnych udało się usankcjonować ten stan faktyczny dwa lata później[5]. Potrzeba powiększenia rewiru żydowskiego wynikała również z faktu, iż liczba żydowskich mieszkańców Łodzi stale się powiększała – w 1841 roku było ich już 1359. Z jednej strony, to objaw pozytywny, bowiem wskazuje na potencjał prężnie rozwijającego się miasta przemysłowego, z drugiej jednak strony, tak gwałtowny napływ ludności wymuszał zmianę decyzji administracyjnych, bo warunki życia na zamkniętym niewielkim obszarze ulegały pogorszeniu.

Ponownie rewir żydowski został powiększony na przełomie lat 50. i 60. XIX wieku. Pierwszą próbę podjął Samuel Zaltzman, przedsiębiorca i kupiec, który posiadał znaczne obszary po wschodniej i zachodniej stronie dzisiejszej ulicy Solnej (nazwa ta pochodzi zresztą od jego nazwiska). Jego pomysł przeznaczenia dla Żydów terenów po północnej i południowej stronie dzisiejszego skrzyżowania ulic Północnej i Kilińskiego spotkały się ze sprzeciwem gubernatora Jakuba Łaszczyńskiego, który żądał pozostawienia granicy obszaru osiedlania się Żydów tylko po stronie północnej[6]. Równolegle trwały prace zainicjowane przez władze miejskie. Powstały w 1856 roku plan geometry Ksawerego Mittelstaedta wytyczał na cele powiększenia rewiru żydowskiego nowe ulice: nieistniejącą dziś Jerozolimską, wciąż funkcjonującą św. Jakuba, Aleksandryjską (obecnie Bojowników Getta Warszawskiego) i Franciszkańską. Osada o nazwie Stara Wieś została zatwierdzona w marcu 1861 roku, chociaż wtedy praktycznie była zasiedlana już przez dwa lata. Nazwę swą wzięła z faktu umiejscowienia tu niegdyś wsi Stara Łódź[7]. Obszar, w którym Żydzi mogli się osiedlać, wyglądał już dość dobrze. Właściciele wprowadzili tam planową i solidną zabudowę. Dodać jednak należy, że najbogatsi Żydzi bez względu na przepisy i tak gromadzili w swoim ręku wiele nieruchomości, nie tylko budowlanych, ale i rolnych. Takie działki były świetną lokatą kapitału, bo nieruchomości drożały z czasem, ale i dawały perspektywę na rozbudowanie własnych interesów. Chociaż praktyka ta łamała obowiązujące prawo państwowe, władze przymykały oko na to zjawisko, bowiem było ono korzystne dla miasta. Ograniczanie działania tak dużej i aktywnej grupy mieszkańców wpłynęłoby ujemnie na jego rozwój.

Sytuacja prawna Żydów poprawiła się w 1862 roku, kiedy car Aleksander II podpisał ukaz gwarantujący (przynajmniej nominalnie) równouprawnienie Żydów w stosunku do innych

5 Ibidem, s. 519-521.
6 Ibidem, s. 522.
7 Ibidem, s. 523.

mieszkańców Królestwa Polskiego. Na mocy wspomnianego dokumentu po czterdziestu latach zniesiono ustawodawstwo dyskryminujące Żydów, które nie tylko nakładało na nich obowiązek nabywania gruntów i osiedlania się wyłącznie na terenie wyznaczonym przez władze, lecz także odbierało im prawa polityczne i cywilne oraz nakładało dodatkowe podatki (m.in. od mięsa koszernego czy rekrutacyjny). Mimo to aż do II wojny światowej teren dawnego rewiru żydowskiego pozostał licznie zamieszkały przez ubogich Żydów, którym nie udało się wzbogacić. Dołączyli do nich wkrótce inni biedniejsi łodzianie. Dawny obszar Starego Miasta coraz bardziej upodabniał się do Bałut, północnego sąsiada Łodzi, osady, która powstała w połowie XIX wieku jako prywatna inicjatywa. Stała się faktycznie wielkim przedmieściem włókienniczego ośrodka, ale na przełomie wieków XIX i XX mocno zubożała i stała się głównie miejscem zamieszkanym przez robotników, których stać było na wynajem tylko niewielkiej izby na Bałutach. W tym czasie trudno było zauważyć jakąkolwiek różnicę między Starym Miastem a bałuckim przedmieściem. Cały ten obszar pokryty był kamienicami czynszowymi wątpliwej jakości.

Co zamożniejsi wyprowadzili się więc stamtąd i zgodnie z tendencją rozwojową miasta parli na południe. Od lat 60. północna część miasta powoli stawała się coraz gorzej doinwestowana, a warunki życia pogarszały się. Jednak – z różnych względów, głównie finansowych – żydowscy przybysze z okolicznych miejscowości nadal osiedlali się na tym obszarze. Wśród nich znaleźli się Dawid i Sura Hirszenbergowie. Gdy rodzina osiadła w Łodzi, nie miała już obowiązku zamieszkania w dawnym rewirze żydowskim. Do wyboru tego miejsca mogła ich skłonić znajomość lub pokrewieństwo z kimś, kto wcześniej już tam mieszkał, albo dogodna cena wynajmu. Miejsce mogło być też atrakcyjne ze względów religijnych – od 1861 roku nieopodal przy ulicy Wolborskiej stała nowa, okazała synagoga, która, choć cierpiała na niedofinansowanie, to miała status „parafialnej”[8]. Na tej podstawie można pokusić się o stwierdzenie, że rodzina Hirszenbergów była dość tradycyjna i niewiele różniła się od innych, a wyjątkowości nadali jej dopiero później trzej wspaniali bracia - artyści.

Dopełnijmy jeszcze kontekst przybycia tej rodziny do Łodzi i jej życia w tym mieście, wybiegając nieco wprzód. Okres ich osiedlenia się zbiegł się z ważnymi wydarzeniami. Otóż od lat 60. XIX wieku nastąpił znaczny rozwój miasta, związany głównie z otwarciem dworca Łódź Fabryczna. Wraz z ośrodkiem przemysłowym wzrosła też ludność, w tym żydowska. Gdy Samuel miał dwa lata (w 1867 roku), jego pobratymców było niewiele ponad 7 tysięcy osób. W 1885 roku artysta debiutując w Zachęcie pewnie tylko częściowo był świadomy tego, że w jego rodzinnej Łodzi liczba Żydów wzrosła ponad pięciokrotnie. Gdy był trzydziestolatkiem, stanowili już grupę liczącą ok. 114 tysięcy ludzi. W odróżnieniu od polskich władz administracyjnych

8 K. Badziak, K. Chylak, M. Łapa, op. cit., s. 541.

władze rosyjskie niezbyt przychylnie patrzyły na aktywność Żydów. Od 1871 roku Żydzi nie mogli w miejscach publicznych nosić tradycyjnej odzieży, a już wcześniej administracyjnie poddawano kontroli życie religijne tej społeczności[9]. Warto tu odnieść się do statusu społeczności żydowskiej w Łodzi w XIX i na początku XX wieku. Zdecydowanie powinniśmy odrzucić dwa skrajne poglądy na ten temat: jeden o bezkonfliktowym współistnieniu wszystkich nacji w wielokulturowej Łodzi; drugi o szalejącym antysemityzmie. Faktem jest na pewno to, że niewielu przedstawicieli każdej z mieszkającej w Królestwie nacji zadawało sobie trud, by lepiej poznać swoich sąsiadów. Przebijało się to nawet w ówczesnej publicystyce i artykułach prasowych, które raczej utrwalały stereotypy, niż służyły wzajemnemu zrozumieniu między społecznościami[10]. Często Żydów dość krzywdząco dzielono na dwie zasadnicze grupy, postępową i zachowawczą (w domyśle zacofaną). O ile tę drugą traktowano jako dość zwartą, jednorodną i zamkniętą, ale jednak autonomiczną, to do pierwszej zachowywano sporą dozę rezerwy. Uważano, że postępowi Żydzi dążyli do asymilacji, a więc ciążyli albo ku Polakom, albo Niemcom[11]. Granicę między grupą zachowawczą a postępową próbowano wyznaczać według cenzusu majątkowego, tj. bogatsi Żydzi rzekomo silniej dążyli do asymilacji.

Tabela 1. Żydzi w Łodzi w latach 1775-1914.

ROK	LICZBA ŻYDÓW
1775	2
1778	3
1791	12
1793	11
1808	58(?)
1809	98
1827	342
1841	1 359
186?	4 982
1862	5 380
1914	162 500

9 W. Puś, op. cit., s. 169.

10 K. Kołodziej, *Kwestia żydowska w piśmiennictwie poświęconym Łodzi (przełom XIX i XX wieku)*, [w:] *Kwestia żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamość Polaków*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, Warszawa 2004, s. 306.

11 K. Śmiechowski, *Z perspektywy stolicy. Obraz Łodzi w warszawskich tygodnikach społeczno-kulturalnych* (1881-1905), Łódź 2012.

Powyższe dane pokazują dynamikę przyrostu ludności żydowskiej w Łodzi. Nietrudno zauważyć, że Hirszenbergowie zjawili się tu jeszcze przed największym okresem prosperity miasta, a tym samym wzrostu ludności żydowskiej.

Dokumenty przechowywane w Archiwum Państwowym w Łodzi pozwalają na fragmentaryczne odtworzenie losów rodziny, której nazwisko zapisywano w nich w różny sposób – również Herszenberg, w dokumentach rosyjskich Гершенбергъ i Хершенбергъ, a w dokumentach niemieckojęzycznych Hirschenberg i Herschenberg[12]. Dawid urodził się 7 sierpnia 1844 roku w Zgierzu jako syn Izraela Hirszenberga i Estery Łai Kendlisz. Zdobył zawód tkacza, który umożliwił mu założenie rodziny. Dnia 28 grudnia 1863 roku Dawid poślubił o rok młodszą Surę Perlę [Sarę], zamieszkałą w Rzgowie córkę Szmula Awnera i Hindy z Auerbachów. Choć ślub odbył się w Tuszynie, to para wkrótce wprowadziła się do budynku przy południowej pierzei ulicy św. Jakuba na obszarze Starej Wsi w Łodzi. Obecnie bardzo trudno rozpoznać ten teren, po II wojnie światowej powstało tu bowiem nowoczesne (na owe czasy) osiedle mieszkaniowe[13]. Z ulicy św. Jakuba został dziś niewielki fragment, niebiegnący nawet w śladzie swojej poprzedniczki. Pod numerem 10. pozostała jednak jedna kamienica, mogąca posłużyć jako punkt orientacyjny – dokładnie naprzeciw niej znajdował się budynek, w którym mieszkała rodzina Hirszenbergów. Obecnie w poprzek działki stoi blok mieszkalny.

Dawid utrzymywał rodzinę prowadząc warsztat tkacki. Zapisy archiwalne mówią, że w latach 80. XIX wieku został ukarany za przemyt. Brak jednak dokładnych informacji na ten temat[14]. Hirszenbergowie mieli jedenaścioro dzieci. Warto poświęcić chwilę na ich przedstawienie. Różnica wieku między najstarszym a najmłodszym dzieckiem wynosiła 23 lata. Pierworodnym synem Dawida i Sury był Samuel [Szmul] Hirszenberg. Urodził się 10 sierpnia 1865 roku. W 1886 roku odbył obowiązkową służbę wojskową. Ożenił się z wywodzącą się z katolickiej rodziny Marią Anną Pauliną Chrétien [Kretjen], urodzoną 18 września 1872 roku w Paryżu, córką Jean Paula i Anny Krystyny Brigl. Przed ślubem, który odbył się w Monachium 16 grudnia 1896 roku, partnerka Samuela przeszła na judaizm i zaczęła używać żydowskiego imienia Dina.

Dnia 27 czerwca 1869 roku przyszedł na świat brat Samuela, Leon [Lajbuś]. Według zachowanych dokumentów odbył on służbę wojskową w 1890 roku. Zapewne pod wpływem Samuela, Lajb Hirszenberg również obrał artystyczną drogę. Około 1903 roku wyjechał na stałe do Francji. Swoją przyszłą żonę, urodzoną 4 października 1883 roku pielęgniarkę, Marię Eugenię

12 Wszystkie informacje genealogiczne dot. łódzkiej rodziny Hirszenbergów pochodzą z: Archiwum Państwowe w Łodzi (dalej: APŁ), Akta miasta Łodzi, Księgi Ludności Stałej, sygn. 25 sw (z załącznikami). Za cenne uzupełnienia do tego tekstu dziękujemy p. Izabelli Powalskiej.

13 Patrz: A. Sumorok, *Architektura i urbanistyka Łodzi okresu realizmu socjalistycznego*, Łódź 2010.

14 Mogło chodzić również o posiadanie towarów z przemytu albo tkacz nie mógł przedstawić wiarygodnych dowodów zakupu.

Augustynę Bulpa, poznał w Paryżu. Ślub odbył się 10 grudnia 1907 roku. Artysta ten w historii zapisał się pod imieniem Leon, co może świadczyć o odejściu od tradycji żydowskiej. Zmarł on 31 maja 1945 roku [15].

Kolejny z braci, Cudek [Cezary], urodził się 3 marca 1873 roku. Niewiele wiemy o jego zawodzie, źródła podają jedynie, że żył „z własnych środków". W 1896 roku, po odbyciu służby wojskowej, ożenił się ze swoją rówieśniczką Surą Nachimowicz, urodzoną 22 października 1873 roku w rodzinie Jana i Ruchli Kalińskich. Cezary i Sura mieli czworo dzieci: Daniela [Daniła] (ur. 2 czerwca 1898 r.), Esfil (ur. 1 października 1900 r.), Bronę (ur. 29 kwietnia 1903 r.) i Jonasza Bernarda (ur. 9 maja 1906 r.). Wiadomo też, że ich syn Daniel ożenił się 4 marca 1924 roku z Zyslą Furmańską (ur. 14 września 1904 r. w Warszawie, córką Jakuba i Brajdli Winawer).

Najstarszą z córek Dawida i Sury Hirszenbergów była Helena [Hella, Hinde-Gitele], urodzona prawdopodobnie około 1871 roku. Była żoną rzeźbiarza Henryka Glicensteina, z którym wzięła ślub w Łodzi 16 grudnia 1896 roku. Mieli dwoje dzieci – syna Emanuela, urodzonego w 1897 roku oraz córkę Beatrice, urodzoną w 1901 roku. Helena zmarła w USA w 1950 roku.

Dnia 18 lipca 1875 roku Dawidowi i Surze urodziła się następna córka, która otrzymała imię Fajga. Kolejna, Rojza, urodziła się 17 czerwca 1877 roku. Niestety, nie wiemy nic o ich losach – podobnie jak o kolejnym synu, Szymonie, który przyszedł na świat 23 marca 1880 roku i prawdopodobnie był projektantem.

Nieco więcej informacji zachowało się na temat Wigdora, który urodził się 17 września 1883 roku, choć w dokumentach pojawia się również data 17 października 1884 roku. Ożenił się z Chają Gitlą Herszenberg, urodzoną 14 czerwca 1886 roku w Bałutach pod Łodzią. Trudno powiedzieć, czy zbieżność nazwisk była przypadkowa, czy też byli spokrewnieni. Para miała syna Dawida, urodzonego 4 czerwca 1909 roku. Jego dowód osobisty wydało Starostwo Kowieńskie, co świadczy o przeprowadzce małżeństwa w późniejszym okresie.

Henryk [Izrael Hersz], trzeci spośród artystycznie uzdolnionych braci Hirszenbergów, urodził się 7 czerwca 1885 roku. W 1906 roku służył w wojsku. Około 1907 roku ożenił się z Olgą Martą Rote, urodzoną 19 sierpnia 1872 roku w saksońskim Marienburgu, pochodzącą z rodziny wyznania luterańskiego. Według zaświadczenia wydanego 23 sierpnia 1922 roku Izrael Hersz przyjął chrzest w kościele ewangelickim św. Trójcy w Łodzi i używał imienia Henryk. Parze urodziła się córka Beatrycze [Beatrysa] (ur. 20 marca 1910 roku). Beatrysa Hirszenberg była konserwatorem dzieł sztuki i tłumaczem języka niemieckiego. W latach 60. XX wieku pracowała w Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, a również w Pracowni Konserwacji Zabytków w Toruniu. W czasie rewolucji bolszewickiej Henryk prawdopodobnie przebywał w Rosji,

15 Więcej na temat Leona Hirszenberga w tekście dr Ewy Bobrowskiej w innym miejscu niniejszej publikacji.

a nielegalnie przekroczywszy granicę do Polski wrócił w 1921 roku. Po rozwodzie, orzeczonym 7 czerwca 1928 roku, ponownie przyjął wyznanie mojżeszowe 3 lutego 1930 roku i powrócił do imion Izrael Hersz. Po raz drugi ożenił się w latach 30. XX wieku z Belą Olszer. Ich córka Ofra urodziła się 24 listopada 1932 roku. W 1936 roku Henryk wyjeżdża do Palestyny, a w 1937 sprowadza rodzinę. Zamieszkali w Tel Awiwie, gdzie Henryk zmarł w 1955 roku. Ofra wyszła za mąż za Michaela Bruno i mieszka obecnie w Jerozolimie. Ich synowie Ido i Asa, córka Yael oraz dwójka spośród dziewięciorga wnucząt kontynuują artystyczne tradycje rodziny.

Najmłodszym spośród braci Hirszenbergów był Izydor, urodzony prawdopodobnie 24 czerwca 1888 roku w Łodzi. Wiadomo, że 11 lipca 1924 roku ożenił się z Chają Goldą Lewin, urodzoną 10 maja 1897 roku w Płocku, córką Abrama i Pesy Zlaty Feldman.

Najmłodszą spośród sióstr była Rachela-Lucyna [Lutka]. Według zachowanych dokumentów urodziła się 15 marca 1888 roku. Dnia 19 kwietnia 1908 roku, już jako dorosła kobieta, zmieniła wyznanie na ewangelicko-reformowane i przyjęła imię Lucyna. Daty urodzenia Racheli-Lucyny i Izydora nie są pewne, choć tak zostały podane w dokumentach[16].

W obliczu nielicznych informacji zachowanych w źródłach trudno stwierdzić, jak wyglądało dzieciństwo przyszłych artystów. Czy prawdą jest, iż ich ojciec tkacz także wykazywał talent plastyczny i ceniono go jako deseniarza? Nie można dziś też potwierdzić opowieści, które przytacza Józef Sandel o wizycie w domu Hirszenbergów Maksymiliana Cohna – lekarza ze szpitala im. Małżonków Leony i Izraela Poznańskich, który urzeczony malowidłami zdobiącymi ściany miał nakłonić rodziców Samuela do posłania syna na naukę rysunku[17]. Faktem jest natomiast, że przez cztery lata, począwszy od 1876 roku Samuel Hirszenberg kształcił się w łódzkiej Wyższej Szkole Rzemieślniczej a w 1881 roku podjął edukację w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie pozostał do 1883 roku[18]. Był pilnym i zdolnym uczniem Feliksa Szynalewskiego, Izydora Jabłońskiego i Władysława Łuszczkiewicza, o czym świadczą zachowane protokoły z posiedzeń grona pedagogicznego uczelni. Już w lutym 1882 roku, a więc w drugim semestrze studiów profesorowie Szkoły Sztuk Pięknych podjęli decyzję o przeniesieniu Samuela Hirszenberga do oddziału drugiego[19]. Miesiąc później student potwierdził swą wzorową

16 Dla XIX wieku, a czasem i XX, charakterystyczna była rejestracja nowo narodzonych dzieci w urzędzie ze znacznym opóźnieniem. Społeczność żydowska szczególnie nie przywiązywała wagi do takich formalności. W interesującej nas rodzinie działo się tak wielokrotnie. Z opóźnieniem zarejestrowano Szymona, Izydora i Rachelę. Taka opieszałość mogła skutkować znacznymi błędami i tak mogło być w tym przypadku.

17 J. Sandel, *Samuel Hirszenberg*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego" 1952, nr 1 (3), s. 188.

18 Archiwum Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Spis uczniów C.K. Szkoły Sztuk Pięknych zapisanych w pierwszym półroczu 1883/84 - na liście uczniów brakuje nazwiska Samuela Hirszenberga, co oznacza, że w roku akademickim 1883/84 nie studiował już na tej uczelni.

19 Archiwum Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Protokół posiedzenia Dyrekcji i grona Profesorów, odbytego dnia 25 lutego 1882 r.

pilność i postępy zdobywając pierwszą nagrodę w konkursie na rysunek głowy z antyku[20]. Po dwóch latach edukacji w Krakowie, z dyplomem ukończenia trzech oddziałów, podobnie jak wielu artystów w tym czasie wyruszył na studia do Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, gdzie pobierał nauki pod kierunkiem Alexandra Wagnera. W 1888 roku Hirszenberg udał się do Francji, gdzie przez dziesięć miesięcy studiował w paryskiej Académie Colarossi. Był już wówczas artystą znanym w kręgach łódzkiej burżuazji żydowskiej, która ufundowała dla niego stypendium. Artystę wspierały finansowo (zarówno poprzez dotacje, jak i zamówienia) prominentne rody: Cohnowie, Silbersteinowie, Poznańscy, Lichtenfeldowie, Barcińscy i inni. Samuel Hirszenberg zadebiutował w 1885 roku, wystawiając swoje prace w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Wielokrotnie prezentował swoją twórczość w łódzkich i lwowskich galeriach oraz na wystawach zagranicznych w Monachium, Paryżu czy Berlinie.

Kiedy Samuel Hirszenberg opuścił Łódź, przed tamtejszymi Żydami pojawiło się znowu widmo ograniczenia przysługujących im praw. Samuel wrócił do rodzinnego miasta w 1892 roku i pozostał w nim z przerwami do 1904 roku. Wraz z Leopoldem Pilichowskim, Henrykiem Glicensteinem, Natanem Altmanem tworzyli kolonię artystyczną. W połowie lat 90. XIX wieku do Łodzi powrócił też Leon Hirszenberg, który wcześniej prawdopodobnie pobierał nauki w Monachium. Nie wiadomo, czy bracia Hirszenbergowie uczestniczyli w życiu religijnym. Zachowane prace Leona w ogóle nie wskazują na zainteresowanie tą sferą życia, natomiast Samuel z pewnością dostrzegał postępujące zróżnicowanie wśród Żydów zarówno w Łodzi, jak i na świecie i dawał temu wyraz w swojej twórczości. Tematykę tę porusza również Dina w pamiętniku, który spisała tuż po śmierci męża. Jednak w jej przekazie przeplata się tęsknota młodej wdowy z gorliwością neofitki, toteż pozostawiony przez nią materiał należy odczytywać z zachowaniem odpowiedniego dystansu. Łódź, do której powrócili bracia Hirszenbergowie, była już zupełnie innym miastem – jej powierzchnia oraz liczba ludności uległy zwielokrotnieniu, a w dużo liczniejszej grupie Żydów coraz wyraźniej rysowały się podziały. Rozdźwięk szczególnie widoczny był pomiędzy zwolennikami ortodoksyjnego i reformowanego (postępowego) podejścia do judaizmu. Pierwsza grupa skupiała się głównie w rejonie Starego Miasta, druga, dzięki wsparciu finansowemu łódzkiej burżuazji, wzniosła własną synagogę przy reprezentacyjnej ulicy Spacerowej w centrum miasta. Podziały wzmagały coraz liczniej dający o sobie znać zwolennicy różnych dworów chasydzkich, a także napływ tzw. litwaków, czyli Żydów z terenów zachodnich rubieży Cesarstwa Rosyjskiego, tworzących żydowską strefę osiedlenia.

20 Archiwum Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Świadectwo Herszenberga Samuela w 2-gim półroczu 1881/82 roku, oddział 2-gi; Archiwum Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Protokół posiedzenia Dyrekcji i grona profesorów, odbytego dnia 21 marca 1882 r. Na świadectwie widnieje informacja, iż Samuel Hirszenberg otrzymał drugą nagrodę w szkolnym konkursie na rysunek głowy z antyku, podczas gdy w protokole zostało zapisane, że praca Samuela Hirszenberga otrzymała pierwszą nagrodę.

O ile powstanie trzech spośród wyżej wspomnianych grup było efektem opowiedzenia się lokalnych Żydów za wybraną opcją, to litwacy stanowili obcy element napływowy – różnił ich język, inaczej sprawowali kult, propagowali separatyzm, zwalczając tendencje asymilacyjne z jednej strony oraz chasydyzm – z drugiej. Rozruchy antyżydowskie, jakie wybuchły po zamachu na cara Aleksandra II w 1881 roku, skłoniły ich do opuszczenia rodzinnych domów i udania się na tułaczkę. Wielu z nich skierowało swoje kroki do Łodzi, gdzie stosunkowo szybko stworzyli liczną społeczność, odrębną od Żydów, którzy wcześniej zamieszkiwali to miasto. Na przełomie XIX i XX wieku przybysze wznieśli własną synagogę przy ulicy Wólczańskiej 6.

Na początku XX wieku bracia Hirszenbergowie ponownie opuścili Łódź, tym razem na stałe. Leon osiedlił się w Bretanii w 1902 roku, Samuel zamieszkał w Krakowie w 1904 roku, ale opuścił to miasto w 1907 roku, kiedy przyjął propozycję pracy jako nauczyciel malarstwa w nowo otwartej Szkole Rzemiosł Artystycznych „Becalel" w Jerozolimie.

Najdłużej w Łodzi pozostał najmłodszy z braci artystów – Henryk Hirszenberg, który był świadkiem tego, jak Łódź funkcjonowała w nowej rzeczywistości niepodległej Polski. A nie były to lata dobrobytu. Czas I wojny światowej był dla Łodzi bardzo destrukcyjny pod względem zniszczeń materialnych. Niemcy okupujący Łódź ogołocili tutejszy przemysł z maszyn, surowców i materiałów, a nawet siły roboczej, wysyłając tutejszych włókniarzy do pracy w Rzeszy. Za konfiskowane mienie tylko czasami wystawiano kwity, ale niewiele one dawały, bo należności z nich wynikające miały być uregulowane dopiero po zakończeniu wojny. Desperacja Niemców była tak daleko posunięta, że wyciągali nawet kable elektryczne spod nawierzchni ulic i chodników. Niewiele ze zrabowanych rzeczy udało się odzyskać, a rewindykacja przebiegała długo i opornie jeszcze w latach 20. XX wieku. Kolejnym istotnym elementem były przetasowania na politycznej i gospodarczej arenie Europy Wschodniej. Łódzki przemysł przed I wojną światową produkował głównie dla rynku wschodniego. Pociągi pełne towarów jechały w głąb Rosji, gdzie znajdowały szybko nabywców. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości dostęp do tych rynków był utrudniony, wobec czego wielkie, wielowydziałowe fabryki nie były w stanie sprzedać swoich towarów. Byłoby inaczej, gdyby Polska zdołała wykształcić wewnętrzny popyt. Niestety, była krajem biednym, a nieodpowiedzialna polityka kolejnych rządów pogrążała kraj w stagnacji. Taki stan rzeczy przekładał się bezpośrednio na stan budownictwa. Otóż w II Rzeczpospolitej jednym z największych inwestorów było państwo – zarówno jego agendy centralne, jak i samorządowe. Był to duży zwrot w stosunku do poprzedniego okresu, gdy dominowała prywatna inicjatywa. Wpływało to znacząco na rynek usług architektonicznych. A jednak Henryk Hirszenberg okazał się aktywnym architektem i choć niewiele jego projektów faktycznie zrealizowano, to chętnie np. komentował plan przebudowy Łodzi lat 20. XX wieku.

Ten krótki i z konieczności mocno skrótowy tekst oczywiście nie miał za zadanie przedstawiać pełnych losów uzdolnionych braci Hirszenbergów – o nich traktują pozostałe artykuły w niniejszej publikacji – a jedynie przypomnieć miasto ich pochodzenia. Nic chyba nie kształtuje człowieka tak bardzo, jak jego dzieciństwo i młodość, a tak się złożyło, że młodzi bracia spędzili je właśnie w Łodzi, niezwykłym mieście pełnym kontrastów, które jednak dla wielu okazało się „ziemią obiecaną". Inaczej było w przypadku najwybitniejszych z rodzeństwa Hirszenbergów, którzy szukali swojej drogi gdzie indziej.

IN SEARCH OF THE TRACES OF THE HIRSZENBERG BROTHERS. JEWISH FAMILY IN THE PROMISED LAND

Anna Łagodzińska
Museum of the City of Łódź
Marcin Szymański
Department of History of Contemporary Polish University of Łódź /
Museum of the City of Łódź

Łódź is a city that for centuries did not attract many settlers. The small agricultural town had nothing to offer for them. Despite obtaining municipal rights in the Middle Ages, in 1423, Łódź failed to take advantage of this fact and for several hundred years did not change its character, remaining a poor private settlement in the hands of the bishops of Włocławek. Everything changed at the turn of the eighteenth and nineteenth centuries. When Russia, Prussia and Austria partitioned Poland in 1795, the country disappeared from the map for 123 years. First Łódź was under Prussian rule. During the inventory of newly acquired lands officials also came to Łódź. They were amazed that such a small agricultural town had the status of a city. Therefore, they even considered demoting it to the level of a village. Ultimately, however, the city was taken from the bishops and went under the rule of the government. When Prussian authorities started bringing various groups to Łódź in the 1840s, Jews could not settle in the New Town. German settlers obtained such a guarantee for themselves in the so-called Zgierz agreement[1].

The settlement operation proved a great success - so it was decided to further develop the city. A natural direction was south of New Town. The settlement created, Łódka, was called a 'factory settlement', although it was in fact more for craftsmen. Plots of land offered to the settlers were allocated very quickly, so that in a short time, in 1839, New District was founded, supplementing the area of the city from the east. One of the reasons for such rapid development was the abolition of the customs border of the Russian Empire. Moreover, the November Uprising in 1830-1831, which led to severe political repressions (including the restriction of exports of cotton products from the Kingdom to Russia), negatively affected Łódź only slightly. The decrease in output of linen cloth was offset by an increase in the production of wool. Thus, the 1830s marked the beginning of a truly industrial Łódź - in 1837 the first steam engine was installed by Ludwik Geyer, a manufacturer arrived from Saxony.

The development of Łódź definitely gained momentum after the Warsaw-Vienna railway was launched, or rather when a paved road to the nearest station in Rokiciny was completed – the growing industrial city was not included on the main route. Łódź had to wait for its own station until 1866. Meanwhile, freight and passenger connections to the station in Rokiciny brought many new inhabitants to Łódź. Among them it is worth mentioning Joachim Silberstein, whose transport company was the foundation of the later success of his son Markus. At the end of the century, it was one of the most prominent families of industrialists in Łódź. The last quarter of the nineteenth century marked the most rapid development of the city and the time when the richest families established their position – the Poznanskis, Silbersteins, Scheiblers, and Heinzels. These families were happy to be surrounded by beautiful objects and works of art, they were financially

1 K. Badziak, *Zarys dziejów Łodzi do 1918 roku*, [in:] *Łódź. Monografia miasta*, ed. S. Liszewski, Łódź 2009, 39

engaged in charities, and they were active as patrons of artists. It was also considered patronage buying art from young, promising artists. During this time, Łódź was a real "promised land" not only for the actual and potential manufacturers, but also for artists.

Although the city had more than 400,000 residents at the beginning of the twentieth century, it was hard to call it a European one. The specific industrial origins meant that cultural institutions were few and far between, and urban facilities were poorly developed or completely absent. This was the case with water supply and sanitation, for which residents had to wait until the 1920s. The exception was the tram system, which was launched fairly early for a Russian-ruled city, in 1898, as well as urban lighting. Gasworks was founded in 1869, and the power plant was built in 1907. In any case, Łódź was a city to which during the nineteenth century huge crowds of people of different nationalities and talents were arriving.

The situation of Jews was different to the position of other settlers. Although economic development attracted representatives of all nations, the Jewish population faced significant restrictions. At the end of the eighteenth century, there were only eleven Jews in Łódź, while in 1808 their number increased fivefold[2]. A year later there were almost a hundred, comprising a little less than 20% of the population. Prussian regulations aimed at utilising the energy of Jewish entrepreneurs had some impact on the increase of this group, significantly reducing the difficulties imposed on them for many decades. The process of revoking a number of restrictions began in 1797. Further rules came out in 1802 and 1806[3]. Similarly, the authorities of the Duchy of Warsaw saw Jews as desired guests in the cities that belonged to the government, even though they were required to purchase some property, have suitably large assets at their disposal, and skills useful for the community. At the same time, farmers owning land in Łódź were eager to rid themselves of their property, which led to the fact that the Jews became owners of many of the city plots, contributing to economic growth of the town at the threshold of the "first thrust" on the road to its development. They also began organising their religious structures, and in 1810 the first synagogue opened. In 1821, there were almost 250 Jews in Łódź. It is not surprising that this group also wanted to take advantage of the emerging factory city. In 1822, state authorities introduced some restrictions for the settlement of the representatives of this population. This was due to pressure from settlers of other nations coming to the Polish Kingdom – they protested against the influx of Jews to the nascent factory towns. It was not a reluctance directed against that particular group, but the tendency to separate different ethnic groups.

2 W. Puś, *Żydzi w Łodzi w latach zaborów 1793-1914*, Łódź 2003, 11.
3 Ibidem, 12.

On 27 September 1825, by decree of the Viceroy of the Polish Kingdom, a Jewish district was established in Łódź. At the same time, local Jews were obliged to move to the newly designated district within the next two years, i.e., by 1 July 1827. From that moment on, Jews could settle along the northern part of the Podrzeczna Street to Stodolniana (now Zachodnia), Wolborska, and the south side of the Old Town Square[4]. Only wealthy, assimilated Jews who spoke Polish, French or German, sent their children to elementary schools and wore "European" clothes had the right to reside outside the area.

The Jewish Quarter became a part of the development plan for the Old Town, and the authorities counted on the active participation of the residents of the area in the construction of new residential buildings and services. They were right and in the 1830s the Jewish quarter was covered with brick buildings. The productivity and effectiveness of Jewish property owners made the municipal authorities look favourably on further enlargement of the area, where the people of the Jewish faith could grow their business. Christian neighbours from the Old Town supported these efforts. As a result, from 1839 Jews started to buy and manage subsequent properties within this area. Despite the various legal hassles they managed to legalise their ownership two years later[5]. The need for extending the Jewish quarter was also due to the fact that the number of Jewish inhabitants of the city continued to grow – in 1841 there were already 1359. On the one hand, it was a positive development, since it points to the potential of the thriving industrial city, but on the other hand, such a rapid influx of people forced the change of administrative decisions, because the living conditions in the small closed area deteriorated.

The Jewish district was enlarged again in the late 1850s and '60s. The first attempt was made by Samuel Zaltzman, entrepreneur and merchant who owned large areas of the east and west side of today's Solna Street (the name, meaning "salt", was inspired by his surname). His idea of allocating land for Jews in the north and south side of today's intersection of Północna and Kilinskiego met with opposition from Governor Jakub Łaszczyński, who demanded keeping the border of the area of Jewish settlement just on the north side[6]. In parallel, there was work carried out, initiated by the municipal authorities. The development plan in 1856 by Ksawery Mittelstaedt allocated new streets for the expanded Jewish quarter: Jerozolimska (today non-existent), Św. Jakuba (still operating), Aleksandryjska (now Bojowników Getta Warszawskiego), and Franciszkańska. The settlement called Stara Wieś (Old Village) was approved in March 1861 although then it had already been practically populated for two years. It took its name from the fact

4 K. Badziak, K. Chylak, M. Łapa, *Łódź wielowyznaniowa. Dzieje wspólnot religijnych do 1914 roku*, Łódź 2014, 519.
5 Ibidem, 519-521.
6 Ibidem, 522.

that here was once there a village called Stara (Old) Łódź there[7]. The area where Jews could settle already looked quite well. The owners introduced planned and solid development. However, the richest Jews collected a lot of real estate, regulations notwithstanding, not only for the purposes of construction, but also agricultural. These parcels were a great capital investment because real estate prices increased over time, but also offered a potential of the expansion of their owners' businesses. While this practice violated the applicable state law, the authorities turned a blind eye to this phenomenon, because it was beneficial for the city. Limiting the activities of such a large and active group of residents could negatively affect its development.

The legal situation of the Jews improved in 1862 when Tsar Alexander II signed a decree guaranteeing (at least nominally) equal rights to the Jews in relation to the other inhabitants of the Polish Kingdom. Under that document, the discriminatory legislation was abolished after forty years, which not only imposed on the Jews obligation to purchase land and settle only in the area designated by the authorities, but also took away their civil and political rights and imposed additional taxes (e.g. for meat kosher or recruitment). Nonetheless, until World War II, the area of the former Jewish quarter remained inhabited by poor Jews, who failed to get rich. They were soon joined by other poorer citizens of Łódź. The former Old Town area resembled Bałuty, Łódź's northern neighbour, a settlement that was founded in the mid-nineteenth century as a private initiative. It eventually became a suburb of the great textile centre, but at the turn of the nineteenth and twentieth centuries it was heavily impoverished and became a place inhabited mainly by workers, who could afford to rent only a small room in the Bałuty district. At that time, it was difficult to notice any difference between the Old Town and the Bałuty suburb. The whole area was covered with tenement houses of dubious quality.

Therefore, the wealthier residents moved out of there and in accordance with the development trend of the city went south. Since the 1860s, the northern part of the city slowly became more and more underinvested, and living conditions were deteriorating. But – for various reasons, mostly financial – Jewish immigrants from neighbouring towns still settled in the area. Among them were Dawid and Sura Hirszenberg. When the family settled in Łódź, they no longer had the obligation of residence in the former Jewish area. They might have chosen the place because they knew someone who had already lived there before, or because of affordable rent. The place could also be attractive for religious reasons – from 1861, nearby, on Wolborska street, there was a new synagogue, which, although it suffered from underfunding, had the status of "parochial"[8]. On this basis it can be argued that the Hirszenberg family was quite traditional and not much

7 Ibidem, 523.
8 K. Badziak, K. Chylak, M. Łapa, op. cit., 541.

different from others, and it became unique only later, thanks to the three great brothers – artists.

Let us provide some more context to the arrival of this family to Łódź and their life in the city, moving slightly forward. The period of their settlement coincided with important events. In the 1860s, there was a significant development of the city, mainly attributable to the opening of the Łódź Fabryczna station. Along with the industrial center, its population also increased, including Jews. When Samuel was two years old (in 1867), there were not many more Jewish residents than 7,000. In 1885, when the artist debuted at Zachęta, he probably was only partially aware that in his native Łódź, the number of Jews increased more than fivefold. When he was in his 30s, there were approx. 114,000 Jewish inhabitants. Unlike the Polish administrative authorities, the Russian authorities did not look favorably on the activity of the Jews. In 1871, Jews were forbidden from wearing traditional clothes in public places, and had already been subjected to administrative control of the religious life of the community[9]. It is worth mentioning the status of the Jewish community in Łódź, in the nineteenth and early twentieth century. We should definitely reject two extreme views on this subject: one – a conflict-free coexistence of all nations in a multicultural Łódź; the second – raging anti-Semitism. In fact, very few representatives from each of the nations living in the Kingdom went to the trouble to get to know their neighbours. It was even noted in contemporary journalism and newspaper articles, which perpetuated stereotypes rather than serving mutual understanding between communities[10]. Jews were often quite unjustly divided into two main groups, progressive and conservative (meaning backward). While the latter was regarded as quite compact, uniform and closed, but still autonomous, the former was treated with a good deal of reserve. It was believed that progressive Jews sought to assimilate and therefore gravitated toward either the Poles or Germans[11]. A boundary between the progressive and the conservative group was set by the property qualification, i.e. richer Jews supposedly were more inclined to seek assimilation.

9 W. Puś, op. cit., 169.

10 K. Kołodziej, *Kwestia żydowska w piśmiennictwie poświęconym Łodzi (przełom XIX i XX wieku)*, [in:] *Kwestia żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamość Polaków*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, Warszawa 2004, 306.

11 K. Śmiechowski, *Z perspektywy stolicy. Obraz Łodzi w warszawskich tygodnikach społeczno-kulturalnych* (1881-1905), Łódź 2012.

Table 1. Jews in Łódź in 1775-1914.

YEAR	NUMBER OF JEWS
1775	2
1778	3
1791	12
1793	11
1808	58(?)
1809	98
1827	342
1841	1 359
186?	4 982
1862	5 380
1914	162 500

The data shows the rate of growth of the Jewish population in Łódź. It is not difficult to note that the Hirszenbergs arrived here before the greatest period of prosperity, and thus the growth of the Jewish population.

Documents at the State Archive in Łódź facilitate a reconstruction of the fate of the family, whose name was recorded in various spellings – also as Herszenberg, in Russian documents as Хершенбергъ, Гершенбергъ, and German-language documents as Hirschenberg or Herschenberg[12]. Dawid was born 7 August 1844 in Zgierz as the son of Izrael Hirszenberg and Estera Laja Kendlisz. He learned to be a weaver by profession, which made it possible to start a family. On 28 December 1863 Dawid married Sura Perla [Sara], one year his junior, residing in Rzgów, daughter of Szmuel and Hinda Awner wneeith Auerbach. Although the wedding was held in Tuszyn, the couple soon moved into the building at the southern street frontage of Św. Jakuba Street in the area of the Old Village in Łódź. Now it is very difficult to recognize the area, because many modern (for the time) residential buildings were erected there after World War II[13]. Św. Jakuba Street survives only as a small fragment that does not even follow the same route as its predecessor. At number 10, however, one building remained, which could serve as

12 All information concerning genealogy of the Hirszenberg family in Łódź comes from: Archiwum Państwowe w Łodzi [State Archive in Łódź] (hereinafter referred to as APŁ), Akta miasta Łodzi, Księgi Ludności Stałej, sygn. 25 sw (with attachments). We would like to thank Izabella Powalska for valuable additions to the text.

13 Cf: A. Sumorok, *Architektura i urbanistyka Łodzi okresu realizmu socjalistycznego*, Łódź 2010.

a landmark – it was right in front of the building where the Hirszenberg family lived. Currently a block of flats stands across the plot.

Dawid supported the family running the loom. Historical records say that in the 1880 he was punished for smuggling. However, no precise information on this subject is available[14]. The Hirszenbergs had eleven children. It might be worthwhile to list them all. The age difference between the oldest and the youngest child was 23 years. The firstborn son of Dawid and Sura was Samuel [Szmuel] Hirszenberg. He was born on 10 August 1865. In 1886, he did his compulsory military service. He married a Catholic-born Anna Maria Paulina Chrétien, born on 18 September 1872 in Paris, the daughter of Jean Paul and Anna Krystyna Brigl. Before the wedding, which took place in Munich on 16 December 1896, Samuel's fiancée converted to Judaism and started using the Jewish name Dina.

On 27 June 1869 Samuel's brother, Leon [Lajbuś], was born. According to surviving documents he completed his military service in 1890. Probably under the influence of Samuel, Lajb Hirszenberg also chose artistic career. Around 1903 he emigrated to France. In Paris, he met his future wife, born on 4 October 1883, was a nurse, Maria Eugenia Augustyna Bulpa. The wedding took place on 10 December 1907. This artist used the name Leon, which may indicate a departure from Jewish tradition. He died on 31 May 1945[15].

Another brother, Cudek [Cezary], was born on 3 March 1873. Little is known about his profession, sources say only that he lived "with his own funds". In 1896, after completing his military service, he married Sura Nachimowicz, born on 22 October 1873 in the family of Jan and Ruchla née Kaliński. Cezary and Sura had four children: Daniel [Daniło] (b. June 2, 1898 r.), Esfil (b. October 1, 1900 r.), Brona (b. April 29, 1903) and Jonasz Bernard (b. May 9 1906.). It is also known that on 4 March 1924 their son Daniel married Zysla Furmańska (b. 14 September 1904 in Warsaw, daughter of Jakub and Brajdla Winawer).

The oldest of the daughters of Dawid and Sura was Helena [Hella Hinde-Gitel], born probably about 1871. She was the wife of the sculptor Henryk Glicenstein, whom she married in Łódź on 16 December 1896. They had two children – son Emmanuel, born in 1897 and daughter, Beatrice, born in 1901. Helena died in the US in 1950.

On 18 July 1875, Sura and Dawid had another girl, who was named Fajga. Another, Rojza, was born on 17 June 1877. Unfortunately, we do not know anything about their fate – nor about another son, Szymon, who was born on 23 March 1880 and was probably a designer.

14 It could be about possession of smuggled goods or the weaver could not provide credible evidence of purchase.
15 More on Leon Hirszenberg in the article by dr Ewa Bobrowska in this volume.

Slightly more information is preserved on Wigdor, who was born on 17 September 1883, although documents also mention the date of 17 October 1884. He married Chaja Gitla Herszenberg, born on 14 June 1886 in Bałuty near Łódź. It is hard to say whether the similarity of names was random or whether they were related. The couple had a son, Dawid, was born on 4 June 1909. His identity card was issued by the Kovno district authority, which suggest that the couple moved there.

Henryk [Izrael Hersz], the third of the artistically gifted Hirszenberg brothers, was born on 7 June 1885. In 1906, he served the military service. Around 1907, he married Olga Marta Rote, born 19 August 1872 in the Saxon Marienburg to from the Lutheran family. According to a certificate issued 23 August 1922, Izrael Hersz was baptized in the Evangelical church of St. Trinity in Łódź and used the name Henryk. They had a daughter, Beatrice [Beatrysa] (b. 20 March 1910). Beatrysa Hirszenberg was a conservator of works of art and interpreter of the German language. In the 1960s, she worked at the Museum of Folk Architecture in Sanok, and also in the Laboratory of Conservation of Monuments in Toruń. At the time of the Bolshevik Revolution, Henryk probably was in Russia, and illegally crossed the border to return to Poland in 1921. After the divorce, announced on 7 June 1928, he returned to Judaism on 3 February 1930 and to the names Izrael Hersz. He married for the second time in the 1930s, this time to Bela Olszer. Their daughter Ofra was born 24 November 1932. In 1936, Henryk left for Palestine, and in 1937 brought the family there. They settled in Tel Aviv, where Henryk died in 1955. Ofra married Michael Bruno, and now lives in Jerusalem. Their sons Ido and Asa, daughter Yael, and two out of nine grandchildren continue the artistic traditions of the family.

The youngest of the Hirszenberg brothers was Izydor, probably born 24 June 1888 in Łódź. It is known that on 11 July 1924, he married Chaja Goldą Lewin, born 10 May 1897 in Płock, daughter of Abram and Pesa Zlata Feldman.

The youngest among the sisters was Rachela–Lucyna [Lutka]. According to surviving documents, she was born on 15 March 1888. On 19 April 1908, already as an adult woman, she changed her faith to the Evangelical-Reformed and took the name Lucyna. The dates of birth of Rachel-Lucyna and Izydor are not certain, though they are cited in the documents[16].

In the face of the very few sources of information it is hard to tell much about the childhood of future artists. Is it true that their father, who was a weaver, also showed artistic talent and was a valued pattern designer? It is also impossible now to confirm the story quoted by Józef

16 In the nineteenth century, and sometimes also the twentieth, newly born babies were registered in the office with considerable delay. The Jewish community in particular did not pay attention to such formalities. In the described family it was a regular occurance. Szymon, Izydor and Rachela were registered long after their birth. Such tardiness could result in significant errors and that could be the case here.

Sandel about a visit that Maksymilian Cohn – doctor from the hospital funded by Leonia and Izrael Poznański, paid at the Hirszenbergs' home, where he was so captivated by paintings adorning the walls that he persuaded the parents of Samuel to allow their son to learn drawing[17]. It is a fact that for four years, starting from 1876, Samuel Hirszenberg studied at the Łódź School of Crafts, and in 1881 he started education at the Kraków School of Fine Arts, where he remained until 1883[18]. He was a diligent and talented pupil of Feliks Szynalewski, Izydor Jabłoński, and Władysław Łuszczkiewicz, as evidenced by preserved minutes of meetings of the teaching staff. Already in February 1882, and therefore in the second semester of the School of Fine Arts, the professors decided to move Samuel Hirszenberg to the second year[19]. A month later, the student confirmed his exemplary diligence and progress, winning the first prize in the competition for drawing an antique head[20]. After two years of education in Kraków, with a diploma confirming completing three years of study, like many artists at that time he went to study at the Royal Academy of Fine Arts in Munich, where he studied under the direction Alexander Wagner. In 1888, Hirszenberg went to France, to train at the Paris Académie Colarossi for ten months. The artist was already well-known in the circles of the Łódź Jewish bourgeoisie, which funded a scholarship for him. The artist was financially supported (through both grants and commissions) by prominent families: the Cohns, Silbersteins, Poznańskis, Lichtenfelds, Barcińskis and others. Samuel Hirszenberg debuted in 1885, exhibiting his work at the Society for the Encouragement of Fine Arts. He often presented his work in Łódź and Lviv galleries and exhibitions abroad in Munich, Paris, or Berlin.

When Samuel Hirszenberg left Łódź, the Jews of the city were once again faced with restrictions of their rights. Samuel returned to his hometown in 1892 and remained there with breaks until 1904. Along with Leopold Pilichowski, Henryk Glicenstein and Natan Altman, they created an artistic colony. In the mid-1890s, Leon Hirszenberg, who had probably studied in Munich, also returned to Łódź. It is not known whether the Hirszenberg brothers participated in the religious life. The surviving works by Leon did not indicate interest in that sphere of life, while Samuel certainly noticed the growing diversity both among Jews in Łódź, as well as in the world and gave it expression in his art. This subject is also raised by Dina in her diary, which she

17 J. Sandel, *Samuel Hirszenberg* "Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego" 1952, no 1 (3), 188.

18 Archiwum Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Spis uczniów C.K. Szkoły Sztuk Pięknych zapisanych w pierwszym półroczu 1883/84 - Samuel Hirszenberg's name is missing on the list of students, which means that in the academic year 1883-1884 he did not study there.

19 Archiwum Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Protokół posiedzenia Dyrekcji i grona Profesorów, odbytego dnia 25 lutego 1882 (25 February 1882).

20 Archiwum Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Świadectwo Herszenberga Samuela w 2-gim półroczu 1881/82 roku, oddział 2-gi; Archiwum Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Protokół posiedzenia Dyrekcji i grona profesorów, odbytego dnia 21 marca1882 r.; The certificate bears the information that Samuel Hirszenberg received the second prize in a school competition for the drawing of an antique head, while according to the minutes he received first prize.

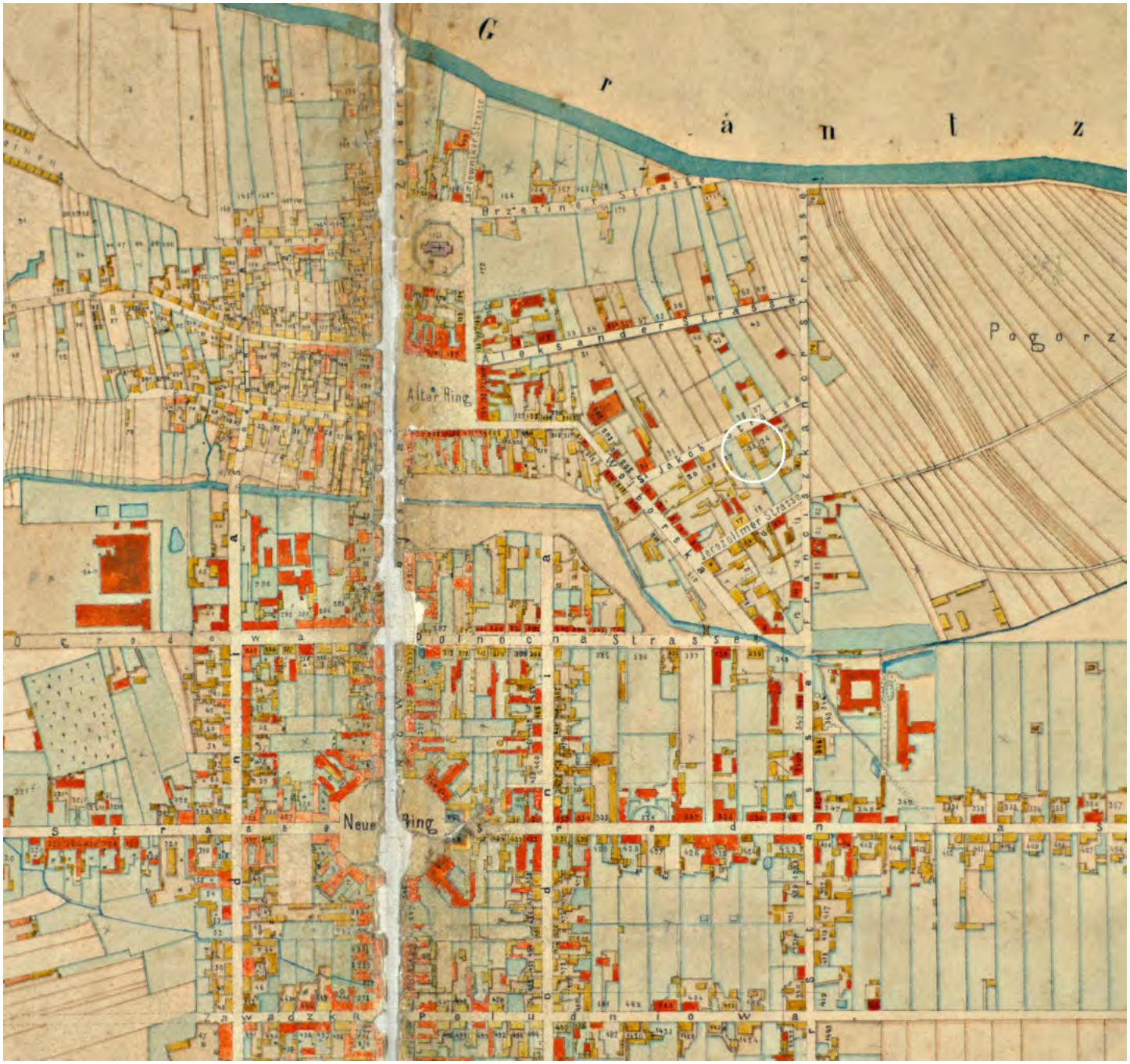
wrote shortly after her husband's death. However, the young widow's yearning is intertwined with a neophyte's zeal, so caution is advised when reading her text as a document. The Łódź to which the Hirszenberg brothers returned was a completely different city – its area and population multiplied, and the growing group of Jews was becoming increasingly divisive. The discrepancy was particularly evident between supporters of the orthodox and reformed (progressive) approach to Judaism. The first group lived mainly in the Old Town; the second, thanks to the financial support of the Łódź bourgeoisie, raised their own synagogue on the representative Spacerowa Street in the city centre. The growing divisions increased because of followers of various Hasidic courts, as well as the influx of so-called Litvaks, or Jews from the western reaches of the Russian Empire, forming a Jewish settling zone. While the formation of the above-mentioned three groups was the result of local Jews following their the chosen option, the Litvaks were the foreign element – their language was different, as was their style of worship. They promoted separatism, fighting assimilationist tendencies on the one hand, and Hasidism, on the other. Anti-Jewish riots that broke out after the assassination of Tsar Alexander II in 1881 prompted them to leave their homes and go into exile. Many of them turned to Łódź, where relatively quickly created a large community, distinct from the Jews who had lived in that city. At the turn of the century immigrants built their own synagogue at 6 Wólczańska Street.

In the early twentieth century, the Hirszenberg brothers left Łódź again, this time permanently. Leon settled in Brittany in 1902, Samuel moved to Kraków in 1904, but left the city in 1907, when he accepted an offer to work as a teacher of painting at the newly opened School of Applied Arts "Bezalel" in Jerusalem.

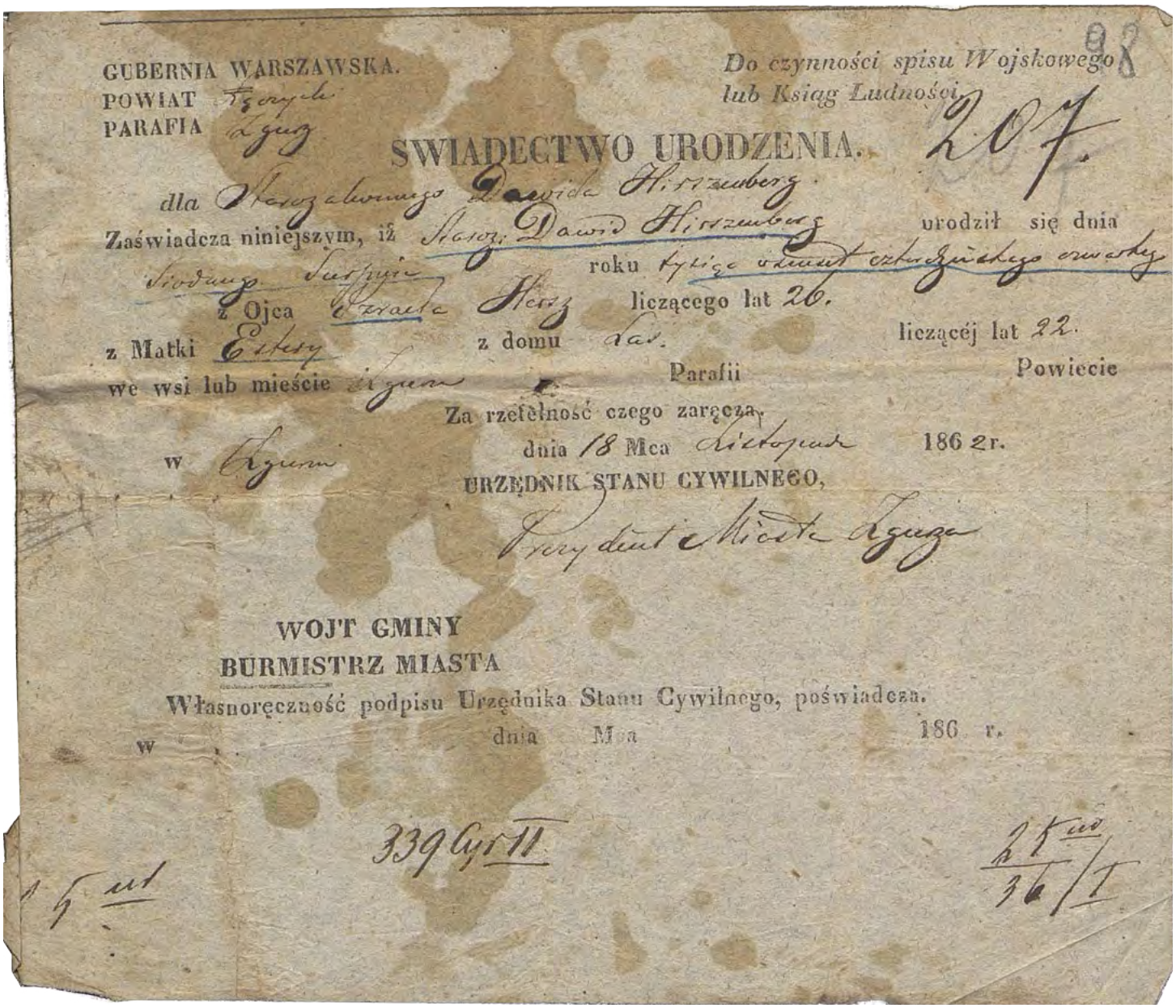
The last of the brothers who remained in Łódź was the youngest – Henryk Hirszenberg, who witnessed how the city operated in the new reality of an independent Poland. And that was not an era of prosperity. The time of World War I was very destructive for Łódź in terms of material damage. Germans occupying Łódź stripped the local industry of machinery, raw materials, and even labour, sending local textile workers to work in the Reich. For the confiscated property, receipts were issued only occasionally, and were of very little value, as the receivables would not be settled until after the war. The Germans were so desperate that they even pulled cables from under the pavement of streets and sidewalks. Few of the stolen items were recovered, and the process was long and difficult, lasting well into the 1920s. Another important element was the reshuffle on the political and economic arena of Eastern Europe. Before World War I, Łódź industry produced mainly for the eastern market. Trains full of goods were going into Russia, where they quickly found buyers. After Poland regained independence, access to those markets became difficult, therefore large factories with many departments were unable to sell

their goods. It would have been different if Poland had managed to develop internal demand. Unfortunately, the country was poor, and the irresponsible policies of successive governments plunged it into stagnation. Such a state of affairs directly translated into the state of the construction industry. Specifically, in the Second Republic of Poland, one of the largest investors was the state – both the central agencies and local government. It was a big turning point compared to the previous period, when private initiative prevailed. This significantly affected the market for architectural services. Nevertheless, Henryk Hirszenberg was an active architect and though few of his projects were actually implemented, he was eager to comment on the Łódź renovation plan in the 1920s, for example.

This brief (and by necessity) simplified text obviously has not been aimed at presenting the complete lives of the gifted Hirszenberg brothers – this is the subject of other articles in this publication – but only recall their city of origin. No other thing shapes the man as much as his childhood and youth, and it so happened that the young brothers spent them in Łódź, a remarkable city full of contrasts, which, however, for many proved to be a "promised land". It was different in the case of the most prominent of the Hirszenbergs, who sought their path elsewhere.



Dawny rewir żydowski Łodzi wokół Starego Rynku na planie miasta z 1877 roku. Zaznaczono posesję nr 25, na której w drewnianym domu mieszkała rodzina Hirszenbergów. Opracowano na podstawie: APŁ, Zbiór kartograficzny, sygn. 527/Former Jewish region of Lodz around the Old Market Square on the map of 1877. The 25th property is marked, where Hirszenberg family lived in a wooden house. Based on: APŁ, cartographic collection, Ref. 527



GUBERNIA WARSZAWSKA.
POWIAT Łęczycki
PARAFIA Zgierz

Do czynności spisu Wojskowego lub Ksiąg Ludności.

207.

SWIADECTWO URODZENIA.

dla Starozakonnego Dawida Hirszenberg.

Zaświadcza niniejszym, iż Staroz. Dawid Hirszenberg urodził się dnia siodmego Sierpnia roku tysiąc ośmset czterdziestego czwartego z Ojca Izraela Hersz liczącego lat 26. z Matki Estery z domu Las. liczącéj lat 22. we wsi lub mieście Zgierz Parafii Powiecie

Za rzetelność czego zaręcza.

w Zgierzu dnia 18 Mca Listopada 1862 r.

URZĘDNIK STANU CYWILNEGO,

Prezydent Miasta Zgierza

WOJT GMINY
BURMISTRZ MIASTA

Własnoręczność podpisu Urzędnika Stanu Cywilnego, poświadcza.

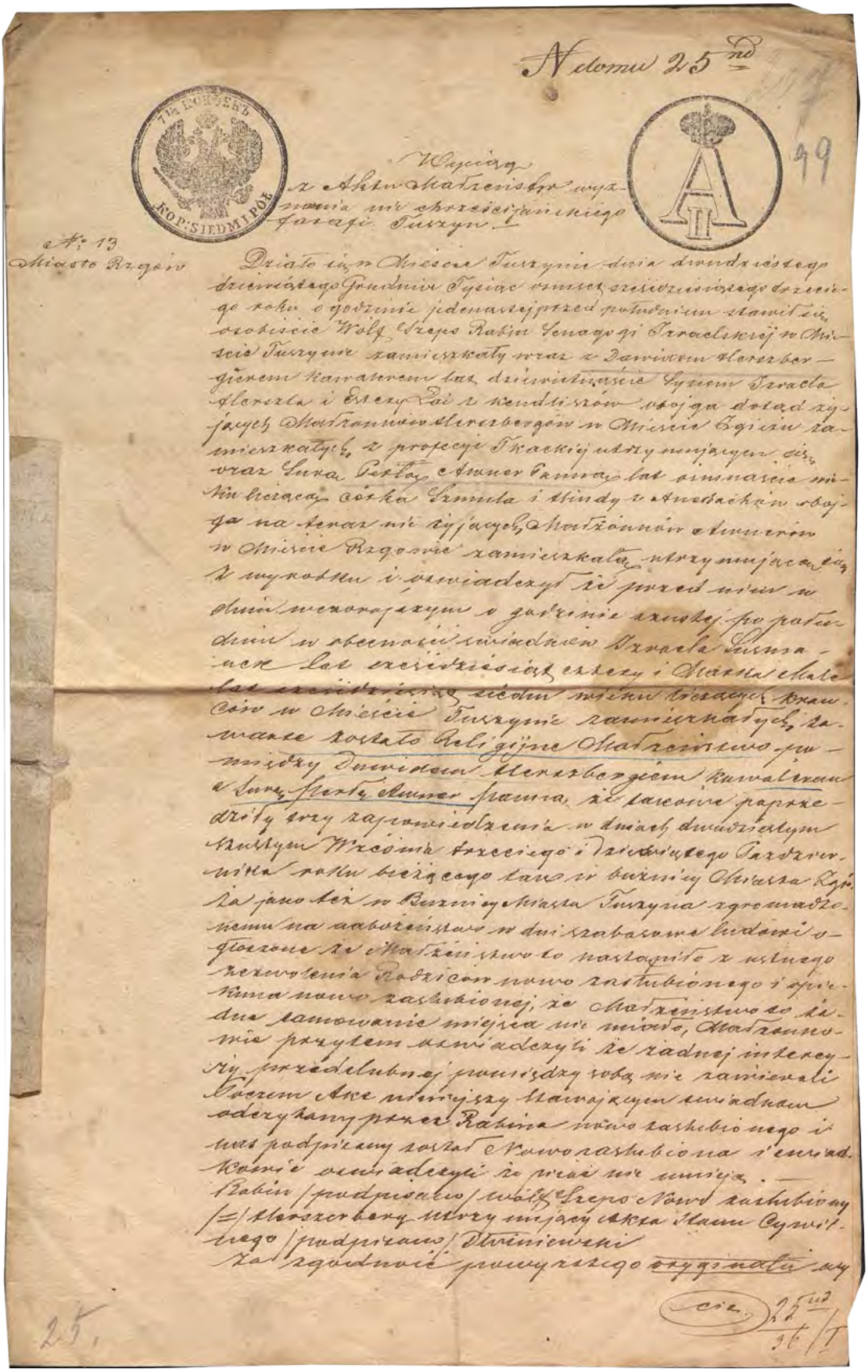
w dnia Mca 186 r.

339 Cyr II

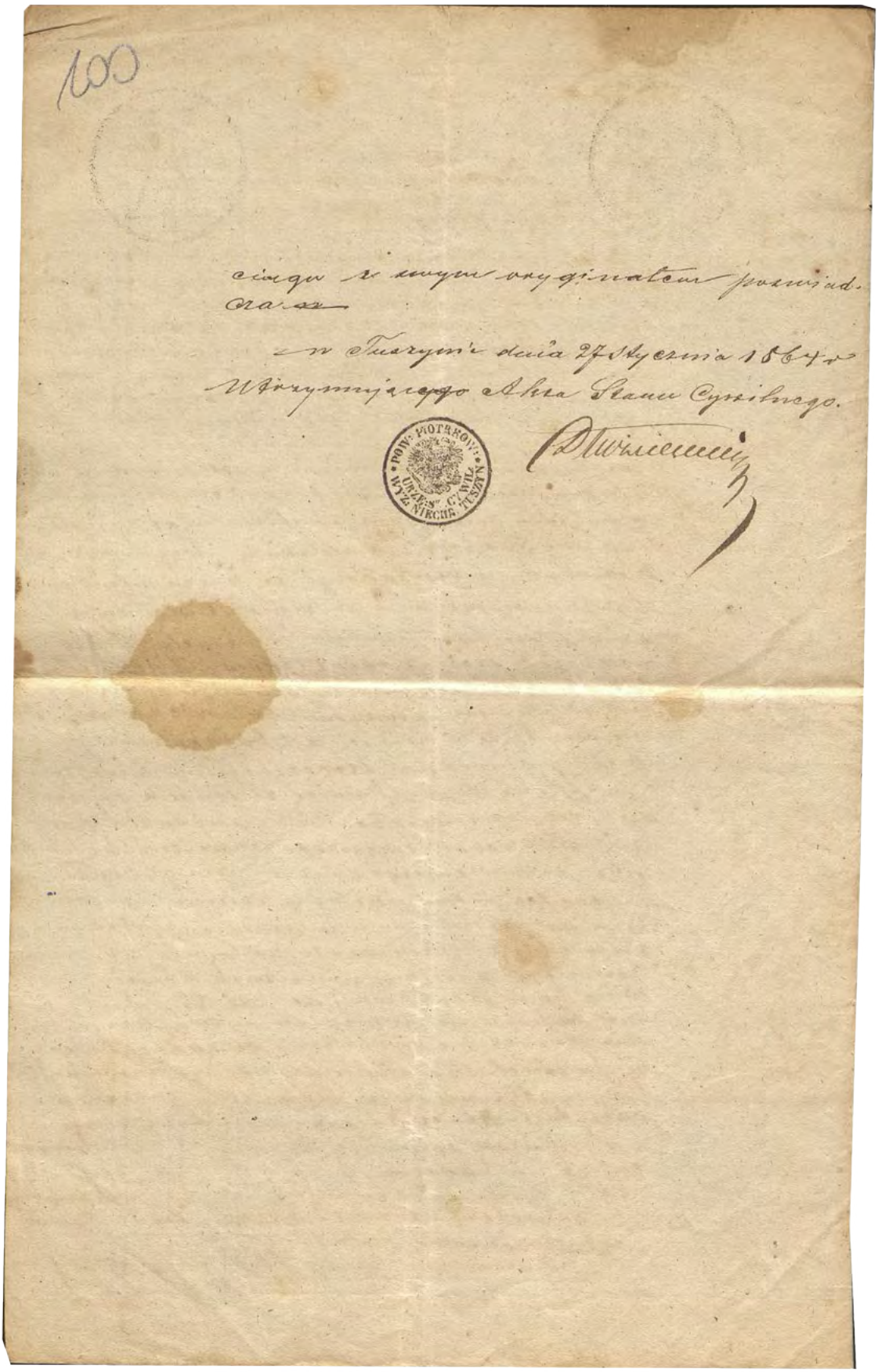
25 ut

25 ut
36/I

Świadectwo urodzenia Dawida Hirszenberga wydane osiemnaście lat po fakcie. APŁ, AmŁ, KLS 25 sw (załączniki), k. 98/Birth certificate of Dawid Hirszenberg issued eighteen years after the fact. APŁ, AmŁ, KLS 25 sw (attachments), k. 98



Wyciąg z aktu małżeńskiego Dawida Hirszenberga i Sury Awner. Zwraca uwagę błędny zapis nazwiska Dawida. APŁ, AmŁ, KLS 25 sw (załączniki), k. 99-100/Copy of marriage certificate of Dawid Hirszenberg i Sura Awner. Incorrect record of David's surname attracts attention. APŁ, AmŁ, KLS 25 sw (attachments), k. 99-100



Wyciąg z aktu małżeńskiego Dawida Hirszenberga i Sury Awner. Zwraca uwagę błędny zapis nazwiska Dawida. APŁ, AmŁ, KLS 25 sw (załączniki), k. 99-100/Copy of marriage certificate of Dawid Hirszenberg i Sura Awner. Incorrect record of David's surname attracts attention. APŁ, AmŁ, KLS 25 sw (attachments), k. 99-100

568

97

Губернія Петроковская
Уѣздъ
Приходъ Лодзинскаго

Для рекрутскаго набора или книгъ народанаселенія.

СВИДѢТЕЛЬСТВО РОЖДЕНІЯ

Сіе дано въ томъ: что Лейбусь Гершенбергъ
сынъ ~~дочь~~ Давида Гершенберга и жены его
Сары Перли урожденной Авнеръ родился
въ Лодзи Іюня мца 15/27 дня
(15/27 дня) тысяча восемьсотъ шестьдесятъ девятого (1869 г.)

Г. Лодзь Іюня 26 / Іюля 8 дня 1869 года.

За ЧИНОВНИКЪ ГРАЖДАНСКАГО СОСТОЯНІЯ.

Президента г. Лодзи Гатманъ Беднажевскій

Собственноручность подписи Чиновника Гражданскаго Состоянія свидѣтельствую.

1879
1869

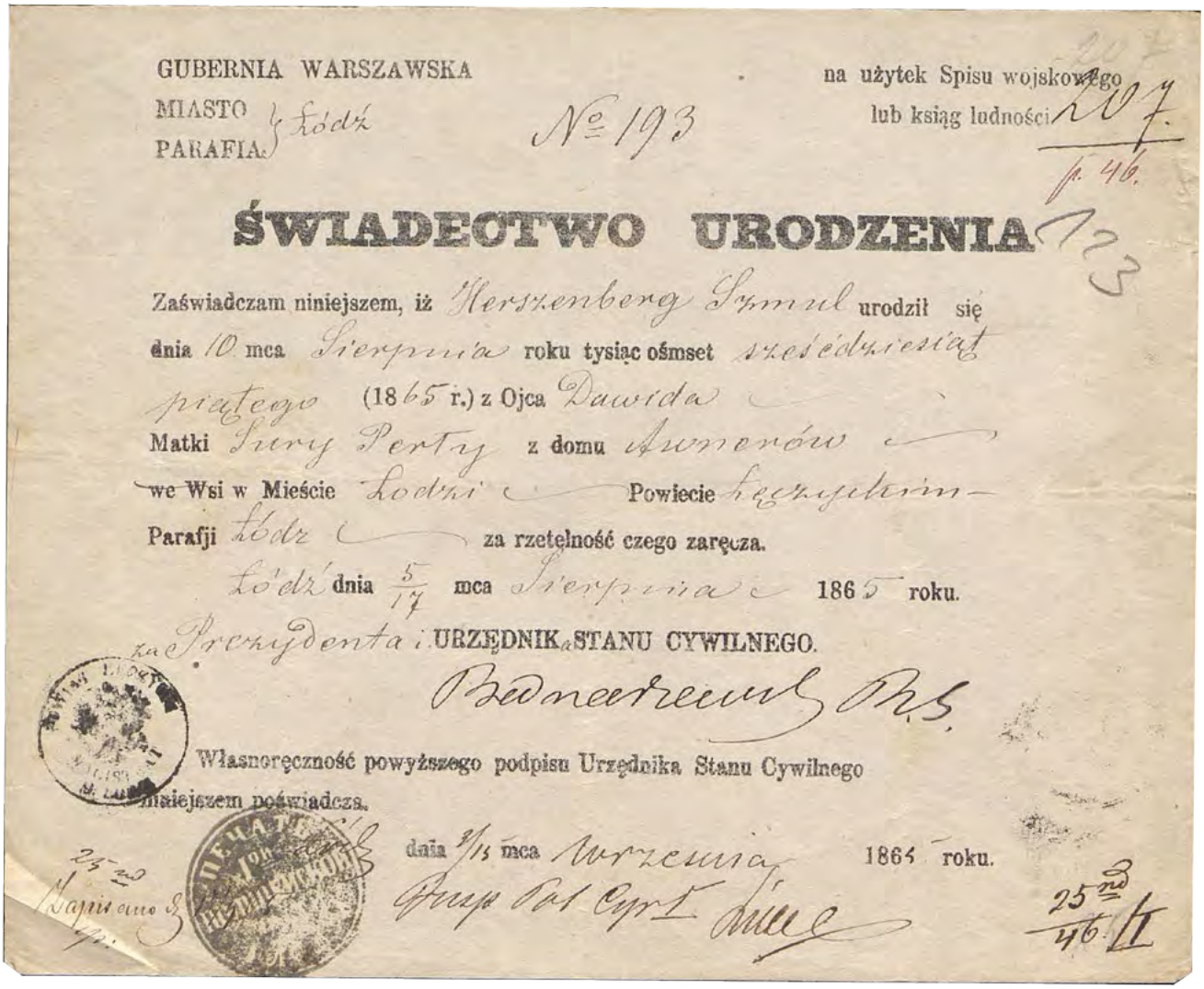
дня 186 года.

25 сб

103.

Herrenberg

Świadectwo urodzenia Lajbusia (Leona) Hirszenberga. APŁ, AmŁ, KLS 25 sw (załączniki), k. 97/Birth certificate of Leon Hirszenberg. APŁ, AmŁ, KLS 25 sw (attachments), k. 97



GUBERNIA WARSZAWSKA
MIASTO } Łódź
PARAFIA }

№ 193

na użytek Spisu wojskowego
lub ksiąg ludności 207.
p. 46.

ŚWIADECTWO URODZENIA

123

Zaświadczam niniejszem, iż Herszenberg Szmul urodził się dnia 10 mca Sierpnia roku tysiąc ośmset sześćdziesiąt piątego (1865 r.) z Ojca Dawida Matki Sury Perły z domu Awnerów we Wsi w Mieście Łodzi Powiecie Łęczyckim Parafji Łódź za rzetelność czego zaręcza.

Łódź dnia 5/17 mca Sierpnia 1865 roku.

za Prezydenta i URZĘDNIKA STANU CYWILNEGO.

Bednarzewski R.S.

Własnoręczność powyższego podpisu Urzędnika Stanu Cywilnego niniejszem poświadcza.

Łódź dnia 9/15 mca Września 1865 roku.

Insp. Pol. Cyr. I. [illegible]

25 nd
Napisano [illegible]

25 nd
46 II

Świadectwo urodzenia Samuela Hirszenberga. APŁ, AmŁ, KLS 25 sw (załączniki), k. 123/Birth certificate of Samuel Hirszenberg. APŁ, AmŁ, KLS 25 sw (attachments), k. 123

№ 400. 6 28/12 дня
Явленъ въ Лодзинскомъ Городовомъ
Магистратѣ изъ дома № 785/1
Вульчанская
120

По указу ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА

НИКОЛАЯ ВТОРАГО

САМОДЕРЖЦА ВСЕРОССІЙСКАГО,

и прочая, и прочая, и прочая.

Объявляю чрезъ сіе всѣмъ и каждому кому о томъ вѣдать надлежитъ что показатель сего Марія Анна Паулина Гершенбергъ, супруга Шмуля Давидова Гершенберга — раскольная Кретіенъ отправляется отсюда въ Россію

Того ради и для свободнаго пропуска означенной Гершенбергъ

данъ ей

сей паспортъ за подписаніемъ руки моей и съ приложеніемъ печати Императорской Миссіи

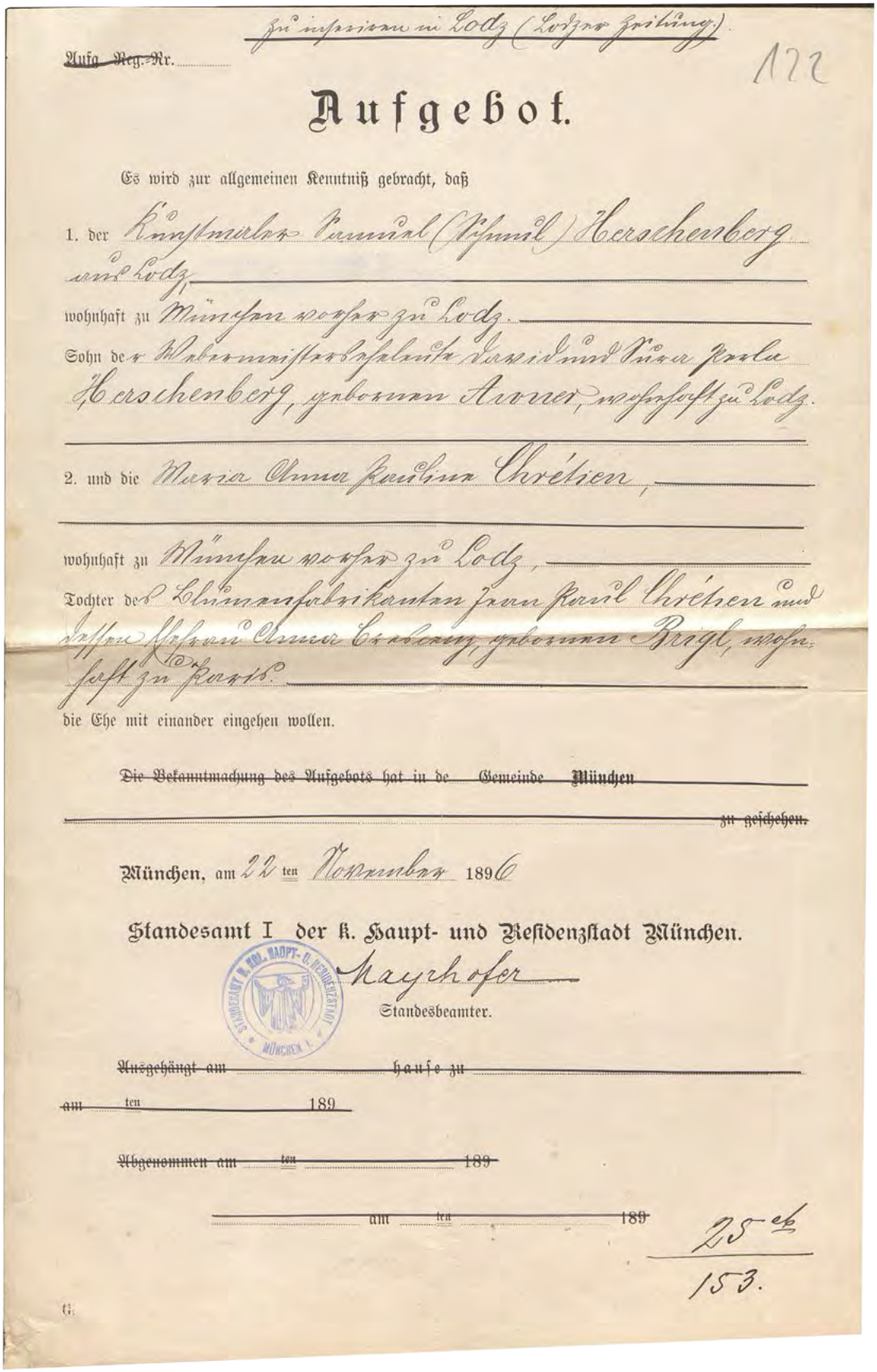
№ 538 Въ Мюнхенѣ Декабря 5/12 дня 1876 года

Посланникъ Гр. Хрептовичъ Бутенев

ИМПЕРАТОРСКАЯ РОССІЙСКАЯ МИССІЯ ВЪ МЮНХЕНѢ

25 св
153.

Dokument, pozwalający Marii Hirszenberg poruszać się po terenie Rosji. APŁ, AmŁ, KLS 25 sw (załączniki), k. 120/Document that allowed Maria Hirszenberg to move around Russia. APŁ, AmŁ, KLS 25 sw (attachments), k. 120



zu inseriren in Lodz (Lodzer Zeitung).

~~Aufg. Reg.-Nr.~~ 122

Aufgebot.

Es wird zur allgemeinen Kenntniß gebracht, daß

1. der Kunstmaler Samuel (Schmul) Herschenberg aus Lodz,

wohnhaft zu München vorher zu Lodz.

Sohn der Webermeisterseheleute David und Sura Perla Herschenberg, gebornen Avner, wohnhaft zu Lodz.

2. und die Maria Anna Pauline Chrétien,

wohnhaft zu München vorher zu Lodz,

Tochter des Blumenfabrikanten Jean Paul Chrétien und dessen Ehefrau Anna Crescenz, gebornen Brigl, wohnhaft zu Paris.

die Ehe mit einander eingehen wollen.

~~Die Bekanntmachung des Aufgebots hat in der Gemeinde München zu geschehen.~~

München, am 22ten November 1896

Standesamt I der k. Haupt- und Residenzstadt München.

Mayrhofer

Standesbeamter.

~~Ausgehängt am ... hause zu ...~~

~~am ... ten ... 189~~

~~Abgenommen am ... ten ... 189~~

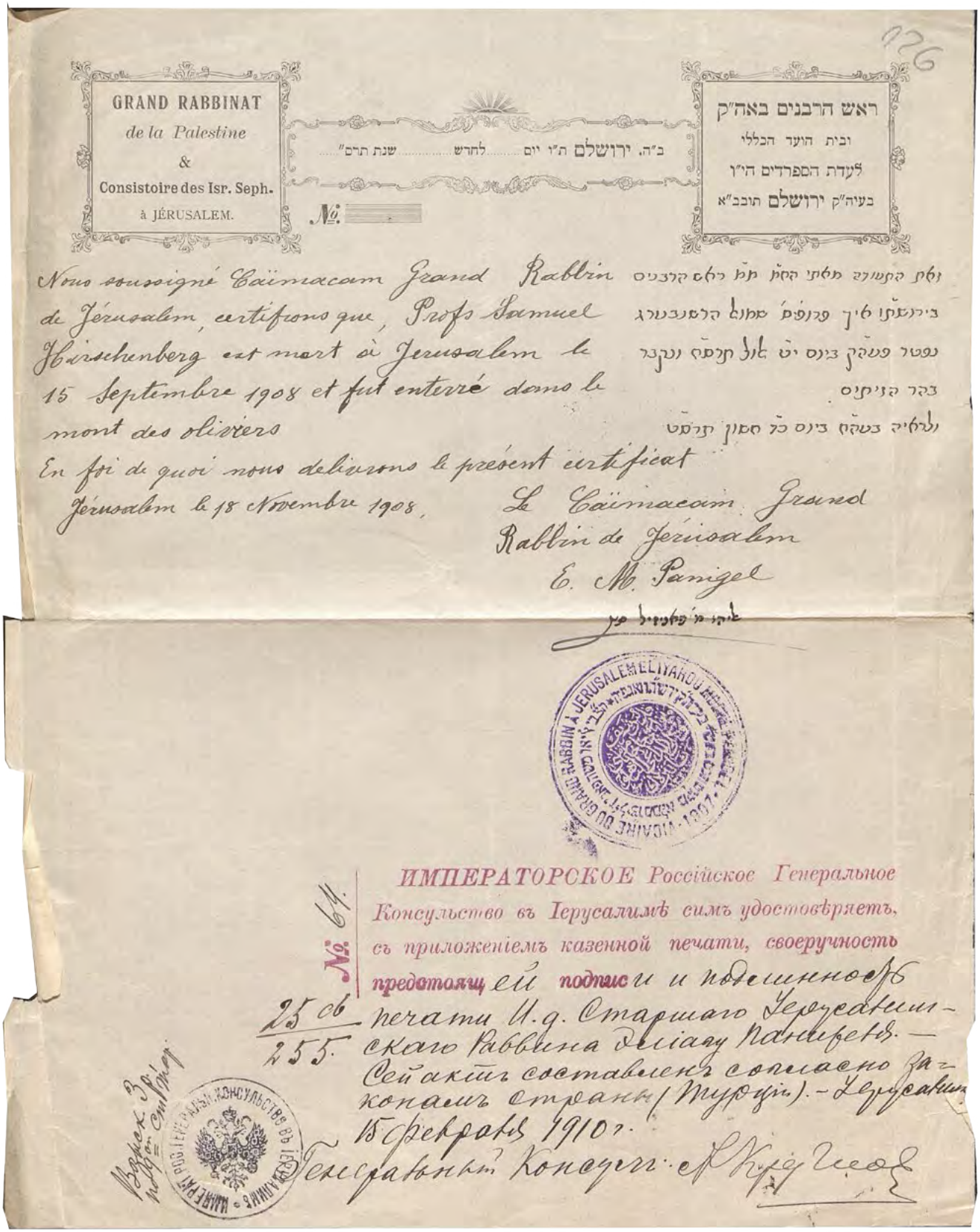
~~... am ... ten ... 189~~

25 ℳ

153.

G.

Świadectwo zawarcia ślubu Samuela Hirszenberga i Marii Chretin. APŁ, AmŁ, KLS 25 sw (załączniki), k. 122/Marriage certificate of Samuel Hirszenberg and Maria Chretien. APŁ, AmŁ, KLS 25 sw (attachments), k. 122



GRAND RABBINAT
de la Palestine
&
Consistoire des Isr. Seph.
à JÉRUSALEM.

ב"ה. ירושלם ת"ו יום ..... לחדש ..... שנת תרם"

№

ראש הרבנים באה"ק
ובית הועד הכללי
לעדת הספרדים הי"ו
בעיה"ק ירושלם תובב"א

126

Nous soussigné Caïmacam Grand Rabbin de Jérusalem, certifions que, Prof. Samuel Hirschenberg est mort à Jerusalem le 15 Septembre 1908 et fut enterré dans le mont des oliviers

En foi de quoi nous delivrons le présent certificat

Jérusalem le 18 Novembre 1908.

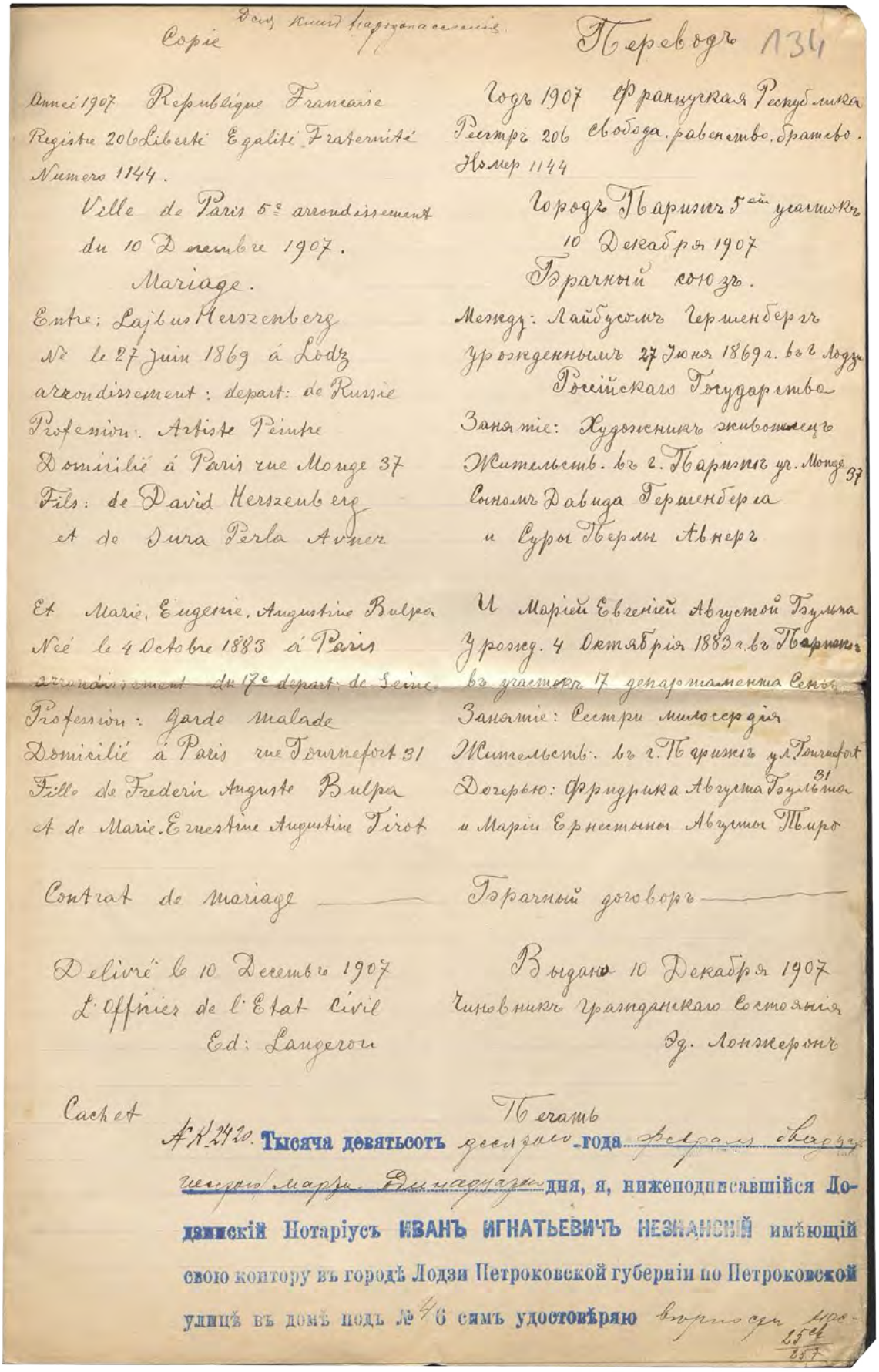
Le Caïmacam Grand Rabbin de Jérusalem
E. M. Panigel

ИМПЕРАТОРСКОЕ Россійское Генеральное Консульство въ Іерусалимѣ симъ удостовѣряетъ, съ приложеніемъ казенной печати, своеручность предстоящей подписи и подлинность печати И.д. Стараго Іерусалимскаго Раввина Элиаву Панигель. — Сей актъ составленъ согласно законамъ страны (Турціи). — Іерусалимъ 15 февраля 1910 г.

№ 64
25 сб
255.

Генеральный Консулъ

Поświadczenie śmierci Samuela Hirszenberga wystawione przez Rabinat w Jerozolimie. APŁ, AmŁ, KLS 25 sw (załączniki), k. 126/Death Certificate of Samuel Hirszenberg issued by the Rabbinate in Jerusalem. APŁ, AmŁ, KLS 25 sw (attachments), k. 126



Copie Выпись изъ Книги гражданскихъ состояній Перевод 134

Année 1907 République Française
Registre 206 Liberté Egalité Fraternité
Numero 1144.
Ville de Paris 5e arrondissement
du 10 Décembre 1907.
Mariage.
Entre: Lajbus Herszenberg
Né le 27 Juin 1869 á Lodz
arrondissement: départ: de Russie
Profession: Artiste Peintre
Domicilié á Paris rue Monge 37
Fils: de David Herszenberg
et de Dura Perla Awner

Et Marie, Eugenie, Augustine Bulpa
Née le 4 Octobre 1883 á Paris
arrondissement du 17e départ: de Seine
Profession: garde malade
Domicilié á Paris rue Tournefort 31
Fille de Frederic Auguste Bulpa
et de Marie Ernestine Augustine Tirot

Contrat de mariage ———

Délivré le 10 Decembre 1907
L'Officier de l'Etat civil
Ed: Langeron

Cachet

Годъ 1907 Французская Республика
Реестръ 206 свобода. равенство. братство.
Нумеръ 1144

Городъ Парижъ 5-ой участокъ
10 Декабря 1907
Брачный союзъ.
Между: Лайбусомъ Герменбергъ
уроженнымъ 27 Іюня 1869 г. въ г. Лодзь
Россійскаго Государства
Занятіе: Художникъ живописецъ
Жительств. въ г. Парижъ ул. Монжа 37
Сыномъ Давида Герменберга
и Суры Перлы Авнергъ

И Маріей Евгеніей Августой Бульпа
Урожд. 4 Октября 1883 г. въ Парижъ
въ участкѣ 17 департамента Сены
Занятіе: Сестри милосердія
Жительств. въ г. Парижъ ул. Турнефоръ 31
Дочерью: Фридрика Августа Бульпа
и Маріи Ернестины Августы Тиро

Брачный договоръ ———

Выдано 10 Декабря 1907
Чиновникъ гражданскаго состоянія
Эд. Лонжеронъ

Печать

АК 2420. Тысяча девятьсотъ десятаго года Февраля двадцать четвертаго/ числа/ Марта/ Двадцатаго дня, я, нижеподписавшійся Лодзинскій Нотаріусъ ИВАНЪ ИГНАТЬЕВИЧЪ НЕЖАНСКІЙ имѣющій свою контору въ городѣ Лодзи Петроковской губерніи по Петроковской улицѣ въ домѣ подъ № 4/6 симъ удостовѣряю вышеси пре-
25 ст
257

Świadectwo zawarcia małżeństwa Lajbusia (Leona) Hirszenberga i Marii Bulpy w dwóch językach (odpis notarialny). APŁ, AmŁ, KLS 25 sw (załączniki), k. 134-135/ Marriage certificate of Leon Hirszenberg and Maria Bulpa in two languages (copy of a notarial deed). APŁ, AmŁ, KLS 25 sw (attachments), k. 134-135

135

тоящаго перевода и копіи предъявленнаго мнѣ обывателемъ Лейбусемъ Давидовымъ Гершенберомъ живущимъ въ городѣ Лодзи.

Нотаріусъ И. Нехи

ИВАНА НЕЗНАНСКАГО ГОРОДЗИ ПЕЧАТЬ НОТАРІУСА

ARTYŚCI NIEPOKORNI. SZTUKA NOWOCZESNA W ŁODZI NA PROGU XX WIEKU.

Janusz Zagrodzki
Emerytowany profesor PWSFTViT w Łodzi

Co niegdyś było w dziele sztuki prawdą i zostało zdementowane przez bieg historii, będzie mogło ponownie się odsłonić, kiedy zmienią się warunki, z powodu których trzeba było ową prawdę wycofać: tak głęboko splatają się estetycznie prawda i historia[1].

Theodor W. Adorno

Przestrzeń dla sztuki

Druga połowa XIX wieku to okres przewartościowania tradycji, narodziny sztuki nowoczesnej. Kopiowanie natury, cytowanie urokliwych krajobrazów i scenek rodzajowych coraz częściej zastępowano odkrywaniem dalekich od doskonałości przejawów rzeczywistości, umykających powierzchownemu widzeniu. Poprzez niezależne wypowiedzi i ciągłe wzbogacanie środków wizualnego oddziaływania artyści dążyli do syntezy formy i treści. Zamiast biernego zanurzania się w szczegóły codzienności, rozpoczęli ich systematyczną analizę, wychwytując symptomy niepokojących zjawisk. Twórcy zainteresowani nowym spojrzeniem na rolę sztuki w życiu człowieka dostrzegali oznaki niebezpieczeństwa i próbowali przekazywać je w języku obrazu i słowa. Pozostawali jednak na uboczu współczesności, mimo że właśnie oni, jako jedni z niewielu, niemal natychmiast reagowali na zapowiedzi realnych zagrożeń i poprzez wymowę swoich dzieł potrafili zająć jednoznaczne stanowisko wobec moralnych, egzystencjalnych, społecznych problemów bulwersującej ich codzienności. Artyści wywodzący się z ziem Rzeczpospolitej Polskiej znajdujących się pod zaborem Imperium Rosyjskiego, Królestwa Pruskiego i Cesarstwa Austrii napotykali w swojej twórczości na dodatkową trudność. Należeli do narodów nieistniejących wówczas na mapie politycznej świata. Tylko w szczególnych okolicznościach mieli możliwość docierania do widzów i czytelników poprzez niezależne wydawnictwa czy okazjonalne pokazy, umożliwiające bezpośrednie przedstawienie istotnych spostrzeżeń. Wschód Europy pozostawał pod ścisłym nadzorem zapóźnionego gospodarczo euroazjatyckiego państwa carów rosyjskich i tak jak większość krajów Azji skazany był na opóźnienie w rozwoju społecznym, obejmującym także wszystkie gałęzie wiedzy, nauki i kultury.

U wyróżniających się jednostek pragnienie ujęcia w nowatorskiej formie zagadnień ważnych dla ogółu społeczności prowadziło do szukania innej drogi przekazu niż wybór prostych, niebudzących wątpliwości, realistycznych obrazów życia, pełnych cytatów i swobodnych skojarzeń. Zmaganiu artystów z tradycyjnie ukształtowanymi gustami widzów, niechętnie przyjmujących

1 T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 76.

postępowe hasła, towarzyszyła wymuszona politycznym podziałem Rzeczpospolitej konieczność ukrywania przed cenzurą treści zawartych w dziełach zaangażowanych. Maskowanie zbyt łatwych do rozszyfrowania znaczeń, kodowanie ich poprzez wyrafinowaną symbolikę prowadziło do sytuacji, w których tematy z założenia niejednoznaczne stawały się dla większości odbiorców trudno zauważalne. Mogły być również mylnie odczytywane lub nawet zupełnie pomijane. Dotyczy to przede wszystkim dzieł rozumianych jako sygnały sprzeciwu wobec narzucanych przez zaborców surowych rygorów, skrupulatnie przestrzeganych przez urzędy państwowe. Nasilająca się kontrola utrudniała swobodę działania we wszystkich poczynaniach kreujących wyobraźnię, niezależnie od tego, w jakiej dziedzinie następowały. Stan ten, utrwalany autorytaryzmem władzy wspartej na sile policji i wojska, trwał nieprzerwanie przez cały wiek XIX, wiek intensywnego rozwoju wielu krajów zachodniej Europy. Schematycznemu odczytywaniu znaczeń zawartych w dziełach twórców poszukujących nowej formy wyrazu, właściwie nieznanych szerszej publiczności, towarzyszyło bezkrytyczne przyjmowanie wielokrotnie powtarzanych, powszechnie zaakceptowanych stereotypów. Konwencjonalność odbioru powodowała, że odważne, niezależne idee, wyrażone w formie tylko pozornie rozpoznanej przez teoretyków, do dziś są marginalizowane we współczesnych opracowaniach historycznych. Dostrzeżenie ukrytych znaczeń, zmiana interpretacji poprzez „nowe widzenie", wydawałoby się, ujawnionych już zjawisk, może ułatwić powtórne narodziny dzieł niesłusznie usuniętych z myśli, pamięci i rozpraw krytycznych. Łączy się to nierozerwalnie z inną oceną pracy artystów, których dokonań dotychczas nie umiano właściwie odczytać. W opinii teoretyka symbolizmu Hansa H. Hofstättera wiek XIX ciągle jeszcze pozostaje „nieznanym stuleciem"[2], a jego ważni przedstawiciele „wcale nie muszą być geniuszami ani nawet wielkimi talentami; nie muszą być głową czy sercem pokolenia; a tylko jego świadomością"[3].

Uwarunkowane sytuacją polityczną współistnienie na terenach dawniej należących do Rzeczypospolitej Polaków, Litwinów, Białorusinów i Ukraińców z setkami tysięcy rodzin żydowskich, wywodzących się z wszystkich warstw społecznych, wytworzyło w grupach narodowych specyficzne okoliczności odnajdywania sposobu bycia razem, a jednocześnie obok siebie. Idee pełnego równouprawnienia głoszone w okresie Sejmu Czteroletniego, podobnie jak wiele innych postępowych myśli zawartych w Konstytucji 3 maja 1791 roku, szybko zostały wyrugowane przez politykę zaborców. Nadzór carskiej czy cesarskiej administracji, postępująca polityka dyskryminacji, rusyfikacja i germanizacja uświadomiły we wszystkim kręgach etnicznych konieczność utrzymania trwałości własnej kultury i języka, znaną Żydom od setek lat. Wobec narastających zagrożeń coraz częściej zdawano sobie sprawę z podobieństwa losów

2 H. H. Hofsttäter, *Symbolizm*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1980, s. 8.

3 Ibidem, s. 13. Hofstätter odwołuje się do pracy H. von Hofmannsthala, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Frankfurt 1950.

społeczności pozbawionych bytu państwowego. Polacy zaczęli uważać się za naród wybrany, ciężko doświadczany przez Boga, nadając cechy świętości miejscom naznaczonym krwią walczących o wolność. Owocem wspólnych doświadczeń Polaków i Żydów było zacieśnienie więzi i nawiązanie porozumienia w okresie powstania styczniowego w 1863 roku. Wzajemne udzielanie sobie pomocy doprowadziło do wspólnych działań i jednoczesnych patriotycznych uroczystości odbywających się w kościołach i bożnicach. Polskie zrywy powstańcze i całokształt tradycji wolnościowych wpłynęły z kolei na rozwój ideologii syjonizmu. Dalsze zbliżenie między grupami społecznymi o różnorodnym pochodzeniu, nie zawsze zdolnymi do świadomej analizy zaistniałej sytuacji i zdania sobie sprawy z tego, czym ona została zdeterminowana, mogło stanowić dodatkowe utrudnienie w procesie utrzymywania władzy. Hannah Arendt w obszernej pracy *Korzenie totalitaryzmu* udowodniła, że „podstawową wskazówką do zrozumienia narastania wrogości między pewnymi grupami społeczeństw" były „antysemickie slogany", które „okazały się najskuteczniejszym środkiem w inspirowaniu i organizowaniu wielkich mas ludzkich do imperialistycznej ekspansji"[4]. Początki zorganizowanego ruchu antysemickiego we wszystkich krajach Europy sięgają ostatniego trzydziestolecia XIX wieku. Wprawdzie Cesarstwo Austrii dokonało pozornej przemiany, przekształciło się w zróżnicowaną etnicznie i kulturowo monarchię: Austro-Węgry, ale z kolei Niemcy i Rosja dla podkreślenia swoich mocarstwowych aspiracji sięgnęły po najwyższy tytuł – Cesarstwo. Carska policja (ochrana) rozpoczęła sterowanie opinią publiczną, wykorzystując istniejące uprzedzenia narodowe i religijne. Wspierano wszystkie odmiany szowinistycznych nacjonalizmów. Znaczącą rolę we wzajemnym skłócaniu podległych narodów odegrały przygotowywane przez tajne służby wydawnictwa propagandowe, kierowane do Polaków, Litwinów i Ukraińców. W licznych artykułach w prasie lokalnej przytaczano argumenty zaczerpnięte z zachodnioeuropejskich publikacji antysemickich[5]. Kolejnym etapem było wskazanie na zagrożenie syjonizmem i wykreowanie Żyda na groźnego przeciwnika polskości oraz wszelkich innych nacji[6].

Trwające od początku lat 70. pogromy, wypędzenia oraz inne akcje represyjne organizowane w zachodnich guberniach Cesarstwa Rosyjskiego, na terenach, które wcześniej wyznaczono Izraelitom do osiedlania, wreszcie wydanie „praw tymczasowych" znacznie ograniczających prawa obywatelskie Żydów (3 V 1882 r.), stały się realnym dopełnieniem tego programu.

4 H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, tłum. D. Grinberg, Warszawa 2008, s. 33.

5 Głównym źródłem informacji były teksty: Eduarda Drumonta *La France juive, Eugena Duehringa Die Judenfrage als Frage der Rassenschädlichkeit für Existenz, Sitte und Cultur der Völker mit einer weltgeschichtlischen Antwort.*

6 F. Ryszka, A. Jasińska-Kania, *Antysemityzm polski. Szkic do opisu i diagnozy*, Warszawa 1993. Pierwszy międzynarodowy kongres antyżydowski odbył się w Dreźnie w 1882 roku. Uczestniczyło w nim 3000 delegatów z Niemiec, Austrii i Rosji.

Łódź przełomu XIX i XX wieku stanowiła konglomerat postaw i religii czterech odrębnych narodowości: Polaków, Żydów, Niemców i Rosjan, będąc jednocześnie modelowym miejscem tworzącego się kapitalizmu, w którym przemieszały się wszystkie kręgi społeczne i etniczne. Szybki napływ ludności, masowo powstające włókiennicze warsztaty rękodzielnicze oraz mechaniczne przędzalnie i tkalnie ukształtowały przemysłowy profil rozrastającego się miasta. Nędza tysięcy rodzin przybyłych za chlebem towarzyszyła narodzinom ogromnych fortun. Wśród łódzkich ludzi sukcesu, „lodzermenszów", 50,5% stanowili Niemcy, 43% Żydzi, a Polacy zaledwie 3%[7]. Wielokrotnie powtarzane określenia „ziemia obiecana" i „złe miasto" były w pełni uzasadnione i jednakowo prawdziwe. Dążenie do powiększenia majątku wszelkimi możliwymi sposobami wywoływało wiele katastrof i indywidualnych tragedii w niespotykanej dotychczas skali. Wśród tak pojmowanych dążeń trudno było odnaleźć miejsce dla krystalizowania się nowych wzorców życia kulturalnego, w tym również idei odzyskania wolności, rozumianej politycznie i narodowo. W pisanej z dużą dozą emocji opinii Cezarego Jellenty, publicysty wydawanego w Warszawie postępowego czasopisma „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych", atmosfera panująca w Łodzi nie sprzyjała istnieniu tam prężnego środowiska kulturotwórczego: „Jest to pole tragedii i gdzie indziej nieznanych motywów; jest to sfera strasznej i niewątpliwie ohydnej i śmiesznej potęgi. To dziewicza puszcza nietknięta siekierą. Takich ptaków i płazów gdzie indziej nie ma, ani takiego rozrostu. Tam przecie nie przedostał się jeszcze wstyd społeczny, ani smak towarzyski, ani książka nieoprawna w złoto. Jaka kopalnia żywiołowej podłości, olbrzymich kształtów, strasznych dramatów, wspaniałych plam i Laokoonowych grup"[8]. Styl życia ukształtowany codzienną walką o sukces finansowy, obecny we wszystkich grupach społecznych i narodowych, także wśród inteligencji i rodzącej się burżuazji, daleki był od zainteresowania problematyką twórczą, chociaż niektórzy z władców Łodzi przemysłowej w odnajdywaniu młodych dobrze zapowiadających się artystów widzieli możliwość korzystnej inwestycji.

Sztuka dla życia i życie dla sztuki

Jednym z wielu rzemieślników przybyłych do Łodzi w połowie XIX wieku był Dawid Hirszenberg. Podstawę utrzymania jego licznej rodziny stanowił niewielki zakład tkacki, który prowadził wspólnie ze skoligaconym z nim Saulem Fryszmanem. Zgodnie z tradycją wyznaczył najstarszego syna Samuela na kontynuatora swoich umiejętności. W 1877 roku Samuel Hirszenberg

7 S. Pytlas, *Łódzka burżuazja przemysłowa w latach 1864-1914*, Łódź 1994, s. 42-44. Inne wyliczenia podają: D. Klementowicz, *Wojciech Kossak a burżuazja łódzka*, [w:] *Studia z historii społeczno-gospodarczej XIX i XX wieku*, red. W. Puś, t. 6, Łódź 2009, s. 123-124 (Żydzi 48%, Niemcy 31,4%, Polacy 17,7%, inne narodowości 2,9%); W. Puś, *Żydzi w Łodzi w latach zaborów 1793-1914*, Łódź 1998.

8 C. Jellenta, *Profile talentów II*, „Przegląd Tygodniowy" 1900, nr 17, s. 168.

rozpoczął naukę w Łódzkiej Wyższej Szkole Rzemieślniczej[9], którą kontynuował do 1881 roku. Wśród rówieśników wyróżniał się zdolnością do rysunków. Kolejne lata życia młodego artysty, połączone z kształtowaniem, a zarazem utrwalaniem ogólnych przekonań dotyczących natury świata i wynikających z nich ideałów, można precyzyjnie odtworzyć dzięki zdolnościom literackim jego żony, Francuzki z domu Chrétien de Bove[10]. W szkicu biografii pisanym jeszcze za życia męża Dinah Hirszenberg przytoczyła okoliczności, w jakich kształtowała się jego droga twórcza[11]: „Leczący rodzinę dr Maksymilian Cohn odkrył talent u młodego chłopca – ówcześnie ucznia szkoły zawodowej. Podzielił się swoim spostrzeżeniem z ojcem. To odkrycie jednak nie zachwyciło ojca będącego głową licznej rodziny, który przyjął to bardzo chłodno. Bez wielkiego entuzjazmu przyjął więc wiadomość o opuszczeniu szkoły przez swego syna, najstarszego z dzieci. Szkoły, do której wysłał go pomimo niechęci chłopca do zaakceptowania ustępstw wymaganych przez cywilizację. Bez entuzjazmu również patrzył, jak jego 16-letni syn wyrusza na wielką drogę życia. Jako jedyny bagaż włożył chłopcu do kieszeni tefiliny [zwitki z cytatami z Pięcioksiągu]”[12]. Dinah wiele miejsca poświęciła analizie uwarunkowań społecznych w obrębie gminy żydowskiej i zależności między artystami a sponsorami. Dzięki wstawiennictwu doktora Cohna przemysłowcy Izrael Kalmanowicz Poznański i Markus Silberstein ufundowali niewielką 25-rublową miesięczną pensję dla chłopca i mimo silnego oporu ze strony rodziców, uzyskali zezwolenie, aby Samuel Hirszenberg rozpoczął w 1881 roku studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, a w 1883 roku przeniósł się do Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium[13]. W Krakowie kilkunastoletni chłopiec, o nieukształtowanej jeszcze umysłowości, ale świadomy własnej gotowości intelektualnej, jednoznacznie opowiedział się za ideologią postępu i niezależnością sztuki. Nawiązał wówczas trwającą do końca życia przyjaźń z kolegą z uczelni Marianem Wawrzenieckim. Studiując malarstwo jednocześnie interesował się szeroko pojętą humanistyką. Tematy dzieł malarskich zamierzał czerpać z uważnej obserwacji życia codziennego, starał się połączyć je z ideologią wyniesioną z literatury i rozważań filozoficznych.

9 Program powstałej w 1869 r. 6-klasowej szkoły zbliżony był do programu szkoły realnej, nauczano również przedmiotów zawodowych niezbędnych do pracy w przemyśle włókienniczym: technologia chemiczna (farbiarstwo) i mechaniczna, przędzalnictwo, tkactwo, od 1873 r. istniała również klasa rysunków technicznych.

10 Ślub Samuela Hirszenberga z Marią Anną Pauliną Chrétien de Bove, która przyjęła judaizm i imię Dinah, odbył się w Monachium 16 XII 1896 roku.

11 W liście do M. Wawrzenieckiego z dn. 27 II 1897 r. S. Hirszenberg pisał: „Z mojej kobiety jest kawał poety i literata. Dużo rzeczy nadzwyczaj oryginalnych drukowano jej we francuskich pismach. A journal jej to istne arcydzieło”, Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, sygn. 2607.

12 D. Hirszenberg, *On a dit »il est mort très jeune«…*, rękopis datowany: Berlin, 1 maja 1909 r., tłum. Maria Prandota, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa.

13 O. Aleksandrowicz, *Samuel Hirszenberg*, „ Almanach Żydowski wydany pod redakcją doktora Leona Reicha we Lwowie w roku 1910”, Lwów 1910, s. 74.

Protektorzy Hirszenberga za swoją „hojność", jak pisze Dinah, „wymagali od niego bezgranicznej wdzięczności". Stypendium z trudem umożliwiało młodemu artyście życie w Krakowie, ale w Monachium już nie wystarczało: „Pensja 25 rubli miesięcznie nie wzrastała równocześnie z jego talentem. Monachium było droższe niż Kraków. Z tej skromnej pensji musiał zapłacić za zakwaterowanie. Jedzenie było prawem natury – nie mógł od tego uciec. Dodatkowo musiał jeszcze zapłacić roczną opłatę za studia w akademii; kupić płótna, pędzle, farby"[14]. Codzienne niedostatki – „głody monachijskie", jak później mówił, wywołały przewlekłą i, jak się okazało, nieuleczalną chorobę żołądka. „Jeśli w wieku 18 lat się głoduje, jest się pozbawionym wszystkiego, natura wcześniej czy później będzie o sobie przypominać" – pisze Dinah[15]. Po czterech latach nauki w Akademii Monachijskiej, którą ukończył z wyróżnieniem u Alexandra Wagnera (1883-1887), malarz utracił przyznaną mu w Łodzi niewielką dotację: „Ma 20 lat. Pensja właśnie została mu odebrana. Musi sobie radzić sam, takie jest zdanie jego mecenasów […] mecenasi są świeżymi parweniuszami w przemyśle, nie mają pojęcia o tym, czym jest sztuka, zresztą nie przywiązują do niej dużej wagi. Łódź to nie Florencja, Medyceusze są tam nieznani. To znak czasu! Wszystko należy do przemysłu, do handlu, do spekulacji: to walka o złoto!"[16]. Jedynym dochodem Hirszenberga stały się obrazy, szkice olejne sprzedawał „za 3 marki". W „wąskiej i źle oświetlonej pracowni" powstawały dzieła wytyczające program ideowy jego malarstwa. Cykl rozpoczął *Uriel Acosta i Spinoza* (1887)[17], który odwoływał się do szeroko komentowanego wówczas dramatu Karla Gutzkowa[18]. Acosta, wyklęty przez gminę za wierność własnym przekonaniom, tragicznie ginie, ale kontynuatorem jego myśli jest uczeń, filozof Benedykt (Baruch) de Spinoza, który twórczo rozwijał myśl „Deus sive natura" (Bóg czyli natura). Obraz po wystawieniu uzyskał pozytywną opinię monachijskiej krytyki. „Jednak artysta nadal przymiera głodem, gdyż żaden z mecenasów nie myśli o tym, by kupić pierwszą pracę" – komentuje Dinah[19]. Dopiero sukces następnego dzieła programowego *Jeszybot – Szkoła talmudystów* (1887)[20], scalonego jednorodnym założeniem barwnym, nawiązującym do kolorytu obrazów szkoły monachijskiej, nagradzanego na wielu konkursach, odznaczonego medalem na międzynarodowej wystawie w Paryżu w 1889 roku, zmienia sytuację Hirszenberga w Łodzi, nie tyle finansowo co prestiżowo: „Medal! Mecenasi nie wierzą własnym oczom. Nieźle ulokowali swój kapitał! Obraz został kupiony. *Uriel Acosta*

14 D. Hirszenberg, op. cit.
15 Ibidem.
16 Ibidem.
17 Obraz zaginiony.
18 Karl Ferdinand Gutzkow (1811-1878), pisarz i dramaturg, współpracował z Hoftheater w Dreźnie. Premiera *Uriela Acosty* odbyła się w grudniu 1847 r. w Dreźnie; *Uriel Acosta, tragedia w pięciu aktach wierszem*, ukazał się w jęz. polskim w tłum. Mikołaja Bołoz-Antoniewicza (Lwów, 1850, 1881, 1897); dramat był wielokrotnie wystawiany, również we Lwowie i w Warszawie.
19 D. Hirszenberg, op. cit.
20 *Jeszybot* [*Szkoła talmudystów*], 1887, Muzeum Narodowe w Krakowie, dar dzieci Markusa i Teresy Silbersteinów.

również zostaje sprzedany – za nic – za kawałek chleba”[21]. Malarstwo Hirszenberga osiągnęło wówczas pełnię realizmu, stopnień umiejętności technicznych porównywalny do fotografii. Otrzymane nagrody umożliwiły artyście wyjazd do Francji i roczne studia w Académie Filippo Colarossi. W Paryżu rozpoczął doświadczenia nad efektywnością nowej metody wrażeniowego opisu rzeczywistości – *Dama z czerwoną parasolką* (1889), tylko częściowo mieszczącej się we współcześnie kształtowanych definicjach widzenia impresjonistycznego.

Na przełomie lat 80. i 90. XIX wieku Hirszenberg tworzył kolejne symboliczne obrazy odnoszące się do przemyśleń wynikających z wybranych dzieł literatury. Félicien Champsaur wydał powieść z kluczem pod tytułem *Dinah Samuel*[22]. Przyjęcie przez żonę artysty imienia Dinah, w grudniu 1896 roku, było świadomym zapożyczeniem z tej lektury. Bezpośrednio po *Jeszybot* została namalowana niewielka kompozycja *Scena w świątyni* (ok. 1888)[23], studium olejne utrzymane w brązach i szarościach z niewielkimi dominantami barwy, będące wynikiem przemyśleń nad dramatem Juliusza Słowackiego *Ksiądz Marek* i wykreowanej przez poetę postaci Judyty, symbolizującej z jednej strony skomplikowaną strukturę procesu walki o wolność, a z drugiej pojednanie Polski i Izraela. Innym ważnym dziełem programowym był autoportret z muzą – *Urania* (1891), inspirowany powieścią wybitnego popularyzatora astronomii Camille'a Flammariona[24]. Muza unosząca się w *We wszechświecie*[25] w symbolicznym geście wskazuje artyście znaczenie spraw ziemskich i kieruje jego uwagę na tragiczne wydarzenia w świecie zdominowanym przez ciemną naturę człowieczeństwa, analogicznie jak na kartonie Artura Grottgera *Pójdź ze mną przez padół płaczu* (1866). *Urania* stała się zwiastunem cyklu obrazów martyrologicznych Hirszenberga. W tym najtrudniejszym okresie życia artysta otrzymał wiele nagród i listów pochwalnych[26]. Przepełniona migoczącym światłem *Konferencyjka* (1893) została wystawiona w salonie honorowym Secesji Monachijskiej.

---

21 D. Hirszenberg, op. cit.

22 Félicien Champsaur (1858-1934) , francuski pisarz i publicysta; powieść *Dinah Samuel* (Ollendorff, 1882), zawierała we wstępie manifest modernizmu, odnoszący się do dwóch głównych motywów wszystkich zjawisk społecznych walki o „pieniądze” i „pocałunek”.

23 *Scena w świątyni*, ok. 1888, Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów w Stawisku.

24 Nicolas Camille Flammarion (1842-1925), założyciel i dyrektor obserwatorium astronomicznego w Juvisy-sur-Orge pod Paryżem, wydał szereg publikacji o Wszechświecie, jego popularno-naukowa powieść *Urania*, skierowana do tych, co „myślą i marzą”. *Urania*, ukazała się w jęz. polskim w tłum. Stanisława Kramsztyka (Warszawa, 1890).

25 *Urania* [*We wszechświecie*], 1891, depozyt prywatny w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie. Obraz został ofiarowany do zbiorów Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi przez Stanisława Silbersteina w 1926 r.

26 Na Wystawie Światowej w Paryżu Hirszenberg otrzymał srebrny medal i prawo wystawiania „hors concours” (1889); listy pochwalne: w Krakowie (1887), Warszawie (1888), Berlinie (1891); nagrodę na konkursie artystycznym „Tygodnika Ilustrowanego” w Warszawie (1893); nagrodę TZSP w Warszawie (1895); nagrodę TPSP w Krakowie (1896); brązowy medal na Wystawie Powszechnej w Paryżu (1900).

W akademiach, ale także w życiu codziennym Hirszenberg stykał się z bardziej lub mniej okazywaną niechęcią a nawet wrogością wobec Żydów. Właściwą odpowiedzią na różne dawki lokalnych antysemityzmów było, jego zdaniem, „życie bez skazy". Dinah w swoich notatkach podkreślała niezłomność i niezależność charakteru artysty, w przeciwieństwie do wątłości ciała: „Chce więc imponować swoją prawością, lojalnością i uczciwością. Wbił sobie do głowy, że dojdzie do czegoś tylko dzięki talentowi, że nie dopuści do żadnych kompromisów z własnym sumieniem, że ze sztuki nie zrobi towaru. To zbyt duża uczciwość w epoce, gdzie wszystko jest na sprzedaż i do kupienia. Gdyby tylko nagiął trochę kręgosłup, pochylił się przed tymi królami złota, to by mu pomogli, zamawialiby portrety. Nagiąć kręgosłup! Gdzieżby! Usuwa się więc przygnieciony, chowa w wieży z kości słoniowej swojej sztuki. Mecenasi w Łodzi nic nie rozumieją. Czas nie należy do Don Kichotów. Jeśli nadal go wspierają, to tylko dlatego, że jego sukcesy im schlebiają i karmią ich miłość własną. Jeśli dziś jest artystą, to czy nie właśnie dzięki nim? Chętnie nawet przyznaliby sobie jego medale? Dusi się w atmosferze Łodzi. Fabryki, wysokie kominy, niebo nieustannie zakryte grubą warstwą dymu napawają go smutkiem. Ta zbyt wielka bieda tuż obok wielkiego przemysłu krępuje go i prześladuje"[27]. Autorka w sposób bezkompromisowy obnaża stosunki między łódzką burżuazją a artystami, nie pozostawia żadnych wątpliwości co do prawdziwych intencji „protektorów".

Nieco inaczej kształtowały się losy urodzonego w Turku Henryka (Enocha) Glicensteina, obdarzonego wybitnym talentem rzeźbiarskim. Skierowany przez rodziców do szkoły talmudycznej w Kaliszu, bardzo szybko wykazał brak zainteresowania dla studiów w tym kierunku. Kolejny etap życia u stryja w Łodzi miał poświęcić nauce rzemiosła – snycerki; wkrótce uwagę nabywców zwróciły zdobione przez niego rączki do parasoli i części mebli. Na drogę twórczą przyszłego artysty wpłynęło zainteresowanie związanego z rodziną Hirszenbergów pisarza i publicysty Dawida Fryszmana (Frischmana), którego ojciec prowadził z Dawidem Hirszenbergiem zakład tkacki. Fryszman spowodował przedstawienie w redakcji „Dziennika Łódzkiego" miniaturowych rzeźb Glicensteina, wyciętych w kamieniu. Artykuł zamieszczony 16 sierpnia 1887 roku starał się zwrócić uwagę „protektorom sztuki" na talent „domorosłego rzeźbiarza"[28]. Inicjatywa gazety nie spotkała się jednak z oczekiwanym odzewem. W kolejnym artykule, ujętym już w ironicznym tonie, redaktor podpisujący się pseudonimem Sarmaticus pisał: „Kto drażni ślepego opisem czarownych krajobrazów, nie mogąc mu wrócić światła, albo głodnego widokiem smacznych potraw, nie mogąc mu kupić chleba – popełnia czyn karygodny. Toteż ciężko odpowiadać będzie na sądzie ostatecznym jeden z przyjaciół moich, co to wynalazł gdzieś na Starym Mieście domorosłego

27 D. Hirszenberg, op. cit.
28 *Domorosły rzeźbiarz*…, „Dziennik Łódzki" 1887, nr 190, s. 2-3.

artystę rzeźbiarza i zamiast zostawić przy warsztacie na wolnym powietrzu, puścił go na bibule pomiędzy walce drukarskie… Po co? Na co? […] Zapytał świeżo na artystę pasowany kopciuszek, czy też przyszedł kto z miasta zobaczyć jego figurki, pozostawione w redakcji, a gdy się dowiedział, że nikt nie był jeszcze tyle ciekawy, posmutniał". Wyciągając wnioski z ogólnego zainteresowania sztuką, publicysta sarkastycznie podsumował zdarzenie w redakcji: „z rzeźbiarzami zadawać się nie warto, interes wymaga dużego nakładu, a lichy procent przynosi"[29].

Po kolejnym krachu finansowym w łódzkiej branży włókienniczej przedsiębiorstwo Hirszenberga popadło w ruinę. Odtąd twórczość malarska Samuela stała się głównym źródłem utrzymania całej rodziny. Pod koniec lat 80. Fryszman doprowadził do wizyty Glicensteina w domu Hirszenbergów. Jak zmieniło się ich życie, wskazuje opis mieszkania sporządzony po odwiedzinach: „W domu tym panowała kulturalna atmosfera oraz zamiłowanie i zainteresowanie sztuką. Jak tylko wszedłem, zauważyłem obrazy olejne, studia z natury, kompozycje, szkice – co było dla mnie nowością, niespodzianką i duchowym doświadczeniem. Doznałem wzruszenia, jakiego nigdy nie odczułem. Zaczął rodzić się we mnie zachwyt dla tego wszystkiego, czego tu doświadczyłem – o czymś takim nie śniłem nigdy dotąd. Dom ten uszlachetnił mnie, zachwycił swoją kulturą"[30]. W latach 90. Samuel stał się już głową rodziny, podejmując wszystkie decyzje dotyczące jej członków i zapewniając środki finansowe na utrzymanie i wykształcenie swojego rodzeństwa, brat Leon rozpoczął studia w Akademii monachijskiej, a młodszy Henryk skierował się ku architekturze. W tekście autobiograficznym Glicenstein przypomina zauroczenie pierwszą wizytą u Hirszenbergów, gdzie jego przewodniczką była siostra artysty Helena: „Pełen marzeń o zostaniu pewnego dnia artystą, słuchałem oczarowany i nie wiedziałem wtedy, że ta piękna dziewczyna zostanie moją żoną, i że ja sam stanę się trzecim członkiem rodzinnego tria – Hirszenberg, Fryszman, Glicenstein"[31]. Dzięki wstawiennictwu Fryszmana rzeźbiarz otrzymał od łódzkich przedsiębiorców stypendium na studia artystyczne w Monachium, prawdopodobnie znacznie wyższe od sumy, jaką otrzymywał Hirszenberg. Podobną pensję, również dzięki zabiegom Fryszmana, otrzymał Leopold Pilichowski, który w 1886 roku kształcił się u Wojciecha Gersona, w Klasie Rysunkowej w Warszawie; od 1887 do 1888 roku w akademii Monachijskiej, u Otto Seitza i Simona Hollósy'ego; a następnie w latach 1889-1990 w Académie Julian w Paryżu, u Benjamina-Constanta i Fernanda Cormona. Glicenstein rozpoczął naukę w Monachium trzy lata później, w 1890 roku i przez pięć lat studiował w klasie mistrzowskiej Wilhelma von Rümanna. Od 1897

29 Sarmaticus, *Z tygodnia*, „Dziennik Łódzki" 1887, nr 196, s. 2.

30 T. Sztyma-Knasiecka, *Syn swojego Ludu. Twórczość Henryka Glicensteina 1870-1942*, Warszawa 2008, s. 31.

31 H. Glicenstein, *Brothers in Misfortune. The story of a family*, „The Jewish Guardian" 1922, nr z dn. 29 IX, s. 6 (informację podaję za: T. Sztyma-Knasiecka, op. cit.).

roku razem z żoną Heleną mieszkał na stałe w Rzymie, gdzie kilkakrotnie odwiedzali go Samuel i Leon Hirszenbergowie.

Według Cezarego Jellenty cechy Łodzi i charakter życia jej mieszkańców najsilniej oddawała twórczość Leopolda (Lejba) Pilichowskiego[32]. Wśród obrazów przedstawionych na jego wystawie indywidualnej w Salonie Krywulta w Warszawie w 1900 roku wyróżniała się scena w zaułku fabrycznym – *Farbiarz* (ok. 1895), której układ kompozycyjny był podporządkowany sugestywności oddziaływania dwóch plam karminu: „Szczery i umiejętny symbol w przepysznych kontrastach barw, w owych dwóch wiadrach czerwonej jak krew farby, które robotnik na chwilę, snać dla odpoczynku postawił na ziemi. […] Obraz nowy, który nikogo nie naśladuje i nie powtarza"[33]. Również z łódzkiej scenerii zaczerpnął artysta symboliczny przekaz tułaczki rodzin żydowskich *Na dworcu kolejowym* (ok. 1900). Obok realistycznych obrazów rodzajowych Pilichowski tworzył dzieła w pełni modernistyczne, jak przykładowo dekoracyjne studium ogrodu, pełnego kwiatów i owoców *Płodność* (ok. 1900). Poetycką symboliczną wizją, odnoszącą się do zależności mentalnych między malarstwem a muzyką była kompozycja *Chopin* (1904), w której wielokrotnie przywoływane dzieło romantycznego twórcy, także przez Stanisława Przybyszewskiego, stało się cieniem towarzyszącym poszukiwaniom nowatorów. Poglądy Pilichowskiego na sytuację artystów w Łodzi nie różniły się od innych opinii. Artykuł Jellenty przytacza jego krytyczną wypowiedź: „To grunt duszny, który okropnością swoją zabija ducha, a inteligencja tamtejsza – to potwory ciemnoty i śmieszności, wśród których schnie się i więdnie"[34]. W podobny sposób pisze o „sferze kultury" Dinah: „Życie było lekkie tylko dla egoistów, zobojętniałych, szarlatanów i gdzie były tylko dwie kategorie ludzi: oszuści i oszukani"[35].

Hirszenberg pozostał jednak w Łodzi starając się, wbrew wszystkim oznakom, upowszechniać wiedzę o sztuce i najnowszych jej osiągnięciach. Przykładem spektakularnej próby popularyzacji nieznanych jeszcze idei artystycznych na łódzkim ugorze było przedstawienie w Grand Hotelu przy ulicy Piotrkowskiej[36] obrazu Władysława Podkowińskiego *Szał uniesień* (1894), wkrótce po śmierci artysty, latem 1895 roku. Dzieło uznane za wszechstronny manifest symbolizmu zostało zniszczone w autorskim akcie twórczym (23 IV 1894 r.), w czasie trwania wystawy w warszawskiej Zachęcie. Podkowiński w osobistym proteście, który z współczesnego punktu widzenia można uznać za „działanie typu performance", dokonał destrukcji obrazu – „rzeczy, która była mu najdroższa"[37]. „Urządzenia artystycznego" – aranżacji naprawionego już dzieła w sali

32 C. Jelenta, op. cit., s. 168.
33 Ibidem.
34 Ibidem.
35 D. Hirszenberg, op. cit.
36 „Tygodnik Ilustrowany" 1895/I, s. 279.
37 W. Gomulicki, *U twórcy szału*, „Kraj" 1894, nr 18, s. 9.

bankietowej hotelu – podjęli się nowatorzy sztuki łódzkiej: Hirszenberg i coraz częściej wymieniany wśród wyróżniających się malarzy młodego pokolenia Pilichowski. Trudno ocenić, co z przesłania Podkowińskiego dotarło do odbiorców, niemniej aranżacja, prawdopodobnie również ze względu na emanujący z obrazu erotyzm, cieszyła się dużym zainteresowaniem. Hirszenberg pracował wówczas nad kolejnym symbolicznym dziełem programowym, monumentalną kompozycją *Ahaswer – Żyd wieczny tułacz* (1898). Obraz stał się zapowiedzią losu wygnańców, znakiem nieustannie trwającej tragedii, niczym nieograniczonej w czasie i przestrzeni. Na Wystawie Powszechnej w Paryżu (1900), uzyskał brązowy medal.

Po krótkim pobycie we Francji i dłuższym w Rzymie u Glicensteina Hirszenberg zatrzymał się w Monachium. Doceniając znaczenie jego dotychczasowej twórczości, kontakt z artystą nawiązała redakcja wydawanego od stycznia 1901 roku w Berlinie czasopisma ruchu odrodzenia Żydów „Ost und West: illustrierte Monatsschrift für Modernes Judentum". Miesięcznik w szeregu artykułów przedstawiał przykłady postaw składających się na „nowocześnie" pojętą tożsamość narodową. Założeniem było wytworzenie „jednolitej wspólnoty", spajającej dążenia „oświeconego Zachodu" i „tradycyjnego Wschodu". W pierwszym tomie wzorcem stał się symboliczny portret Hermanna Strucka *Polski Żyd*[38], który, jak pisano w komentarzu, „wszystkie cierpienia znosi z niezłomną siłą, a w nadchodzących dniach zwieńczy dzieło powstrzymywane w tysiącletnim ucisku: wyniesie ludzkość na najwyższe wysokości"[39]. Na łamach pisma istniały obok siebie dwie odrębne wizje syjonizmu. Odwołująca się do duchowości kultury żydowskiej, prezentowana przez Aszera Ginsberga (Achada Haama[40]) i stanowiąca jej przeciwieństwo, w pełni polityczna, Theodora Herzla[41]. Hirszenberg nie zajął jednoznacznego stanowiska wobec poglądów na przyszłość narodu żydowskiego, nie uczestniczył w Kongresach Syjonistycznych. Niemniej jego twórczość, kilkakrotnie omawiana i reprodukowana w „Ost und West"[42], bliższa była „syjonizmu kulturowego" niż „syjonizmu politycznego", utożsamianego po śmierci Herzla z barwną osobowością Maxa Nordau'a, zdecydowanego przeciwnika „dekadentów i symbolistów".

Po powrocie do Łodzi artysta wykonał malarską aranżację rezydencji swoich protektorów, Izraela Poznańskiego przy ulicy Ogrodowej i Markusa Silbersteina w podmiejskich Lisowicach. Szczególnie efektownie prezentuje się monumentalna dekoracja sali jadalnej siedziby Poznańskich.

38 *Polnische Juden*, „Ost und West" 1901, szp. 645.

39 Ibidem, szp. 653.

40 Achad Haam [Ascher Ginzberg] (1856-1927), filozof i pisarz, autor referatu Dla kultury, wygłoszonego na Konferencji Syjonistów w Mińsku (wrzesień 1902); *Über die Kultur*, „Ost und West" 1902, szp. 655-660, 721-728; założenia teoretyczne „syjonizmu kulturowego" rozwijał filozof Martin Buber (1878-1965).

41 Theodor Herzl (1860-1904), pisarz i polityk, twórca i ideolog „syjonizmu politycznego", zdecydowany krytyk „syjonizmu kulturowego"; jego kontynuatorem był Max Nordau [Max Südfeld] (1849-1923).

42 Ruth, *Samuel Hirszenberg*, „Ost und West" 1902, szp. 674-688; Samuel B., Samuel Hirszenberg, „Ost und West" 1904, szp. 665-674.

W obrazach *Muza*, *Wjazd*, *Pożegnanie* i *Kobieta z owocami* (1903), umieszczonych nad boazerią, w górnej części sali, Hirszenberg wykorzystał uproszczone studia architektury, syntetyczne pejzaże i sceny rodzajowe, malowane w czasie pobytu w Italii. Drugi zespół dzieł stanowiący „apoteozę poezji i muzyki", przygotowany w Monachium do Sali Lustrzanej pałacu przy ulicy Ogrodowej, nie przetrwał II wojny światowej, jego założenia można odtworzyć dzięki reprodukcjom zamieszczonym w czasopiśmie „Ost und West". Według krytyków odwiedzających pracownię Hirszenberga sposób ich malowania nawiązywał do prac Ludwiga von Hofmanna i Fritza Erlera[43], często uczestniczących w wystawach Secesji Monachijskiej. Oprócz tych kompozycji artysta wykonał cztery „dekoracyjne panneau" (1903), inspirowane sielanką Franciszka Karpińskiego *Laura i Filon*, w tle wykorzystał pejzaże malowane w czasie pobytu w Lisowicach. Z innych obrazów malowanych w tym okresie znane są tradycyjne w założeniu, ujęte en pied portrety Teresy i Markusa Silbersteinów (1902) oraz wizerunek całej rodziny składającej się z jedenastu osób. Dzieła te zdobiły zapewne pałac w Lisowicach. W sprawozdaniu ze swojej pracy, napisanym dla Wawrzenieckiego, twórca wyrażał się o ich formie niezbyt pochlebnie: „Za powrotem do Łodzi malował [Hirszenberg] różne kicze i portrety. Między innymi portret rodzinny p.p S. 11 osób"[44]. Dinah nie przekazała, jak wyglądały rozliczenia finansowe między protektorami a artystą. Z sygnatur na obrazach wiadomo, że kilkakrotnie spędzał lato w Lisowicach, gdzie przyjeżdżali również Edward Okuń i Glicenstein, który wyrzeźbił w białym marmurze *Popiersie Teresy Silberstein* (ok. 1898).

Około 1900 roku Hirszenberg przeniósł się do nowych pomieszczeń w centrum Łodzi. Seweryn Gottlieb opisuje spotkanie artystów w pracowni Samuela, brali w nim również udział Leopold Pilichowski i Leon Hirszenberg, którego twórczość malarska rozwinęła się podczas pobytu w Bretanii: „Na ul. Spacerowej przeciętej pięknym skwerem, naprzeciwko synagogi na III piętrze miał artysta swoje mieszkanie. U drzwi przyjęła nas żona mistrza, p. Dinah rodowita Paryżanka, która dla męża swego przeszła z katolicyzmu na judaizm. Przyjęcie swobodne przyjacielskie od pierwszego razu jak to Francuzki umieją. Weszliśmy do pracowni. Tak barwnie i harmonijnie urządzonej […], oryginalność odbiegająca od wzorów mieszczańskich, wszędzie prostota linii i rytm przedźwięczny, świeżość i dyskrecja"[45]. Gottlieb odczytywał osobowość Samuela jako „jednego z marzycieli", „kontemplatora", który „najchętniej zamykał się w swej pracowni, gdzie dumał i grał na organach", „był na wskroś artystą i żył tylko sztuką swoją", „chronił się w świecie swoich marzeń, gdzie czuł się panem i księciem"[46].

43 E. K. Borck, *Aus dem Nachlass von Samuel Hirszenberg*, „Ost und West" 1912, szp. 130-136.
44 List S. Hirszenberga do M. Wawrzenieckiego, op. cit.
45 S. Gottlieb, *Wspomnienia*, „Wschód" 1908, nr 39, s. 2-4.
46 Ibidem.

Głównym przesłaniem ideowym Hirszenberga stała się myśl przewodnia wyrażona w krótkiej, zwięzłej formie „sztuka dla życia i życie dla sztuki”[47], ona wyznaczała reguły postępowania na wybranej przez niego drodze twórczej. Dinah zdecydowanie podkreślała niezależność poglądów męża, mając mu nawet za złe, że nie chciał nawiązywać korzystnych kontaktów: „Na pewno nie posiadał cech właściwych dobrym pochlebcom. Nie umiał mówić właściwych słów, które łechtają próżność; nie lubił towarzystwa – zwłaszcza tego, które spotkać można było w salonach łódzkich parweniuszy. Uciekał od wszystkiego, co wyglądało na szarlatanerię, nie lubił pić w towarzystwie dziennikarzy lub innych ludzi bez wartości przeważnie zdeklasowanych, nadających ton miastu”[48]. Nic więc dziwnego, że w liście do Wawrzenieckiego artysta pisze: „Mam więcej długów aniżeli gotówki. Bieduje się jak po dawnemu i nie zawsze się ma [dość] pieniędzy na zapłacenie modela”[49]. Rozważania nad ogólnym stanem kultury, w tym roli twórców pochodzenia żydowskiego, skłoniły Pilichowskiego do napisania artykułu *Sztuka i artyści żydowscy*[50]. Dowodził w nim, że mimo trwającego setki lat ikonoklazmu i ograniczeń diaspory, współcześnie narasta zainteresowanie Żydów wszelkimi sztukami. W „salonie nieśmiertelnych” obok najwybitniejszych twórców europejskich chętnie umieściłby „styl romantyczny Maurycego Gottlieba i szlachetny realizm Samuela Hirszenberga”. Wymienił również Henryka Glicensteina, który „zdobył sobie duże stanowisko w rzeźbie polskiej”[51].

Pogarszająca się sytuacja materialna łódzkich robotników na początku XX wieku sprawiła, że nastroje osiągnęły temperaturę wrzenia. Wiele rodzin zostało całkowicie pozbawionych środków do życia. Iwan Tikowskij-Kostin w cyklu reportaży *Miasto proletariuszy* (1907)[52] publikowanym w petersburskiej gazecie „Ruś” nazwał położenie, w jakim znaleźli się mieszkańcy Łodzi, „anarchią głodu”. Pierwszy bunt stłumiony przez policję i wojsko miał miejsce w 1892 roku. Kulminacja demonstracji, które szybko przerodziły się w starcia uliczne z udziałem wszystkich grup narodowych i religijnych, nastąpiła na przełomie 1904 i 1905 roku. Dopiero wówczas Hirszenberg podjął decyzję o opuszczeniu Łodzi i przeniesieniu rodziny do Krakowa. Rewolucja 1905 roku, walki na barykadach i wprowadzenie stanu wojennego w Łodzi (24 VI 1905 r.), zastały już artystę w Krakowie, w domu Pod Szarotkami przy ulicy Smoleńsk. Gottlieb z poetyckim uniesieniem opisał podniosłą uroczystość kiedy to, wkrótce po przyjeździe artysty, na scenie Teatru Miejskiego w Krakowie, na Wieczorze Machabeuszowskim, przedstawiono inscenizację namalowanego jeszcze w Łodzi obrazu *Golus – Wychodźcy* (1904): „Wzniesiona kurtyna odsłoniła tę przemarzłą,

47 List S. Hirszenberga do M. Wawrzenieckiego, op. cit.
48 D. Hirszenberg, op. cit.
49 List S. Hirszenberga do M. Wawrzenieckiego, op. cit.
50 L. Pilichowski, *Sztuka i artyści żydowscy*, „ Almanach Żydowski”, op. cit., s. 70-72
51 Ibidem, s. 72.
52 I. Tikowskij-Kostin, *Miasto proletariuszy*, Łódź 1907, 2001

śmiertelnie zatrwożoną grupę wędrujących Żydów. Żywy obraz *Golusu*, kiedy od sceny załkała ta pieśń po-pogromowa, z lóż urwane ozwały się szlochy. Gorące a cierpkie łzy lały się z oczu na widok nędzy naszej. Trzeba ten obraz znać. I tak z tchem zapartym skamieniała widownia pod wrażeniem tego obrazu. Dopiero kiedy przyjaciele przemocą wypchnęli autora na proscenium, spadł nam głaz z piersi i rozszalał się huragan entuzjazmu, jakiego dotąd nie widziałem. Było to potężne wstrząsające przeżycie, jakie dał nam twórca przez malarską syntezę całej naszej doli"[53].

Blisko dwuletni pobyt Hirszenberga w Krakowie stanowił pasmo sukcesów. Kontynuując cykl dzieł programowych artysta namalował jeszcze osobisty zapis wydarzeń rewolucyjnych w Łodzi, przejmujący w swoim wyrazie, ekspresyjny *Czarny sztandar* (1905) oraz powtórnie odwołał się do życia i myśli Spinozy w obrazie *Spinoza wyklęty* (1907), wynikającym z nastrojów w gminie żydowskiej. Krytycy nazywali artystę „niepospolitym malarzem i poetą"[54], a Adolf Nowaczyński poinformował odbiorców, że: „Znany i ceniony twórca *Czarnego sztandaru* p. Hirszenberg powołany został na stanowisko dyrektora Akademii Sztuk Pięknych w Jerozolimie". Pisząc o jego „niezwykłej karierze" przeprowadził z artystą krótki wywiad. Na pytanie o możliwość oglądania jego najnowszych prac uzyskał odpowiedź: „Po upływie 2 lat mam nadzieję wystąpić ze zbiorową wystawą moich prac, jakie powstaną na nowym gruncie"[55]. Ostatecznie Hirszenberg nie przyjął stanowiska dyrektora w Szkole Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Besalel (Bezalel)[56] w Jerozolimie, lecz został jej profesorem. Do wystawy już nie doszło, nawrót choroby spowodował 15 września 1908 roku przedwczesną śmierć pozostającego w pełni sił twórczych malarza.

Tradycja i nowoczesność w realiach początku XX wieku

Wśród wielu krytycznych opinii na temat Łodzi i jej kultury, obok plastycznej wizji „miasta-potwora" przekazanej przez Władysława Reymonta w powieści *Ziemia obiecana* (1899)[57], pojawiło się określenie „złe miasto", utrwalone przez Zygmunta Bartkiewicza w cyklu artykułów w czasopiśmie „Świat": „Jest w Polsce takie miasto – złe. I jakże obłudne, bo jakby w welon żałobny spowite, a drwiące ze śmierci"[58]. Nie były to oczywiście jedyne spostrzeżenia dotyczące oceny życia codziennego i mentalności ówczesnej generacji, wskazujące negatywne cechy środowiska intelektualnego. Przywołując niepopularne wówczas wypowiedzi niezależnych publicystów, oceniających stan umysłów mieszkańców dawnych ziem polskich po klęsce powstania

53 S. Gottlieb, *Wspomnienia*, op. cit.
54 Stosław [A. Chołoniewski], *Samuel Hirszenberg*, „Świat" (Kraków) 1907, nr 8, s. 4.
55 Clarus [A. Nowaczyński], *Niezwykła kariera krakowskiego malarza*, „Świat" (Kraków) 1907, nr 29, s. 16.
56 B. Schatz, *Z przedświtu Bezalelu*, „Almanach Żydowski", op. cit., s. 48-51.
57 W. Reymont, *Ziemia obiecana*, Warszawa 1899.
58 Z. Bartkiewicz, *Złe miasto*, „Świat" (Warszawa) 1907, nr 48-51; edycja książkowa: Łódź 1911, 2001.

styczniowego, trudno odnaleźć wśród nich opinie jednoznacznie pozytywne. Stanisław Brzozowski, autor *Legendy Młodej Polski* (1910)[59], w polemicznych artykułach pisanych pod pseudonimem Adam Czepiel, zarzucał osobom powołanym do pracy umysłowej „hieratyczną impotencję, uznanie bezczynności i niezdolności do czynu za symbol i symptomat wyższości duchowej, zrozumienie swobody nie jako wzrastającego panowania nad światem, lecz jako ucieczki od niego"[60]. Dowodził, że tak zwani intelektualiści poprzez nieudolne działania „uczynili dusze wyższe – bezsilnymi, wszczepili w nie przekonanie, że bezczynność i niemoc stanowią istotę ich wyższości"[61]. Jeszcze bardziej bezceremonialnie odniósł się do sytuacji panującej w Królestwie i Galicji Julian Gaudenty Napoleon Kaliszewski. W publikacji *Moi kochani rodacy*, wydanej pod pseudonimem Klin, próbował przedstawić całokształt zjawisk składających się na nieciekawy obraz życia: „Klimat przykry – kraj monotonny – osady niechlujne – lud głupi – stan średni nijaki – arystokracja strupieszała – a cała społeczność zacofana. Oto moja kochana Ojczyzna"[62]. Oceniając poziom kulturalno-obyczajowy ośrodków miejskich, widział w nim rozprzestrzeniające się „lenistwo ducha": „Stan miejski sedentarny [osiadły na dnie], przetrawiony gorączką zysków i pieniędzy, by za nie zażyć wymyślnych a niezdrowych uciech i rozkoszy, […] wszyscy gardzą wszystkimi, jeżeli tylko są od nich niżej w drabinie społecznej postawieni"[63].

Dodatkową barierę, niesprzyjającą docieraniu nowych idei artystycznych do zróżnicowanych kulturowo i etnicznie społeczności miast, stanowiły szeroko rozbudowane przez zaborców urzędy, wyspecjalizowane w kontroli sfery sztuki. Wydawnictwa, przedstawienia teatralne i wystawy każdorazowo musiały być opatrzone etykietką „dozwoleno cenzuroju", przyznawaną przez prezesa Komitetu Cenzury, ale nawet po jej otrzymaniu mogły zostać zakazane indywidualnymi decyzjami lokalnych szefów policji i gubernatorów. Wawrzeniecki, z którym Hirszenberg zgadzał się w wielu przemyśleniach, trafnie podsumował specyfikę działania urzędów państwowych: „Okowy, które w niektórych dzielnicach Polski w połączeniu z »bezrozumną i płytką krytyką«, wytrzebią twórczość [nowatorów] i oduczą od jej rozumienia publiczność, ba nawet tzw. artystów wrogo do niej nastawią"[64]. Wszystkie te okoliczności utrudniały rozszerzanie oddziaływania idei niesionych przez sztukę nowoczesną, tym bardziej że stopień tolerancji na „awangardowe" kierunki nawet w kręgach inteligencji twórczej był stosunkowo niski.

59 S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910.
60 A. Czepiel [S. Brzozowski], *W odpowiedzi na protest*, „Głos" 1904, nr 34.
61 Ibidem.
62 Klin [J. G. N. Kaliszewski], *Moi kochani rodacy*, Warszawa 1888, s. 5.
63 Ibidem, s. 21, 47.
64 M. Wawrzeniecki, *Cechy polańskie w polskiej sztuce*, Biblioteka Kultury Polskiej, Warszawa 1911, s. 15.

Aby docenić znaczenie twórczości Samuela Hirszenberga, nie wystawczy poznanie środowiska, z jakiego się wywodził, specyfiki miejsca, w którym pracował i dokonań innych malarzy tego okresu. Mimo wyrażanych wielokrotnie poważnych zastrzeżeń nie opuścił Łodzi, czuł się związany z nią nie tylko rodzinnie, uważał, że ciąży na nim obowiązek, aby stać się w tym mieście krzewicielem nowoczesności. Wawrzeniecki widział w tej decyzji niekonsekwencję: „Osiada w Łodzi i tam wśród wielkiego przemysłu staje się pionierem sztuki. Ciekawe to zestawienie, malarz myśliciel, głęboka refleksyjna natura, wśród gwaru tego kosmopolitycznego, fabrycznego miasta”[65]. Nie w pełni jasne dla przyjaciół powody decyzji artysty odsłonił dopiero Stanisław Roman Lewandowski: „Gdziekolwiek jest, zawsze ciągnie go do Łodzi. Czy Monachium, czy Paryż, czy Italia – zawsze im się sprzeniewierzy i wraca do Łodzi. […] pokochał ją nie duszą milionera, ciągnącego z niej zyski materialne, lecz ową mistyczną miłością, która go trzyma niewidzialną mocą wśród koła jego współplemieńców, niby swoich, niby obcych, a zawsze bliskich. Pierwszym z tego rodzaju artystów był Gottlieb, dzisiaj jest ich kilku w Łodzi”[66].

W sztuce przełomu wieków Samuel Hirszenberg zajmuje miejsce odrębne. Można go nazwać postacią niezłomną, a jednocześnie skromną, działającą na uboczu, nigdy nie ulegającą presji otoczenia. Drogę twórczą, jaką przebył, wskazywała przytoczona już sentencja, z której przesłaniem całkowicie się utożsamiał – „sztuka dla życia i życie dla sztuki”[67]. Ograniczenia odbiorców i uprzedzenia krytyki, jakie towarzyszyły mu od pierwszych wystąpień, w niczym nie zmieniły jego poglądów. Był samotnym odkrywcą niepojmowanych jeszcze powszechnie znaczeń, poprzez swoje malarstwo dążył do maksymalizacji odczuć w obrazowaniu wolności, duchowości, a także miłości i cierpienia. Dinah Hirszenberg biografię męża rozpoczęła od intrygującego ją pytania: „Czy dzieło sztuki jest marzeniem artysty, które tworzy i kształtuje na swoje podobieństwo oczarowane nim społeczeństwo, czy stanowi raczej subtelne odzwierciedlenie społeczeństwa, w którym powstało?”[68]. Autorka zwróciła w nim uwagę na rozważaną do dzisiaj problematykę znaczenia przekazu i odbioru działań twórczych, którą można sprowadzić do fundamentalnego pytania „Czym jest sztuka w życiu człowieka?”. Znalezienie na nie odpowiedzi zmusza do intensywnej pracy wielu filozofów i ciągle jeszcze pozostaje w sferze „marzeń o lepszej przyszłości” – jak również uważała Dinah[69]. W odniesieniu do programowych obrazów Hirszenberga wyznaczonym przez artystę zadaniem, wymagającym natychmiastowego działania była „niezależna kreacja sztuki”. Nieodłączną cechę jego malarstwa stanowiły wielokrotnie

65 M. Wawrzeniecki, *Sylwetki. Samuel Hirszenberg (Kartka z pamiętnika)*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 52, s. 585.
66 S. R. Lewandowski, *Samuel Hirszenberg (Sylwetka). Z powodu wystawy tego artysty w Salonie Krywulta*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902/I, s. 44.
67 List Hirszenberga do M. Wawrzenieckiego, op. cit.
68 D. Hirszenberg, op. cit.
69 Ibidem.

podejmowane próby wywołania silnych relacji między treścią przesłania, formą przekazu i widzem. Intensyfikacja wyrazu obrazów i rysunków prowadziła do rozwijania ekspresji, wpływała na wzbogacanie procesu postrzegania. Szeroko rozumiane uczestnictwo w etnicznej wspólnocie Żydów, związanych historią, religią, kulturą i językiem, wymagało bezpośrednich odniesień do losów tysięcy wypędzonych, poszukujących swojego miejsca wśród narodów świata. Trudno „pogromy ludzi" odnosić do „pogromów w sztuce", ale takie podobieństwa istnieją. Jednym z praktykowanych od wieków sposobów na unicestwianie dążeń nowatorów było pozbawianie ich środków do życia, innym - palenie dzieł na stosach. Metodą najprostszą okazało się „zagłodzenie artysty", właśnie tego doświadczył malarz w Monachium.

Wyróżniona przez Samuela Hirszenberga sfera zjawisk zachęcała do podejmowania prób nadawania nowego wyrazu tematom klasycznym, łączenia ich z ideologią romantyczną i przekazywaniem myśli poprzez odwoływanie się do ważnych wydarzeń i postaci. Obrazy stawały się montażem znaków, odnosiły się do uniwersalnych pojęć, symbolizowały niezależne idee przepełnione nadziejami na wolność istnienia. Krytyczne stanowisko wobec realiów rzeczywistości przepełnionej falą bezdusznie wprowadzanych nakazów było symptomatyczne dla twórczości i prowadzonej przez artystę pracy badawczej. Z kolei związki sztuki z manifestowaniem uczuć narodowych, szczególnie wówczas gdy malarz używał nowatorskich środków wypowiedzi, są zawsze dyskusyjne, wywołują zróżnicowane emocje w poszczególnych grupach społecznych. Stąd niezwykle ważnym było, aby Hirszenberg i artyści skupieni wokół niego, pozostający pod jego wpływem, konkretne wydarzenia i odczucia osobiste przekształcali w komunikaty uniwersalne, uwypuklając ich wymiar ogólnoludzki. Wypowiedzi zaszyfrowane, niekiedy niejednoznaczne, trudne w odbiorze, łączyły się z przekazem realnej prawdy o życiu i jego ciemnych stronach. Przesłanie Samuela Hirszenberga wskazywało kierunek dalszego kształtowania ważnych tematów. Istotą twórczości łódzkich artystów tego okresu był przekaz symboliczny, ciążący ku alegorii, z szeroko rozbudowaną metaforą.

Aneks: Historia jednego obrazu

Po pięćdziesięciu latach wróciłem do twórczości łódzkich artystów schyłku XIX wieku. Stało się to dla mnie nowym doświadczeniem badawczym, dość nieoczekiwanym, bo wiele lat poświęciłem opracowaniom awangardy XX wieku. Mimo że studia na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu zakończyłem rozprawą *Życie i twórczość Samuela Hirszenberga*, praca w Muzeum Sztuki w Łodzi, którą rozpocząłem w 1966 roku, skierowała mnie na zupełnie inne tory. Moje zainteresowanie Hirszenbergami było znane historykom sztuki z racji

nagrody, jaką uzyskałem w konkursie Stowarzyszenia Historyków Sztuki na teksty dotychczas niepublikowane. Przygotowałem wówczas hasła do *Słownika artystów polskich* o Leonie i Samuelu, definitywnie rozdzielając łączoną dotychczas w jedność twórczość obu braci[70]. W końcu lat 60., podczas penetracji zasobów przedsiębiorstwa Desa w Krakowie w poszukiwaniu dzieł awangardy międzywojennej, w salonie przy Rynku Głównym znalazłem ważne dzieło Leona Hirszenberga *Zamyślenie* (1905), mylnie atrybuowane jako praca Samuela, które następnie nabyło Muzeum Sztuki w Łodzi. Nawiązane wówczas kontakty doprowadziły mnie do prowadzonej przez Danutę Józefikową Desy przy ulicy Jana 3. Zobaczyłem tam starą fotografię z lat 30. *Pejzażu* Hirszenberga, pochodzącego ze zbiorów Janiny Meiselsowej. Szczególnie zainteresował mnie w tej kompozycji układ schodów i drobna figurka kobiety w długiej sukni. Udało mi się wykonać kopię tej fotografii.

Ponowne spotkanie z obrazem zawdzięczam internetowej ofercie *172 aukcji dzieł sztuki* (Rynek Sztuki) w Łodzi, jaką przeglądaliśmy z żoną we wrześniu 2015 roku. W ofercie znalazła się *Villa d'Este w Tivoli* (1895), autorstwa Augusta Groha (1871–1944)[71]. Obraz nie został sprzedany na aukcji i nadal był do nabycia. Już powierzchowne porównanie wykazało jego identyczność dawną fotografią, dziwiła tylko niemal nadrukowana u dołu po lewej stronie sygnatura: „A. GROH. 95", której nie było na starej odbitce. Zdecydowaliśmy wyjaśnić zagadkę autorstwa i poddać obraz wszechstronnej analizie. Konserwator dzieł sztuki Włodzimierz Borowiecki nie miał zastrzeżeń do czasu jego powstania, który określił na przełom XIX i XX wieku. Zauważył, że płótno zostało odcięte od krosien i przez to pomniejszone przy wszystkich krawędziach, co potwierdziła fotografia z lat trzydziestych. Badając napisy w dolnej części obrazu: „A. GROH. 95" i „Villa d'Este Tivoli", unaocznił ich całkowitą odmienność: „W świetle ultrafioletowym sygnatura »świeci« wyraźnie odbiegając od dość jednolitej, szarej i stłumionej oryginalnej warstwy malarskiej, w tym i napisu »Villa d'Este Tivoli«. Napisy te różnią się także kształtem liter jak i ich kolorystyką". Wykazał, że: „sygnatura »A. GROH. 95« została nałożona wiele lat później, niż powstał obraz", a „czas jej nałożenia na oryginalną warstwę malarską również nastąpił kilkadziesiąt lat temu"[72].

Na podstawie badań konserwatorskich, fotografii i wydarzeń, w których uczestniczyły inne dzieła sztuki, można w przybliżeniu odtworzyć jego historię. Obraz w czasie II wojny światowej został wycięty z ram i być może celowo pozbawiony sygnatury. W latach 40., aby zwiększyć jego wartość, nałożono mu podpis zmarłego wówczas malarza niemieckiego Augusta Groha, znanego z realistycznych malowideł ściennych o treściach narodowych. Pochodzenie obrazu ze

70 A. Waśkowski, *Samuel Hirszenberg*, [w:] Thieme U., Becker F., *Allgemeines Lexikon der bildenen Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. XVII, s. 142. Autor rozpoczyna od stwierdzenia: „Hirszenberg Samuel /auch Leo/", uważając, że „Leo" jest pseudonimem artysty z okresu pobytu we Francji.

71 *Informator aukcyjny 172*, *172 Aukcja dzieł sztuki*, 6 grudnia 2014 roku, Rynek Sztuki Sp. z o.o., Łódź, ul. Wschodnia 69, poz. 23.

72 W. Borowiecki, *Nota konserwatorska*, Kanie, 28 grudnia 2015 r.

zbiorów Janiny Meiselsowej, zamieszkałej w Krakowie przy ul. Potockiego 7, oprócz przekazu ustnego, potwierdza wydany w 1933 roku katalog *Wystawy pamiątkowej z okazji 25-lecia śmierci błp. Samuela Hirszenberga*, która odbyła się w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie przy ul. Przemyskiej 3. Wśród wystawionych tam piętnastu dzieł z jej kolekcji, znalazło się 9 obrazów, w tym dwa *Pejzaże* i 6 szkiców[73]. Losy powojenne *Villi d'Este w Tivoli* do czasu pojawienia się w domu aukcyjnym nie są znane. Wiadomo, że obraz wycięto z ram, a stare retusze i uzupełnienia płótna wskazują, że kilkakrotnie został poddany zabiegom konserwatorskim.

W opinii większości badaczy twórczość malarska Hirszenberga była w całości podporządkowana dziełom odnoszącym się do losów narodu żydowskiego. Jednak najważniejsze wystawy indywidualne artysty pozwalają spojrzeć na jego sztukę jeszcze z innej perspektywy. W Salonie Krywulta w Warszawie, w 1902 roku[74], spośród eksponowanych ok. stu obrazów 80 stanowiły pejzaże. Podobne relacje można odnaleźć na wystawach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Niemal od początku swojej drogi twórczej Hirszenberg studiował bogactwo form i barw niesionych przez przyrodę, dowody tych zainteresowań można odnaleźć w licznych studiach natury. Podczas pobytu w Paryżu w 1889 roku zainteresował się techniką impresjonistyczną, choć zdawał sobie sprawę, że szokujące odbiorców wystawy Moneta i jego przyjaciół stanowiły już wówczas dokonanie historyczne. Artysta starał się łączyć w swoich dziełach przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Romantyzm, realizm i impresjonizm chciał przekształcić w symboliczny syntetyzm. W malowanych na przełomie wieku pejzażach włoskich podporządkował technikę swojemu własnemu spojrzeniu na naturę. Magia południowego światła, wibracja tonów i zróżnicowanie walorów stwarzały tu wiele możliwości rozwiązań barwnych. Pejzaże Hirszenberga można nazwać dziełami poszukującymi widzenia syntetycznego, próbami zamykania w pojedynczej kompozycji odczucia całości krajobrazu.

Pobyty braci Hirszenbergów w Italii, związane z osiedleniem się w Rzymie Henryka Glicensteina, męża ich siostry Heleny, obfitowały dużą liczbą szkiców i większych kompozycji pejzażowych. Samuel po raz pierwszy odwiedził Rzym w 1898 roku. Jednak spośród wielu motywów krajobrazu włoskiego, malowanych wówczas i podczas następnych pobytów, przetrwało zaledwie kilka: *Pejzaż z Tivoli* (Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku), *Villa d'Este* (zbiory prywatne), *Świniarka z Anticoli* (Muzeum Sztuki w Łodzi) - wszystkie z 1901 roku. *Villa d'Este w Tivoli* stała się wiec jednym z nielicznych odnalezionych obrazów Hirszenberga o tej tematyce. Niewiele więcej z nich znanych jest z reprodukcji w czasopismach: *Z villi d'Este* („Tygodnik Ilustrowany" 1902/I, s. 45), *Z kampanii rzymskiej* („Tygodnik Ilustrowany" 1902/I, s. 46),

73 *Pejzaże* umieszczone są pod poz. 64 i 65.
74 Wystawa *Samuel Hirszenberg* w Salonie Krywulta w Warszawie, trwała od 7. I. do 20. II. 1902 r.

Villa Borghese w Rzymie („Ost und West" 1904, s. 694), *Marina Grande* („Tygodnik Ilustrowany" 1902/I, s. 46), *Domenica* („Tygodnik Ilustrowany" 1902/I, s. 47, 1908/II, s. 806), *Praczki z Anticoli* („Tygodnik Ilustrowany" 1902/I, s. 47, 1908/II, s. 806), *Anticoli – Piazza delle ville* („Ost und West" 1904, s. 703).

Datowanie *Villi d'Este w Tivoli* utrudnia różnorodny sposób opisywania obrazów przez artystę. Wczesne sygnatury różnią się między sobą wielkością i budową liter, zdecydowanie odbiegają od niemal kaligrafowanych piórkiem podpisów z 1901 roku, z charakterystycznie ukształtowaną literą „T". *Villa d'Este w Tivoli* powstała prawdopodobnie ok. 1898 roku. Obraz malowany jest swobodnie, szerokimi pociągnięciami pędzla z uwypukleniem faktury, dynamikę kompozycji wzbogaca skręt kamiennych schodów, tworzących tło dla umieszczonej na nich młodej kobiety w czerwonej sukni, żony artysty (?), stanowiącej dominantę barwną. Podobne efekty wizualne cechują obrazy i szkice znane z przekazów w prasie oraz zbliżony materią malarską, barwą i formatem *Pejzaż z Tivoli* z muzeum w Stawisku. Spośród innych pejzaży włoskich dwa przedstawiają fragment krajobrazu obserwowanego z tarasu Villi d'Este, z balustradą na pierwszym planie. Pozornie obrazy różnią się od siebie tylko niewielkimi szczegółami, zasadniczą odmienność stanowi sposób nakładania warstwy malarskiej. Widok reprodukowany w „Tygodniku Ilustrowanym", fakturalne studium, z silnie zaznaczoną grupą cyprysów po lewej stronie, powstał zapewne wcześniej od wersji datowanej na 1901 rok, znajdującej się obecnie w kolekcji prywatnej w Paryżu, malowanej zupełnie inaczej, delikatnymi, miękkimi pociągnięciami pędzla. Również koloryt tego obrazu, pastelowy, stonowany, zdecydowanie różni się od kontrastowo zestawianych materii barwnych innych pejzaży. Zamierzenie autora zniekształcają liczne przetarcia warstwy malarskiej, które powstały zapewne w trakcie zbyt mechanicznego oczyszczania powierzchni.

W badaniach nad twórczością Hirszenberga zaskakuje niewielka liczba zachowanych studiów włoskiego krajobrazu w porównaniu do ich ilości na wystawach prezentowanych za życia artysty. Niewątpliwie wielki wpływ miały tu wydarzenia wojenne, burzenie miast, deportacje, zbrodnie, obozy zagłady – tragiczne losy wielu Żydów i bezmyślne niszczenie ich dorobku. Obrazy i drobne wytwory sztuki użytkowej przechowywane z pietyzmem w kolekcjach rodzinnych były najczęstszymi przedmiotami kradzieży. Przygodni właściciele nie przywiązywali do ich autorstwa i pochodzenia jakiegokolwiek znaczenia. W przeciwieństwie do dzieł odnoszących się do problematyki narodowej, programowo chronionych lub celowo niszczonych, pejzaże, o nieznanej lub zmienionej atrybucji, stawały się towarem poszukiwanym na rynku sztuki. Historia obrazu *Villa d'Este w Tivoli* jest przykładem, jak mogły przebiegać losy wielu innych dzieł, a tylko nieliczne z nich uniknęły zniszczenia.

DISOBEDIENT ARTISTS. MODERN ART IN ŁÓDŹ IN THE EARLY TWENTIETH CENTURY

Janusz Zagrodzki
Professor Emeritus at PWSFTViT in Łódź

What was once true in an artwork and then disclaimed by history is only able to disclose itself again when the conditions have changed on whose account that truth was invalidated: Aesthetic truth content and history are that deeply meshed[1].

Theodor W. Adorno

A Space for the Arts

The second half of the nineteenth century was an era of re-evaluating tradition and the birth of modern art. Copying nature or citing charming landscapes and genre scenes gradually gave way to the discovery of manifestations of reality that were far from perfect and often remained elusive upon superficial viewing. Through independent expression and the continuous enrichment of the means of visual impact, artists sought a synthesis of form and content. Instead of passive immersion in the details of everyday life, they focused on a systematic analysis thereof, capturing the symptoms of disturbing phenomena. Artists interested in a new outlook on the role of art in human life noticed the signs of danger and tried to communicate them in the language of images and words. They remained, however, on the sidelines of modern times, although it is they who, among the few, almost immediately responded to the pronouncement of real threats and, through the appeal of their works, they were able to take a clear position on moral, existential, and social problems of their distressing everyday reality. Artists who hailed from the lands of the Polish Republic occupied by the Russian Empire, the Kingdom of Prussia and the Austrian Empire, faced an additional difficulty in their work. They were nationals of a state that was absent from the political map of the world. Only in exceptional circumstances did they have an opportunity to reach viewers and readers through independent publishing and occasional exhibitions, allowing direct representation of important insights. Eastern Europe remained under the strict supervision of the economically backward Eurasian state of Russian tsars, and like most Asian countries was bound to be late in social development, including all areas of knowledge, science, and culture.

For outstanding individuals, the desire to capture issues important to the entire community in an innovative form led to the discovery of a way of communication other than simple, unambiguous, realistic images of life, full of references and free associations. As a result of the political division of the Polish Republic, artists' struggle against the traditionally shaped tastes of viewers, reluctant towards progressive slogans, was accompanied by the need to hide

1 T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, transl. Robert Hullot-Kentor, New York: Continuum 1994, 65.

the politically charged content of their works from censors. Masking meanings that were too easy to decipher and coding them through sophisticated symbolism led to a situation in which topics ambiguous by design eluded most recipients, who failed to notice them, misinterpreted or even completely ignored them. This applied primarily to works understood as expression of opposition against the severe restrictions imposed by the occupiers, meticulously enforced by state offices. The growing power of the apparatus of control hindered freedom of action in all endeavors that created imagination, regardless of discipline. Such a state of affairs, perpetuated by the authoritarian rule based on the power of the police and army, continued uninterrupted throughout the nineteenth century, an age of intensive development in many countries of Western Europe. Schematic reading of meanings contained within the works of artists who sought new forms of expression, virtually unknown to a broader audience, was accompanied by uncritical approval of the oft-repeated, commonly accepted stereotypes. The conventionality of reception meant that bold, independent ideas expressed in a form only seemingly recognized by theorists are marginalized in contemporary historical studies today. The perception of hidden meanings, reinterpretation through a "new vision" of already revealed (it would seem) phenomena, could facilitate the revival of works wrongly removed from people's thoughts, memory, and critical writings. This would have to entail a re-evaluation of works by artists whose achievements have not been properly interpreted to date. In the opinion of symbolism theorist Hans H. Hofstätter, the nineteenth century still remains an "unknown century"[2], and its key representatives "do not need to be geniuses or even great talents; they do not need to be the head or the heart of their generation; they only need to be its consciousness"[3].

In areas formerly belonging to the Republic, Poles, Lithuanians, Belarusians and Ukrainians, as well as hundreds of thousands of Jewish families, hailing from all social strata, lived together conditioned by the political situation. As a result, the specific circumstances of finding ways to be together emerged in individual national groups, and at the same time, ways to work side by side with one another. Ideas of full equality proclaimed by the Four-Year Sejm, as well as many other progressive ideas from the Constitution of May 3, 1791, were quickly ousted by the policies of the occupying powers. The supervision of the tsarist or imperial administrations, the policy of advancing discrimination, Russification and Germanization, made all ethnic circles aware of the need to preserve their own culture and language – the fact that Jews had known for hundreds of years. In view of the growing threats, people became aware of the similar fate shared by all communities without statehood. Poles began to think of themselves as the chosen people,

2 H. H. Hofsttäter, *Symbolizm*, Polish trans. S. Błaut, Warszawa 1980, 8.

3 Ibidem, 13. Hofsttäter refers to the work by H. von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Frankfurt 1950.

put through many trials by God, and saw places marked by the blood of those fighting for freedom as sacred. As a result of their shared experiences, Poles and Jews were brought closer than ever and strengthened their alliance during the January uprising in 1863. Mutual assistance led to joint actions and simultaneous patriotic celebrations taking place in churches and synagogues. Polish insurgent rebellions and the whole tradition of freedom influenced, in turn, the development of the ideology of Zionism. Further rapprochement between these social groups with diverse backgrounds, not always capable of an informed analysis of the situation and realizing what had determined it, could provide an additional obstacle in the process of keeping power. In her lengthy book *The Origins of Totalitarianism*, Hannah Arendt proved that "elementary clues to the growing hostility between certain groups of society and the Jews" were "anti-Semitic slogans", which "proved a most effective means of inspiring and organising great masses of people for imperialist expansion"[4]. The beginnings of an organized anti-Semitic movement in all European countries date back to the last three decades of the nineteenth century. Although the Austrian Empire went through an apparent transformation into an ethnically and culturally diverse Austrian-Hungarian Monarchy, Germany and Russia, however, in an attempt to emphasize their global aspirations, went for the highest title possible and became Empires. Tsarist police (*okhrana*) began to control public opinion, exploiting the existing national and religious prejudices. All forms of chauvinistic nationalisms were supported. An important factor in antagonizing subordinate nations against one another was propaganda prepared and published by the secret services, addressed to the Poles, Lithuanians, and Ukrainians. Numerous articles in the local press quoted arguments from Western European anti-Semitic publications[5]. The next step was to identify the threat of Zionism and present the Jews as formidable opponents of Poles and all other nations[6]. Pogroms, expulsions and other repressive actions organized from the early 1870s in the western provinces of the Russian Empire, in areas that had been previously designated as places were Jews could settle, and finally the passing of "temporary laws" substantially restricting the civil rights of Jews (3 May 1882) provided a complement for the policy.

In the late nineteenth and early twentieth century, Łódź was a conglomerate of attitudes and religions of four distinct nationalities: Poles, Jews, Germans and Russians, while simultaneously remaining a model for emerging capitalism in which all social circles and ethnic groups were intermingled. The rapid influx of population, countless textile handicraft workshops, as well as mechanical spinning and weaving plants shaped the profile of the sprawling city. In parallel

4 H. Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, Houghton Mifflin Harcourt 1978, 10.

5 The main source of information were the texts by Eduard Drumont *La France juive*, Eugen Duehring *Die Judenfrage als Frage der Rassenschädlichkeit für Existenz, Sitte und Cultur der Völker mit einer weltgeschichtlischen Antwort.*

6 F. Ryszka, A. Jasińska-Kania, *Antysemityzm polski. Szkic do opisu diagnozy*, Warsaw 1993. The first international anti-Jewish congress was held in Dresden in 1882. It was attended by 3000 delegates from Germany, Austria and Russia.

to the poverty of thousands of families who came to Łódź hoping to escape from starvation in their native villages, enormous fortunes were amassed. Among the successful residents of Łódź – "Lodzermensch" as they were known – 50.5 per cent were Germans, 43 per cent were Jews, while Poles accounted for only 3 per cent[7]. The oft-repeated labels of "promised land" and "bad city" were fully justified and equally true. The constant strive for larger fortunes by all possible means led to many disasters and personal tragedies on an unprecedented scale. Such grim reality was hardly a conducive background for the crystallization of new models of cultural life, including the idea of regaining freedom, both in political and national terms. As the journalist Cezary Jellenta wrote in an emotional text published in the Warsaw progressive magazine "Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego Literatury i Sztuk Pięknych" [Weekly Review of Social Life, Literature and Arts], the atmosphere in Łódź did not encourage the emergence of a thriving cultural-creative environment: "It is a field of tragedy and themes unknown elsewhere; it is a sphere of a terrible, hideous and ridiculous power. It is a virgin forest untouched by an ax. Nowhere else are there such birds and amphibians to be found, nor such growth. After all, there is still no trace of social shame, or society taste, or a book that is not bound in gold. What a mine of intense meanness, enormous shapes, terrible tragedies, great spots and Laocoön groups"[8]. The style of life shaped in the daily struggle for financial success, present in all social and national groups including the intelligentsia and the nascent bourgeoisie, had no place for the problems of creative nature, although some of the rulers of industrial Łódź saw finding young promising artists as a profitable investment.

Art for Life and Life for Art

Dawid Hirszenberg was one of the many craftsmen who came to Łódź in mid-nineteenth century. He supported his large family on an income from a small weaving workshop ran together with Saul Fryszman, his relative. As tradition dictated, he appointed the eldest son Samuel as his successor. In 1877, Samuel Hirszenberg enrolled at the Łódź School of Crafts[9], which he continued until 1881. He made a name for himself among his peers as a talented author of drawings. The subsequent years in the life of the young artist, filled with development and at the same time reinforcing his general views on the nature of the world and the resulting ideals, can

7 S. Pytlas, *Łódzka burżuazja przemysłowa w latach 1864–1914*, Łódź 1994, 42–44. According to other calculations: D. Klementowicz, *Wojciech Kossak a burżuazja łódzka*, [in:] *Studia z historii społeczno-gospodarczej XIX i XX wieku*, ed. W. Puś, vol. 6, Łódź 2009, 123–124 (Jews 48%, Germans 31,4%, Polls 17.7%, other nationalities 2,9%); W. Puś, *Żydzi w Łodzi w latach zaborów 1793-1914*, Łódź 1998.

8 C. Jellenta, *Profile Talentów II*, "Przegląd Tygodniowy" 1900, no 17, 168.

9 The curriculum of the 6-class school founded in Łódź was similar to the curriculum of the *realschule*; the school taught vocational subjects needed to work in the textile industry: chemical (dyeing) and mechanical technology, spinning, weaving; in 1873, a drawing class was also opened.

be reproduced accurately thanks to the literary talents of his French wife Dinah, née Chrétien de Bove[10]. In a draft of a biography written during the life of her husband, Dinah Hirszenberg cited circumstances which shaped his artistic path[11] "The family physician, Dr. Maksymilian Cohn, discovered that the young boy – at the time a student at a vocational school – had a talent. He shared his observation with his father. The head of the large family, however, was none too pleased, as his rather cold reaction indicated. He was not particularly enthusiastic about the news that his son, the eldest of the children, was to leave school. The same school where he sent the boy despite the latter's reluctance to accept the concessions pressed upon him by civilization. He was not too enthusiastic when he watched his 16-year-old son embark on the great path of his life. The only thing he slipped into the boy's pocket to take with him on the road were *tefillin* [scrolls with quotations from the Pentateuch]"[12]. Dinah devoted much attention to the analysis of social conditions within the Jewish community and the relationship between artists and sponsors. Thanks to the intervention of Dr. Cohn, industrialists Izrael Kalmanowicz Poznański and Markus Silberstein provided a small monthly stipend of 25 rubles, and, despite his parents' resistance, arranged for Samuel Hirszenberg to start studying at the Kraków Imperial and Royal Academy of Fine Arts, and in 1883 – to move to the Royal Academy of Fine Arts in Munich[13]. In Kraków, the teenage boy, whose personality was still developing but who was already aware of his own intellectual readiness, chose to support the ideology of progress and independence of art. It was then that he found a lifelong friend in the future painter and critic Marian Wawrzeniecki. While studying painting, he became interested in other disciplines of the humanities. He found subjects for his planned works in the imagery of everyday life, which he observed closely trying to link them with the ideas found in literature and philosophical reflections.

In return for their "generosity", as Dinah write, "Hirszenberg's patrons expected him to be endlessly grateful". The stipend was barely enough for the young artist when he was living in Kraków, but in Munich it no longer sufficed: "The monthly stipend of 25 rubles did not increase along with his growing talent. Munich was more expensive than Kraków. The meager sum had to cover accommodation. The food was the law of nature – he could not get away from it. In addition, he had to pay an annual fee for studying at the academy; buy canvases, brushes, paints"[14].

10 Samuel Hirszenberg's married Maria Anna Paulina Chrétien de Bove, who converted to Judaism and took the name of Dinah, in Munich 16 December 1896.

11 In a letter to M. Wawrzeniecki dated 27 February 1897, S. Hirszenberg wrote, "My woman is a poet and a writer. She has had a lot of pieces, most original, printed in French magazines. And her journal is a veritable masterpiece", Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, sygn. 2607.

12 D. Hirszenberg, *On a dit "il est mort très jeune"* ..., manuscript dated Berlin, 1 May 1909. English quote based on the Polish translation by Maria Prandota, Żydowski Instytut Historyczny,Warszawa.

13 O. Aleksandrowicz, *Samuel Hirszenberg*, [in:] "Almanach Żydowski wydany pod redakcją doktora Leona Reicha we Lwowie w roku 1910", Lviv 1910, 74.

14 D. Hirszenberg, op. cit..

Daily shortcomings – "Munich hunger" – as he later called it, caused a chronic and, as it turned out, incurable disease of the stomach. "If one is starving at the age of 18, deprived of everything, nature sooner or later will take its toll", – says Dinah[15]. After four years of studying at the Academy of Munich, which he graduated with honors in the composition school of Alexander Wagner (1883-1887), the painter lost the small stipend from Łódź. "He is 20 years old. He has just been refused his stipend. He has to cope on his own, such is the opinion of his patrons [...] patrons who are fresh parvenus in the industry, who have no idea of what art is, moreover, who do not consider it to be of any significance. Łódź is not Florence, the Medici are unknown there. It is a sign of the times! Everything belongs to the industry, to commerce, to profiteering: it is a fight for gold!"[16] Hirszenberg's only income came from his paintings, as he sold his oil sketches "for three marks". In his "narrow and poorly lit studio", he completed *Uriel Acosta and Spinoza* (1887)[17], starting a series of works that defined the ideological program of his painting. The painting was a reference to the widely noted play by Karl Gützkow[18]. Acosta, cursed by his community for remaining faithful to his own convictions, is tragically killed, but his thought is continued by his student, philosopher Benedictus (Baruch) de Spinoza, who creatively developed the idea of "Deus sive natura" (God, or nature). Upon exhibition, the painting was well received in Munich. "However, the artist is still starving because none of the patrons thought to buy his first work," Dinah writes[19]. It was not until the success of his subsequent program work, *Yeshiva – Scholl of Talmudists* (1887)[20], cohesive due to its uniform color scheme, reminiscent of the colors of the Munich school, winner of multiple competitions and honored with a medal at the international exhibition in Paris in 1889, changes Hirszenberg's situation in Łódź, not so much financially as in terms of prestige: "A medal! The patrons cannot believe their eyes. Not a bad investment of their capital! The painting was bought. *Uriel Acost*a also sold – for nothing – for a piece of bread"[21]. Hirszenberg painting reached its full potential of realism, a degree of technical skill on par with photography. The awards made it possible for the artist to go to France and study at the Filippo Colorassi's Académie for a year. In Paris, he started experimenting with the effectiveness of

15 Ibidem.
16 Ibidem.
17 Lost painting.
18 Karl Ferdinand Gutzkow (1811–1878), writer and playwright, collaborated with the Hoftheater in Dresden. The premiere of Uriel Acosta took place in December 1847 in Dresden; *Uriel Acosta, a tragedy in five acts in verse*, was published in Polish translation by Nicholas Bołoz-Antoniewicz (Lviv 1850, 1881, 1897); the play was staged on many occasions, also in Lviv and Warsaw.
19 D. Hirszenberg, op. cit.
20 *Yeshiva* [*School of Talmudists*], 1887, National Museum in Kraków, donated by children of Markus and Teresa Silberstein.
21 D. Hirszenberg, op. cit.

a new method of an impressionistic description of reality – *A Lady with Red Umbrella* (1889), only partially fitting within the definitions of the impressionist approach developed at the time.

At the turn of the 1880s and 1890s, Hirszenberg created another iconic painting related to his reflections on certain literary works. Felicien Champsaur published a *roman à clef* titled *Dinah Samuel*[22]. The decision of the artist's wife to adopt the name Dinah in December 1896 was a conscious reference to the book. Immediately after completing *Yeshiva* he painted a small composition *A Scene in the Temple* (c. 1888)[23], an oil study in browns and grays with minor color dominants, inspired by his reflections on the tragedy by Juliusz Słowacki's *Father Marek* and the character of Judith created by the poet, symbolizing, on the one hand, the complicated structure of the struggle for freedom, and on the other, the reconciliation between Poland and Israel. Another important work was a self-portrait with the muse – *Urania* (1891), inspired by the novel by the eminent popularizer of astronomy, Camille Flammarion[24]. The muse floating *In the Universe*[25] in a symbolic gesture demonstrates to the artist the importance of earthly matters and directs his attention to the tragic events in a world dominated by the dark nature of humanity, just like in the drawing by Artur Grottger *Follow Me Through the Vale of Tears* (1866). *Urania* signaled a new series of Hirszenberg's paintings devoted to the themes of martyrdom. In this most difficult period of his life, he received many awards and letters of praise[26]. Filled with flickering light, *A Little Conference* (1893) was exhibited in the salon of honor of the Munich Secession.

In the academies, but also in everyday life, Hirszenberg faced more or less openly demonstrated prejudice and even hostility towards Jews. He believed that the proper response to different doses of local anti-Semitism was a "life without blemish". Dinah emphasizes the artist's steadfastness and independence, contrasted with the frailty of his body, "He wants to impress with his integrity, loyalty, and honesty. He had gotten it into his head the only way for him to achieve anything will be his talent, that he will not compromise his conscience, that he will not turn his art into merchandise. It is too much honesty in an age where everything is for sale and

22 Felicien Champsaur (1858-1934), French writer and journalist; the novel Dinah Samuel (Ollendorff, 1882), contained a manifesto of modernism in the introduction, referring to the two main themes of all social phenomena, the fight for "money" and "kiss".

23 *Scene in a Temple*, c. 1888, The Museum of Anna and Jarosław Iwaszkiewicz in Stawisko.

24 Nicolas Camille Flammarion (1842-1925), founder and director of the astronomical observatory at Juvisy-sur-Orge near Paris, published a number of texts about the universe, and his popular novel *Urania*, addressed to those who "think and dream"; *Urania* was published in the Polish translation by St. Kramsztyk (Warsaw 1890).

25 *Urania – we Wszechświecie* [*Urania – in the universe*], 1891, a private deposit at the Jewish Historical Institute in Warsaw. The painting had been donated to Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów in Łódź by Stanisław Silberstein in 1926.

26 At the World Exhibition in Paris, Hirszenberg was awarded a silver medal and the right to exhibit "hors concours" (1889); letters of praise: in Kraków (1887), Warsaw (1888), Berlin (1891); prize at the art competition organized by "Tygodnik Ilustrowany" in Warsaw (1893); TZSP prize in Warsaw (1895); TPSP prize in Kraków (1896); bronze medal at the Universal Exhibition in Paris (1900).

available for purchase. If only he would bend his back a little, lean against the kings of gold, they would help him, get him commissions for portraits. Bend your back! No way! Thus, he moves away, overwhelmed, hiding in the ivory tower of his art. The patrons in Łódź do not understand anything. These are not good times for Don Quixotes. If they continue to support him, it is only because his success flatters them and feeds their self-love. If he is an artist today, is it not thanks to them? They would gladly appropriate his medals. He feels suffocated in the atmosphere of Łódź. Factories, tall chimneys, the sky constantly covered with a thick layer of smoke, all that brings sadness upon him. Stark poverty existing alongside the great industry haunts him and causes him pain"[27]. The author is uncompromising as she reveals the relationship between the Łódź bourgeoisie and artists, leaving no doubt as to the true intentions of "patrons".

The life of Henryk (Enoch) Glicenstein took a slightly different course. Born in Turek, the artist had an exceptional talent for sculpture. His parents sent him to a Talmudic school in Kalisz, although his lack of interest in such studies quickly became apparent. He went to live with his uncle in Łódź where he learned the craft of woodcarving. Soon, decorated umbrella handles and furniture fixtures won him praise from numerous customers. An important person in the artist's career was a writer and publicist associated with the Hirszenberg family, Dawid Fryszman (Frischman), whose father ran a weaving factory with Dawid Hirszenberg. Fryszman arranged Glicenstein's miniature sculptures curved in stone to be presented at the offices of the Łódź newspaper, "Dziennik Łódzki". In an article dated August 16, 1887, trying to interest "patrons of art" in the talent of the "homegrown sculptor"[28]. The newspaper's initiative did not meet with the expected response. In a subsequent article, written with clearly ironic undertones, an author signed as "Sarmaticus" wrote, "Whoever irritates a blind man with descriptions of charming landscapes, unable to return light to him, or a hungry man with the sight of tasty dishes, unable to buy him bread – commits an act deserving punishment. So punished severely at the last judgment will be one of my colleagues, who, having found somewhere in the Old Town a homegrown sculptor, instead of leaving him to his workshop in the open air, brought him on paper between printing cylinders ... Why? For what? [...] The Cinderella who has recently been made artist asked if anyone has come from the city to see his figures left in the newsroom, and when he learned that no one thought them interesting enough, he was saddened". Drawing conclusions from the general interest in art, the columnist sarcastically summed up the events in the newspaper's office: "dealing with sculptors is not worth the effort, it requires a lot of input while bringing only a paltry percentage"[29].

After another financial crisis in the Łódź textile industry, Hirszenberg's company fell into

27 D. Hirszenberg, op. cit.
28 *Domorosły rzeźbiarz…*, "Dziennik Łódzki" 1887, no 190, 2-3.
29 *Sarmaticus, Z tygodnia*, "Dziennik Łódzki" 1887, no 196, 2.

disrepair. After that, Samuel's art became the main source of income for the whole family. At the end of the 1880s, Fryszman brought Glicenstein for a visit at the Hirszenbergs' home. We can draw conclusions as to how their lives changed based on the description of their apartment written after the visit, "In this house there was an atmosphere of culture as well as passion and interest in art. As soon as I walked in, I noticed oil paintings, studies from nature, compositions, sketches – which was new to me, a surprise and a spiritual experience. I was moved beyond words, more than ever before. An admiration was born in me, admiration for everything I experienced there – something I had never dreamed before. That refined house impressed me with its culture"[30]. In the 1890s, Samuel became head of the family, making all decisions concerning its members and providing funds for the care and education of his siblings; his brother Leon started studies at the Academy of Munich, and the younger Henryk took an interest in architecture. In his autobiographical text, Glicenstein remembers his fascination upon his first visit at the Hirszenbergs' home, where his guide was the artist's sister Helena: "Full of dreams of becoming an artist one day, I listened, spellbound, and I did not know then that this beautiful girl would by my wife, and I myself would be the third member of the family trio – Hirszenberg, Fryszman, Glicenstein"[31]. Thanks to Fryszman's intervention, the artist was granted a scholarship from Łódź entrepreneurs to study art in Munich, most likely a significantly larger one than the sum Hirszenberg had received. A similar stipend, also through Fryszman's efforts, was offered to Leopold Pilichowski, who studied under Wojciech Gerson in the Drawing Class in 1886 in Warsaw; from 1887 until 1888 at the Academy of Munich, under Otto Seiza and Simon Hollósy; and then in 1889–1990 at the Académie Julian in Paris, under Benjamin Constant and Fernand Cormon. Glicenstein enrolled at the Munich school three years later in 1890 and for five years he attended the masterclass taught by Wilhelm von Rümann. In 1897, together with his wife Helena, he moved permanently to Rome, where they were often visited by Samuel and Leon Hirszenberg.

According to Cezary Jellenty, the characteristics of Łódź and the lives of its inhabitants found its most accurate expression in the works by Leopold (Lejb) Pilichowski[32]. Among the paintings shown at his solo exhibition at Krywult's Salon in Warsaw in 1900, a scene in a factory alley stood out, titled *Dyer* (c. 1895), whose composition was subordinated to the suggestive effect of two spots of carmine. "Honest and skillful symbol in delicious contrasts of colors, in these two buckets of paint red like blood, that the worker put down, as if seeking a moment of respite. [...] A new painting that neither mimics nor repeats anyone"[33]. The artist was also inspired by Łódź

30 T. Sztyma-Knasiecka, *Syn swojego Ludu. Twórczość Henryka Glicensteina 1870-1942*, Warszawa 2008, 31.
31 H. Glicenstein, *Brothers in Misfortune. The story of a family*, "The Jewish Guardian", 29 September 1922, 6 (based on: T. Sztyma-Knasiecka, op. cit.).
32 C. Jellenta, op. cit., 168.
33 Ibidem.

when working on his symbolic depiction of the wandering of Jewish families, *At the Railway Station* (c. 1900). Aside from realistic genre paintings, Pilichowski created modernist works, such as the decorative study of a garden filled with flowers and fruit, titled *Fertility* (ca. 1900). His composition entitled *Chopin* (1904) was a symbolic, poetic version referring to the mental relationship between painting and music, in which the oft-cited oeuvre of the Romantic artist became a shadow accompanying the search for innovators. Pilichowski's views on the situation of artists in Łódź were no different than those of others. Jellenta cites his critical statement: "it is a stifling ground, whose horrors kill the spirit, and local intelligentsia – monsters of ignorance and ridiculousness, among whom one dries up and withers"[34]. Dinah described the "cultural sphere" in a similar way, stating "Life was easy only for the selfish, the indifferent, and charlatans, and there were only two categories of people: cheaters and the cheated"[35].

Nevertheless, Hirszenberg stayed in Łódź, trying, despite all signs, to disseminate knowledge regarding its latest achievements. An example of such a spectacular attempt to popularise unknown artistic ideas in the fallow was the presentation of Władysław Podkowiński's painting *Frenzy* at the Grand Hotel on Piotrkowska Street soon after the artist's death, in the summer of 1895[36]. The work, considered a comprehensive manifesto of symbolism, was destroyed in an original artistic performance (23 April 1894), during the exhibition at Zachęta. In an act of personal protest, which from the contemporary point of view can be considered as a type of performance, the painting was destroyed – "the thing that was most dear to him"[37]. Innovators of art in Łódź, Hirszenberg and Pilichowski, who were often listed among the outstanding painters of the young generation, decided to organise "an artistic arrangement" of the repaired work, showcasing it in the banquet hall of the hotel. It is difficult to assess how much of Podkowinski's message reached the audience, nevertheless, the arrangement, most likely also because of the erotic appeal of the painting, was highly popular. At the time, Hirszenberg was working on another symbolic work, the monumental composition *Ahaswer – the Wandering Jew* (1898). The image became a harbinger of the fate of exiles, a sign of the ongoing tragedy, unlimited in time and space. It won the bronze medal at the Universal Exhibition in Paris (1900).

After a short stay in France and a longer one with Glicenstein in Rome, Hirszenberg stayed in Munich. Appreciating the significance of his previous works, the editors of the magazine celebrating the revival of the Jewish movement "Ost und West: Illustrierte Monatsschrift für Modernes Judentum", published since January 1901 in Berlin, contacted the artist. In a series of

34 Ibidem.
35 D. Hirszenberg, op. cit.
36 "Tygodnik Ilustrowany" 1895/I, 279.
37 W. Gomulicki, *U twórcy szału*,"Kraj" 1894, no 18, 9.

articles, the monthly presented examples of attitudes that shaped the "modern" understanding of national identity. The premise was to create "a single community," bonding aspirations of the "enlightened West" "and "traditional East." The first issue featured a symbolic portrait by Hermann Struck *Polish Jew*[38], who "bears all suffering with unfailing strength, and in the coming days will finish with the work prevented by thousand years of oppression: he will raise humanity to the greatest height"[39]. The journal promoted two distinct visions of Zionism side by side – one referring to the spirituality of Jewish culture, presented by Asher Ginsberg (Achad Ha'am)[40], and the opposite, political version of Theodor Herzl[41], Hirszenberg did not take a firm position as regards views on the future of the Jewish people, nor did he participate in the Zionist Congresses. Nevertheless, his work, discussed and reproduced in "Ost und West"[42] on several occasions, was closer to "cultural Zionism" than "political Zionism", associated after Herzl's death with the colorful personality of Max Nordau, opponent of "decadents and symbolists".

After returning to Łódź, the artist designed the interior of the residences of his patrons, Izrael Poznanski on Ogrodowa Street, and Markus Silberstein in Lisowice near Łódź. Particularly impressive was the monumental decoration of the dining room of Poznański's house. In the paintings *Muse*, *Entry*, *Farewell* and *Woman with Fruit* (1903), placed above the paneling in the upper part of the room, Hirszenberg used simplified architecture studies, synthetic landscapes and genre scenes painted during his stay in Italy. The second group of works, representing "the apotheosis of poetry and music", prepared in Munich for the mirror hall of the palace on Ogrodowa Street, did not survive World War II. However, it can be partially reconstructed based on reproductions in the journal "Ost und West". According to critics, visitors at Hirszenberg's studio noted the way his paintings referred to the work of Ludwig von Hofmann and Fritz Erler[43], often featured at exhibitions of the Munich Secession. In addition to these compositions, the artist created four "decorative panels" (1903), inspired by Franciszek Karpinski's poem *Filon and Laura*, while in the background he used landscapes painted during his stay in Lisowice. His other paintings from that period include the traditional "en pied" portraits of Teresa and Markus Silberstein (1902) as well as a painting featuring a family consisting of eleven people. These works probably decorated the palace in Lisowice. In a report written for Wawrzeniecki,

38 *Polnische Juden*, "Ost und West" 1901, szp. 645.

39 Ibidem, szp. 653.

40 Achad Ha'am [Ascher Ginzberg] (1856–1927), philosopher and writer, author of the paper For Culture, delivered at the Zionist Conference in Minsk (September 1902); *Über die Kultur*, "Ost und West" 1902, szp. 655-660, 721-728; theoretical principles of "cultural Zionism" were developed philosopher Martin Buber (1878–1965).

41 Theodor Herzl (1860–1904), writer and politician, founder and ideologist of "political Zionism", critic of "cultural Zionism"; his successor was Max Nordau [Max Südfeld] (1849–1923).

42 Ruth, *Samuel Hirszenberg*, "Ost und West" 1902, szp. 674-688; Samuel B. *Samuel Hirszenberg*, "Ost und West" 1904, szp. 665-674.

43 E.K Borck, *Aus dem Nachlass von Samuel Hirszenberg*, "Ost und West" 1912, szp. 130–136.

the artist was quite critical of the form of his works, "Having returned to Łódź, [Hirszenberg] painted various kitsch works and portraits. Among other things, the S. Family portrait featuring 11 people"[44]. Dinah does not say anything about the financial settlements between the artist and his patrons. Information recorded on the paintings indicates that he spent several summers in Lisowice, where he was joined by Edward Okuń and Glicenstein, who sculpted a white marble bust of Teresa Silberstein (c. 1898).

Around 1900, Hirszenberg moved to new premises in the city center. Seweryn Gottlieb describes the meeting of artists in Samuel's studio. Also present were Leopold Pilichowski and Leon Hirszenberg, whose painting had developed during his stay in Brittany: "On Spacerowa Street, intersected with a beautiful square, in front of the synagogue, the artist had his apartment on the third floor. We were welcome at the door by the master's wife, Dinah, a native Parisian, who had converted to Judaism for her husband. She greeted us friendly, as only French women can. We entered the studio. So colorfully and harmoniously decorated [...], originality different from bourgeois models, everywhere simplicity of line and resounding rhythm, freshness and discretion"[45]. Gottlieb described Samuel as "one of the dreamers", "contemplative", who "prefer to lock himself in his studio, where he mused and played the organ", "he was an artist through and through, and lived only for art", "he sought refuge in the world of his dreams, where he felt like a lord and prince"[46].

Hirszenberg's main ideological message was the slogan expressed in a short, succinct form, "art for life and life for art"[47], which determined the supports of his chosen career. Dinah emphasised her husband's independent tendencies, even blaming him for not making profitable contacts: "he certainly did not have any qualities typical of good flatterers. He did not know how to speak the right words that would tickle someone's vanity; he did not like company – especially the one that could be encountered in the salons of Łódź upstarts. He fled from anything that looked like charlatanism, he did not like to drink with journalists or other people who did not have any values, were mostly classless, who fled the town for the city"[48]. No wonder then that in a letter to Wawrzynicki, the artist writes, "I have more debts than cash. We are living in poverty as in the old times, and we do not always have [enough] money to pay the model"[49]. Reflections on the general state of culture, including the role of Jewish artists, prompted Pilichowski to write

44 Hirszenberg's letter to M. Wawrzeniecki, op. cit.
45 S. Gottlieb, *Wspomnienia*, "Wschód" 1908, no 39, 2-4.
46 Ibidem.
47 Hirszenberg's letter to M. Wawrzeniecki, op. cit.
48 D. Hirszenberg, op. cit.
49 Hirszenberg's letter to M. Wawrzeniecki, op. cit.

the article *Art and Jewish artists*[50], in which he argued that in spite of the centuries-old iconoclasm and restrictions of the diaspora, the interest of Jews in all disciplines of arts was steadily growing. At the "salon of the immortal", alongside the most prominent European artists, he included "the romantic style of Maurycy Gottlieb and the noble realism of Samuel Hirszenberg". He also listed Henryk Glicenstein, who "achieved a significant position in the field of Polish culture"[51].

The deteriorating financial situation of the Łódź workers at the beginning of the twentieth century reached a boiling point. Many families were completely destitute. Ivan Tikowskij-Kostin in a series of reportages published in the St. Petersburg newspaper "Ruś", published under the title *City of Proletarians* (1907)[52], called the situation of Łódź residents the "anarchy of hunger". The first rebellion suppressed by the police and the army took place in 1892. The culmination of the demonstration, which quickly escalated into street clashes with the participation of all national and religious groups, took place at the turn of 1904 and 1905. Only then did Hirszenberg decide to leave Łódź and the family moved to Kraków. The 1905 revolution, fighting on the barricades and the martial law in Łódź (introduced on 24 June 1905), found the artist in Kraków, on Smoleńsk Street. Gottlieb vertically described the solemn ceremony when, shortly after the arrival of the artist, during the Maccabi evening at the Municipal Theatre in Kraków, the painting *Golus – Exile* (1904) was exhibited: "the raised curtain revealed that frozen, mortally terrified group of wandering Jews. A tableau of "Golus", when a post-pogrom song sounded from the stage and broken sobs could be heard from the boxes. Tears, hot and sour, poured from our eyes at the sight of our misery. One simply must see the painting. And so, with bated breath, the audience watched, petrified. It was only when friends forcibly pushed the author onto the proscenium that the heavy burden fell off our hearts and a raging hurricane of enthusiasm broke out, the likes of which I have never in my life seen before. It was a powerful, shocking experience that the artist gave us in the visual synthesis of all our fate"[53].

Hirszenberg's nearly two-year stay in Kraków was a success. Continuing the series of pogrom works, the artist painted a personal record of the revolutionary events in Łódź, the poignant and expressive *Black Banner* (1905) and again made a reference to the life and thought of Spinoza in the painting *Spinoza Excommunicated* (1907), inspired by the mood in the Jewish community. Critics called the artist "a unique painter and poet"[54] and Adolf Nowaczyński informed the public that the "well-known and respected author of *Black Banner*, Mister Hirszenberg was appointed director of the Academy of Fine Arts in Jerusalem". Writing about his "exceptional

50 L. Pilichowski, *Sztuka i artyści żydowscy*, "Almanach Żydowski" op. cit., 70–72
51 Ibidem, 72.
52 I. Tikowskij-Kostin, *Miasto proletariuszy*, Łódź 1907, 2001.
53 S. Gottlieb, *Wspomnienia*, op. cit.
54 Stosław [A. Chołoniewski], *Samuel Hirszenberg*, "Świat" (Kraków), 1907, no 8, 4.

career", he interviewed the artist. When asked if his latest work could be viewed, Hirszenberg responded, "After two years I hope to organise an exhibition of my works that will be painted in the new land"[55]. Ultimately, however, Hirszenberg did not accept the position of director of the School of Applied Arts – Besalel[56] in Jerusalem, although he joined the faculty as Professor. The exhibition was never organised, and on 15 September 1908 a relapse caused the premature death of the painter, who was still in his prime.

Tradition and Modernity in the Realities of the Twentieth Century

Among the many critical opinions on Łódź and its culture, next to the artistic vision of the "monster city" from Reymont's novel *The Promised Land* (1899)[57], the term "bad city", emerged, established by Zygmunt Bartkiewicz in a series of articles in the magazine "Świat": "There is such a city in Poland – a bad one. And how hypocritical, because it is as if draped in a veil of mourning, while it is mocking death"[58]. They were, of course, not the only texts concerning the daily life and mentality of the contemporary generation, indicating the negative traits of the intellectual environment. Recalling the unpopular statements of independent journalists assessing the state of the minds of the inhabitants of the former Polish territory after the defeat of the January Uprising, it is difficult to find among them even a single unequivocally positive view. In polemical articles written under the pseudonym A. Czepiel, Stanisław Brzozowski, author of *Legenda Młodej Polski* [*Legend of the Young Poland* movement] (1910)[59], accused persons appointed to mental work of "hieratic impotence, recognition of inaction and inability to act as a symbol and symptom of spiritual superiority, understanding freedom not as a growing world domination, but as an escape from it"[60]. He argued that by their inept actions the so-called "intellectuals" "made superior souls powerless, instilled in them the belief that inaction and impotence are the essence of their superiority"[61]. Julian Gaudenty Napoleon Kaliszewski spoke even more bluntly about the situation in the Kingdom of Galicia. In the publication *Moi kochani rodacy* [*My dear compatriots*], published under the pseudonym "Klin", he tried to present the phenomena that make up a dull image of life: "and pleasant climate – monotonous country – sloppy settlements – stupid people – bland middle-class – calcified aristocracy – and the entire community backward. This

55 Clarus [A. Nowaczyński], *Niezwykła kariera krakowskiego malarza*, "Świat" (Kraków), 1907, no 29, 16.
56 B. Schatz, *Z przedświtu Bezalelu*, "Almanach Żydowski", op. cit., 48-51.
57 W. Reymont, *Ziemia obiecana*, Warszawa 1899.
58 Z. Bartkiewicz, *Złe miasto*, „Świat" (Warszawa), 1907, no 48-51; book edition: Łodź 1911, 2001.
59 S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910.
60 A. Czepiel [S. Brzozowski], *W odpowiedzi na protest*, "Głos" 1904, no 34.
61 Ibidem.

is my beloved Motherland"[62]. Assessing the cultural and moral level of urban centers, he saw the spreading "laziness of spirit": "City-dwellers are sedentary, the average for profits and money, for which they seek sophisticated and insalubrious pleasures and delights [...] Everyone despises anyone who is lower on the social ladder"[63].

An additional obstacle preventing new artistic ideas from reaching the culturally and ethnically diverse urban communities were officers, expanded by the occupiers, specialising in controlling the sphere of art. Publishing houses, theater performances, and exhibitions must all be marked each time with the label "Dosvoleno Tsensouroyou" by the President of the Committee of Censorship, but then they could be banned based on individual decisions of local police chiefs and governors. Wawrzeniecki, with whom Hirszenberg agreed on many issues, aptly summed up the character of state offices, "[They are] chains, which in some districts of Poland, in combination with 'mindless and shallow criticism' will exterminate the work of [innovators] and prevent the audience from understanding it, or even make the so-called artists hated"[64]. All that made it difficult to expand the impact of ideas carried by modern art, especially since the degree of tolerance for the "avant-garde" trends was relatively low, even in the circles of intellectuals.

To appreciate the significance of the works of Samuel Hirszenberg it is not enough to know the environment from which he hailed, the specificity of place where he worked, and the achievements of other painters of the period. Despite repeated and serious reservations, he did not leave Łódź; an affiliation that extended beyond family, he believed that it was his obligation to become a propagator of modernity in this city. Wawrzeniecki saw inconsistency in his decision: "He settled down in Łódź and there, among the big industry, he is a pioneer of art. It is an interesting combination, a painter and a thinker, deep, reflective nature, among the bustle of the cosmopolitan factory city"[65]. The reasons for his decision were not entirely clear for his friends, and it was only Stanisław Roman Lewandowski who revealed them: "Wherever he is, he is always drawn to Łódź. Whether in Munich, or Paris, or Italy – he always betrays them and returns to Łódź [...]. He loves it not with the soul of a millionaire, exploiting it for material profit, but with the same mystical love that keeps him with invisible power within the circle of his compatriots, at the same time familiar and strange, but always close. The first of such artists was Gottlieb, today there are several in Łódź"[66].

62 Klin [J. G. N. Kaliszewski], *Moi kochani rodacy*, Warszawa 1888, 5.
63 Ibidem, 21, 47.
64 M. Wawrzeniecki, *Cechy polańskie w polskiej sztuce*, Biblioteka Kultury Polskiej, Warszawa 1911, 15.
65 M. Wawrzeniecki, *Sylwetki. Samuel Hirszenberg (Kartka z pamiętnika)*, "Przegląd Tygodniowy" 1898, no 52, 585.
66 S. R. Lewandowski, *Samuel Hirszenberg (Sylwetka). Z powodu wystawy tego artysty w Salonie Krywulta*, "Tygodnik Ilustrowany" 1902/I, 44.

Samuel Hirszenberg has a separate place in the arts at the turn-of-the-century. He can be called invincible, while at the same time modest, keeping to himself, never submitting to peer pressure. His career is best described by the slogan cited above, with which he identified himself completely: "art for life and life for art"[67]. The limitations of his clients and prejudice of critics that accompanied him from the beginning did not change his views. He was a lonely explorer of meanings before they were universally understood, seeking to maximise feelings in a depiction of freedom, spirituality, as well as love and suffering. Dinah Hirszenberg started the biography of her husband with an intriguing question, "Is a work of art an artist's dream, made and shaped in his likeness by the captivated public, or rather a subtle reflection of society from which it emerged?"[68] The author drew attention to the still debated issues of the meaning of transmission and reception of creative activities, which can be reduced to the fundamental question, "What is art in human life?" Finding an answer requires the considerable effort of many philosophers, and still remains a "dream of a better future" – as Dinah believed as well[69]. With regard to program paintings by Hirszenberg, the task that the artist sets, which required immediate action, was "independent creation of art". An integral feature of his paintings were his frequent attempts to induce a strong relationship between the content and form of the message, and the spectator. The intensification of expression of paintings and drawings led to the development of expression and enriched the perception. Participation in the ethnic community of Jews, bound by history, religion, culture, and language, required a direct reference to the fate of thousands of exiles, seeking their place among the nations of the world. It is difficult to draw any parallels between "pogroms people" and "pogroms in art", but there are similarities. One of the methods for hampering the aspirations of innovators, practised for centuries, was depriving them of their livelihood, and another – burning their works at the stake. The easiest method proved to be "starving the artist", which the painter experienced in Munich.

The sphere of phenomena emphasised by Samuel Hirszenberg encouraged attempts to communicate classic themes in a new way, combining them with the Romantic ideology and conveying thought by referring to important events and figures. Paintings became an assembly of signs, referring to universal notions, symbolising independent ideas filled with hope for the freedom of existence. A critical stance towards reality overflowing with unsympathetic orders was symptomatic of the artist's creative life and research. In turn, the relationship of art with manifestations of national sentiments, especially when the painter was using innovative means of expression, has always been debatable, evoking different emotions in different social groups.

67 Hirszenberg's letter to M. Wawrzeniecki, op. cit.
68 D. Hirszenberg, op. cit.
69 Ibidem.

Therefore, it was extremely important for Hirszenberg and the artists gathered around him and remaining under its influence to transform specific events and personal feelings into a universal message, emphasizing their universal dimension. Coded statements, sometimes ambiguous or received with difficulty, linked well with the message of real truth about life and its dark sides. The message of Samuel Hirszenberg indicated the direction of further development of important subjects. The essence of the work of the Łódź artists of that period was the symbolic message, inclined towards allegory, with extensive metaphor.

Appendix: History of One Painting

After fifty years, I have returned to the works of Łódź artists of the late nineteenth century. It has become a new research experience for me, quite unexpected, because I have spent many years studying the twentieth century avant-garde. Although I have completed my education at the Faculty of Fine Arts at the Nicolaus Copernicus University in Toruń with the dissertation *The Life and Work Samuel Hirszenberg*, my work at the Museum of Art in Łódź, which began in 1966, has taken me down a completely different path. My interest in the Hirszenbers has been well known to art historians because of the award I won in the competition of the Association of Art Historians for texts that as of yet have not been published. At the time, I was working on entries for Leon and Samuel for Dictionary of Polish Artists, definitively separating the work of the two brothers, previously treated as one[70]. In the late 1960s, as I was examining the resources of the Desa company in Kraków in search of the interwar avant-garde works, at the salon at Main Market I came across an important work by Leon Hirszenberg, *Deep in Thought* (1905), erroneously attributed to Samuel, which was then acquired by the Museum of Art in Łódź. The contacts I established at the time brought me to Danuta Józefikowa's Desa at 3 Jana Street. There I saw an old photograph from the 1930s, featuring Hirszenberg *Landscape*, originally from the collection of Janina Meiselsowa. What especially captured my attention in that composition were the stairs and the tiny figure of a woman in a long dress. I was able to make a copy of the photograph.

I owe my subsequent meeting with the painting to the Internet art auction 172 (*172 Aukcja dzieł sztuki*, Rynek Sztuki) in Łódź, which I was looking through with my wife in September 2015. The offer concerned *Villa d'Este in Tivoli* (1895), by August Groh (1871-1944)[71]. The painting has was not sold at auction and was still available. Even a superficial comparison revealed that it was

70 A. Waśkowski, *Samuel Hirszenberg*, [in:] Thieme U., Becker F., *Allgemeines Lexikon der bildenen Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XVII, 142. The author opens with the statement, "Hirszenberg Samuel /auch Leo/," assuming that "Leo" was the artists pseudonym during his stay in France.

71 *Informator aukcyjny 172*, *172 Aukcja dzieł sztuki*, 6 December 2014, Rynek Sztuki Sp. z o.o., Łodź, ul. Wschodnia 69, poz. 23.

identical with the old photograph, the only surprising element was the signature in the bottom left corner "A. GROH. 95", which was missing in the old print. We decided to solve the mystery of authorship and carry out a comprehensive analysis of the image. Art restorer Włodzimierz Borowiecki had no objections to the date of the painting, which he estimated to have been created at the turn of the 19th and 20th centuries. He noted that the canvas was cut off from the frame and thus shorter on all sides, as confirmed by the photo from the 1930s. An examination of the inscription in the bottom portion of the painting, "A. GROH. 95" and "Villa d'Este, Tivoli", revealed that they were completely different, "In ultraviolet light, the signature "lit up", clearly deviating from the fairly uniform grey and subdued original paint layer, including the inscription "Villa d'Este, Tivoli". The inscriptions also vary in terms of the shape and colour of letters". The expert proved that the "signature 'A. GROH. 95' was applied many years after the painting was completed", which was done "several dozen years ago"[72].

Based on conservation examination, photography and events involving other works of art, the history of the painting can be roughly reconstructed. During the Second World War the painting was cut from the frame and that signatures were removed, perhaps intentionally. In the 1940s, in order to increase its value, the signature of the deceased German painter August Groh was added, known for his realistic, national-themed murals. The evidence that the painting came from the collection of Janina Meiselsowa, residing at 7 Potockiego Street, in addition to verbal communication, is the 1933 catalogue for the exhibition *Wystawy pamiątkowej z okazji 25-lecia śmierci błp. Samuela Hirszenberga* [memorial exhibition on the occasion of the 25th anniversary of the death of Samuel Hirszenberg] which took place at the Jewish Academic House in Kraków. 3 Przemyska Street. Among the fifteen works from that collection exhibited there, there were nine paintings, including two *Landscapes* and six sketches[73]. The post-war history of *Villa d'Este in Tivoli* until its emergence at the auction house remains unknown. It is known that the painting was cut out of the frame, and the old retouches and additions to the canvas indicate that it has undergone conservation works several times.

In the opinion of most researchers, Hirszenberg's entire painterly oeuvre related to the fate of the Jewish people. However, the most important solo exhibitions allow the artist to look at his art from a different perspective. At Krywult's Salon in Warsaw, in 1902[74], 80 among the approximately one hundred paintings were landscapes. Similar ratio can be found at the exhibitions of the Society of Friends of Fine Arts in Kraków. Almost from the beginning of his creative path, Hirszenberg studied the richness of natural forms and colours, and the evidence of these

72 W. Borowiecki, *Nota konserwatorska*, Kanie, 28 December 2015.
73 *Landscapes* are listed as 64 and 65.
74 Exhibition *Samuel Hirszenberg* at Krywult's Salon in Warsaw lasted from 7 January until 20 February 1902.

interests can be found in numerous studies from nature. During his stay in Paris in 1889, he became interested in impressionistic technique, even though he knew that the works of Monet and his friends that had shocked viewers of the exhibition were already an historic achievement by that time. The artist tried to combine past, present and future in his works. He sought to transform Romanticism, Realism and Impressionism into symbolic synthetism. At the turn of the century, he painted Italian landscapes, subordinating the technique to his own way of looking at nature. The magic of southern light, vibration of tones and diversity of values offered many opportunities for colourful solutions. Hirszenberg's landscapes seek a synthetic perspective, attempting to close their sensation of the entire landscape in a single composition.

The Hirszenberg brothers stayed in Italy after Henryk Glicenstein, the husband of their sister Helena, had settled in Rome, which resulted in numerous drawings and larger landscapes. Samuel first visited Rome in 1898. However, among the many themes on the Italian landscape, painted then and during subsequent visits, only a few survived: *Landscape from Tivoli* (the Anna and Jarosław Iwaszkiewicz Museum in Stawisko), *Villa d'Este* (private collection), *Swineherdess from Anticoli* (Museum of Art in Łódź) – all from 1901. Therefore, *Villa d'Este in Tivoli* became one of the few discovered Hirszenberg's paintings on this subject. Little more is known of them from reproductions in magazines: *From Villa d'Este* ("Tygodnik Ilustrowany" 1902/I, p. 45), *From the Roman Campaign* ("Tygodnik Ilustrowany" 1902/I, p. 46), *Villa Borghese, Rome* ("Ost und West" 1904, p. 694), *Marina Grande* ("Tygodnik Ilustrowany" 1902/I, p. 46), *Domenica* ("Tygodnik Ilustrowany" 1902/I, p. 47, 1908/II, p. 806), *Launresses from Anticoli* ("Tygodnik Ilustrowany" 1902/I p. 47, 1908/II, p. 806) *Anticoli – Via delle Ville* "Ost und West" 1904, p. 703).

An obstacle to establish the date of *Villa d'Este in Tivoli* is the fact that artist used different ways to describe his paintings. Early signatures differ in size and structure of letters from his almost calligraphic pen signatures from 1901, with the characteristically shaped letter "T." Villa d'Este in Tivoli was probably painted about 1898. It was created with free, broad brush strokes with an emphasis on texture, and the dynamics of the composition is enriched with the arch of the stone steps, forming the background the young woman in a red dress, the artist's wife (?), who is the colour dominant. Similar visual effects characterise the paintings and sketches known from press articles, as well as *Landscape from Tivoli* from Stawisko Museum, similar in terms of material, colour and format. As for other Italian landscapes, two represent a fragment of the landscape seen from the terrace of the Villa d'Este, with a balustrade in the foreground. Apparently the images differ from one another only in minor details, the essential difference is the method of applying the layer of paint. The landscape reproduced in the "Tygodnik Ilustrowany", the textural study with the clearly visible group of cypress trees on the left, was probably painted earlier than the

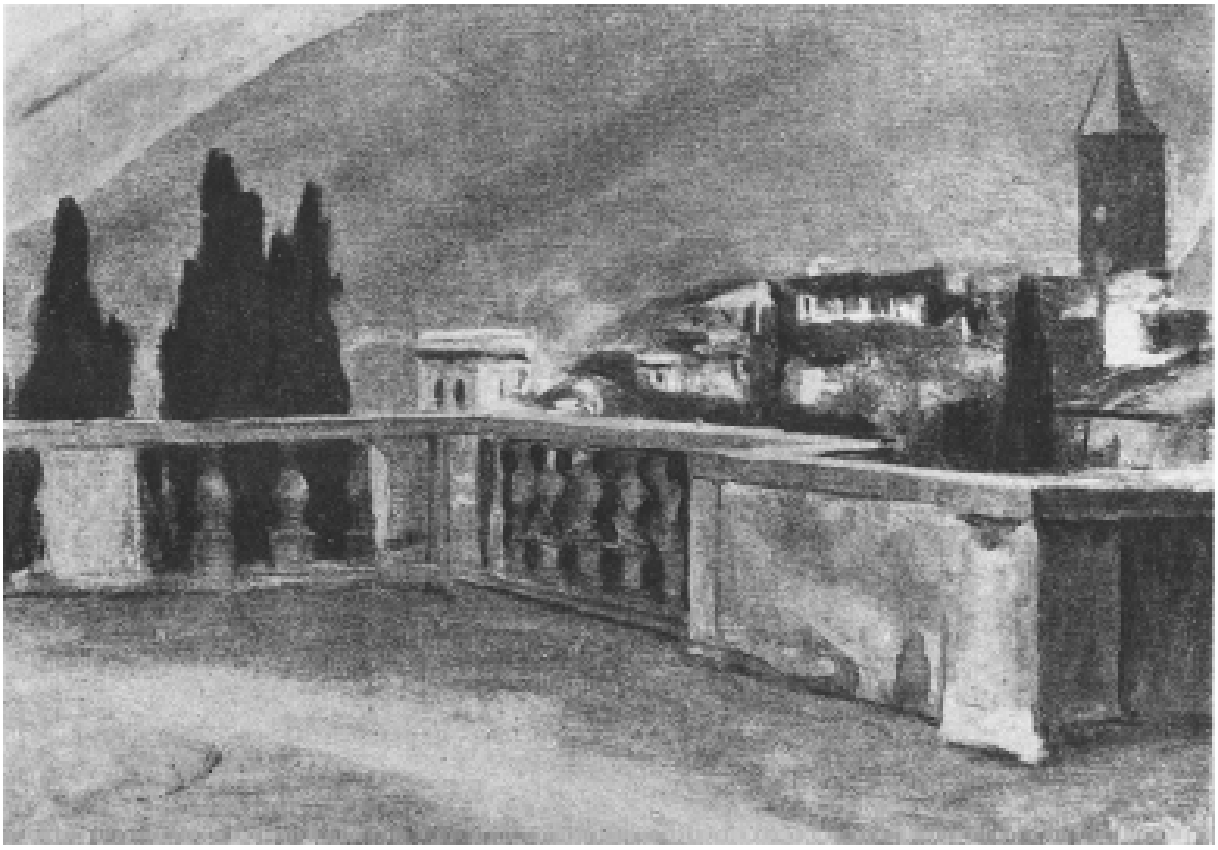
version dated 1901, now in a private collection in Paris, painted with completely different, gentle, soft strokes. Also the colour scheme of that work – pastel, subdued, is very different from the contrasting colours in other landscapes. The intention of the author is distorted by numerous abrasions of the paint layer, which probably result from mechanical cleaning of the surface.

When studying Hirszenberg's works, one is surprised by how few of his Italian landscapes have survived in comparison to their number presented at exhibitions during the artist's lifetime. This, undoubtedly, is the result of events such as the war, destruction of cities, deportation, crimes, death camps – the tragic fate of many Jews and thoughtless destruction of their achievements. Paintings and fine arts objects, stored with reverence in family collections, were the most common stolen items. Incidental owners did not care about their authorship and origin. Unlike the works relating to national issues, protected or deliberately destroyed, landscapes of unknown or revised attribution became a sought-after commodity in the art market. The history of the painting *Villa d'Este in Tivoli* is an example of the fate of many other works, and only a few of them escaped destruction.

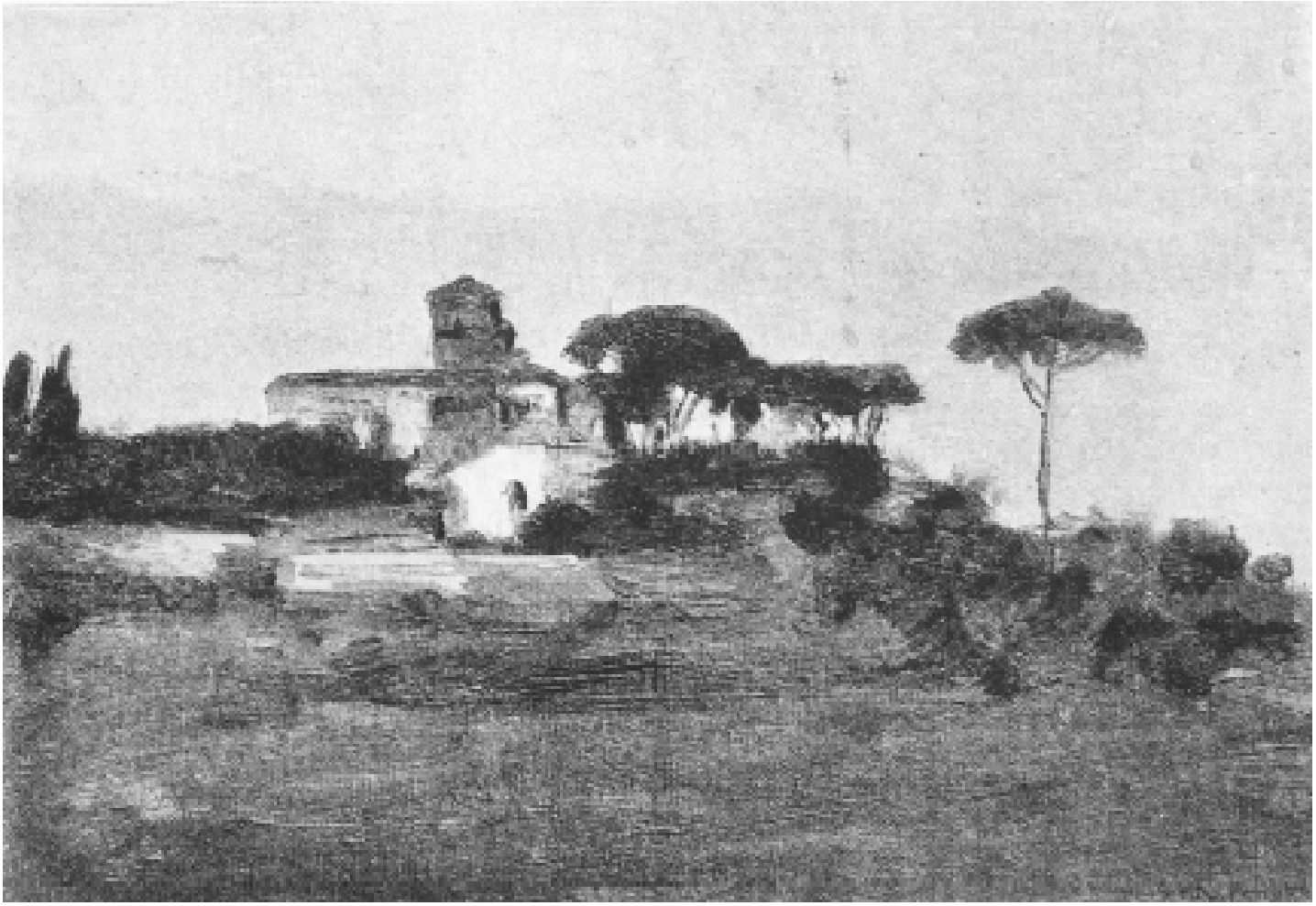
Villa d’Este w Tivoli, fotografia obrazu z lat 30

Villa d'Este w Tivoli, z fałszywą sygnaturą: A. GROH. 95
Fragment z sygnaturą: A. GROH. 95

Samuel Hirszenberg
Tivoli/ Tivoli,1901
olej, płótno/ oil on canvas, 53 × 34 cm
Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku/
Museum of Anna and Jarosław Iwaszkiewicz in Stawisko
inw./inv. Sz.391
fot./ photography Izabella Powalska



Z villi d'Este, obraz zaginiony
Z villi d'Este, 1901, kolekcja prywatna w Paryżu



Z kampanii rzymskiej, obraz zaginiony
Villa Borghese w Rzymie, obraz zaginiony

Marina Grande (zatoka przy Capri), obraz zaginiony

SAMUEL HIRSZENBERG I MARIAN WAWRZENIECKI – NA MARGINESIE PRZYJAŹNI ARTYSTÓW

Janusz Zagrodzki
Emerytowany profesor PWSFTViT w Łodzi

W drugiej połowie XIX wieku głównym ośrodkiem życia umysłowego i kulturalnego na ziemiach polskich był Kraków. Wysoka ranga Akademii Umiejętności powołanej w 1872 roku, uroczyście otwartej w roku następnym w obecności cesarza Franciszka Józefa, sięgające średniowiecza tradycje Uniwersytetu Jagiellońskiego, wreszcie prowadzona przez Jana Matejkę Szkoła Sztuk Pięknych przyciągały utalentowaną młodzież ze wszystkich trzech zaborów. Właśnie w Krakowie, w 1882 roku, rozpoczęli studia Samuel Hirszenberg i Marian Wawrzeniecki. Obaj mieli za sobą naukę w szkołach artystycznych, Hirszenberg w łódzkiej Wyższej Szkole Rzemieślniczej, Wawrzeniecki w Warszawskiej Szkole Rysunkowej. Byli niemal równolatkami, Wawrzeniecki urodził się 5 grudnia 1863 roku w Warszawie, a Hirszenberg według świadectwa przechowywanego w Dziale Dokumentacji Muzeum Historii Miasta Łodzi[1] o ponad rok później 10 sierpnia 1865 roku w Łodzi, choć sam podawał jako datę swoich urodzin 22 lutego 1866 roku[2]. Dzieliło ich pochodzenie, Hirszenberg był synem tkacza wyznania mojżeszowego, a Wawrzeniecki wywodził się z katolickiej rodziny szlacheckiej. Łączyło głębokie zainteresowanie sztuką, literaturą i filozofią. Nie uczestniczyli w bujnym życiu braci akademickiej. Wawrzeniecki ostentacyjnie odrzucał propozycje zabawowo nastawionych studentów, nie był lubiany. Hirszenberg w jego opinii dał się poznać jako „cichy, myślący kolega, o niepospolitej zdolności rysowniczej"[3]. Wawrzeniecki swoje przemyślenia zapisywał w kolejnych zeszytach pamiętnika, prowadząc jednocześnie studia w dziedzinie etnografii i archeologii. Bardzo surowo oceniał brak politycznej dojrzałości, konformizm otoczenia, ze spotkań i rozmów z innymi kolegami wysnuł przykry wniosek, choć zapewne uzasadniony ich wypowiedziami: „obecnie najgłupsza, najmniej inteligentna klasa maniaków poświęca się sztuce"[4]. Spotkali się w drugim półroczu 1882 roku, drugiego kursu uczelni prowadzonego przez Izydora Jabłońskiego, Wawrzeniecki został na podstawie prac zakwalifikowany od razu na kurs drugi, a Hirszenberg przez pierwsze półrocze zaliczył kurs pierwszy Feliksa Szynalewskiego. Obaj wraz i innymi Królewiakami, a więc jak powszechnie uważano „socjalistami" i „nihilistami", zostali oddzieleni od niebudzącej obaw profesorów galicyjskiej młodzieży, pracowali w odrębnej sali rysując „figury z antyku" i studiując tzw. akt akademicki dzienny. Z własnej inicjatywy szkicowali zaułki Krakowa i Kazimierza. Wawrzeniecki bliższą znajomość nawiązał jeszcze z Janem Stanisławskim, Hirszenberg ze Stanisławem Dębickim, razem rysowali w plenerze. W *Pamiętniku* Wawrzeniecki opisuje niektóre z roboczych spotkań: „Pamiętam, jednego wiosennego popołudnia, piekłem się w skwarnym słonku kwietniowym, rysując portal pysznego gotyckiego kościoła św. Katarzyny na Stradomiu, gdy wtem spoza skarpy

1 Świadectwo urodzenia Szmula Hirszenberga, spisane 5/17 sierpnia 1865 r., poświadczone 3/15 sierpnia 1865 r. Muzeum Historii Miasta Łodzi.

2 List S. Hirszenberga do M. Wawrzenieckiego z dn. 27. II. 1897 r., Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy, sygn. 2607.

3 M. Wawrzeniecki, *Samuel Hirszenberg (Kartka z pamiętnika)*, „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 52, s. 584.

4 M. Wawrzeniecki, *Zapiski 1889 roku, luty-wrzesień*, Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy, nr akc. 1816A, k. 25.

ukazał się Stanisław Dębicki w towarzystwie Hirszenberga. Zrozumieli się oni i ocenili szybko i wspólnie robili wycieczki po Kazimierzu, szkicując wprost z natury typy żydowskie, przekupki oraz stare malownicze domy tej dzielnicy. Ja na swoją rękę czyniłem to samo, toteż przed owym portalem okazaliśmy sobie nawzajem albumy i doprawdy szkice Hirszenberga w niczym nie ustępowały pracom Dębickiego, a trzeba wiedzieć, iż tenże był chyba jednym z najlepszych na on czas »szkicerem« młodszego pokolenia artystów polskich"[5]. O podobieństwie zainteresowań świadczą liczne szkice i obrazy, m. in. sceny malowane na cmentarzu żydowskim.

Spośród osiągnięć profesorów obaj młodzi artyści wysoko cenili jedynie dokonania Matejki, nie tylko ze względu na narodowe przesłanie jego malarstwa, ale przede wszystkim za swobodę w używaniu pędzla oraz rozwijanie dekoracyjnych, a zarazem ekspresyjnych wartości koloru i formy. Dostrzegali poważne wady procesu kształcenia w krakowskiej uczelni. Wawrzeniecki wyjątkowo krytycznie oceniał kurs prowadzony przez profesora Izydora Jabłońskiego: „Nasze rysunki, pozbawione całkiem plastyki, pełne błędów w proporcjach, nienaturalnie powyginane w zarysie, wyglądały jak jakieś skały, nic zgoła z antykiem nie mające wspólnego. Drutowaliśmy, t. j. obwodzili konturem bez względu na światłocień cały rysunek […]. Ciskaliśmy linie t. j. znaczyli szybko przebieg linii (i to może… było jeszcze najlepsze w tym systemie). Tak »wyrozumowany« rysunek wiódł prostą drogą nie do »malarskiej« obserwacji natury lecz do jakiegoś pustego banalnego szablonu"[6]. Kurs profesora Jabłońskiego nie był jedynym, do którego Wawrzeniecki miał poważne zastrzeżenia. Wiedzę o malarstwie, jaką wyniósł z Krakowa, nazywał artysta „kartonową metodą": „Wydani na wolę panów profesorów widywaliśmy w ciągu roku dyrektora [Jana Matejkę] trzy razy urzędowo t. j. w czasie otwarcia roku szkolnego. […] Następnie w końcu I-go i II-go półrocza, kiedy zwiedzał otoczony profesorami „wystawy" oddziałów. W czasie tych przeglądów zachowywał się dyrektor milcząco, czasem chwalił np. »pan sam nie wiesz, coś zrobił«. […] Pochwał udzielał mało, lecz o dziwo, już wtedy to zauważyłem, iż prawie zawsze pochwały dostawały się tym, którzy z systemem szkolnym jak najmniej się liczyli. Było to niekiedy tak rażące, iż mimo woli nasuwa się pytanie: czy Matejko był zwolennikiem systemu, wedle którego prowadzono naukę? Mam silne przekonanie, że nie. Dlaczego jednak system taki panował? Jest to jedna z tych tajemnic, na którą ktoś lepiej ode mnie wtajemniczony w zakulisowe intryżki odpowiedzieć powinien. […] Usiłuje szkoła krakowska kilku prawdziwie zdolnych malarzy podać za swoich uczniów. O tym jednak zamilcza, ile lat każdy z tych panów reformował się, przerabiał w Monachium lub Paryżu. […] A przecież można było rzec sobie: jeśli uczymy, to uczmyż tak,

5 M. Wawrzeniecki, *Samuel Hirszenberg*…, op. cit., s. 584.

6 [M. Wawrzeniecki], *Nieco o Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie przez byłego ucznia*, „Dodatek miesięczny do czasopisma Przegląd Tygodniowy" 1894, pół. I, s. 217.

aby dawać młodym ludziom możność wytrzymania jako tako konkurencji z zachodnią Europą, a nie tworzyć jeszcze jeden proletariat, proletariat złamanych, miernych artystów”[7].

Droga młodych twórców pragnących pogłębić swoje umiejętności malarskie z konieczności musiała prowadzić przez Monachium i Paryż, dzięki *Pamiętnikowi* Wawrzenieckiego można odkryć intymną część ich codziennej egzystencji. W końcu 1884 roku artysta wyjechał do Monachium, a już wiosną następnego roku znalazł się w Paryżu: „Byłem bardzo zziębnięty a do tego niezmiernie głodny, bo obiad z garkuchni monachijskiej za 40 fenigów na żołądek dwudziestoletniego młodzieńca i Polaka w dodatku, to stanowczo trochę za mało. Stara Pinakoteka monachijska w owe czasy ogrzewaną zupełnie nie była. Mrozy trzymały ostre. Odbiegłem mej kopii Rembrandta (portret własny) i spacerowałem po »gabinetach« dla rozgrzania, gdy wtem przed »Sądem Ostatecznym« Rubensa zobaczyłem olbrzymią postać. Był to Stanisławski, który jechał do Paryża, a zwiedzał »tę dziurę«, jak nazywał Monachium. On pojechał, a ja zostałem klepać dalej biedę. W parę dni otrzymuję list od p. Jana. Po kilku tygodniach jechałem już do Paryża. Stanisławski studiował wtedy u Carolusa Durana. Trzymaliśmy się razem […]. Tonęliśmy w Luwrze, w Luxemburgu [Muzeum Luxemburskim], w Salonie Odrzuconych, w zbiorach i skarbach tego olbrzymiego miasta. Siedząc na wielkim tarasie w Wersalu, staczaliśmy zażarte dysputy nad celami i zadaniami sztuki”[8]. Pochłanianiu malarstwa, intensywnym pracom studyjnym towarzyszyły spotkania z twórczością artystów najmłodszej generacji na Montmartrze. Szczególne wrażenie na Wawrzenieckim wywarły kompozycje Puvis de Chavannes'a. Niestety konieczność ograniczania wydatków, posunięta do ostatecznych granic, odbiła się na zdrowiu artysty i wpłynęła na skrócenie pobytu w Paryżu. Wrócił do Warszawy, a jesienią 1886 roku znowu wyjechał do Monachium, gdzie nawiązał kontakt z Hirszenbergiem, który studiował u Aleksandra Wagnera: „Ciężkie, smutne to były czasy dla nas obu. Hirszenbergowi zdrowie i kieszeń nie dopisywały. Okres ten »walk i wydobywania się spod lodu« mnie omal życia nie pozbawił, a w życiu Hirszenberga zapisał się szeroką szarą smugą… Był piękny, chłodny wiosenny poranek, gdy zastukałem do »komponirki« Hirszenberga w Akademii Monachijskiej. Przyjęcie było serdeczne, koleżeńskie. Na sztalugach stał *Uriel Acosta i Spinoza*. Młody artysta kładł ostatnie dotknięcia na płótno, które mu niezadługo [1888] miało zjednać pochlebną ocenę krytyki niemieckiej (...). Wymykaliśmy się z Hirszenbergiem na zamiejskie wycieczki. Obaj skupieni, zamknięci w sobie, obaj zatopieni w kontemplacji natury. Pamiętam raz zagnały nas losy do Gmund nad Tagernsee […]. Uciekliśmy pieszo przez góry do cichego, samotnego, a tak uroczego Schliersee. Był zmrok, gdy dotarliśmy do jeziora, zdobyli łódź i we dwóch ruszyli na czarne, tajemnicze wody, a tam przyszły nam na pamięć

7 Ibidem.
8 M. Wawrzeniecki, *Jan Stanisławski. Kartka z pamiętnika*, „Przegląd Tygodniowy” 1897, nr 36, s. 406-407.

te ponure, fantastyczne potwory, którymi zaludnia Böcklin głębie wód na swych obrazach… Potem wracaliśmy do Monachium, do pracy, z nowym zapasem sił i energii. Jesienią 1892 r. jadąc do Bułgarii, w Krakowie spotkałem Hirszenberga. Przybył tu robić studia do swego *Cmentarza* na malowniczych żydowskich mogiłach Kazimierza. Poszliśmy na przepyszny »stary cmentarz«, ukryty wśród domostw tej dzielnicy. Hirszenberg malował, a mnie poważny Żyd oprowadzał po tej ziemi kryjącej ciała wiernych, męczenników i błogosławionych. Zimą znowu spotkaliśmy się w Monachium. Ciężkie nastawały czasy. Walka »młodych ze starymi« wisiała w powietrzu. Do restauracji »wegetariańskiej« jakkolwiek zwolennicy mięsa, musieliśmy zaglądać. Przecież mimo biedy, zwrot, jaki się zrobił w sztuce, zjawienie się malarstwa »modern« żywo nas interesował”[9].

Hirszenberg drogę do Paryża odnalazł nieco później w 1889 roku, który spędził w akademii Filippo Colarossiego, zainteresował się wówczas impresjonizmem. Swój program artystyczny kształtował w Monachium, Łodzi, ale także we Francji, gdzie przyjeżdżał w latach następnych na krótkie pobyty, najczęściej związane z wystawami. Tematyka symbolicznego malarstwa Hirszenberga, zaangażowanego w ideologię, religię i życie codzienne własnego narodu, wynikała z jego zainteresowań filozoficznych, pogłębionych studiów nad życiem i myślą reformatorów gminy żydowskiej Uriela Acosty i Benedykta Spinozy. Artysta nawiązywał do postulowanej przez nich emancypacji kulturalnej Żydów, w końcu XIX wieku możliwej już na drodze reformy, podczas gdy wcześniej była jednoznaczna z nałożeniem klątwy, ekskomuniki i koniecznością porzucenia środowiska macierzystego. Obrazy *Jeszyboth* [*Szkoła talmudystów*] i *Uriel Acosta i młody Spinoza* są wyrazem krytyki wkuwania na siłę Talmudu, podczas gdy w myśl przekonań autora jedynie poprzez intelekt, rozumienie tożsamości Boga z naturą, jak głosił Spinoza, można osiągnąć najwyższy stopień poznania.

Wzorem dla Wawrzenieckiego pozostawała magiczna, metafizyczna, inspirowana klasyką i romantyzmem twórczość Arnolda Böcklina. Dzieła tego „niepospolitego artysty” stały się dla niego źródłem wiedzy o nowej sztuce, a zarazem podstawą świadomego przeciwstawiania się akademickiemu „pedanteryjnemu szkolarstwu” i „płytkiej krytyce”. Obrazy idealistyczno-fantastyczne, w których świat figuralny personifikuje siły natury, odzwierciedlały myśli i problemy, jakie miał nadzieję zawrzeć w swoim malarstwie. Podczas pobytu w Monachium rozpoczął trwałą współpracę z postępowym ideowo warszawskim czasopismem „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuki”. Pierwsze opublikowane teksty Wawrzenieckiego nawiązywały do wydarzenia bulwersującego monachijski świat sztuki, jakim stało się ogłoszone 4 października 1892 roku Memorandum Stowarzyszenia Artystów Plastyków

9 M. Wawrzeniecki, *Samuel Hirszenberg*…, op. cit., s. 585.

„Secesja Monachijska". Oderwanie się grupy twórców, skupionych wokół Franza von Stucka, od miejscowego związku artystów nie miało dotychczas precedensu w zdominowanym przez akademików mieście, zapoczątkowało proces nobilitacji nowej sztuki, której przesłaniem był szeroko pojmowany symbolizm.

Decyzję młodych artystów, potwierdzoną wystawą, uznał Wawrzeniecki za akt odwagi, moralne wsparcie dla własnych przemyśleń i działań, uważał, że „grupa secesjonistów stworzyła już dziś sztukę niemiecką, z którą musi się liczyć Europa"[10]. Mimo że twórcy nie sformułowali programu teoretycznego, już sam dobór dzieł Franza von Stucka, Hansa Thomy, Maxa Klingera, Fritza von Uhde, Ludwiga von Hofmanna i przede wszystkim Arnolda Böcklina, udowodnił siłę oddziaływania młodej sztuki, doprowadził do jednej z pierwszych zespołowych manifestacji symbolizmu. Wawrzeniecki w wystąpieniu artystów widział „powrót do czasów, kiedy to artysta dawał bezwzględnie siebie (indywidualność) publiczności", a także, umotywowany wizualnie, wyraz sprzeciwu wobec sił narzucających standardowe upodobania odbiorcom, w opozycji do jakichkolwiek nowatorskich poglądów.

Wśród twórców, których Böcklin „pobudził do myślenia", Wawrzeniecki wyróżnił zdecydowanie Klingera, podkreślał zawartą w jego sztuce „prostotę, jasność wyrażania", a zarazem „czysto malarskie pojęcie idei"[11], przekazywanych poprzez sposób ujęcia modelowanego ciała. W czasie pobytu w Monachium Wawrzeniecki spotykał się m. in. z Wacławem Szymanowskim i Olgą Boznańską, ale stale utrzymywał kontakt z Hirszenbergiem, wspólnie przygotowywali studyjne plenery i wieczorami prowadzili długie dyskusje o najnowszych prądach w sztuce, w których czasami brał udział Maurycy Trębacz. Obrazy Hirszenberga, obok dzieł Szymanowskiego i Boznańskiej, uczestniczyły w międzynarodowej wystawie secesji monachijskiej w kwietniu 1894 roku. Hirszenberg namalował wówczas, inspirowaną rysunkiem Artura Grottgera do cyklu *Wojna*, symboliczną kompozycję *Urania*[12], w której muza unosi artystę w przestrzeń kosmiczną, wskazując mu obraz Ziemi i drogę, jaką musi przebyć na tym „padole płaczu". Podobne nastawienie można odnaleźć w pracy twórczej Wawrzenieckiego. W malarstwie, a także artykułach i odrębnie wydawanych publikacjach, wskazywał na rolę artysty w budzeniu, poprzez symboliczne dzieła, nowej świadomości ogółu mieszkańców nieistniejącej już Rzeczypospolitej. W specyfice życia pod zaborami widział niepokojące zjawiska społeczne, z którymi sztuka próbowała walczyć. Chciał zdefiniować anatomię ucisku, który „objął w żelazne ramiona myśl polską": „Z utratą politycznej niezależności kraju, do rozlicznych ubocznych wpływów, oddziałujących na rozwój naszej sztuki

10 M. Wawrzeniecki, *Dwa salony monachijskie*, „Przegląd Tygodniowy" 1893, nr 26, s. 229.

11 M. Wawrzeniecki, *Max Klinger*, „Przegląd Tygodniowy" 1895, nr 29.

12 S. Hirszenberg, *Urania*, 1891, olej, płótno, 261 x 126 cm, depozyt prywatny w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie, nr inw. D 7. Obraz został ofiarowany do zbiorów Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi przez Stanisława i Teresę Silbersteinów w 1926 r.

przyłączy się potężne parcie nowych władców, parcie, którego najcharakterystyczniejszym objawieniem będzie »cenzura« dzieł sztuki, te straszne moralne, duchowe, okowy pętające całkowicie niemal duszę artysty. Okowy, które w niektórych dzielnicach Polski w połączeniu z »bezrozumną i płytką krytyką«, wytrzebią twórczość i oduczą od jej rozumienia publiczność, ba nawet tzw. artystów wrogo do niej nastawią"[13]. Jako symptomy powoli następujących zmian Wawrzeniecki wskazał dokonania Wojciecha Kornelego Stattlera, symboliczne „charakteryzowanie dziejów krajowych naszych w *Machabeuszach*"; Artura Grottgera, który „wprowadził do naszej sztuki jakiś bardzo głęboki, filozoficzny pierwiastek duchowy"; i Jana Matejkę, „rzucającego na olbrzymie płótna najważniejsze momenty historii narodowej"[14]. Miał nadzieję, że „społeczeństwo nauczy się zwolna czytać między wierszami" i tłumaczenie idei zawartych w poszczególnych dziełach, jak np. we *Wrażeniu ponurych myśli***,** nie będzie już konieczne. Jednocześnie z symbolicznym malarstwem Wawrzeniecki kontynuował prace badawcze z zakresu etnografii i archeologii. Szczególnie interesowała go kultura Słowian przedhistorycznych. Odkrycia w tej dziedzinie szybko zyskały mu uznanie, został członkiem współpracownikiem Akademii Umiejętności w Krakowie.

Od kwietnia 1895 roku Wawrzeniecki mieszkał już w Warszawie. Znał doskonale miejscowe środowisko, wiedział, że pod względem otwartości na nowe propozycje w malarstwie i rzeźbie było jeszcze mniej przygotowane niż monachijskie, a niewiele przewyższało łódzkie. „Nowe prądy w sztuce na bruku Warszawy – napisał w „Przeglądzie Tygodniowym" – przypominają głaz na morzu leżący. Brudne fale to go zalewają i pochłaniają to znów wyłania się on pianami okryty"[15]. Poglądy Hirszenberga były bliskie stanowisku Wawrzenieckiego. Dał temu wyraz w liście wysłanym 27 lutego 1897 roku: „Uważam Was za najlepszego najuczciwszego i najrozsądniejszego kolegę i przyjaciela, a z chwilą gdy czytuje Wasze sprawozdania ze sztuki, tętniące szczerością i prawdą przemawiające do mego przekonania, polubiłem Was w dwójnasób"[16]. Ostoją twórców walczących o „sztukę modernistyczną" stał się Salon Sztuk Pięknych Aleksandra Krywulta[17] (założony w 1880 roku), który wśród nowatorów zyskał sobie miano Salonu Niezależnych. Właśnie z Salonem Krywulta Wawrzeniecki związał swoją przyszłość. Wprawdzie konieczność utrzymywania więzi z kolekcjonerami o tradycyjnych poglądach ograniczała permanentne propagowanie najnowszych tendencji, jednak właśnie tutaj można było zobaczyć dzieła wybitnych artystów drugiej połowy XIX wieku, z najmłodszą generacją włącznie. Krywulta nazywał Wawrzeniecki „kupcem z duszą

13 M. Wawrzeniecki, *Cechy polańskie w polskiej sztuce*, Biblioteka Kultury Polskiej, Warszawa 1911, s. 15.
14 Ibidem, s. 16.
15 M. Wawrzeniecki, *E pur si more*, „Przegląd Tygodniowy" 1904, nr 50, s. 595.
16 List S. Hirszenberga do M. Wawrzenieckiego…, op. cit.
17 M. Płażewska, *Warszawski Salon Aleksandra Krywulta (1880-1906)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" 1966, t. X, s. 297-418.

artysty", podkreślał, że wziął on na siebie rolę „krzewiciela nowych prądów sztuki"[18]. Salon ujawnił wiele skrajnych propozycji twórców ówczesnej awangardy europejskiej, wśród prezentowanych artystów byli wybitni symboliści, syntetycy i ekspresjoniści m. in.: Arnold Böcklin, Paul Gauguin, Wasilij Kandinski, Max Klinger, Alfred Kubin, Edward Munch, Odilon Redon, Félicien Rops, Giovanni Segantini, Jan Toorop, Henri de Toulouse-Lautrec. Wielu z nich prezentowało swoje dzieła na wystawach indywidualnych. Jedynie tam można było zobaczyć ich prace. Ważną rolę w upowszechnianiu współczesnych wydarzeń artystycznych spełniały również, zuchwałe w formie, pokazy twórców polskich: Bolesława Biegasa, Xawerego Dunikowskiego, Ludwika Markusa (Louis Marcoussis), Władysława Ślewińskiego i oczywiście Wawrzenieckiego.

W okresie przygotowywania pierwszej wystawy indywidualnej w Salonie Krywulta[19] Wawrzeniecki otrzymał od Hirszenberga zawiadomienie o zawartym przez niego małżeństwie 16 grudnia 1896 roku[20] i pisany po francusku list jego żony Diny[21]. W dalszej korespondencji utrzymanej w „bardzo serdecznym" tonie Hirszenberg przesłał mu wiadomości o swojej pracy. Przytoczył motto, jakie przyświecalo mu w twórczych dokonaniach: „sztuka dla życia i życie dla sztuki". Ubolewał przy tym, że żona rodowita Francuzka, dysponująca znacznym talentem literackim „nie zdążyła po polsku się nauczyć"[22]. Poinformował go również o planowanym pobycie w Rzymie i jego okolicach. W porozumieniu z nim Wawrzeniecki postanowił odbyć podróż artystyczną do Italii. 10 stycznia 1899 roku wyruszył przez Wenecję, Florencję do Rzymu. Był na Capri, zwiedził Neapol, Pompeje, wszedł na Wezuwiusz, aby ostatnie tygodnie poświęcić wyłącznie na zwiedzanie Wiecznego Miasta. W czasie pobytu we Włoszech spotykał się z przybyłą licznie rodziną Hirszenbergów, Samuelem i jego żoną oraz bratem Leonem, również malarzem. Stałą mieszkanką Rzymu była Helena Hirszenberg, siostra malarzy, a jednocześnie żona rzeźbiarza Henryka Glicensteina, od 1897 roku pracującego w Rzymie. Wieczory spędzał z w kawiarni Antico Caffé Greco na via dei Condotti, w zorganizowanym doraźnie polskim klubie twórczym. Tu, jak relacjonował Antoni Madejski, pod „portretem Mickiewicza, namalowanym dla tej »instytucji« przez Edwarda Okunia", gromadziła się polska kolonia artystyczna, „tu nowo przybyli spotykali się z zasiedziałymi rzymianami, tu prowadziło się dyskusje i spory o nowych kierunkach w sztuce"[23]. Wawrzeniecki jako szczególnie ważną wspomina wizytę w pracowni Glicensteina i swoją reakcję na monumentalną grupę rzeźbiarską, przedstawiającą morderstwo

18 M. Wawrzeniecki, *Dławce. Drobny przyczynek do historii sztuki warszawskiej w epoce po witkiewiczowskiej*, Kraków 1901, s. 7.

19 „Wystawa Mariana Wawrzenieckiego" w Salonie Krywulta w Warszawie, trwała od 21. IV. do 29. V. 1897 r.

20 Korespondencja S. Hirszenberga i M. Wawrzenieckiego, Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, sygn. 2607.

21 M. Wawrzeniecki, *Pamiętnik 1897-1909*, Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, nr akc. 2594, k. 9.

22 List S. Hirszenberga do M. Wawrzenieckiego…, op. cit.

23 A. Madeyski, *Artyści polscy w Rzymie (Garść wspomnień)*, „Sztuki Piękne" 1930, z. 1, s. 19.

Kaina, opatrzoną na cokole sentencją „La prima morte”[24]. Po powrocie do Warszawy w maju 1899 roku zapisał w pamiętniku: „Podróż ta niezmierne i doniosłe wywarła na mnie wrażenie. Przekonania moje malarskie skrystalizowały się. Została w sercu wieczna tęsknota za cudną tą krainą, słońca i światła”[25].

Kontakt z Hirszenbergiem i jego żoną Diną trwał nieprzerwanie w pierwszych latach XX wieku, artyści spotykali się w Warszawie, stale dyskutując o przyszłości sztuki. W styczniu 1902 roku Hirszenberg wystąpił w Salonie Krywulta z indywidualną wystawą, na której obok kilku znaczących rozmiarów kompozycji symbolicznych przedstawił ok. 80 niewielkich, swobodnie malowanych pejzaży z Italii[26]. Z okazji wystawy informację o artyście opublikował zaprzyjaźniony z Wawrzenieckim Stanisław Roman Lewandowski. Mimo iż Hirszenberg w Salonie przedstawił przede wszystkim pejzaże, recenzja podkreślała znaczenie jego symbolicznych obrazów, w tym nowej kompozycji *Żyd wieczny tułacz* [*Ahaswer*]**,** przedstawiającej samotną postać przedzierającą się przez las krzyży i ciała zmarłych: „Hirszenbergowi idzie głównie o ten sentyment nastrojowy, jaki drga tajemniczym dźwiękiem, dawnych, przedwiekowych tradycji. […] Jest na wskroś Polakiem; zrósł się z ziemią, która go wydała i odkarmiła z tysiącem braci jego, pokochał ją nie duszą milionera, ciągnącego z niej zyski materialne, lecz ową mistyczną miłością, która go trzyma niewidzialną mocą, wśród koła jego współplemieńców, niby swoich, niby obcych, a zawsze bliskich. […] Gdziekolwiek jest, zawsze ciągnie do Łodzi. Czy Monachium, czy Paryż, czy Italia – zawsze się im sprzeniewierzy i wraca do Łodzi. […] Jako malarz odznacza się doskonałą umiejętnością rysunku i malowania, posiada ogromnie duży zasób odtwarzania wyrazów psychicznych”[27]. Artykuł Lewandowskiego ilustrowało 5 syntetycznych pejzaży i motywów włoskich.

Poglądy Hirszenberga na nową sztukę i symboliczna wymowa jego dzieł wiązały się z przemyśleniami i malarstwem Wawrzenieckiego, który wielokrotnie motyw cierpienia ujawniał poprzez obrazowanie poniżania i śmierci niesłusznie oskarżonych. Symboliczne przedstawienia ukrzyżowanych czy umęczonych w izbach tortur są wcieleniem prawdy o realnym życiu. Poprzez wybór scen artysta ujawniał korzenie przemocy, utrwalone ciągłością polityki światowych mocarstw, wszechobecność niszczenia „niekontrolowanych myśli”. Namalowany wówczas obraz *Moje życie*, pole usiane krzyżami i palami męczeństwa, był metaforą ziemskiej egzystencji. Innym ważnym dziełem, cyklicznie odradzającym się w jego sztuce, stał się symboliczny autoportret artysty – ukrzyżowany *Nowator*, samotny wśród uczłowieczonych skał. Pod krzyżem malarz ułożył stos przygotowanych do spalenia ksiąg, kartonów i rękopisów.

24 Za rzeźbę, obecnie zaginioną, H. Glicenstein otrzymał srebrny medal na międzynarodowej Wystawie Powszechnej, Paryż, 1900 r.

25 M. Wawrzeniecki, *Pamiętnik*, Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, nr akc. 1816B, k. 62.

26 Wystawa „Samuel Hirszenberg” w Salonie Krywulta w Warszawie, trwała od 7. I. do 20. II. 1902 r.

27 S. R. Lewandowski, *Samuel Hirszenberg (sylwetka)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 3, s. 44.

Wystawa malarstwa i rysunków Wawrzenieckiego „Martyrologia czarownic”[28], otwarta w Salonie Krywulta w czasie rewolucyjnych wydarzeń, w końcu września 1905 roku, na krótko przed zakończeniem działalności salonu, odnosiła się do całokształtu wydarzeń społecznych, kulturowych i politycznych w Królestwie Polskim. Wśród zgromadzonych prac znalazł się obraz symptomatyczny dla jego twórczości *Sztuka i krytyka u nas – tortura czarownicy*, dopuszczający tylko jedną możliwą interpretację współistnienia sztuki i krytyki. Na problemy czysto artystyczne, odnoszące się do sytuacji nowej sztuki, w obronie której wielokrotnie występował, nakładały się salwy policji i wojska, wymierzone w ludzi protestujących na ulicach Warszawy, Łodzi i wielu innych miast. Zaprzestanie wydawania „Przeglądu Tygodniowego”, gdzie niemal do ostatniego numeru Wawrzeniecki drukował swoje teksty, wreszcie wprowadzenie stanu wojennego poważnie zachwiało i tak już nadwątloną wiarą w możliwość dalszej pracy twórczej. W styczniu 1905 roku zanotował w *Pamiętniku*: „Od dnia 28 b.m. mamy rozruchy socjalno-rewolucyjne w Warszawie. Wojsko strzela, stan oblężenia ogłoszony. Wielu zabitych, zniszczenia miasta wielkie. Drożyzna wzrasta. Bezrobocie powszechne. Pisma od 27 wieczorem nie wyszły”[29]. W kilka miesięcy później dodał: „Na wschodzie wojna się zakończyła [rosyjsko-japońska], a zaczęła w Warszawie. Wszyscy czegoś czekają. Jedni tracą wszelką miarę w rozpaczy, drudzy jednak ufają. Ja ufam, że świat idzie ku dobremu i postępowi, i nic go na tej drodze powstrzymać zdolne nie jest. Czekam cierpliwie i pracuję nad swoją sferą ochronną by się posunąć jak najdalej… Daj nam Panie Boże dożyć czasów pomyślniejszych. Ciężkie momenty obecnie przeżywamy”[30]. Razem z matką wyjechał z Królestwa do Galicji.

Hirszenberg, podobnie jak Wawrzeniecki, w połowie 1904 roku wyjechał z rodzicami do Krakowa. Artyści spotkali się w jego pracowni przy ul. Smoleńsk 26, w domu Pod Szarotkami. Wystawiane wówczas obrazy Hirszenberga, namalowana jeszcze w 1904 roku w Łodzi kompozycja *Wychodźcy* [*Golus*] i następnie ekspresyjny *Czarny sztandar*, sumujący całokształt wydarzeń społecznych i narodowych 1905 roku, zyskały mu uznanie odbiorców. Wawrzeniecki namalował wówczas kolejny obraz odnoszący się do martyrologii ludzi, nad którymi Rosja roztaczała swoją władzę, *Aszurnasirpal król królów – carska Rosja panuje* (1904-1907). U stóp wizerunku autorytarnego władcy symbolicznie nawiązującego do przedstawień królów perskich umieścił liczne sceny męczeństwa jego poddanych. *Wychodźcy* Hirszenberga zostali przedstawieni jako żywy obraz w Teatrze Miejskim w cyklu „Wieczorów machabeuszowskich”, organizowanych w nawiązaniu do symbolicznego obrazu *Machabeusze* Stattlera, wiążącego w jedność ideę

28 Wystawa M. Wawrzenieckiego „Martyrologia czarownic” w Salonie Krywulta w Warszawie, trwała od 26. IX. do 26. XI. 1905 r.

29 M. Wawrzeniecki, *Pamiętnik 1897-1909*, op. cit., k. 79, notatka z 31. I. 1905 r.

30 Ibidem, k. 81, 82.

wszystkich powstań narodowych. Symbolika *Wychodźców*, mimo że odwoływała się bezpośrednio do wygnania wielu rodzin Żydów z Rosji, wielu odbiorcom automatycznie nakładała się na cykl obrazów Malczewskiego przedstawiających drogę na Sybir powstańców z 1863 roku, stanowiąc w oczach widzów wizualną jedność. Sukces odniosła także wystawa Hirszenberga w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (1907), na której oprócz malarstwa zaprezentował swobodnie formowane pastele. Szczególnie ważną kompozycją, o filozoficznej wymowie, podsumowującą nastroje w gminie żydowskiej, był *Spinoza wyklęty*.

Bezpośrednio po wystawie, już jako „znany i ceniony twórca", Hirszenberg otrzymał propozycję objęcia stanowiska dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych „Bezalel" w Jerozolimie. Opublikowany wówczas wywiad przeprowadzony przez Adolfa Nowaczyńskiego[31] pozwala odtworzyć zamierzenia artysty na najbliższe dwa lata. Uczestnictwo w procesie kształcenia nauczycieli, którzy mieli stać się kadrą sieci szkół przemysłu artystycznego w Palestynie, było dla niego ważnym zadaniem. Nie przyjął jednak stanowiska dyrektora, ceniąc sobie przede wszystkim pracę z młodzieżą w plenerze, w kontakcie z naturą. Zamierzał po dwóch latach przygotować w Krakowie wystawę prac powstałych na nowym gruncie. Niestety, nawrót choroby, jakiej nabawił się jeszcze w czasie głodów w Monachium, uniemożliwił mu zrealizowanie planów dydaktycznych i wystawienniczych. Zmarł 15 września 1908 roku, a już w dniu następnym Wawrzeniecki zanotował w *Pamiętniku*: „Dowiedziałem się o śmierci ś.p. Samuela Hirszenberga w Jerozolimie […] był to człowiek sympatyczny, utalentowany i inteligentny bardzo, z jego śmiercią opuszcza mnie stary towarzysz broni. Panie świeć nad Jego Duszą"[32]. We wspomnieniach spisanych bezpośrednio po śmierci męża Dina Hirszenberg podkreślała, iż przez całe swoje twórcze życie chciał walczyć o sztukę, o „naukę, filozofię, wszystko co wielkie i piękne, to wszystko co dodaje życiu światłości", a co jest „zdeptane, wyszydzone, ukamienowane przez ignorancję, chciwość i fanatyzm". Prowadziła go myśl Spinozy „mędrca, filozofa i poety wiecznie niezrozumianego". Artysta postanowił „walczyć z fanatyzmem, ze złą wolą, z władzami, z samymi uczniami – młodymi ludźmi pochodzącymi w znacznej mierze z Rosji, buntownikami, których naznaczyła rewolucja pozostawiając niezatarte ślady". Chciał zmienić „ścianę płaczu" w „ścianę radości"[33].

Mimo odmiennych środowisk, z jakich wywodzili się obaj twórcy, podważanie istniejących konwencji bycia i działania skłoniło ich do wskazywania drogi ku ustanowieniu innej postawy społecznej, przyjaznej nowatorom i ich dziełom. Podejmując niewdzięczne brzemię sztuki, wyrażając najnowsze idee artystyczne, a jednocześnie rozpoczynając prace u podstaw, wierzyli,

31 Clarus [A. Nowaczyński], *Niezwykła kariera. Malarz krakowski dyrektorem Szkoły sztuk pięknych w Palestynie*, „Świat" 1907, nr 29, s. 16.

32 M. Wawrzeniecki, *Pamiętnik 1897-1909*, op. cit., k. 88.

33 D. Hirszenberg, *On a dit »il est mort très jeune«*…, rękopis, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa, s. 35-37.

że sztuka może przeistoczyć obskurną rzeczywistość, w jakiej przyszło im żyć i pracować. Zarówno Samuel Hirszenberg, jak i Marian Wawrzeniecki widzieli możliwość przeobrażeń poprzez upowszechnianie wszechstronnej wiedzy w dziedzinie kultury, historii i filozofii, a także w badaniach nad specyfiką ludzkiej umysłowości. Mieli nadzieję osiągnąć wymierną zmianę poprzez język znaków wizualnych, symboliczne oddziaływanie malowanych obrazów. Obaj artyści głosili zwycięstwo idei postępu nad ksenofobicznie ukształtowanym stanem świadomości, obejmującym w równym stopniu, wydawałoby się, całkowicie odrębne środowiska narodowe i religijne. Odmienne, a jakże podobne w swojej ograniczonej mentalności wpływającej na codzienne zachowania.

SAMUEL HIRSZENBERG AND MARIAN WAWRZENIECKI – ARTISTS AND FRIENDS

Janusz Zagrodzki
Professor Emeritus at PWSFTViT in Łódź

In the second half of the nineteenth century, Kraków was a major centre of intellectual and cultural life in the territory of former Poland. The prestigious Academy of Sciences, established in 1872, officially opened the following year, with Emperor Franz Joseph in attendance, the traditions of the Jagiellonian University dating back to the Middle Ages, and finally the School of Fine Arts with Jan Matejko at the helm attracted talented young people from all three partitions. In 1882, Samuel Hirszenberg and Marian Wawrzeniecki came to Kraków to study. They both had already had some training in art schools, Hirszenberg at the Crafts School in Łódź, and Wawrzeniecki at the Warsaw School of Drawing. They were almost the same age. Wawrzeniecki was born on 5 December 1863 in Warsaw, and Hirszenberg, according to the certificate archived at the Documentation Department of the Museum of the History of the City of Łódź[1], more than a year later, on 10 August 1865 in Łódź (although he gave his birth date as 22 February 1866[2]). They came from different backgrounds: Hirszenberg was the son of a Jewish weaver, while Wawrzeniecki came from Catholic gentry. However, they showed profound interest in art, literature, and philosophy. They did not participate in lively academic life. Wawrzeniecki, who ostentatiously rejected offers of fun-loving students, was not very popular. He described Hirszenberg as a "quiet, thoughtful fellow with uncommon skill for painting"[3]. Wawrzeniecki recorded his reflections in a diary, at the same time studying ethnography and archaeology. He was very critical of his circle for their lack of political maturity and conformism, and often felt disappointed after meetings and conversations with his colleagues, stating based on what he heard that "now the stupidest, the least intelligent class of maniacs devoted themselves the arts"[4]. They met during the second semester of 1882, at the second-level course taught by Izydor Jabłoński. Based on his works, Wawrzeniecki qualified for the second level, while Hirszenberg completed the first one over the first semester, training under Feliks Szynalewski. Along with other students from the Polish Kingdom, commonly regarded as "socialists" and "nihilists", they were separated from the Galician youth, working in a different studio, drawing "figures of antiquity" and studying the so-called "academic day nude". On their own initiative, they sketched alleys of Kraków and Kazimierz. Wawrzeniecki established a close relationship with Jan Stanisławski, while Hirszenberg befriended Stanisław Dębicki, and together they spent time drawing outdoors. In his *Diary*, Wawrzeniecki describes some of the working meetings: "I remember one spring afternoon under the scorching April sun, drawing a portal of a beautiful Gothic St. Catherine church in Stradom, when suddenly Stanisław Dębicki appeared

1 Samuel Hirszenberg's birth certificate, written 5/17 August 1865, 3/15 certified in August 1865. Muzeum Historii Miasta Łodzi.

2 Letter from S. Hirszenberg to Wawrzeniecki dated 27 February 1897, Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy, sygn. 2607.

3 M. Wawrzeniecki, *Samuel Hirszenberg (Kartka z pamietnika),* "Przegląd Tygodniowy" 1898, no 52, 584.

4 M. Wawrzeniecki, *Zapiski 1889 roku, luty-wrzesień*, Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, akc. 1816A, k. 25.

outside the slope in the company of Hirszenberg. They got along famously and together they were doing tours of Kazimierz, sketching from nature, Jewish peddlers, and old picturesque houses in the district. I did the same thing on my own, so we showed one another our sketchbooks and indeed, Hirszenberg's were in no way worse than Dębicki's works, even though at that time the latter was already feted as one of the best 'sketchers' of the younger generation of Polish artists"[5]. The similarity of interests is evidenced by numerous drawings and paintings, such as scenes painted of a Jewish cemetery.

As for their professors, the only one that the young artists valued was Matejko, not only because of the national message of his painting, but, above all, his unrestricted brushstrokes as well as decorative and expressive values of colour and form. They saw serious flaws in the education at the Kraków Academy. Wawrzeniecki was extremely critical of the course taught by Professor Izydor Jabłoński, "Our drawings, quite devoid of visual qualities, full of errors in proportions, unnaturally twisted, looked like some rocks, not resembling antiquity in any way. We "wired" them, meaning that we outlined them with contour regardless of the chiaroscuro [...]. We "cast" the lines, meaning that we quickly sketched the course of the line (that perhaps was the best in the system). Such drawing led straight not to a 'painterly' observation of nature but to some banal empty template"[6]. Professor Jablonski's course was not the only one about which Wawrzeniecki had serious reservations. The artist called what he was taught about painting in Kraków a "cardboard method" – "Condemned to the whim of the professors, we saw the director [Jan Matejko] three times a year as he was performing his official duties, at the opening of the school year. [...] Then, at the end of the first and the second semester, when he visited "exhibitions" surrounded by professors. During these inspections, the director was silent, praising some work from time to time, saying, 'you do not know what you have done here.'[...] He rarely offered praise, but surprisingly, I had noticed it then that almost always to those who had the least regard for the school system. It was sometimes so blatant that the question arises whether Matejko himself was a supporter of the curriculum? I am certain that he was not. But why was there such a system? This is one of those mysteries that only someone privy to the intrigues could answer. [...] The Kraków school tries to claim several truly talented painters as its students. However, the Academy fails to mention how many years each of them had actually spent studying in Munich or Paris. [...] And after all they could have said, if we are teaching, let us teach in such a way so as to give

5 M. Wawrzeniecki, *Samuel Hirszenberg*, op. cit., 584.

6 [M. Wawrzeniecki], *Nieco o Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie przez byłego ucznia*, "Dodatek miesięczny do czasopisma Przegląd Tygodniowy" 1894/ I, 217.

young people the chance to withstand the competition with Western Europe, and not to create yet another proletariat, the proletariat of broken, mediocre artists"[7].

Young artists wishing to work on their painting skills had to study in Munich and Paris. Wawrzeniecki's *Diary* offers an insight into the intimate aspects of their daily existence. At the end of 1884, the artist moved to Munich, and in the spring of the following year to Paris: "I was very cold and very hungry, because a 40-pfennig meal from a Munich soup kitchen is not enough for a young man in his 20s, and a Pole at that. At the time, the Old Pinakothek in Munich was not heated. It was very cold. I left my copy of Rembrandt (self-portrait) and walked around the 'offices' to warm up, when suddenly I saw a huge figure in front of Rubens' 'Last Judgment'. It was Stanisławski, who visited the "backwater" (as he called Munich) on his way to Paris. He left and I stayed, poor as ever. In a couple days, I got a letter from Mr. John. Several more weeks, and I was on my way to Paris. At the time, Stanisławski was studying under Carolus Duran. We spent time together [...], drowning in the Louvre, the Luxembourg [Museum] the Salon of the Rejected, older collections and treasures the great city has to offer. Sitting on a large terrace at Versailles, we had fierce disputes over the objectives and tasks of art"[8]. Absorbing paintings and intensive studio work were accompanied by meetings with the youngest generation of artists in Montmartre. Wawrzeniecki was particularly impressed by Puvis de Chavannes. Unfortunately, the need to limit expenses by all means took its toll, affecting the health of the artist, and made it necessary to shorten his stay in Paris. He returned to Warsaw, and in autumn 1886 he went back to Munich, where he made contact with Hirszenberg. The latter was studying under Aleksander Wagner: "It was a difficult, sad time for both of us. Hirszenberg was struggling with health and money. The whole period of 'fighting to stay above the ice' almost cost me my life, and marked Hirszenberg's with a broad, grey streak... It was a beautiful, cool spring morning, when I knocked on the door of Hirszenberg's room at the Munich Academy. The reception was cordial, friendly. On the easel, there was *Uriel Acosta and Spinoza*. The young artist put the final touch on the canvas, for which he soon [in 1888] was to win praise from German critics (...). We went out together for trips out of the city. Both focused, introverted, both immersed in the contemplation of nature. I remember once the road took us to Gmund on Tagernsee [...]. We escaped on foot through the mountains to the quiet, isolated, and incredibly charming Schliersee. It was dark when we got to the lake, got on the boat, and set off for the black, mysterious water. There the memory of those grim, fantastic creatures, which populate depths of water in Böcklin's paintings, came to us ... Then we returned to Munich to work with a new supply of strength and energy. In

7 Ibidem.
8 M. Wawrzeniecki, *Jan Stanisławski. Kartka z pamiętnika*, "Przegląd Tygodniowy" 1897, no 36, 406-407.

autumn 1892, on my way to Bulgaria, I met Hirszenberg in Kraków. He was there to paint studies of the picturesque graves in the Jewish Kazimierz. We went to the beautiful 'old cemetery,' hidden among the houses of the district. Hirszenberg painted while a serious Jew showed me around the grounds, where bodies of believers, martyrs and the blessed were buried. In winter, we met again in Munich. It was a difficult time. The struggle between 'the young and the old' hung in the air. Although we liked to meet, we were forced to seek board at the 'vegetarian' restaurant. However, despite the poverty, the turn in the art, the emergence of the 'modern' style in painting was very much of interest to us[9].

Hirszenberg went to Paris a little later, in 1889, studying at Filippo Colarossi's academy, where he became interested in impressionism. His artistic program was shaped in Munich, Łódź, but also in France, where he stayed for short periods over the following years, usually during exhibitions. The subject matter of Hirszenberg's symbolic painting involved the ideology, religion, and daily life of his own people, which stemmed from his interest in philosophy, in-depth study of the life and thought of the Jewish community and reformers such as Uriel Acosta, and Benedict Spinoza. He alluded to the cultural emancipation of Jews they had postulated, which, while possible at the end of the nineteenth century by way of reforms, previously was tantamount to being excommunicated, cursed, and forced to abandon a familiar circle. Paintings such as *Yeshiva* [*School of Talmudists*] or *Uriel Acosta and Young Spinoza* criticise the notion of learning the Talmud by rote, while the author believed that only through the intellect and understanding the identity of God with nature, as Spinoza proclaimed, can the highest degree of knowledge be achieved.

Wawrzeniecki continued to admire the magical, metaphysical works of Arnold Böcklin, inspired by Romanticism and the classics. The oeuvre of that "unique artist" became for him a source of knowledge about new art, but also the basis for conscious opposition to the academic "pedantic scholarship" and "shallow criticism". The idealistic, fantastic paintings, in which the figurative world personified the forces of nature, reflected the thoughts and problems that he hoped to include in his own painting. While in Munich, he started permanent cooperation with the Warsaw-based, ideologically progressive magazine "Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuki" [Weekly Review of Social Life, Literature and Arts]. Wawrzeniecki's first published texts alluded to the event that had shaken the Munich art world, namely the Memorandum of the Association of Artists "Munich Secession" announced on 4 October 1892. The secession of a group of artists associated with Franz von Stuck, from the local artists' association was an unprecedented event in the city dominated by academics, initiating the process of ennoblement of the new art whose message was symbolism in a broad sense.

9 M. Wawrzeniecki, *Samuel Hirszenberg*, op. cit., 585.

Wawrzeniecki considered the young artists' decision, reaffirmed with their exhibition, as an act of courage, moral support for his own thoughts and actions. He believed that "the secessionists have already created German art with which Europe must reckon"[10]. Although artists did not formulate any theory, the mere selection of works by Franz von Stuck, Hans Thoma, Max Klinger, Fritz von Uhde, Ludwig von Hofmann and, above all, Arnold Böcklin, proved the impact of that young art and led to one of the first collective manifestations of symbolism. Wawrzeniecki saw the artist's action as a "return to the days when the artist absolutely gave himself (individuality) to the audience", and a visually motivated expression of resistance against forces imposing standard tastes and the recipients, in opposition to any innovative ideas.

Among the artists "stimulated to thought" by Böcklin, Wawrzeniecki identified Klinger, stressing the "simplicity, clarity of expression" in his art, as well as "purely painterly concept of the ideas"[11], communicated through the approach to the depicted body. During his stay in Munich, Wawrzeniecki met artists such as Wacław Szymanowski and Olga Boznańska, but kept in touch with Hirszenberg. Together, they painted in a studio and in the evening had long discussions about the latest currents in art, sometimes with Maurycy Trębacz. Hirszenberg's paintings were featured alongside works by Szymanowski and Boznańska in the international Art Nouveau exhibition in Munich in April 1894. Inspired by an Artur Grottger drawing for his work series, Hirszenberg painted the symbolic composition *Urania*[12], in which the muse takes the artist into the space, pointing him to the earth and the pass he must travel in that "vale of tears." Similar themes can be found in Wawrzeniecki's works. In his paintings, as well as articles and publications, he pointed to the role of the artist in the awakening of a new awareness in the people of the former Polish Republic. In the specifics of a life under occupation, he noted disturbing social phenomena and wanted to fight them with his art. He wanted to define the anatomy of oppression, which "kept Polish thought in an iron grasp": "With the loss of the political independence of the country, numerous secondary influences affecting the development of our art are joined by a powerful pressure exerted by the new rulers, a pressure whose most characteristic manifestation is the censorship of artwork, those horrible moral, spiritual shackles binding the artist's soul almost completely. The shackles that in some districts of Poland, in conjunction with 'mindless and shallow criticism', annihilate all creativity and prevents the audience from understanding it, or even make the so-called artists hostile to it"[13]. As symptoms of the slowly progressing changes, Wawrzeniecki

10 M. Wawrzeniecki, *Dwa salony monachijskie*, "Przegląd Tygodniowy" 1893, no 26, 229.

11 M. Wawrzeniecki, *Max Klinger*, "Przegląd Tygodniowy" 1895, no 29.

12 S. Hirszenberg, *Urania*, 1891, oil on canvas 261 x 126 cm, private deposit at the Jewish Historical Institute in Warsaw, inv. D 7. The painting was donated to the Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów in Łódź by Stanisław and Teresa Silberstein in 1926.

13 M. Wawrzeniecki, *Cechy polańskie w polskiej sztuce*, Biblioteka Kultury Polskiej, Warszawa 1911, 15.

pointed to the achievements of Wojciech Korneli Stattler, the symbolic "characterization of our national history in *The Maccabees*"; Artur Grottger, who "brought a very profound, philosophical, spiritual element into our art"; and Jan Matejko, "who projected the most important moments of our national history onto large canvas"[14]. He hoped that "the public will learn to read between the lines" and it would no longer be necessary to explain ideas in individual works, such as *The Impression of Gloomy Thoughts*. Alongside his symbolic painting, Wawrzeniecki continued research in the field of archaeology and ethnography. He was particularly interested in the prehistoric culture of the Slavs. He soon gained recognition for his discoveries in that field, and he became an associate member of the Academy of Sciences in Kraków.

In April 1895, Wawrzeniecki returned to Warsaw. He knew the local environment well, so he was fully aware that in terms of openness to new ideas in painting and sculpture it was even less prepared than the Munich society, hardly better than Łódź. "New trends in art on the pavements of Warsaw," he wrote in "Przegląd Tygodniowy", "are like a boulder lying in the sea. Dirty waves flood it and devour it, and yet it emerges again, covered with foam"[15]. Hirszenberg shared Wawrzeniecki's views. He expressed them in a letter sent on 27 February 1897: "I consider you as the best and most honest, most reasonable colleague and friend, and since I have been reading your texts about art, whose vibrant sincerity and truth appeal to my beliefs, I like you twice as much"[16]. A mainstay of artists fighting for the "modern art" became Aleksander Krywult's Salon of Fine Arts[17](founded in 1880), which gained a reputation as the Salon of the Independent among the innovators. It was precisely with Krywult's Salon that Wawrzeniecki wanted to be associated. Although the need to maintain ties with traditionally-minded collectors made it impossible to focus solely on promoting the latest trends, nevertheless, the Salon featured the works of outstanding artists of the second half of the nineteenth century, including the youngest generation. Wawrzeniecki called Krywult "a merchant with the soul of an artist," and insisted that he took on the role of "propagator of the new currents in art"[18]. Featured at the Salon were extreme works by contemporary European avant-garde artists, including prominent Symbolists, Syntetics and Expressionists, such as Arnold Böcklin, Paul Gauguin, Wassily Kandinski, Max Klinger, Alfred Kubin, Edward Munch, Odilon Redon, Félicien Rops, Giovanni Segantini, Jan Toorop, or Henri de Toulouse-Lautrec. Many of them presented their works at individual exhibitions. It was the only place where the audience could see their works. An important role in the dissemination

14 Ibidem, 16.
15 M. Wawrzeniecki, *E pur si more*, "Przegląd Tygodniowy" 1904, no 50, 595.
16 Letter of S. Hirszenberg to Wawrzeniecki.
17 M. Płażewska, *Warszawski Salon Aleksandra Krywulta (1880-1906)*, "Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" 1966, vol. X, 297-418.
18 M. Wawrzeniecki, *Dławce. Drobny przyczynek do historii sztuki warszawskiej w epoce po witkiewiczowskiej*, Kraków 1901, 7.

of contemporary artistic events were exhibitions of Polish artists, often bold in terms of form: Bolesław Biegas, Xawery Dunikowski, Ludwik Markus (Louis Marcoussis), Władysław Ślewiński and of course Wawrzeniecki.

When preparing for his first individual exhibition at Krywult's Salon[19], Wawrzeniecki received news from Hirszenberg who informed him that he had gotten married on 16 December 1896[20], along with a letter in French from his wife Dina[21]. In their subsequent correspondence, maintained in a "very cordial" tone, Hirszenberg sent him updates about his work. He cited the motto that motivated his creative accomplishments: "Art for life and life for art." He lamented the fact that his wife, a Frenchwoman with the considerable literary talent, "did not have time to learn Polish"[22]. He also informed him about his plans to stay in Rome. Wawrzeniecki decided to take an artistic journey to Italy. On 10 January 1899, he travelled to Venice, and to Florence and Rome. He visited Capri, Naples, and Pompeii, he climbed Vesuvius, and spent the last several weeks exploring the Eternal City. During his stay in Italy, he met with the Hirszenberg family, who had come in large numbers, that is Samuel and his wife, as well as his brother Leon, also a painter. Helena Hirszenberg, sister of the painters, was a permanent resident of Rome – she was the wife of sculptor Henryk Glicenstein, working in Rome from 1897. He spent evenings at the Antico Caffè Greco on Via dei Condotti, in an ad hoc Polish creative club. There, as Antoni Madejski reported, "under the portrait of Mickiewicz, painted for the 'institution' by Edward Okuń", a Polish artistic colony gathered, "there, newcomers met with long-time residents of Rome, holding discussions and disputes about new directions in art"[23]. Wawrzeniecki remembered in particular his visit to Glicenstein's studio and his reaction to the monumental sculpture depicting the murder of Cain, with the title "La prima morte" inscribed on the pedestal[24]. After returning to Warsaw in May 1899, he recorded in his diary, "The journey made an immense and important impression on me. My painterly beliefs have crystallized. In my heart, there is an eternal longing for that gorgeous land, full of sound and light"[25].

He kept in touch with Hirszenberg and his wife Dina throughout the first years of the twentieth century – the artists met in Warsaw, constantly discussing the future of art. In January 1902, Hirszenberg had a solo exhibition at Krywult's Salon, where, along with several large,

19 "Marian Wawrzeniecki's Exhibition" at Krywult's Salon in Warsaw, 21 April – 29 May 1897.
20 Correspondence of S. Hirszenberg and M. Wawrzeniecki, Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, akc. 2594, k. 9.
21 M. Wawrzeniecki, *Pamiętnik 1897-1909*, Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, akc.1816B, k. 62.
22 Letter of S. Hirszenberg to M. Wawrzeniecki.
23 A. Madeyski, *Artyści polscy w Rzymie (Garść wspomnień)*, "Sztuki Piękne" 1930, no 1, 19.
24 For that sculpture, now lost, H. Glicenstein was awarded a silver medal at the International Exposition Universelle, Paris, 1900.
25 M. Wawrzeniecki, *Pamiętnik*, Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, akc. 1816B, k. 62.

symbolic compositions, he presented about 80 small landscapes from Italy[26]. Wawrzeniecki's friend, Stanisław Roman Lewandowski, published information about the artist on the occasion of his exhibition. Although Hirszenberg presented primarily landscapes, their review emphasized the importance of the symbolic paintings, including a new composition *Wandering Jew* [*Ahaswer*], depicting a lone figure breaking through the forest of crosses and bodies of the dead, "Hirszenberg mainly pursues that moody sentiment that resonates with the mysterious sound of ancient traditions. [...] He is Polish through and through; he has become one with the land where he was born and nurtured, along with thousands of his brethren. He loves it not with the soul of a millionaire, using it to make profit, but with that mystical love that holds him with invisible power among his tribesmen, not quite familiar and not quite alien, but always close. [...] Wherever he is, he always goes back to Łódź. In Munich, Paris, or Italy – he turns his back on them and returns to Łódź. [...] As a painter, he has excellent talent for drawing and painting and significant skill at conveying psychological expression"[27]. Lewandowski's article was illustrated with five synthetic landscapes and Italian motifs.

Hirszenberg views on new art and the symbolic message of his works were associated with Wawrzeniecki's reflections and painting. The latter often expressed the theme of suffering through depictions of humiliation and death of the unjustly accused. Symbolic representations of the crucified and tortured are the embodiment of real-life truths. By selecting such scenes, the artist revealed the roots of violence, perpetuated by the continued policies of world powers and the ubiquity of destruction of "uncontrolled thought". The painting *My Life*, featuring a field scattered with crosses and piles of martyrdom, was a metaphor for earthly existence. Another important theme recurring in his art was the symbolic self-portrait of the artist – the crucified *Innovator*, lonely among the anthropomorphic rocks. Under the cross, the painter and ranch to a pile of books, papers and manuscripts prepared for burning.

Exhibition of paintings and drawings by Wawrzeniecki titled *The Martyrdom of Witches*[28] opened at Krywult's Salon during the revolutionary events at the end of September 1905, shortly before the salon closed. It was a reference to a whole series of social, cultural and political events in the Kingdom of Poland. Among the presented works, there was also a symptomatic painting titled *Art and Criticism – the Torture of a Witch*, allowing only one possible interpretation of the coexistence of art and criticism. Aside from purely artistic problems relating to the situation of the new art, which he often defended, was also a time of suppression of protests in Warsaw, Łódź

26 The exhibition "Samuel Hirszenberg" at Krywult's Salon in Warsaw, 7 January – 20 February 1902.
27 S. R. Lewandowski, *Samuel Hirszenberg (sylwetka)*, "Tygodnik Ilustrowany" 1902, no 3, 44.
28 M. Wawrzeniecki's exhibition "Martyrdom of witches" at Krywult's Salon in Warsaw, lasted from 26 September – 26 November 1905.

and many other cities. The closure of the weekly "Przegląd Tygodniowy", where Wawrzeniecki published his texts, and the martial law shook his already troubled faith in the possibility of pursuing creative work. In January 1905, he recorded in his diary, "On the 28th of this month, social and revolutionary riots in Warsaw. Soldiers fire their guns, the siege has been announced. Many killed, the destruction of a great city. Prices soar. Unemployment is widespread. No publications have come out since the evening of 27th"[29]. Several months later, he added, "In the east, the [Russo-Japanese] war ended, and another one began in Warsaw. Everyone is waiting for something. Some despair beyond measure, but others keep faith. I hope that the world aims towards good and progress, and nothing will stop it. I am waiting patiently, working on my own protective sphere, hoping to go as far as possible ... Let us, O Lord God, Live to see better times. We are going through difficult time right now"[30]. Together with his mother, he left the Kingdom and went to Galicia.

In mid-1904, Hirszenberg, like Wawrzeniecki, moved with his parents to Kraków. The artists met in his studio at 26 Smoleńsk Street ("Pod szarotkami"). Hirszenberg's paintings, such as his composition of *The Exile* [*Golus*], painted in 1904 in Łódź, and the expressive *Black Banner*, which sums up the whole of social and national events 1905, gained him recognition. Wawrzeniecki painted another work on the theme of the martyrdom of people under the Russian rule, *The King of Kings Ashurnasirpal – the Rule of the Tsarist Russia* (1904-1907). At the foot of the image of the authoritarian ruler, a symbolic representation referring to the Persian kings, the artist placed numerous scenes of the martyrdom of his subjects. Hirszenberg's *Exile* were presented as a tableau at the Municipal Theater as part of the "Maccabee evenings," organized in reference to the symbolic painting by Stattler entitled *The Maccabees*, uniting the idea of all national uprisings. While *The Exile* was the direct reference to the expulsion of many families of Jews from Russia, many viewers automatically associated the painting with a series of works by Malczewski depicting the journey of the 1863 insurgents to Siberia, as they were one thing in the eyes of the audience. Hirszenberg's exhibition at the Society of Friends of Fine Arts (1907), where in addition to oil paintings he presented a number of pastels, was also success. An especially important, philosophical composition, summing up the mood in the Jewish community, was *Spinoza Excommunicated*.

Immediately after the exhibition, Hirszenberg, as a "well-known and respected artist," was offered the post of headmaster of the School of Fine and Decorative Arts "Bezalel" in Jerusalem. In an interview with Adolf Nowaczyński[31], the artist spoke of his plans for the following two years.

29 M. Wawrzeniecki, *Pamiętnik 1897-1909*, op. cit., k. 79, entry dated 31 January 1905.
30 Ibidem, k. 81, 82.
31 Clarus [A. Nowaczyński], *Niezwykła kariera. Malarz Krakowski dyrektorem Szkoły sztuk pięknych w Palestynie*, "Świat" 1907, no 29, 16.

He believed that it would be important to participate in the process of educating teachers who would later form the foundational staff for a network of art schools in Palestine. However, he did not accept the position of headmaster, preferring instead to work with young people outdoors, in touch with nature. He intended to prepare an exhibition after two years abroad to be shown in Kraków. Unfortunately, a relapse of the disease that started when he was starving in Munich prevented him from realizing educational plans and exhibitions. He died on 15 September 1908. On the following day, Wawrzeniecki wrote in his diary, "I have learned that Samuel Hirszenberg died in Jerusalem [...] He was a nice man, very talented and intelligent, and his death robbed me of an old comrade in arms. God rest his soul"[32]. In her memoirs, written immediately after the death of her husband, Dina Hirszenberg stressed that throughout his creative life he wanted to fight for art, for "science, philosophy, for everything great and beautiful, everything that brings light into life" and that is "trampled underfoot, mocked, stoned by ignorance, greed and fanaticism." He was inspired by Spinoza, "the sage, philosopher and poet, eternally misunderstood." The artist decided to "fight fanaticism, malice, the authorities, students themselves – young people mostly hailing from Russia, rebels marked by revolution." He wanted to change the "Wailing wall" into the "wall of joy"[33].

Despite their different backgrounds, undermining the existing conventions and action prompted the two artists to point the way towards a different social attitude, friendly towards innovators and their works. Accepting the thankless burden of art, expressing the latest artistic ideas and, at the same time, working on the foundations, they believed that art could transform the unpleasant reality in which they lived and worked. Both Samuel Hirszenberg and Marian Wawrzeniecki believed in the possibility of transformation through promoting comprehensive knowledge of culture, history and philosophy, as well as the study of human psychology. They hoped to achieve measurable change through the language of visual signs and the symbolic impact of painting. Both artists proclaimed the victory of the idea of progress over a xenophobic mentality, found in seemingly diverse national and religious environments – different and yet similar in their limited mind-set affecting everyday behaviour.

32 M. Wawrzeniecki, *Pamiętnik 1897–1909*, op. cit., k. 88.
33 D. Hirszenberg, *On a dit "il est mort très jeune"* ..., manuscript, Jewish Historical Institute, Warsaw, 35-37.

Henryk Glicenstein
Portret Samuela Hirszenberga/Portrait of Samuel Hirszenberg, 1900
brąz/bronze
Muzeum Narodowe w Krakowie/National Museum in Kraków

Bolesław Jeziorański
Portret Mariana Wawrzenieckiego jako „Nowatora"/Portrait of Marian Wawrzeniecki as "Innovator", 1905
gips patynowany/patinated plaster
Muzeum Mazowieckie, Płoc/Mazovian Museum in Płock

Samuel Hirszenberg
Uriel Acosta i młody Spinoza/ Uriel Acosta and Young Spinoza , 1887
olej, płótno/oil on canvas
według reprodukcji/based on a reproduction

Samuel Hirszenberg
Dama z czerwoną parasolką/Lady with Red Umbrella , 1889
olej, tektura/ oil on cardboard
zbiory prywatne/private collection

Marian Wawrzeniecki
Wrażenie ponurych myśli/Impression of Gloomy Thoughts, ok./c. 1885
olej, płótno/ oil on canvas
Muzeum Narodowe Kraków/National Museum in Kraków

Samuel Hirszenberg
Urania/Urania , 1891
olej, płótno/oil on canvas
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa/
Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institut, Warszawa

Samuel Hirszenberg
Żyd wieczny tułacz [*Ahaswer*]/*Wandering Jew [Ahaswer]* , 1899
olej, płótno/oil on canvas
The Israel Museum, Jerusalem

Marian Wawrzeniecki
Moje życie/My Life , *ok./c.* 1901
olej, płótno/oil on canvas
według reprodukcji/based on a reproduction

Marian Wawrzeniecki
Nowator/Innovator , *ok./c.* 1901
olej, płótno/oil on canvas
według reprodukcji/based on a reproduction

Marian Wawrzeniecki
Sztuka i krytyka u nas – tortura czarownicy/The Martyrdom of Witches , 1905
olej, tektura/oil on cardboard
Muzeum Literatury, Warszawa/ Museum of Literature in Warsaw

Samuel Hirszenberg
Czarny sztandar/Black Banner , 1905
olej, płótno/oil on canvas
The Jewish Museum, New York

Samuel Hirszenberg
Wychodźcy[Golus]/Exile [Golus], 1904
olej, płótno/oil on canvas
według reprodukcji/ based on a reproduction

Marian Wawrzeniecki
Aszurnasirpal król królów – carska Rosja panuje/Ashurnasirpal – the Rule of the Tsarist Russia , 1904-1907
olej, płótno/oil on canvas
zbiory prywatne/ private collection

Samuel Hirszenberg
Spinoza wyklęty/Spinoza Excommunicated , 1907
pastel, papier/oil on canvas
zbiory prywatne/private collection

Marian Wawrzeniecki
Asceta/Ascetic , 1900
tryptyk, olej, płótno/triptych, oil on canvas
Muzeum Mazowieckie, Płock/Mazovian Museum in Płock

Boris Schatz
Tablica upamiętniająca Samuela Hirszenberga/ Plaque Commemorating Samuel Hirszenberg, 1908
brąz/bronze
Bezalel, Jerozolima/Bezalel, Jerusalem

ŁÓDZKIE ŚRODOWISKO ARTYSTYCZNE XIX – XX WIEKU (LATA 1880-1918)

Łukasz Grzejszczak
Muzeum Miasta Łodzi / Politechnika Łódzka

Mnie los rzucił na bruk szary,
do wielkiego fabryk miasta,
co tysiącem łbów dymiących
jak czerwony las wyrasta
i milionem wre warsztatów

Artur Glisczyński[1]

Łódź wkraczając w początku lat 70. XIX stulecia za sprawą rozbudowy przemysłu, transportu i rozwoju przestrzennego w okres swej „wielkiej kariery", jawi się jako miejsce dość nieprzychylnie usposobione do spraw kultury i sztuki[2]. Jednak mimo to znaczące ożywienie życia artystycznego nastąpiło w połowie lat 80. XIX stulecia, co wiązało się ze zwiększoną aktywnością środowiska inteligencji polskiej[3], zwłaszcza w sferze oświaty, muzyki i teatru.

Artystom owo szare niebo nad miastem musiało jawić się jako malownicze, skoro podejmowali decyzję osiedlenia się na dłużej, choć zapewne zwabiała ich także nadzieja zawodowego rozwoju i poprawy egzystencji.

W gronie pierwszych twórców znaleźli się m.in.: Ludomir Ilinicz Zajdel (Zeydler), Władysław Hirsznel (Hirszel), Ludwik Pyrowicz, Antoni Podbielski (tworzący w Łodzi głównie „portrety olejne, akwarelowe i kredkowe") oraz Bolesław Bolesławski (aktor, reżyser i dekorator teatralny, którego specjalnością były „portrety kredkowe") i Włodzimierz Zamarajew. Artyści borykali się jednak nie tylko z brakiem odpowiednich możliwości wystawienniczych, prezentując początkowo prace w witrynach księgarń, składów z materiałami piśmienniczymi, składów z obrazami czy ramami, ale także z pewną obojętnością mieszkańców na sprawy sztuki, o której pisała m.in. poetka i pisarka Jadwiga Zalasnowska-Elzenberg następująco: „Przemysłowcy łódzcy wolą daleko bogate tkaniny meblowe, przepych w mieszkaniach nie zawsze smaczny – wreszcie

1 Z. Hajkowski, *Artur Glisczyński pierwszy poeta łódzki*. Łódź 1939, s. 13.

2 Por.: *Łódź. Dzieje miasta*, t. 1 do 1918 r., red. B. Baranowski, J. Fijałek, Warszawa-Łódź 1980; S. Lewicki, *Kariera miasta Łodzi*, Warszawa 1971; H. S. Dinter, *Dzieje wielkiej kariery. Łódź 1332-1869*, Łódź 1965; W. Puś, *Dzieje Łodzi przemysłowej (Zarys historii)*, Łódź 1987, s. 49-68; Idem, *Warunki i czynniki rozwoju Łodzi (1820-1939)*, [w:] *Dzieje Żydów w Łodzi 1820-1944. Wybrane problemy*, red. W. Puś, S. Liszewski, Łódź 1991; Idem, *Przemysł Królestwa Polskiego w latach 1870-1914. Problemy struktury i koncentracji*, Łódź 1984, s. 189-200.; W. Puś, K. Badziak, *Gospodarka Łodzi w okresie kapitalistycznym (do 1918 r.)*, [w:] *Łódź. Dzieje miasta*…, op. cit., s. 248-266; K. Badziak, *Geneza i rozwój łódzkiego węzła komunikacyjnego (do 1914 r.)*, „Rocznik Łódzki" 1976, t. XXI, s. 149-170; I. Ichnatowicz, *Przemysł łódzki 1860-1900*, Wrocław 1965; G. Missalowa, *Studia nad powstaniem, łódzkiego okręgu przemysłowego*, t. 1-3, Łódź 1964-1975; S. Pytlas, *Łódzka burżuazja przemysłowa w latach 1864-1914*, Łódź 1994.

3 S. Pytlas, *Łódzka burżuazja*…, op. cit., s. 259; E. Podgórska, *Szkolnictwo*, [w:] *Łódź. Dzieje miasta*…, op. cit., s. 508–523; J. Chańko, *Społeczne stowarzyszenia oświatowo-kulturalne*, [w:] *Łódź. Dzieje miasta*…, op. cit., s. 526-532. O zagadnieniach rozwoju życia muzycznego i teatralnego szczegółowo traktują: A. Pellowski, *Kultura muzyczna Łodzi do roku 1918*, Łódź 1994; A. Kuligowska-Korzeniewska, *Scena obiecana. Teatr polski w Łodzi 1844-1918*, Łódź 1995; *Sto lat stałej sceny polskiej w Łodzi 1888-1988*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, Łódź 1993.

łokciowe malowidła zagraniczne, niż rzecz prawdziwie piękną – dzieło sztuki. Gdy wejdziesz do mieszkania bogatego kupca lub fabrykanta, ten oprowadziwszy cię po swym lokum powie przede wszystkim, co kosztuje rzecz każda […]. Bogacz hojny na meble i obicia w dziedzinie sztuki staje się sknerą"[4], a konkludowała przytaczając przykładową rozmowę z ewentualnym nabywcą dzieł sztuki „– Czy nie kupisz Pan tego płótna. Pędzel bardzo ładny. / – Owszem, kupiłbym chętnie, obraz mi się podoba — ale widzisz Pan, mam obicia w salonie po kilka rubli rolka, to by mi zasłonił".

Mimo trudności udało się jednak w maju 1889 roku zorganizować w salach Grand Hotelu długo oczekiwaną w Łodzi pierwszą większą wystawę malarstwa, którą sprowadzono z Warszawy dzięki działalności Spółki Artystycznej Malarzy, Rzeźbiarzy i Budowniczych, której współwłaścicielem był Józef Pawłowski (prowadzący w Łodzi w późniejszym czasie Salon Artystyczny). Ekspozycja ta zapoczątkowała pewną tradycję wykorzystywania do celów wystawienniczych sal reprezentacyjnych Grand Hotelu. W 1894 roku stały się one miejscem prezentacji dzieł młodych twórców łódzkich, m.in. Samuela Hirszenberga, rzeźbiarzy: Henryka Glicensteina i Ludomira Wąsowskiego oraz Leopolda Pilichowskiego, który prezentował pracę *Zamknięcie Ogrodu Luksemburskiego w Paryżu*. Jak donosiła prasa – „pomimo pochlebnych o niej wzmianek artysta przemalował niektóre części obrazu", choć uprzednio prezentował go we Francji i w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Warto tutaj nadmienić, że w kwietniu kolejnego roku to właśnie Samuelowi Hirszenbergowi i Leopoldowi Pilichowskiemu powierzono oprawę plastyczną łódzkiej prezentacji głośnego płótna Władysława Podkowińskiego *Szał uniesień*.

Można powiedzieć, że dla „kolonii Apellesowej" „owa szczęśliwa godzina", by posłużyć się tu terminem Marii Poprzęckiej, nadeszła dopiero w połowie lat 90. XIX wieku, jednak podkreślić należy, że struktura środowiska plastycznego utrwalała się do 1914 roku. Odwołując się do danych statystycznych, można stwierdzić, że przed 1918 rokiem posiadamy informacje dotyczące życia i twórczości blisko sześćdziesięciu artystów działających w Łodzi. Wśród tego grona znaleźli się także nieliczni rzeźbiarze, a obok już wspomnianych Ludomira Wąsowskiego i Henryka (Henocha) Glicensteina przywołać można Władysława Wojtasiewicza, Władysława Czaplińskiego, Anastazego Leplę, Antoniego Szczygielskiego, Arnolda (Henryka) Monata, Wacława Konopkę czy czasowo z Łodzią związanych – Stanisława Chrzanowskiego i Stanisława Czarnowskiego[5].

W środowisku malarskim tworzyło zaś dziewięć malarek: Kazimiera Wiśniewska-Szczygielska, Klotylda Alicja Nowińska, Fryda (Frieda) Biedermann-Frankowska, Eugenia

4 „Dziennik Łódzki" 1889, nr 139, s. 1.

5 Ł. Grzejszczak, *Działalność rodziny Urbanowskich na tle łódzkiego środowiska artystycznego*, [w:] *Przedsiębiorstwo Antoniego i Józefa Urbanowskich. Rodzina, dzieło, twórcy*, red. K. Kuropatwa-Pik, Łódź 2013, s. 135-147.

Glanc-Bartkiewicz, Leokadia Radwańska, Lena (Pilicho) Pilichowska, Teodora Trenkler-Skotnicka, Aga Borchert-Gardzielewska, Julia Jonscher-Lipińska. Część z nich zajmowała się także pracą pedagogiczną oraz sztuką użytkową.

Grupę tę uzupełnia jeszcze grono ponad dwudziestu malarzy dekoratorów, projektantów, twórców szyldów i reklam, scenografii, dekoracji wystaw sklepowych, współpracowników zakładów drukarskich czy fotograficznych, nieposiadających akademickiego wykształcenia artystycznego, a reklamujących swe usługi. Niektórzy z nich należeli do istniejącego od 1879 roku Cechu Mistrzów Malarzy i Lakierników.

Porównując jednak genezę i dynamikę rozwoju środowiska plastycznego ze środowiskami: muzycznym, literackim i teatralnym, stwierdzamy, iż w Łodzi plastyka stanowiła margines ówczesnej działalności kulturalnej. Na ten stan rzeczy złożyło się wiele czynników wynikających ze specyfiki miasta, o której już wcześniej wspomniano, a którą trafnie charakteryzował w swym liście do gubernatora piotrkowskiego z 1910 roku społecznik i duszpasterz, proboszcz parafii św. Trójcy, ksiądz Rudolf Gundlach, pisząc: „w Łodzi szybko rośnie przemysł i handel […] lecz miasto przedstawia smutny obraz zastoju kulturalnego […] nieliczne urządzenia naukowe i kulturalne istnieją w Łodzi tylko dzięki poparciu i energii nieznacznego kręgu osób”[6].

Odnosząc się do słów cytowanego księdza Gundlacha wydaje się słuszne stwierdzenie, że rozwój miejscowego środowiska artystycznego zależał także w dużej mierze od wchodzących w jego skład indywidualności twórczych, które na gruncie młodego fabrycznego miasta usiłowały stworzyć podwaliny pod rozwój sztuk plastycznych.

Wielonarodowa specyfika Łodzi nie pozostawała bez wpływu na obraz jej sztuki, a w rozwój życia artystycznego mieli zarówno swój wkład twórcy polscy, żydowscy, jak też niemieccy[7]. Jednak w odniesieniu do „kolonii Apellesowej” charakterystyka struktury narodowościowej nie wydaje się do końca zasadna. Trudno bowiem mówić o jednoznacznej przynależności narodowej i wynikającej z niej określonej tematyki i stylistyki dzieł. Właściwsze wydaje się raczej — z uwagi na częste predyspozycje asymilacyjne twórców — rozpatrywanie ich w kontekście wspólnoty kulturowej, jaką w Łodzi współtworzyli, indywidualnej identyfikacji i zgodnym z nią postępowaniu.

Na podstawie dostępnych danych można podjąć próbę określenia wykształcenia twórców, z których większość ukończyła poświadczone dyplomami studia akademickie. Najczęściej pierwsze szlify artyści otrzymywali w warszawskiej Klasie Rysunkowej i Szkole Sztuk Pięknych (od 1900 r. — Akademii) w Krakowie, czy też Monachium, które wybierano nie tylko ze względu

6 Cyt. za A. Rynkowska, *Ulica Piotrkowska*, Łódź 1970 , s. 177.

7 Ł. Grzejszczak, *Środowisko artystów łódzkich pochodzenia niemieckiego przed 1918 rokiem,* [w:] *Geyer, Scheibler i inni... Materiały seminarium naukowego zorganizowanego przez Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2007, s. 107-122.

na wielokulturową przyjazną atmosferę, dogodne warunki egzystencji, ale przede wszystkim na uznaną międzynarodową renomę Akademii Sztuk Pięknych.

Wśród innych uczelni przywołać można Cesarską Akademię Sztuk Pięknych w Sankt Petersburgu oraz uczelnie Moskwy, Berlina czy Drezna. Artystów również, podobnie jak Monachium, przyciągał Paryż z École des Beaux-Arts, Académie Colarossi, Académie Julian, czy Académie de la Grande Chaumiere i innymi. Nieliczni wybierali jeszcze inne ośrodki, takie jak Genewa, Rouen, Wiedeń oraz bardziej popularny wśród polskich twórców Rzym.

Wzmożoną dynamikę środowiska plastycznego w Łodzi możemy zaobserwować ok. 1899 roku, co znajduje odzwierciedlenie na łamach prasy krajowej. Już w jednym z numerów „Tygodnika Ilustrowanego" w felietonie dziennikarza łódzkiego Władysława Ratyńskiego zatytułowanym „*Z miasta milionerów*" znajdujemy informacje o pracach Samuela Hirszenberga czy Leopolda Pilichowskiego i „naszkicowaniu bardzo efektownej grupy mitologicznej" przez rzeźbiarza Ludomira Wąsowskiego[8].

W innym numerze czasopisma jego anonimowy sprawozdawca donosi: „Sztuka w Łodzi zyskuje coraz większy zastęp zwolenników […] zaczynają mieć powodzenie produkcje malarskie. Wobec tego będzie całkiem na miejscu, gdy zacznę, że kolonia Apellesowa w Łodzi stale się powiększa"[9]. Na łamach gazety zaprezentowano również pierwszą znaną zbiorową fotografię artystów łódzkich, wykonaną w Salonie Artystycznym Zygmunta Bartkiewicza.

Wśród najwybitniejszych twórców autor wymienia: Samuela Hirszenberga, Leopolda Pilichowskiego, Lazara (Leona) Rozenberga, Natana Altmana, Wacława Nowinę-Przybylskiego, Dawida Modensteina, Otto Bauera, Witolda Wołczaskiego, Jakuba (Icka) Kacenbogena (Katzenbogena), Leona (Noela) Hirszenberga oraz rzeźbiarzy Władysława Wojtasiewicza, Ludomira Wąsowskiego, Henryka Glicensteina (studiującego wówczas w Rzymie). Dostrzega również ważne dla ówczesnego środowiska artystycznego bolączki, do których zaliczyć można niedostatecznie rozwinięte zaplecze instytucjonalne.

Podobne w wymowie opinie podtrzymywali publicyści w kolejnych latach, jednak środowisko plastyczne nadal się rozwijało. Nie była to na pewno droga łatwego rozwoju, o czym wiemy z zachowanych materiałów źródłowych.

Aktywność tego środowiska objawiała się w podejmowaniu licznych prób organizacji stałej bazy wystawienniczej w postaci salonów artystycznych (związanej również z obrotem dziełami sztuki), w działalności placówek dydaktycznych, w powołaniu placówki muzealnej,

8 W. Ratyński, *Z miasta milionerów*, „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 5, s. 97-98.

9 „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 8, s. 133, 144. Artykuł ilustruje również pierwsza znana fotografia łódzkich twórców wykonana we wnętrzu Salonu Artystycznego Zygmunta Bartkiewicza.

działalności odczytowej i popularyzatorskiej, wreszcie w różnego rodzaju inicjatywach o charakterze społecznym stanowiących okazje do promocji sztuk plastycznych. Podkreślić należy jednocześnie, że wszelka promocja i rozwój działalności kulturalnej w Łodzi w początkach omawianego okresu uwarunkowane były społecznymi inicjatywami inspirowanymi przez grupę miejscowej inteligencji i światłych przedstawicieli elity finansowej.

Ważną kulturotwórczą rolę odgrywała prasa. To na jej łamach pojawiały się informacje często w postaci krótkich notatek, mówiące o dynamice środowiska artystycznego. Opisywano bowiem szczegóły dotyczące studiów artystów, otrzymywanie przez nich nagród i wyróżnień, wyjazdów plenerowych, podróży, realizowania zamówień, czasami wspominano o ukończeniu dzieł, osobną zaś kategorię stanowią wzmianki dotyczące osobistego życia twórców, jak informacje o osiedleniu się w mieście, zawieraniu związków małżeńskich oraz wspomnienia pośmiertne. W tych ostatnich widoczna jest zawsze nuta tragedii, gdyż tak postrzegano przedwczesny zgon artysty będącego zazwyczaj w pełni sił twórczych.

Taką jawi się postać zmarłego na gruźlicę w lutym 1899 roku w wieku 28 lat Bolesława Niteckiego, absolwenta warszawskiej Klasy Rysunkowej i École des Beaux-Arts w Paryżu, który uzupełniał edukację we Włoszech, zaś na rok przed śmiercią osiedlił się w Łodzi. Wymiar tragedii miała śmierć Edwarda Grajnerta (20 kwietnia 1907 roku), który zginął od strzałów z rewolweru, jako przypadkowa ofiara zamachu. Prasa relacjonowała wówczas szczegółowo okoliczności zdarzenia, jak również uroczystości żałobne i kondukt pogrzebowy, a dziennikarz i historyk sztuki Wiktor Czajewski przypomniał całą drogę twórczą Grajnerta pisząc: „Osiadłszy w Łodzi od razu pozyskał sobie sympatię ogółu, bo był chętnym i uczynnym. […] artysta dużej miary miał smak wytworny i technikę urobioną. Społeczeństwo przez zgon jego straciło wybitną jednostkę, która niezawodnie była chlubą narodu […]. Żegnając szczątki szanowanego artysty i nauczyciela rysunków, rzucamy garść ziemi na trumnę — tej ziemi, którą tak umiłował zmarły”[10].

W podobnym tonie utrzymano wspomnienia dotyczące Samuela Hirszenberga, Otto Bauera czy Adama Strzeżymira Pruszyńskiego, chociaż ich działalność w chwili zgonu nie wiązała się z łódzkim środowiskiem. Przywołanie w takiej formie artystów było nie tylko wyrazem złożonego im hołdu i dowodem pamięci, ale utrwalało tę pamięć — by posłużyć się słowami Jarosława Iwaszkiewicza — „w sławie i chwale” dla przyszłych pokoleń.

Jednocześnie szpalty gazet były miejscem polemik oraz sporów, a także rozgrywały się na nich kolejne odsłony „aktów” lokalnych skandali.

Do najgłośniejszych z nich należał chyba spór między Wiktorem Czajewskim a Wacławem Nowiną-Przybylskim, do którego doszło w 1903 roku. Wówczas w kręgu postępowej i patriotycznie

10 „Rozwój” 1907, nr 91, s. 3.

nastawionej inteligencji polskiej zrodził się pomysł — w związku z 300. rocznicą urodzin — ufundowania pomnika poświęconego obrońcy Jasnej Góry, ojcu Augustynowi Kordeckiemu. Dzieło miało być przeznaczone dla kościoła Podwyższenia Świętego Krzyża, a przedsięwzięciu patronował ksiądz kanonik Karol Szmidl oraz redaktor Czajewski. Spór, jaki się wywiązał, dotyczył powierzenia prac rzeźbiarskich – do których jako autor wstępnego projektu rościł sobie prawo Wacław Nowina-Przybylski – Władysławowi Wojtasiewiczowi i słynnemu łódzkiemu zakładowi rzeźbiarsko-kamieniarskiemu Antoniego Urbanowskiego.

Jednak twórczość plastyczna nie zawsze stanowiła dla artystów jedyne źródło utrzymania, a prozaiczna „konieczność egzystencji" przyczyniła się do znacznego rozszerzenia w Łodzi pól aktywności „kolonii Apellesowej" również na obszary poza „wielką sztuką".

Najpewniejszym źródłem dochodu była dla wielu twórców praca pedagogiczna w charakterze nauczycieli rysunku lub malarstwa, zarówno w szkołach średnich ogólnokształcących (uczyli w nich m.in. Adam Strzeżymir Pruszyński, Edward Grajnert, Ryszard Radwański, Jerzy Leman, Eugenia Glanc i inni), jak również w powstających wówczas szkołach artystycznych. Do 1918 roku działało ich w Łodzi 14, a wśród najbardziej znanych przywołać można szkoły: Witolda Wołczaskiego (1895-1910), Jakuba Icka Kacenbogena [Katzenbogena] (1896-1908), Kazimiery Wiśniewskiej-Szczygielskiej (1903-1905), Klotyldy Alicji Nowińskiej (od 1902), Dawida Modensteina (od 1904), Jowisza Flawiusza Szwabskiego (1904-1914), Eugenii Glanc (1907-1914), Jerzego Lemana (1909-1920), Maurycego Trębacza (1909-1939), Piotra Szymańskiego (1914-1920),

Ryszarda Radwańskiego (1916-1939) oraz placówki Wacława Nowiny-Przybylskiego i Kazimierza Biedrzyckiego (od 1908), a także Abrahama Adolfa Behrmana (1911-1918).

Niektórzy twórcy próbowali również związać się z przemysłem włókienniczym, m.in. w zakładach I. K. Poznańskiego pracował malarz, rysownik oraz projektant wzorów na tkaninach, absolwent paryskiej École Nationale des Arts Décoratifs — Marceli Sprusiak.

Natomiast Adam Strzeżymir Pruszyński w listopadzie 1898 roku wziął udział w konkursie na projekty tkanin, jaki ogłosiło Towarzystwo Akcyjne Heinzel i Kunitzer. Na konkurs ten nadesłano 270 prac, których autorami było 87 artystów i amatorów. Sześcioosobowe jury, w skład którego wchodzili Wojciech Gerson i Miłosz Kotarbiński, przyznało cztery nagrody, a laureatem ostatniej został Pruszyński.

Popularnym zajęciem wśród artystów była praca przy aranżacjach różnorodnych wystaw, m.in. w styczniu 1903 roku Leopold Pilichowski i Adam Strzeżymir Pruszyński zaprojektowali oprawę plastyczną i bramę triumfalną „pięknie w różne barwy udekorowaną", którą wzniesiono przed gmachem fabryki Gustawa Lorenca przy ul. Spacerowej 8 (ob. Al. Kościuszki) z okazji

otwarcia Wystawy Higieniczno-Spożywczej. Imprezę organizował Łódzki Oddział Towarzystwa Higienicznego.

Od lipca do września 1912 roku trwała zaś Wystawa Rzemieślniczo-Przemysłowa w Parku Staszica przy ul. Dzielnej (ob. ul. Narutowicza). Organizatorem imprezy była Resursa Rzemieślnicza. Na wystawie wyróżniały się zaś prace dwóch artystów: Władysława Czaplińskiego, którego alegoryczna rzeźba *Godło pracy* przedstawiająca robotnika trzymającego w opuszczonej ręce młot, wspierającego nogę na kowadle, ustawiona została na wprost wejścia na środku kwiatowego klombu, oraz Maxa Hanemanna, który zaprojektował „pomysłowo i bardzo efektownie urządzoną" dekorację stoiska fabryki fartuchów F. Schillera.

Część twórców zajmowała się również pracą scenograficzną oraz malarstwem dekoracyjnym, będącymi raczej domeną wyspecjalizowanych firm lub malarzy-dekoratorów. W 1901 roku Otto Bauer wykonał kurtynę dla Teatru Polskiego przy ul. Konstantynowskiej 14 (ob. ul. Legionów), która zastąpić miała skromniejszą i zniszczoną kurtynę autorstwa dekoratora tegoż teatru Teodora Wieczorkowskiego (prywatnie męża aktorki Ambrożyny Billewiczówny). Projekt Bauera w ocenie publicysty Władysława Ratyńskiego świadczył, że „będzie to dzieło dużej wartości artystycznej, które znacznie przyczyni się do ozdobienia teatru". Scenografem Teatru Polskiego był również Eustachy Pietkiewicz.

Autorem polichromii w łódzkich gmachach użyteczności publicznej był Leopold Pilichowski, który na przełomie 1902 i 1903 roku wykonał dekorację wnętrza gmachu poczty wzniesionego przy zbiegu ul. Widzewskiej i Przejazd (ob. ul. Kilińskiego i Tuwima), przedstawiającą w alegorycznej formie tajemnicę korespondencji, czynności pocztowe oraz nowoczesne formy komunikowania się, do jakich zaliczono telegraf. Prace dekoracyjne mieli też w swym dorobku Eustachy Pietkiewicz i Dawid Haltrecht. W 1911 roku wykonali oni polichromię we wnętrzu kina Casino znajdującego się na miejscu dawnego teatru Victoria przy ul. Piotrkowskiej 67. Niestety, żadna z przywołanych tu realizacji nie przetrwała do naszych czasów.

Do różnego rodzaju prac o charakterze dekoratorskim możemy zaliczyć także wykonywanie przez artystów pamiątkowych dyplomów, adresów czy popularnych w owym czasie tableaux. Realizacje takie mieli na swoim koncie Marceli Sprusiak czy Adam Strzeżymir Pruszyński, który w 1898 roku zrobił winietę tableau, jakie pracownicy Banku Państwa wręczyli na pamiątkę odchodzącemu dyrektorowi Maciejowi Maszewskiemu. Pruszyński w 1902 roku wykonał też prace w związku z jubileuszem dziesięciolecia łódzkiej „Lutni".

Kolejnym polem twórczych działań była szeroko rozumiana grafika użytkowa i ilustracyjna. Nie jest obecnie znana z autopsji twórczość artystów łódzkich w zakresie plakatu, ale pewne świadectwo o grafice użytkowej stanowi zachowana twórczość ilustratorska. Zajmowało się nią

wielu artystów, m.in. Ludomir Illinicz Zajdel (Zeydler) ilustrował w latach 1901–1908 liczne książki dla dzieci i młodzieży, głównie dla wydawnictw Arcta oraz Gebethnera i Wolffa. Nieliczne prace na swoim koncie mieli zaś Otto Bauer i Wacław Nowina-Przybylski oraz Franciszek Łubieński. Rysunki satyryczne na łamach łódzkiej prasy i różnego rodzaju periodyków zamieszczali Zygmunt Bartkiewicz, Wacław Nowina-Przybylski, Artur Szyk, Henryk Szczygliński, Stanisław Dobrzyński.

Jednak podstawową sferę aktywności środowiska stanowiła działalność wystawiennicza. Zyskała ona formy zinstytucjonalizowane w postaci salonów wystawienniczo-handlowych oraz instytucji muzealnej. Do roku 1918 działało w mieście siedem salonów: Zygmunta Bartkiewicza (1895-1900), Józefa Pawłowskiego (1899, a w 1900 przejęty przez Tadeusza Kozaneckiego), Jana Grodka (1901-1902), Kazimierza Biedrzyckiego (1905-1907), Eustachego Pietkiewicza (1910-1911), Karola Ende (1914-1915), Wincentego (Icchka) Braunera (1914/15-1915). Warto w tym miejscu podkreślić, że oprócz Kozaneckiego, Grodka i Biedrzyckiego pozostali z wymienionych mieli wykształcenie plastyczne. Dzięki działalności tych placówek odbyły się indywidualne wystawy przedstawicieli „kolonii Apellesowej" - Bolesława Niteckiego (1899, pośmiertna – Salon Zygmunta Bartkiewicza), Otto Bauera (1900, Salon Zygmunta Bartkiewicza; 1902, Salon Jana Grodka), Leona (Noela) Hirszenberga (1900, Salon Zygmunta Bartkiewicza), Samuela Hirszenberga (1900, Salon Józefa Pawłowskiego; 1901, Salon Jana Grodka), Leopolda i Leny Pilichowskich (1905, Salon Kazimierza Biedrzyckiego), Franciszka Łubieńskiego (1910, Salon Eustachego Pietkiewicza), Henryka Hirszenberga (1910, Salon Eustachego Pietkiewicza), Natana Altmana (1910, Salon Eustachego Pietkiewicza) – by przywołać te najważniejsze.

1 kwietnia 1911 roku otwarto w lokalu przy ul. Zielonej 8 pierwszą instytucję muzealną – Muzeum Nauki i Sztuki założone z inicjatywy Towarzystwa Muzeum Nauki i Sztuki (działającego od 1910 r.), któremu przewodniczył pastor Rudolf Gundlach, w skład zarządu wchodził malarz pejzażysta Franciszek Lipiec. Z działalnością tej instytucji wiąże się też ważna inicjatywa stypendialna. W 1914 roku w trakcie walnego zebrania członków Stanisław Silberstein zadeklarował przyznanie stypendium w wysokości 300 rubli rocznie wypłacanego przez okres pięciu lat „w celu wysłania przez Muzeum artystów na studia zagraniczne". W zamian za otrzymane środki mieli oni nadsyłać do zbiorów placówki „po dwie kopie klasycznych dzieł sztuki". Nie znamy jednak dalszych losów tej inicjatywy, której realizację przerwał zapewne wybuch I wojny światowej.

Ale oprócz działalności wystawienniczej prowadzonej przez Salony Artystyczne i Muzeum organizowano ekspozycje, będące wynikiem społecznych inicjatyw i współpracy przedstawicieli sfer artystycznych i inteligencko-przemysłowych.

Według szacunkowych danych w Łodzi przed 1918 rokiem odbyło się ok. 110 czasowych

prezentacji obrazów, wystaw zbiorowych i indywidualnych[11]. Łódzkie środowisko artystyczne zaprezentowało się najpełniej na wystawach w 1903, 1905 i na przełomie 1912 i 1913 roku.

Zwrócić należy uwagę na fakt, że w omawianym okresie również kolekcjonerzy, przedstawicie inteligencji oraz wolnych zawodów posiadający w swych zbiorach dzieła sztuki, mieli okazję do ich prezentacji, m.in. w 1898, 1908 (jako dopełnienie wystawy współorganizowanej przez Towarzystwo Krzewienia Oświaty) czy w 1916 i 1917 roku, zaś dochód z tych ekspozycji przeznaczony był na cele charytatywne.

Lokalne środowisko starało się nadać działalności w zakresie promocji sztuki formy bardziej oficjalne i zinstytucjonalizowane, podejmując próby powołania różnego rodzaju organizacji i stowarzyszeń (należy zauważyć, że w Łodzi do okresu I wojny światowej brakowało takich instytucji). Pierwszą próbą tego typu działań był projekt powołania w 1901 roku Klubu Inteligencji, który miał popierać rozwój literatury, sztuk pięknych i nauki. Niestety, projektu tego nie udało się zrealizować, podobnie zresztą jak inicjatywy Wacława Nowiny-Przybylskiego z 1903 roku powołania stowarzyszenia konsolidującego miejscowe środowisko artystyczne.

Pewne zmiany przyniósł dopiero rok 1916, odbyło się wówczas zebranie organizacyjne Klubu Artystycznego. Specjalnie powołana komisja, w skład której weszli przedstawiciele inteligencji łódzkiej oraz artyści (Artur Szyk, Julia Mendelsonówna), określiła główne kierunki działania nowego stowarzyszenia chcącego zaktywizować lokalne środowisko poprzez organizację cyklicznych imprez, koncertów, wystaw, odczytów i pogadanek. Ważnym aspektem działalności miała być edukacja i promocja utalentowanych muzyków i malarzy. Łódzki Klub Artystyczny miał być więc nowoczesną organizacją wspierającą rozwój kultury w Łodzi. Niestety, w świetle dostępnego materiału nie można stwierdzić, na ile postawione na zebraniu organizacyjnym cele były realizowane, gdyż brak wzmianek na temat działalności stowarzyszenia.

W tym samym roku, z inicjatywy miejscowych plastyków, utworzono też Stowarzyszenie Artystów i Zwolenników Sztuk Pięknych, którego prezesem został inżynier architekt Henryk Lewinson. Organizacja ta skupiała głównie twórców żydowskich i miała na celu propagowanie sztuki i konsolidację lokalnego środowiska. Działaczami Stowarzyszenia byli także Abraham Adolf Behrman i Artur Szyk (kierownicy artystyczni), Ignacy Śpiewak (sekretarz), Henryk Cynamon (bibliotekarz), Mieczysław Olej (skarbnik), Ignacy Weinstein (kierownik administracyjny) oraz Mojżesz Broderson i Jan Haneman (członkowie). Dzięki zabiegom jego członków udało się w 1918 roku zorganizować we własnym lokalu, tak zwanym Domu Sztuki przy ul. Piotrkowskiej 71 dwie ważne wystawy (pierwszą z nich była „Wystawa wiosenna", a drugą „Wystawa zimowa").

Zaznaczyć należy, że ekspozycje te były pierwszą próbą nowoczesnego

11 J. Strzałkowski, *Artyści, obrazy i zbieracze w Łodzi do 1918 roku*, Łódź 1991.

(zinstytucjo-nalizowanego) prezentowania plastyki w Łodzi. Przed 1918 rokiem artystów nie wspierało żadne towarzystwo ani organizacja, a odbywające się w mieście wystawy były wynikiem społecznej inicjatywy grupy obywateli zaangażowanych w sprawy kultury. Imprezy te nie tylko służyły promocji sztuk plastycznych, ale często wspierały różnorodne akcje charytatywne, do czego przyczyniała się również reklama prasowa. Prezentacje indywidualne łódzkich twórców w omawianym okresie odbywały się z reguły w ramach ekspozycji w którymś z działających wówczas salonów.

Znamiennym jest również, że do 1918 roku nie udało się powołać żadnego stowarzyszenia ani grupy artystycznej, a wszystkie próby konsolidacji środowiska nie spełniły pokładanych w nich oczekiwań. Trudno jest dziś mówić o przyczynach takiego stanu rzeczy, ale z pewnością do najważniejszych zaliczyć można brak stałych źródeł finansowania dla tego typu przedsięwzięć. Brakowało również wsparcia takich inicjatyw ze strony miejscowej elity finansowej, której mecenat artystyczny wyrażający się w działalności stypendialnej był niewystarczający. Nieliczne wyjątki stanowiły zatem: wspomniana wyżej inicjatywa Stanisława Silbersteina oraz złożony przez przemysłowca Jakuba Hertza legat w wysokości stu tysięcy rubli, którego rozdysponowanie omawiano w styczniu 1914 roku na posiedzeniu Żydowskiego Towarzystwa Dobroczynności. W intencji ofiarodawcy środki te miały być przeznaczone na stypendia dla malarzy i rzeźbiarzy.

Odsetkom od legatu nadano formę „zapomogi […] dla utalentowanych niezamożnych artystów bez różnicy wyznania". Wynosiły one 7500 rubli do rozdysponowania między 15 artystów malarzy, choć do komitetu czuwającego nad sprawami formalnymi wpłynęło aż 150 podań. Na tak dużą liczbę podań wpłynął fakt, iż do starania się o stypendium mieli również prawo rzeźbiarze i technicy. Niestety, wybuch I wojny światowej zniweczył tę szlachetną inicjatywę.

Podsumowując niniejsze rozważania można zatem powiedzieć, że prowadząca bezustanną walkę z „fabrycznym molochem" kolonia artystyczna trwała na przekór przeciwnościom. A trudna „ziemia obiecana" nie zawsze okazywała się być „ugorem" i „surową macochą".

ŁÓDŹ ART MILIEU OF THE NINETEENTH AND TWENTIETH CENTURY (1880-1918)

Łukasz Grzejszczak
Museum of the City of Łódź / Lodz University of Technology

Fates have brought me to the pavement gray,
to the city of great factories,
that grows as red forest
with a thousand smoldering heads
and toils in a million workshops
Artur Glisczyński[1]

Łódź, which in the early 1870s thanks to the expansion of industry, transport and spatial development entered the era of "great career," appears as a place rather unfavorably disposed towards culture and art[2]. However, a significant revival of artistic life was observed in the mid-1880s, which was associated with increased activity of the environment of the Polish intelligentsia[3], especially in the sphere of education, music and theater.

The gray sky above the city must have seemed picturesque to the artists, since day decided to settle there for a longer time, although there were most likely also lured by the hope for professional development and better living conditions.

First artists who came to Łódź included Ludomir Ilinicz Zajdel (Zeydler), Władysław Hirsznel (Hirszel), Ludwik Pyrowicz, Antoni Podbielski (in Łódź he painted mainly "oil, watercolor and crayon portraits") and Bolesław Bolesławski (actor, director and theater decorator, specialising in "crayon portraits"), as well as Włodzimierz Zamarajew. They faced a number of problems, first of all the lack of adequate exhibition spaces, initially presenting their works in the windows of shops selling books and stationery as well as paintings or frames, but also a certain indifference of the residents towards art. As the poet and writer Jadwiga Zalasnowska-Elzenberg wrote about it, "Łódź industrialists prefer rich fabrics, furniture, glamour in their apartments, not always tasteful – finally ready bought-by-the-yard foreign paintings, than a truly beautiful thing – a work of art. When you go into the apartment of a rich merchant or

1 Z. Hajkowski, *Artur Gliszczyński pierwszy poeta łódzki*, Łódź 1939,13.

2 Cf.: *Łódź. Dzieje miasta*, vol. 1 do 1918 r., ed. B. Baranowski, J. Fijałek, Warszawa-Łódź 1980; S. Lewicki, *Kariera miasta Łodzi*, Warszawa 1971; H. S. Dinter, *Dzieje wielkiej kariery. Łódź 1332-1869*, Łódź 1965; W. Puś, *Dzieje Łodzi przemysłowej (Zarys historii)*, Łódź 1987, 49-68; Idem, *Warunki i czynniki rozwoju Łodzi (1820-1939)*, [in:] *Dzieje Żydów w Łodzi 1820-1944. Wybrane problemy*, ed. W. Puś, S. Liszewski, Łódź 1991; Idem, *Przemysł Królestwa Polskiego w latach 1870-1914. Problemy struktury i koncentracji*, Łódź 1984, 189-200; W. Puś, K. Badziak, *Gospodarka Łodzi w okresie kapitalistycznym (do 1918 r.)*, [in:] *Łódź. Dzieje miasta*…, op. cit., 248-266; K. Badziak, *Geneza i rozwój łódzkiego węzła komunikacyjnego (do 1914 r.)*, "Rocznik Łódzki" 1976, vol. XXI, 149-170; I. Ichnatowicz, *Przemysł łódzki 1860-1900*, Wrocław 1965; G. Missalowa, *Studia nad powstaniem, łódzkiego okręgu przemysłowego*, vol. 1-3, Łódź 1964-1975; S. Pytlas, *Łódzka burżuazja przemysłowa w latach 1864-1914*, Łódź 1994.

3 S. Pytlas, *Łódzka burżuazja*…, op. cit., 259; E. Podgórska, *Szkolnictwo*, [in:] *Łódź. Dzieje miasta*…, op. cit., s. 508–523; J. Chańko, *Społeczne stowarzyszenia oświatowo-kulturalne*, [in:] *Łódź. Dzieje miasta*…, op. cit., s. 526-532; More on the music and theater life in: A. Pellowski, *Kultura muzyczna Łodzi do roku 1918*, Łódź 1994; A. Kuligowska-Korzeniewska, *Scena obiecana. Teatr polski w Łodzi 1844-1918*, Łódź 1995; *Sto lat stałej sceny polskiej w Łodzi 1888-1988*, ed. A. Kuligowska-Korzeniewska, Łódź 1993.

manufacturer, he will tell you the cost of every single thing [...]. A rich man is generous when it comes to furniture and upholstery, but he becomes tightfisted when it is about art"[4], and concluded, citing an example of a conversation with a potential buyer of works of art "' – Once you buy this canvas? Nice brushwork.' '– Yes, I would buy it gladly, I like the painting very much, – but, you see, I have this wallpaper in the living room, several rubles per roll it cost me, so I do not want them covered with anything".

Despite the difficulties, however, in May 1889, a long-awaited, the first major exhibition of paintings was organised in the halls of the Grand Hotel in Łódź, brought from Warsaw by the Artistic Company of Painters, Sculptors and Builders, co-owned by Józef Pawłowski (later, he had an art salon in Łódź). The event marked the beginning of a new tradition of using the halls of the Grand Hotel for exhibition purposes. In 1894, the venue was used for the presentation of works by young artists from Łódź, including Samuel Hirszenberg, sculptors Henryk Glicenstein and Ludomir Wąsowski, as well as Leopold Pilichowski, who presented the work *Closing the Jardin du Luxembourg in Paris*. As reported by the press, "despite the flattering reviews, the artist repainted some sections of the work", although he had previously presented it in France and the Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw. It is worth mentioning that in April the following year it was Samuel Hirszenberg and Leopold Pilichowski who were entrusted with designing the visual setting for the Łódź presentation Władysław Podkowiński's famous painting *Frenzy*.

Admittedly, the "happy hour", to use the phrase coined by Maria Poprzęcka, did not come for the "colony of Apelles" until the 1890s. However, it should be noted that the structure of artistic circles continued to form until 1914. Based on statistical data, the life and work of nearly 60 artists active in Łódź before 1918 can be established. The group included a handful of sculptors, such as, aside from the above-mentioned Ludomir Wąsowski and Henryk (Enoch) Glicenstein, Władysław Wojtasiewicz, Władysław Czapliński, Anastazy Lepla, Antoni Szczygielski, Arnold (Henryk) Monat, Wacław Konopka or Stanisław Czarnowski and Stanisław Chrzanowski (although the latter two stayed in Łódź only temporarily)[5].

There were nine female painters in the artistic milieu of Łódź: Kazimiera Wiśniewska-Szczygielska, Klotylda Alicja Nowińska, Fryda (Frieda) Biedermann-Frankowska, Eugenia Glanc-Bartkiewicz, Leokadia Radwańska, Lena (Pilicho) Pilichowska, Teodora Trenkler-Skotnicka, Aga Borchert-Gardzielewska, Julia Jonscher-Lipińska. Some of them worked as teachers or artisans.

4 "Dziennik Łódzki" 1889, no 139, 1.

5 Ł. Grzejszczak, *Działalność rodziny Urbanowskich na tle łódzkiego środowiska artystycznego*, [in:] *Przedsiębiorstwo Antoniego i Józefa Urbanowskich. Rodzina, dzieło, twórcy*, ed. K. Kuropatwa-Pik, Łódź 2013, 135-147.

Other members of the group were over twenty decorators, designers, authors of advertising signs, stage designers, shop windows decorators, and printing or photography shop employees, who did not have any formal artistic training but nevertheless belonged to the Guild of Master Painters and Varnishers, founded in 1879.

However, comparing the dynamics of the origin and development of the milieu of visual artists with other artistic circles: musical, literary and theater, we find that the visual arts in Łódź were but a margin of the cultural activity. Many factors contributed to that, resulting from the specific character of the city, which has already been mentioned, and which was aptly characterized in a letter to the Piotrków governor written in 1910 by a social worker and chaplain, pastor of the St. Trinity parish, Father Rudolf Gundlach. He wrote, "Industry and trade in Łódź are growing rapidly [...] but the city presents a sad picture of cultural stagnation [...] The few scientific and cultural facilities in Łódź have been accomplished thanks to the support and energy of a small circle of people"[6].

Based on the quoted words by Father Gundlach, it seems reasonable to say that the development of the local artistic community to latch stand depended also on that creative individuals that were its members, who attempted to lay the foundations for the development of visual arts in that young factory city.

The multinational character of Łódź left its mark on art created in the city, and the artistic life developed thanks to the contribution of Polish, Jewish, as well as German artists[7]. However, in the case of the "Apelles colony," an attempt to characterise it based on its national structure is not quite the right method. It is difficult to speak of a distinct national identity and the resulting particular themes and style of works. What seems more appropriate – given the artists' frequent predisposition towards assimilation – is to consider them in the context of the cultural community that they created together in Łódź, their individual identification and behavior consistent with it.

Based on the available statistical data, one may attempt to determine the education of artists, most of whom academic degrees in arts. Most often they started their training at the Warsaw School of Drawing and School of Fine Arts (as of 1900 – Academy) in Kraków or in Munich, the latter of which was chosen not only because of its friendly multicultural atmosphere and favorable living conditions, but primarily the internationally recognized reputation of the Academy of Fine Arts.

6 Cit. for A. Rynkowska, *Ulica Piotrkowska*, Łódź 1970, 177.

7 Ł. Grzejszczak, *Środowisko artystów łódzkich pochodzenia niemieckiego przed 1918 rokiem,* [in:] *Geyer, Scheibler i inni... Materiały seminarium naukowego zorganizowanego przez Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, ed. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2007, 107-122.

Łódź artists also trained at the Imperial Academy of Fine Arts in St. Petersburg and the academies of Moscow, Berlin and Dresden. Aside from Munich, they went to Paris to study at the Ecole des Beaux-Arts, Académie Colarosi, Académie Julian, Académie de la Grande Chaumiere and others. Few chose other centers, such as Geneva, Rouen, Vienna or Rome (the latter was more popular among Polish artists).

Circa 1899, an increased development of the artistic milieu in Łódź could be observed, which was reflected in the pages of the national press. In one of the issues of "Tygodnik Ilustrowany," a column by Władysław Ratyński entitled "From the town of millionaires" featured a reference to the works of Leopold Pilichowski and Samuela Hirszenberg and "a very impressive mythological group" by sculptor Ludomir Wąsowski[8].

In another issue of the journal, an anonymous journalist wrote, "Art in Łódź is gaining more and more followers [...] Painterly productions begin to be successful. In view of this I will be right in asserting that the Apellean colony in Łódź is constantly growing"[9]. The newspaper also presented the first known photograph of a collective of artists from Łódź taken at the Salon of Arts ran by Zygmunt Bartkiewicz.

Among the most outstanding, the author mentions: Samuel Hirszenberg, Leopold Pilichowski, Lazar (Leon) Rozenberg, Natan Altman, Wacław Nowina-Przybylski, Dawid Modenstein, Otto Bauer, Witold Wołczaski, Jakub (Icek) Kacenbogen (Katzenbogen), Leon (Noel) Hirszenberg and sculptors Władysław Wojtasiewicz, Ludomir Wąsowski, and Henryk Glicenstein (studying in Rome at the time). He also recognizes the problems that the artistic community had to face, including the underdeveloped institutional facilities.

Similar opinions were voiced by columnists in subsequent years, nevertheless, the artistic milieu continued to develop. But it was certainly not an easy development, which we know from surviving source materials.

The activity of the environment manifested in making numerous attempts to organise a permanent exhibition base in the form of salons of art (also associated with the art market), in the activities of educational institutions, in a newly established museum, in lectures and propagating activities, finally, in all sorts of social initiatives to promote visual arts. It should be emphasized, however, that in the early stages of the discussed period any promotion and development of cultural activities in Łódź was conditioned by social initiatives inspired by a group of local intellectuals and enlightened representatives of the financial elite.

8 W. Ratyński, *Z miasta milionerów*, "Tygodnik Ilustrowany" 1899, no 5, 97-98.

9 "Tygodnik Ilustrowany" 1899, no 8, 133, 144. The article is accompanied by the first known photograph featuring Łódź artists taken in Zygmunt Bartkiewicz's Artistic Salon.

Press played an important cultural role. Periodicals printed information, often in the form of short notes, about the dynamics of the artistic community. Journalists describe details of the studies of artists, the awards they won, outdoor painting sessions, travels, commissions, sometimes reporting that some works were completed. A separate category were references concerning the personal life of artists, such as settling in the city, marriages or obituaries. The latter always mentioned the tragedy of a premature death of the artist who usually passed away in his prime.

This is how newspapers wrote about Bolesław Nitecki, who died of tuberculosis in February 1899 at the age of 28. Nitecki, a graduate of the Warsaw School of Drawing and the École des Beaux-Arts in Paris, completed his education in Italy, and settled in Łódź one year before his death. Another tragedy was the death of Edward Grajnert (20 April 1907), who was shot as a random victim of an assassination. Press recounted the circumstances of the incident in detail, as well as the funeral service and funeral procession, and the journalist and art historian Wiktor Czajewski described Grajnert's career, writing, "[Having settled in Łódź, he immediately won the sympathy of the general public because he was willing and helpful. [...] The outstanding artist had a sophisticated taste and a refined technique. Society lost an outstanding individual that was the pride of the nation [...]. Saying goodbye to the respected artist and teacher, we cast a handful of soil on the coffin - the same soil that the dearly departed loved so much"[10].

Similar texts were written after the deaths of Samuel Hirszenberg, Otto Bauer or Adam Strzeżymir Pruszyński, although their activity at the time of death was not associated with Łódź. Writing about artists was more than just a homage to them and proof of memory, as such eulogies perpetuated their memory - to use the words of Jarosław Iwaszkiewicz – "in the fame and glory" for future generations.

At the same time, newspaper columns provided space for polemics and disputes, as well subsequent "acts" of local scandals.

The most notorious of them was probably the dispute between Wiktor Czajewski and Wacław Nowina Przybylski in 1903. An idea came up in the circle of patriotic and progressive Polish intelligentsia – to fund a monument dedicated to the defender of Jasna Góra, Father Augustyn Kordecki, like the 300th anniversary of his birth. The work would be offered to the church of Exaltation of the Holy Cross, a project under the patronage of Canon Karol Szmidl and Mr. Czajewski, a journalist. The dispute that ensued concerned the fact that the project was commissioned to Władysław Wojtasiewicz and the famous Łódź company of Antoni Urbanowski, whereas Wacław Nowina Przybylski, believed that he was entitled to the commission.

10 "Rozwój" 1907, no 91, 3.

However, the visual art was not always the only source of livelihood for the artists, and the prosaic "necessity of existence" contributed to the considerable expansion of areas of activity of the "Appelean colony" in Łódź , also outside the "high art".

The most reliable source of income for many artists was teaching drawing or painting, both in secondary schools (Adam Strzeżymir Pruszyński, Edward Grajnert, Ryszard Radwański, Jerzy Leman, Eugenia Glanc, and others), as well as in the emerging art schools. By 1918, there were fourteen of them, including the most famous one, such as the schools run by Witold Wołczaski (1895-1910), Jakub Icek Kacenbogen (Katzenbogen) (1896-1908), Kazimiera Wiśniewska-Szczygielska (1903-1905), Klotylda Alicja Nowińska (from 1902), Dawid Modenstein (1904), Jowisz Flawiusz Szwabski (1904-1914), Eugenia Glanc-Bartkiewicz (1907-1914), Jerzy Leman (1909-1920), Maurycy Trębacz (1909-1939), Piotr Szymański (1914-1920), Ryszard Radwański (1916-1939), Wacław Nowina-Przybylski and Kazimierz Biedrzycki (from 1908) and Abraham Adolf Behrman (1911-1918).

Some artists also collaborated with textile industry. One of them was Marceli Sprusiak, painter, illustrator and fabric pattern designer, a graduate of the Paris Ecole Nationale des Arts Decoratifs, worked for Poznanski's industrial plant.

In turn, in November 1898, Adam Strzeżymir Pruszyński participated in the competition for textile designs, announced by the Heinzel&Kunitzer Stock Company. 270 works were submitted, painted by 87 artists and amateurs. Six-person jury, including Wojciech Gerson and Miłosz Kotarbiński, awarded four awards, and the fourth was given to Pruszyński.

A popular activity among artists was designing the setting various exhibitions. In January 1903, Leopold Pilichowski and Adam Strzeżymir Pruszyński designed the visual setting and the triumphal gate "beautifully decorated in different colors," which was erected in front of the building of the factory of Gustaw Lorenc at 8 Spacerowa Street (today Kościuszki Avenue) to mark the opening of the Food and Hygiene Exhibition. The event was organized by the Łódź branch of the Society of Hygiene.

From July to September 1912, visitors could attend the Crafts and Industry Exhibition at the Staszica Park on Dzielna Street (today Narutowicza). The event was organised by the Crafts Chamber. Particularly interesting were the words might to artists: Władysław Czapliński, whose allegorical sculpture *Emblem of Labor* showing a worker holding a hammer and leaning against the anvil, was set in front of the entrance in the middle of the flower bed, and Max Haneman, who designed an "ingeniously and very smartly furnished" stand of F. Schiller's aprons factory.

Some artists were also involved in stage design and decorative painting, which was the domain of more specialized companies or painters-decorators. In 1901 Otto Bauer made a curtain for the Polish Theater at a 14 Konstantynowska Street (today Legionów Street), which

was to replace the more modest and damaged one, designed by the theater decorator Teodor Wieczorkowski (husband of actress Ambrożyna Billewiczówna). According to the journalist Władysław Ratyński, Bauer's design indicated that "it will be a work of great artistic value, which will contribute significantly to decoration of the theater". Eustachy Pietkiewicz also worked as a stage designer for the Polish Theatre.

Polychromatic murals in public buildings in Łódź when designed by Leopold Pilichowski, who at the turn of 1902 and 1903 designed the interior decoration of the post office building at the junction of Widzewska and Przejazd (today Kilińskiego and Tuwima), depicting in an allegorical form the secret of correspondence, postal operations, and modern forms of communication, which included the telegraph. Eustachy Pietkiewicz and Dawid Haltrecht also designed decorations. In 1911 they designed polychromatic murals decorating the interior of the cinema "Casino" on the site of the former Victoria Theater at 67 Piotrkowska Street. Unfortunately, none of these works survived to our times.

Other decorative works by which artists included commemorative diplomas, addresses, or tableaux, popular at the time. Such projects were done, for example, by Marceli Sprusiak and Adam Strzeżymir Pruszyński, who in 1898 designed a vignette of the tableau that employees of the State Bank gave to the outgoing Director Maciej Maszewski. In 1902, Pruszyński was involved in the organisation of the 10th anniversary of "Lutnia".

Another field of creative activities was graphic design and illustration. Little is known now about posters designed by Łódź artists that we may have some idea about graphic design based on the preserved illustrations. Many artists were involved in that area, including Ludomir Illinicz Zajdel (Zeydler), who in 1901–1908 illustrated many books for children and youth, mainly for the Arct and the Gebethner and Wolff publishing houses. In turn, Otto Bauer, Wacław Nowina Przybylski and Franciszek Łubieński completed few such works. Zygmunt Bartkiewicz, Wacław Nowina Przybylski, Artur Szyk, Henryk Szczygliński and Stanisław Dobrzyński were authors of satirical illustrations for Łódź newspapers and periodicals.

However, the fundamental area of activity was the business environment exhibition. It took the institutionalized form of exhibitions and trade salons as well as the institution of museum. Until 1918, there were seven salons, managed by the following: Zygmunt Bartkiewicz (1895-1900), Józef Pawłowski (1899, in 1900 acquired by Tadeusz Kozanecki), Jan Grodek (1901-1902), Kazimierz Biedrzycki (1905-1907), Eustachy Pietkiewicz (1910-1911), Karol Ende (1914-1915), Wincenty (Icchak) Brauner (1914/15–1915). It should be emphasized that in addition to Kozanecki, Biedrzycki and Grodek, also others had received artistic education. It was thanks to the involvement of these institutions that solo exhibitions of some members of the "Appellean colony" could be held,

such as Bolesław Nitecki (1899, posthumous - Zygmunt Bartkiewicz's salon), Otto Bauer (1900, Zygmunt Bartkiewicz's salon; 1902, Jan Grodek's salon), Leon (Noel) Hirszenberg (1900, Zygmunt Bartkiewicz's salon); Samuel Hirszenberg (1900, Józef Pawłowski's salon, Jan Grodek's salon 1901), Leopold and Lena Pilichowski (1905, Kazimierz Biedrzycki's salon), Franciszek Łubieński (1910, Eustachy Pietkiewicz's salon), Henryk Hirszenberg (1910, Eustachy Pietkiewicz's salon), Natan Altman (1910, Eustachy Pietkiewicz's salon) - to list just the most important.

On 1 April 1911, the first museum was opened at 8 Zielona Street – the Museum of Science and Art was founded at the initiative of the Society of the Museum of Science and Art (operating since 1910), chaired by pastor Rudolf Gundlac (landscape painter Franciszek Lipiec was on the board of directors). The institution offered scholarships, which was an important initiative at the time. In 1914, during the general assembly of members, Stanisław Silberstein declared a scholarship in the amount of 300 rubles, paid annually for five years 'in order to send artists to study abroad". In exchange for the funds received, they would send "two copies of classic works of art" to the collection of the facility. However, nothing is known about the subsequent fate of the initiative, which was most likely interrupted by the outbreak of the First World War.

However, in addition to exhibitions organised by artistic salons and the Museum of Art, were also shows that were social initiatives and a result of cooperation of artists, industrialists and intelligentsia.

According to estimates, approximately 110 temporary painting presentations as well as collective and individual exhibitions were held in Łódź before 1918[11]. The artistic milieu of Łódź presented their output to the fullest at exhibitions in 1903, 1905, and at the turn of 1912 and 1913.

It should be noted that art collectors, representatives of the intelligentsia and professionals who had artworks in their collections could also present them at exhibitions, for example in 1898, 1908 (as a complement to the exhibition co-organized by the Society for the Promotion of Education), or 1916 and 1917, and proceeds from these events went to charity.

Local milieu try to lend their activities in the field of promoting art more official and institutionalised forms, attempting to establish a number of organisations and societies (it should be noted that until World War I there were no such institutions in Łódź). The first attempt of this type was the idea to establish the Intelligentsia Club in 1901, which was to promote the development of literature, arts and science. Unfortunately, this project was not implemented – nor was the 1903 initiative of Wacław Nowina Przybylski to found an association consolidating the local artistic community.

11 J. Strzałkowski, *Artyści, obrazy i zbieracze w Łodzi do 1918 roku*, Łódź 1991.

It was not until 1916 that some things changed. That year, an organizational meeting was held of the Art Club. A special committee, composed of representatives of the Łódź intelligentsia and artists (Artur Szyk, Julia Mendelsonówna), identified the main lines of action of the new association, which sought to activate the local environment by organizing regular events, concerts, exhibitions, readings and talks. An important aspect of the activity was to be education and promotion of talented musicians and painters. Łódź Art Club was supposed to be a modern organization supporting the development of culture in Łódź. Unfortunately, in the light of available material, it is impossible to establish the extent to which the goals were achieved, since there are no references to the activities of the association.

In the same year, the Association of Artists and Supporters of Fine Arts was established, whose president was the architect Henryk Lewinson. This organization focused mainly Jewish artists and aimed at promoting art and consolidating the local milieu. It is activists included Abraham Adolf Behrman and Artur Szyk (artistic directors), Ignacy Śpiewak (secretary) Henryk Cynamon (librarian), Mieczysław Olej (treasurer), Ignacy Weinstein (administrative director), as well as Mojżesz Broderson and Jan Haneman (members). In 1918, through the efforts of its members, the Association organised to imported exhibitions at the so-called House of Art at 71 Piotrkowska Street (the "Spring Exhibition" and "Winter Exhibition").

It should be noted that these exhibitions were the first attempt of the modern (institutionalized) approach to the presentation of art in Łódź. Before 1918, artists were not supported by any company or organization, and all exhibitions held in the city were the result of social initiative of a group of citizens involved in cultural affairs. These events not only serve the promotion of visual arts, but often supported a variety of charities, to which press advertising also contributed. Individual exhibitions of Łódź artists in the analyzed period were usually held in one of the operating salons.

It is also significant that until 1918 not a single artistic group or association was founded, and all attempts to consolidate the milieu were ultimately fruitless. Today, it would be difficult to name the reasons for such a state of affairs, but certainly the most important included the lack of permanent sources of funding for such projects. Another factor was the lack of support for such initiatives from the local financial elite, whose artistic patronage expressed in the form of scholarship was insufficient. The few exceptions were: the above-mentioned initiative of Stanisław Silberstein and the bequest in the amount of 100,000 rubles filed by industrialist Jakub Hertz, discussed in January 1914 at the meeting of the Jewish Charity Association. According to the donor's intention, the funds were to be used for scholarships for painters and sculptors.

Interest on the bequest were distributed in the form of "grants [...] for poor talented artists regardless of religion". They amounted to 7,500 rubles to be distributed among fifteen painters, although the committee received 150 formal applications. The reason for such a large number of applications was the fact sculptors and technicians were also eligible for the scholarship. Unfortunately, the outbreak of World War I put an end to this noble initiative.

Its conclusion, that the artistic colony, fighting against the "factory Moloch" persevered in spite of adversity, while the difficult "promised land" not always proved to be a "fallow" and "evil stepmother".

Artyści łódzcy w Salonie Zygmunta Bartkiewicza/
Artists from Łodź in Zygmunt Bartkiewicz's Salon, 1899

Salon Artystyczny.

Stała Wystawa Sztuk Pięknych

ŁÓDŹ,

ulica Benedykta Nr 1.

Wejście 20 kop.

Uczniowie 10 kop.

Salon przyjmuje wszelkie zamówienia w zakres sztuki wchodzące.

Reklama Salonu Zygmunta Bartkiewicza/Advertisement of Zygmunt Bartkiewicz's Salon

SAMUEL HIRSZENBERG I JEGO ŁÓDZCY MECENASI

Izabella Powalska
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

W drugiej połowie XIX wieku Łódź była miastem rozwijającym się niezwykle gwałtownie i dynamicznie. W ciągu pół wieku z małego miasteczka stała się metropolią i jednym z największych ośrodków przemysłu włókienniczego w Europie. W szybkim tempie powstawały tu pierwsze fortuny i kształtowała się nowa warstwa burżuazji przemysłowej. Natomiast rozwój instytucji kulturalnych był stosunkowo powolny i początkowo obejmował głównie teatr i muzykę. Najwcześniej powstawać zaczęły towarzystwa teatralne i muzyczne wspierające rozwój tych dziedzin sztuki. Większe zainteresowanie sztukami plastycznymi zamożniejsi fabrykanci i przedstawiciele łódzkiej inteligencji zaczęli natomiast przejawiać dopiero w ostatnich piętnastu latach XIX wieku. Zainteresowanie sztuką wiązało się również z pierwszymi formami mecenatu. Przyjmował on w Łodzi często formę mecenatu zbiorowego. Przedstawiciele burżuazji i inteligencji podejmowali działania w zakresie kultury wspólnie, najczęściej dotując inicjatywy budowlane, m. in. świątyń i budynków użyteczności publicznej, oraz finansując przedsięwzięcia charytatywne. Z czasem kolejne pokolenia właścicieli fabryk zaczęły także kupować obrazy i zamawiać portrety. Członków rodzin łódzkiej burżuazji i inteligencji portretowali, m.in. Stanisław Heyman, Samuel Hirszenberg, Leopold Pilichowski, Natan Altman oraz Maurycy Trębacz. Stopniowo uczestnictwo w kulturze i jej wspieranie stawało się sposobem budowania prestiżu. Jako rodzaj działalności filantropijnej traktowane było fundowanie stypendiów dla młodych artystów, w celu umożliwienia im studiów artystycznych. Taką pomoc otrzymali Samuel Hirszenberg, Leopold Pilichowski, Henryk Glicenstein, Abraham Behrman i Artur Szyk. Sposobem wspomagania miejscowych artystów były także zakupy ich dzieł, a niekiedy zamówienia na obrazy o określonej tematyce. Jednym z łódzkich artystów, najwcześniej wspieranych przez miejscowych fabrykantów, był Samuel Hirszenberg.

Pierwszym protektorem Samuela Hirszenberga był najprawdopodobniej doktor Maksymilian Cohn [Kohn] (1850-1924), specjalista w zakresie chirurgii i ginekologii. Cohn zamieszkał w Łodzi na początku lat osiemdziesiątych XIX wieku[1]. Był lekarzem oraz wieloletnim ordynatorem Szpitala Żydowskiego im. Izraela i Leony Poznańskich[2]. Funkcję lekarza fabrycznego pełnił również w zakładach Birnbauma i Silbersteina. Współtworzył w 1885 roku Towarzystwo Lekarskie w Łodzi oraz Żydowskie Towarzystwo Dobroczynności, a także organizował w 1899 roku, jedną z pierwszych na ziemiach polskich, Stację Pogotowia Ratunkowego, w której pełnił też obowiązki inspektora[3].

1 A. Kempa, M. Szukalak, *Żydzi dawnej Łodzi. Słownik biograficzny Żydów łódzkich oraz z Łodzią związanych*, Tom I, A-Z, Łódź 2001, s. 39.

2 J. Fijałek, J. Indulski, *Opieka zdrowotna w Łodzi do roku 1945. Studium organizacyjno-historyczne*, Łódź 1990, s. 176-178.

3 *Księga pamiątkowa 25-lecia pracy Pogotowia Ratunkowego w Łodzi*, Łódź 1927, s. 6-7; *Informator m. Łodzi z kalendarzem na rok 1919*, s. 169.

Cohn zapewne jako pierwszy zwrócił uwagę na młodego artystę. To on miał odkryć talent chłopca w 1881 roku, przekonać jego rodziców, aby pozwolili mu studiować malarstwo i sfinansować wyjazd do Krakowa[4], gdzie Samuel rozpoczął naukę w Szkole Sztuk Pięknych.

Wspierał artystę finansowo, kupował i zamawiał u niego obrazy, ale również, dzięki swoim kontaktom, zainteresował osobą początkującego malarza członków łódzkich rodzin fabrykanckich[5]. Maksymilian Cohn znalazł się także w grupie osób, które złożyły się na rodzaj stypendium dla malarza, które miało umożliwić mu kontynuowanie studiów na Akademii w Monachium, dokąd wyjechał w 1883 roku. Było to raczej skromne wsparcie, które nie wystarczało na pokrycie wszystkich wydatków. Listę darczyńców wraz z ofiarowanymi kwotami wydrukował w 1885 roku „Dziennik Łódzki". Obok Cohna, który przekazał artyście 75 rubli, było na niej około 30 osób. Wśród nich Izrael K. Poznański ofiarował 220 rubli, Markus Silberstein – 120, H. Konstadt – 120, S. Birnbaum – 50, S. Rosenblat – 50, Ignacy Poznański – 40, Jakub Hertz – 35, Zygmunt Lichtenfeld – 30, Maksymilian Goldfeder – 30, Karol Poznański – 20, Dawid Silberstein – 20, Herman Poznański – 20, A. Prussak – 20[6]. W tym czasie prasa poinformowała także, że jeden z obywateli Łodzi, którego nazwiska redakcja nie podała, aby wspomóc młodego artystę zakupił od niego za 500 rubli obraz *Babunia*[7].

Na podstawie katalogów wystaw z 1898 i 1933 roku udało się ustalić, że Cohn posiadał co najmniej siedemnaście prac Samuela. Należały do nich: *Portret* – być może wizerunek samego doktora, *Portret Pani Doktorowej C.* – zapewne drugiej jego żony Anny, dwa pejzaże z okresu monachijskiego – *Watzman* i *Berchtesgaden*[8], nieznany wczesny olejny *Autoportret*, *Portret Pani Glicensteinowej,* czyli siostry malarza Heleny, oraz szereg szkiców, m.in. *Szkic do „Wychodźców"* i *Studium do „Żyda wiecznego tułacza"*, a także dziewięć *Szkiców*, o których tematyce brak bliższych informacji, wypożyczonych w 1933 roku na wystawię w Krakowie, przez żonę doktora Cohna – Annę[9]. Brak niestety informacji o losach dzieł należących do kolekcji Maksymiliana Cohna i żadnego z nich nie udało się zidentyfikować wśród znanych obecnie obrazów Hirszenberga. Cohn utrzymywał kontakty z Hirszenbergami do końca życia, a autorem pomnika na jego grobie jest młodszy brat Samuela – Henryk.

4 Dina Hirszenberg, *Wspomnienia – Hommage à l'artiste,* rękopis w języku francuskim, datowany 1 maja 1909 Berlin, w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringebluma w Warszawie, k. 4.

5 Pierwszą żoną M. Cohna była Matylda [Klotylda Anna] Lichtenfeld, siostra Zygmunta Lichtenfelda. Jako lekarz Cohn pracował m.in. dla Poznańskich i Silbersteinów.

6 I. Gadowska, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880-1919*, Warszawa 2010, s. 40.

7 „Dziennik Łódzki" 1885, nr 223, s. 3.

8 *Katalog wystawy artystycznej / Katałog wystawki chudożestwiennych proizwiedeni*, Łódź 1898, nr kat. 89, 133, 206, 207.

9 *Wystawa pamiątkowa z okazji 25-lecia śmierci błp. Samuela Hirszenberga oraz wystawa jubileuszowa z okazji 60-lecia Abrahama Neumana w Żydowskim Domu Akademickim*, Kraków 1933, nr kat. 35-47.

Bez wątpienia najważniejszym mecenasem Samuela była rodzina Silbersteinów. Markus Silberstein (1833-1899), obok Izraela K. Poznańskiego największy z łódzkich fabrykantów pochodzenia żydowskiego, i jego żona Teresa [Hudessa] Cohn (1842-1914) wspomagali malarza w różny sposób, również kupując od niego obrazy oraz zamawiając portrety. Silbersteinowie wspierali Samuela głównie dzięki Teresie, która była jak na owe czasy kobietą wyjątkową – wykształconą i oczytaną. Czynnie uczestniczyła w życiu społecznym, wspierała liczne instytucje charytatywne, a przez kilka lat wraz synami kierowała również rodzinnym koncernem włókienniczym. Interesowała się sztuką i pomagała łódzkim artystom. Kiedy w 1894 roku Markus Silberstein zakupił, jako prezent dla żony, Lisowice, majątek położony pod Łodzią w okolicach Brzezin, pałacyk w Lisowicach stał się dla Teresy ulubionym miejscem zamieszkania, do którego oprócz rodziny zapraszała licznych gości. Wśród nich bywali również łódzcy artyści przyjeżdzający tam na plenery. Wielokrotnie wyjeżdżał tam także Hirszenberg, m.in. w 1895, 1896, 1899, 1902, 1903 i w 1904 roku. Świadczą o tym namalowane w Lisowicach obrazy, z których najwcześniejszy, *Pani z czerwoną parasolką* powstał już w 1895 roku[10]. Impresjonistyczna, malowana śmiałymi pociągnięciami pędzla scena przedstawia młodą kobietę w białej sukni idącą pod parasolką słoneczną alejką, zapewne podczas spaceru w otaczającym pałac parku (il. 1). Wśród późniejszych płócien Samuela wymienić można pejzaże z 1896 i 1899 roku – *Wzgórze* i *Nad stawem*, zaprezentowane przez malarza na wystawie w 1900 roku[11] oraz jesienny widok stawu w Lisowicach z 1903 roku[12] i *Zimowy pejzaż z fragmentem pałacu w ogrodzie* z 1904 roku, ukazujący fragment ogrodowej elewacji klasycyzującego pałacyku, widoczny pomiędzy pniami otaczających go drzew[13]. Do Lisowic przyjeżdżali również Leopold Pilichowski, Julian Fałat[14] oraz kilkukrotnie Edward Okuń, który w lipcu 1903 roku wraz z żoną mieszkał w jednym domku gościnnym z Samuelem i Diną Hirszenbergami[15].

Teresa Silberstein była znana ze swojej działalności filantropijnej i angażowała się w wiele przedsięwzięć charytatywnych. W 1898 roku była inicjatorką i główną organizatorką wystawy dzieł sztuki pochodzących z łódzkich zbiorów prywatnych, której podstawowym celem było zgromadzenie funduszy na kolonie letnie dla biednych łódzkich dzieci pochodzenia

10 Obraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, olej, płótno, 30x42 cm, nr inw. Mp 1318; *Malarstwo polskie 1766-1945. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, oprac. D. Suchocka, Poznań 2005, nr kat. 344, s. 73.

11 W.C., *Wystawa obrazów Samuela Hirszenberga,* „Rozwój" 1900, nr 92, s. 2.

12 *Pejzaż z Lisowic*, olej, płótno, 59,5x39,5 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SP/M/382; M. Ertman, *Malarstwo polskie od XVII do początku XX wieku w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi*, Łódź 2009, nr kat. 102, s. 96.

13 Obraz w zbiorach prywatnych, olej, płótno, 38,7x38 cm, wystawiany na 6 Aukcji Dzieł Sztuki Domu Aukcyjnego Panorama w 2002 roku, nr kat. 18.

14 W zbiorach Muzeum Polskiego w Rapperswilu znajduje się obraz Juliana Fałata przedstawiający jesienny widok parku w Lisowicach, *Jesień* [*Park w Lisowicach*], ok. 1900, akwarela, papier/płótno, 75x130 cm, nr inw. MPR/138.

15 Listy Edwarda Okunia do Zenona Przesmyckiego, Biblioteka Narodowa, rkps 2857, k. 29, 66-67.

żydowskiego[16]. Było to wydarzenie ważne również dla sztuki łódzkiej i pierwsza tak duża wystawa malarstwa zorganizowana w Łodzi. W lokalu przy ul. Spacerowej, udostępnionym przez B. Glüksmana zaprezentowano 220 obrazów, 20 rzeźb oraz zespół grafik angielskich, które wypożyczono od 45 osób. Wystawa cieszyła się ogromnym zainteresowaniem i przyniosła sukces finansowy. Wyboru dzieł na wystawę dokonali, rekomendowani przez rodziny Silbersteinów i Poznańskich, łódzcy malarze Samuel Hirszenberg i Leopold Pilichowski oraz architekci Dawid Lande i Adolf Zeligson. Wiadomo, że artyści odpowiedzialni za przygotowanie ekspozycji i czuwający nad stroną artystyczną wystawy otrzymali honoraria – Hirszenberg w wysokości 250 rubli, Pilichowski zaś 100 rubli[17]. Dzięki wydanemu katalogowi wiadomo również, że na tej wystawie znalazło się 50 dzieł Samuela Hirszenberga, a ponadto znamy nazwiska ich właścicieli. Ten katalog a również katalogi innej wystawy na cele charytatywne z 1916 roku oraz katalog wystawy Hirszenberga zorganizowanej w 1933 roku w Krakowie są głównym źródłem informacji dotyczących właścicieli obrazów malarza. W niewielkim tylko stopniu uzupełniają je materiały z prasy.

W zbiorach Teresy i Markusa Silbersteinów znalazła się *Szkoła talmudystów* [*Jeszybot*] (1887) – pierwszy ważny obraz w dorobku malarza. Dzieło to, z inicjatywy najstarszej córki Markusa i Teresy, Ady Propper, ofiarowane zostało w styczniu 1923 roku do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, jako dar wszystkich dzieci dla uczczenia pamięci rodziców[18]. Ponadto Markus i Teresa byli właścicielami obrazów: *Talmudysta* (przed 1898), *Zakochani*, (przed 1898), *Staw w Lisowicach* (przed 1898) i *Lektura*[19]. Poza tym wspomnieć należy portrety członków rodziny: *Portret Markusa Silbersteina* z 1900 roku, namalowany już po śmierci nestora rodu, wymieniony w jednej z recenzji[20], *Portret Teresy Silberstein* z 1902[21] oraz prawdopodobnie wizerunki innych członków rodziny[22]. Samuel w liście do swojego przyjaciela, również malarza – Mariana

16 „Tygodnik Ilustrowany" 1898, nr 18, s. 359; „Goniec Łódzki" 1898, nr 13, s. 3.

17 *Wystawa na kolonie*, „Goniec Łódzki" 1898, nr 60, s. 2.

18 *Szkoła talmudystów* [*Jeszybot, Nauka Biblii*], 1887, olej, płótno, 137x212 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-a-798; H. Blak, B. Małkiewicz, E. Wojtałowa, *Nowoczesne malarstwo polskie. Cz. 1: Malarstwo polskie XIX wieku, katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2001, s. 125, nr kat. 326.

19 *Katalog wystawy artystycznej …*, op. cit., nr kat. 31, 134, 169; *ŁMRO Wielka Kwesta Ogólnokrajowa pod hasłem „Ratujcie Dzieci". Katalog wystawy obrazów, rzeźb i sztychów*, Łódź [Pałac Heinzla] czerwiec 1916, Łódź 1916, nr kat. 145, 129.

20 W.C., *Wystawa …*, op. cit., s. 2.

21 *Portret Teresy Silberstein*, 1902, namalowany w Lisowicach, olej, płótno, 190x90 cm, w zbiorach Muzeum Polskiego w Rapperswilu, nr inw. MPR/154. W 1903 roku portret był eksponowany na Wystawie Okrężnej w Łodzi; „Goniec Łódzki" 1903, nr 53, s. 2.

22 Maria Kamińska, córka Bolesława (Simche Binem) Eigera i Jadwigi Diany Silberstein, wnuczka Markusa i Teresy, wspominała zdobiące pałacyk w Lisowicach rodzinne portrety: „W »czerwonym pokoju« u wejścia na taras wisiały portrety pięknych kobiet – były to siostry mojej babki. Znałam z nich tylko niektóre. Pamiętam spośród nich ciotkę Klotyldę Lichtenfeldową (...) oraz ciotkę Grossmanową". Nie zachowały się informacje dotyczące autorów obrazów, ale nie można wykluczyć, że niektóre z nich zostały namalowane przez S. Hirszenberga; M. Kamińska, *Ścieżkami wspomnień,* Warszawa 1960, s. 76-77.

Wawrzenieckiego pisał nawet o namalowaniu około 1890 roku rodzinnego portretu jedenastu osób Państwa S. – być może właśnie Silbersteinów[23].

Drugim obok Teresy członkiem rodziny Silbersteinów z pewnością zasługującym na miano mecenasa i kolekcjonera był Stanisław [Staś] Silberstein (1869-1942). Syn Teresy i Markusa aktywnie uczestniczył w życiu kulturalnym Łodzi, brał udział w wielu inicjatywach dobroczynnych, również w organizacji wystawy w 1898 roku. Wspierał finansowo i organizacyjnie wiele przedsięwzięć charytatywnych. Był miłośnikiem sztuki i teatru, m.in. współzałożycielem Polskiego Towarzystwa Teatralnego w Łodzi (1903). W 1914 roku zaproponował Towarzystwu Muzeum Nauki i Sztuki w Łodzi utworzenie funduszu stypendialnego na wyjazdy zagraniczne dla łódzkich malarzy[24]. Niestety wybuch wojny zniweczył te zamierzenia.

Stanisław posiadał najmniej siedem obrazów Samuela. Były to *Urania* (1891), *Przy piecu* (przed 1898), *Marzenia o zmierzchu* (przed 1898), *Nowelka* (przed 1898), *Noc księżycowa* (przed 1898), *Jesień* (przed 1898)[25] oraz *Villa d'Este* [*Taras w Tivoli*] z 1901 roku. Najbardziej znanym dziełem z kolekcji Stanisława Silbersteina jest *Urania*[26], obok *Jeszybot* jedna z najwcześniejszych dużych prac malarza. Utrzymana w konwencji malarstwa końca wieku, symboliczna kompozycja przedstawiająca artystę unoszonego w kosmosie przez muzę, powstała z inspiracji książką Camille Flammariona *Urania*. W 1926 roku Stanisław Silberstein ofiarował obraz Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi. Po II wojnie światowej został on jednak przekazany Gustawowi Geyerowi w ramach wymiany za dzieła Apoloniusza Kędzierskiego i Stanisława Wyspiańskiego. 11 czerwca 1949 roku został skreślony ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi i przekazany jako depozyt do Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie[27]. Drugim znanym obecnie obrazem z kolekcji Stanisława Silbersteina jest *Villa d'Este* [*Taras w Tivoli*], jeden z niewielu zachowanych pejzaży włoskich autorstwa Samuela Hirszenberga (il. 2). Na odwrociu obrazu zachowała się nalepka własnościowa z odręcznie napisanym nazwiskiem właściciela[28]. Natomiast o kolejnym, zaginionym obrazie należącym do Stanisława – *Jesieni*, w recenzji wystawy Henryk Łubieński pisał, że Hirszenberg „przechyla się do impresjonizmu" i kontynuował dalej w tonie krytyki: „Szkoda,

23 „Za powrotem do Łodzi malował różne kicze i portrety. Między innemi portret rodzinny pp. S. – 11 osób"; List Samuela Hirszenberga do Mariana Wawrzenieckiego, datowany 27 lutego 1897 Łódź, Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, Dział Starych Druków i Rękopisów, Akc. 2607.

24 *Stypendium dla malarzy,* „Rozwój" 1914, nr 45, s. 3. W tym samym czasie również przemysłowiec Jakub Hertz ufundował stypendium dla malarzy i rzeźbiarzy; „Rozwój" 1914, nr 26, s. 3.

25 *Katalog wystawy artystycznej* ..., op. cit., nr kat. 2, 9, 52, 131, 135.

26 *Urania* [*Wszechświat, W przestworzu, Artysta i jego muza*], 1891, olej, płótno, 261x126 cm, Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma w Warszawie, nr inw. D 7.

27 D. Kacprzak, *Kolekcje i zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880-1939,* 2011, praca doktorska pod kierunkiem prof. dra. hab. A. Zięby, Instytut Historii Sztuki, Wydział Historyczny, Uniwersytet Warszawski, mps., cz. II, s. 9.

28 *Taras w Tivoli*, 1901, olej, płótno, 26,3x34,2 cm. Obraz zakupiony na aukcji w Paryżu, znajduje się w kolekcji prywatnej; Katalog aukcji, ADER, *Judaïca. École de Paris*, 30.05.2012, s. 46, nr kat. 248.

bo na tej pochyłości dochodzi się do przesady Wyczółkowskiego w „Partii krokieta". To czysty już impresjonizm. W tak jaskrawym odblasku i krzykliwym brzasku widzi się przedmioty chyba po wypiciu całego litra koniaku"[29]. Jak świadczy ta wypowiedź recenzenta, próby malowania w bardziej nowoczesny sposób spotykały się na gruncie łódzkim z brakiem zrozumienia. Tym bardziej wart jest zauważenia fakt, że taki właśnie obraz zdecydował się włączyć do swoich zbiorów Stanisław Silberstein.

Wiele spośród osób wspierających finansowo Samuela Hirszenberga było spokrewnionych z rodziną Silbersteinów. Drugą z rodzin, którą wymienić należy wśród nabywców obrazów Hirszenberga, byli Lichtenfeldowie. Zygmunt Lichtenfeld (1842-1909) przez wiele lat pełnił funkcję dyrektora w zakładach Markusa Silbersteina, natomiast jego żona Klotylda [Klaudia Justyna] Cohn (1850-1931) była siostrą Teresy Silberstein[30]. W ich posiadaniu, a później syna Władysława (1872-1942) oraz jego żony Eugenii Schlesinger (1879-?) było co najmniej sześć prac artysty: *Kury* [*Dziewczyna z kurkami*] (przed 1898), *Po deszczu* (przed 1898), *Widok z Inowłodza* (przed 1898), *Sjesta sobotnia* (1894), *Pejzaż włoski*, *Pejzaż włoski*[31].

Kolejną rodziną łódzkich przemysłowców skoligaconą z Silbersteinami byli Birnbaumowie. Henryk Rafał [Hersz] Birnbaum (1858-1936) był przemysłowcem i inżynierem, współwłaścicielem z Markusem Silbersteinem przędzalni w Łodzi i w Dąbrówce. W 1888 roku poślubił Ewelinę [Chanę] Silberstein (1868-1939) córkę Markusa i Teresy. Zapewne to właśnie Ewelina wyniosła z rodzinnego domu zainteresowanie sztuką i była inicjatorką zakupu obrazów. Z ich zbiorów na wystawie w 1898 roku znalazło się pięć prac Samuela Hirszenberga. Były to obrazy: *W farbiarni*, *Paryżanki* i *Studium*, o których brak bliższych informacji, zaginiony, ale znany z reprodukcji obraz *Konferencyjka* (il. 3) oraz *Hafciarka*, znajdująca się obecnie w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi (il. 4)[32].

Z Silbersteinami pośrednio skoligaceni byli także przemysłowiec Salomon Barciński (1850-1902) i jego żona Róża [Ruchla] Birnbaum (1853-1929), siostra Henryka Birnbauma, męża Eweliny Silberstein. Posiadali oni w swoich zbiorach siedem obrazów autorstwa Samuela: *Portret* (przed 1898), *List od narzeczonego* (przed 1898), *Wesoła trójka* (przed 1898), *Figaro ilustrowane*, *Po pracy*, *W parku* i *Studium*[33]. Niestety brak bliższych informacji zarówno o tym, jak wyglądały kontakty Samuela Hirszenberga z rodzinami Birnbaumów i Barcińskich, jak również o losach obrazów, które były w ich posiadaniu.

29 H. Łubieński, *Przechadzka po wystawie*, „Goniec Łódzki" 1898, nr 26, s.1.

30 K. Badziak, J. Strzałkowski, *Silbersteinowie, Lichtenfeldowie, Birnbaumowie, Poznańscy, Eigerowie*, Łódź 1994, s. 28.

31 *Katalog wystawy artystycznej*…, op. cit., nr kat. 82, 90, 96, 167; *Wystawa pamiątkowa* …, op. cit., nr kat. 24, 25, 26.

32 *Katalog wystawy artystycznej*…, op. cit., nr kat. 8, 43, 44, 74, 165.

33 *Katalog wystawy artystycznej*…, op. cit., nr kat. 12, 15, 25; *ŁMRO Wielka Kwesta* …, op. cit., nr kat. 164, 206, 209, 211.

W gronie mecenasów czy też osób kupujących dzieła Hirszenberga, a tym samym wspierających go w ten sposób finansowo, przeważali przemysłowcy, właściciele fabryk włókienniczych i kupcy. Do wyjątków obok Maksymiliana Cohna należał Dawid Lande (1868-1928). Lande był cenionym architektem, autorem licznych projektów kamienic, willi i gmachów użyteczności publicznej w Łodzi, a także w Warszawie[34]. Był też właścicielem kolekcji obrazów, a wśród nich przynajmniej dziewięciu dzieł Samuela Hirszenberga. W katalogach wystaw jest wymieniany jako właściciel dwóch bliżej nieokreślonych *Panneau* (przed 1898) oraz obrazów: *Zachód słońca* (przed 1898), *Przy fortepianie* (przed 1898), *Wśród zieleni* (przed 1898), *Po burzy* (przed 1898), *Zziębnięty* (il. 5), *Zorza wieczorna*[35] oraz *Cmentarz*[36]. Z Samuelem łączyły go stosunki towarzyskie, a może nawet przyjaźń. Przez pewien czas byli sąsiadami w kamienicy Mieczysława (Mendla) Pinkusa przy Spacerowej 1, gdzie Lande prowadził swoje biuro architektoniczne, a Samuel wynajmował pracownię. Trudno dziś stwierdzić, czy można go określać mianem mecenasa, gdyż nie można ocenić, jaki charakter miały relacje pomiędzy nimi. Nie wiadomo również, kiedy Lande stał się właścicielem *Cmentarza żydowskiego,* jednego z najważniejszych dzieł w twórczości Samuela[37]. Obraz został wypożyczony na krakowską wystawę w 1933 roku przez żonę architekta. Być może Lande nabył go od Samuela, kiedy ten podjął decyzję o wyjeździe z Łodzi do Krakowa w 1904 roku lub trzy lata później, kiedy wyjeżdżał do Jerozolimy.

Na koniec pozostaje jeszcze omówić kontakty Hirszenberga z rodziną Poznańskich.

Izrael Kalmanowicz Poznański (1833-1900) i Leonia [Leona] Hertz (1830-1914) w niewielkim stopniu interesowali się sztuką, ale wspomagali wiele inicjatyw o charakterze charytatywnym[38]. Również oni ofiarowali datek na studia monachijskie Hirszenberga.

W następnym roku Leonia Poznańska, o czym donosiła w 1886 roku prasa, wylosowała też obraz Hirszenberga w Towarzystwie Zachęty Sztuki Pięknych i ofiarowała mu na jego dalsze studia w Monachium 75 rubli[39]. W większym zakresie kontakty z artystą utrzymywali zapewne synowie i córka Izraela i Leonii, którzy byli także właścicielami kilku obrazów Samuela. Ignacy, Herman oraz Karol Poznańscy wsparli również datkami zbiórkę na jego dalsze studia w Monachium.

34 J. Badowska, *Dawid Lande - architekt łódzki*, [w:] *Sztuka w Łodzi (2)*. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 8 - 9 października 2001 roku, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2003, s. 97-102.

35 *Katalog wystawy artystycznej*…, op. cit., nr kat. 28, 29, 48, 53, 103, 103a, 106, 122.

36 *Wystawa pamiątkowa* …, op. cit., nr kat. 32.

37 *Cmentarz żydowski*, 1892, olej, płótno, 198x296 cm, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme w Paryżu, nr inw. 92.01.001.

38 Historii rodziny Poznańskich i różnym aspektom działalności członków rodu poświęcona została konferencja *Imperium rodziny Poznańskich – przywrócone dziedzictwo czasu i miejsca*, która odbyła się w Łodzi w dniach 16 - 17 października 2010. Wygłoszone referaty zostały opublikowane w tomie: *Imperium rodziny Poznańskich – przywrócone dziedzictwo czasu i miejsca*, red. L. Skompska, Łódź 2012.

39 „Dziennik Łódzki" 1886, nr 41, s. 2.

Karol Poznański (1859-1928) był także posiadaczem obrazu *Haman i Estera*[40]. Obraz ten został namalowany przez Samuela na zamówienie podczas jego pobytu w Paryżu w 1889 roku, o czym wspomina artysta w liście do Mariana Wawrzenieckiego[41]. Być może w ten właśnie sposób Poznańscy dofinansowali wyjazd malarza na studia w stolicy Francji.

Hirszenberga wspomagali także najmłodszy syn Izraela, Maurycy Poznański (1868-1937) i Sara [Salomea] Silberstein (1872-1938), córka Markusa i Teresy. Ich ślub w 1892 roku powiązał ze sobą dwie najważniejsze rodziny żydowskich fabrykantów w Łodzi. Maurycy wraz z Stanisławem Silbersteinem zarządzali przez wiele lat zakładami włókienniczymi Silbersteinów. Maurycy i Sara byli właścicielami kilku dzieł Samuela Hirszenberga: *Ciekawa lektura* (przed 1898), *Fabryka wieczorem* (przed 1898) i *Dziecko z kotkiem* (przed 1898)[42]. Zostali też spadkobiercami części zbiorów artystycznych Silbersteinów, stąd w późniejszym okresie są wymieniani jako właściciele obrazów, pierwotnie należących do Teresy i Markusa[43].

W największym zakresie mecenat rodziny Poznańskich w stosunku do Samuela Hirszenberga zaistniał poprzez zamówienie wystroju malarskiego pałacu przy ulicy Ogrodowej. Nie wiadomo, kto spośród dzieci Izraela i Leonii odegrał największą rolę przy podejmowaniu decyzji odnośnie do przebudowy rodzinnej siedziby – Ignacy, Karol czy Sara z mężem Maurycym. Niestety, nie są znane żadne dokumenty dotyczące tego przedsięwzięcia, które zawierałyby bliższe informacje, zwłaszcza odnoszące się do zamówienia i realizacji wystroju wnętrz pałacu.

W wyniku przebudowy rozpoczętej około 1898 roku a ukończonej około 1903, już po śmierci seniora rodu Izraela Kalmanowicza Poznańskiego, który zmarł 28 kwietnia 1900 roku, pałac przy ulicy Ogrodowej 15, będący główną siedzibą rodziny, otrzymał niezwykle rozbudowaną zewnętrzną dekorację rzeźbiarską, jak również bogatą oprawę wnętrz[44]. Okazały pałac miał służyć podnoszeniu prestiżu rodziny i stanowić świadectwo odniesionego sukcesu. Dekoracja gmachu miała stać się czytelną informacją o znaczeniu i wielkości stworzonego przez Izraela Kalmanowicza Poznańskiego rodzinnego imperium. W nawiązaniu do idei „architecture parlante" w attyce budynku pojawiają się więc, odnoszące się do działalności Poznańskich, figury robotników i prządek z atrybutami przemysłu i włókiennictwa. Głównym celem przemyślanej dekoracji wydaje

40 *Katalog wystawy artystyczne*j…, op. cit., nr kat. 11. Obraz zaginiony.

41 „Do Paryża pojechał w grudniu 88 r. bawił 10 miesięcy. Uczęszczał do Szkoły Kolarossiego, malował różne drobiazgi i jeden zamówiony obraz »Esterę i Hamana«"; List Samuela Hirszenberga do Mariana Wawrzenieckiego, op. cit.

42 *Katalog wystawy artystyczne*j…, op. cit., nr kat. 3, 30, 36; *ŁMRO Wielka Kwesta* …, op. cit., nr kat. 119.

43 O ich kolekcji szczegółowo pisał Dariusz Kacprzak; D. Kacprzak, *Z badań nad kolekcjonerstwem łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej – rodzinna kolekcja dzieł sztuki Sary i Maurycego Poznańskich,* [w:] *Imperium rodziny Poznańskich* …, op. cit., s. 143-178; Idem, *Zaginione – ocalone dziedzictwo lodzermenschów. O zbiorach artystycznych rodziny Poznańskich*, [w:] *Dziedzictwo dwu kultur, Kolekcja rodziny Poznańskich z Muzeum Polskiego w Rapperswilu*, red. M. Jakóbczyk, M. Nowakowska, Łódź 2015, s. 69-80.

44 K. Stefański, *Pałace rodziny Poznańskich i ich twórcy*, [w:] *Imperium rodziny Poznańskich* …, op. cit., s. 67-90.

się być gloryfikacja właściciela, ale również potęgi przemysłu i handlu oraz pracy, wiedzy i techniki, dzięki którym osiągnął swoją fortunę[45]. Spośród wnętrz najbardziej bogaty wystrój otrzymała duża reprezentacyjna jadalnia, zwłaszcza górna kondygnacja z fryzem o dekoracji sztukatorskiej i malarskiej. Alegoryczne rzeźby zdobiące fryz personifikują pracę, urodzaj, przemysł i handel, fortunę i władzę, odnosząc się jednocześnie do osiągniętego przez Poznańskiego sukcesu[46]. Reprezentacyjny charakter miała także sala balowa.

Hirszenberg przyjął od Poznańskich zamówienie na dekorację malarską wnętrz przebudowywanego pałacu najprawdopodobniej już w 1898 lub w 1899 roku. W 1900 roku część obrazów oraz szkiców malarskich związanych z tym zleceniem zaprezentował na wystawie w Salonie przy ulicy Piotrkowskiej 31[47]. Ostateczna wersja malowideł powstała jednak po zakończeniu prac architektonicznych. Dotychczas najlepiej znanym dziełem Hirszenberga związanym z Poznańskimi jest dekoracja malarska w sali jadalnej. Zachowany do dziś i zdobiący ją zespół czterech obrazów ukończył artysta w 1903 roku[48]. *Pożegnanie* – największa kompozycja zajmująca całą szerokość ściany kominkowej – w lewej części przedstawia widoczną od tyłu kobietę stojącą nad brzegiem i powiewająca chustą a obok niej pawie, symbole nieśmiertelności a jednocześnie zmartwychwstania, oraz, po prawej stronie, trzy młode kobiety siedzące na trawie, które można identyfikować z mitologicznymi Mojrami, Parkami - boginiami losu i przeznaczenia. Pojawiająca się symbolika przemijania, ale jednocześnie cyklicznego odradzania się natury odnosi się do śmierci Izraela Poznańskiego[49]. Scenę główną uzupełniają dwa *panneaux* umieszczone w ścianie zachodniej, ponad drzwiami do sąsiednich pomieszczeń. Pierwsze, *Wjazd* - ukazujące mężczyznę na koniu, zmierzającego do wznoszącego się na wzgórzu miasta – jest interpretowane jako przedstawienie założyciela rodu, Kalmana Poznańskiego przybywającego do Łodzi, „ziemi obiecanej"[50]. Można jednak odczytywać tę scenę także jako moment odjazdu, zwłaszcza że postać jeźdźca ukazana jest od tyłu, w momencie kiedy oddala się od patrzącego. Łączy się wówczas w pewien sposób ze

45 Więcej o historii, architekturze i dekoracji pałacu pisze M. Laurentowicz-Granas, *Rezydencja. Dzieje i twórcy. Architektura. Wnętrza i symbolika dekoracji. Ideowy program dekoracji,* [w:] *Pałac Poznańskich w Łodzi*, red. R. Czubaczyński, Łódź 1995, s. 31-83.

46 Ibidem, oraz A. Szram, *O znaczeniu i roli powierzchownych aplikacji erotycznych w architekturze Sali Jadalnej-Herbowej Pałacu Poznańskich,*[w:] *Sztuka a erotyka.* Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, red. T. Hrankowska, Warszawa 1995, s. 261-272.

47 Opisy i tytuły wystawianych prac wskazują, że były one związane z wystrojem sali balowej; „Rozwój" 1900, nr 92, s. 2.

48 *Pożegnanie,* 1903, olej, płótno, 224x700 cm, *Wjazd* [*Jeździec na tle miasta na wzgórzu*], 1903, olej, płótno, 224x265 cm, *Muza*, 1903, olej, płótno, 224x265 cm, *Kobieta z owocami* [*Fortuna*], 1903, olej, płótno, 150x140 cm. Badania, które przeprowadzili w ramach konserwacji obrazów w 2016 roku Luiza Milewska i Jakub Skupień z pracowni konserwacji zabytków ATLANT wykazały, że, mimo iż autor opatrzył je podpisem „Monachium", to zastosowana technika wskazuje, że trzy największe obrazy, namalowane na płótnie przyklejonym na tynku, artysta mógł wykonać jedynie bezpośrednio na ścianach pomieszczenia.

49 M. Laurentowicz-Granas, *Rezydencja* …, op. cit., s. 68.

50 Ibidem, s. 64.

sceną główną – jeździec jest tym, którego żegna kobieta machająca chustką. Natomiast druga ze scen – *Muza,* przedstawiająca kobietę z lirą – nawiązuje do mecenatu artystycznego i działalności charytatywnej rodziny.

W zrealizowanych obrazach do jadalni bardzo czytelne są reminiscencje pobytu Hirszenberga we Włoszech w 1901 roku. Należą do nich motywy włoskiego krajobrazu a zwłaszcza cyprysy i elementy architektury pałacowej w scenach *Pożegnanie* oraz *Muza*, najprawdopodobniej zainspirowane widokami Villi d'Este w Tivoli, które przedstawił też Hirszenberg w pejzażach, m.in. *Villa d'Este* [*Taras w Tivoli*] i *Tivoli* (il. 2, 6)[51]. Natomiast wznoszące się na wzgórzu miasto, przedstawione w obrazie z jeźdźcem, to widok Anticoli Corrado, gdzie m.in. przebywał artysta w 1901 roku, a czego świadectwem są obrazy *Świniarka z Anticoli*[52], *Anticoli – Piazza delle ville*[53] i *Praczki z Anticoli*[54]. Można również wskazać tu na widoczne analogie między dziełami Hirszenberga oraz Edwarda Okunia *Autoportret z żoną na tle Anticoli Corrado* z 1900 roku. Podobna jest kompozycja obrazów z umieszczonymi centralnie, na pierwszym planie, widocznymi tylko częściowo postaciami, ukazanymi na tle piętrzących się na wzgórzu zabudowań tego włoskiego miasteczka. Nie są to jedyne dzieła obu malarzy, w których dostrzec można podobieństwa, zarówno jeśli chodzi o podejmowane tematy, jak również kompozycję dzieł[55]. Inspiracji w przypadku tego obrazu Hirszenberga poszukiwać można także w malarstwie niemieckim, bliskie analogie odnajdując zwłaszcza z kompozycją Hansa Thomy *Wspomnienie Orte* z 1887 roku, na której dwóch jeźdźców podąża w kierunku widocznego w głębi obrazu, położonego na szczycie wzniesienia, miasta[56].

Czwarty obraz z jadalni, umieszczony ponad kominkiem to *Dziewczyna z owocami* [*Fortuna*], będący świadectwem podkreślanego przez samego artystę podziwu dla dawnych mistrzów malarstwa. Jak wykazał Jerzy Weinberg, inspiracją dla Hirszenberga był obraz Tycjana *Dziewczyna z owocami*[57]. Pozowała do niego zapewne żona malarza – Dina, na co wskazują jej portrety namalowane przez Samuela w tym czasie[58].

---

51 *Villa d'Este* [*Taras w Tivoli*], 1901, olej, płótno, 26,3x34,2 cm, kolekcja prywatna; *Tivoli*, 1901, olej, płótno, 53x34 cm, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, nr inw. Sz.391.

52 *Świniarka z Anticoli*, 1901, olej, płótno, 44,5x60 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SP/M/452.

53 Obraz zaginiony, reprodukowany „Ost und West" 1904, nr 10, Sp. 703-704.

54 Obraz zaginiony, reprodukowany „Tygodnik Ilustrowany" 1902, nr 3, s. 47.

55 Należy do nich m.in. obraz *Judasz* z 1901 roku, w którym tytułową postać namalował E. Okuń na tle leżącego w dolinie, oświetlonego promieniami słońca miasta; M. Biernacka, *Literatura – Symbol – Natura. Twórczość Edwarda Okunia wobec Młodej Polski i symbolizmu europejskiego*, Warszawa 2004, s. 233, il. 104.

56 Hans Thoma (1839-1924), *Erinnerung an Orte*, 1887, olej, 51x71 cm, Neue Pinakothek w Monachium.

57 J. Weinberg, *Echo Tycjana w łódzkim pałacu*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1980, R. 42, nr 2, s. 233-236.

58 *Portret żony artysty*, obraz zaginiony, reprodukowany „Ost und West" 1902, nr 10, Sp. 687-688; *Portret poetki Pani H.* [*Portret Diny Hirszenberg*], 1904, rysunek zaginiony, reprodukowany „Ost und West" 1904, nr 10, Sp. 685-686.

Z realizacją zamówienia dla Poznańskich związany jest również zespół szkiców znajdujących się w zbiorach nowojorskiego Yeshiva University Museum w Center for Jewish History. Składa się nań sześć rysunków i szkiców olejnych: *Zbiory – Kobiety z koszem, Żniwiarze*, *Rybołówstwo i myślistwo*, *Scena pastoralna – Siew i zbiory* (szkic olejny i rysunek) i *Kobieta karmiąca dwoje dzieci* [*Caritas*] [59] (il. 7-12). Są to niewykorzystane przez malarza projekty dekoracji jadalni, na co wskazuje kształt tych kompozycji, powtarzający kształt pól w dekoracyjnym fryzie sali, przeznaczonych na kompozycje malarskie oraz przedstawione fragmenty boazerii. Również tematyka szkiców odpowiada treściom zawartym w wystroju rzeźbiarskim samej jadalni, jak również całego pałacu. Sceny *Żniwiarze* i *Zbiory* ukazują kobiety i mężczyzn zajętych zbieraniem plonów zboża na polu i owoców w sadzie. Kolejny rysunek przedstawia mężczyznę i kobietę przy łodzi wyciągających sieć oraz drugą parę w lesie – mężczyznę strzelającego z łuku i kobietę, która rozpala ognisko. Symbolika przemijania, ale jednocześnie cyklicznego odradzania się natury pojawia się w dwóch wersjach (rysunkowej i olejnej) głównej sceny nad kominkiem – *Scenach pastoralnych*, ukazujących z lewej strony oracza i siewcę, a po prawej żeńców i kobiety zrywające owoce z jabłoni. Temat pracy oraz motyw zbiorów, obfitości i dobrobytu odpowiada alegorycznym rzeźbom we fryzie jadalni, personifikującym pracę, urodzaj i fortunę. Szkice te były zapewne jedną z wersji dekoracji, przygotowaną przez malarza jako propozycja dla zleceniodawców.

Drugą grupę dekoracyjnych kompozycji, które powstały na zamówienie Poznańskich, stanowi cykl *Pastorale*. Składały się na niego cztery obrazy ukazujące postaci męskie i kobiece akty w arkadyjskim pejzażu, które pierwotnie zestawione były w pary. Należy do nich *Pasterz grający na fujarce* (il. 13), obecnie w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi oraz *Akt kobiecy* [*Kobieta z nenufarem*] ze zbiorów Muzeum Miasta Łodzi, ukazujący nagą kobietę leżącą nad brzegiem jeziora i sięgającą po kwiat lilii wodnej. Zapewne szkic do tej kompozycji, zatytułowany *Cisza wieczorna* pokazał Hirszenberg na łódzkiej wystawie w kwietniu 1900 roku. Pisał o nim recenzent „Rozwoju", jako najbardziej udanym spośród zaprezentowanych na wystawie szkiców do plafonów pałacowych[60]. Oba obrazy noszą datę 1903. Płótna te wykazują liczne analogie z malarstwem Ludwiga von Hofmanna (1861-1945) z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX stulecia, ukazującym idylliczne sceny z postaciami młodych kobiet i mężczyzn w pejzażu[61], z którym

59 Yeshiva University Museum, nr inw. 1975.057, 1975.058, 1975.059, 1975.063, 1975.064, 1975.062.

60 W.C., *Wystawa …*, op. cit., s. 2.

61 Ludwig von Hofmann, *Wieczór*, 1888, olej, płótno/tektura, Bassenge, aukcja 30.11.2012 r., kat. nr 6231, s.164, http://www.artprice.com/artist/13688/ludwig-hofmann-von/lot/pasts/7343347/abendstimmung?p=3&iso3=USD; Akt, olej, płótno/tektura, Karbstein Peter, Düsseldorf, kat. nr 51, s.19, aukcja 24.09.2005, http://www.artprice.com/artist/13688/ludwig-hofmann-von/lot/pasts/3628035/herabblickender-akt?p=12&iso3=USD; *Tańczące westalki*, 1892, olej, płótno, Dorotheum, Wiedeń, aukcja 01.04.2009, kat. nr 369, s. 81, http://www.artprice.com/artist/13688/ludwig-hofmann-von/lot/pasts/5092577/tanzende-vestalinnen?p=8&iso3=USD (data dostępu: 14.12.2016).

Hirszenberg mógł zapoznać się podczas swoich wyjazdów do Monachium, dokąd poza okresem studiów wyjeżdżał m.in. w 1896 i 1903 roku, oraz podczas podróży do Włoch.

Trzecia kompozycja należąca do omawianego cyklu ukazuje akt kobiety leżącej pod drzewem i trzymającej w ręce gałązkę, prawdopodobnie laurową (il. 14)[62]. Obraz zatytułowany *Laura* w 2016 roku został zakupiony do zbiorów Muzeum Miasta Łodzi. Wiązać można go zapewne z prezentowanym na wspomnianej powyżej wystawie, i wymienionym wraz z *Idyllą,* obrazem *Dafne*[63]. Kilkanaście lat temu w sprzedaży antykwarycznej pojawił się również, mocno zniszczony, czwarty obraz ukazujący młodzieńca leżącego na trawie i trzymającego w dłoni owoce. Obecne jego losy i miejsce przechowywania nie są znane.

W przypadku obu aktów kobiecych trudno jednoznacznie wskazać jakieś konkretne dzieła, które mogły stać się inspiracją dla Hirszenberga. Motyw nimfy śpiącej na trawie czy też nagiej kobiety odpoczywającej wśród drzew pojawiał się w twórczości wielu artystów, rozpoczynając od *Śpiącej Wenus* Giorgione'a, a spośród dzieł dziewiętnastowiecznych wymieniając chociażby obrazy *Śpiąca nimfa* Théodore Chassériau (1850)[64] oraz dzieło Anselma Feuerbacha o tym samym tytule (1870). Najbliższym przedstawieniu *Laury* wydaje się jednak obraz *Tamaris* Pierre'a Puvis de Chavannes'a (1824-1898), obecnie w zbiorach Metropolitan Museum of Art (il. 15)[65]. Innym dziełem tego malarza, które mogło inspirować Hirszenberga, i które mógł zobaczyć podczas swoich pobytów w Paryżu, jest ścienne malowidło *Lato* namalowane przez Puvis de Chavannes'a dla Hôtel de Ville w Paryżu[66]. Po analogiczne rozwiązania sięgnął również Edward Okuń w obrazie *Driada boginka leśna* z 1902 roku[67] oraz zaginionej kompozycji *Laus vitae* [*Pochwała życia*] z 1905 roku[68], będącej pochwałą życia pięknego i spokojnego. Przywołanie tu twórczości Okunia wydaje się całkowicie uzasadnione w kontekście wspólnego pobytu obu artystów w Lisowicach latem 1903 roku, wystawy indywidualnej Okunia w Łodzi w tym samym roku a zapewne również spotkań malarzy w czasie pobytu Hirszenberga we Włoszech.

Inspiracje twórczością Pierre'a Puvis de Chavannes'a wyraźnie dostrzec można także porównując obraz Hirszenberga *Pasterz grający na fujarce* z kompozycją *Syn marnotrawny* z kolekcji National Gallery of Art w Waszyngtonie (il. 16)[69].

---

62 Obraz był również reprodukowany w „Ost und West" 1904, nr 10, Sp. 673-674.

63 W.C., *Wystawa…*, op. cit., s. 2.

64 Obraz obecnie w zbiorach Musée Calvet w Awinionie, nr inw. D 851.2.

65 Pierre Puvis de Chavannes, *Tamaris*, ok. 1886-87, olej, płótno, 25,4x39,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, H. O. Havemeyer Collection, Gift of Mrs. J. Watson Webb, 1930, nr inw. 30.20.; http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/437350 (data dostępu: 14.12.2016).

66 Mniejsza wersja tej kompozycji (olej na płótnie, 1891) znajduje się obecnie w zbiorach Cleveland Museum of Art.

67 M. Biernacka, *Literatura …*, op. cit., s. 233, il. 91.

68 Obraz zaginiony, reprodukowany „Jugend" 1906, nr 33, s. 712-713.

69 Pierre Puvis de Chavannes, *Syn marnotrawny,* ok. 1879, olej, płótno, 106,5x146,7 cm, National Gallery of Art, Waszyngton, Chester Dale Collection, nr inw. 1963.10.200.

Omówione cztery obrazy powstały na zamówienie Poznańskich i stanowiły dekorację sali balowej. Z jej wystrojem są również związane kolejne cztery dekoracyjne *panneaux*, znane jedynie z reprodukcji w „Ost und West" oraz fotografii archiwalnych. Należą do nich alegoryczne przedstawienia *Muzyki* oraz *Poezji i Sławy* (il. 17, 18). Ich charakterystyczny kształt powtarza kształt supraport w sali balowej a tematyka nawiązuje do „muzycznego" charakteru wnętrza. Fotografie archiwalne wnętrza sali z okresu międzywojennego, kiedy pałac był siedzibą Urzędu Wojewódzkiego, pozwoliły potwierdzić, iż takie było pierwotne przeznaczenie tych obrazów (il. 19)[70]. Trzecia z zaginionych scen – *Taniec* – przedstawiała postać w tanecznej pozie na tle kolumn, za którymi widoczny był pejzaż. Niestety, jakość odnalezionych fotografii nie pozwala na ustalenie wyglądu czwartej z supraport. Podobnie jak w przypadku wcześniej omówionych dzieł, również tu dostrzegalne są analogie z malarstwem Ludwiga von Hofmanna, ale dostrzec w nich można również inspiracje twórczością Hansa von Maréesa (1837-1887)[71].

Podczas II wojny światowej wystrój sali balowej został mocno zniszczony. Niemcy podzielili jej wnętrze na dwie kondygnacje, na których mieściły się biura. Wówczas zapewne usunięto obrazy Hirszenberga, a fakt, że dotychczas nie pojawiły się one w całości czy chociażby we fragmentach, wskazywać może na to, iż uległy zniszczeniu.

Do zespołu dekoracyjnych przedstawień przeznaczonych do sali balowej włączyć można, ze względu na ich tematykę, również dwa rysunki z kolekcji nowojorskiej, będące projektami plafonów[72]. Zakomponowane w owalu sceny przedstawiają: jedna – unoszącą się w powietrzu postać kobiecą w rydwanie ciągniętym przez jaskółki i otoczoną przez postaci grające na instrumentach muzycznych (il. 20), natomiast druga – szereg unoszących się wśród chmur muzykujących postaci, swoisty „muzyczny Olimp", a na obrzeżach kompozycji fragment pejzażu z zarysem miasta oraz kobietę i mężczyznę słuchających „podniebnego koncertu" (il. 21). Najprawdopodobniej plafony nie zostały nigdy zrealizowane. Przeprowadzone w sali balowej prace konserwatorskie nie ujawniły bowiem na sufitach żadnych śladów wskazujących na istnienie malarskiej dekoracji.

Cały zespół obrazów namalowanych do wnętrz pałacu Poznańskich świadczy o tym, że Hirszenbergowi nie były obce aktualne prądy w malarstwie – symbolizm czy secesja, przy równoczesnej znajomości i odwoływaniu się do sztuki wcześniejszych epok, a jednocześnie inspiracje, które można dostrzec, są różnorodne i wskazują na rozległe zainteresowania artystyczne malarza.

---

70 Fotografie ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny, sygn. 1-A-1101, 1-A-2917-1 oraz zdjęcia opublikowane m.in. „Łódź w Ilustracji" 1930, nr 5, s. 2, 1934, nr 10, s. 3, 1935, nr 10, s. 1.

71 Hans von Marées, *Hesperydy* (*Die Hesperiden*) oraz *Zaloty* (*Die Werbung*), 1885-87, w zbiorach Neue Pinakothek w Monachium. Przedstawiona na drugim planie, tańcząca dziewczyna również ukazana jest na tle kolumn.

72 Yeshiva University Museum, nr inw. 1975.060, 1975.061.

Relacje Samuela Hirszenberga z mecenasami i nabywcami jego obrazów były zapewne różne. Żona malarza, Dina, w swoim rękopisie przywoływała gorzkie aspekty tych kontaktów, zarzucając mecenasom męża, że kupowali jego obrazy za bezcen. Niestety, nie ma możliwości, aby należycie ocenić te transakcje, gdyż nie ma dokumentów, które mogłyby stać się źródłem informacji na ten temat. Brak dokumentów archiwalnych, jak również dokładnych relacji dotyczących kontaktów artysty z mecenasami i nabywcami jego dzieł, uniemożliwia wnikliwe poznanie i ocenę tych relacji. Bez wątpienia byli jednak wśród łódzkich fabrykantów prawdziwi mecenasi, których działalność wynikała ze szczerego zainteresowania sztuką. Do ich grona zaliczyć należy z pewnością Maksymiliana Cohna oraz Teresę i Stanisława Silbersteinów. Wielu łodzian było też zapewne admiratorami malarstwa Samuela Hirszenberga, gdyż posiadali łącznie kilkadziesiąt jego obrazów, wśród których znajdowały się takie dzieła jak *Szkoła talmudystów*, *Urania*, *Konferencyjka* oraz *Sjesta sobotnia* i *Cmentarz żydowski.*

SAMUEL HIRSZENBERG AND HIS PATRONS IN ŁÓDŹ

Izabella Powalska
Polish Institute of World Art Studies

In the second half of the nineteenth century, Łódź was a rapidly growing and dynamic city. Within 50 years, it transformed from a small town into a metropolitans and one of the largest centre of textile industry in Europe. First fortunes were made here and the new class of industrial bourgeoisie gradually formed. In contrast, cultural institutions developed at the March slower pace, initially mainly in the area of theatre and music. The first to form where theatre and music associations, supporting these disciplines of art. It was not until the last 15 years of the 19th century that wealthy factory owners and Łódź intelligentsia began to show interest in visual arts. The emerging milieu of art lovers produced first patrons, although it was usually collective patronage. Representatives of bourgeoisie and intelligentsia undertook various projects in the fields of culture together, supporting initiatives such as construction of temples and public buildings, or funding charitable enterprises. Over time, successive generations of factory owners started purchasing paintings and commissioning portraits. Family members of Łódź bourgeoisie and intelligentsia were portrayed by artists such as Stanisław Heyman, Samuel Hirszenberg, Leopold Pilichowski, Natan Altman and Maurycy Trębacz. Gradually, participation in culture and supporting it became a way of building one's prestige. Funding scholarships for young artists to enable them to study art was seen as a philanthropic activity. Beneficiaries of such support include Samuel Hirszenberg, Leopold Pilichowski, Henryk Glicenstein, Abraham Behrman and Artur Szyk. Another method of supporting local artist was purchasing their works, and sometimes commissioning them to create a painting on a specific subject. One of such artists from Łódź supported by local manufacturers was Samuel Hirszenberg.

The first patron Samuel Hirszenberg was probably Dr. Maksymilian Cohn [Kohn] (1850-1924), surgeon and gynaecologist. Cohn moved to Łódź in the early 1880s[1]. For many years, he served as chief of staff of the Izrael and Leona Poznański Jewish Hospital[2]. He also worked as a physician in the factories owned by Birnbaum and Silberstein. In 1885, he co-founded the Medical Association and the Jewish Charitable Society in Łódź, and in 1899 organized Emergency Room, one of the first on Polish soil, where he also served as inspector[3].

Cohn was probably the first to take notice of the young artist. He supposedly discovered the boys talent in 1881, and convinced his parents to let him study painting. He also paid for his journey to Kraków[4], where Samuel began studying at the School of Fine Arts.

1 A. Kempa, M. Szukalak, *Żydzi dawnej Łodzi. Słownik biograficzny Żydów łódzkich oraz z Łodzią związanych*, Vol. I, A-Z, Łódź 2001, 39.

2 J. Fijałek, J. Indulski, *Opieka zdrowotna w Łodzi do roku 1945. Studium organizacyjno-historyczne*, Łódź 1990, 176-178.

3 *Księga pamiątkowa 25-lecia pracy Pogotowia Ratunkowego w Łodzi*, Łódź 1927, 6-7; *Informator m. Łodzi z kalendarzem na rok 1919*, 169.

4 Dina Hirszenberg, *Wspomnienia – Hommage à l'artiste,* manuscript in French, dated 1 May 1909 Berlin, in the collection of the Jewish Historical Institute, sheet 4.

He supported the artist financially, bought and ordered his paintings, but also used his contacts to introduce the aspiring painters to Łódź manufacturers[5]. Maximilian Cohn was also in the group that funded a scholarship for the painter, allowing him to continue his studies at the Academy in Munich, where he moved in 1883. It was a rather modest sum, insufficient to cover all expenses. The list of donors and the sums they donated was printed in 1885 in "Dziennik Łódzki". In addition to Cohn, who gave the artist 75 rubles, there were about 30 other benefactors. One of them, Izrael K. Poznanski, offered 220 rubles, Markus Silberstein – 120, H. Konstadt – 120 Birnbaum – 50, Rosenblat – 50, Ignacy Poznanski – 40, James Hertz – 35 Zygmunt Lichtenfeld – 30, Maksymilian Goldfeder – 30, Karol Poznanski – 20, Dawid Silberstein – 20, Herman Poznański – 20 A. Prussak – 20[6]. At that time, the newspaper reported also that a citizen of Łódź, whose name was withheld at his request, supported the young artist buying his painting *Grandma* for 500 rubles[7].

Based on the exhibition catalogs dated 1898 and 1933, it has been established that Cohn had at least 17 works by Samuel. These included: *Portrait* – perhaps a depiction of the doctor, *Portrait of Mrs. Dr. C.* – probably his second wife Anna, two landscapes from the Munich period – *Watzman* and *Berchtesgaden*[8], an early S*elf-portrait* in oil, *Portrait of Mrs. Glicenstein*, that is the painter's sister Helena, and a series of sketches, including *A Study for The Exile* and *A Study for the Wandering Jew*, as well as nine *Sketches*, of which very little is known, in 1933 lent by the wife of Dr. Cohn – Anna for an exhibition Krakow[9]. Unfortunately, we have no information on the fate of works from the collection of Maksimilian Cohn and none of them could be identified among known works by Hirszenberg. Cohn maintained contacts with the Hirszenbergs all his life and Samuel's younger brother, Henryk, is the author of the sculpture on his grave.

Without a doubt, Samuel's most important patron was the Silberstein family. Markus Silberstein (1833-1899), aside from Izrael K. Poznanski the greatest Jewish industrialist in Łódź, and his wife, Teresa [Hudessa] Cohn (1842-1914), supported the painter in various ways, also by purchasing his paintings and commissioning him to paint their portraits. Samuel owned the support of the Silberstein family mainly to Teresa, who was an exceptional woman at the time – educated and well-read. She was actively involved in social life, supported numerous charities, and for several years managed the family textile business with her sons. She was interested in art

5 The first wife of M. Cohn was Matylda [Klotylda Anna] Lichtenfeld, sister of Zygmunt Lichtenfeld. Cohn worked as a physician for the Poznańskis and Silbersteins.

6 I. Gadowska, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880-1919*, Warszawa 2010, 40.

7 "Dziennik Łódzki" 1885, no 223, 3.

8 *Katalog wystawy artystycznej / Katałog wystawki chudożestwiennych proizwiedeni*, Łódź 1898, cat. no 89, 133, 206, 207.

9 *Wystawa pamiątkowa z okazji 25-lecia śmierci błp. Samuela Hirszenberga oraz wystawa jubileuszowa z okazji 60-lecia Abrahama Neumana w Żydowskim Domu Akademickim*, Kraków 1933, cat. no 35-47.

and she supported Łódź artists. When in 1894, Markus Silberstein bought the property Lisowce near Brzeziny as a present for his wife, it soon became tennis at favorite place of residence, where, aside from her family, she invited many guests. Some of them were artists from Łódź who went there to paint in the open air. Hirszenberg also visited the property on numerous occasions, for example in 1895, 1896, 1899, 1902, 1903 and 1904. This is evidenced by the works painted in Lisowice, the earliest of which, *Lady with a Red Umbrella* is dated as early as 1895[10]. Impressionistic, painted with bold brushstrokes, the scene depicts a young woman in a white dress walking down the alley under an umbrella, perhaps taking a stroll in the park surrounding the palace (Fig. 1). Some of Samuel's later paintings include the landscapes from1896 and 1899 – *The Hill* and *By the Pond*, presented by the artist at an exhibition in 1900[11], an autumnal view of the pond in Lisowice 1903[12] and *Winter Landscape with a Fragment of the Palace in the Garden* from 1904, featuring a fragment of the garden façade of a classical palace, visible between the trunks of the surrounding trees[13]. Other visitors to Lisowic were Leopold Pilichowski, Julian Fałat[14] and Edward Okuń, who in July 1903 moved in to a guest house with his wife, where Samuel and Dina Hirszenberg were also staying[15].

Teresa Silberstein was known for her philanthropic activities and was involved in many charity projects. In 1898, she was the initiator and main organizer of the exhibition of works of art from private collections of Łódź, whose primary aim was to collect funds for summer camps for poor Jewish children[16]. It was also an important event for the art of Łódź and the first significant exhibition of paintings organized there. Featured in B. Glucksman's room on Spacerowa Street were 220 paintings, 20 sculptures and a set of English drawings, leased from 45 collectors. The exhibition attracted great interest and brought financial success. The Silberstein and Poznański families recommended Łódź painters Samuel Hirszenberg and Leopold Pilichowski, as well as architects Dawid Lande and Adolf Zeligson, to select works for the exhibitions. It is known that the artists received remuneration for preparing and supervising the exhibition – Hirszenberg was paid 250 rubles and Pilichowski - 100 rubles[17]. The catalogue lists 50 works by Samuel Hirszenberg, and along with the names of their owners. This catalogue, along with catalogue published for

10 In the collection of the National Museum in Poznań, oil on canvas, 30x42 cm, inv. Mp 1318; *Malarstwo polskie 1766-1945. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, ed. D. Suchocka, Poznań 2005, cat. no 344, 73.

11 W.C., *Wystawa obrazów Samuela Hirszenberga,* "Rozwój" 1900, no 92, 2.

12 *Landscape from Lisowice*, oil on canvas, 59,5x39,5 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, inv. MS/SP/M/382; M. Ertman, *Malarstwo polskie od XVII do początku XX wieku w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi*, Łódź 2009, cat. no 102, 96.

13 Private collection, oil on canvas, 38,7x38 cm, exhibited at the 6 Aukcja Dzieł Sztuki Domu Aukcyjnego Panorama in 2002, cat. no 18.

14 Polish Museum in Rapperswil has the painting by Julian Fałat featuring the autumn view of the park in Lisowice, *Autumn* [*Park in Lisowice*], c. 1900, watercolour, paper/canvas, 75x130 cm, inv. MPR/138.

15 Letters by Edward Okuń to Zenon Przesmycki, Biblioteka Narodowa, rkps 2857, 29, 66-67.

16 "Tygodnik Ilustrowany" 1898, no 18, 359; "Goniec Łódzki" 1898, no 13, 3.

17 *Wystawa na kolonie*, "Goniec Łódzki" 1898, no 60, 2.

another charity event in 1916 and the catalogue of Hirszenberg's exhibition organized in 1933 in Krakow are the main source of information about the owners of his paintings. Materials from the press provide but a scarce supplement.

The collection of Teresa and Markus Silberstein included *School of Talmudists* [*Yeshiva*] (1887) – the first important painting in the painter's oeuvre. In January 1923, on the initiative of the eldest daughter of Markus and Teresa, Ada Propper, the work was donated to National Museum in Krakow, as a gift to all the children in memory of their parents[18]. In addition, Markus and Teresa owned the following works: *The Talmudist* (before 1898), *Strangers* (before 1898), *Pond in Lisowice* (before 1898), and *Reading*[19]. Moreover, they had portraits of family members: *Portrait of Markus Silberstein* from 1900, painted after the death of the doyen of the family, mentioned in one of the reviews[20], *Portrait of Teresa Silberstein* from 1902[21] and probably portraits of other family members[22]. In a letter to his friend, painter Marian Wawrzeniecki, Samuel even wrote about painting the portrait of eleven members of the family ca. 1890 – perhaps it was the Silbersteins[23].

Another member of the family who certainly deserves to be called a patron and collector of art was Stanislaw [Staś] Silberstein (1869-1942). Son of Teresa and Markus, he actively participated in the cultural life of Łódź, he participated in many charitable initiatives, including the exhibition in 1898. He supported many charitable projects financially and organizationally. He was a lover of art and theatre, co-founder of the Polish Association of Theatre in Łódź (1903). In 1914, he suggested to the Society of the Museum of Science and Art in Łódź to establish a scholarship fund for travels abroad for Łódź painters[24]. Unfortunately, the outbreak of the war thwarted these plans.

---

18 *The Talmudists' School* [*Yeshiva, Studying the Bible*], 1887, oil on canvas, 137x212 cm, National Museum in Kraków, inv. MNK II-a-798; H. Blak, B. Małkiewicz, E. Wojtałowa, *Nowoczesne malarstwo polskie. Cz. 1: Malarstwo polskie XIX wieku, katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2001, 125, cat. no 326.

19 *Katalog wystawy artystycznej …,* op. cit., cat. no 31, 134, 169; *ŁMRO Wielka Kwesta Ogólnokrajowa pod hasłem „Ratujcie Dzieci". Katalog wystawy obrazów, rzeźb i sztychów*, Łódź [Heinzel Palace] June 1916, Łódź 1916, cat. no 145, 129.

20 W.C., *Wystawa …*, op. cit., 2.

21 *Portrait of Teresa Silberstein*, 1902, painted in Lisowice, oil on canvas, 190x90 cm, in the collection of the Polish Museum in Rapperswil, inv. MPR/154. In 1903, the painting was featured at the "Wystawa Okrężna" in Łódź; "Goniec Łódzki" 1903, no 53, 2.

22 Maria Kamińska, daughter of Bolesław (Simche Binem) Eiger and Jadwiga Diana Silberstein, granddaughter of Markus and Teresa, remembered family portrait decorating the palace in Lisowice: "In the Red Room, at the entrance to the terrace, there were portraits of peaceful women – there were sisters of my grandmother. I only knew some of them. I remember Aunt Klotylda Lichtenfeldowa (...) and Aunt Grossmanowa". No information survives concerning the authors of the paintings, but it cannot be excluded that some of them were painted by Hirszenberg; M. Kamińska, *Ścieżkami wspomnień,* Warszawa 1960, 76-77.

23 "Having returned to Łódź, painted various kitsch works and portraits. Among other things, the S. Family portrait featuring 11 people."; Letter from Samuel Hirszenberg to Marian Wawrzeniecki, dated 27 February 1897 Łódź, Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, Dział Starych Druków i Rękopisów, Akc. 2607.

24 *Stypendium dla malarzy,* "Rozwój" 1914, no 45, 3. At the same time also industrialist Jakub Hertz founded a scholarship for painters and sculptors; "Rozwój" 1914, no 26, 3.

Stanisław had at least seven paintings by Samuel. These were *Urania* (1891), *By The Furnace* (before 1898), *Dreams at Twilight* (before 1898), *Novella* (before 1898), *Moonlit Night* (before 1898), *Autumn* (before 1898)[25], and *Villa d'Este* [*Terrace in Tivoli*] from 1901. The most famous work from the collection of Stanislaw Silberstein is *Urania*[26], one of the earliest major works of the painter next to *Yeshiva*. Evocative of the painting style from the end of the century, the symbolic composition depicting the artist lifted into space by the muse was inspired by a book *Urania* by Camille Flammarion. In 1926, Stanislaw Silberstein donated the painting of the City Art Gallery in Łódź. After World War II, however, it was passed to Gustaw Geyer in the exchange for the works by Apolloniusz Kędzierski and Stanisław Wyspiański. On 11 June 1949, it was crossed out from the collection of the Museum of Art in Łódź and sent as a deposit to the Museum of the Jewish Historical Institute in Warsaw[27]. The second painting from the collection of Stanisław Silberstein is *Villa d'Este* [*Terrace in Tivoli*], one of the few surviving Italian landscapes by Samuel Hirszenberg (Fig. 2). Preserved on the reverse of the painting is a label bearing the hand-written name of the owner[28]. Another, this time missing painting owned by Stanisław – *Autumn*, was described in Henryk Łubieński's review of the exhibition, in which the author writes that Hirszenberg "has a penchant for impressionism" and continues on in a tone of criticism, "It is a pity, because that penchant leads to Wyczółkowski's exaggeration from his *Party of croquet*. It is already pure Impressionism. One would probably have to down a whole liter of cognac to see objects in such bright and flamboyant glare"[29]. As the reviewers words indicate, attempts at more modern approach to painting were met with a lack of understanding in Łódź. It is all the more worthy of notice that Stanislaw Silberstein decided to include such a painting in his collection.

Many people financially supporting Samuel Hirszenberg were related to the Silberstein family. Another family whose members bought Hirszenberg's works were the Lichtenfelds. Zygmunt Lichtenfeld (1842-1909) for many years served as director of the factory of Markus Silberstein, while his wife Klotylda [Klaudia Justyna] Cohn (1850-1931) was the sister of Teresa Silberstein[30]. In their collection, later inherited by their son Władysław (1872-1942) and his wife

25 *Katalog wystawy artystycznej* ..., op. cit., cat. no 2, 9, 52, 131, 135.

26 *Urania* [*Universe, In the skies, Artist and his Muse*], 1891, oil on canvas, 261x126 cm, Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute, Warsaw, inv. D 7.

27 D. Kacprzak, *Kolekcje i zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880-1939,* 2011, doctoral thesis supervised by prof. dr hab. A. Zięba, Institute of History of Art, Faculty of History, University of Warsaw, mps., Vol. II, 9.

28 *Terrace in Tivoli*, 1901, oil on canvas, 26,3x34,2 cm. The painting, purchased at an auction in Paris, is now held in a private collection; Auction Catalog, ADER, *Judaïca. École de Paris*, 30.05.2012, 46, cat. no 248.

29 H. Łubieński, *Przechadzka po wystawie*, "Goniec Łódzki" 1898, no 26, 1.

30 K. Badziak, J. Strzałkowski, *Silbersteinowie, Lichtenfeldowie, Birnbaumowie, Poznańscy, Eigerowie*, Łódź 1994, 28.

Eugenia Schlesinger (1879-?) were at least six of his works: *Hens* [*Girl with chanterelles*] (before 1898), *After the Rain* (before 1898), *View of Inowłódz* (before 1898), *Sabbath Rest* (1894), *Italian Landscape, Italian Landscape*[31].

Another family of Łódź industrialists related to the Silbersteins through marriage were the Birnbaums. Henryk Rafał [Hersz] Birnbaum (1858-1936) was an industrialist and engineer, co-owner (with Markus Silberstein) of the spinning mill in Łódź and Dąbrówka. In 1888, he married Ewelina [Hanna] Silberstein (1868-1939), daughter of Markus and Teresa. Perhaps it was Ewelina who inherited interest in art from her family home and it was her idea to purchase paintings. Five works by Samuel Hirszenberg from their collection were featured at the 1898 exhibition. These were: *At the Dye-Works*, *Parisians* and *A Study*, about which there is no further information, the missing (but known from reproductions) *Little Conference* (Fig. 3) and *Embroiderer*, currently at the Museum of Art in Łódź (Fig. 4)[32].

The Silbersteins were also indirectly related through marriage to the industrialist Salomon Barciński (1850-1902) and his wife Róża [Ruchla] Birnbaum (1853-1929), sister of Henryk Birnbaum, husband of Ewelina Silberstein. In their collection, they had seven paintings by Samuel: *Portrait* (before 1898), *Letter From Fiancé* (before 1898), *Cheerful Trio* (before 1898), *Figaro Illustrated*, *After Work*, *In the Park* and *Study*[33]. Unfortunately, there is no further information about Samuel Hirszenberg's contacts with the Birnbaums and the Barcińskis, nor about the fate of the paintings that were in their possession.

Most patrons or buyers of Hirszenberg's works who supported him financially were industrialists, owners of textile mills and traders. One exception, aside from Maksymilian Cohn was Dawid Lande (1868-1928). Lande was a respected architect, author of numerous designs of houses, villas and public buildings in Łódź and Warsaw[34]. He also owned a collection of paintings, among them at least nine works by Samuel Hirszenberg. In exhibition catalogues, he is listed as the owner of two unspecified *Panels* (before 1898), and the paintings: *Sunset* (before 1898), *At the Piano* (before 1898), *Amidst the Green* (before 1898), *After the Storm* (before 1898), *Chilled* (Fig. 5), *Aurora Evening*[35] and *Cemetery*[36]. He knew Samuel socially, maybe even also as a friend. For a time, they were neighbors in the building of Mieczysław (Mendel) Pinkus at 1 Spacerowa Street, where Lande had his architectural office, and Samuel rented a studio. It is difficult to say whether

31 *Katalog wystawy artystycznej*…, op. cit., cat. no 82, 90, 96, 167; *Wystawa pamiątkowa* …, op. cit., cat. no 24, 25, 26.
32 *Katalog wystawy artystycznej*…, op. cit., cat. 8, 43, 44, 74, 165.
33 *Katalog wystawy artystycznej*…, op. cit., cat. no 12, 15, 25; *ŁMRO Wielka Kwesta* …, op. cit., cat. no 164, 206, 209, 211.
34 J. Badowska, *Dawid Lande - architekt łódzki*, [in:] *Sztuka w Łodzi (2)*. Materials of the scientific session organised by the Łódź branch of the Association of Art Historians, 8 - 9 October 2001, ed. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2003, 97-102.
35 *Katalog wystawy artystycznej*…, op. cit., cat. no 28, 29, 48, 53, 103, 103a, 106, 122.
36 *Wystawa pamiątkowa* …, op. cit., cat. no 32.

he can be called a patron, because it is unclear what the nature of the relationship between them was. It is also uncertain when Lande became the owner of *The Jewish Cemetery*, one of the most important works by Samuel[37]. The painting was loaned to the exhibition in Krakow in 1933 by the wife of the architect. Perhaps Lande bought it from Samuel when he decided to leave Łódź for Krakow in 1904, or three years later, when he went to Jerusalem.

Finally, it is time to discuss Hirszenberg's contacts with the Poznański family. Izrael Kalmanowicz Poznański (183-1900) and Leonia [Leona] Hertz (1830-1914) had little interest in art but they were involved in many charitable initiatives[38]. They also contributed a donation to Hirszenberg's studies in Munich. The following year, Leonia Poznańska, as reported by the press in 1886, one Hirszenberg's painting in a raffle organised by the Society for the Encouragement of Fine Arts, and offered him 75 rubles for his further studies in Munich[39]. In a broader context, the artist probably had contacts with the sons and daughter of Izrael and Leonia, who were also owners of several paintings by Samuel. Ignacy, Herman and Karol Poznanski also contributed a donation to his further studies in Munich. Karol Poznanski (1859-1928) owned the painting *Haman and Esther*[40], painted by Samuel on commission during his stay in Paris in 1889, as he recalls in a letter to Marian Wawrzeniecki[41]. Perhaps in this way, the Poznanskis co-funded the painter's studies in the French capital.

Hirszenberg was also supported by Izrael's youngest son, Maurycy Poznanski (1868-1937) and Sara [Salome] Silberstein (1872-1938), daughter of Markus and Teresa. Their wedding in 1892 established a link between the two most important families of Jewish industrialists in Łódź. Maurycy, along with Stanisław Silberstein, for many years managed Silberstein's textile plants. Maurycy and Sara were the owners of several works by Samuel Hirszenberg: *Interesting Reading* (before 1898), *Factory Evening* (before 1898), and *Child with Kitten* (before 1898)[42].

They were also the heirs of a part of Silbersteins' art collection, which is why later they were named owners of the paintings that had originally belonged to Teresa and Markus[43].

---

37 *Jewish Cemetery*, 1892, oil on canvas, 198x296 cm, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme in Paris, inv. 92.01.001.

38 The history of the Poznanski family and various suspects of the activity of its members was the subject of the conference *Imperium rodziny Poznańskich – przywrócone dziedzictwo czasu i miejsca*, held in Łódź in 16 - 17 October 2010. Papers published in the volume: *Imperium rodziny Poznańskich – przywrócone dziedzictwo czasu i miejsca*, ed. L. Skompska, Łódź 2012.

39 "Dziennik Łódzki" 1886, no 41, 2.

40 *Katalog wystawy artystycznej*…, op. cit., cat. no 11. Lost painting.

41 "He went to Paris in December 88 and spent there 10 months. Attended Colarossi School, painted various sketches and one ordered painting »*Esther and Haman*«"; Letter from Samuel Hirszenberg to Marian Wawrzeniecki, op. cit.

42 *Katalog wystawy artystycznej*…, op. cit., cat. no 3, 30, 36; *ŁMRO Wielka Kwesta* …, op. cit., cat. no 119.

43 About their collection wrote in detail Dariusz Kacprzak; D. Kacprzak, *Z badań nad kolekcjonerstwem łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej – rodzinna kolekcja dzieł sztuki Sary i Maurycego Poznańskich, [*in:] *Imperium rodziny Poznańskich* …, op. cit., 143-178; Idem, *Zaginione – ocalone dziedzictwo lodzermenschów. O zbiorach artystycznych rodziny Poznańskich*, [in:] *Dziedzictwo dwu kultur, Kolekcja rodziny Poznańskich z Muzeum Polskiego w Rapperswilu*, ed. M. Jakóbczyk, M. Nowakowska, Łódź 2015, 69-80.

The Poznanskis are remembered as Samuel Hirszenberg's patrons first and foremost because of their commission to design the painterly interior of the palace at 15 Ogrodowa Street. It is not known who among the children of Izrael and Leonia decided to renovate the family residence – Ignacy, Karol, or Sara with her husband Maurycy. Unfortunately, there are no known records relating to the project that would provide further information, particularly relating to the contract and execution of the palace interiors.

As a result of the reconstruction started about 1898 and completed around 1903, after the death of the senior of the family, Izrael Kalmanowicz Poznański, who died 28 April 1900, the family residence on Ogrodowa Street received an extensive external sculptural decoration, as well as rich interior ornamentation[44]. The magnificent palace was intended to raise the prestige of the family and be a testimony of their success. Decoration of the building became clear information about the importance and size of the family empire created by Izrael Kalmanowicz Poznański. In a reference to the idea of "architectura parlante" the attic of the building features elements relating to Poznanski's activity, statues of workers and spinners with attributes of the textile industry. The main objective of the designed decoration seems to be the glorification of the owner, but also the power of industry, trade and labor, knowledge and technology, thanks to which he had attained his fortune[45]. Inside, the most opulent decor was installed in the large dining room, especially the top floor with a frieze featuring stucco and painterly ornamentation. Allegorical statues decorating the frieze personify labour, harvest, industry and commerce, fortune and power, alluding to Poznanski success[46]. The ballroom is also highly decorative.

The Poznanskis commissioned Hirszenberg to design the interior of the reconstructed palace, most likely already in 1898, or in 1899. In 1900, some paintings and sketches of painting associated with the order presented in the exhibition at the Salon at 31 Piotrkowska Street[47]. The final version of the paintings, however, was completed after the architectural works. Hirszenberg is best known work associated with the Poznanski family is the painterly decoration in the dining room. The set of four paintings, surviving until today, was completed in 1903[48]. *Farewell* – the

44 K. Stefański, *Pałace rodziny Poznańskich i ich twórcy*, [in:] *Imperium rodziny Poznańskich …,* op. cit., 67-90.

45 More about the history, architecture and decoration of the palace writes M. Laurentowicz-Granas, *Rezydencja. Dzieje i twórcy. Architektura. Wnętrza i symbolika dekoracji. Ideowy program dekoracji,* [in:] *Pałac Poznańskich w Łodzi*, ed. R. Czubaczyński, Łódź 1995, 31-83.

46 Ibidem, and A. Szram, *O znaczeniu i roli powierzchownych aplikacji erotycznych w architekturze Sali Jadalnej-Herbowej Pałacu Poznańskich,* [in:] *Sztuka a erotyka.* Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, ed. T. Hrankowska, Warszawa 1995, 261-272.

47 Titles and descriptions of the exhibited works indicate that were associated with the ballroom decor; "Rozwój" 1900, no 92, 2.

48 *Farewell,* 1903, oil on canvas, 224x700 cm, *Entrance* [*Rider on background of the town on the hill*], 1903, oil on canvas 224x265 cm, *Muse*, 1903, oil on canvas, 224x265 cm, *Woman with Fruits* [*Fortune*], 1903, oil on canvas, 150x140 cm. Research carried out as part of the renovation of the paintings in 2016 by Luiza Milewska and Maciej Kułakowski from the renovation studio ATLANT revealed that even though the author signed them „Monachium" [Munich],

largest composition stretching over the entire wall over the fireplace – the left side shows a woman, portrait from the back, standing on the shore and waving a cloth. Pictured beside her peacocks, symbols of immortality and resurrection, and on the right-hand side, there are three young women sitting on the grass, which can be identified with the mythological Moiras or Parkas – goddesses of fate and destiny. The symbolism of passing and at the same time the cyclical rebirth of nature refers to the death of Izrael Poznanski[49]. The principles seen is supplemented by two panneaux on the west wall, above the door to the adjacent rooms. The firs, titled *Entrance* – a man on horseback, heading for city on a hill – is interpreted as a representation of the founder of the family, Kalman Poznanski coming to Łódź, "promised land"[50]. However, the scene can also be read as a departure, especially since the rider is shown from the back, riding away from the viewer. That way, it is somewhat associated with the principles seen – the woman with a handkerchief bids him farewell. The second scene –*Muse*, depicting a woman with a lyre – refers to the artistic patronage and charitable activities of the family.

The completed paintings in the dining room are very clear reminiscences of Hirszenberg's stay in Italy in 1901. These are the motives of the Italian landscape and especially the cypresses and the elements of palace architecture in scenes *Farewell* and *Muse*, probably inspired by the views of the Villa d'Este in Tivoli, which Hirszenberg also depicted in his landscape painting, including *Villa d'Este* [*Terrace in Tivoli*] and *Tivoli* (Fig. 2, 6)[51]. The city on a hill, depicted on the painting with the rider, is the view of Anticoli Corrado, where the artist was staying in 1901, as evidenced paintings such as *Swineherdess from Anticoli*[52], *Anticoli – Piazza delle ville*[53], and *Laundresses from Anticoli*[54]. There are apparent similarities between the works by Hirszenberg and Edward Okuń, *Self-Portrait with Wife with the View of Anticoli Corrado* from 1900. A similar composition can be found in paintings with centrally positioned, only partially visible figures in the foreground against buildings of this Italian town visible in the background. These are not the only works of both artists that feature such similarities, both in terms of the subjects addressed, as well as the composition of works[55]. Hirszenberg's inspiration could also be German paintings, especially by

---

the employer's technique indicate that the three largest paintings, painted on canvas pasted onto the plaster could only be done by the artist directly on the wall of the room.

49 M. Laurentowicz-Granas, *Rezydencja* …, op. cit., 68.

50 Ibidem, 64.

51 *Villa d'Este* [*Terrace in Tivoli*], 1901, oil on canvas, 26,3x34,2 cm, private collection; *Tivoli*, 1901, oil on canvas, 53x34 cm, Museum of Anna and Jarosław Iwaszkiewicz in Stawisko, inv. Sz.391.

52 *Swineherdess from Anticoli* , 1901, oil on canvas, 44,5x60 cm, Museum of Art in Łódź, inv. MS/SP/M/452.

53 Lost painting, reproduced in "Ost und West" 1904, no 10, 703-704.

54 Lost painting, reproduced in "Tygodnik Ilustrowany" 1902, no 3, 47.

55 One of them is the painting *Judasz* from 1901, in which E. Okuń painted the eponymous figure against the sunlit city in a valley; M. Biernacka, *Literatura – Symbol – Natura. Twórczość Edwarda Okunia wobec Młodej Polski i symbolizmu europejskiego*, Warszawa 2004, 233, fig. 104.

Hans Thoma's *Memory of Orte* from 1887, in which two riders are heading towards town, visible in the background on the hill[56].

The fourth image from the dining room, located above the fireplace is *Girl with Fruit* [*Fortuna*], which is a testimony of Hirszenberg's admiration for the old masters painting, emphasized by the artist himself. As Jerzy Weinberg indicated, the inspiration for Hirszenberg was Titian's painting *Girl with Fruit*[57]. The sitter could be the wife of the artist, Dina, as evidenced by the portraits painted by Samuel at the time[58].

A series of sketches, now in the collection of New York Yeshiva University Museum at the Center for Jewish History was also part of the commission. That series comprises six drawings and oil sketches: *Harvest – Women carrying a Basket, Harvesters, Fishing and Hunting, Pastoral pursuits – Sowing and Harvesting* (oil sketch and drawing) and *Woman Nursing Two Infants* [*Caritas*][59] (Fig. 7-12). They were originally intended as designs of decoration for the dining room, as indicated by the shape of the compositions, repeating the shape of blank spaces in the decorative frieze where the painterly compositions were to be placed, as well as presented fragments of the paneling. Also the subject of the sketches corresponds to the sculptures decorating the dining room, as well as the whole palace. The scenes harvesters and harvest depict women and men gathering crops in the field and fruits in the orchard. Another drawing shows a man and a woman by the boat pulling the fishing net out of water, and another couple in a forest – a man with about and a woman lighting a fire. The symbolism of passing and that cyclical rebirth of nature appears in most versions, the sketch and oil paintings, of the principles scene over the fireplace – *Pastoral Scenes*, depicting a ploughman and a sower on the left, and reapers with women plucking fruit from an apple tree on the right. The subject of the work and the theme of harvest, opulence and wealth corresponds to the allegorical sculptures of the frieze in the dining room, personifying labour, good harvest and fortune. These sketches were probably one of the versions of the decorations designed by the painter to show his clients.

The second group of decorative compositions created for the Poznanski family is the series *Pastoral Scenes*. It consisted of four paintings depicting male and female nudes in an Arcadian landscape, originally arranged in pairs. These include *Shepherd Playing His Flute* (Fig. 13), now in the collection of the Museum of Art in Łódź and *Female Nude* [*Woman with a Lily / Nenuphar*] from the collection of the Museum of the City of Łódź, depicting a naked woman on a Lakeshore, reaching the water lily. Hirszenberg showed *Evening Silence*, most likely a sketch

56 Hans Thoma (1839-1924), *Erinnerung an Orte*, 1887, oil, 51x71 cm, Neue Pinakothek, Munich.
57 J. Weinberg, *Echo Tycjana w łódzkim pałacu*, "Biuletyn Historii Sztuki" 1980, vol. 42, no 2, 233-236.
58 *Portrait of the Artist's Wife*, lost painting, reproduced "Ost und West" 1902, no 10, 687-688; *Portrait of Poetess Mrs. H.* [*Portrait of Dina Hirszenberg*], 1904, lost drawing, reproduced in "Ost und West" 1904, no 10, 685-686.
59 Yeshiva University Museum, inv. 1975.057, 1975.058, 1975.059, 1975.063, 1975.064, 1975.062.

for that composition, at the Łódź exhibition in April 1900. A reviewer of "Rozwój" described it as the most successful among the sketches presented at the exhibition[60]. Both images are dated 1903. These canvases feature a number of analogies with the paintings by Ludwig von Hofmann (1861-1945) from the 1880s and 1890s, showing an idyllic scene with figures of young men and women against the background of a landscape[61], with which Hirszenberg could see during his trips to Munich, which he visited for example in 1896 and 1903, and during his trip to Italy.

The third composition from the series depicts a nude woman lying under a tree and holding a twig, probably laurel (Fig. 14)[62]. The painting titled *Laura* was purchased for the Museum of the City of Łódź in 2016. It can be associated with the painting *Dafne,* also featured at the exhibition described above, listed along with *Idyll*[63]. Several years ago, a badly damaged, fourth painting became available for sale, showing a young man lying on the grass and holding fruits. Today, it is fate and location are unknown.

As regards both female nudes, it is difficult to identify specific works that could be an inspiration for Hirszenberg. The theme of a nymph sleeping on the grass or a naked woman resting among the trees appeared in the works of many artists, such as *Sleeping Venus* by Giorgione, and in the nineteenth century *The Sleeping Nymph* by Théodore Chassériau (1850)[64] and the work of Anselm Feuerbach of the same title (1870). *Laura* is most reminiscent of the painting *Tamaris* by Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), now in the collection of the Metropolitan Museum of Art (Fig. 15)[65]. Another work by this painter that could inspire Hirszenberg during his stays in Paris is the mural *Summer* painted by Puvis de Chavannes for Hôtel de Ville in Paris[66]. Edward Okuń employed similar solutions in his painting *Dryad, a Forest Nymphs* from 1902[67] and the lost composition *Laus Vitae* [*Praise of Life*] from 1905[68], which praises beautiful and peaceful life. The reference to Okun's works is fully justified given the fact that both artists stayed together in

60 W.C., *Wystawa …,* op. cit., 2.

61 Ludwig von Hofmann, *Evening*, 1888, oil, canvas on cardboard, Bassenge, auction 30.11.2012 r., cat. no 6231, 164, http://www.artprice.com/artist/13688/ludwig-hofmann-von/lot/pasts/7343347/abendstimmung?p=3&iso3=USD; Akt, oil, canvas on cardboard, Karbstein Peter, Düsseldorf, cat. no 51, 19, auction 24.09.2005, http://www.artprice.com/artist/13688/ludwig-hofmann-von/lot/pasts/3628035/herabblickender-akt?p=12&iso3=USD; *Dancing Westalls*, 1892, oil on canvas, Dorotheum, Wiedeń, auction 01.04.2009, cat. no 369, 81, http://www.artprice.com/artist/13688/ludwig-hofmann-von/lot/pasts/5092577/tanzende-vestalinnen?p=8&iso3=USD (access: 14 December 2016).

62 The painting was also reproduced in "Ost und West" 1904, no 10, 673-674.

63 W.C., *Wystawa…*, op. cit., 2.

64 Now in Musée Calvet in Avignon, inv. D 851.2.

65 Pierre Puvis de Chavannes, *Tamaris*, c. 1886-87, oil on canvas, 25,4x39,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, H. O. Havemeyer Collection, Gift of Mrs. J. Watson Webb, 1930, inv. 30.20.; http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/437350 (access: 14 December 2016).

66 A smaller version of the composition (oil on canvas, 1891) is now in Cleveland Museum of Art.

67 M. Biernacka, *Literatura …*, op. cit., 233, fig. 91.

68 Lost painting, reproduced in "Jugend" 1906, no 33, 712-713.

Lisowice during the summer of 1903. Okuń also had an individual exhibition in Łódź in the same year and the painters could have met during Hirszenberg's stay in Italy.

Inspiration with the works by Pierre Puvis de Chavannes is evident in Hirszenberg's *Shepherd Playing His Flute,* which bears a striking resemblance to the composition *Prodigal Son* from the collection of the National Gallery of Art in Washington, DC (Fig. 16)[69].

The four paintings described herein were created for Poznanski and designed as decoration of the ballroom. Four decorative panneaux, known only from reproductions in the "Ost und West" and archival photographs, were also intended for that interior. These include the allegorical presentations of *Music, Poetry and Fame* (Fig. 17, 18). Their characteristic shape repeats the shape of the fronton in the ballroom, and the subject refers to the "musical" character of the interior. Archival photographs of the interior from the interwar period, when the palace was the seat of the Regional Office, confirm that this was the original purpose of these images (Fig. 19)[70]. The third one of the missing scenes – *Dance* – presented in the form of a dancing figure on the background of columns, behind which landscape was visible. Unfortunately, the quality of photographs does not allow to reconstruct the appearance of the fourth fronton. As with the previously discussed works, also visible here are analogies with the painting of Ludwig von Hofmann, but they could also be inspired by the work of Hans von Marées (1837-1887)[71].

During World War II, the ballroom was heavily damaged. Germans divided the interior into two floors, which housed the office. It was then that the probably removed Hirszenberg's paintings, and the fact that so far they have not re-emerged, either as a whole or even in part, may indicate that they were destroyed.

Because of the subject matter, the decorative images intended for the ballroom could include two drawings from the New York collection[72]. Composed on an oval-shaped background, one features a female figure floating in the year, riding a chariot drawn by swallows and surrounded by figures playing musical instruments (Fig. 20), and the other – a group of figures playing music and floating among the clouds, a kind of "Musical Olympus," featuring a fragment of a landscape with the outline of the city, as well as a man and woman listening to "heavenly concert" on the edge of the composition (Fig. 21). Most likely, the designs were never executed. Realized the

69 Pierre Puvis de Chavannes, *Prodigal Son,* c. 1879, oil on canvas, 106,5x146,7 cm, National Gallery of Art, Washington, Chester Dale Collection, inv. 1963.10.200.

70 Photographs from the collection of the National Digital Archive, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny, sygn. 1-A-1101, 1-A-2917-1 and pictures published in „Łódź w Ilustracji" 1930, no 5, 2; 1934, no 10, 3; 1935, no 10, 1.

71 Hans von Marées, *Hesperides* (*Die Hesperiden*) and *Courtship* (*Die Werbung*), 1885-87, in Neue Pinakothek in Munich. The dancing girl in the background is also depicted against the columns.

72 Yeshiva University Museum, inv. 1975.060, 1975.061.

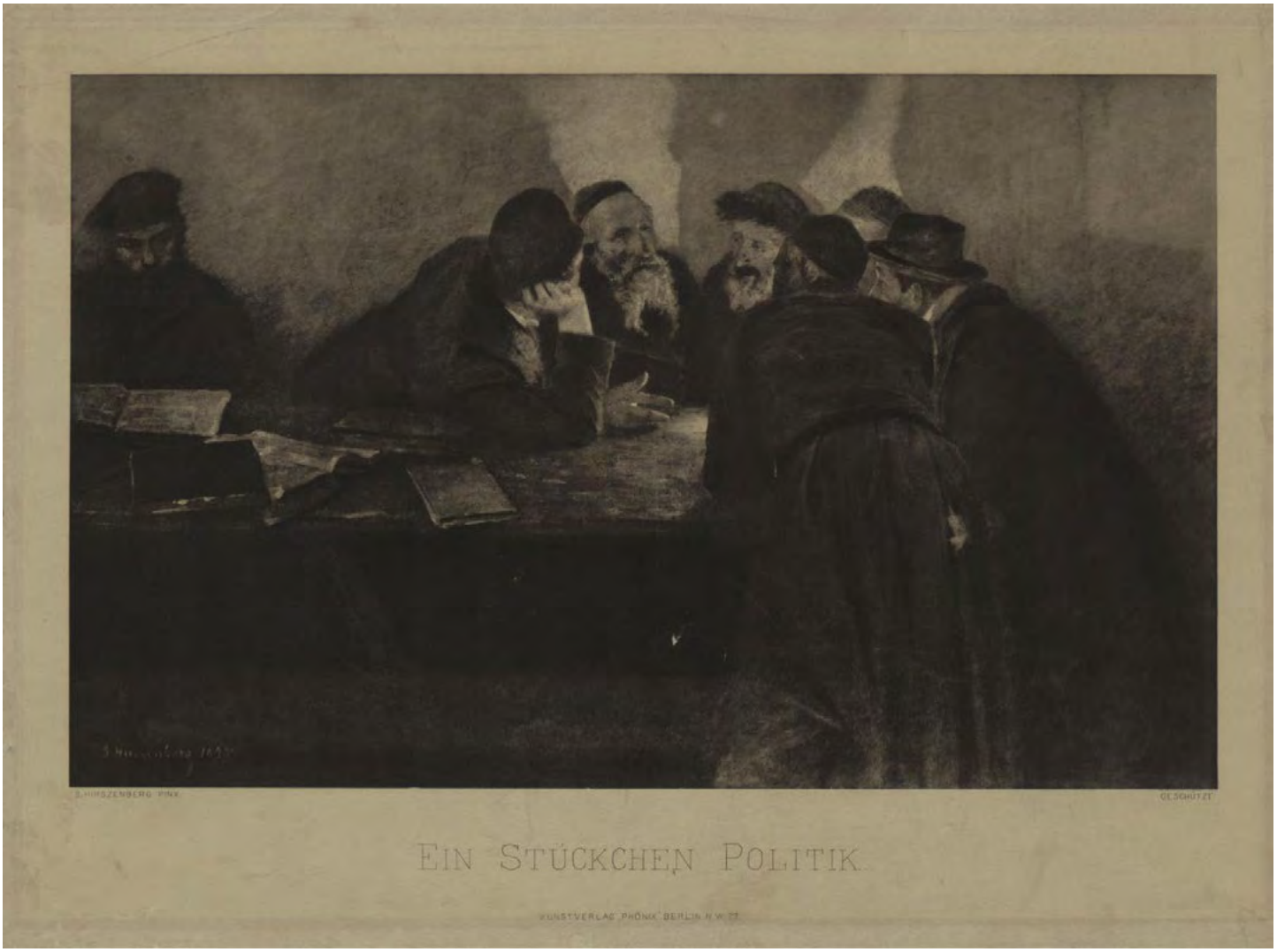
restoration of the ballroom did not reveal any traces the ceiling that could indicate the painterly decoration there.

The whole group of paintings intended for the interior of the Poznański palace proves that Hirszenberg was no stranger to the current trends in painting – symbolism and art nouveau. He was also very familiar with the art of the earlier you ask, and his diverse inspirations indicate his extensive artistic interests.

Samuel Hirszenberg relations with patrons and buyers of his paintings were probably different. Painter's wife, Dina, in her manuscript evoked bitter aspects of these contacts, accusing her husband's patrons that they bought his paintings for a song. Unfortunately, there is no way to properly evaluate these transactions, since there are no documents that could become a source of information. No archival documents or accurate accounts concerning the relations of the artist with patrons and buyers of his works have survived. Without a doubt, however, there were real patrons among the industrialists of Łódź, whose activity stemmed from a sincere interest in art, such as Maksymilian Cohn and Teresa and Stanisław Silberstein. Many residents of Łódź were probably also admirers of paintings by Samuel Hirszenberg, because they had several dozens of his paintings in total, including such works as *School of Talmudists*, *Urania*, *Little Conference*, *Sabbath Rest* and *Jewish Cemetery.*

Samuel Hirszenberg,
Pani z czerwoną parasolką/Lady with a red umbrella, 1895
olej, płótno/oil on canvas, 30x42 cm,
Muzeum Narodowe w Poznaniu/National Museum in Poznan
inw./inv. Mp 1318
fot./photograph Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP.

Samuel Hirszenberg,
Villa d'Este [*Taras w Tivoli*]/*Villa d'Este* [*Terrace in Tivoli*], 1901
olej, płótno/oil on canvas, 26,3 × 34,2 cm
kolekcja prywatna/private collection
fotografia z archiwum domu aukcyjnego ADER/photograph from the Archive of ADER Auction House



Samuel Hirszenberg,
Konferencyjka/Little Conference, 1893
zaginiony, heliograwiura wg obrazu/ whereabouts unknown, heliogravure after the painting 24,5x33 cm,
Żydowski Instytutu Historycznego im. E. Ringelbluma w Warszawie/ Emanuel Ringeblum Jewish Historical Institut
inw./inv. B-443/25-54.

Samuel Hirszenberg,
Hafciarka/Embroiderer, 1893
olej, płótno/oil on canvas 63 × 49 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi/Muzeum Sztuki in Łódź
inw./inv. MS/SP/M/379

Samuel Hirszenberg,
Zziębnięty [Soll Warten !]/Chilled [Should wait !], 1904
zaginiony, reprodukcja „Ost und West"/ whereabouts unknown, reproduced in „Ost und West" ilustracja ze zbiorów Biblioteki Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie/ photograph from the Collection of The Library of Emanuel Ringeblum Jewish Historical Institute, Warszawa.
nr 10, Sp. 645-646,

Samuel Hirszenberg
Tivoli/ Tivoli,1901
olej, płótno/ oil on canvas, 53 × 34 cm
Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku/
Museum of Anna and Jarosław Iwaszkiewicz in Stawisko
inw./inv. Sz.391
fot./ photography Izabella Powalska

Samuel Hirszenberg
Zbiory – Kobiety z koszem/Harvest Scene – Women Carrying a Basket
ołówek, kredka, papier/pencil, chalk, paper, 13 × 14 cm
The Yeshiva University Museum
inw./inv. 1975.057

Samuel Hirszenberg
Żniwiarze/Harvesters
ołówek, kredka, papier/pencil, chalk, paper, 32 × 37 cm
The Yeshiva University Museum
inw./inv. 1975.058

Samuel Hirszenberg
Rybołówstwo i myślistwo/Hunting and Fishing
ołówek, kredka, papier/pencil, chalk, paper,
11 × 24 cm
The Yeshiva University Museum
inw./inv. 1975.059

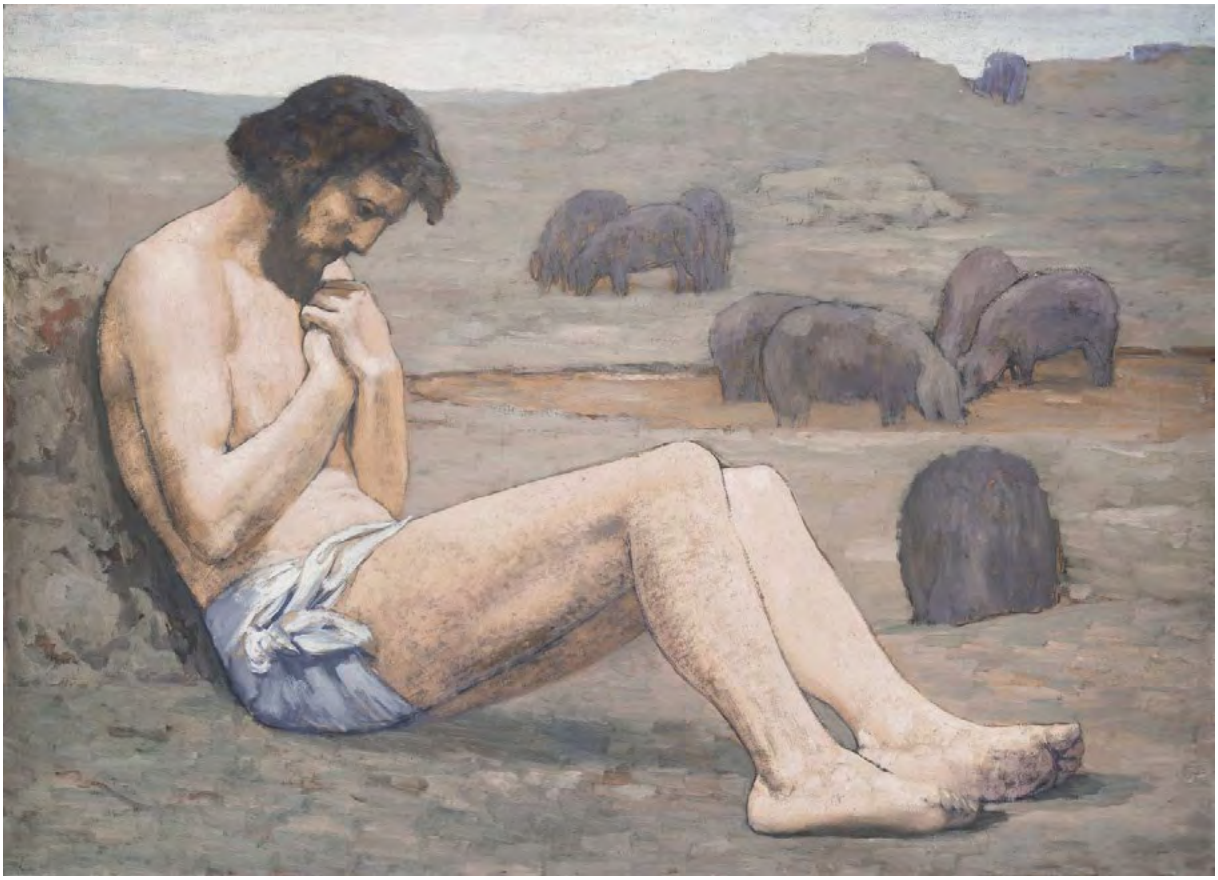
Samuel Hirszenberg
Scena pastoralna – Siew i zbiory/
Pastoral Pursuits – Sowing and Harvesting
ołówek, kredka, papier/pencil, chalk, paper,
16 × 34 cm
The Yeshiva University Museum
inw./inv. 1975.063

Samuel Hirszenberg
Scena pastoralna - Siew i zbiory/
Pastoral Pursuits – Sowing and Harvesting
ołówek, olej, płótno/pencil, oil on canvas
16 × 34 cm
The Yeshiva University Museum
inw./inv. 1975.064

Samuel Hirszenberg
Kobieta karmiąca dwoje dzieci [*Caritas*]/*Woman Nursing Two Infants* [*Caritas*], 1903
olej, ołówek, kredka, płótno/oil, pencil, chalk on canvas
18 × 33 cm
The Yeshiva University Museum
inw./inv. 1975.062

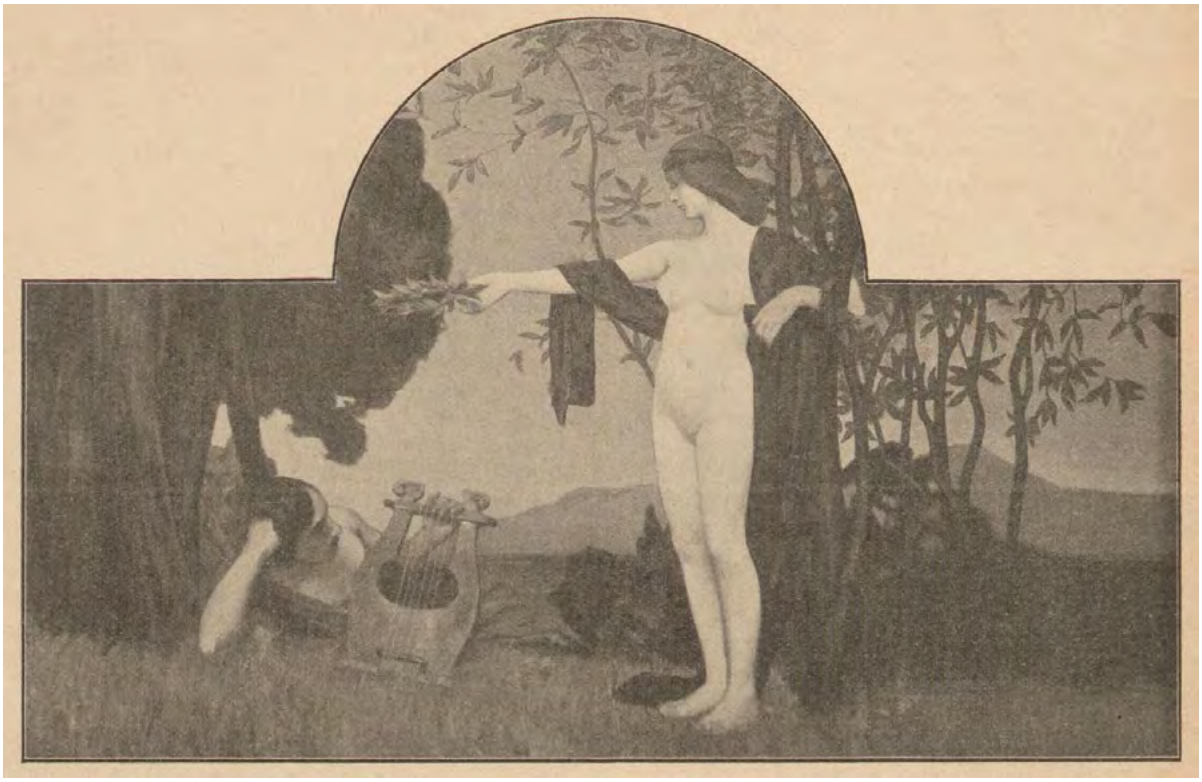
Samuel Hirszenberg
Pastorale – Pasterz grający na fujarce/Pastorale - Shepherd Playing the Flute, 1903
olej, płótno/oil on canvas
64 × 135 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi/Muzeum Sztuki in Łódź
inw./inv. MS/SP/M/442

Samuel Hirszenberg
Pastorale – Laura/Pastorale – Laura, 1903
olej, płótno/oil on canvas
64 × 135 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi/Muzeum Sztuki in Łódź
inw./inv. M 631
fot./photography Izabella Powalska



Pierre Puvis de Chavannes
Tamaris/Tamaris, ok./c. 1886-87
olej, płótno/oil on canvas
25,4 × 39,4 cm
Metropolitan Museum of Art, New York, H. O. Havemeyer Collection, Gift of Mrs. J. Watson Webb
inw./inv. 30.20
źródło/source: www.metmuseum.org

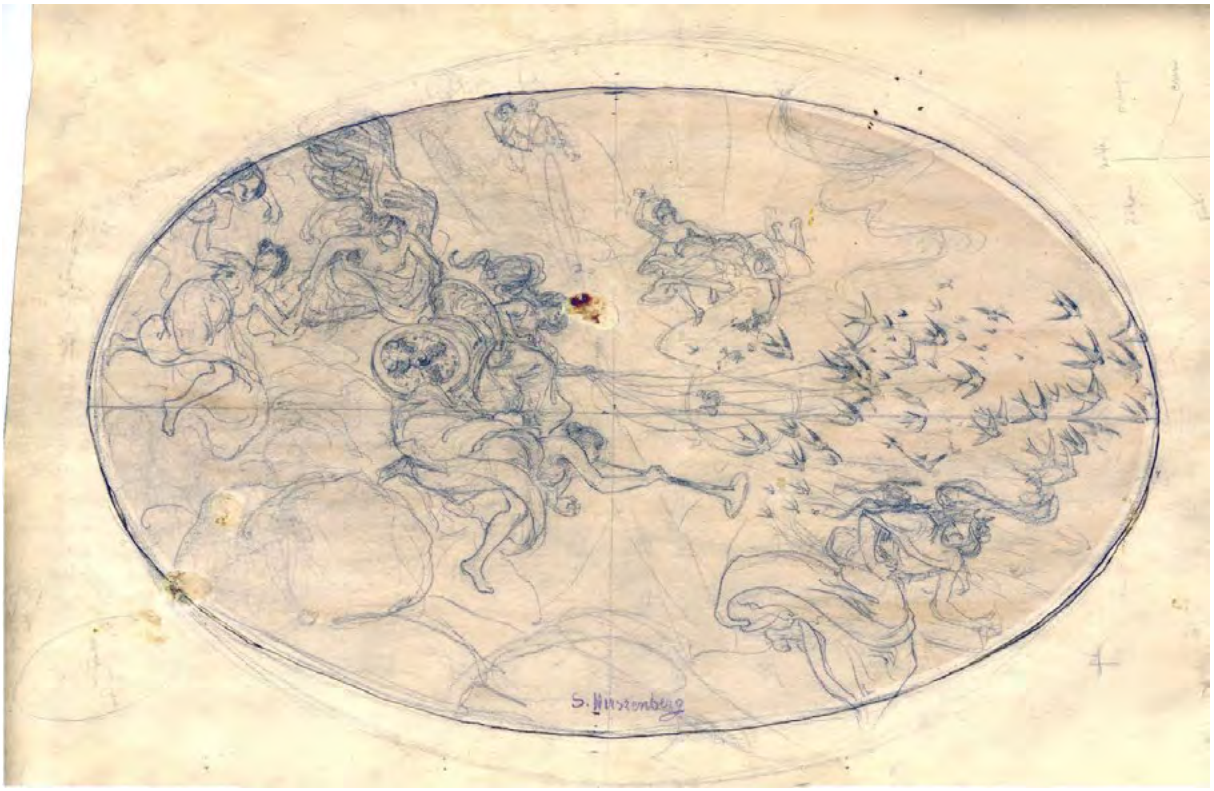
Pierre Puvis de Chavannes
Syn marnotrawny/The Prodigal Son, ok./c. 1879
olej, płótno/oil on canvas
106,5 × 146,7 cm
National Gallery of Art, Washington, Chester Dale Collection
inw./inv. 1963.10.200
źródło/source: www.images.nga.gov



Samuel Hirszenberg
Muzyka/Music, 1903
zaginiony, reprodukcja „Ost und West" 1904/ whereabouts unknown, reproduced in „Ost und West" 1904
nr 10, Sp. 675-676
ilustracja ze zbiorów Biblioteki Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie/ photograph from the Collection of The Library of Emanuel Ringeblum Jewish Historical Institute, Warszawa

Samuel Hirszenberg
Poezja i Sława/Poetry and Fame, 1903
zaginiony, reprodukcja „Ost und West" 1904/ whereabouts unknown, reproduced in „Ost und West" 1904
nr 10, Sp. 677-678
ilustracja ze zbiorów Biblioteki Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie/ photograph from the Collection of The Library of Emanuel Ringeblum Jewish Historical Institute, Warszawa

Uroczystości w Łodzi związane z uchwaleniem przez Sejm projektu nowej konstytucji, 1934. Sala balowa Pałacu Poznańskich - na ścianach obrazy: *Poezja i Sław*a oraz *Pasterz grający na fujarce*/ Celebration in Łódź associated with enacting by Parliament a draft of new constitution, 1934. Ballroom in Poznanski's Palace – on the walls paintings: *Poetry and Fame* and *Shepherd Playing the Flute*
fotografia ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny/ photograph from the Collection of Narodowe Archiwum Cyfrowe, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny
sygn./sign. 1-A-1101



Samuel Hirszenberg
Projekt plafonu – Kobieta w powozie ciągnionym przez jaskółki/ Celling design – Woman in chariot drawn by swallows
ołówek, kredka, papier/pencil, chalk, paper
16 × 22 cm
Yeshiva University Museum
inw./inv. 1975.061

Samuel Hirszenberg
Projekt plafonu - Koncert/Celling design – Musical entertainment
ołówek, kredka, papier/pencil, chalk, paper
23 × 16 cm
Yeshiva University Museum
inw./inv. 1975.060

FRANCUSKIE RELACJE BRACI HIRSZENBERGÓW – PRÓBA UPORZĄDKOWANIA DANYCH

Ewa Bobrowska
Paryż

Bracia Hirszenbergowie, pomimo postępujących badań, wciąż są dla nas częściowo zagadką. O ile o życiu i twórczości Samuela wiadomo coraz więcej, o tyle zdobywanie wiedzy o życiu i twórczości Leona postępuje bardzo powoli. Wzmiankowany jest on zresztą tylko w niektórych, bardzo szczegółowych słownikach i leksykonach, czemu właściwie trudno się dziwić ze względu na niezwykle skromną wiedzę, jaką o nim posiadamy. Jerzy Malinowski na przykład w swojej fundamentalnej pracy[1] na temat malarstwa i rzeźby Żydów polskich w XIX i XX wieku zdecydował się wspomnieć o Leonie jedynie przy okazji omówienia twórczości Samuela. Często kolejne publikacje powielają na temat Leona informacje zaczerpnięte z biogramu ze *Słownika artystów polskich i obcych w Polsce działających*[2], nie wnosząc nowych elementów[3].

Różnica w stanie zaawansowania wiedzy na temat obu braci tłumaczy się nie tylko brakiem dokumentów archiwalnych i biograficznych na temat Leona, ale także znikomą liczbą znanych i/lub zachowanych jego dzieł w porównaniu ze stosunkowo dobrze rozpoznaną, bogatą spuścizną artystyczną Samuela[4]. Ponieważ działalność artystyczna Leona miała miejsce głównie we Francji, a i Samuel we Francji bywał i wystawiał, nasze badania skoncentrowały się jedynie na tych obszarach działalności obu braci, które związane były z tym krajem, z nadzieją, że uda nam się wnieść nowe elementy.

Jak przystało na starszego brata, Samuel dotarł do Francji pierwszy. W 1889 roku pokazał on na Wystawie Powszechnej w Paryżu obraz *Szkoła talmudystów* [*Jeszybot*][5]. Dzieło zostało odznaczone złotym medalem[6], po którego odbiór artysta pojechał osobiście w towarzystwie innego łódzkiego malarza, Maurycego Trębacza. Do stolicy Francji przybył w grudniu 1888 roku i pozostał tam przez dziesięć miesięcy, by doskonalić na Akademii Colarossi[7] warsztat malarski zdobyty w Monachium i w Krakowie. Hirszenberg i Trębacz byli jednymi z pierwszych polskich adeptów malarstwa, obok Zygmunta Andrychiewicza, Stanisława Dębickiego, Władysława Ślewińskiego,

1 Por. J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.

2 J. Zagrodzki, *Leon Hirszenberg*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*: malarze, rzeźbiarze, graficy, pod red. Jolanty Maurin-Białostockiej i Janusza Derwojeda, Wrocław-Warszawa, 1979, s. 77-78.

3 Por. np. A. Wierzbicka, *École de Paris*, Warszawa 2004, s. 380; H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barwy*, Warszawa 2005, s. 312. Równocześnie bardzo dziękuję p. Joannie Tomalskiej za pomoc w zebraniu materiałów do niniejszego tekstu.

4 Świadczy o tym również niniejsza wystawa „Bracia Hirszenbergowie - w poszukiwaniu ziemi obiecanej", Muzeum Miasta Łodzi, 24 listopada 2016 – 5 marca 2017, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa, 30 marca – 4 czerwca 2017. Zestawienie zachowanych i/lub znanych obrazów Leona Hirszenberga znajduje się Aneksie do niniejszego tekstu.

5 Samuel Hirszenberg, *Szkoła talmudystów* [*Jeszybot*], 1887, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Krakowie.

6 Por. D. Hirszenberg, *Samuel Hirszenberg*, 1909, rkp., Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa, s. XI; opublikowane jako Dinah Hirszenberg, *Samuel Hirszenberg (Berlin 1909)*, tłum. Ewa Bobrowska, Warszawa 2016, s. 31.

7 List Samuela Hirszenberga do Mariana Wawrzenieckiego, rkp. 2706, Korespondencja Mariana Wawrzenieckiego, Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego. Dziękuję serdecznie p. Januszowi Zagrodzkiemu za wskazanie mi tego źródła, a paniom Teresie Śmiechowskiej i Agnieszce Kluczewskiej-Wójcik za ułatwienie mi zapoznania się z nim.

Włodzimierza Tetmajera czy Anieli Pająkówny, którzy podjęli naukę na Akademii Colarossi na przełomie lat 1880 i 1890. Później czynić tak miało wielu innych polskich twórców.

Zanim jeszcze Samuel pojawił się w Paryżu, już w 1888 roku wspomniał o nim Florian Trawiński na łamach „Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique", francuskojęzycznego pisma wydawanego przez emigrację polską w stolicy Francji. Zdając relację z jednej z wystaw w Krakowie, omówił on prace największych polskich sław malarskich, m.in. Matejki, Brandta i Chełmońskiego, ale polecał czytelnikom również dzieła twórców takich jak Jacek Malczewski, Kazimierz Pochwalski, Samuel Hirszenberg, Antoni Piotrowski czy Witold Pruszkowski[8]. Rok później „Bulletin polonais" wspomniał o zdobytym przez Samuela w 1889 roku w Paryżu medalu[9]. Po odbytych na Akademii Colarossi studiach, które miały mu pomóc w pozbyciu się monachijskiego „bitumicznego sosu"[10], Samuel udał się znów do stolicy Bawarii. W 1892 roku powrócił na stałe do Łodzi[11].

W 1895 roku malarz wysłał na Salon paryski zaginioną dziś pracę *Un peu de politique* (znaną pod polskim tytułem *Konferencyjka*)[12]. O obrazie tym tak z perspektywy lat pisała wdowa po artyście: „Mężczyźni, Żydzi w długich chałatach, wsparci łokciami o stół, dyskutują gorąco o polityce. Każdy czarny punkt na horyzoncie mógł być przecież dla nich zagrożeniem. Muszą obawiać się każdej zmiany, jaka zachodzi na europejskiej szachownicy"[13]. Być może był to artystyczny komentarz do afery Dreyfusa, która wstrząsała od 1894 roku Francją. Była ona takim właśnie niespodziewanym zagrożeniem, które obudziło gwałtowny wzrost nastrojów antysemickich w dotąd przyjaznej, tolerancyjnej i gościnnej Francji, i podzieliło społeczeństwo francuskie na dwa wrogie, zwalczające się obozy.

16 grudnia 1896 roku w Monachium[14] Samuel poślubił rodowitą paryżankę[15], Marie Anne Pauline Chrétien de Bove, która przeszła dla ukochanego z katolicyzmu na judaizm[16], przyjmując imię Dinah. Miała zacięcie i aspiracje literackie, a także ambicje związane z karierą malarską męża. Po jego śmierci w Jerozolimie w 1908 roku spisała o nim w Berlinie wspomnienie

8 [Florian] Trawinski, *L'exposition des Beaux-Arts à Cracovie,* „Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique" 1888, nr 36, s. 23.

9 *Récompenses à l'Exposition Universelle*, „Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique" 1889, nr 43, s. 150.

10 D. Hirszenberg, op.cit., s. XI.

11 J. Zagrodzki, op.cit., s. 78-80.

12 *Catalogue illustré de peinture et de sculpture (Dix-septième année). Salon de 1895*, publié sous la direction de F.-G. Dumas, Paris, 1895, nr 962. Hirschenberg (sic !), *Un peu de politique*.

13 D. Hirszenberg, op. cit., s. XII.

14 Zawiadomienie o ślubie Samuela Hirszenberga, rkp. 2706, Korespondencja Mariana Wawrzenieckiego, Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego.

15 Marie Anne Pauline Chrétien de Bove ur. 18 IX 1872 r. w Paryżu (Archiwa Państwowe w Łodzi).

16 S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg. Wspomnienie*, „Wschód" 1908, nr 39, s. 2-4, cyt. za: J. Malinowski, op. cit., s. 105. W 1916 r. Dinah Hirszenberg mieszkała w Paryżu i należała do Ligue pour de la défense des Juifs opprimés, por. „L'Emancipation juive" 1916, nr 2, s. 2.

zatytułowane *Samuel Hirszenberg*[17]. To cenne źródło informacji na temat życia i twórczości artysty wpisuje się w dość charakterystyczną dla przełomu XIX i XX wieku literaturę hagiograficzną, przypominając tonem na przykład wprowadzenie doktora Antoniego Bohdanowicza, męża malarki Anny Bilińskiej, do jej *Pamiętników*[18]. Tekst Dinah jest peanem na cześć zmarłego małżonka, ale ma też służyć jako narzędzie informacji o roli ideologicznej, jaką odgrywała jego twórczość. Autorka przedstawia w nim bowiem artystę jako romantycznego bohatera, przewodnika swego ludu biorącego na swoje barki odpowiedzialność za jego przyszłość. Dramatyzuje jego losy, podkreślając ciężką sytuację materialną w czasie studiów w Monachium, imperatyw powrotu - pod wpływem nakazów moralnych - do rodzinnej Łodzi, gdzie musiał przejąć rolę głowy rodziny dotkniętej kryzysem ekonomicznym. Autorka z kolei przyjmuje na siebie rolę *porte-parole*, wyrazicielki poglądów zmarłego męża, gorącej orędowniczki „sprawy żydowskiej" i surowej oskarżycielki antysemityzmu panującego w Łodzi i w Krakowie. Poza tekstami biograficznymi[19] poświęconymi Samuelowi, napisanymi prostym, żywym i wartkim językiem, odznaczającym się celnością i precyzją wyrażeń, i nieco kostycznym humorem, innych prób literackich Dinah nie udało się jak na razie odnaleźć.

W 1898 lub 1899 roku Samuel Hirszenberg odbył podróż do Normandii, a wykonanymi tam pracami pochwalił się w Salonie Pawłowskiego w Łodzi[20]. Jak pisze Dariusz Kacprzak, „Otwartą 14 kwietnia wystawę zamknięto jednak po dwóch tygodniach – w opublikowanej w »Rozwoju« recenzji zarzucano artyście m.in. nadmierny eklektyzm i techniczne niedostatki"[21].

Samuel wziął też udział w kolejnej (1900 r.) Wystawie Powszechnej Paryżu, co przyniosło mu medal brązowy za obraz *Le Juif errant* [*Żyd wieczny tułacz*]. I znów krytyk „Bulletin polonais" zauważył obecność tej wielkiej, dramatycznej kompozycji, przywodzącej na myśl „tragedię antyczną". Choć sprawozdawca skrytykował koloryt obrazu, przepowiadał jednak jego autorowi, będącemu „głębokim, literacko zainspirowanym myślicielem"[22], duże osiągnięcia.

Po dłuższej przerwie, bo dopiero w latach 1905-1907 artysta pokazał na Salonie Artystów Francuskich, w kategorii *hors concours,* kilka swoich sztandarowych, głęboko ideologicznych

17 D. Hirszenberg, op. cit.

18 A. Bohdanowicz, *Anna Bilińska, kobieta, Polka i artystka w świetle jej dziennika i recenzyj wszechświatowej prasy*, Warszawa 1928.

19 Ruth [Dinah Hirszenberg], *Samuel Hirszenberg*. *Eine biographische Skizze*, „Ost und West" 1902, z. 10, s. 673-688; D. Hirszenberg, *Samuel Hirszenberg*, „Jüdischer Almanach" 5670. herausgegeben aus Anlass des 25-Semestrigen Jubiläums von der Vereinigung Jüdischer Hohschüler aus Galizien Bar-Kochba in Wien, Wien: Im Selbsverlage der Vereinigung; Köln a. Rh.: In Kommission „Jüdischer Verlag", 1910, s. 147-150.

20 D. Kacprzak, *Kolekcje ziemi obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880-1939*, Warszawa 2015, s. 79.

21 Ibidem.

22 [Florian] Trawinski, *Les artistes polonais à l'Exposition universelle de 1900*, „Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique" 1900, nr 146, s. 241.

prac. W 1905 roku był to obraz *L'Exil* [*Juifs*] (*Wychodźcy*, inaczej *Golus*, 1903-1904; pod nr. 945). Prasa francuska odnotowała tę kompozycję, m.in. w „Le Radical"[23]. Zauważył ją również krytyk z „Revue internationale de sociologie"[24]. Słowa uznania dla cudzoziemca znalazł również Léon Plée na łamach „Les Annales politiques et littéraires"[25]. Wspominał o nim też Eugène Morand w „Gazette des Beaux-Arts"[26]. Rok później, w 1906 roku, artysta pokazał *Le drapeau noir* (*Czarny sztandar,* pod nr. 813; wówczas w kolekcji Edwarda Reichera) oraz *Portret pani S.* (pod nr. 814). Wybitny krytyk francuski Arsène Alexandre zwrócił też uwagę na obraz Samuela *Enterrement* (*Pogrzeb*; pod nr. 667), wystawiony w 1906 roku na drugim z ważnych paryskich Salonów, ulubionym salonie Olgi Boznańskiej, Société Nationale des Beaux-Arts. Wyraził się o nim z entuzjazmem: „Ten pogrzeb żydowski, gdzie dziki, nędzny tłum, prześladowany, w każdym razie sprawiający wrażenie prześladowanego - to dopiero dokument, to dopiero malarstwo!"[27] I obiecywał widzowi większy dreszcz emocji przy kontemplacji tego dzieła niż przy oglądaniu wszystkich przedstawień muszkieterów, Rzymian i tancerek, które można zobaczyć zwykle na Salonach. Krytyk przypominał przy okazji czytelnikom wystawioną rok wcześniej przejmującą kompozycję malarza *Wychodźcy (z Łodzi)* [*Golus*]. W 1907 roku Samuel pokazał *La fête au ghetto* (*Święto w getcie*, nr 805) i *Crépuscule dans la synagogue* (*O zmroku w synagodze,* nr 806) na Salonie Artystów Francuskich. Arsène Alexandre raz jeszcze wypowiedział się w „Le Figaro" na temat „przejmującej sceny z synagogi"[28], zwracając przy okazji uwagę na złe umieszczenie drugiego obrazu. Był to ostatni pokaz prac Samuela we Francji za jego życia. W tymże 1907 roku artysta prawdopodobnie odwiedził swego mieszkającego we Francji brata Leona, a następnie wyjechał do Palestyny, by uczyć w szkole artystycznej Becalel w Jerozolimie. Tam zmarł w 1908 roku.

Zastanawiające jest, że paryskie pochodzenie żony Samuela nie wpłynęło zasadniczo na jego obecność na scenie artystycznej francuskiej stolicy, choć od czasu do czasu tam wystawiał. Nie wiadomo właściwie, dlaczego nie zdecydował się na częstszy udział w Salonach paryskich, traktowanych wówczas jako prawdziwa artystyczna nobilitacja, pojawił się tam dopiero w 1905 roku. Odniósł przecież sukcesy na dwóch Wystawach Światowych w Paryżu. We Francji również przebywał przynajmniej od jesieni 1902 roku jego brat Leon, który mógł być pomocny w załatwianiu wystawienniczych formalności. Niewątpliwie wspomniana afera Dreyfusa, która

23 P. H., [w :] „Le Radical", 30.04.1905, s. 2.

24 T. Asser, *Deux Salons parisiens*, „Revue internationale de sociologie" 1905, nr 5, s. 400; M. Tenéo, *Les Salons de 1905*, „Le Monde artiste : théâtre, musique, beaux-arts, littérature" 1905, nr 24, s. 376; Ch. Méré, *Les Salons de 1905*, „Le Rappel", 30 IV 1905, s. 2**.**

25 L. Plée, *Les Salons de 1905*, „Les Annales politiques et littéraires" 1905, nr 1146, s. 373.

26 E. Morand, *Les Salons de 1905*, „Gazette des Beaux-Arts" 1905, nr 12, s. 65.

27 A. Alexandre, *Les Salons de 1906*, „Le Figaro: journal non politique" 1906, nr 15, s. 2.

28 A. Alexandre, *Les Salons de 1907*, „Le Figaro: journal non politique" 1907, nr 120, s. 4.

wybuchła w 1894 roku we Francji, uchodzącej wcześniej za przybytek wolności i wyzwolicielkę żywiołu żydowskiego, wzbudzając nastroje antysemickie, nie sprzyjała publicznej prezentacji tematów „żydowskich" o wyraźnym i jednoznacznym zaangażowaniu ideologicznym. Taka atmosfera musiała także zniechęcać czy wręcz odrzucać wrażliwego artystę.

Ciekawe, że Dinah Hirszenberg, rodowita Francuzka, tak mało miejsca poświęca Paryżowi w swoim wspomnieniu o zmarłym mężu. Wzmiankuje jedynie zdobycie złotego medalu w 1889 roku oraz studia na Akademii Colarossi, odbywane w celu „pozbycia się bitumicznego sosu, stosowanego wówczas w malarstwie w Monachium"[29]. Jest to właściwie jedyny raz, kiedy autorka wyraża się krytycznie o Monachium, które gdzie indziej przedstawia jako ulubione miasto Samuela. Tematu Paryża jednak nie rozwija w ogóle. Choć w innych miejscach była szczególnie czuła na antysemityzm, do afery Dreyfusa, która odbiła się przecież głośnym echem w całej ówczesnej Europie i nie mogła jej, Francuzce, będącej żarliwą konwertytką na judaizm, być obojętna, nawiązała bardzo dyskretnie, czyniąc do niej niezwykle delikatną aluzję. Wspominając o sukcesie obrazu Samuela *Żyd wieczny tułacz*[30], który spotykał się z powszechnym podziwem, skomentowała go następująco: „Każdy chciał pokazać artyście, jak bardzo go ceni. Artystę, który trzymając się z dala od polityki, podobnie jak Zola i tylu innych od tej pory, opowiedział się po stronie sprawiedliwości, równości i prawdy, które zajmą swoje miejsce w XX wieku"[31]. Nie wchodząc w jakiekolwiek dalsze szczegóły, Dinah porównała tym samym znaczenie, jakie jej zdaniem miał dla „sprawy żydowskiej" *Ashawer* [*Żyd wieczny tułacz*], do roli słynnego artykułu Emila Zoli *J'accuse*, opublikowanego na łamach dziennika „L'Aurore" z 13 stycznia 1898 roku. Zola zareagował w nim na toczącą się już wówczas we Francji od czterech lat sprawę Dreyfusa, która, jak wspomnieliśmy wyżej, ujawniła antysemityzm drzemiący w niektórych kręgach francuskiego społeczeństwa. Jak wiadomo, pisarz, nie zważając na grożące mu konsekwencje, w swojej publikacji zdecydowanie zaprotestował przeciwko skandalicznemu uniewinnieniu faktycznego winowajcy, jakim był major Ferdynand Walsin Esterhazy. Skazany przez sąd na rok więzienia, Zola zmuszony był szukać schronienia w Londynie, jednak jego artykuł przełamał narzuconą przez czynniki oficjalne ciszę wokół sprawy kapitana Dreyfusa. Rok później doszło do jej rewizji w trakcie tzw. procesu w Rennes, który doprowadził do uniewinnienia kapitana. Porównanie wymowy ideologicznej obrazu Samuela do roli, jaką odegrał tekst Zoli, wyraźnie wyznaczało miejsce malarza w walce o odrodzenie swego ludu i uznanie praw społeczności żydowskiej w Europie.

29 D. Hirszenberg, op. cit., s. XI.
30 Samuel Hirszenberg, *Żyd wieczny tułacz* [*Ahaswer*], 1899, Muzeum Izraela w Jerozolimie.
31 D. Hirszenberg, op. cit., s. XXIV.

Czy traktowanie przez Dinah spraw francuskich z dystansem spowodowane było jedynie kwestiami społeczno-politycznymi? Czy problemem był również brat Leon, który w jej wspomnieniu jest wzmiankowany, i to aluzyjnie, tylko raz, a nigdy niewymieniony z imienia? Jeśli tak, to czy niechęcią darzyła Leona tylko Dinah, czy także sam Samuel? Na te pytania, jak na razie, nie mamy odpowiedzi, bowiem o wzajemnych relacjach braci wiadomo bardzo niewiele.

Reperkusje afery Dreyfusa powoli wygasały w początkach XX wieku. Leon zaczął wystawiać na Salonach paryskich w roku 1904. Być może oba te fakty skłoniły Samuela do zaprezentowania swoich prac w Paryżu. Artysta nie mógł oczywiście spodziewać się, że nie pozostawało mu wystarczająco dużo czasu, żeby zaznaczyć swoją obecność na światowej scenie artystycznej stolicy Francji w drugim podejściu. Kiedy jego wysiłki zaczęły przynosić owoce i jego nazwisko zaczęło się regularnie pojawiać w tekstach publikowanych w ważnych tytułach prasowych, sygnowanych nazwiskami cenionych francuskich krytyków, jak wspomniany Arsène Alexandre czy Gustave Geffroy, artysta opuścił Europę, wyjechał do Palestyny i tam zmarł.

Leon (Lajbuś) Hirszenberg, który związał się na całe życie z Francją, urodził się 27 czerwca 1869 roku w Łodzi. Studiował malarstwo albo u swego starszego brata, albo w Monachium ok. 1890 roku.[32] Według wspomnienia Dinah to Samuel umożliwił swemu bratu studia malarskie w Monachium: „jeden z jego braci chce zostać malarzem, wysyła go [Samuel] na studia do Monachium na swój koszt"[33]. W księgach immatrykulacyjnych Królewskiej Akademii w Monachium figuruje jednak jedynie zapis Samuela[34]. Nie można wykluczyć, że Leon uczęszczał do którejś z licznych w tym mieście prywatnych szkół malarskich, ale brak o tym konkretnych danych. W 1889 roku udział jego prac jest odnotowany w wystawie pracowni malarskich w Salonie Krywulta, na przełomie grudnia 1889 i stycznia 1890[35], gdzie miał wystawić *Głowę Uriela Acosty*[36]. Sądząc po tematyce pracy, należy ją raczej przypisać Samuelowi. Od 1893 roku malarz brał udział w wystawach krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych używając pseudonimu NOEL H[37]. W połowie lat 90. XIX stulecia miał powrócić do Łodzi, gdzie wystawiał w Salonie Artystycznym Bartkiewicza (1897-1898)[38]. W 1898 roku pokazał w Łodzi *Dziewczynę z kotem*[39] (1896), będącą niejako echem *Dziewczynki z chryzantemami*[40] Olgi Boznańskiej z 1894

32 J. Zagrodzki, op. cit, s. 77.
33 Dinah Hirszenberg, op.cit s. XV, (l'un de ses frères veut être peintre, il l'envoie à ses frais étudier à Munich).
34 http://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1841-1884/jahr_1883/matrikel-04488, [dostęp 20.10.2015].
35 M. Płażewska, *Warszawski Salon Aleksandra Krywulta*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie", s. 353.
36 Ibidem, s. 378
37 E. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904. Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki*, Kraków 1905, wyd. 2, s. 196.
38 J. Zagrodzki op. cit., s. 77.
39 Por. D. Kacprzak, op. cit., s. 294.
40 Olga Boznańska, *Dziewczynka z chryzantemami* [*Chryzanthem*], 1894, olej, tektura, 88,5 × 69 cm, sygn. p. d. Boznańska. 94, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-b-1032 (300 080).

roku, obrazu, który artysta mógł widzieć w Monachium lub w Krakowie. W tym okresie jego prace pokazywane były także w warszawskiej Zachęcie (1896-1897, a następnie 1903-1905).

Pod koniec lat 90. artysta przebywał we Włoszech, gdzie w styczniu 1899 roku wystawiał w Palazzo Serlupi w Rzymie jako stypendysta berlińskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych, wraz z Henrykiem Glicensteinem, na dorocznej wystawie towarzystwa. Wykonywał też kopie w Galerii Borghese[41]. Brał udział, wraz z Samuelem, w „Wystawie sztuk pięknych" w powstałym pod koniec 1899 roku w Łodzi Salonie Józefa Pawłowskiego, który „zaproponował klientom interesującą i bogatą ofertę artystyczną. Otwarcie wystawy uświetniły płótna m.in. Maksymiliana Gierymskiego, Józefa Rapackiego, Pantaleona Szyndlera, Wincentego Wodzinowskiego, Emila Lindemana, Antoniego Brodowskiego, Franciszka Żmurki, Henryka Piątkowskiego, Zofii Stankiewicz, Eljasza-Radzikowskiego oraz Wacława Tracewskiego. Łódzką kolonię reprezentowały dzieła Władysława Dietricha, Wacława Przybylskiego-Nowiny oraz Leopolda Pilichowskiego, braci Samuela i Leona Hirszenbergów, Dawida Modensteina, Kazimierza Krzyżanowskiego, Henryka Glicensteina. Pawłowski zaproponował więc zestaw dzieł malarzy salonów warszawskiej Zachęty – nazwiska znane, pozwalające kształtować poczucie smaku"[42].

W 1902 roku w Paryżu Leon ofiarował *Studium* na loterię (założonego w 1897 r.) Towarzystwa Polskiego Literacko-Artystycznego[43]. Musiał więc przybyć do Francji nie, jak to dotąd przyjmowano, w 1903 roku, ale najpóźniej jesienią 1902, ponieważ ciągnienie loterii artystycznej odbyło się w listopadzie przy okazji wieczoru literackiego z udziałem poety Leopolda Staffa. Na loterię swoje dzieła ofiarowali liczni Polacy obecni we Francji, m.in. Olga Boznańska, Antonina Duninówna, Melania Mutermilch (Mela Muter), Stanisław Bagieński, Stefan Kinderfreund, Bolesław Nawrocki, Czesław Borys Jankowski czy Stanisław Gałek. Artysta obracał się zapewne w ich kręgu, do którego wprowadzić go mogła Boznańska. Nie zerwał jednak kontaktów z rodzinną Łodzią, jego prace znalazły się w 1903 roku na wystawie otwartej w kamienicy Pinkusa przy ulicy Spacerowej 1. Była to prezentacja „dzieł ze zbiorów łódzkich kolekcjonerów i miłośników sztuki, w przeważającej części elit przemysłowych miasta"[44]. Przebywając we Francji, Leon odbywał podróże do Concarneau, którego *Widok* wystawił w 1903 roku w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych (obok prac takich jak: *Natchnienie*, *Dama*, *Głowa staruszki*; w 1904 *Pejzaż o zmroku*; w 1905 *Zamyślenie*, *Przy kominku, Studium*).

41 J. d'Aubrac, *M. Hirzenberg* (sic!) *et Mme Mutermilchowa, Au Salon d'Automne*, „Revue moderne des arts et de la vie" 1904, nr 11, s. 16; A. D., *Polscy artyści w Rzymie – Grób Romea i Julii w Weronie*, „Kurier Warszawski" 1899, nr 11, s. 4-5.

42 D. Kacprzak, op. cit., s. 78.

43 E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji 1890-1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004, s. 87.

44 D. Kacprzak, op. cit., s. 86-87.

Rok 1904 wydaje się być przełomowy dla kariery Leona. Wystawił wtedy po raz pierwszy na paryskim Salonie Société Nationale des Beaux-Arts obok kilkorga Polaków, m.in. Zygmunta Myrtona-Michalskiego, Olgi Boznańskiej, Meli Mutermilchowej oraz Marii Koźniewskiej. Fakt, że obrazy Hirszenberga zostały przyjęte na ten Salon, dowodzi uznania dla jakości jego malarstwa. Wystarczy przypomnieć znany, a pełen ekscytacji, szczęścia i satysfakcji list młodej Boznańskiej do ojca, kiedy jej prace zostały przyjęte po raz pierwszy na tenże Salon w 1896 roku - była „zbita nadmiarem szczęścia"[45]. Na tymże salonie Boznańska zresztą pokazała *Portret malarza Hirszenberga*, do którego wrócimy. Leon zaprezentował *Idyllę bretońską* (nr 628), która według słów krytyków była portretem kobiety[46]. Malarz miał zamieszkiwać wówczas pod nr. 9 rue Campagne Première w dzielnicy Montparnasse, w domu zajmowanym od końca XIX wieku do I wojny światowej przez licznych polskich artystów. Być może przemieszkiwał tam jedynie chwilowo, albo wręcz korzystał z adresu któregoś z rodaków, ponieważ kilka miesięcy później, wystawiając na paryskim Salonie Jesiennym, mieszkał już pod nr. 69 rue Madame, w nieco innej części tej samej dzielnicy. Na Salonie Jesiennym wystawił trzy prace: *Réflexion* [*Zamyślenie*], *Studium,* oraz jedną niezidentyfikowaną. Pokaz ten zrelacjonował francuski krytyk J. d'Aubrac[47]. W artykule poświęconym Leonowi oraz malarce Meli Mutermilch (Muter) znalazło się kilka informacji biograficznych, m.in. na temat miejsca urodzenia - Łodzi, studiów w Monachium, pobytu w Rzymie. Według francuskiego krytyka twórczość Leona odznaczała się „niezwykle dyskretnym uczuciem i subtelnością" i odzwierciedlała „jego poetyczną i wrażliwą duszę". *Studium młodej kobiety* pełne było gracji i wdzięku. *Zamyślenie* zaś cechowało bogactwo kolorytu. Jednak, jak w przypadku większości ówczesnych krytyk z Salonów, trudno na ich podstawie cokolwiek wywnioskować o faktycznej jakości tych prac. Natomiast fakt, że w czasopiśmie zreprodukowane zostały dwie prace artysty, wzbogaca zasadniczo naszą wiedzę o jego twórczości, której tak niewiele przykładów jest obecnie znanych. Z 1904 roku pochodzi kilka innych obrazów Hirszenberga, m.in. *Pejzaż*[48], a także *Głowa młodej kobiety*[49]. W tym samym roku o Leonie wspominał Antoni Potocki w artykule poświęconym polskiej kolonii artystycznej Paryża[50], na łamach założonego przez niego w Paryżu czasopisma „Sztuka". Przy tej okazji opublikowana została reprodukcja obrazu Leona *Bretończycy*[51]. To wyraźnie dowodzi, że Leon obracał się polskich kręgach i był ceniony przez krytyka tej miary, co Antoni Potocki.

45 Por. H. Blum, *Olga Boznańska. Zarys życia i twórczości*, 1964, s. 37-38.
46 Por. J. d'Aubrac, op. cit., s. 4-5; A. Basler, *Salon paryski,* „Sztuka" 1904, nr 2, s. 97.
47 Ibidem, s. 6.
48 Leon Hirszenberg, *Pejzaż*, 1904, olej, płótno, 32,5 x 41,5 cm, kolekcja prywatna.
49 Leon Hirszenberg, *Głowa młodej kobiety*, 1904; olej, tektura, 47 x 37 cm, sygn. i dat.: *L. Hirszenberg | 1909,* Lwowska Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego, Lwów, nr inw. Ж–2671.
50 A. Potocki, *Kolonia paryska*, „Sztuka" 1904, nr 8/9, s. 395.
51 Leon Hirszenberg, *Bretończycy*, 1903-1904, reprodukowany w: „Sztuka" 1904, nr 8/9.

Namalowane w Bretanii obrazy znalazły się wśród prac artysty wystawionych w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w latach 1905 i 1906. Według niektórych biografów[52] Leon osiedlił się w 1905 roku w rybackiej osadzie Perros-Guirec. Pobyty polskich artystów w Bretanii, choć były tematem wystawy, jaka odbyła się w 2004 roku w Quimper[53], wymagają jeszcze dokładniejszych badań. Być może wtedy udałoby się uzyskać odpowiedź na pytanie, dlaczego Leon wybrał właśnie tę miejscowość, znajdującą się w zupełnie innej części Bretanii niż okolice Concarneau, Pont-Aven, Le Pouldu, Audierne, które był najczęściej odwiedzane przez międzynarodową społeczność artystów. Perros-Guirec nie miał nigdy swojej znaczącej artystycznej kolonii, choć bywali tam już w XIX wieku francuscy malarze, tacy jak Léon Lhermitte, Henri Rivière czy Maurice Denis[54]. Czy fakt, że znajdował się tam neogotycki zamek Costaérès wzniesiony w 1896 roku dla polskiego inżyniera, wynalazcy i matematyka Bruno Abdanka-Abakanowicza (1852-1900), odegrał jakąś rolę w decyzji Leona? W Costaérès przebywał w latach 1898-1899 na zaproszenie Abakanowicza Henryk Sienkiewicz i pisał tam swoje powieści, m.in. uhonorowane nagrodą Nobla *Quo Vadis*. Bywał tam także Władysław Mickiewicz i Leon Wyczółkowski. Kilka tygodni spędził tam również w 1899 roku Aleksander Gierymski, zaprzyjaźniony z właścicielem, ale dzika przyroda bretońska źle wpływała na stan jego nerwów. Po śmierci Abakanowicza w 1900 roku zamek odziedziczyła jego córka Sophie, której mężem, ale dopiero od 1908 roku, był polski malarz Stanisław Poraj-Pstrokoński (1871-1954). Choć nie można wykluczyć kontaktów czy znajomości przebywającego we Francji od 1898 roku Pstrokońskiego czy rodziny Abakanowiczów z Leonem Hirszenbergiem, to brak dotychczas na ten temat jakichkolwiek informacji. Leon nie był jedynym artystą pochodzącym z ziem polskich, który osiadł w Bretanii z dala od regionów uczęszczanych przez artystów. Również ok. 1905 roku dotarł do Saint-Jean-du-Doigt oddalonego o 40 kilometrów od Perros-Guirec Ludwik Cylkow, urodzony w Warszawie w 1877 roku. Po studiach na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie udał się on do Paryża, gdzie kontynuował naukę w Académie Julian. Z Bretanią związał się na zawsze, zmarł w Nantes w 1934 roku. Był cenionym pejzażystą marynistą. Cylkow i Leon zapewne się znali, choćby z kręgów paryskiej „Sztuki". Nie jest jednak jasne, czy Leon przebywał w Perros-Guirec na stałe tak jak Cylkow w Saint-Jean-du-Doigt przez cały rok, czy też wyjeżdżał tam na sezon letni. Bowiem kiedy 10 grudnia 1907 roku artysta żenił się w Paryżu z pielęgniarką Marie Eugénie Augustine Bulpa, podawał adres paryski[55].

52 J. Zagrodzki, op. cit., s. 78-80.

53 *Peintres polonais en Bretagne (1890-1939)*, kat. wyst. pod red. P. Le Stum, Musée Départamental Breton du 24 juin au 7 septembre 2004, Quimper 2004.

54 D. Delouche, *Les peintres de la Bretagne*, Quimper 2011.

55 Marie Eugénie Augustine Bulpa, urodzona w Paryżu 4 grudnia 1883 roku. Kopia aktu małżeństwa zawartego

W okresie przed I wojną światową Leon wystawiał dwa lata z rzędu, w roku 1911 i 1912 na Salonie Niezależnych, podając wówczas jeszcze inny paryski adres, tym razem międzynarodowej kolonii artystów, jaką była słynna La Ruche przy 2 passage de Dantzig. Raz jeszcze trudno wywnioskować, czy tam faktycznie mieszkał, czy też korzystał z cudzego adresu, co nie należało do rzadkości. Przy okazji dużych wystaw, przyciągających licznych widzów, twórcy mieszkający z dala od stolicy często woleli nie podawać swego prawdziwego adresu, by nie odstraszać potencjalnych klientów i marszandów wizją kontaktów utrudnionych ze względu na odległość. Uchodzenie za artystę „paryskiego", podążającego za aktualnymi trendami, było również bardziej prestiżowe. W 1911 roku Leon wystawił na Salonie sześć prac: 3037. *Vieux camarades / Starzy towarzysze (przyjaciele);* 3038. *Retour / Powrót*; 3039. *Réflexion / Refleksja (Zamyślenie?);* 3034. *Promenade / Spacer*; 3041. *Tête de femme / Głowa kobiety*; oraz 3042. *Portret*. Należałoby się zastanowić, czy *Starzy towarzysze* to przypadkiem nie obraz ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi znany dziś pod tytułem *Rybacy*. Rok później na tym samym Salonie pokazał trzy prace: 1592. *Les âges heureux / Szczęśliwe czasy*; 1593. *Idylle / Idylla*; 1594. *Paysage /Pejzaż.* Przynajmniej trzy ze znanych z tamtego okresu obrazów przedstawiają wizerunek tej samej kobiety. Są to zapewne portrety żony artysty. Na rok 1912 datuje się obraz *Podwórko bretońskiej fermy*[56], a prawdopodobnie także inny, będący szerszym ujęciem zabudowań fermy wykonanych z typowego dla Bretanii szarego granitu[57]. W tym okresie prace jego trafiały także do Łodzi, m.in. do Salonu Eustachego Pietkiewicza w 1911 roku, gdzie pokazane były m.in. wraz z dziełami Franciszka Lipca, Leopolda Pilichowskiego, Dawida Haltrechta, Icchoka Braunera, Władysława Skoczylasa, Apoloniusza Kędzierskiego czy Mariana Wawrzenieckiego[58]. Również w otwartym w 1914 roku w Łodzi Salonie Sztuki Karola Endego wystawione były obrazy obu braci Hirszenbergów[59].

Dotychczas przyjmowano, że Leon zmarł w 1912 lub 1915 roku, ponieważ wydawało się, że zniknął on ze sceny artystycznej. Tymczasem jego prace, wraz z pracami nieżyjącego od 1908 roku Samuela, znalazły się w 1920 roku na I Wystawie Sztuki Żydowskiej w Sali Kahału we Lwowie obok prac Leopolda Gottlieba, Hochmana, Kramsztyka, Liliena, czy Trębacza[60]. Były prezentowane również na Pierwszej Wystawie Prac Artystów Żydowskich w gmachu Gminy Żydowskiej w Warszawie w 1921 roku[61]. W przypadku Leona nie były to jednak prezentacje pośmiertne. Ostatnie badania pozwoliły ustalić, że artysta żył jeszcze długie lata. W latach 1929-1931 artysta

w V dzielnicy Paryża w posiadaniu autorki.

56 Leon Hirszenberg, *Kury na podwórku*, 1912, olej, płótno, 60 x 81 cm, sygn. i dat. p.d., kolekcja prywatna.

57 Leon Hirszenberg, *Ferma bretońska*, olej, płótno, 60 x 81 cm, sygn. p. d.: *L. Hirszenberg*, kolekcja prywatna.

58 D. Kacprzak, op. cit., s. 82.

59 Ibidem, s. 83.

60 J. Malinowski, op. cit., s. 316.

61 Ibidem, s. 281.

malarz Léon Hirszenberg, otrzymywał zapomogi (*Prix d'encouragement*), udzielane mu przez miasto Paryż[62], gdzie najwyraźniej mieszkał. Żmudne badania w księgach stanu cywilnego XX dzielnicy Paryża pozwoliły ustalić datę jego śmierci: 31 maja 1945[63].

Czym w takim razie wyjaśnić jego rzadką obecność na scenie artystycznej po I wojnie światowej? Częściową odpowiedź znaleźć można w zachowanym dramatycznym liście[64] żony Leona, Marie, do słynnego inspektora policji paryskiej, kolekcjonera i dobroczyńcy, zarówno w sensie materialnym jak i administracyjnym, paryskich artystów, szczególnie cudzoziemców, Léona Zamarona (1872-1955). Osoba Zamarona i jego zasługi dla rozwoju sztuki nowoczesnej zasługują na osobną analizę, tu wspomnijmy jedynie o najważniejszym. Był on jednym z najbardziej odważnych kolekcjonerów awangardy XX wieku. Zamaron jako jeden z pierwszych amatorów kupował dzieła malarstwa nowoczesnego, m.in. prace Maurice'a Utrilla, Chaima Soutine'a, Amadeo Modiglianiego, a także artystów z polskiego kręgu, jak Marek Szwarc, Mojżesz Kisling czy Henryk Epstein. Często również pomagał artystom cudzoziemcom w uregulowaniu ich pobytu we Francji, a także ratował z opresji związanych z zakłócaniem przez nich porządku publicznego. W 1921 roku wraz z żoną poety i krytyka sztuki Gustave'a Kahna, Rachel, założył Aide Amicale aux Artistes – Towarzystwo Pomocy Artystom. To zapewne z tego tytułu Leonowa Hirszenbergowa zwracała się do Zamarona o pomoc. Jej list nie jest datowany, ale na szczęście dla badaczy jego autorka wzmiankuje w nim wiek swojego męża - 67 lat, co pozwala sytuować go w 1936 roku. Jak wyjaśnia Marie Hirszenberg, około dziewięciu lat wcześniej, czyli w 1927 roku Leon stracił nagle wzrok. Zapewne od tego momentu zaprzestał uprawiania zawodu artysty. W 1936 roku stan jego zdrowia dodatkowo się pogorszył z powodu problemów kardiologicznych, a sytuacja materialna stała się krytyczna. Nie wiadomo jednak, czy i jak Léon Zamaron odpowiedział na bardzo poruszający list Marie Hirszenberg. W 1937 roku francuski malarz Charles Rouffet wystawił na paryskim Salonie Niezależnych *Portret niewidomego malarza Leona Hirszenberga*[65]. Niestety, przy obecnym stanie wiedzy nie jesteśmy w stanie zidentyfikować Charlesa Rouffeta[66]. W każdym razie Leon, artysta żydowskiego pochodzenia, pomimo okupacji dożył w Paryżu 76. roku życia i zmarł już po zakończeniu wojny.

---

62 *Conseil municipal de Paris. Délibérations du 27 décembre*, „Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris" 1930, nr 67, s. 1400; *Conseil municipal de Paris. Compte rendu de la séance du lundi 29 décembre 1930*, „Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris" 1931, nr 11, s. 316; *Conseil général de la Seine. Délibérations du 16 décembre 1931*, „Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris" 1932, nr 41, s. 1210.

63 Odpis aktu zgonu Lajbusia Hirszenberga, uzyskany 27 lipca 2016 r., w posiadaniu autorki.

64 Niedatowany list Leonowej Hirszenbergowej do Léona Zamarona, kolekcja prywatna, Paryż.

65 Charles Rouffet, *Portret niewidomego malarza Leona Hirszenberga*, *Société des artistes indépendants. 48, Catalogue de la 48e exposition 1937au Pavillon des Salons, Esplanade des Invalides, du 5 mars au 4 avril inclus*, Paris 1937, nr 2750.

66 Bénézit wzmiankuje jedynie malarza Julesa Rouffeta (1862-1931), czynnego w Paryżu, por. E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Gründ, Paris, 1999, t. 12, s. 20.

W literaturze wspomina się o bliskich relacjach obu braci Hirszenbergów z Olgą Boznańską. Według Heleny Blum malarka miała sportretować Leona w Monachium już w 1893 roku.[67] Portret, którego miejsce przechowania jest dzisiaj niewiadome, miał być wystawiony i nagrodzony złotym medalem w Monachium[68]. Mimo intensywnych badań nie udało się jednak znaleźć potwierdzenia tego faktu. Na podstawie dostępnych katalogów wystaw monachijskich z tego roku nie sposób jednoznacznie zidentyfikować portretu Hirszenberga. W wydanej w 1964 roku monografii Boznańskiej Blum miesza obu braci malarzy, pisząc o „Samuelu vel Leonie Hirschenbergu"[69], a mówiąc o portrecie wykonanym przez Boznańską podaje tytuł *Portret brata malarza Hirszenberga*. Nie wiadomo więc, kto dla Boznańskiej był malarzem, a kto bratem, skoro obaj Hirszenbergowie byli malarzami i braćmi. Nie wiadomo też dokładnie, na jakiej podstawie w późniejszych publikacjach poświęconych krakowskiej artystce wspomniany portret występuje już pod tytułem *Portret malarza Leona Hirszenberga* wraz z potwierdzeniem jego odznaczenia złotym medalem[70].

Identyfikacja osoby przedstawionej na drugim portrecie[71], jaki wykonała Boznańska w Paryżu ok. 1904 roku, także nastręcza trudności, a zdania badaczy na ten temat są podzielone. Dwie nalepki na odwrocie obrazu określają go jako *Portret S. Hirszenberga*. Nawet na ostatniej, retrospektywnej wystawie dzieł Boznańskiej, jaka miała miejsce w Muzeum Narodowym w Krakowie i w Warszawie w 2014/2015 roku portret ten został - w świetle dzisiejszych badań - niesłusznie (m.in. przeze mnie samą – EB) uznany za portret Samuela[72]. Przekonanie, że portret przedstawia Leona Hirszenberga, wyraził Janusz Zagrodzki w biogramie Leona Hirszenberga w *Słowniku artystów polskich*[73], zaś ustnie Zusia Efron, nieżyjący już kustosz Muzeum Sztuki w Ein Harod[74]. Wskazówki co do tożsamości modela Boznańskiej znalazły się w recenzji z Salonu Société Nationale des Beaux-Arts autorstwa Alexandre'a Parmentiera: „Pan Hirszenberg, sportretowany przez swoją koleżankę, pannę Boznańską, wystawia tuż obok godnych podziwu prac Rolla dzieło zatytułowane *Idylla bretońska*"[75]. Autorem tej pracy był Leon. Samuel nie pokazał swoich

67 H. Blum, op. cit., s. 16.
68 Ibidem, s. 31 i 40.
69 Ibidem s. 127 à propos *Szkoły talmudystów.*
70 Por. A. Król, *Boznańska nieznana*, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Galeria Sztuki Współczesnej w Sopocie, Galeria Turleja w Krakowie, Szczecin 2005, s. 217; P. Kopszak, *Olga Boznańska*, 2006, s. 91.
71 Olga Boznańska, *Portret Leona Hirszenberga*, ok. 1904, olej, tektura, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki im. B.G. Woźnickiego, nr inw. Ж-17.
72 *Olga Boznańska (1865-1940),* kat. wyst., red. E. Bobrowska i U. Kozakowska-Zaucha, Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2014, s. 207.
73 J. Zagrodzki, op. cit., s. 77.
74 Za: H. Hlembotska, *Olga Boznańska*, [w:] *Lviv Art Gallery. 112 Works from Collection*, Lwów: Gerdan, 2006.
75 A.D.P. [Alexandre Parmentier], *Chronique artistique. Les artistes polonais aux Salons de 1904*, „Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique" 1904, nr 191, s. 158.

prac na tym Salonie. Niezwykle udany wizerunek Leona, jaki namalowała Boznańska, wzbudził zainteresowanie paryskiej krytyki. Pisano o nim m.in. w „L'Univers", w „Journal des Artistes", w „Bulletin polonais" czy w „La Plume". Boznańska musiała sama wysoko cenić tę pracę, ponieważ wystawiła ją następnie w wielu różnych miejscach, m. in. na Wystawie Jubileuszowej Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 1904 roku, na IX Internationale Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast zu München w 1905 roku, gdzie obraz uzyskał złoty medal, rok później na wystawie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka" w Warszawie, a w 1908 roku w Pittsburghu na Twelfth Annual Exhibition w Carnegie Institute. Boznańska pokazała go także w Paryżu na jednej z bardzo nielicznych swoich wystaw indywidualnych, zatytułowanej „Mademoiselle", a następnie na Powszechnej Wystawie Sztuki Polskiej w 1910 roku we Lwowie. Eksponowany na kolejnej Wystawie Sztuki Polskiej we Lwowie w 1920 roku, został on ostatecznie zakupiony przez Lwowską Galerię Sztuki. Inny portret Leona, wykonany piórkiem przez jego szwagra, rzeźbiarza Henryka Glicensteina, jest dziś w zbiorach Muzeum Okręgowego w Koninie[76]. Portret ten mógł powstać bądź to w Łodzi, bądź w Rzymie, gdzie obaj artyści przebywali pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Miejsce przechowania wspomnianego wyżej portretu ociemniałego malarza pędzla Charlesa Rouffeta, a wystawionego w Paryżu w 1937 roku, nie jest znane.

Podsumowując wyniki naszych badań, można stwierdzić, że Francja odegrała w historii twórczości każdego z obu braci Hirszenbergów inną rolę. W przypadku Samuela, pomimo uznania, jakim cieszyły się jego prace na wystawach światowych w Paryżu oraz dziesięciu miesięcy spędzonych na Akademii Colarossi, stolica Francji była jedynie epizodem. Wolał Monachium, a potem Palestynę. Jak wspomnieliśmy wyżej, przyczyną tego mogła być sprawa Dreyfusa. Powodzenie, z jakim spotkały się ideologicznie zaangażowane dzieła malarza, przyszło zbyt późno, by faktycznie mogło wpłynąć na rozwój jego kariery. Przyniosło mu jednak echa w prasie i noty w encyklopediach pod hasłem sztuki żydowskiej.

Życie i kariera Leona, choć udało nam się dorzucić doń bardzo ważne elementy, wciąż jeszcze kryją w sobie tajemnice. Wiadomo jednak, że Francja odegrała w jego przypadku rolę zasadniczą, stając się krajem osiedlenia malarza. Spuścizna twórcza artysty, niezwykle skromna, bo reprezentowana przez ok. 20 zachowanych dzisiaj prac, nie pozwala na właściwą jej ocenę. Dostępny oku badacza zespół prac obejmuje portrety, sceny figuralne, pejzaże i wnętrza. Jest on jednak niespójny. Zawiera bowiem dzieła reprezentacyjne, mające na celu przyciągniecie uwagi krytyki i publiczności, wyraźnie przeznaczone na ważne wystawy czy salony artystyczne. Większość jednak to niewielkie prace, mające raczej charakter szybkich zapisków niż

76 Henryk Glicenstein, *Portret Leona Hirszenberga*, ok. 1899, tusz, piórko, lawowanie, Muzeum Okręgowe w Koninie.

skończonych dzieł. Prace większych formatów to kompozycje figuralne bądź portrety, utrzymane w mocnych, nasyconych, ale nie krzykliwych barwach. W pierwszym okresie artysta zdaje się być zainspirowany m.in. twórczością rówieśnicy swego brata Olgi Boznańskiej, którą zapewne poznał w Monachium. Wskazuje na to wspomniany już obraz *Dziewczyna z kotem* (1896)[77], będący echem *Dziewczynki z chryzantemami* Boznańskiej. Leon przedstawia swoją małą modelkę podobnie jak jego nieco starsza koleżanka frontalnie, na nieokreślonym tle, ubiera ją w podobną szarą sukienkę. Zmienia jedynie jej atrybut i zamiast białych chryzantem każe jej pozować z burym, pręgowanym kotem. Pomimo podobieństw niewielkie szczegóły, jakimi różnią się obie te prace, a przede wszystkim brak napięcia pomiędzy poszczególnymi elementami walorowymi i kolorystycznymi w pracy Leona, pozbawiają jego dzieło dramatyzmu i tajemniczości, jakie nosi w sobie symbolistycznie potraktowana *Dziewczynka z chryzantemami*. Z czasem wyjazdy do Bretanii zbliżyły artystę do syntetyzmu Gauguina, widzianego poniekąd również przez pryzmat estetyki Ślewińskiego. Malarz był wyraźnie zainteresowany i zafascynowany otaczającą go rzeczywistością, regionem Bretanii, jej pejzażem, miejscową ludnością, trudnościami i przeciwnościami życia Bretończyków, związanymi z surowością klimatu i niebezpieczeństwami nawigacji morskiej i rybołówstwa. Twórca malował kobiety w tradycyjnych ludowych strojach, nie traktując ich jednak jako odświętne czy egzotyczne, lecz będące integralną częścią codzienności. Przedstawiał mężczyzn w roboczych ubraniach rybaków. Zarówno duże formaty, jak i niewielkie szkice przedstawiają Bretończyków w pejzażu, nad brzegiem morza, pozwalając na ich identyfikację geograficzną. Poważna, smutna atmosfera, jaką emanują jego prace, mająca z pewnością na celu wyrażenie surowości bretońskiej rzeczywistości, uzyskana jest dzięki zimnej, ściszonej gamie kolorystycznej. Obrazy Leona przywodzą na myśl niektóre prace Meli Muter, jak np. *Smutny kraj*[78], przedstawiający trzy pokolenia bretońskiej rodziny, a będący de facto alegorią losu lokalnej ludności. Leon nie idzie jednak w kierunku mizerabilistycznych, niemal okrutnych w swej przerysowanej prawdzie prac Muter, jak np. *Stara Bretonka z dzieckiem*[79]. Jego obraz Bretanii utrzymany jest w atmosferze nostalgicznego spokoju i powagi. W swoich portretach i scenach we wnętrzu, naznaczonych duchem symbolizmu, malarz nawiązuje z kolei do niektórych dzieł Władysława Ślewińskiego. Szczególnie bliski jest jego *Portret dziewczyny* [*Zamyślenie, Réflexion*][80] obrazowi Ślewińskiego *Kobieta z rudymi włosami*[81], z ok. 1896 roku (z kolekcji

77 Leon Hirszenberg, *Dziewczyna z kotem*, 1896, olej, płótno, 80 x 61, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SP/M/36.
78 Mela Muter, *Smutny kraj*, 1906, olej, płótno, 100 x 50 cm, kolekcja Nawrockich (obraz rozcięty przez artystkę na dwa w 1940 r., a następnie zrekonstruowany w 1990 r.).
79 Mela Muter, *Stara Bretonka z dzieckiem*, 1911, olej, płótno, 80 x 100 cm, kolekcja Nawrockich.
80 Leon Hirszenberg, *Portret dziewczyny* [*Zamyślenie, Réflexion*] 1905, olej, płótno, 80 x 70 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, MS/SP/M/349.
81 Władysław Ślewiński, *Kobieta z rudymi włosami,* ok. 1896, reprodukowany [w:] W. Jaworska, *Władysław Ślewiński*, Warszawa 1991, s. 131.

Samuela Josefowitza w Lozannie). W pracach tych obaj artyści odchodzą od bezpośredniości, dosłowności czy realizmu portretu, sugerując jedynie rysy twarzy modelki, widzianej z profilu (zwróconego w lewo u Ślewińskiego, a w prawo u Leona Hirszenberga) i zasłoniętej bujnymi rudymi włosami, sugerując tym samym widzowi jedynie ideę osoby portretowanej, a nie jej faktyczny wizerunek, pozwalając równocześnie widzowi projektować rozmaite odczucia wzbudzane przez te dzieła. Pozostaje mieć nadzieję, że dalsze poszukiwania pozwolą na odkrycie nieznanych dotąd prac artysty i wyrobić sobie właściwe zdanie o jego twórczości.

FRENCH RELATIONS OF BROTHERS HIRSZENBERG – AN ATTEMPT TO ORGANIZE THE DATA

Ewa Bobrowska
Paris

Despite the ongoing research, the Hirszenberg brothers are still partly a mystery to us. While more and more is discovered about Samuel's life and work, unearthing the details of Leon's biography and oeuvre is progressing very slowly. He is referenced only in highly specialized sources, which is hardly surprising given how little is actually known about him. Jerzy Malinowski, for example, in his seminal work[1] on the painting and sculpture of Polish Jews in the nineteenth and early twentieth century, makes a reference to Leon only when describing Samuel's works. Often, subsequent publications reproduce information about Leon based on his biography in *The Dictionary of Polish and Foreign Artists in Poland*[2], without adding any new details[3].

The discrepancies in the state of knowledge on the brothers is explained not only by the lack of archival and biographical documents about Leon, but also by the limited number of known and / or preserved works in comparison to Samuel's relatively well-known, artistic heritage[4]. Since Leon was mainly active as an artist in France, and Samuel was known to visit and exhibit there, our research has been focused only on the areas of activity of both brothers in that country, with the hope that we would be able to contribute new elements.

As the elder of the two brothers, Samuel was first to arrive in France. In 1889, he presented his painting *Yeshiva* [*The School of Talmudists*] at the General Exhibition in Paris[5]. The work won a gold medal[6], which the artist came to collect personally in the company of a fellow Łódź painter, Maurycy Trębacz. He arrived in the French capital in December 1888 and stayed there for ten months to improve his painting skills (acquired in Munich and in Krakow) at the Colarossi Academy[7]. Hirszenberg and Trębacz were among the first Polish painters, alongside Zygmunt Andrychiewicz, Stanisław Dębicki, Władysław Ślewiński, Włodzimierz Tetmajer and Aniela Pająkówna, who took up studies at the Colarossi Academy at the turn of 1880 and 1890. Later, many other Polish artists followed his suit.

1 Cf. J.Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.

2 J. Zagrodzki, *Leon Hirszenberg*, [in:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*: malarze, rzeźbiarze, graficy, ed. J. Maurin-Białostocka and J. Derwojed, Wrocław -Warszawa, 1979, 77-78.

3 Cf. e.g. A. Wierzbicka, *École de Paris*, Warszawa 2004, 380; H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barwy*, Warszawa 2005, 312. At the same time I would like to express my gratitude to Joanna Tomalska for her help in gathering materials for this text.

4 This is also shown by the exhibition "Hirszenberg Brothers – in Search of the Promised Land," Museum of the City of Łódź, 24.11.2016 – 5.03.2017, Jewish Historical Institute, Warsaw, 30.03 - 4.06.2017. A summary of Leon Hirszenberg's surviving and / or known paintings is annexed to this text.

5 Samuel Hirszenberg, *School of Talmudists* [*Yeshiva*], 1887, oil on canvas, Muzeum Narodowe in Kraków.

6 Cf. Dinah Hirszenberg, *Samuel Hirszenberg*, 1909, rkp., Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa, p. XI; published as Dinah Hirszenberg, *Samuel Hirszenberg (Berlin 1909),* translated by Ewa Bobrowska, Warszawa, 2016, 31.

7 Samuel Hirszenberg's letter to Marian Wawrzeniecki, rkp. 2706, Marian Wawrzeniecki's Correspondence, Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego. I sincerely thank Mr. Janusz Zagrodzki for pointing me this source, and Teresa Śmiechowska and Agnieszka Kluczewska-Wójcik for allowing me to familiarize with it.

Before Samuel's arrival in Paris, Florian Trawiński mentioned him in 1888 in the "Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique", a French-language newspaper published by Polish emigrants in the French capital. In a report from one of the exhibitions in Krakow, he discussed works by the greatest Polish painters, among others Matejko, Brandt and Chełmoński, but also recommended works by such artists as Jacek Malczewski, Kazimierz Pochwalski, Samuel Hirszenberg, Antoni Piotrowski and Witold Pruszkowski[8]. A year later, "Bulletin polonais" mentioned Samuel's achievement in Paris in 1889[9]. After studying at the Colarossi Academy which was to help him shed the Munich "bituminous sauce"[10], Samuel went to the capital of Bavaria again. In 1892 he returned to Łódź[11].

In 1895, the painter sent a work, now lost, to the Paris Salon, titled *Un peu de politique* (known under the Polish title *Konferencyjka*)[12]. After many years the widow of the artist wrote about this picture: "Men, Jews in long gabardines, with elbows on the table, ardently discuss politics. Every black spot on the horizon could have been a threat to them. They must fear every change that is happening on the European chess board"[13]. Perhaps it was an artistic commentary on the Dreyfus affair, which had shaken France in 1894. It was such an unexpected threat that provoked a rapid rise of anti-Semitic sentiments in the friendly, tolerant and hospitable France, and divided the French public into two hostile camps.

On 16 December 1896, in Munich[14], Samuel married a native of Paris[15], Marie Anne Pauline Chrétien de Bove, who converted for him to Judaism[16], adopting the name of Dinah. She had a literary talent and aspirations, as well as ambitions for her husband's painting career. After his death in Jerusalem in 1908, she wrote a memorial about him in Berlin, titled *Samuel Hirszenberg*[17]. It is a valuable source of information about the artist's life and work, fitting into the hagiographic literature of the late nineteenth and early twentieth century. For example, it is reminiscent of the introduction by Dr. Antoni Bohdanowicz, the husband of painter Anna Bilińska,

8 [Florian] Trawinski, *L'exposition des Beaux-Arts à Cracovie,* "Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique" 1888, no 36, 23.

9 *Récompenses à l'Exposition Universelle*, "Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique" 1889, no 43, 150.

10 D. Hirszenberg, op.cit., XI.

11 J. Zagrodzki, op.cit., 78-80.

12 *Catalogue illustré de peinture et de sculpture (Dix-septième année). Salon de 1895*, publié sous la direction de F.-G. Dumas, Paris 1895, no 962. Hirschenberg (sic !), *Un peu de politique*.

13 D. Hirszenberg, op. cit., XII.

14 Announcement about the marriage of Samuel Hirszenberg, rkp. 2706, Marian Wawrzeniecki's Correspondence, Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego.

15 Marie Anne Pauline Chrétien de Bove born 18.09.1872 in Paris (State Archive in Łódź).

16 S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg. Wspomnienie*, "Wschód" 1908, no 39, 2-4, as cited in: J. Malinowski, op. cit., 105; In 1916, Dinah Hirszenberg lived in Paris and belonged to the Ligue pour de la défense des Juifs opprimés, cf. "L'Emancipation juive" 1916, no 2, 2.

17 D.Hirszenberg, op. cit.

to her *Memoirs*[18]. The text by Dinah is a tribute to her deceased spouse, but is also intended to serve as a tool of information on the ideological role of his work. The author presents in it the artist as a romantic hero, a guide for his people, holding on his shoulders the responsibility for their future. She dramatizes his story, emphasizing the hard financial situation during his studies in Munich, the moral imperative to return to his hometown of Łódź, where he had to take over as the head of the family affected by the economic crisis. The author, in turn, takes on the role of *porte-parole*, expressing the views of her deceased husband, the ardent advocate of the "Jewish cause" and an fervent opponent of anti-Semitism in Łódź and Kraków. Apart from the biographical texts[19] devoted to Samuel, written in simple, lively and animated language, distinguished by the accuracy and precision of expressions, and somewhat humorous, other literary attempts by Dinah has not been found so far.

In 1898 or 1899, Samuel Hirszenberg made a trip to Normandy, and later exhibited the results of his journey at Pawłowski's Salon in Łódź[20]. As Dariusz Kacprzak writes, "The exhibition opened on 14 April but was closed after two weeks – in a review published in "Rozwój" the artist was accussed of excessive eclecticism and technical deficiencies"[21].

Samuel also took part in the next (1900) Universal Exhibition in Paris, which brought him a bronze medal for the painting *Le Juif errant* (*The Wandering Jew*). Again, the reviewer of the "Bulletin polonais" noted the presence of this great, dramatic composition, reminiscent of "antique tragedy". Although the reporter criticized the color scheme of the painting, he predicted, however, great accomplishments of its author, who was "a deep, literary-inspired thinker"[22].

After a long break, it was only in the years 1905-1907 that the artist showed several of his flagship, deeply ideological works at the Salon of French Artists, in the category of *hors concours*. In 1905, it was the painting *Exile*, or *Golus* (1903-1904, no. 945). The French press took notice of this composition, among others in "Le Radical"[23]. It was also noticed by the critic from the "Revue internationale de sociologie"[24]. Léon Plée also found the words of recognition

18 A. Bohdanowicz, *Anna Bilińska, kobieta, Polka i artystka w świetle jej dziennika i recenzyj wszechświatowej prasy*, Warszawa 1928.

19 Ruth [Dinah Hirszenberg], *Samuel Hirszenberg. Eine biographische Skizze*, "Ost und West" 1902, z. 10, 673-688; D. Hirszenberg, *Samuel Hirszenberg*, "Jüdischer Almanach" 5670. herausgegeben aus Anlass des 25-Semestrigen Jubiläums von der Vereinigung Jüdischer Hohschüler aus Galizien Bar-Kochba in Wien, Wien: Im Selbsverlage der Vereinigung; Köln a. Rh.: In Kommission "Jüdischer Verlag" 1910, 147-150.

20 D. Kacprzak, *Kolekcje ziemi obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880-1939*, Warszawa 2015, 79.

21 Ibidem.

22 [Florian] Trawinski, *Les artistes polonais à l'Exposition universelle de 1900*, "Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique", 1900 no 146, 241.

23 P. H., [in:] "Le Radical", 30.04.1905, 2.

24 T. Asser, *Deux Salons parisiens*, "Revue internationale de sociologie" 1905, no 5, 400; M. Tenéo, *Les Salons de 1905*, "Le Monde artiste: théâtre, musique, beaux-arts, littérature" 1905, no 24, 376; Ch. Méré, *Les Salons de 1905*, "Le Rappel", 30 IV 1905, 2.

for the foreign artist in "Les Annales politiques et littéraires"[25]. Samuel was also mentioned by Eugène Morand in the "Gazette des Beaux-Arts"[26]. A year later, in 1906, the artist showed *Black Banner* (No. 813, then in Edward Reicher's collection) and *Portrait of Mrs. S.* (No. 814). Outstanding French critic Arsène Alexandre also drew attention to the Samuel's painting *Enterrement* (*Funeral*, under No. 667), exhibited in 1906 at the other important Paris Salon, Olga Boznańska's favorite - the Société Nationale des Beaux-Arts. He expressed enthusiasm about the work, "This Jewish funeral, where wild, miserable crowd, persecuted, in any case seemingly persecuted – what a document, what a painting!"[27] He promised the audience a greater thrill of contemplation of this work than watching all the musketeers, Romans and dancers that you can see usually in the Salon. The critic also reminded the readers of the painting *Exile (from Łódź)* [*Golus*], that had been exhibited a year earlier. In 1907, Samuel showed *The Feast Day in the Ghetto* (No. 805) and *Dusk at the Synagogue* (No. 806), at the Salon of French Artists. Arsène Alexandre once again commented in "Le Figaro" on "the moving scene from the synagogue"[28], pointing out the bad placement of the second picture. This was the last showing of Samuel's work in France during his lifetime. In 1907, the artist probably visited his brother Leon, who was living in France at the time, and then went to Palestine to teach at Bezalel art school in Jerusalem. He died there in 1908.

It is puzzling that Samuel's wife Parisian descent did not significantly affect his presence on the artistic scene of the French capital, though he occasionally exhibited there. It is not clear why he chose not to participate more often in Paris Salons, that were treated as true artistic ennoblement. He only appeared there in 1905. Still he was successful at two World Exhibitions in Paris. His brother Leon was staying in France at least since the fall of 1902, and could have been helpful in organizing exhibitions. Undoubtedly, the aforementioned Dreyfus affair, which broke out in 1894 in France, which had been a refuge for the Jewish people seeking liberty, provoked anti-Semitic sentiment, thus preventing the public presentation of "Jewish" themes with clear and unambiguous ideological appeal. Such atmosphere also had to discourage or even repel the sensitive artist.

It is interesting that Dinah Hirszenberg, a native French woman, devoted so little space to Paris in her reminiscences about her deceased husband. She only mentioned him winning a gold medal in 1889 and studying at the Colarossi Academy, "to get rid of the bituminous sauce [he acquired] in Munich"[29]. This is actually the only time when the author was critical of Munich,

25 L. Plée, *Les Salons de 1905*, "Les Annales politiques et littéraires" 1905, no 1146, 3.
26 E. Morand, *Les Salons de 1905*, „Gazette des Beaux-Arts" 1905, no 12, 65.
27 A. Alexandre, *Les Salons de 1906*, "Le Figaro: journal non politique" 1906, no 15, 2.
28 A. Alexandre, *Les Salons de 1907*, "Le Figaro: journal non politique" 1907, no 120, 4.
29 D. Hirszenberg, op. cit., XI.

which elsewhere she presented as Samuel's favorite city. The subject of Paris, however, is not expounded at all. Although in many places she was particularly sensitive to anti-Semitism, she made just a very discreet reference to the Dreyfus affair, which echoed loudly in all of Europe at the time and could not leave her, a Frenchwoman and a fervent convert to Judaism, unaffected. Recalling the success of the Samuel's painting *The Wandering Jew*[30], which was universally admired, she commented, "Everyone wanted to show the artist how much they valued him. An artist who, staying far from politics, like Zola and so many others so far, has advocated for justice, equality and truth, which will take their place in the twentieth century"[31]. Without going into any further detail, Dinah compared the meaning of *Ashawer* [*The Wandering Jew*] for the "Jewish cause" to the role of Emil Zola *J'accuse* - the famous article, published in the "L'Aurore" on 13 January 1898. Zola reacted in it to the Dreyfus Affair, that had already been going in France for four years, and which, as mentioned above, revealed the anti-Semitism that lurked in some circles of French society. As it is known, the writer, in spite of the consequences, in his publication strongly protested against the scandalous acquittal of the real culprit, Major Ferdinand Walsin Esterhazy. Sentenced to a year in jail, Zola was forced to seek refuge in London, but his article broke through the official silence surrounding Captain Dreyfus's case. A year later it was revisited during the so-called. Rennes Trial, which led to the acquittal of the captain. The comparison of Samuel's ideological image to the role played by Zola's text clearly marked the place of the painter in the struggle for the rebirth of his people and the recognition of the rights of the Jewish community in Europe.

Was Dinah's distanced attitude to the French affairs only caused by socio-political issues? Or was it also because of Samuel's brother Leon, whom she mentioned in her memoirs but only once, passing and without citing his name? If so, was it just Dinah who was averse to him, or was it also Samuel? For these questions, so far, we have no answer, because we know very little about the brothers' relationship.

The repercussions of the Dreyfus affair slowly ebbed away in the early twentieth century. Leon began exhibiting at the Paris Salon in 1904. Perhaps these two facts prompted Samuel to present his work in Paris. Of course, the artist could not have expected that he did not have enough time to mark his presence on the artistic world stage in the capital of France in the second approach. When his efforts began to bring results and his name began to appear regularly in texts published in important press titles signed with the names of respected French critics, such as Arsène Alexandre or Gustave Geffroy, the artist left Europe, went to Palestine and died there.

30 Samuel Hirszenberg, *The Wandering Jew* [*Ashawer*], 1899, Israel Museum, Jerusalem.
31 D. Hirszenberg, op. cit., XXIV.

Leon (Lajbuś) Hirszenberg, who lived in France for almost his entire life, was born on 27 June 1869 in Łódź. He studied painting either with his older brother, or in Munich c. 1890[32]. According to Dinah's memoirs, Samuel made it possible for his brother to study painting in Munich, "one of his brothers wants to become a painter, [Samuel] sends him to study in Munich at his own expense"[33]. However, in the records of the Munich Royal Academy only Samuel is mentioned[34]. It cannot be ruled out that Leon attended one of the numerous private painting schools in that city, although no detailed information is available. In 1889, his works were part of the exhibition of painting studios at Krywult's Salon, between December 1889 and January 1890[35], where he was to exhibit *Uriel Acosta's Head*[36]. Judging by the subject of the work, it should rather be attributed to Samuel. From 1893, the painter participated in exhibitions of the Kraków Society of Friends of Fine Arts under the pseudonym NOEL H[37]. In the mid-1890s, he allegedly returned to Łódź, where he exhibited in the Bartkiewicz Artistic Salon (1897-1898)[38]. In 1898, he showed his 1896 painting in Łódź, *Girl with a Cat*[39], reminiscent of *The Girl with Chrysanthemums*[40] by Olga Boznańska from 1894, a painting that the artist could have seen in Munich or Kraków. During this period, his works were also shown in Warsaw's Zachęta Gallery (1896-1897 and 1903-1905).

In the late 1890s, the artist was in Italy, where in January 1899 he exhibited at the Palazzo Serlupi in Rome as a scholar of the Berlin Arts Society, together with Henryk Glicenstein, at the society's annual exhibition. He also made copies at the Borghese Gallery[41]. He participated, together with Samuel, at the "Exhibition of Fine Arts" in the Łódź salon of Józef Pawłowski, which was established at the end of 1899 and "offered its patrons an interesting and rich artistic offer. The opening of the exhibition was marked with presence of canvas by, among others, Józef Rapacki, Pantaleon Szyndler, Wincenty Wodzinowski, Emil Lindeman, Antoni Brodowski, Franciszek Żmurko, Henryk Piątkowski, Zofia Stankiewicz, Eljasz Radzikowski and Wacław Tracewski. Łódź was represented by the works of Władysław Dietrich, Wacław Przybylski-Nowina and Leopold Pilichowski, brothers Samuel and Leon Hirszenberg, David Modenstein, Kazimierz Krzyżanowski,

32 J. Zagrodzki, op. cit, 77.
33 D. Hirszenberg, op.cit., XV, (l'un de ses frères veut être peintre, il l'envoie à ses frais étudier à Munich).
34 http://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1841-1884/jahr_1883/matrikel-04488, [access for 20.10.2015].
35 M. Płażewska, *Warszawski Salon Aleksandra Krywulta*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie", 353.
36 Ibidem, 378
37 E. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904. Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki*, Kraków 1905, edition 2, 196.
38 J. Zagrodzki op. cit., 77.
39 Cf. Dariusz Kacprzak, op. cit., 294.
40 Olga Boznańska, *Dziewczynka z chryzantemami* [*Chryzanthem*], 1894, oil on cardboard, 88,5 × 69 cm; sign. p.d. Boznańska. 94; Muzeum Narodowe in Kraków, inventory no MNK II-b-1032 (300 080).
41 J. d'Aubrac, *M. Hirzenberg* (sic!) *et Mme Mutermilchowa, Au Salon d'Automne*, "Revue moderne des arts et de la vie", 1904, no 11, 16; A. D., *Polscy artyści w Rzymie – Grób Romea i Julii w Weronie*, "Kurier Warszawski", 1899, no 11, 4-5.

Henryk Glicenstein. Pawłowski proposed a set of works by painters of Warsaw's Zachęta salons - known names, allowing to shape the sense of taste"[42].

In 1902 in Paris Leon offered *Studium* [*Study*] for the lottery of the Polish Literary and Artistic Society (founded in 1897)[43]. So he had to come to France not, as it was previously assumed, in 1903, but at the latest in the autumn of 1902, because drawing of the artistic lottery took place in November on the occasion of a literary evening with the poet Leopold Staff. Lot of Poles present in France offered their works for the lottery, among others: Olga Boznańska, Antonina Duninówna, Melania Mutermilch (Mela Muter), Stanisław Bagieński, Stefan Kinderfreund, Bolesław Nawrocki, Czesław Borys Jankowski and Stanisław Gałek. The artist probably turned in the same circles, and could have been introduced to them by Boznańska. However, he did not break off contacts with his hometown Łódź, as his works appeared in 1903 at the open exhibition at the Pinkus House at 1 Spacerowa Street. This was a presentation of "works from the collections of Łódź collectors and art lovers, predominantly industrial elites"[44]. While staying in France, Leon traveled to Concarneau. *The View* made there was exhibited at the Zachęta Fine Arts Society in 1903 (alongside such works as *The Inspiration*, *The Lady*, *The Head of an Old Woman;* in 1904 *Landscape at Dusk*, in 1905 *Reflection*, *By the Fire*, *Study*).

1904 seems to be a turning point for Leon's career. He exhibited for the first time at the Paris Salon Société Nationale des Beaux-Arts alongside several Poles, among others Zygmunt Myrton-Michalski, Olga Boznańska, Mela Mutermilchowa and Maria Koźniewska. The fact that Hirszenberg's paintings were accepted for this Salon proves recognition for the quality of his painting. It is enough to recall the famous letter from Boznańska to her father, full of excitement, happiness and satisfaction when her work was first accepted for this Salon in 1896 - she was "overwhelmed with happiness"[45]. At this salon, Boznańska showed *The Portrait of the Painter Hirszenberg*, to which we will return. Leon presented *Breton Idyll* (No. 628), which, according to critics, was a portrait of a woman[46]. The painter was supposed to live at no. 9 rue Campagne Première in the district of Montparnasse, in a house that from the end of the 19th century to the First World War was a shelter for numerous Polish artists. Maybe he lived there only temporarily, or even used the address of one of the countrymen, because a few months later, exhibiting at the Paris Autumn Salon, he was already living at no. 69 rue Madame, in a slightly different part of the same district. At the Autumn Salon he exhibited three works: *Réflexion* [*Reflection*], *Studium*

42 D. Kacprzak, op. cit., 78.
43 E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji 1890-1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004, 87.
44 D.Kacprzak, op. cit., 86-87.
45 cf. H. Blum, *Olga Boznańska. Zarys życia i twórczości*, 1964, 37-38.
46 cf. J. d'Aubrac, op. cit., 4-5; A. Basler, *Salon paryski,* "Sztuka" 1904, no 2, 97.

[*Study*] and one unidentified painting. This show was reported by French critic J. d'Aubrac[47]. In the article dedicated to Leon and the painter Mela Mutermilch (Muter), there are several biographical information, among others about his place of birth – Łódź, studies in Munich and a stay in Rome. According to a French critic, Leon's work was "extremely discreet and subtle" and reflected "his poetic and sensitive soul". *The Study of a Young Woman* was full of grace. *Réflexion* [*Reflection*] was characterized by the richness of color. However, as with most salon reviews of these times, it is difficult to deduce the actual quality of these works. On the other hand, the fact that the journal reproduced two works of the artist, enriches our knowledge of his work, as so few examples of his creativity are known nowadays. Several other paintings by Hirszenberg come from 1904, including *Pejzaż* [*Landscape*][48] and *Głowa młodej kobiety* [*The Head of a Young Woman*][49]. In the same year Leon was mentioned by Antoni Potocki in an article on the Polish artistic colony of Paris[50], in the magazine "Sztuka", founded by him in the French capital. On this occasion, a reproduction of the Leon's painting *Bretończycy* [*The Bretons*] was published[51]. This clearly proves that Leon was present in the Polish circles and was appreciated by critics of this measure as Antoni Potocki.

Paintings from Brittany were among the artist's works exhibited at the Kraków Society of the Friends of Fine Arts in 1905 and 1906. According to some biographers[52] in 1905 Leon settled in the fishing village of Perros-Guirec. The visits of Polish artists in Brittany were the theme of the 2004 exhibition at Quimper[53], but they require even more thorough research. Maybe then we would be able to get an answer to the question why Leon chose this place in a completely different part of Brittany than Concarneau, Pont-Aven, Le Pouldu and Audierne, which were most often visited by the international community of artists. Perros-Guirec never had a significant artistic colony, although French painters such as Léon Lhermitte, Henri Rivière and Maurice Denis[54] used to come there in the nineteenth century. Did the fact that there was a neo-gothic castle of Costaérès erected in 1896 for a Polish engineer, inventor and mathematician Bruno Abdank-Abakanowicz (1852-1900), play a role in Leon's decision? Henryk Sienkiewicz stayed in Costaérès in 1898-1899 at the invitation of Abakanowicz and wrote his novels there, among others *Quo Vadis,* honored with the Nobel Prize. Also Władysław Mickiewicz and Leon Wyczółkowski stayed there. In 1899,

47 Ibidem, 6.

48 Leon Hirszenberg, *Landscape*, 1904, oil on canvas, 32,5 x 41,5 cm, private collection.

49 Leon Hirszenberg, *Head of a Young Woman*, 1904, oil on cardboard, 47 x 37 cm; sign. and dating.: *L. Hirszenberg | 1909;* The B. Voznytsky Lviv National Art Gallery, inventory no Ж-2671.

50 A. Potocki, *Kolonia paryska*, "Sztuka" 1904, no 8/9, 395.

51 Leon Hirszenberg, *The Bretons*, 1903-1904, reproduced in: "Sztuka" 1904, no 8/9.

52 J. Zagrodzki, op. cit., 78-80.

53 *Peintres polonais en Bretagne (1890-1939)*, exhibition catalogue edited by P. Le Stum, Musée Départamental Breton du 24 juin au 7 septembre 2004, Quimper 2004.

54 D. Delouche, *Les peintres de la Bretagne*, Quimper 2011.

Aleksander Gierymski, a friend of the owner, spent several weeks there, but the wild Breton nature had a bad effect on the state of his nerves. After Abakanowicz died in 1900, the castle was inherited by his daughter Sophie, who in 1908 married Polish painter Stanisław Poraj-Pstrokoński (1871-1954). Although it is possible that Leon knew Pstrokoński, who stayed in France from 1898, or the Abakanowicz family, there is no information on this subject so far. Leon was not the only artist from the Polish territories who settled in Brittany, far from areas usually frequented by artists. Also c. 1905, Ludwik Cylkow, born in Warsaw in 1877, arrived in Saint-Jean-du-Doigt, 40 km from Perros-Guirec. After studying at the Academy of Fine Arts in Kraków, he went to Paris, where he continued his studies at the Académie Julian. He stayed in Brittany until his death in Nantes in 1934. He was a highly valued sea landscape painter. Cylkow and Leon probably knew each other, even from the circles of Paris "Sztuka" It is not clear, however, whether Leon stayed in Perros-Guirec permanently like Cylkow in Saint-Jean-du-Doigt throughout the year, or was coming just for the summer season. Because when on 10 December 1907 in Paris the artist married the nurse Marie Eugénie Augustine Bulpa, he filed his Paris address[55].

Before World War I Leon exhibited two years in a row, in 1911 and 1912 at the Independent Salon, giving yet another Paris address, this time of an international colony of artists, the famous La Ruche at 2 Passage de Dantzig. Once again it is difficult to deduce whether he actually lived there or used someone else's address, which was not uncommon. On the occasion of large exhibitions attracting numerous viewers, artists living away from the capital often preferred not to give their real address so as not to discourage potential clients and art dealers with a visions of difficult contacts due to distance. Recognition of the "Parisian" artist following the current trends was also more prestigious. In 1911, Leon exhibited six works at the Salon: 3037. *Vieux camarades/ Old Comrades (Friends)*; 3038. *Retour / The Return*; 3039. *Réflexion / Reflection*; 3034. *Promenade / A walk*; 3041. *Tête de femme / Head of a woman*; And 3042. *Portrait*. One should consider whether the *Old Comrades* are by chance the image from the collections of the Museum of Art in Łódź today known as *Rybacy* (*Fishermen)*. A year later at the same Salon he showed three works: 1592. *Les âges heureux / Happy times*; *Idylle / Idyll*; 1594. *Paysage / Landscape*. At least three of the paintings known from that time depict the image of the same woman. These are probably portraits of the artist's wife. The image of the *Bretonian farmyard* is dated for 1912[56], and probably also another painting comes from that time, which is a wider view of farm buildings made of gray granite, typical of Brittany[57]. During this period, his works also went to Łódź. Among others to

55 Marie Eugénie Augustine Bulpa, born in Paris on 4.12.1883. Copy of the marriage certificate issued by the 5th district of Paris held by the author.

56 Leon Hirszenberg, *Hens in the Yard*, 1912, oil on canvas, 60 x 81 cm, sign. and dated p.d., private collection.

57 Leon Hirszenberg, *Breton farm*, oil on canvas, 60 x 81 cm, sign. p. d.: *L. Hirszenberg*, private collection.

Eustachy Pietkiewicz's Salon in 1911, where they were shown along with the works of Franciszek Lipiec, Leopold Pilichowski, David Haltrecht, Icchok Brauner, Władysław Skoczylas, Apoloniusz Kędzierski and Marian Wawrzeniecki[58]. The paintings of the two Hirszenberg brothers were also displayed in the exhibition of Karol Ende's Art Salon that opened in Łódź in 1914[59].

So far it was assumed that Leon died in 1912 or 1915, because it seemed that he disappeared from the artistic stage. Meanwhile, in 1920 his works, together with the works of the late Samuel, were included in the first exhibition of Jewish Art in the Qahal Hall in Lviv, alongside Leopold Gottlieb, Hochman, Kramsztyk, Lilien and Trębacz[60]. They were also presented at the First Exhibition of Jewish Artists' Works at the Jewish Community Building in Warsaw in 1921[61]. In Leon's case, however, these were not posthumous presentation. Recent studies have made it possible to determine that the artist lived for many years. In the years 1929-1931 the painter Léon Hirszenberg, received a grant (*Prix d'encouragement*) from the city of Paris[62], where he apparently lived. An arduous study in the civil registers of the 20th District of Paris allowed to determine the date of his death: 31 May 1945[63].

What would then explain his rare presence on the stage after World War I? Partial response can be found in the surviving dramatic letter[64] of Leon's wife Marie to Léon Zamaron (1872-1955), famous Paris Police Inspector, collector and benefactor, both in material and administrative terms, of Parisian artists, especially foreigner. Zamaron and his merits for the development of modern art deserve a separate analysis, here let's mention only the most important. He was one of the most courageous collectors of the twentieth century avant-garde. Zamaron was one of the first amateurs to buy works of modern painting, among others the works of Maurice Utrilo, Chaim Soutine, Amadeo Modigliani, as well as artists from the Polish circle, such as Marek Szwarc, Mojżesz Kisling and Henryk Epstein. Often, he also assisted artists with foreigners in regulating their stay in France, and also rescued them from oppressions connected with disturbing public order. In 1921, together with the wife of poet and art critic Gustave Kahn, Rachel, he founded Aide Amicale aux Artistes – the Help for the Artists Society. This is probably why Mrs. Leon Hirszenberg asked Zamaron for help. Her letter is not dated, but fortunately for the researchers, the author mentions her husband's age - 67 years, which allows to locate it in 1936. As Marie

58 D. Kacprzak, op. cit., 82.
59 Ibidem, 83.
60 J. Malinowski, op. cit., 316.
61 Ibidem, 281.
62 *Conseil municipal de Parip. Délibérations du 27 décembre*, "Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris" 1930, no 67, 1400; *Conseil municipal de Parip. Compte rendu de la séance du lundi 29 décembre 1930*, "Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris" 1931, no 11, 316; *Conseil général de la Seine. Délibérations du 16 décembre 1931*, "Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris",1932, no 41, 1210.
63 Copy of the Lajbuś Hirszenberg's death certificate, obtained on 27.07.2016 r., held by the author.
64 Letter from Mrs. Leon Hirszenberg (date unknown) to Léon Zamaron, private collection, Paris.

Hirszenberg explains, about nine years before, in 1927, Leon suddenly lost his sight. Probably from that moment he ceased to practice the artist's profession. In 1936, his health further deteriorated due to a heart condition, and the financial situation became critical. It is not known whether and how Léon Zamaron responded to the very moving letter of Marie Hirszenberg. In 1937, a French painter Charles Rouffet exhibited at the Paris Independent Salon the *Portrait of a Blind Painter Leon Hirszenberg*[65]. Unfortunately, with the current state of knowledge we are unable to identify Charles Rouffet[66]. In any case, Leon, a Jewish artist, despite the German occupation, lived in Paris until he was 76 years old and died after the war.

Sources mention the close relationship between the two brothers Hirszenberg and Olga Boznańska. According to Helena Blum, the painter was supposed to portray Leon in Munich as early as 1893[67]. The portrait, the location of which is unknown today, was to be exhibited and rewarded with a gold medal in Munich[68]. Despite intensive research, however, there was no confirmation of this fact. Basing on available catalogs of Munich exhibitions from this year, it is impossible to clearly identify Hirszenberg's portrait. In the monograph of Boznańska, published in 1964, Blum confuses the brothers, writing about "Samuel vel Leon Hirschenberg"[69], and when writing about the portrait by Boznańska, she titles it *Portrait of the Brother of Painter Hirszenberg*. So it is not known who was a painter for Boznańska and who was a brother since both Hirszenbergs were painters and brothers. It is also not known exactly on what basis the painting is titled *Portrait of the Painter Leon Hirszenberg* with a confirmation of winning a gold medal in later publications devoted to the Krakow artist[70].

The identification of the person presented in the second portrait[71] made by Boznańska in Paris around 1904, is also difficult, and the opinions of the researchers are divided. The two labels on the back of the picture describe it as *Portrait of S. Hirszenberg*. Even at the last retrospective exhibition of Boznańska's works, which took place at the National Museum in Krakow and in Warsaw in 2014/2015, this portrait was, in the light of today's research, wrongfully (also by me - EB)

65 Charles Rouffet, *Portrait of a Blind Painter Leon Hirszenberg*, *Société des artistes indépendantp. 48, Catalogue de la 48e exposition 1937au Pavillon des Salons, Esplanade des Invalides, du 5 mars au 4 avril inclus*, Paris 1937, no 2750.

66 Bénézit mentions only painter Jules Rouffet (1862-1931), active in Paris, cf. E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Gründ, Paris 1999, vol. 12, 20

67 H. Blum, op. cit., 16.

68 Ibidem, 31, 40.

69 Ibidem, 127 à propos *School of Talmudists*.

70 cf. A. Król, *Boznańska nieznana*, Zamek Książąt Pomorskich in Szczecin, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki in Warsaw, Muzeum Regionalne in Stalowa Wola, Galeria Sztuki Współczesnej in Sopot, Galeria Turleja in Kraków, Szczecin 2005, 217; P. Kopszak, *Olga Boznańska*, 2006, 91.

71 Olga Boznańska, *Portrait of Leon Hirszenberg*, c. 1904, oil, cardboard, The B. Voznytsky Lviv National Art Gallery,, inventory no. Ж-17.

recognized as a portrait of Samuel[72]. The conviction that the portrait depicts Leon Hirszenberg was expressed by Janusz Zagrodzki in the biography of Leon Hirszenberg in the *Polish Artists' Dictionary*[73], and orally by Zusia Efron, the late custodian of the Ein Harod Art Museum[74]. Clues on the identity of Boznańska's model are included in the review of the Salon of Société Nationale des Beaux-Arts by Alexandre Parmentier: "Mr. Hirszenberg, portrayed by his colleague, Miss Boznańska, exhibits his work entitled *Breton Idyll* next to the admirable works by Roll"[75]. The author of this work was Leon. Samuel did not show his work at this Salon. An extremely successful portrait of Leon painted by Boznańska aroused interest in Parisian criticis. It was written about in "L'Univers", in "Journal des Artistes", in "Bulletin Polonais" and in "La Plume." Boznańska had to highly appreciate this work because she exhibited it in many different places, among others at the Jubilee Exhibition of the Society of Friends of Fine Arts in Krakow in 1904, at the 9th Internationale Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast zu München in 1905, where the painting was awarded a gold medal, a year later at the exhibition of the Society of Polish Artists "Sztuka" in Warsaw, and in 1908 in Pittsburgh at the Twelfth Annual Exhibition at the Carnegie Institute. Boznańska also showed it in Paris at one of her very rare individual exhibitions, entitled "Mademoiselle" and then at the 1910 Universal Polish Art Exhibition in Lviv. Exhibited at the next Exhibition of Polish Art in Lviv in 1920, it was finally purchased by the Lviv Art Gallery. Another portrait of Leon, made with ink by his brother-in-law, sculptor Henry Glicenstein, is today in the collection of the Muzeum Okręgowe in Konin[76]. This portrait could have originated either in Łódź or in Rome, where both artists stayed in the late 1890s. The location of the above-mentioned portrait of a blind painter by Charles Rouffet, which was exhibited in Paris in 1937, remains unknown.

Summarizing the results of our research, it can be said that France has played a different role in the history of the work of each of the two brothers Hirszenberg. In the case of Samuel, despite the recognition of his work at world exhibitions in Paris and ten months spent at the Colarossi Academy, the French capital was merely an episode. He preferred Munich, then Palestine. As mentioned above, the Dreyfus affair may have been the reason for this. The success of the ideologically involved work of the painter came too late to actually influence his career. However, it brought him some press publicity and notes in encyclopedias under the records of Jewish art.

72 *Olga Boznańska (1865-1940),* exhibition catalogue, edited by E. Bobrowska and U. Kozakowska-Zaucha, Kraków: Muzeum Narodowe in Kraków, 2014, 207.

73 J. Zagrodzki, op. cit.,77.

74 After: H.a Hlembotska, *Olga Boznańska*, [in:] *Lviv Art Gallery. 112 Works from Collection*. Lwów: Gerdan, 2006.

75 A.D.P. [Alexandre Parmentier], *Chronique artistique. Les artistes polonais aux Salons de 1904*, "Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique" 1904, no 191, 158.

76 Henryk Glicenstein, *Portrait of Leon Hirszenberg*, c. 1899, ink, pen, paper, District Museum in Konin.

As for the life and career of Leon, although we have been able to add very important elements to them, they still have secrets. It is known, however, that France played a key role in his case, becoming the country where the painter settled. The artistic heritage of the artist, extremely modest - today represented only by about 20 preserved works, does not allow for proper assessment of the artist. Available material includes portraits, figural scenes, landscapes and interiors. But it is inconsistent. It contains representative works aimed at attracting the attention of critics and the public, clearly intended for important exhibitions or art salons. Most of it, however, are small works that are rather quick notes than completed works. Works of larger formats are figural compositions or portraits, maintained in strong, saturated, but not flashy colors. In the first period the artist seems to be inspired mainly by the creativity of his brother's peer Olga Boznańska, whom he probably met in Munich. This is indicated by the aforementioned painting *A Girl with a Cat*, 1896[77], which is an echo of Boznańska's *Girl with Chrysanthemums.* Leon presents his little model in the same way as his slightly older friend – frontally, on the unspecified background, dresses her in a similar gray dress. He only changes her attribute, and instead of white chrysanthemums she poses with a striped cat. Despite the resemblances, the small details that differ both these works, and above all the lack of tension between the various elements of saturation and color in Leon's work, deprive it of the drama and mystery that are present in the symbolistic *Girl with Chrysanthemums.* In time, trips to Brittany brought the artist closer to the synthetism of Gauguin, which can also be seen through the prism of Ślewiński's aesthetic. The painter was clearly interested in and fascinated by the surrounding reality, the region of Brittany, its landscape, the local population, the difficulties and adversities of the Bretonian life, the rigors of climate and the dangers of navigating and fishing. The artist painted women in traditional folk costumes, not treating them as festive or exotic but as an integral part of everyday life. He presented men in working clothes of fishermen. Both large formats and small sketches depict the Bretonians in the landscape, on the seafront, allowing for the geographical identification. The serious, sad atmosphere that emanates from his work is certainly intended to express the rigor of Breton reality and is achieved through a cold, muted color range. Leon's paintings bring to mind some of Mela Muter's works, such as *Smutny kraj* (*Sad Country*)[78], depicting three generations of a Breton family, and being an allegory of the fate of the local population. Leon does not, however, follow the atmosphere of misery of Muter's works such as *Old Breton with a Child*[79] which is almost cruel in its exaggerated truth. His image of Brittany is set in an atmosphere of nostalgic calm

77 Leon Hirszenberg, *A Girl with a Cat*, 1896, oil on canvas, 80 x 61, Muzeum Sztuki in Łódź, inventory no: MS/SP/M/36.

78 Mela Muter, *Sad Country*, 1906, oil on canvas, 100 x 50 cm, Nawrocki family collection (painting cut in two by the artist in 1940 and the reconstructed in 1990).

79 Mela Muter, *Old Breton with a Child*, 1911, oil on canvas, 80 x 100 cm, Nawrocki family collection.

and seriousness. In his portraits and scenes in the interiors, marked by the spirit of symbolism, the painter refers in turn to some of Władysław Ślewinski's works. This is particularly clear is his *Portrait of a Girl* [*Reflection*, *Réflexion*][80] which is close to a painting by Ślewiński *Woman with Red Hair*[81], from about 1896 (from the Samuel Josefowitz's Collection in Lausanne). In these works artists depart from the directness, literalness or realism of the portrait, suggesting only the facial features of the model seen from the profile (turned left at Ślewinski's painting and right at Leon Hirschberg's) and covered with lush red hair, suggesting the viewer only the idea of the person portrayed and not its actual image, allowing the viewer to simultaneously design the various sensations induced by these works. It remains to be hoped that further exploration will allow discovering the artist's unknown work and getting the right idea about his creativity.

80 Leon Hirszenberg, *Portrait of a Girl* [*Reflection*, *Réflexion*], 1905, 80 cm x 70 cm, oil on canvas, Muzeum Sztuki in Łódź, MS/SP/M/349.

81 Władysław Ślewiński, *Woman with Red Hair,* c. 1896 r., reproduced in: W. Jaworska, *Władysław Ślewiński*, Warszawa 1991, 131.

ANEKS / APPENDIX

Lista zachowanych i/lub znanych obrazów Leona Hirszenberga
List of surviving and/or known paintings by Leon Hirszenberg

Głowa/Head, ok./c. 1896
(jako Hirszenberg Noel/as Hirszenberg Noel)
studium olejne/oil study
Wystawiany/Exhibited: TZSP Warszawa 1896
Bibl.: *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1896*, Warszawa 1897, s. 31 (http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/publication/29822, dostęp / access 14.01.2017).
Janusz Zagrodzki, Leon Hirszenberg, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. Jolanty Maurin-Białostockiej i Janusza Derwojeda, Wrocław-Warszawa, 1979, s. 77.

W kuchni/In the Kitchen, ok./c. 1897
olej, płótno/oil on canvas
Hist.: pierwotnie w kolekcji Stanisława Silbersteina; wystawiany TZSP Warszawa 1897; Łódź 1898/originally in the collection of Stanisław Silberstein; exhibited: TZSP Warszawa 1897; Łódź 1898
Bibl.: *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1897*, Warszawa 1898, 31.
Dariusz Kacprzak, *Kolekcje ziemi obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880-1939*, Warszawa 2015, 301, kat. 92.

Praczka/Laundress, ok./c. 1897-1898
Hist.: pierwotnie w kolekcji Jakuba Himmelfarba; Wystawiany Łódź 1898/originally in the collection of Jakuba Himmelfarb; exhibited: Łódź 1898
Bibl.: Dariusz Kacprzak, *Kolekcje ziemi obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880-1939*, Warszawa 2015, 473, kat. 1348.

Słomianki, ok./c. 1897-1898
Bibl.: Janusz Zagrodzki, Leon Hirszenberg, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy*, pod red. Jolanty Maurin-Białostockiej i Janusza Derwojeda, Wrocław-Warszawa, 1979, 77.

W parku/In the Park, ok./c. 1897-1898
Bibl.: Janusz Zagrodzki, Leon Hirszenberg, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy,* pod red. Jolanty Maurin-Białostockiej i Janusza Derwojeda, Wrocław-Warszawa, 1979, 77.

Studium/Study, ok./c. 1897-1898
Bibl.: Janusz Zagrodzki, Leon Hirszenberg, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy*, pod red. Jolanty Maurin-Białostockiej i Janusza Derwojeda, Wrocław-Warszawa, 1979, 77.

Głowa dziewczyny/Head of a Girl
Hist.: pierwotnie w kolekcji Ludwika Haentschela/originally in the collection of Ludwik Haentschel
Bibl.: Dariusz Kacprzak, *Kolekcje ziemi obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880-1939*, Warszawa 2015, 467, kat. 1290.

Widok morza/View of the Sea
Hist.: pierwotnie w kolekcji Ludwika Haentschela / originally in the collection of Ludwik Haentschel
Bibl.: Dariusz Kacprzak, *Kolekcje ziemi obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880-1939*, Warszawa 2015, 467, kat. 1291.

Głowa dziewczynki/Head of a Girl
Hist.: pierwotnie w kolekcji Ludwika Korala/originally in the collection of Ludwik Koral
Bibl.: Dariusz Kacprzak, *Kolekcje ziemi obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880-1939*, Warszawa 2015, 485, kat. 1461.

*Widok Concarneau/View of Concarnea*u, ok./c. 1902-1903
Wystawiany/Exhibited.: Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1903
Bibl.: *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1903*, Warszawa 1904, 5 (http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/publication/29822, dostęp / access 14.01.2017).

Natchnienie/Inspiration, ok./c. 1902-1903
Wystawiany/Exhibited: Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1903
Bibl.: *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1903*, Warszawa 1904, 5 (http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/publication/29822, dostęp / access 14.01.2017).

Dama/Lady, ok./c. 1902-1903
Wystawiany/Exhibited: Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1903
Bibl.: *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1903*, Warszawa 1904, 5 (http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/publication/29822, dostęp / access 14.01.2017).

Głowa staruszki/Head of an Old Woman, ok./c. 1902-1903
Wystawiany/Exhibited: Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1903
Bibl.: *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1903*, Warszawa 1904, 5 (http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/publication/29822, dostęp / access 14.01.2017).

Pejzaż o zmroku/*Landscape at Dusk*, ok. 1903
Wystawiany/Exhibited: Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1903
Bibl.: *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1904*, Warszawa 1905, 30 (http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/publication/29822, dostęp / access 14.01.2017).

Idylla bretońska [*Portret kobiety*]/*Breton idyll* [*Portrait of a Woman*], ok./c. 1903-1904
Wystawiany/Exhibited: Salon Société nationale des Beaux-Arts, Paryż, 1904, nr 628
Reprodukowany/Reproduced in: J. d'Aubrac, *M. Hirzenberg* (sic!) *et Mme Mutermilchowa, Au Salon d'Automne*, „Revue moderne des arts et de la vie" 1904, nr 11, 6; Adolf Basler, Salon paryski, „Sztuka" 1904, nr 2, 97.

Przy kominku/*By the Fireplace*, ok./c. 1904-1905
Wystawiany/Exhibited: Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1905
Bibl.: *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za rok 1905, Warszawa 1906*, 29 (http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/publication/29822, dostęp / access 14.01.2017).

Studium/*Study*, ok./c. 1904-1905
Wystawiany/Exhibited: Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1905
Bibl.: *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za rok 1905*, Warszawa 1906, 29 (http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/publication/29822, dostęp / access 14.01.2017).

Wieczór/Evening, ok. 1905
Wystawiany/ Exhibited: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1905 lub 1906
Bibl.: Janusz Zagrodzki, Leon Hirszenberg, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy*, pod red. Jolanty Maurin-Białostockiej i Janusza Derwojeda, Wrocław-Warszawa, 1979, 78.

Wspomnienie dziecinne/*Childhood Memories*, ok./c. 1905
Wystawiany/Exhibited: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1905 lub 1906
Bibl.: Janusz Zagrodzki, *Leon Hirszenberg*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy*, pod red. Jolanty Maurin-Białostockiej i Janusza Derwojeda, Wrocław-Warszawa, 1979, 78.

Trzy motywy z Bretanii/*Three motifs from Brittany*, ok./c. 1905
Wystawiany/Exhibited: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1905 lub 1906
Bibl.: Janusz Zagrodzki, *Leon Hirszenberg*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy*, pod red. Jolanty Maurin-Białostockiej i Janusza Derwojeda, Wrocław-Warszawa, 1979, 78.

Vieux camarades [*Starzy towarzysze (przyjaciele)*] / [*Old Comrades (Friends)*], ok./c. 1911
Wystawiany: Salon Niezależnych, Paryż, 1911/ Independent Salon in Paris, nr 3037
Być może identyczny z obrazem *Rybacy*, ok./c. 1904 (czy ok. 1910?), Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw.: MS/SP/M/96.
Possibly identical with a painting *Fishermen*, c. 1904 (or c. 1910?), Muzeum Sztuki in Łódź, inv.: MS/SP/M/96.

Retour [*Powrót*]/[*The Return*], ok./c. 1911?
Wystawiany/Exhibited: Salon Niezależnych, Paryż/ Independent Salon, Paris, 1911, nr 3038.

Réflexion [*Refleksja*, *Zamyślenie?*] / [*Reflection*], ok/c. 1911?
Wystawiany/Exhibited: Salon Niezależnych, Paryż/ Independent Salon, Paris, 1911, nr 3039.

Promenade [*Spacer*] / [*The Walk*], ok./c. 1911?
Wystawiany/Exhibited: Salon Niezależnych, Paryż/ Independent Salon, Paris, 1911, nr 3040.

Tête de femme [*Głowa kobiety*] / [*Head of a Woman*], ok./c. 1911?
Wystawiany/Exhibited: Salon Niezależnych, Paryż/ Independent Salon, Paris, 1911, nr 3041.

Portrait [*Portret*] / [*Portrait*], ok./c. 1911?
Wystawiany/Exhibited: Salon Niezależnych, Paryż / Independent Salon, Paris, 1911, nr 3042.

Les âges heureux [*Szczęśliwe czasy*]/[*Happy Times*], ok./c. 1912 ?
Wystawiany/Exhibited: Salon Niezależnych, Paryż / Independent Salon, Paris, 1912, nr 1592.

Idylle [*Idylla*]/[*Idyll*], ok./c. 1912 ?
Wystawiany/Exhibited: Salon Niezależnych, Paryż/ Independent Salon, Paris, 1912, nr 1593.

Paysage [*Pejzaż*]/[*Landscape*], ok./c. 1912 ?
Wystawiany/Exhibited: Salon Niezależnych, Paryż/ Independent Salon, Paris, 1912, nr 1594.

Dziecko z kotem [*Dziewczyna z kotkiem*]/*Girl with a Kitten*, 1896
olej, płótno/oil on canvas, 80 x 61 cm, sygn., dat. l. g.: Noel 96
Muzeum Sztuki w Łodzi
inw./inv. MS/SP/M/36

Hist.: Pierwotnie w kolekcji Sary z Silbersteinów Poznańskiej i Maurycego Poznańskiego, podarowany przez Dianę Eiger w listopadzie 1933 do zbiorów Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J. K. Bartoszewiczów.
Originally in the collection of Sara house Silberstein Poznańska and Maurycy Poznański, on November 1933 donated by Diana Eiger to the collection of Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. K. Bartoszewiczów
Bibl.: Dariusz Kacprzak, Kolekcje ziemi obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880-1939, Warszawa 2015, 294, kat. 44

Bretonka/Bretonian Girl, 1903
olej, płótno/oil on canvas, 40,5 × 28,5 cm
Kolekcja prywatna/Private collection
sygn. dat. p.d.: *L.Hirszenberg* | 1903

Bretonka/Breton Woman, ok./c. 1903-1905
olej, płótno, tektura/oil on canvas, cardboard, 24 × 29 cm
Kolekcja prywatna/Private collection
sygn. p.d.: *L. Hirszenberg*

Para bretońska/Breton Couple, ok./c. 1904-1910
Reprodukowany w/Reproduced in: „Almanach żydowski", Lwów 1910.
sygn. l.d.: *Noël H.*| […] nieczytelne/unreadable

Leon Hirszenberg,
Bretons.
1903-1904. Photographie parue dans *Sztuka*, Paris, 1904.

Bretończycy/Bretons, ok. 1903-1904
Reprodukowany w/Reproduced in:
„Sztuka" (Paryż) 1904, nr 8/9, 395.

Réflexion [*Zamyślenie/Reflection*], ok./c. 1904
Wystawiany/Exhibited: Salon Jesienny, Paryż / Autumn Salon, Paris, 1904, nr 634
Reprodukowany/Reproduced: J. d'Aubrac, *M. Hirzenberg* (sic!) *et Mme Mutermilchowa, Au Salon d'Automne*, „Revue moderne des arts et de la vie" 1904, nr 11, 16
Być może także wystawiony w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1905 r. jako *Zamyślenie*.
Possibly also exhibited in Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych in Warsaw in 1905 as *Zamyślenie*.
Bibl.: S*prawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za rok 1905*, Warszawa 1906, 29 (http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/publication/29822, dostęp / access: 14.01.2017).

Studium [*Portret kobiety, Etude d'un portrait*]/*Study* [*Portrait of a Woman*], *ok./c. 1904*
Wystawiany/Exhibited:: Salon Jesienny, Paryż/Autumn Salon, Paris,, 1904, nr 635
Reprodukowany/Reproduced in: J. d'Aubrac, *M. Hirzenberg* (sic!) *et Mme Mutermilchowa, Au Salon d'Automne*, „Revue moderne des arts et de la vie" 1904, nr 11, 16.

Głowa młodej kobiety/Head of a Young Woman, 1904
olej, tektura/oil on cardboard, 47 × 37 cm,
sygn. dat.: L. Hirszenberg | 1904
Lwowska Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego, Lwów/
The B. Voznytsky Lviv National Art Gallery,
inw./inv. Ж–2671

Pejzaż/*Landscape*, 1904
olej, płótno/oil on canvas, 32,5 × 41,5 cm, sygn. l. d.
Kolekcja prywatna/Private collection

Rybacy/*Fishermen*, ok./c. 1904 (ok./c. 1910?)
olej, płótno/oil on canvas, 100 × 82 cm, sygn. l.d.: *Leo Hirszenberg*
Muzeum Sztuki w Łodzi
inw.: MS/SP/M/96
Być może identyczny z obrazem *Vieux camarades* [*Starzy towarzysze*], ok. 1911, wystawionym na Salonie Niezależnych w Paryżu w 1911 r., poz. 3037.
Possibly identical with the painting *Vieux camarades* [*Old Comrades (Friends)*], c. 1911, exhibited at Independent Salon in Paris in 1911, pos. 3037.

Kobiety bretońskie nad brzegiem morza/Breton Women at the seashore
ok./c. 1905-1912 (raczej ok.1903/rather c.1903)
olej, płótno/oil on canvas, 66,5 × 59 cm, sygn. p. d.: *Hirszenberg Leo*
Muzeum Miasta Łodzi/Museum of the City of Łódź
inw./inv. MHMŁ/M/418.

Dziewczyna [*Zamyślenie*, *Réflexion*]/*A Girl* [*Reflection*], 1905
olej, płótno/oil on canvas, 80 × 70 cm; sygn. dat. l. g.: *Hirszenberg Leo* | […] 1905
Muzeum Sztuki w Łodzi
inw./inv. MS/SP/M/349
Być może wystawiony w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1905 r. jako *Zamyślenie*.
Possibly also exhibited in Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych in Warsaw in 1905 as *Zamyślenie*.

Pejzaż z Perros-Guirec/Landscape from Perros-Giuirec, 1905
olej, płótno/oil on canvas
55 × 46 cm, sygn. l. d.: *Hirszenberg, Perros Guirec* 1905
Mishkan Le'Omanut Ein-Harod, Israel
inw./inv. p-204

Portret kobiety/*Portrait of a Woman*, ok./c. 1906?
olej, płótno/oil on canvas
40 × 33 cm, sygn. p.g.: *Leo Hirszenberg*
Kolekcja prywatna/Private collection

Oczekiwanie/Expectancy, 1909
olej, płótno/oil on canvas
61,2 × 50,4 cm, sygn. dat. l.d.: *Leo Hirszenberg* | 1909
Kolekcja prywatna/Private collection

Podwórko bretońskie/Breton Yard, 1909
olej, płótno/oil on canvas
23 × 42, sygn. dat. l.d.: *L. Hirszenberg* | 1909
Kolekcja prywatna/Private collection

Bretończycy [*Rybacy bretońscy*]/*Bretons* [*Breton Fishermen*], 1910
olej, płótno/oil on canvas, 100 × 81 cm
sygn. l. d.: *Hirszenberg Leo* | 1910
Muzeum Miasta Łodzi/Museum of the City of Łódź
inw./inv. MHMŁ/M/162

Pejzaż/Landscape, ok./c. 1909?
olej, płótno/oil on canvas
50 × 61 cm, sygn. l.d.: *L. Hirszenberg*
Kolekcja prywatna/Private collection

Łódki o zachodzie słońca/Boats at Sunset, ok. 1912 ?
olej, tektura/oil on cardboard, 24 × 33 cm
sygn. l.d.: *L. Hirszenberg*
Kolekcja prywatna/Private collection

Ferma bretońska/Breton farm, ok./c. 1912
olej, płótno/oil on canvas, 60 × 81 cm
sygn. p.d.: *L. Hirszenberg*
Kolekcja prywatna/Private collection

Kury na podwórku/Hens in the Backyard, 1912
olej, płótno/oil on canvas, 60 × 81 cm
sygn. dat. p.d.
Kolekcja prywatna/Private collection

Studium głowy kobiecej/Study of a Woman's Head, niedatowany/date unknown
ołówek, papier/pencil, paper, 19,2 × 13,5
sygn. po prawej pośrodku
Muzeum Narodowe w Krakowie/National Museum in Kraków
inw./inv. MNK III-r.a-902.

HENRYK HIRSZENBERG (1885-1955). W POSZUKIWANIU NOWEJ FORMY

Krzysztof Stefański
Katedra Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego

Rodzina Hirszenbergów wydała trzech artystów - dwóch malarzy: Samuela i Leona oraz architekta: Henryka. O tym trzecim do niedawna niewiele było wiadomo. Jego nazwisko przewijało się w czasopismach architektonicznych oraz dokumentach archiwalnych, zarówno w okresie przed pierwszą wojną światową, jak i po jej zakończeniu, jednak brak było dokładniejszych wiadomości o tym twórcy[1]. Taka sytuacja nie jest wyjątkowa. Badając dzieje łódzkiej architektury początku XX wieku znajdujemy wzmianki o wielu architektach, o których nie mamy bliższych informacji. Dynamicznie rozwijające się miasto przyciągało dużą liczbę architektów i budowniczych, którzy szukali tutaj swojej szansy. Wśród nich, co charakterystyczne, była liczna grupa osób narodowości żydowskiej. Wielu pojawiało się w Łodzi jedynie na krótko. W odróżnieniu od nich Henryk Hirszenberg był rodowitym łodzianinem. Mimo to nie potrafił zdobyć jako architekt w swoim rodzinnym mieście mocnej pozycji i nie zapisał na swoim koncie zbyt dużej liczby realizacji. Pod koniec okresu międzywojennego zniknął z łódzkiej sceny architektonicznej i jego losy pozostawały nieznane, co w kontekście tragicznych wydarzeń drugiej wojny światowej nie było sytuacją rzadką. Dotyczyło to wielu architektów żydowskich, ale także twórców związanych ze społecznością niemiecką, po których po 1945 roku ślad się urywa.

Dopiero w ostatnim czasie, w związku z przygotowaniami do wystawy w Muzeum Miasta Łodzi, udało się zdobyć więcej wiadomości o życiu i twórczości Henryka Hirszenberga, głównie dzięki informacjom uzyskanym od córki artysty, mieszkającej w Izraelu Ofry Bruno-Hirszenberg, i przekazanym przez nią materiałom z domowego archiwum. Pozwoliło to na wypełnienie licznych białych plam w jego życiorysie, choć ciągle pozostało jeszcze wiele znaków zapytania.

Izrael Hersz Hirszenberg, używający później imienia Henryk, urodził się w Łodzi 7 czerwca 1885 roku, jako syn Dawida i Sary z Awnerów. Był znacznie młodszym bratem Samuela i Leona, późniejszych malarzy. To właśnie Samuel miał jako pierwszy zwrócić uwagę na talent młodszego brata wykazującego zdolności graficzne[2]. W Henryku zwyciężyła jednak pasja architektoniczna, a decydującą w tym względzie rolę odegrała praktyka w biurze znanego łódzkiego architekta Dawida Landego[3], rozpoczęta zapewne w pierwszych latach XX wieku. Ugruntowaniu umiejętności architektonicznych służyć miały studia. Na temat ich przebiegu brak jednoznacznych informacji. Wiadomo, że przez trzy lata studiował w Monachium - nie były to więc zapewne pełne studia

1 Krótkie biogramy poświęcone artyście pojawiły się w: J. Strzałkowski, *Architekci i budowniczowie w Łodzi do 1944 r.*, Łódź 1997, s. 67 oraz K. Stefański, *Ludzie, którzy zbudowali Łódź. Leksykon architektów i budowniczych miasta (do 1939 roku)*, Łódź 2009, s. 72-73.

2 *Architekt Henryk Hirszenberg*, „Ilustrirter Pojliszer Manczester" Łódź, lipiec 1929 r., s. 22 (tłum. Anna Szyba). Jest to pismo wychodzące w języku jidysz pisanym alfabetem hebrajskim.

3 K. Stefański, op. cit., s. 99-102; J. Badowska, *Dawid Lande - architekt łódzki,* [w:] *Sztuka w Łodzi 2*. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniach 8-9 października 2001 roku, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2003, s. 97-102.

architektoniczne. Przypuszczalnie w tym samym okresie uczył się też przez pewien czas w Paryżu[4]. Wiadomo też, że w 1906 roku - zapewne w trakcie studiów - odbył służbę wojskową

W tym samym roku, w wieku zaledwie 21 lat, zdobywa, wraz z Markiem Feinem, pierwszą nagrodę w konkursie na projekt siedziby gimnazjum żeńskiego w Lipawie na Łotwie. Współautor tej pracy, Marek Fein (wzmiankowany także jako Fain lub Fajn) to inny młody łódzki architekt żydowski, który związał się później z widzewskim potentatem przemysłowym Oskarem Konem[5]. Projekt opublikowany został w prestiżowym petersburskim czasopiśmie architektonicznym „Zodczij"[6]. Obydwaj autorzy pracy podpisani są tam jako twórcy z Łodzi. Hirszenberg określony jest przy tym jako „chudożnik", co oznacza artystę lub malarza - sugerowałoby to wykształcenie artystyczne. Projekt dwupiętrowego budynku prezentuje racjonalną architekturę o wyraźnie już modernistycznym rysie. Bryłę urozmaica ryzalit po lewej stronie fasady oraz ryzalit w formie wieżyczki, mieszczącej zapewne boczną klatkę schodową, w prawym narożu. Elewacje przepruwają regularnie duże okna. Opracowanie plastyczne rysunku sugeruje zastosowanie w budynku ceglanego lica. Projekt mieści się w upowszechniającym się w tym czasie nurcie umiarkowanego wczesnego modernizmu.

Kilka lat później ta sama spółka odniosła kolejne sukcesy. W 1910 roku wygrała konkurs na projekt domu Towarzystwa Wzajemnego Kredytu we Włocławku, otrzymując nagrodę w wysokości 500 rubli. Sukces był tym większy, że inna zgłoszona przez Hirszenberga i Feina praca została zakupiona[7]. Zwycięski projekt nie jest znany, zachowała się tylko jego charakterystyka zawarta w sprawozdaniu konkursowego jury. Czytamy tam m. in.:

> „Budynek tylko o przyziemiu bez światła górnego, o układzie wewnętrznym zwięzłym (3792,5 m^2) i bardzo dogodnym. Dojazd i podwórze obszerne - wszystkie warunki programowe wytrzymane - plan jasny, dostęp wszędzie ułatwiony (...). Fasada spokojna, proporcje i formy proste i szlachetne. Występ z wejściem głównym oraz bocznym przez usunięcie podwójnych pilastrów zyskałby jeszcze na prostocie i spokoju, a także umożliwiłoby to powiększenie okien po obu stronach wejścia głównego"[8].

W tymże 1910 roku spółka otrzymała II nagrodę w konkursie na siedzibę oddziału Sankt-Petersburskiego Międzynarodowego Banku Handlowego w Jekaterynosławiu. I w tym

4 Według informacji córki architekta, Ofry Bruno-Hirszenberg z Jerozolimy.
5 K. Stefański, op. cit., s. 52-53.
6 „Zodczij" 1906, nr 32, s. 335, tab. 37.
7 *Dom Towarzystwa Wzajemnego Kredytu*, „Architekt" 1910, z. 4, s. 70; por. M. Rudowska, *Warszawskie konkursy architektoniczne w latach 1864-1898*, Polska Akademia Nauk. Komitet Architektury i Urbanistyki. Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki, t. X, Warszawa 1972, s. 66-67.
8 *Konkurs XXVII Koła Architektów w Warszawie. Z protokołu posiedzeń sądu konkursowego*..., „Przegląd Techniczny" 1910, nr 17, s. 226.

wypadku projekt opublikowany został w petersburskim „Zodczij”[9]. Prezentuje poważne, surowe formy w duchu neoklasycyzmu cieszącego się tym czasie dużą popularnością, szczególnie chętnie stosowanego w siedzibach banków i innych instytucji finansowych. Należy przypuszczać, że podobny charakter prezentował projekt obiektu we Włocławku. Młody architekt stał się więc w tym czasie specjalistą od prac konkursowych, wykazując się przy tym talentem i biegłością, na co wskazują zdobywane nagrody. Nie szły jednak za tym realizacje, a to dla architekta jest zawsze najważniejsze.

Pomiędzy 1906 a 1910 rokiem Hirszenberg przypuszczalnie kontynuował lub uzupełniał swoje studia. Po powrocie do Łodzi ponownie zatrudnił się w biurze Dawida Landego. W latach 1911-1913 kierował pracami przy realizacji wykonanych przez Landego projektów: kamienic przy ul. Piotrkowskiej 56 i obecnej al. Tadeusza Kościuszki 69, obydwie należące do rodziny Schweikertów, oraz przebudowy Grand Hotelu[10]. Dwa pierwsze obiekty to dużej skali wielkomiejskie kamienice wyróżniające się ciekawą dekoracją: pierwsza z elementami renesansu północnego, druga odznaczająca się modernistyczną interpretacją motywów neobarokowych. Na szczególną uwagę zasługuje praca Hirszenberga (wspólnie z Markiem Feinem) przy przebudowie Grand Hotelu, jednego z najbardziej prestiżowych gmachów miasta, który został w tym czasie znacznie rozbudowany i unowocześniony oraz uzyskał nową szatę architektoniczną z elementami późnej secesji[11].

W 1913 roku Henryk Hirszeneberg ponownie wyjechał na krótko do Monachium, a stamtąd do Sankt Petersburga, gdzie rozpoczął studia w Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych. Miały być one zapewne uzupełnieniem studiów monachijskich i dać mu uprawnienia do samodzielnego projektowania i prowadzenia prac budowlanych. W tym czasie architekt odnosi kolejny sukces zdobywając w 1914 roku III nagrodę w konkursie na projekt pałacu Würglera w Kijowie[12]. Wkrótce jednak artysta, który był prawdziwie „niespokojnym duchem”, przerwał studia i znalazł się w Moskwie, gdzie współpracował ze znanymi rosyjskimi architektami – Fiodorem Szechtelem i Aleksiejem Szczusiewem[13]. Tam zastał go wybuch pierwszej wojny światowej. W tym czasie Hirszenberg ulegał wpływom rosyjskich konstruktywistów i miał pracować przy budowie kin i willi, otrzymywał również za swoje projekty liczne nagrody[14] - brak wszakże na ten temat bliższych informacji.

9 „Zodczij” 1910, nr 29, s. 302-304, tabl. 32.
10 *Architekt Henryk Hirszenberg*, op. cit.
11 K. Stefański, *Gmachy użyteczności publicznej dawnej Łodzi. Banki, hotele, szpitale, szkoły, teatry...*, Biblioteczka Towarzystwa Opieki nad Zabytkami w Łodzi. Zeszyt 7, Łódź 2000, s. 26-27.
12 „Zodczij” 1914, nr 35, s. 397-399, tabl. 39; *Kronika. Odznaczenie Łodzian*, „Nowa Gazeta Łódzka” 1914, nr 129, s. 3.
13 M. Naščokina, *Sto architektorov moskovskovo moderna. Tvorčeskije portrety*, Moskva 2000, s. 263-285.
14 *Architekt Henryk Hirszenberg*, op. cit., s. 23.

Rzeczywistość rosyjska po rewolucji bolszewickiej nie odpowiadała najwyraźniej Hirszenbergowi, bowiem w 1921 roku, być może razem z Karolem Hillerem, przekroczył nielegalnie granicę polsko-bolszewicką i powrócił do Łodzi[15]. Wkrótce, w 1922 roku wstępuje do stworzonej przez Witolda Wandurskiego i Karola Hillera grupy artystycznej „Srebrny Wóz"[16], określanej najczęściej jako efemeryczna[17]. Rok później na międzynarodowej wystawie „Młodej Sztuki" prezentował swoje rysunki „architektury utylitarnej"[18]. Karol Hiller pisał o nich, „iż bogate w treść literacką, mają charakter starych ilustracji i z techniki przypominają sztychy angielskie XVII w., niektóre zaś nasuwają pewne podobieństwo do prac ilustratorów dzieł fantastyczno-romantycznych epoki E. T. A. Hoffmana"[19]. Dał więc w tym czasie Hirszenberg dowód swojego talentu jako rysownik i grafik.

Szybko jednak powrócił do projektowania architektonicznego. Z marca 1923 roku pochodzi informacja, że łódzcy architekci Józef Łęczycki i Jerzy [sic!] Hirszenberg zwyciężyli w konkursie na projekt szkoły w Pucku[20] - brak jednak na ten temat bliższych wiadomości[21]. We wzmiance jest mowa o Jerzym Hirszenbergu, ale można to uznać za dziennikarską pomyłkę i w rzeczywistości chodziło zapewne o Henryka[22]. Co ciekawe, gazeta informuje, że Hirszenberg przebywał w tym czasie w Gdańsku. O ile wiadomość ta jest wiarygodna, można ją połączyć z faktem, iż w Gdańsku prowadził interesy łódzki potentat Oskar Kon; posiadał tam firmę o nazwie „Balticum" oraz był właścicielem willi Jäschkenthall w Gdańsku-Wrzeszczu[23]. Jak już wcześniej wspomniano, związany z nim był bliski współpracownik Hirszenberga, Marek Fein, a poprzez niego sam Hirszenberg, co potwierdzi późniejsze jego zatrudnienie w zarządzanej przez Kona Widzewskiej Manufakturze. Henryk Hirszenberg mógł być aktywny przy prowadzonej w tym czasie przebudowie willi Jäschkenthal[24]. Podpis architekta pojawia się na wykonanym w sierpniu

15 Brak potwierdzenia tego przypuszczenia w opracowaniu dotyczącym biografii K. Hillera: Z. Karnicka, *Kalendarium życia i twórczości*, [w:] *Karol Hiller 1891-1939. Nowe widzenia. Malarstwo, heliografika, rysunek, grafika*, red. M. Bauer, J. Ojrzyński, Łódź 2002, s. 330.

16 *Kronika artystyczna*, „Republika" 1923, nr 15, s. 4.

17 J. Ładnowska, *Plastyka łódzka w latach 1918-1928*, [w:] *Sztuka łódzka*, Materiały sesji naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa-Łódź 1977, s. 109; J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz" i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki" w Polsce 1918-1923*, Warszawa 1987, s. 51.

18 *Lodzer Internationale Ausstelung junger Kunst*, „Freie Presse" 1923, nr 176, s. 4; J. G., *Internationale Ausstelung „Junge Kunst" in „Casino"*, Ibidem, nr 182, s. 3; nr 183, s. 3, nr 184, s. 3-4; *Wystawa młodej sztuki w Łodzi w witrażowej salce „Casina"*, „Głos Polski" 1923, nr 344, s. 6; *Łódzka międzynarodowa Wystawa młodej sztuki*, „Kurier Łódzki" 1923, nr 343; Miecz. K.[Mieczysław Kołtoński], *Międzynarodowa wystawa malarstwa w Łodzi*, „Republika" 1923, nr 339, s. 9; por. J. Malinowski, op. cit., s. 60.

19 K. Hiller, *Sylwetki malarzy łódzkich*, „Republika" 1923, nr 8 - wg J. Ładnowska, op. cit., s. 109.

20 *Osobiste*, „Republika" 1923, nr 66, s. 5.

21 Nie wymienia go publikacja: *Konkursy architektoniczne w Polsce w latach 1918/1939*, red. O. Czerner, Wrocław 1970 [Katalog wystawy w Muzeum Architektury we Wrocławiu].

22 Brak jakichkolwiek informacji o architekcie Jerzym Hirszenbergu; podobnie o Józefie Łęczyckim - żył i pracował w Łodzi natomiast Mieczysław Łęczycki. Por. K. Stefański, op. cit., s. 113-114.

23 B. Lesman, *Recepta na miliony (Z dziejów rodu Konów)*, Warszawa 1967, s. 180-181.

24 Ibidem, s. 260. Drugi gdański trop to znajdujące się w zbiorach rodzinnych Ofry Bruno-Hirszenberg rysunki

1923 roku projekcie willi Jezajasza Kestenberga przy ul. Prezydenta Gabriela Narutowicza 59 w Łodzi, obok sygnatury Jerzego Münza. Zapewne współpracował przy jego powstawaniu, choć w późniejszych dokumentach jako twórca willi podawany jest jedynie Münz[25].

W połowie lat dwudziestych Hirszenberg bierze udział w serii konkursów. Ponownie, jak przed rokiem 1914, będą stanowiły one ważne pole jego aktywności. W 1925 roku brał udział w konkursach: na gmach Kasy Chorych na Chojnach, zdobywając II nagrodę[26], na siedzibę szkoły na Brusie, u zbiegu ulic Krzemienieckiej i Konstantynowskiej, wspólnie a Adolfem Fischerem (III nagroda) oraz na siedzibę seminarium nauczycielskiego przy ulicy Wysokiej, również wspólnie z Adolfem Fischerem (III nagroda)[27]. Żaden z tych projektów nie doczekał się realizacji.

Architekt wziął w tym czasie udział w jeszcze jednym konkursie: na gmach szkolny w Rudzie Pabianickiej, który tym razem zakończył się realizacją. Zorganizowały go wiosną 1925 roku władze Rudy Pabianickiej, wówczas odrębnego miasta (obecnie część Łodzi). Rozstrzygnięcie konkursu nastąpiło w czerwcu - zwyciężył Henryk Hirszenberg, drugie miejsce zajął Adolf Goldberg, trzecie Tadeusz Reiter. Problemy finansowe sprawiły, że pierwotne plany architekta musiały ulec znacznemu zredukowaniu. Zamiast gmachu złożonego z dwóch skrzydeł, mieszczącego 14 oddziałów (szkoła powszechna i gimnazjum), zdecydowano się na wzniesienie obiektu tylko o jednym skrzydle. Ostatecznie prace przy budynku, położonym przy ulicy Zagłoby (obecnie Scaleniowej) 6, ruszyły w styczniu 1927 roku, a w lipcu odbyła się uroczystość poświęcenia kamienia węgielnego. Szkołę ukończono we wrześniu 1928 roku[28]. Jednak wyposażanie obiektu trwało jeszcze blisko rok i dopiero we wrześniu 1929 roku dzieci rozpoczęły w nim naukę[29]. Obiekt mieści obecnie Gimnazjum i Liceum Związku Nauczycielstwa Polskiego.

Jest to piętrowy budynek o wydłużonej, masywnej bryle nakrytej trójspadowym dachem, urozmaiconej od północy i od południa ryzalitami – południowy ryzalit wyodrębniono dwuspadowym dachem o poprzecznie ustawionej kalenicy i wzbogaconym parterowym aneksem mieszczącym przedsionek. Obiekt nawiązuje do charakterystycznych dla architektury polskiej lat dwudziestych XX wieku form stylu dworkowego – było to zgodne z warunkami konkursu, gdzie

techniczne pomp wodnych wykonywanych przez Stocznię Gdańską dla osiedla im. Montwiłła-Mireckiego na Polesiu Konstantynowskim w Łodzi. Datowane są one wszakże na 1931 r., ale już wcześniej architekt mógł mieć jakieś kontakty ze stocznią. W zachowanych na ten temat materiałach w Archiwum Państwowym w Łodzi, Akta m. Łodzi 1794-1915, sygn. 20063-20065, brak wzmianki o H. Hirszenbergu. Kwestia pozostaje tym samym niewyjaśniona.

25 Urząd Miasta Łodzi, archiwum zakładowe Łódź-Śródmieście, akta posesji ul. Prezydenta Gabriela Narutowicza 59.

26 Z. W. [Zygmunt Wóycicki], *Konkursy architektoniczne*, „Architektura i Budownictwo" 1925, nr 1, s. 48 - jako Henryk Hirszenberg; por. W. Walczak, *Łódzkie konkursy architektoniczne w latach 1918-1939*, [w:] *Sztuka łódzka,* op. cit., s. 103.

27 Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta m. Łodzi 1794-1915, sygn. 20493.

28 Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta m. Ruda Pabianicka, sygn. 284-287.

29 A. Staniszewska, *Ruda Pabianicka. Echa przeszłości*, Łódź 2009, s. 61.

napisano: „Styl [budynku] dowolny – pożądanym byłby styl polski – Zygmuntowski”[30]. Motywy dworkowe zastosowano tutaj w wydaniu bardzo oszczędnym, unikając nakładania eklektycznego detalu, co podnosi walory architektoniczne gmachu.

Z połowy lat dwudziestych pochodzi inne dzieło architekta, na którym – co wyjątkowe – umieścił swoją sygnaturę. To nagrobek rodziny Maksymiliana Kona (Cohna), znanego lekarza zmarłego w 1924 roku, znajdujący się na cmentarzu żydowskim przy ulicy Brackiej w Łodzi. Powstał on zapewne w 1925 lub 1926 roku. Kamienny pomnik, niewielkiej skali, otrzymał niezwykły kształt. Na prostopadłościennej poziomej płycie umieszczono formę przypominającą stylizowany, zgeometryzowany pąk kwiatu lotosu. Z tyłu znajduje się pionowa tablica z inskrypcją, zwieńczona podobnym zgeometryzowanym motywem rozchylającego się kwiatu. W rozwiązaniach tych widać pokrewieństwo z motywami popularnej w tym czasie polskiej sztuki dekoracyjnej. Jest to bez wątpienia jedno z ciekawszych dzieł na łódzkim cmentarzu żydowskim z okresu międzywojennego[31].

W 1927 roku Henryk Hirszenberg spróbował swoich sił na arenie ogólnopolskiej biorąc udział w prestiżowym konkursie na projekt gmachu Ministerstwa Robót Publicznych i Banku Gospodarstwa Krajowego, jaki miał stanąć w centrum Warszawy przy Alejach Jerozolimskich. Jego praca, utrzymana w poważnej, surowej tonacji „półmodernistycznej”, została wyróżniona zakupem (projekt przy współpracy Stanisława Cygiera i Michała Baldyngiera)[32].

Wkrótce powstaje najbardziej chyba znaczące dzieło Henryka Hirszenberga na terenie Łodzi. W latach 1929-1931 według jego planów wzniesiono budynek Kasy Chorych przy ulicy Łagiewnickiej, obiekt o ekspresyjnej bryle na planie litery U, z elementami dekoracyjnymi w stylu polskiej sztuki dekoracyjnej. Jest to z pewnością jedna z najbardziej interesujących budowli miasta lat międzywojennych. Dodać należy, że do niedawna autorstwo tego gmachu pozostawało zagadką. Dopiero zachowany w zbiorach Ofry Bruno-Hirszenberg rysunek z podpisem architekta i informacją o zdobyciu przez niego I nagrody w konkursie, wyjaśnił kwestię atrybucji ważnego dzieła łódzkiej architektury[33].

---

30 Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta m. Ruda Pabianicka, sygn. 284 [bez paginacji stron]. Pojęcie „stylu zygmuntowskiego”, jako synonimu polskiego renesansu wprowadził architekt i teoretyk Jan Sas Zubrzycki w swojej publikacji z 1914 r. - por. K. Stefański, *Jan Sas Zubrzycki i Andrzej Lenik – z pracowni architekta i rzeźbiarza* [katalog wystawy zorganizowanej w Muzeum Architektury we Wrocławiu, 25 lutego-16 maja 2004], Wrocław 2004.

31 Latem 2016 r. udało się odnaleźć w pomieszczeniach gospodarczych administracji cmentarza element wieńczący nagrobka i ustawić go ponownie na pierwotnym miejscu; za przekazane tej informacji dziękuję dr Irminie Gadowskiej z Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego.

32 E. Norwerth, *Konkurs na budowę gmachu Ministerstwa Robót Publicznych i Banku Gospodarstwa Krajowego*, „Architektura i Budownictwo” 1927, nr 10, s. 321-322.

33 Por. J. Olenderek, *Łódzki modernizm i inne nurty przedwojennego budownictwa*. Tom 1: *Budynki użyteczności publicznej*, Łódź 2011, s. 96 - jako autor budynku wymieniony jest tutaj Witold Szereszewski.

Obydwie powyższe realizacje – o różnej funkcji i charakterze – wskazują na znamienną ewolucję w architektonicznej twórczości artysty. Uwidaczniają wyraźne wpływy nurtu polskiej sztuki dekoracyjnej, określanej również jako polska odmiana *art déco*, która święciła triumfy po sukcesie polskiego pawilonu na paryskiej Powszechnej Wystawie Przemysłu i Sztuki Dekoracyjnej w 1925 roku[34]. Charakterystyczne motywy dekoracyjne zastosowane tam przez polskich artystów – ostre dynamiczne formy, z motywami trójkątnymi – pojawiają się zarówno w nagrobku rodziny Maksymiliana Kona, jak i w budynku Kasy Chorych. Dowodzi to, że Hirszenberg uważnie śledził najnowsze tendencje w sztuce polskiej i chętnie wprowadzał je w swoich pracach.

Koniec lat dwudziestych należy z pewnością do najlepszych okresów w twórczości Henryka Hirszenberga. Sukcesy w konkursach i kilka realizacji sprawiły, że zaczął być dostrzegany jako artysta zasługujący na uwagę. Wyrazem tego był poświęcony mu artykuł, jaki ukazał się w 1929 roku na łamach łódzkiego pisma żydowskiego „Ilustrirter Pojliszer Manczester", zawierający wiele interesujących informacji o architekcie (z których część już wykorzystano we wcześniejszej partii niniejszego tekstu), jego fotografię i reprodukcje kilku projektów[35]. Zasługują one na bliższą uwagę, gdyż ukazują różne oblicza architekta. Wśród nich zwraca przede wszystkim uwagę „Ogród Alberta" – projekt założenia ogrodowo-pomnikowego przeznaczonego do realizacji w Tel Awiwie, wykonany na zamówienie Oskara Kona, łódzkiego finansisty i fabrykanta, głównego akcjonariusza Widzewskiej Manufaktury, jednego z najbogatszych ludzi międzywojennej Łodzi. Założenie to miało upamiętnić jego syna Alberta, który zmarł 1 lutego 1929 roku w wyniku postrzelenia na ulicy przez robotnika[36]. „Ogród Alberta" był niezbyt obszernym założeniem na planie wydłużonego pięcioboku położonym nad Morzem Śródziemnym. Wejście od strony ulicy prowadziło przez centralnie zakomponowany obiekt na zarysie gwiazdy Dawida, o orientalnej formie.

Projekt ten wskazuje na bliskie kontakty Henryka Hirszenberga z Oskarem Konem. Potwierdza je dokument z 1928 roku informujący, że architekt zatrudniony był w tym czasie w Widzewskiej Manufakturze i należał do współzałożycieli klubu sportowego przy tych zakładach. Jak wcześniej wspomniano, z przemysłowym potentatem związany był blisko w latach międzywojennych Marek Fein, współpracownik Hirszenberga w okresie młodzieńczym, przed 1914 rokiem. To może dzięki niemu Hirszenberg otrzymał posadę na Widzewie, co zapewniało mu odpowiednie środki do życia. Plany dla Palestyny i artykuł w piśmie w języku jidysz wskazują

34 I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, s. 65-84; A. K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925. Teoria i praktyka*, Wrocław 1967, s. 140-166.

35 Zob. przypis 2.

36 Zabójcą był Edward Ciesiński, który również, w wyniku odniesionych w trakcie wymiany strzałów z Albertem Konem ran, zmarł. Była to zemsta za zwolnienie z fabryki, ale nieoficjalne wersje mówią, że Ciesiński mścił się za uwiedzenie narzeczonej, zob. B. Lesman, op. cit., s. 286-320.

również na żywe w tym okresie związki architekta ze środowiskiem syjonistycznym, które dążyło do odtworzenia państwa żydowskiego na terytorium Palestyny, będącej w tym czasie dominium brytyjskim.

Inna ciekawa praca, jaka znalazła się we wspomnianym tekście, to „abstrakcyjny" projekt muzeum oceanograficznego – budowla o formie wieży, o dynamicznych kształtach bliskich nurtowi ekspresjonistycznemu, budząca skojarzenia z dziełami Ericha Mendelsohna, takimi jak wieża Einsteina w Poczdamie czy biurowiec zakładów Wachsmana w Gliwicach. I ten obiekt pomyślany był zapewne z myślą o terytorium Palestyny.

Trzeci projekt, jaki zilustrował artykuł o Henryku Hirszenbergu, to widok perspektywiczny budynku mieszkalnego przy obecnej alei Adama Mickiewicza 11 (wcześniej ul. św. Anny 12 i następnie bpa Bandurskiego 12), na rogu ulicy Wólczańskiej, co mogło wskazywać, że był on projektantem stojącej tam modernistycznej kamienicy. Badania archiwalne nie potwierdziły jednak tej atrybucji. Historia powstania tego budynku była długa i złożona. W 1927 roku powstał projekt kamienicy dla właściciela posesji Juliusza Triebego, wykonany przez Hirszenberga, co poświadczają podpisy na zachowanych dwóch egzemplarzach planu[37]. Obiekt o czterech piętrach miał wypełniać całą posesję, z czterema skrzydłami ujmującymi wewnętrzny prostokątny dziedziniec. Architektura budynku miała już zdecydowanie modernistycznych charakter, a szczególnie ciekawie prezentował się dynamicznie zakomponowany narożnik z wykuszami, który uwidoczniony został w perspektywie na reprodukowanej w czasopiśmie ilustracji. Jednak do realizacji tych planów nie doszło. Jak należy się domyślać, z przyczyn finansowych. Wkrótce rozpoczął się kryzys roku 1929, który wpłynął negatywnie na sytuację ekonomiczną w Polsce i zahamował wiele inwestycji, co tym bardziej przekreślało szanse rozpoczęcia prac. Zmienił się także właściciel posesji, został nim Izrael Szefner. W 1931 roku rozpoczął on – mimo trwającego jeszcze kryzysu – inwestycję według wcześniejszych planów Hirszenberga. Wkrótce jednak ją przerwał, co tłumaczył faktem nieotrzymania pożyczki z Banku Gospodarstwa Krajowego, na którą liczył. Wykonana została jedynie część fundamentów.

Do planów zabudowy posesji powrócił w 1934 roku kolejny jej właściciel, znany wówczas łódzki przedsiębiorca budowlany Herman Kalisz. Zamówił nowy projekt u innego architekta – Henryka Lewinsona. Został on w ciągu dwóch lat zrealizowany. W nowym projekcie znacznie zmniejszono intensywność zabudowy działki, czteropiętrowa kamienica składała się tylko z dwóch przyulicznych skrzydeł. Forma architektoniczna zyskała na dynamice i modernistycznym wyrazie, co nie może dziwić, jeżeli weźmie się pod uwagę, że od powstania planów Hirszenberga minęło siedem lat. Choć kamienicę przy Alei Mickiewicza 11 wybudowano ostatecznie według

37 Urząd Miasta Łodzi, archiwum zakładowe Łódź-Śródmieście, akta posesji al. A. Mickiewicza 11.

projektu Lewinsona, nie można pominąć wkładu Henryka Hirszenberga, biorąc pod uwagę, że nowy architekt musiał dostosować się do wykonanych już wcześniej fundamentów.

Omawiany artykuł, będący ważnym źródłem wiedzy o Henryku Hirszenbergu, kończy się następującymi słowami: „Aktualnie Hirszenberg jest u szczytu formy i miejmy nadzieję, że dokona jeszcze wiele na rzecz rozwoju nowoczesnej architektury"[38].

Dużą aktywność twórcy na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych potwierdza jego działalność w Łódzkim Stowarzyszeniu Architektów. Z jego ramienia opiniował plan regulacyjny Łodzi z 1928 roku autorstwa prof. Władysława Michalskiego z Politechniki Warszawskiej[39], a w 1933 roku pełnił funkcję skarbnika[40]. Niestety, początek lat trzydziestych nie przyniósł zbyt wielu nowych dzieł, na co miał z pewnością wpływ zastój budowlany spowodowany kryzysem ekonomicznym 1929 roku. Jedyną znaną realizacją Hirszenberga z tego okresu jest dom braci Ignatowiczów na przy ulicy Piotrkowskiej 97, na rogu obecnej ulicy Andrzeja Struga. Niezbyt duży, ale charakterystyczny obiekt odznacza się modernistyczną formą o dużych przeszkleniach w parterze i poziomych ciągach okien na dwóch piętrach[41]. Prostopadłościenna bryła budynku o płaskich dachach wyróżnia go spośród sąsiedniej zabudowy z końca XIX wieku

Ostatnia znana praca Henryka Hirszenberga z terenu Łodzi to projekt stadionu Klubu Sportowego Widzewska Manufaktura (Wi-Ma), którego był współzałożycielem. Nie jest on datowany, ale powstał zapewne w 1936 lub 1937 roku, tuż przed wyjazdem z Łodzi[42]. Do czasu wybuchu drugiej wojny światowej plany te nie zostały zrealizowane.

Działalność dla klubu Widzewska Manufaktura jest ostatnim śladem aktywności Henryka Hirszenberga w mieście. Prawdopodobnie w 1936 roku wyjechał do Palestyny, idąc śladem swojego starszego brata Samuela[43], co było efektem wspomnianych powyżej związków ze środowiskiem syjonistycznym. Paradoksalnie wyjazd nastąpił w momencie przezwyciężenia kryzysu ekonomicznego w Polsce i boomu budowlanego. Lata 1935-1939 to okres dużej aktywności wielu żydowskich architektów w Łodzi, m. in.: Pawła Lewego, Ignacego Gutmana, Lucjana Oli,

38 *Architekt Henryk Hirszenberg*, op. cit., s. 23.

39 Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta Miasta Łodzi 1794-1939, sygn. 19572.

40 J. Strzałkowski, op. cit.

41 Szkic projektowy - perspektywa - znajdujący się w posiadaniu Ofry Bruno-Hirszenberg, ukazuje budynek o trzech piętrach. W budynku mieści się obecnie popularna restauracja Piotrkowska Klub 97. Akta tej posesji sprzed II wojny światowej nie zachowały się.

42 Zaprezentowany został na posiedzeniach Zgromadzenia Klubu w 1937 r.: *Protokół Walnego Zgromadzenia Klubu Sportowego WIMA w Łodzi z dnia 28 grudnia 1937 roku oraz Sprawozdanie z działalności Klubu za rok 1937*, Łódź 1937, s. 4. Podane za: S. Glica, M. Jaskulski, *Obiekty sportowe Łodzi. Od miejskich parków i placów po stadiony i hale sportowe*, Łódź 2014, s. 67; w publikacji tej nazwisko projektanta nie jest wymienione.

43 Według informacji córki architekta, Ofry Bruno-Hirszenberg z Jerozolimy. Przed wyjazdem, w 1935 r., architekt ofiarował Bibliotece Miejskiej w Łodzi kilka roczników luksusowego darmsztadzkiego pisma „Innen-Dekoration" - zob. W. Jordan, *W kręgu łódzkiej secesji*, Łódź 2006, s. 114.

Izydora Fajnberga czy wspomnianego już wyżej Henryka Lewinsona[44]. Hirszenberga zabrakło w momencie, gdy miał duże szanse na nowe realizacje.

W Palestynie, a od 1948 roku Izraelu, Henryk Hirszenberg mieszkał w Tel Awiwie. Pozostawał aktywny jako architekt, a także teoretyk. Pozostawał polskim obywatelem i podtrzymywał związki ze środowiskiem polskim. Wyrazem tego są zachowane w maszynopisie opracowania dotyczące urbanistyki miast i wsi, napisane w języku polskim, zapewne z myślą o odbudowie kraju po wojnie[45]. Widać w nich wpływ idei socjalistycznych oraz angielskiej idei miast-ogrodów, ale przede wszystkim koncepcji Le Corbusiera. Podkreślając zły stan urbanistyki miast współczesnych Henryk Hirszenberg stwierdza, że obecną sytuację należy zmienić poprzez:

„a) dezurbanizację,

b) przeniesienie fabryk w pobliże złóż surowców i produktów,

c) celem równomiernego rozmieszczenia ludzkości w nowo wzniesionych miastach planowanych w orientacji do ośrodków pracy należy zaprojektować miasta mieszkalne niedaleko warsztatów pracy, o maksymalnym zasiedleniu nie wyżej 100 000 mieszkańców".

W dalszym ciągu tekstu Hirszenberg wymienia i charakteryzuje poszczególne typy miast. W opracowaniu dotyczącym urbanizacji wsi Hirszenberg postuluje wprowadzenie kilku rodzajów zasiedlenia kraju wyróżniając: 1. fermy radialne, 2. wsie kooperatywne (jednostki kolektywne), 3. jednostki agrarne (wsie kolektywne), 4. jednostki industrialne. W konkluzji architekt stwierdza:

„PAŃSTWO POLSKIE może się stać przykładem dla innych krajów przez wprowadzenie nowej agrarnej polityki konstruktywnej. Dlatego potrzebna jest niezłomna wola JEJ RZĄDU I OBYWATELI do pracy bez żadnych domieszek politycznych, resztę dokonają umysły i chętne ręce do pracy".

Tekst powyższy datowany jest na maj 1942 roku, w tym samym czasie powstało zapewne i pierwsze opracowanie. Był to okres, gdy na Bliskim Wschodzie pojawiła się armia generała Andersa i być może Hirszenberg myślał o powrocie do Polski. Został jednak w Palestynie i od 1948 roku włączył się aktywnie w budowę nowego państwa żydowskiego – Izraela.

Pozostawił po sobie wiele szkiców i projektów. W zbiorach dokumentów architekta zachowanych przez córkę znajdujemy projekty banku PKO oraz licznych domów mieszkalnych w Tel Awiwie o modernistycznym wyrazie (w części zrealizowanych), a także informację o planach centralnej synagogi w Jerozolimie z 1950 roku. W latach 1949-1955 pracował w Wydziale Budownictwa izraelskiego Ministerstwa Pracy wykonując plany domów dla imigrantów, a także

44 K. Stefański, *Atlas architektury dawnej Łodzi do 1939 r.*, Łódź 2003, s. 32.

45 W posiadaniu córki architekta, Ofry Bruno-Hirszenberg.

szkół i budynków użyteczności publicznej. Zajmował się również projektowaniem wnętrz i szukał nowych rozwiązań technicznych w budownictwie, czego dowodem są uzyskane przez niego w Izraelu patenty[46]. Inną dziedziną jego działalności była ilustracja książkowa, co było powrotem do wcześniejszych zainteresowań rysunkiem i grafiką.

Swoim upodobaniom do tworzenia dużych urbanistycznych założeń Henryk Hirszenberg dał wyraz projektem Miasta Uniwersyteckiego (University City) z 1954 roku, przeznaczonego dla Brugii w Belgii. Tworzy ono duży zespół, na który składają się siedziby pięciu wydziałów, konserwatorium, Akademia Sztuki, gmach teatru i opery, kino i klub studencki[47].

Kończąc powyższy zarys drogi twórczej Henryka Hirszenberga kilka słów poświęcić należy jego życiu prywatnemu. W młodym wieku, krótko przed 1910 rokiem, ożenił się z Olgą Rothe, starszą od siebie o trzynaście lat artystką rodem z Saksonii, absolwentką drezdeńskiej Akademii Sztuk Pięknych, poznaną zapewne podczas studiów w Niemczech. Prawdopodobnie, by wziąć z nią ślub, przeszedł na luteranizm[48]. W 1910 roku urodziła się im córka Beatrycze (Beatrysa). Przypomnieć należy, że w 1913 roku Henryk Hirszenberg wyjechał z Łodzi do Monachium, a następnie do Rosji, pozostawiając żonę i córkę, by powrócić dopiero w 1921 roku. Czy zamieszkali ponownie razem, nie wiadomo, domyślać się jednak można, że nie, bowiem w 1928 roku rozwiedli się[49]. Dokument z 1928 roku informuje, że Henryk Hirszenberg był kawalerem wyznania mojżeszowego i mieszkał przy ulicy Nowo-Targowej (obecne ul. Seweryna Sterlinga) 16[50]. Informacje te, zebrane przez Oddział Bezpieczeństwa Publicznego Łódzkiego Starostwa Grodzkiego, nie były precyzyjne – Hirszenberg był wówczas rozwodnikiem i formalnie ciągle członkiem Kościoła luterańskiego. Wystąpił z niego dopiero w lutym 1930 roku i ponownie przyjął wyznanie mojżeszowe[51]. Krótko później ożenił się z Belą Olszer, córką znanego łódzkiego

46 W posiadaniu córki architekta, Ofry Bruno-Hirszenberg.

47 W posiadaniu córki architekta, Ofry Bruno-Hirszenberg.

48 Archiwum Państwowe w Łodzi, Księgi Ludności Stałej, sygn. 25Sw, k. 258 - zgodnie z zaświadczeniem wydanym w 1922 r. Hirszenbeg przyjął chrzest w kościele ewangelicko-augsburskim Świętej Trójcy w Łodzi. Przyjął też wówczas oficjalnie imię Henryk.

49 Archiwum Państwowe w Łodzi, Księgi Ludności Stałej, sygn. 25 Sw, k. 258. Olga Hirszenberg-Rothe co najmniej od 1927 r., a zapewne już wcześniej, prowadziła przy ul. Piotrkowskiej 121 pracownię plastyczną malowania na tkaninie - APŁ, Akta miasta Łodzi 1794-1914, Wydział Przemysłowy, sygn. 103839; za wskazanie tego źródła dziękuję dr Irminie Gadowskiej z Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego. Olga Hirszenberg (wpisana jako Herszenberg) widnieje w: *Księga adresowa miasta Łodzi... Rocznik 1937-1939*, Łódź [1937], s. 169, jako właścicielka sklepu z obrazami przy ul. Piotrkowskiej 121.

50 Muzeum Miasta Łodzi, Oddział Sportu i Turystyki, sygn. 11245/28 (depozyt z archiwum prywatnego Andrzeja Bogusza).

51 Archiwum Państwowe w Łodzi, Księgi Ludności Stałej, sygn. 25 Sw, k. 258 - powrócił też wówczas do swoich dawnych imion Izrael Hersz, choć później nadal występował jako Henryk.

przedsiębiorcy budowlanego Izraela Olszera[52], z którą miał córkę Ofrę (ur. 1932). Jednocześnie coraz silniej związany był z ruchem syjonistycznym, co zaowocowało wyjazdem do Palestyny, wspólnie z żoną i córką Ofrą.

* * *

Przedstawiony powyżej dorobek twórczy Henryka Hirszenberga i jego droga życiowa ukazują go jako postać nieszablonową, wymykającą się jednoznacznym ocenom. Był z pewnością artystą wszechstronnie utalentowanym, o czym świadczą jego rysunki i grafiki, ale przede wszystkim architektem o wielkich możliwościach, za czym przemawiają liczne sukcesy w konkursach, zarówno przed 1914 rokiem, jak i w latach międzywojennych. Podstawą jego warsztatu były nie tylko studia w Monachium i Sankt Petersburgu (a być może i w Paryżu), ale także praktyka u boku znakomitego architekta łódzkiego Dawida Landego. Za sukcesami w konkursach nie zawsze, niestety, szły realizacje.

Oceniając dorobek Hirszenberga na podstawie znanych projektów i realizacji dostrzegamy w nim architekta twórczego i szukającego konsekwentnie nowej formy, ceniącego przy tym rozwiązania funkcjonalne i pragmatyczne. W pierwszych znanych pracach z okresu sprzed pierwszej wojny światowej widzimy już zalążki odchodzenia od form historycznych i dążenia w kierunku rozwiązań modernistycznych. W pracach z połowy lat dwudziestych wyraźny jest wpływ modnych wówczas w Polsce konwencji: stylu dworkowego i polskiej sztuki dekoracyjnej, potraktowanych wszakże w sposób nietypowy, daleki od eklektyzmu. Teoretyczny pomysł „oceanarium" ukazuje tendencje ekspresjonistyczne. Kolejne projekty - kamienicy przy obecnej Alei Mickiewicza 11 oraz stadionu na Widzewie ukazują wyraźny zwrot w stronę modernizmu. Fascynacja modernizmem widoczna jest także w pracach z okresu palestyńskiego. Opracowania z 1942 roku ukazują go jako wizjonera pragnącego po wojennej zawierusze budować nową Polskę.

Na pełną ocenę twórczości i postaci Henryka Hirszenberga jest z pewnością za wcześnie. Wciąż jego życiorys zawiera wiele luk, a dorobek daleki jest od pełnego rozpoznania. To, co obecnie o nim wiemy, w pełni potwierdza słowa, jakie napisano w 1929 roku: „znany jest w polskim świecie architektonicznym, jako niespokojny i poszukujący duch, który wkłada w formy architektury niesamowicie głębokie idee i poczucie piękna"[53].

52 K. Stefański, *Ludzie, którzy zbudowali Łódź*..., op. cit., s. 139.
53 *Architekt Henryk Hirszenberg*, op. cit., s. 22.

HENRYK HIRSZENBERG (1885-1955). IN THE SEARCH FOR NEW FORMS

Krzysztof Stefański
Department of Art History, University of Łódź

That Hirszenberg family produced three artists - two painters: Samuel and Leon, and Henryk, the architect. Until recently, very little was known about the third Hirszenberg. His surname was mentioned in architectural magazines and archival documents, both before World War I, as well as after it ended, however, no details were known about the artist[1]. This is by no means a unique situation. Studying the history of Łódź architecture of the early twentieth century, we find many architects about whom we have no further information. That dynamically developing city attracted a large number of architects and builders who sought a chance to pursue the careers there. Characteristically, many of them were Jewish. Often, they stayed in Łódź for a short time only. By contrast, Henryk Hirszenberg was a native resident of Łódź. Nevertheless, he never won acclaim in his home city, nor did he complete a significant number of projects. At the end of the interwar era, he disappeared from Łódź architectural scene and his whereabouts remained unknown, although, in the context of the tragic events of the Second World War, it was not uncommon. The same thing happened to many Jewish architects, but also by artists associated with the German community, who disappeared from records after 1945.

It was not until recently, in preparation for the exhibition at the Museum of the City of Łódź, that we managed to obtain more information about the life and work of Henryk Hirszenberg, mainly thanks to the daughter of the artist, Ofra Bruno-Hirszenberg, who lives in Israel. She was kind enough to share materials from her private archive. This made it possible to fill the many blanks in his biography, although there are still many questions remaining.

Izrael Hersz Hirszenberg, who later used the name Henryk, was born in Łódź on 7 June 1885 as the son of Dawid and Sara, nee Awner. He was much younger than his brothers Samuel and Leon, who went on to become painters. It was Samuel who first noticed the talent of his younger brother, who had a penchant for drawing[2]. However, Henryk's real passion was architecture, and he was inspired by internship in the office of the famous Łódź architect Dawid Lande[3], probably in the early twentieth century. Most likely, his studies solidified his architectural skills. However, there is no clear information about his education. All we know is that he spent three years studying in Munich – therefore, it is unlikely that received had complete university

1 Short biographies dedicated to the artist appeared in J. Strzałkowski, *Architekci i budowniczowie w Łodzi do 1944 r.*, Łódź 1997, 67 oraz K. Stefański, *Ludzie, którzy zbudowali Łódź. Leksykon architektów i budowniczych miasta (do 1939 roku)*, Łódź 2009, 72-73.

2 *Architekt Henryk Hirszenberg*, "Ilustrirter Pojliszer Manczester" Łódź, July 1929, 22 (trans. Anna Szyba). A journal published written in Yiddish, Hebrew alphabet.

3 K. Stefański, op. cit., 99-102; J. Badowska, *Dawid Lande - architekt łódzki*, [in:] *Sztuka w Łodzi 2*. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniach 8-9 października 2001 roku, ed. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2003, 97-102.

training in architecture. Presumably, he spent some time studying in Paris[4]. We also know that in 1906, probably during his education, he that his military service.

In the same year, at the age of just 21, he won the first prize (jointly with Marek Fein) in a competition for the design of the girls' junior high school in Liepaja, Latvia. Co-designer, Marek Fein (also spelled Fain or Fajn) was another young Jewish architect from Łódź, who later became associated with the Widzew industrial tycoon Oscar Kon[5]. The design was published in the prestigious St. Petersburg architectural journal "Zodchyi"[6]. Both authors were undersigned as artists from Łódź. Hirszenberg was described as *khudozhnik,* which means artist painter, indicative of artistic education. The design of two-storey building represents rational architecture with a clearly modernist outline. The shape is accentuated by the projection on the left side of the facade and another one, in the form of a turret, were most likely a staircase would be located, in the right corner. Piercing the facade are large windows at regular intervals. The drawing suggests that brick face would be used for the building. The project represents the style of early modernism, which was gaining popularity at the time.

Several years later, the same company celebrated another success. In 1910, they won a competition to design the building of the Mutual Credit Society in Włocławek, along with a reward of 500 roubles. That success was all the greater given the fact that another work submitted is by Hirszenberg and Fein was purchased[7]. The victorious project has not survived, only the description in the report of the jury is preserved. There, we read:

"The building with only a basement, without upper light, with concise (3792.5 square metres) and very convenient internal layout. Extensive access road and yard - fulfilling all the conditions - a clear layout, facilitated access everywhere (...). Calm facade, simple and noble proportions and forms. The projection with the main and side entrance could gain simplicity and tranquility by removing the double pilasters, which would also make it possible to enlarge windows on both sides of the main entrance"[8].

Also in 1910, the company won the second prize in the contest for the seat of the St.Petersburg branch of the International Commercial Bank in Yekaterinoslav. Also in that case, the design was published project was published in St. Petersburg "Zodchyi"[9]. The work

4 According to the architect's daughter, Ofra Bruno-Hirszenberg from Jerusalem.

5 K. Stefański, op. cit., 52-53.

6 "Zodchyi" 1906, no. 32, 335, tab. 37.

7 *Dom Towarzystwa Wzajemnego Kredytu*, "Architekt" 1910, issue 4, 70; cf. M. Rudowska, *Warszawskie konkursy architektoniczne w latach 1864-1898*, Polska Akademia Nauk. Komitet Architektury i Urbanistyki. Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki, vol. X, Warszawa 1972, 66-67.

8 *Konkurs XXVII Koła Architektów w Warszawie. Z protokołu posiedzeń sądu konkursowego...* "Przegląd Techniczny" 1910, no 17, 226.

9 "Zodchyi" 1910, no 29, 302-304, tabl. 32.

consisted of serious, severe forms in the neoclassical style, which was very popular at the time and used in designs of banks and other financial institutions. In must be assumed that the object in Wloclawek was similar in character. The young architect became a specialist in competition designs, demonstrating talent and skill, as evidenced by their rewards he won. However, his designs were not implemented, and after all this is what is the most important for an architect.

Between 1906 and 1910, Hirszenberg presumably continued or complemented his studies. After returning to Łódź, once again he found employment in the office of Dawid Lande. In 1911-1913, who was in charge of implementation of Lande's design: tenement at 56 Piotrkowska Street and at today's 69 Tadeusz Kosciuszko Avenue, both owned by the Schweikert family, and the reconstruction of the Grand Hotel[10]. The first two objects are large-scale metropolitan tenements, distinctive because of their interesting decoration: the first features elements of the Northern Renaissance, the other is distinguished by a modernist interpretation of neo-Baroque motifs. Particularly noteworthy is Hirszenberg's work (together with Fein) on the reconstruction of the Grand Hotel, one of the most prestigious buildings in the city, which was at that time significantly expanded and modernized, gaining a new look with architectural elements of late Art Nouveau[11].

In 1913, Henryk Hirszeneberg went to Munich again, and from there to St. Petersburg, where he enrolled in the Imperial Academy of Fine Arts. Presumably, he wanted to expand the training he received in Munich and obtain a license in order to be able to design and supervise construction works as an independent architect. In 1914, he had another success, winning the third prize in the competition for the design of the Würgler palace in Kiev[12]. Soon, however, the artist, who was truly "restless," interrupted his studies and went to Moscow, where he worked with well-known Russian architects - Alexei Shekhtel and Fyodor Shtchusiev[13] The outbreak of World War I found him in Moscow. It was then that Hirszenberg was influenced by the Russian Constructivists and most likely worked on the construction of theaters and villas, winning numerous awards for his designs[14]. However, no further information about that is available.

Apparently, Hirszenberg did not find the reality of the Russian Bolshevik Revolution to his liking, because in 1921, perhaps together with Karol Hiller, he illegally crossed the Polish-Bolshevik border and returned to Łódź[15]. Soon, in 1922, he joined the artistic group "Silver

10 *Architekt Henryk Hirszenberg*, op. cit.

11 K. Stefański, *Gmachy użyteczności publicznej dawnej Łodzi. Banki, hotele, szpitale, szkoły, teatry...* , Biblioteczka Towarzystwa Opieki nad Zabytkami w Łodzi. Zeszyt 7, Łódź 2000, 26-27.

12 "Zodchyi" 1914, no 35, 397-399, tabl. 39; *Kronika. Odznaczenie Łodzian*, "Nowa Gazeta Łódzka" 1914, no 129, 3.

13 M. Naščokina, *Sto architektorov moskovskovo moderna. Tvorčeskije portrety*, Moskva 2000, 263-285.

14 *Architekt Henryk Hirszenberg*, op. cit., 23.

15 No confirmation of that assertion in a study on the biography of K. Hiller: Z. Karnicka, *Kalendarium życia i twórczości*, [in:] *Karol Hiller 1891-1939. Nowe widzenia. Malarstwo, heliografika, rysunek, grafika*, ed. M. Bauer, J. Ojrzyński, Łódź 2002, 330.

Wagon"[16], created by Witold Wandurski and Karol Hiller and commonly referred to as ephemeral[17]. A year later, at the international exhibition "Young Art," he presented his drawings of "utilitarian architecture"[18]. Karol Hiller wrote about them that they were "rich in literary content and had the character of old illustrations, reminiscent of English seventeenth century engravings, or bearing some resemblance to the work of romantic and fantastical illustrators from the era of E.T.A. Hoffman"[19]. Therefore, Hirszenberg proved his talent as a draftsman and printmaker.

Nevertheless, he quickly returned to architectural design. In March 1923, it was recorded that Łódź architects Józef Łęczycki and Jerzy [sic] Hirszenberg won the competition to design a school building in Puck[20] – however, no more details are known[21]. The reference to Jerzy Hirszenberg was most likely a mistake of the journalist, who probably meant Henryk[22]. Interestingly, the newspaper reports that Hirszenberg was living in Gdansk at the time. While the information is reliable, it can be associated with the fact the Łódź tycoon Oskar Kon did business in that there – he had a company there, called "Balticum" and was the owner of the Jäschkenthall villa in Gdansk-Wrzeszcz[23]. As mentioned earlier, Hirszenberg's close associate, Marek Fein, worked for Kon, and through him - Hirszenberg himself, as evidenced by his subsequent employment in Kon's Widzewska Manufaktura. Henryk Hirszenberg could be involved in rebuilding the Jäschkenthal villa[24]. The architects signature can be found on the design of Jezajasz Kestenberg's villa at 59 Narutowicza Street in Łódź, next to the signature of Jerzy Münz. Presumably, he worked on the project, although according to later documents Münz was the only designer of the villa[25].

In the mid-1920s, the architect participated in series of competitions. Again, as before

16 *Kronika artystyczna*, "Republika" 1923, no 15, 4.

17 J. Ładnowska, *Plastyka łódzka w latach 1918-1928*, [in:] *Sztuka łódzka*, Materiały sesji naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa-Łódź 1977, 109; J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz" i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki" w Polsce 1918-1923*, Warszawa 1987, 51.

18 *Lodzer Internationale Ausstelung junger Kunst*, "Freie Presse" 1923, no 176, 4; J. G., *Internationale Ausstelung „Junge Kunst" in „Casino"*, Ibidem, no 182, 3; no 183, 3, no 184, 3-4; *Wystawa młodej sztuki w Łodzi w witrażowej salce „Casina"*, "Głos Polski" 1923, no 344, 6; *Łódzka międzynarodowa Wystawa młodej sztuki*, "Kurier Łódzki", 1923, no 343; Miecz. K. [Mieczysław Kołtoński], *Międzynarodowa wystawa malarstwa w Łodzi*, "Republika" 1923, no 339, 9; cf. J. Malinowski, op. cit., 60.

19 Karol Hiller, *Sylwetki malarzy łódzkich*, "Republika" 1923, no 8 – cf. J. Ładnowska, op. cit., 109.

20 *Osobiste*, "Republika" 1923, no 66, 5.

21 He is not listed in the publication: *Konkursy architektoniczne w Polsce w latach 1918/1939*, ed. O. Czerner, Wrocław 1970 [catalogue of an exhibition organised at the Museum of Architecture in Wrocław].

22 There is no information about the architect Jerzy Hirszenberg; nor about Józef Łęczycki - however, there was a Mieczysław Łęczycki who lived and worked in Łódź. Cf. K. Stefański, op. cit., 113-114.

23 B. Lesman, *Recepta na miliony (Z dziejów rodu Konów)*, Warszawa 1967, 180-181.

24 Ibidem, 260. Another Gdańsk trace other drawings of water pumps, preserved in the collection of Ofra Bruno-Hirszenberg, made at the Gdańsk Shipyard for the Montwiłła-Mireckiego Estate at Polesie Konstantynowskie in Łódź. They are dated 1931, although the architect could have had some contact with the shipyard before that. In the surviving materials (Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta m. Łodzi 1794-1915, sygn. 20063-20065) there is no mention of H. Hirszenberg. Therefore, the issue remains unexplained.

25 Urząd Miasta Łodzi, archiwum zakładowe Łódź-Śródmieście, akta posesji ul. Prezydenta Gabriela Narutowicza 59.

1914, they constituted an important field of his activity. In 1925, he took part in the following competitions: the Kasa Chorych building in Chojny, winning the second prize[26], the school in Brus at the intersection of Krzemieniecka and Konstantynowska streets, jointly with Adolf Fischer (third prize), and the headquarters of the Teachers' College on Wysoka Street, also jointly with Adolf Fischer (third prize)[27]. None of these projects was ever implemented.

The architect participated in another competition: the building of a school in Ruda Pabianicka, which was actually executed. The competition was organized in the spring of 1925 by the authorities of Ruda Pabianicka, then a separate town (now part of Łódź). The competition took place in June – Henryk Hirszenberg won, Adolf Goldberg came second, and Tadeusz Reiter third. Financial problems meant that the original design had to be significantly downsized. Instead of a building consisting of two wings, housing 14 grades (elementary school and junior high school), it was decided to erect only one wing. Ultimately, construction works at 6 Zagłoby Street (now Scaleniowa) started in January 1927 and the ceremony of dedication of the founding stone was held in July. The school was completed in September 1928[28]. However, it still took nearly a year to install the equipment so classes did not start until September 1929[29]. Today, the building serves as the Secondary School of Polish Teachers' Union.

It is a one-story, elongated, massive building, covered with a three-sloped roof, with projections in the north and south – the south projection is separated with a gable roof with a transverse ridge and an annex housing a vestibule. The form of the building is reminiscent of the country manor style, typical of Polish architecture of the 1920s. It was consistent with the terms of the competition, which stated, "Any style [of the building] is allowed – preferably Polish - '*Zygmuntowski*'"[30]. Country manor motives were used with moderation, avoiding eclectic elements, contributing to the greater architectural quality of the building.

In the mid-1920s, the architect completed another design, which, uncharacteristically, he signed. It is the tombstone of the family of Maksymilian Kon (Cohn), a well-known doctor who died in 1924, located in the Jewish cemetery on Bracka Street in Łódź. It was completed in 1925, possibly 1926. The small, stone monument is unusually shaped. Placed on the horizontal, rectangular stone, there is a form resembling a stylized, geometric bud of a lotus flower. On the

26 Z. W. [Zygmunt Wóycicki], *Konkursy architektoniczne*, "Architektura i Budownictwo" 1925, no 1, 48 - jako Henryk Hirszenberg; cf. W. Walczak, *Łódzkie konkursy architektoniczne w latach 1918-1939*, [in:] *Sztuka łódzka,* op. cit., 103.

27 Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta m. Łodzi 1794-1915, sygn. 20493.

28 Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta m. Ruda Pabianicka, sygn. 284-287.

29 A. Staniszewska, *Ruda Pabianicka. Echa przeszłości*, Łódź 2009, 61.

30 Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta m. Ruda Pabianicka, sygn. 284 [unpaginated]. The idea of "zygmuntowski style" as synonymous with Polish Renaissance was introduced by the architect and theoretician Jan Sas Zubrzycki in his 1914 publication - cf. K. Stefański, *Jan Sas Zubrzycki i Andrzej Lenik – z pracowni architekta i rzeźbiarza* [catalogue of an exhibition organised at the Museum of Architecture in Wrocław, 25 February-16 May 2004], Wrocław 2004.

back is a vertical plaque with the inscription, topped with a similar geometric motive of an opening flower. These solutions bear a resemblance to themes in Polish decorative arts that were popular at that time. It is without a doubt one of the most interesting works of the Jewish Cemetery from the interwar period[31].

In 1927, Henryk Hirszenberg tried his hand in the nationwide arena, taking part in the prestigious competition for the design of the building of the Ministry of Public Works and National Economy Bank, which were to stand in the center of Warsaw on Jerozolimskie Avenue. His work, serious, severe "quasi-modernist" in character, was eventually purchased (designed in cooperation with Stanisław Cygier and Michał Baldyngier)[32].

Not long after, Henryk Hirszenberg completed perhaps the most significant of his designs in Łódź. In 1929-1931, the Kasa Chorych Hospital was erected on Łagiewnicka Street - an expressive U-shaped building, with decorative elements in the style of Polish decorative art. This is certainly one of the most interesting buildings in the interwar era. It should be added that until recently the authorship of that building remained a mystery. It was not until a drawing with the architect's signature and information about first prize in the competition was found in the collection of Ofra Bruno-Hirszenberg that the designer of that important work of Łódź architecture was finally established[33].

Both of these projects – with different features and character – indicate a significant evolution in the architectural career of the artist. Clearly manifested in them is the influence of Polish decorative arts, also referred to as the Polish version of Art Déco, celebrated after the success of the Polish pavilion at the Paris Universal Exhibition of Decorative Arts and Industry in 1925[34]. The characteristic decorative motifs used by Polish artists there – sharp dynamic forms with triangular motifs – appear both on the Maksymilian Kon's family tombstone, as well as the Kasa Chorych building. This proves that Hirszenberg followed closely the latest trends in Polish art and was willing to introduce them in his work.

The late 1920s was certainly one of the best periods in the career of Henryk Hirszenberg. Success in several competitions and implementation meant that began to be perceived as an artist worthy of attention. An expression of that was an article devoted to him, which appeared in

31 In the summer of 2016 the element crowing the tombstone was found in the cemetery and installed back in its original place; I would like to thank dr Irmina Gadowska from the Faculty of Art History of the University of Łódź for providing me with that information.

32 E. Norwerth, *Konkurs na budowę gmachu Ministerstwa Robót Publicznych i Banku Gospodarstwa Krajowego*, "Architektura i Budownictwo" 1927, no 10, 321-322.

33 Cf. J. Olenderek, *Łódzki modernizm i inne nurty przedwojennego budownictwa*. Vol 1: *Budynki użyteczności publicznej*, Łódź 2011, 96 - Witold Szereszewski is listed as the designer.

34 I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, 65-84; A. K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925. Teoria i praktyka*, Wrocław 1967, 140-166.

1929 in the Łódź Jewish journal "Ilustrierter Pojlisher Manchester", providing lots of interesting information about the architect (some of which have already been used in an earlier part of this text), his photograph and reproductions of several projects[35]. They deserve closer examination, as they show the many faces of the architect. Among them, the most noticeable was "The Garden of Albert" – a project to establish memorial gardens designed for implementation in Tel Aviv, on commission of Oscar Kon, Łódź financier and industrialist, the main shareholder of the Widzew Manufacture, one of the richest men in the interwar Łódź. This idea was to commemorate his son Albert, who died on February 1, 1929 as a result of being shot in the street by a worker[36]. "The Garden of Albert" was not a very extensive design on the plan of elongated pentagon, on the Mediterranean Sea. Entrance from the street led through a central object on the outline of a Star of David, with oriental form.

This project indicates Henryk Hirszenberg's close contacts with Oskar Kon. They are confirmed by the document from 1928 stating that the architect was employed at that time in the Widzew Manufaktura and was one of the founders of the sports club there. As previously mentioned, also associated with the industrial tycoon in the interwar years was Marek Fein, Hirszenberg associate before 1914. It was thanks to him that Hirszenberg was employed in Widzew, which provided him with adequate income. Designs for Palestine and article in Yiddish also indicate the architect's relations with the Zionist community, which sought to recreate a Jewish state in Palestine, at that time under British rule.

Another interesting work found in the aforementioned text was the "abstract" design of ah oceanographic museum – a building with a tower, with dynamic shapes reminiscent of expressionism, evoking associations with the works of Erich Mendelsohn, such as the Einstein tower in Potsdam or Wachsman's plants in Gliwice. Also this object was probably conceived with Palestine in mind.

The third project which illustrated the article about Henryk Hirszenberg was a perspective view of a residential building at today's 11 Adam Mickiewicz Avenue (formerly 12 Świętej Anny Street and then 12 Biskupa Bandurskiego Street), on the street corner of Wólczańska Street, which could indicate that he was a designer of the modernist building standing there. Archival research has not, however, confirmed this attribution. The history of this building was long and complex. In 1927, Hirszenberg made a design for the owner, Juliusz Triebe, which certify the signatures preserved duplicate plan[37]. The building with four floors was to fill the entire plot, with four wings

35 see footnote 2.

36 The killer was Edward Ciesiński, who also died as a result of shots exchange during his fight with Albert Kon. It was a revenge for being dismissed from work in a factory, although according to the unofficial version it was Ciesiński's revenge for the seduction of his fiancee - cf. B. Lesman, op. cit., 286-320.

37 Urząd Miasta Łodzi, archiwum zakładowe Łódź-Śródmieście, akta posesji al. A. Mickiewicza 11.

stretching around the inner rectangular courtyard. The architecture of the building was definitely modernist, and especially interesting is the dynamically presented corner with bay windows, which was visualized in the perspective of the illustration reproduced in the magazine. However, these plans were never implemented. One might assume that it was for financial reasons. In 1929, Great Depression began, which had a negative impact on the economic situation in Poland and braked a lot of investment, which further undermined the chances of commencing the work. Also the owner of the property changed, when it was bought by Izrael Szefner. In 1931, he started the investment - even despite the worldwide economic depression - according to Hirszenberg earlier plans. Soon, however, the works stopped, when the investor did not receive a line from Bank Gospodarstwa Krajowego. Only a section of foundations was completed.

The new owner, a well-known Łódź contractor Herman Kalisz, resumed the plans to erect a building on that plot. He commissioned design from a new architect – Henryk Lewinson. It was realized within two years. The new design significantly reduced the intensity of development of the plot, the four-storey building consisted of only two wings from the street. The architectural form became more dynamic and modernist in expression, which is hardly surprising considering that seven years had passed since his and backs design. Although the tenement house at 11 Mickiewicza Avenue was built according to Lewinson's design, ultimately the contribution of Henryk Hirszenberg cannot be overlooked, considering that the new architect had to adapt to the foundations.

This article, which is an important source of knowledge about Henryk Hirszenberg, ends with the following words: "Hirszenberg is currently is at the peak of his form and will hopefully contribute a lot to the development of modern architecture"[38].

In the late 1920s and early 1930s, the artist was very active, which is confirmed by his involvement in the Łódź Association of Architects. On behalf of the Association, he evaluated the 1928 regulatory plan for Łódź developed by prof. Władysław Michalski from the Warsaw University of Technology[39], In 1933, he served as treasurer[40]. Unfortunately, the beginning of the 1930s did not bring too many new commissions, most likely due to the Great Depression that had started in 1929. The only known completed project designed by Hirszenberg in that period is the house of the Ignatowicz brothers at 97 Piotrkowska Street, at the corner of the today's Andrzeja Struga Street. Although not very be, it is characterised by distinctive modernist form with large glazing on the ground floor and horizontally arranged windows on two upper floors[41]. The rectangular

38 *Architekt Henryk Hirszenberg*, op. cit., 23.

39 Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta Miasta Łodzi 1794-1939, sygn. 19572.

40 J. Strzałkowski, op. cit.

41 Design sketch (perspective) owned by Ofra Bruno-Hirszenberg, the Picts at three-storey building. Today, the building houses the popular restaurant Piotrkowska Klub 97. Records of the property from before World War II

shape of the building with flat roofs distinguishes it from neighbouring buildings from the late nineteenth century.

The last known work by Henryk Hirszenberg from the area of Łódź is the design of the stadium of the Widzewska Manufactory (Wi-Ma) Sports Club, which he co-founded. It is not dated, but it was probably completed in 1936 or 1937, just before Hirszenberg's departure from Łódź[42]. By the outbreak of the Second World War, these plans were not realized.

His involvement with the club Widzewska Manufactory is the last trace of Henryk Hirszenberg's activity in the city. Probably in 1936, he left for Palestine, following in the footsteps of his older brother Samuel[43], which resulted from the above-mentioned relations with the Zionist circles. Paradoxically, his departure coincided with the overcoming of the economic crisis in Poland and a construction boom. 1935-1939 was a period of high activity of many Jewish architects in Łódź, including Paweł Lewy, Ignacy Gutman, Lucjan Ola, Izydor Fajnberg or the abovementioned Henryk Lewinson[44]. Hirszenberg left when he had a good chance for new projects.

In Palestine, and from 1948 in Israel, Henryk Hirszenberg lived in Tel Aviv. He remained active as an architect and theorist. He remained a Polish citizen and maintained relations with Poland. This is evidenced by the preserved manuscript of his studies on urban towns and villages, written in Polish, probably with the aim of rebuilding the country after the war[45]. These writings bear the traces of the influence of socialist ideas and the English idea of garden-cities, but above all of Le Corbusier. Emphasising the poor state of modern urban cities, Henryk Hirszenberg states the current situation could be improved by the following:

> "a) deurbanisation,
>
> b) transfer of factories near the deposits of raw materials and products,
>
> c) in order to achieve the uniform distribution of population in the newly built cities planned as work centres, residential towns should be designed near the workshops, with a maximum population of 100,000 inhabitants."

In the remaining sections of the text Hirszenberg lists and characterizes the different types of cities.

In his study on the urbanization of the countryside Hirszenberg advocates the introduction

---

have not survived.

42 It was presented at the meeting of the Club Assembly in 1937: *Protokół Walnego Zgromadzenia Klubu Sportowego WIMA w Łodzi z dnia 28 grudnia 1937 roku oraz Sprawozdanie z działalności Klubu za rok 1937*, Łódź 1937, 4. See: S. Glica, M. Jaskulski, *Obiekty sportowe Łodzi. Od miejskich parków i placów po stadiony i hale sportowe*, Łódź 2014, 67; in the publication, the name of the designer is not listed.

43 Based on information from the Daughter of the architect. Before his departure in 1935, the architect donated several years of the high-end journal "Innen-Dekoration" to the library of Łódź - cf. W. Jordan, *W kręgu łódzkiej secesji*, Łódź 2006, 114.

44 K. Stefański, *Atlas architektury dawnej Łodzi do 1939 r.*, Łódź 2003, 32.

45 Property of the architect's daughter, Ofra Bruno-Hirszenberg from Jerusalem.

of several types of settlements, including: 1. radial farms, 2. cooperative villages (collective entities), 3. agrarian entities (collective villages), 4. industrial units. In conclusion, the architect states:

> "THE POLISH STATE can become an model for other countries by introducing a new agrarian constructive policy. For that, it needs an unshakable will of the GOVERNMENT AND ITS CITIZENS to work without any political additives, the rest will be done with minds and hands to willing work."

The text above is dated May 1942, most likely the same as the first study. This was the period when the army of General Anders came to the Middle East so perhaps Hirszenberg thought about returning to Poland. However, he stayed in Palestine and from 1948 actively joined the construction of a new Jewish state – Israel.

He left many sketches and designs. The collection of documents preserved by the daughter of the architect contains designs of the PKO bank and numerous modernist residential buildings in Tel Aviv (partly completed), as well as information about the plans of the central synagogue in Jerusalem 1950. In 1949–1955 he worked in the Department of Civil Engineering of the Israeli Ministry of Labour, creating designs of homes for immigrants, as well as schools and public buildings. He was also author of interior design and new technical solutions in the construction industry, as evidenced by patents he obtained in Israel[46]. Another area of his activity was illustrating books, through which he returned to his earlier interest in drawing and graphic arts.

His penchant for large urban found expression to the 1954 project of the University City, designed for Bruges in Belgium. The large design consists of five faculty buildings, conservatory, Academy of Arts, opera and theatre, as well as a cinema and a student club[47].

Concluding the above outline of Henryk Hirszenberg's career, we should devote some attention to his private life. At a young age, shortly before 1910, he married Olga Rothe, 13 years his senior, an artist from Saxony, a graduate of the Dresden Academy of Fine Arts, whom he probably met while studying in Germany. In order to marry her, he most likely he converted to Lutheranism.[48] In 1910 she gave birth to their daughter Beatrice (Beatrysa). It should be recalled that in 1913 Henryk Hirszenberg moved from Łódź to Munich, then to Russia, leaving his wife and daughter, only to return in 1921. We have no information whether they moved in together again – most likely they did not because they divorced in 1928[49]. A document from 1928 indicates that

46 Property of the architect's daughter, Ofra Bruno-Hirszenberg from Jerusalem

47 Property of the architect's daughter, Ofra Bruno-Hirszenberg from Jerusalem

48 Archiwum Państwowe w Łodzi, Księgi Ludności Stałej, sygn. 25Sw, k. 258 - according to the certificate issued in 1922 Hirszenbeg was baptised in the Evangelical church of holy Trinity in Łódź.

49 Archiwum Państwowe w Łodzi, Księgi Ludności Stałej, sygn. 25 Sw, k. 258. Olga Hirszenberg-Rothe at least from 1927, most likely earlier, had a fabric painting studio at 121 Piotrkowska Street - APŁ, Akta miasta Łodzi 1794-1914, Wydział Przemysłowy, sygn. 103839; I would like to thank dr Irmina Gadowska from the Faculty of Art History of the University of Łódź for providing me with that information. Olga Hirszenberg (misspelt Herszenberg)

Henryk Hirszenberg was a bachelor of Jewish faith and lived at 16 Nowo-Targowa Street (today Seweryna Sterlinga Street)[50]. This information, collected by the Department of Public Safety Łódź of the district office, was not accurate – Hirszenberg was then divorced and still formally a member of the Lutheran Church. It was not until February 1930 that he officially returned to Judaism[51]. Shortly afterwards he married Bela Olszer, the daughter of a well-known Łódź contractor, Izrael Olszer[52], with whom he had a daughter Ofra (b. 1932). At the same time he became associated with the Zionist movement, which resulted in his decision to move to Palestine, together with his wife and daughter Ofra.

* * *

The creative output of Henryk Hirszenberg presented above and his life history show him as an unconventional, elusive figure. He was certainly a gifted artist, as evidenced by his drawings and graphics, but above all an architect of great capabilities, proven through his many successes in competitions, both before 1914 and in the interwar years. He honed his skills not only during his studies in Munich and St. Petersburg (and possibly also in Paris), but also during internship with the outstanding Łódź architect Dawid Lande. His successes in competitions were not always, unfortunately, executed in the form of completed projects.

Evaluating Hirszenberg's output based on his known designs and executions, we see him as a creative artist consistently searching for a new form, while appreciating functional and pragmatic solutions. In his first known works predating World War I we see first signs of his departure from historical forms and seeking modernist solutions. His designs from mid-1920s reveal clearly the influence of trends that were fashionable in Poland at the time, namely the country manor style (*styl dworkowy*) and Polish decorative art, although treated in an unusual manner, far from eclecticism. The theoretical idea of "oceanarium" reveals expressionist tendencies. His subsequent designs, such as the tenements at today's 11 Mickiewicza Avenue and the Widzew stadium show a clear shift towards modernism. The fascination with modernism is also visible in his designs from the Palestinian period. His recent studies from 1942 show him as a visionary who wanted to build a new Poland after the war turmoil.

---

as mentioned in: *Księga adresowa miasta Łodzi... Rocznik 1937-1939*, Łódź [1937], 169, as the owner of a paintings shop at 121 Piotrkowskiej Street.

50 Muzeum Miasta Łodzi, Oddział Sportu i Turystyki, sygn. 11245/28 (Deposit from private archive of Andrzej Bogusz).

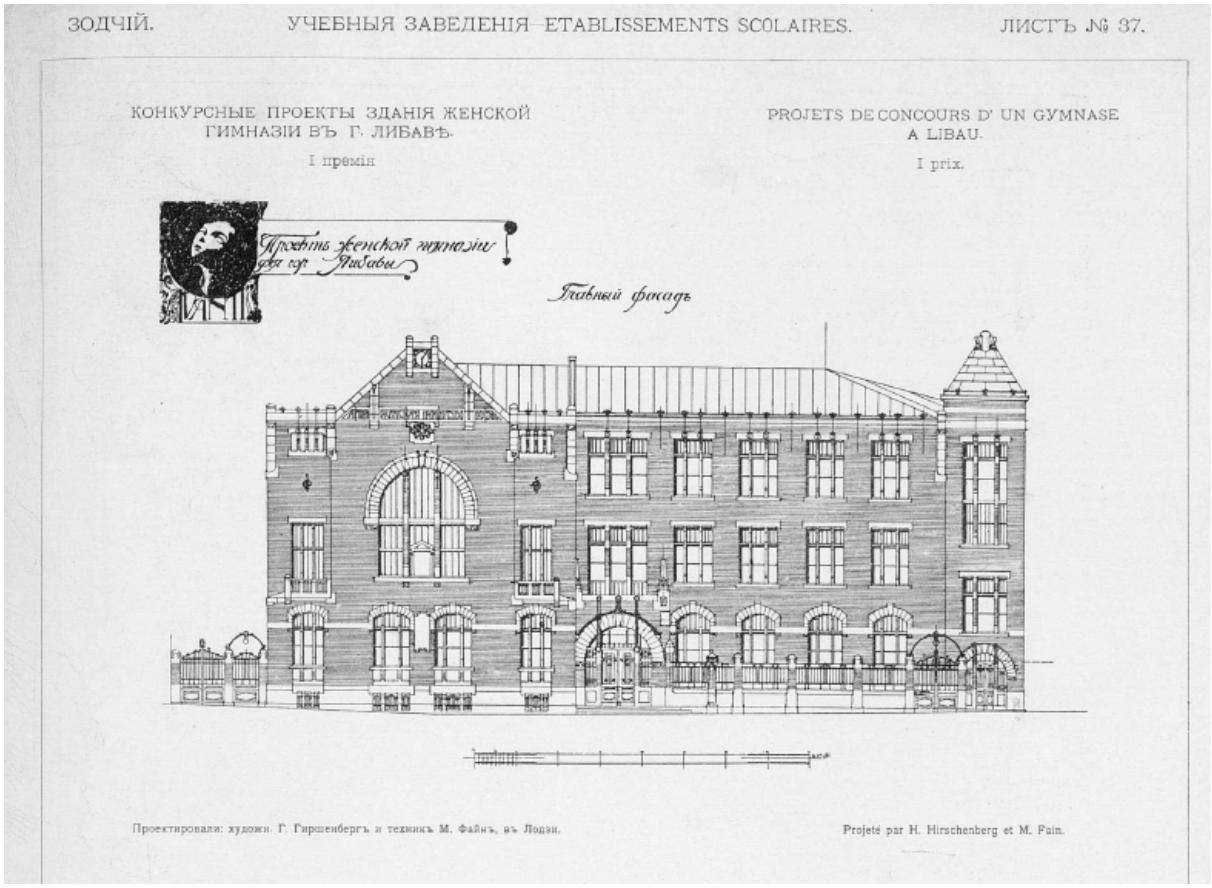
51 Archiwum Państwowe w Łodzi, Księgi Ludności Stałej, sygn. 25 Sw, k. 258 - He also returned to his former name Israel Hersz, although later he continued to appear as Henryk.

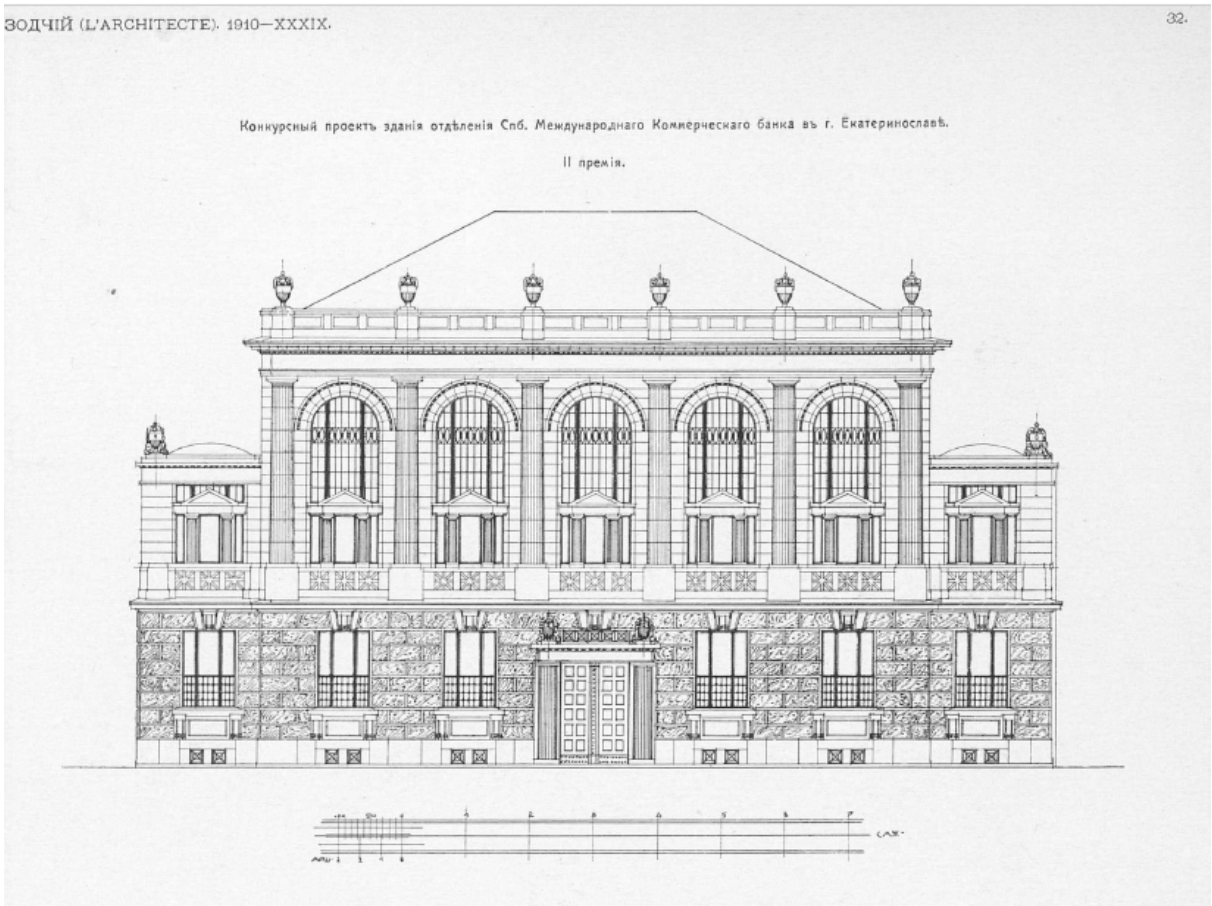
52 K. Stefański, *Ludzie, którzy zbudowali Łódź...*, op. cit., 139.

It is certainly far too early for thorough evaluation of Hirszenberg's life and creative output. There are still too many gaps in his biography and his achievements have not yet been fully researched. What we know about him now, however, fully confirms what was recent about him in 1929 "he is known in the Polish architectural world as restless and searching spirit that fills architectural forms with incredibly profound ideas and a sense of beauty"[53].

53 *Architekt Henryk Hirszenberg*, op. cit., 22.

Henryk Hirszenberg (1885-1955)
Fotografia ze zbiorów Ofry Bruno-Hirszenberg





Henryk Hirszenberg, Marek Fein
Projekt konkursowy gimnazjum żeńskiego w Lipawie-fasada, 1906,
I nagroda. Wg „Zodczij" 1906, nr 32, tab. 37

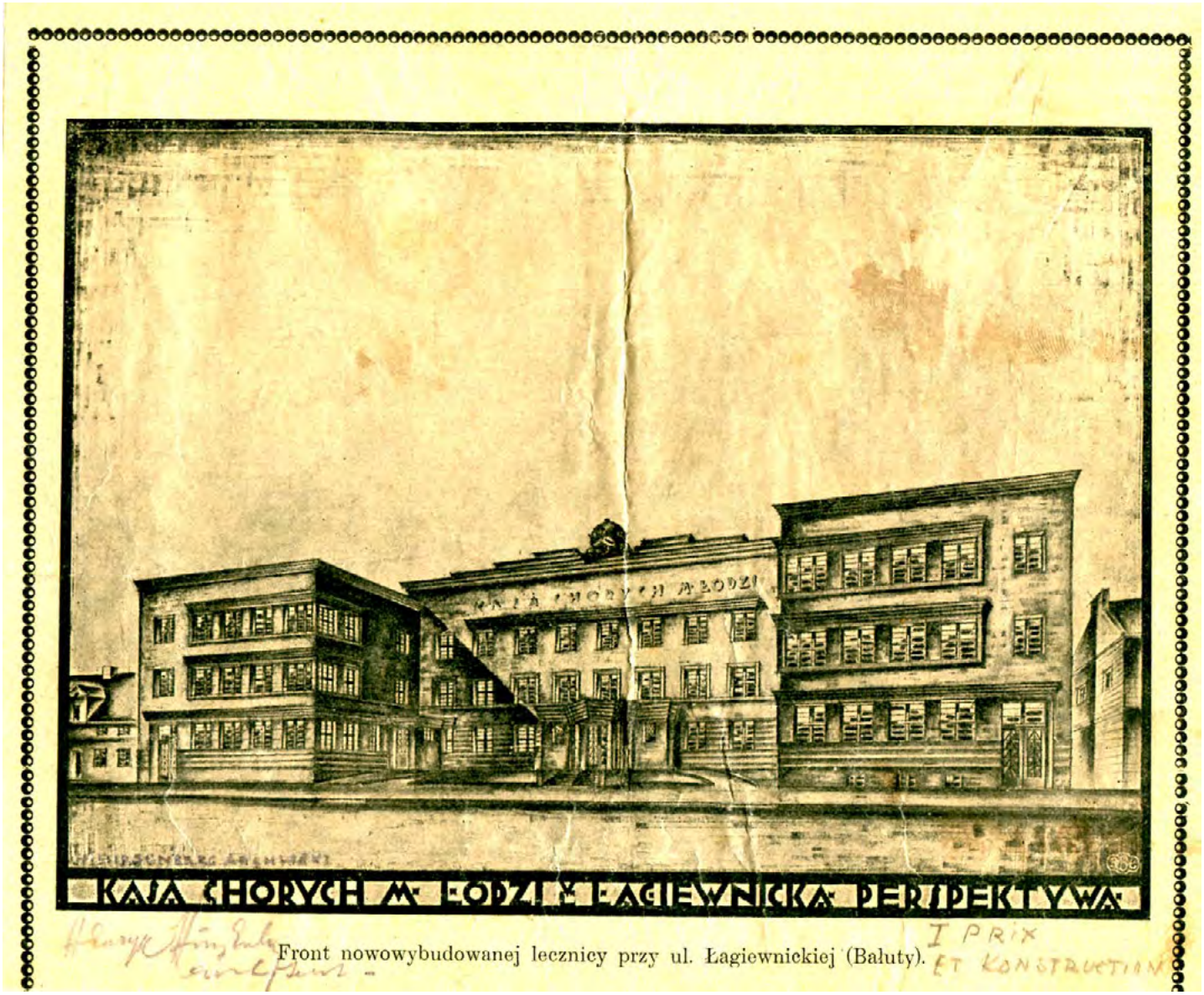
Henryk Hirszenbeg, Marek Fein
Projekt konkursowy Sankt-Petersburskiego Międzynarodowego Banku Handlowego w Jekaterynosławiu-fasada
II nagroda. Wg „Zodczij" 1910, nr 29, tabl. 32

Grand Hotel w Łodzi. Przebudowa 1912-1913 wg planów Dawida Landego przy udziale Henryka Hirszenberga.
Wg pocztówki z ok. 1914, ze zbiorów autora

Henryk Hirszenberg
Gmach Szkoły Miejskiej (obecnie Gimnazjum i Liceum Związku nauczycielstwa Polskiego) w Rudzie Pabianickiej, 1927-1928
Zdjęcie archiwalne z ok. 1930, ze zbiorów autora

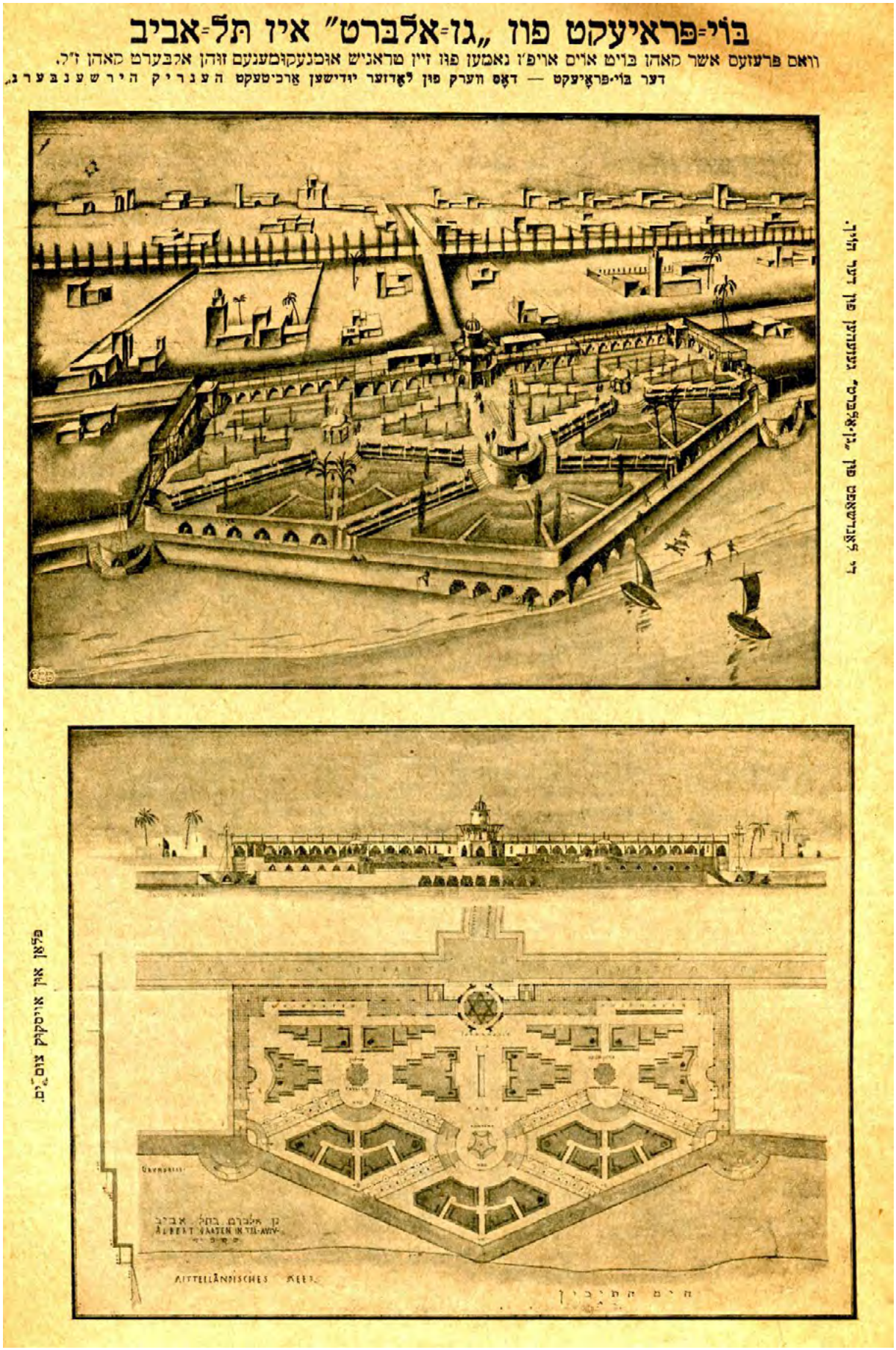
Henryk Hirszenberg
Nagrobek dr. Maksymiliana Cohna na łódzkim cmentarzu żydowskim, ok./c. 1926.
Fot./Photo. Krzysztof Stefański

Henryk Hirszenberg
Nagrobek dr. Maksymiliana Cohna na łódzkim cmentarzu żydowskim-fragment z sygnatura artysty, ok./c. 1926.
Fot./Photo Krzysztof Stefański

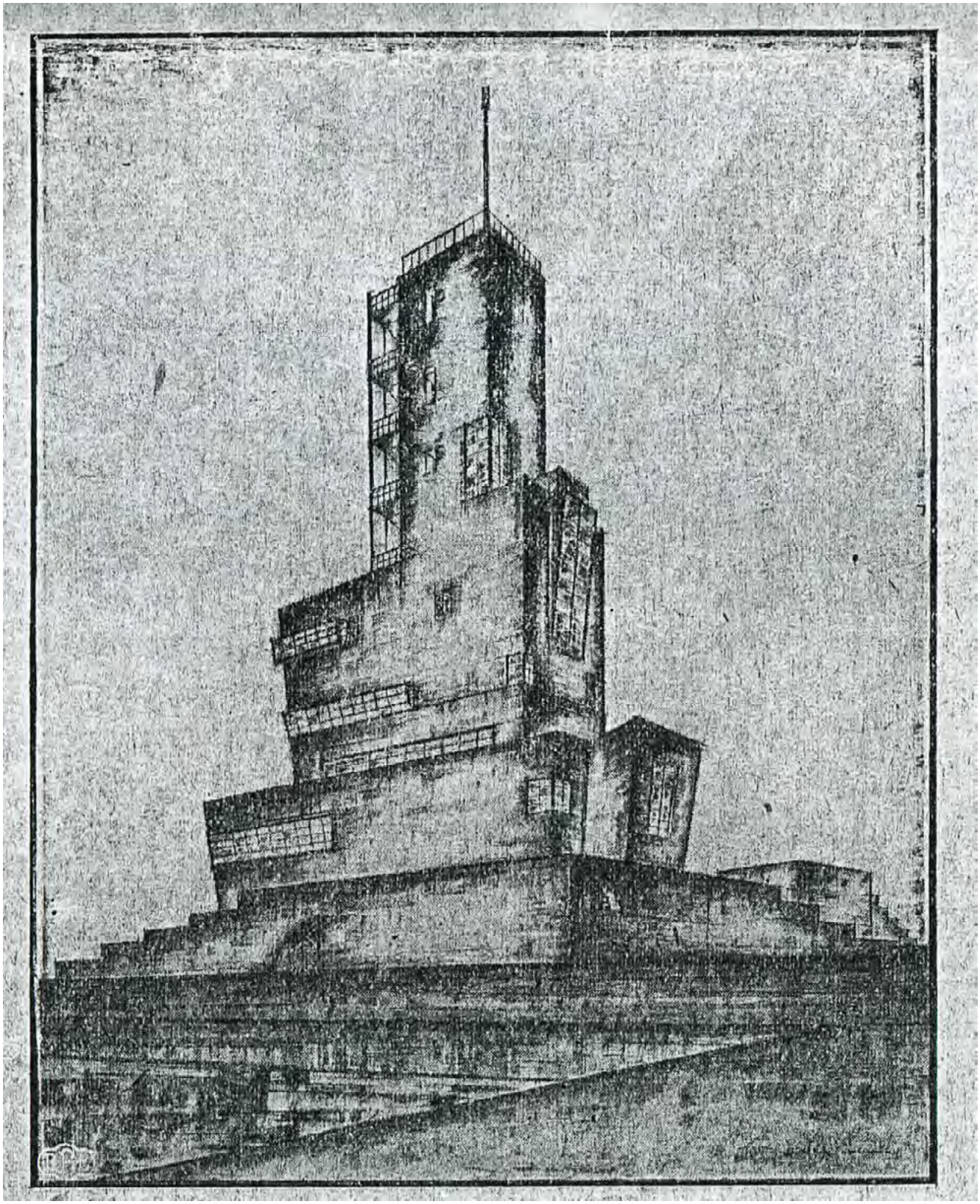


Front nowowybudowanej lecznicy przy ul. Łagiewnickiej (Bałuty).

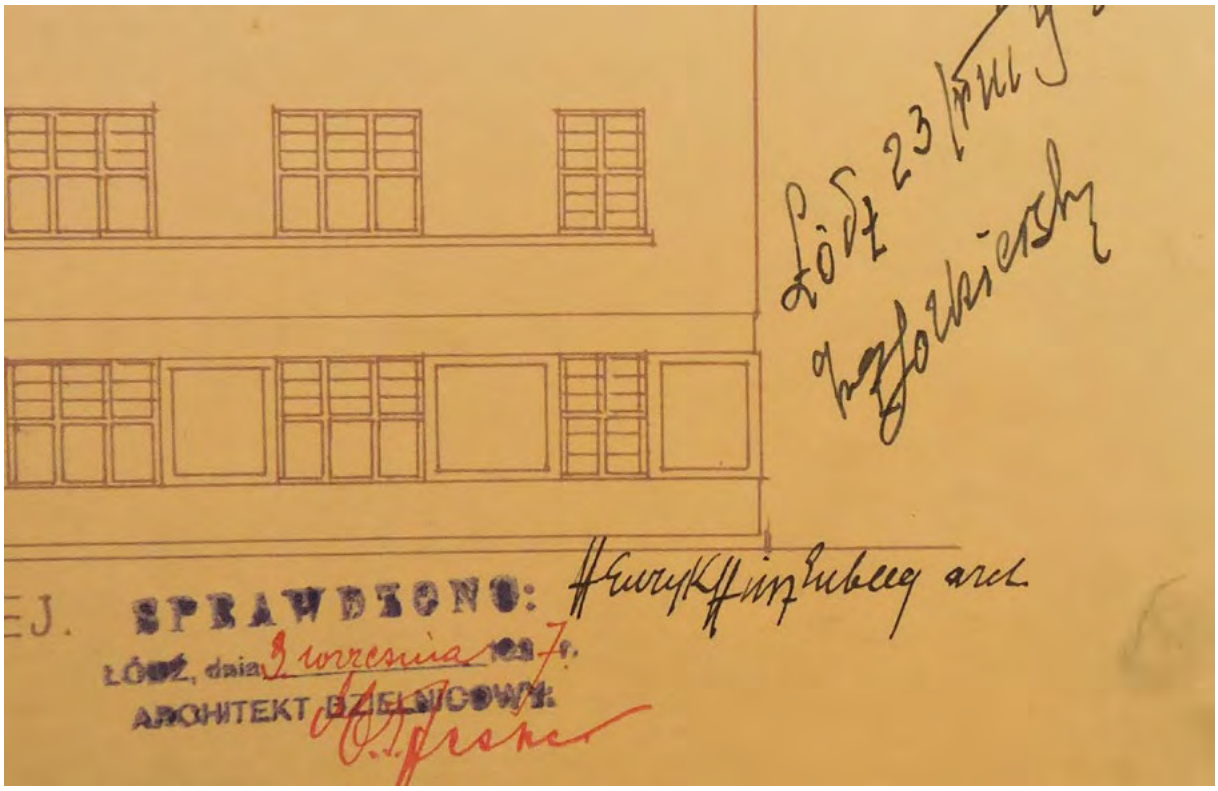
Henryk Hirszenberg
Szpital Kasy Chorych przy ul. Łagiewnickiej, 1929-1931
Rysunek ze zbiorów Ofry Bruno-Hirszenberg



Henryk Hirszenberg
Ogród Alberta, 1929.
Wg „Ilustrirter Pojliszer Manczester", Łódź, 1929

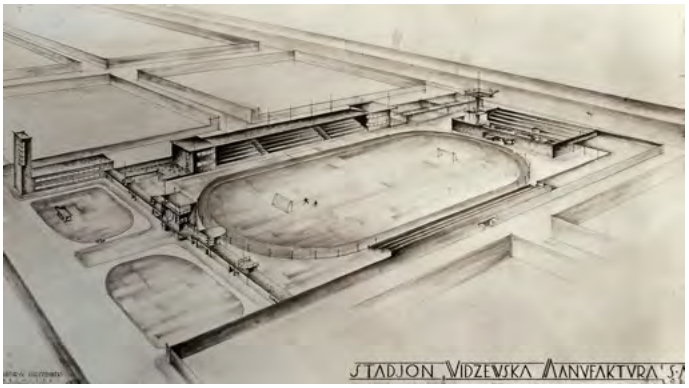


Henryk Hirszenberg
Projekt muzeum oceanograficznego, 1929
Wg „Ilustrirter Pojliszer Manczester" Łódź 1929



Henryk Hirszenberg
Projekt kamienicy przy obecnej al. A. Mickiewicza 11, 1927
Wg „Ilustrirter Pojliszer Manczester" Łódź 1929

Henryk Hirszenberg
Projekt kamienicy przy obecnej al. A. Mickiewicza 11, sygnatura artysty, 1927.
Urząd Miasta Łodzi, archiwum zakładowe Łódź-Śródmieście
akta posesji al. A. Mickiewicza 11



Henryk Hirszenberg
Projekt domu Ignatowiczów przy ul. Piotrkowskiej 97, ok. 1930.
Rysunek ze zbiorów Ofry Bruno-Hirszenberg

Henryk Hirszenberg
Projekt stadionu Wi-My (później Widzewa), ok. 1936.
Ze zbiorów Muzeum Miasta Łodzi

Henryk Hirszenberg
Projekt banku PKO w Tel Awiwie (Izrael), ok. 1945-1950.
Rysunek ze zbiorów Ofry Bruno-Hirszenberg

Henryk Hirszenberg
Modernistyczny dom w Tel Awiwie, ok. 1950.
Fot. ze zbiorów Ofry Bruno-Hirszenberg

SAMUEL HIRSZENBERG W ZWIERCIADLE KRYTYKI POLSKIEJ (DO 1908 ROKU)

Renata Piątkowska
Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN /
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Po przedwczesnej śmierci Samuela Hirszenberga w „Kurierze Warszawskim", najpopularniejszym dzienniku Królestwa Polskiego, napisano: „Artysta zmarł w pełni sił twórczych, bo w czterdziestym drugim zaledwie roku życia, a zmarł na stanowisku, na którym dla współwyznawców swoich mógł był wielkie oddać przysługi. Szkoła sztuk pięknych w Jerozolimie mogła być rozsadnikiem narodowej kultury żydowskiej — śmierć przerwała pracę, do której on właśnie więcej, niż ktokolwiek inny, był powołany. Ukochał on swój lud nader gorąco i stare dzieje jego, jego troski i bóle stanowiły zasadniczy temat twórczości Hirszenberga i wtedy nawet kiedy pracował między nami"[1]. Podobne głosy pojawiły się na innych łamach: „Obrazy jego pozostaną, jako najświetniejsze w swej prawdzie ilustracje nastroju współczesnych Żydów, tęskniących za przedwiekową przeszłością, niepewnych przyszłości – tułaczów"[2] – pisał Henryk Piątkowski w „Tygodniku Ilustrowanym", zaś Adam Wolman w „Izraelicie" dodawał: „W Hirszenbergu umarł przede wszystkim szczery i głęboki artysta-malarz, który podał bratnią dłoń gorąco odczuwającemu, kochającemu *człowiekowi-żydowi*"[3].

W początkach XX wieku Samuel Hirszenberg, malarz starający się znaleźć własną drogę artysty Żyda, był najbardziej cenionym w świecie sztuki twórcą żydowskim z Polski. Jego zgon w dalekiej Jerozolimie odnotowano w prasie polskiej podzielonego kraju: w rodzinnej Łodzi, Warszawie, Lwowie i w Krakowie. Jednak wkrótce po śmierci artysty jego twórczość prawie zniknęła zarówno z sal wystawowych, jak i z łamów prasy. W dwudziestoleciu międzywojennym przypominana była prawie wyłącznie w prasie żydowskiej (w trzech językach) z okazji kolejnych rocznic śmierci[4] lub, jak w roku 1933, przy okazji jubileuszowej wystawy w Krakowie (zorganizowanej w 25 rocznicę śmierci)[5].

Przez całą drogę artystycznej kariery Hirszenberga krajowa krytyka zauważała jego dzieła nagradzane na wystawach krajowych i międzynarodowych. Doceniano ich malarski kunszt, podkreślano oryginalne, symboliczne i ideowe podjęcie tematu żydowskiego. Z różnorodnej twórczości artysty uwagę krytyków najbardziej przyciągały prace o tematyce żydowskiej,

1 *Samuel Hirszenberg*, „Kurier Warszawski" 1908, nr 258 (17 IX), s. 4.

2 H. Piątkowski, *Samuel Hirszenberg*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 4 (23 I), s. 75.

3 Adwol [Adam Wolman], *Samuel Hirszenberg*, „Izraelita" 1908, nr 38 (25 IX), s. 373.

4 Np.: Sz. Ernest (Tel Awiw), *Malarz narodowy S. Hirszenberg (w 20 rocznicę śmierci)*, „Galim" 1929, nr 15 (1 XII), s. 2 (w j. hebrajskim); L. I., *Szmuel Hirszenberg (w 15 rocznicę śmierci)*, „Frajtag" 1924, nr 2 (28 III), s. 6 (w jidysz). H. Mayzner, *Samuel Hirszenberg. Uwagi aktualne na marginesie 25-ej rocznicy śmierci*, „Nasz Przegląd" 1935, nr 55 (24 II), s. 19. Jest to recenzja książki Icchaka Lichtensteina, *Samuel Hirszenberg* wydanej w serii „Idn-kinstler monografies" w Paryżu w 1928 r. (w jidysz).

5 *Wystawa Pamiątkowa z okazji 25-lecia śmierci bł. p. Samuela Hirszenberga oraz wystawa jubileuszowa z okazji 60-lecia Abrahama Neumana w Żydowskim Domu Akademickim*, Kraków 1933. W. B. [Wilhelm Berkelhammer], *Malarz żydowskiego golusu. Z powodu otwarcia wystawy pamiątkowej Samuela Hirszenberga*, „Nowy Dziennik" 1933, nr 125 (8 IV), s. 8. O wystawie zob. N. Styrna, *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie (1931–1939)*, Warszawa 2009, s. 71-76.

zwłaszcza te „zawierające historiozoficzne żydowskie idee narodowe”[6]. Z czasem jednak pisząc o Hirszenbergu zaczęto coraz mocniej podkreślać „odrębność” jego twórczości, wskazywać na jej obcość w sztuce polskiej.

Już jedna z jego wczesnych prac – *Jesziwa* [*Jeszybot*, *Szkoła talmudystów*], pokazana w 1887 roku na Pierwszej Wystawie Sztuki Polskiej w Krakowie[7] zyskała uznanie krytyki. Niektórzy dostrzegali niedostatki rzemiosła, jak „tło zbyt brudne i oświetlenie fantastyczne zdradzają młody jeszcze, niewyrobiony talent”[8], inni widzieli w młodym artyście godnego następcę Maurycego Gottlieba[9]: „Natomiast, jako objaw wyjątkowy, wynoszący się wysoko ponad lekkie traktowanie scen z życia codziennego zaznaczyć należy obraz większych rozmiarów Samuela Hirszenberga, przedstawiający Nauczanie talmudu (Jeszyboth)” – pisał Henryk Struve. – „Całość przejmuje widza do żywego nie tylko prawdą, pochwyconą, że tak powiem, na gorącym uczynku, lecz i pewnym elegijnym nastrojem, wywołanym eteryczną powłoką mistycyzmu, która się po całym obrazie rozpościera”[10]. Marian Sokołowski, w szczegółowym opisie Pierwszej Wystawy, jak pisał, nie mógł nie zastanowić się „nad obrazem niezwykłym tak treścią, jak odczuciem i wykonaniem, którego twórczość z innych, a mimo tego niemałą rolę w naszym społeczeństwie grających źródeł płynie”[11]. Choć nie rozumiał, co znaczy tytuł płótna, to stwierdzał, iż „scena jest tak wymowna, że […] sama się dostatecznie tłumaczy”[12]. Po dokładnym oglądzie obrazu i próbie opisania nastroju w nim panującego podsumowywał: „Z subtelnej dialektyki abstrakcyjnego rozumowania nic nie pozostało, prócz znużenia. Jest w tym coś demoralizującego, jest jakiś pierwiastek rozkładowy, ale i pociągający zarazem. Przypatrujesz się uważniej i widzisz w tych postaciach młodość, przytłumione i pełne siły na dnie, niezaspokojone żądze, które na miejscu tej negacji postawią inną afirmację, może dzisiaj jeszcze, może jutro po opuszczeniu tego ciemnego wnętrza i po wyjściu na światło dzienne”[13]. W *Jesziwie* Hirszenberga i *Ahaswerusie* Maurycego Gottlieba odnalazł „semitycki (sic!) rys […] obu tym obrazom wspólny i, mimo wszystkich różnic, do siebie je zbliża”[14]. Dalej objaśnia, na czym według niego on polega: „Punktem wyjścia twórczości [Gottlieba i Hirszenberga – RP] nie jest świat zmysłowy i realny, jak u naszych czysto polskich malarzy, ale abstrakcja, a rezultatem, czy punktem dojścia, za to nie idealizm, ze wszystkim swymi duchowymi

6 J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, t. I, Warszawa 2000, s. 80.
7 *Katalog pierwszej wielkiej wystawy sztuki polskiej w Krakowie*, Kraków 1887.
8 J. Kallenbach, *Wystawa sztuki polskiej w Krakowie (Dokończenie) III*, „Tygodnik Ilustrowany” 1887, nr 249 (8 X), s. 231.
9 H. Struve, *Pierwsza Wystawa Sztuki Polskiej w Krakowie. Przegląd krytyczny przez Henryka Struvego. II. Malarstwo*, „Kłosy” 1887, nr 1163 (13 X), s. 234.
10 Ibidem.
11 M. Sokołowski, *Pierwsza Wielka Wystawa Sztuki Polskiej. II*, „Czas” 1887, nr 220 (27 IX), s. 2.
12 Ibidem.
13 Ibidem.
14 Ibidem.

czy subtelniejszymi moralnymi i estetycznymi następstwami, ale dotykalna i bardzo praktyczna realność, która nie wyklucza poezji i wdzięku, jeśli niesie ze sobą talent. W obrazach tych nie ma jednego przedmiotu i szczegółu, który by był przeniesiony z natury z całą i łudzącą dokładnością. Środki są zredukowane do minimum i użyte jedynie o tyle, o ile służą do wypowiedzenia, a raczej zaznaczenia treści, a pomimo to z ich głębi, smutkiem i melancholią owianej, przemawia do nas pragnienie użycia i wydobywa się na wierzch"[15]. W recenzji Sokołowskiego pojawia się zapowiedź sposobu omawiania i oceniania twórczości Hirszenberga i innych malarzy żydowskich, przede wszystkim podkreślenie innych źródeł ich sztuki (nie tylko tematycznych), które wypływają z „odmiennego" sposobu widzenia i odczuwania świata. W powszechnych słowach uznania wyjątkiem był głos Wojciecha Gersona: „Niezrozumiałą jest dla nas hebrajska prawdopodobnie nazwa obrazu Hirszenberga *Jeszybot*. Niezrozumiały on też jest i plastycznie. Kilku młodych Izraelitów, we współczesnych nam ubiorach, siedzi przy stole, jak się zdaje nad książkami. Postacie te toną w czarniawo atramentowej barwie; zatarte ich zarysy, nieokreślone wyrazy twarzy, robią z tego obrazu coś równie tajemniczego, umyślnie zaciemnionego, jak sama nazwa, charakteryzująca dążenie do wyodrębnienia się i ukrycia myśli w fałdach udanej [udawanej?] uroczystej szaty"[16]. Jak się zdaje, ów zauważony przez Gersona „separatyzm" i „obcość" sztuki Hirszenberga, jej mocno akcentowana żydowskość dla innych krytyków, choć wzmiankowana, nie miała wówczas zasadniczego znaczenia. Doceniano talent, zauważano też odmienność tematu i siłę emocjonalnego wyrazu płócien Hirszenberga, widziano w nim jednak głównie artystę, który „celuje […] w ciekawym oddawaniu nastroju z życia żydowskiego"[17].

Kiedy w drugiej połowie XIX wieku coraz więcej młodych Żydów podejmowało studia artystyczne, wydawało się, że integracja z polskością jest jedynym i najbardziej oczywistym wyborem tożsamościowym. Właściwie wszyscy z pierwszego pokolenia twórców żydowskich w Polsce byli zintegrowani językowo, społecznie i kulturalnie ze społeczeństwem polskim[18]. Roman Lewandowski, kolega rzeźbiarz, nie bez zauważalnych uprzedzeń, pisał: „Hirszenberg, pomimo rasy swojej, jest na wskroś Polakiem, zrósł się z ziemią, która go wydała i odkarmiła z tysiącem braci jego, pokochał ją nie duszą milionera ciągnącego z niej zyski krociowe, lecz ową mistyczną miłością, która go trzyma niewidzialną mocą wśród koła jego współplemieńców, niby swoich, niby obcych, a zawsze bliskich"[19]. Pod koniec XIX stulecia okazało się, że integracja

15 Ibidem.

16 W. Gerson, *Wystawa międzynarodowa w Paryżu w r. 1889-ym*, „Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 327 (6 IV), s. 215.

17 E. Breiter, *S. Hirschenberg (artysta malarz). Próba charakterystyki: Z cyklu malarze-Żydzi w Krakowie,* „Izraelita" 1906, nr 17 (4 V), s. 199-200.

18 Ciekawym świadectwem jest tekst M. Wawrzenieckiego, *Samuel Hireszenberg (Kartka z pamiętnika)*, „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 52 (12/24 XII), s. 584-485. Zob. także M. Wawrzeniecki, *Pamiętnik artysty*, Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy.

19 S. R Lewandowski, *Samuel Hirszenberg (Sylwetka)*, „Tygodnik Ilustrowany" 1902, nr 3 (18 I), s. 44.

nie znalazła powszechnej akceptacji zarówno po stronie polskiej, jak i żydowskiej, objęła zresztą niewielką część społeczności żydowskiej – głównie elity[20]. W społecznościach żydowskich zyskiwały na sile idee autonomii narodowej i kulturalnej Żydów w diasporze, rozwijana była idea budowy państwa żydowskiego w Palestynie. Kultura i sztuka obok kwestii językowej była jednym z najważniejszych czynników życia narodowego i ważnym elementem budowania nowoczesnej tożsamości narodowej Żydów.

Na przełomie XIX i XX wieku wzorcowym niejako przykładem malarza żydowskiego, który w swej twórczości podejmuje ważne tematy bytu narodowego Żydów, teraźniejszości i przyszłości narodu, stał się Samuel Hirszenberg. Był to bowiem „jeden z tych malarzy, dla którego sztuka jest celem życia, ale i drogą w życie. […] Hirszenberg wgłębia się w duszę żyda i żydostwa i pojmuje ją jako kulturę swojską, inną, odrębną. Kulturą tą żyje, kulturą tą oddycha, kulturę tę tworzy. Dlatego w jego obrazach na tle żydowskim jest tak mało pozy, a tak wiele prawdy i życia, dlatego każdy jego obraz, czy ideowy, czy rodzajowy – robi wrażenie zjawiska zupełnie jasnego, pełnego nieprzepartej prawdy życiowej. Bo Hirszenberg nie robi kultury żydowskiej, ale w niej żyje. I to jest zasadniczy ton jego twórczości"[21]. Hirszenberg malarz zainteresowany był czymś więcej niż prostą rejestracją świątecznych scen czy zapisem bieżących wydarzeń. Jak sam mówił: „Nie mogę jednak zrozumieć tych malarzy, którzy głusi na wszystko inne zadawalają się zewnętrznym pięknem natury. A przecież istnieje w sztuce coś głębszego, jakaś wytyczna, idea wewnętrzna, która zwłaszcza nam Żydom, obcą pozostać nie powinna"[22]. Jego wielkie (także w sensie dosłownym) płótna *Żyd wieczny tułacz*, 1899, *Golus* [*Wychodźcy*], 1904, *Czarny sztandar*, 1905 są zarówno wyrazem jego poszukiwań „jasnego i pełnego wyobrażenia o przeznaczeniu ludu żydowskiego", jak i krytycznego oglądu tradycyjnego świata wschodnioeuropejskich Żydów[23].

Mimo iż krytycy polscy dostrzegali wagę i znaczenie żydowskich idei i tematów w twórczości Hirszenberga, to jednak prawie nie pojawia się w ich tekstach myśl, że być może rodzi się lub już istnieje sztuka żydowska. Twórczość Hirszenberga traktowano jako odrębną tematycznie część polskiego malarstwa, wciąż należącą do sztuki rodzimej, bowiem „Malarza-żyda czyż mogło pociągnąć coś bardziej, jak tragedia bytu żydostwa? Hirszenberg cały swój niepospolity talent poświęcił jej wyrażeniu plastycznymi środkami. Jako artystę i jako żyda musiał go w samym zaraniu życia, wśród pierwszych wzlotów budzącej się młodzieńczej twórczości,

20 A. Cała, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864-1897)*, Warszawa 1989, s. 320-322.
21 E. Breiter, *S. Hirschenberg* …, op. cit., s. 199.
22 O. Aleksandrowicz, *Samuel Hirszenberg*, „Wschód" 1908, nr 38 (25 IX), s. 2-3. Cyt. za: J. Malinowski, op. cit., s. 85.
23 R. I. Cohen, *Żydowskie ikony. Obrazy żydowskiego losu: na rozstajach dróg*, przeł. E. Malec, „Krasnogruda" 2000, nr 11, s. 24. Jest to przekład 6 rozdziału książki R. I. Cohena, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, Berkeley 1998, s. 221–255.

zająć żywo ten świat odrębny, na którym tułactwo i męczeństwo dwóch tysięcy lat wycisnęły głębokie swe piętno”[24].

Natomiast rozważania na temat sztuki żydowskiej odnajdujemy na łamach gazet żydowskich, zarówno tych o orientacji integracjonistycznej, jak i diasporowej i syjonistycznej (najczęściej wydawanej w języku polskim). Kiedy Noach Pryłucki w roku 1913 wołał: „Narodowa kultura bez narodowej sztuki – jak to wygląda? Jak to jest możliwe? Jak można na to pozwolić?”[25] to w kręgach integracjonalistycznych wciąż powtarzano słowa, jak te Emila Breitera, publicysty „Izraelity”, który jeszcze w 1906 roku uważał iż „O specyficznej sztuce żydowskiej mówić jeszcze nie można. – Istnieje ona o tyle, o ile dany artysta, doszukując się własnego stylu, dobywa w swoich dziełach tych nieuchwytnych a charakterystycznych momentów, które spontanicznie jako sztukę żydowską określamy”[26].

Dla prasy żydowskiej wydawanej po polsku Hirszenberg to „malarz – poeta”, „dobry Żyd”, któremu „drogie są mu sprawy jego ludu”. W nim to bowiem: „obok Piękna, skrystalizowało się ogromne, szczere i głębokie umiłowanie ludu izraelskiego, jego prac i życia codziennego, jego trosk i bólów rozdzierających, jego świetnych dziejów, przeszłości wspaniałością przysłoniętych wydarzeń i kolei żywota tragicznych”[27]. Na łamach „Izraelity” – ukazującego się od 1865 roku warszawskiego organu Polaków wyznania mojżeszowego i zwolenników integracji – pisano o Hirszenbergu najwięcej. Wynikało to zarówno z zainteresowań nowego redaktora, Nachuma Sokołowa, jak i przede wszystkim ze zmienionej sytuacji społecznej oraz umacniania się idei sztuki żydowskiej. Bo chociaż „Izraelita” trwał w duchu ideologii integracyjnej – równego zaangażowania w sprawy Polaków i Żydów, i nie dzielił sztuki na polską i żydowską – to nawet redaktorzy „Izraelity” nie mogli nie zauważyć wzrostu narodowych nastrojów. Nie powitano ich z entuzjazmem: „Budzący się nacjonalizm żydowski stworzył w sobie *sztucznie* nowe upragnienie – tęsknotę sztuki żydowskiej” – pisał Mieczysław Sterling[28].

Owa „tęsknota sztuki żydowskiej” stawała się rzeczywistością. Pisząc o twórczości Hirszenberga recenzenci „Izraelity” polemizowali najczęściej ze zwolennikami syjonizmu. Emil Breiter nie chciał, by na twórczość Hirszenberga patrzono jedynie przez ideologiczne szkiełko: „Na próżno usiłują go różni powołani i niepowołani okrzyczeć politykiem, ba… nawet syjonistą; prawdziwego artysty, jakim jest Hirszenberg, do jakiegoś szablonu nagiąć nie można”[29]. Oskar Aleksandrowicz, publicysta lwowskiego syjonistycznego tygodnika „Wschód” odpowiadał: „Dzieła,

24 Stosław [Antoni Chołoniewski], *Samuel Hirszenberg*, „Świat” 1907, nr 8 (23 II), s. 4-5.
25 N. Pryłucki, *O sztuce narodowej* [w:] *Barg arojf*, Warszawa 1917, s. 119.
26 E. Breiter, *Ze sztuki*, „Izraelita” 1906, nr 50 (21 XII), s. 599.
27 Adwol, *Samuel Hirszenberg*, op. cit. s. 373.
28 M. Sterling, *Z Zachęty Sztuk Pięknych. Obrazy Neumana*, „Izraelita” 1911, nr 41 (13 X), s. 7.
29 E. Breiter, *S. Hirschenberg*…, s. 199.

sztuka, wówczas będą narodowe, jeśli niezależnie od tematu (ten znaczy wiele, lecz nie wszystko) posiadać będą istotne znamiona, charakter, temperament społeczeństwa, którego twórca jest członkiem. Pierwiastek narodowy — oto najistotniejsza cecha dzieł Hirschenberga. Jest w nich coś szczególnego: żyją w nich jakieś nuty niedośpiewane, słowa niedokończone, trzeba wżyć się w nie, by pojąć i wysnuć, raczej wyczuć ową resztę, tkwiącą poza farbą i płótnem. Dla obcych pozostaną one sceną rodzajową, suchym zwyczajowym obrazem, zaciekawiającym najwyżej nieznanym typem, cudacznym ubiorem, ciekawą historią. My, Żydzi, znajdziemy w każdym z dzieł, w każdej postaci Hirschenberga ducha naszego, współczesny los nasz we wszystkich jego fazach i przemianach"[30].

Do dzieł Hirszenberga obrazujących żydowski los i cierpienie odwoływali się właściwie wszyscy. Artyści, którzy podobnie jak Hirszenberg w swoich pracach chcieli zapisać żydowski los oraz krytycy, publicyści i widzowie. Jego wielkie (także w sensie dosłownym) płótna *Żyd wieczny tułacz*, *Golus*, *Czarny sztandar* są dziełami, w których, jak pisano, „filozoficzne jego usposobienie unosi go dalej: każe mu stworzyć syntezę o skali szerszej, wypowiedzianą jeśli nie głębiej, to jaskrawiej: syntezę całej historii żydowskiej od rozbicia ojczyzny"[31]. Powszechnie czytano te obrazy, zwłaszcza najpopularniejszy *Golus*[32], w kontekście pogromowym[33]. Obraz *Golus*, znany także jako *Wychodźcy*, Hirszenberg zaczął malować w końcu XIX wieku, równolegle z płótnem *Żyd wieczny tułacz* z 1899 roku[34], chociaż ukończył go dopiero pięć lat później. *Impresja* Andrzeja Marka napisana „pod wrażeniem najnowszego obrazu Samuela Hirszenberga" (tj. *Golusa*)[35] znakomicie oddaje uczucia, jakie obraz ten wzbudzał wśród żydowskich (także tych asymilowanych) widzów:

„Przygarbione troskami postacie, owinięte w szarą, ciężką, potem przesiąkniętą, krwiożerczymi szponami „golesu" niemiłosiernie poszarpaną odzież, kładą się bluźnierczymi, jaskrawymi plamami na martwą biel śnieżną… Nędzne ich mienie — to kij żebraczy, pergaminowych rodałów odwieczny zwój i... prawieczna koszula śmiertelna...

To wszystko, co im wystarczyć ma na burzliwą, długą, a bezdroży pełną drogę...

W ponurym milczeniu skazańców, z głowami, jak ołów ciężkimi, pochylonymi ku ziemi, wloką się śmiertelnie zmęczeni, wieczni wygnańcy. Nienawistnym losem bezlitośnie gnani, głodem i pragnieniem krwawo pędzeni, obłędnym strachem smagani, idą — od lat tysiąca idą — bez wytchnienia, bez spoczynku, bez celu; z beznadziejną rezygnacją wędrowców, poza którymi

30 O. Aleksandrowicz, *Samuel Hirschenberg*, „Almanach Żydowski", Lwów 1910, s. 74.
31 Stosław, op. cit., s. 4.
32 O recepcji *Golusu* [*Wychodźców*] zob. R. I. Cohen, Mirjam Rajner, *Invoking Samuel Hirszenberg`s Artistic Legacy – Encountering EXILE*, „Images" 2016, nr 8, s. 46-65.
33 Zob. R. Piątkowska, *Między wyobraźnią a pamięcią. Pogromy z lat 1903–1906 w dziełach artystów żydowskich z Polski* (w druku).
34 H. Lew, *Z pracowni malarskich. I. Samuel Hirszenberg i Leopold Pilichowski*, „Izraelita" 1899, nr 12, s. 125.
35 *Wystawa jubileuszowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*, Kraków 1904.

wszystkie mosty spalono; z rozpaczną świadomością bezcelowości swych trudów, szamotań i walk; z tragicznym spokojem skamieniałych w bezustannym jednostajnym bólu; z ponurą, a bezmyślną wytrwałością głodnych i zziębniętych od urodzenia sierot, które ani rodziców, ani dni sytości zgoła nic pamiętają..."[36].

Wśród wielu czynników społecznych i politycznych oddziaływających na umacnianie się żydowskiego życia narodowego antysemityzm odgrywał niepoślednią rolę. Rozwój świadomości narodowej w całej Europie doprowadził do wzrostu idei nacjonalistycznych, często w swej propagandzie wykorzystującej hasła antysemickie. Od lat osiemdziesiątych XIX wieku na ziemiach polskich umacnia się nowoczesny antysemityzm, którego źródłami pozostawał antyjudaizm, lecz w którym na znaczeniu zyskiwały kwestie ekonomiczne, polityczne, społeczne i kulturalne. Wraz z powstaniem Narodowej Demokracji antysemityzm stał się znaczącym i szeroko rozpowszechnionym składnikiem ideologii nacjonalistycznej prawicy w Polsce, zaś endecja stała się najbardziej wpływową partią otwarcie posługującą się hasłami antysemickimi. W toczonych na łamach prasy dyskusjach i polemikach Żydzi coraz częściej określani byli jako „żywioł obcy", „wrogi", niezdolny do stania się Polakami. Nacjonalistyczni publicyści uważali, że „Żydzi mogą przejąć i przejmują pierwiastki ogólnoeuropejskie, czerpią też z kultury polskiej, ale nie mogą być twórcami kultury narodowej polskiej"[37].

O Hirszenbergu i jego twórczości rzadko pisano z pozycji otwarcie antysemickich, chociaż artysta nie raz spotykał się z antyżydowskimi uprzedzeniami i antysemickimi atakami. W 1882 roku, gdy rozpoczynał studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, wysłuchał inauguracyjnego wykładu Jana Matejki[38], w którym mistrz zwrócił się do „uczniów hebrajczyków", by pamiętali, „że sztuka nie jest handlową spekulacyjną jakąś robotą, lecz pracą w wyższych celach ducha ludzkiego, w miłości Boga z miłością kraju złączoną". I dodawał: „jeśli wy hebrajczycy, żyjąc w naszym kraju od wieków, nie poczuwacie się szlachetniejszych dla kraju naszego uczynków ani też chcecie być Polakami, to wynoście się z kraju, idźcie od nas tam, gdzie nie ma żadnej miłości ojczyzny ni wyższych uczuć miłości dla kraju, ni wyższych cnót ludzkich w miłości ziemi poczętych"[39]. Kiedy przygotowywana była reprezentacja polskich artystów na Wystawę Światową w Paryżu w 1900 roku, komisja, z Wojciechem Gersonem na czele, odrzuciła obraz Hirszenberga *Żyd wieczny tułacz*. Publicysta tygodnika „Prawda" Michał Mutermilch grzmiał: „Po czwarte wreszcie: dlaczego zatrzymano utwory artystów, o których wiemy, że nigdy nie podnieśli się ponad poziom średni, a natomiast odrzucono inne, wartości pierwszorzędnej? Dlaczego zostawiono płótna Klopfera,

36 A. Marek [Marek Arnstein], *ZE SZTUKI. „Wychodźcy" (Impresja)*, „Izraelita" 1904, nr 31, s. 365.
37 *Kultura i sztuka żydowska*, „Przegląd Narodowy" 1912, nr 11 (XI), s. 552.
38 J. Malinowski, op. cit., s. 91; D. Konstantynów, *„Mistrz nasz Matejko" i antysemici*, „Kwartalnik Historii Żydów" 2007, nr 2, s. 164-198; N. Styrna, op. cit. s. 30-32.
39 M. Gorzkowski, *Ze Szkoły Sztuk Pięknych*, „Czas" 1882, nr 240, s. 2-3, cyt. za: N. Styrna, op. cit., s. 30-31.

Słupskiego, Gażyczowej, dlaczego ogrom miejsca na wystawie ma zająć wielki rozmiarami, lecz mały wartością „Kazimierz Odnowiciel" p. Gersona, a natomiast odrzucono dzieło jednogłośnie uznane za niepospolite przez artystów i krytykę *Żyd wieczny tułacz* Hirszenberga, nagrodzone przed paru laty na konkursie warszawskim oraz bardzo przychylnie przyjęte w Monachium *Kury* Pawła Rosena, doskonały portret Kryształowicza, niezmiernie ciekawy *Poranek* Pilichowskiego, bardzo pochlebnie ocenione przez samą komisję *Modlitwa* czy też studium Hersteina itd.?"[40]. Członkowie komisji – Wojciech Gerson, Miłosz Kotarbiński, Józef Ryszkiewicz, Pius Weloński – swą decyzję tłumaczyli wyłącznie wielkością płótna: „Pomimo że obraz ten, skomponowany na wysokość, jest jedynym obrazem, przenoszącym wraz z ramą wysokość przeznaczonej ściany, całe ostatnie posiedzenie komisji rozpoznawczej poświęcone było próbie, czy kosztem innych dzieł obrazu Hirszenberga ocalić się nie da. Po obliczeniu powierzchni ośmiu poświęconych na ten cel obrazów okazało się, że zyskano by dopiero połowę potrzebnego miejsca, że zatem należałoby usunąć jeszcze blisko drugie tyle. Komisja więc uznała, że obraz Hirszenberga, jakkolwiek dobry, nie jest przecież tak znakomitym, aby dla niego liczbę **wystawców polskich** [podkreślenie RP] zmniejszyć o połowę"[41]. Trudno jednak nie zauważyć, że problemem była nie tylko wielkość obrazu, chodziło także (a może przede wszystkim) o pochodzenie etniczne artystów (oprócz *Żyda wiecznego tułacza* Hirszenberga odrzucono też prace Leopolda Pilichowskiego i Edwarda Adolfa Hersteina), zaś głównym celem było wzmocnienie reprezentacji artystów etnicznych Polaków. Potężne dzieło Hirszenberga pokazano jednak w 1900 roku na Wystawie Światowej w Paryżu, gdzie nagrodzone zostało brązowym medalem[42]. Kilka lat później wystawiony w Paryżu *Golus*[43] stał się pretekstem do antysemickich insynuacji: „Duże płótno Hirszenberga w Sali XXIX sprawiałoby jeszcze większe wrażenie, gdyby pejzaż pod śniegiem był bardziej udany. Obraz przedstawia Żydów wygnanych z Petersburga lub z Moskwy. Wiemy, że w obu carskich miastach Żydom nie wolno przebywać dłużej niż czterdzieści osiem godzin, ale osiedlają się tam mimo wszystko, obchodząc przepisy. Pewnego dnia zmienia się władza i zostają brutalnie wypędzeni. Tak samo postępowano we Francji w XVIII wieku. Proszę się jednak nie obawiać: powrócą"[44].

Narastające napięcie, wzrost antysemickich nastrojów zaowocował (już po śmierci Hirszenberga) żądaniami (niespełnionymi) wykluczenia artystów żydowskich z polskich grup artystycznych i z polskich sal wystawowych. Stanisław Pieńkowski w recenzji z warszawskiej

40 [Michał Mutermilch], *Kilka pytań*, „Prawda" 1900, nr 2 (13 I), s. 18.

41 „Prawda" 1900, nr 4 (27 I), s. 46.

42 A. Wierzbicka, *Świadectwo obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900–1939. Cześć I lata 1900–1921*, Warszawa 2012, s. 38-39.

43 *Salon de la Société des artistes français*, Paryż 1905.

44 A. Schurr, *Salon 1905. Salon des artistes français*, „Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique" 1905, nr 203, s. 153-155, cyt. za: A. Wierzbicka, op. cit., s. 136.

wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka" proponował „artystom Żydom, ażeby złączyli się w osobne Towarzystwo i przestali się tułać po obcych kątach, gdzie im jest i nieswojo i niewygodnie przebywać [...] Proponuję również Towarzystwom artystów polskich, aby Żydów nie przyjmowały na członków swych, tak jak nie przyjmują Rosjan, Niemców, Francuzów itd."[45]. Ze strony niektórych polskich krytyków coraz częściej padały pytania, czy „malarstwo, że tak powiem żargonowe, starające się stworzyć sztukę narodowo-żydowską – może być choć na chwilę uważane za polskie?"[46]. Z żydowskiej zaś strony kategorycznie żądano: „Artysta […] musi być przede wszystkim synem swego narodu i czasu, w którym tworzy. […] W dziełach jego, jak w lustrze czarodziejskim odbić i utrwalić się winny uczucia miotające narodem, jego siła lub niemoc, smutek lub radość, wiara lub zwątpienie"[47].

Hirszenberg miał więcej szczęścia niż jego młodsi koledzy. Choć nie uważano go, jak Maurycego Gottlieba, „za idealne wprost wcielenie Polaka wyznania mojżeszowego", co w oczach krytyki „nie niwelowało żydowskiej tożsamości Gottlieba"[48], to dla krytyki mu współczesnej Hirszenberg pozostał „naszym artystą" (parafrazując tytuł rubryki w warszawskim tygodniku „Świat"), którego osiągnięcia wzbogacają sztukę polską. Pisano o nim: mimo iż „około tematu żydowskiego snuje się bez ustanku myśl twórcza Hirszenberga"[49], to „ponieważ urodził się w Polsce, tu większą część życia pracował i tu począł tęsknić ku pięknu — więc słusznie może być zaliczony do sztuki naszej z ostatniej doby"[50].

Pokrótce przedstawiłam, jak za życia artysty twórczość Samuela Hirszenberga przedstawiana była przez krytykę polską. Wartym zastanowienia jest, który z przytoczonych wyżej argumentów przeważył, sprawił, że jego twórczość została usunięta na margines sztuki polskiej. Jego obrazy – *Jesziwa*, *Żyd wieczny tułacz*, *Golus*, *Czarny sztandar, Spinoza wyklęty* – weszły do kanonu nowoczesnej sztuki żydowskiej. Czyżby dla polskich krytyków głęboka ich symbolika, zakorzeniona w tradycji żydowskiej, ale także będąca komentarzem do procesów modernizacyjnych była nieczytelna, odległa lub może zbyt trudna?[51] Czy może decydowały

45 S. Pieńkowski, *Wystawa Towarzystwa „Sztuka" II. Dział żydowski*, „Gazeta Warszawska" 1912, nr 154 (1 XII), s. 2.
46 J. Kleczyński, *Wrażenia artystyczne*, „Sfinks" 1909, nr 8, s. 361.
47 O. Aleksandrowicz, *Wystawa dzieł Wachtla*, „Wschód" 1906, nr 43, s. 4.
48 D. Konstantynów, *„Znakomity malarz i ożywiony najlepszymi chęciami obywatel". Maurycy Gottlieb w oczach prasy polskiej (1877-1880)*, „Biuletyn Historii Sztuki" 2014, nr 1, s. 158.
49 Stosław, op. cit., s. 5. Kilka lat później, w apogeum zorganizowanego „bojkotu antyżydowskiego" w Królestwie Polskim Antoni Chołoniewski opublikował, pisany z pozycji nacjonalistycznych, antysemicki artykuł „Sprawa żydowska w Polsce", „Krytyka" 1913, r. 15, t. 37, s. 92-111. Z jego tekstem polemizował Konstanty Srokowski, „Krytyka" 1913, r. 15, t. 37, s. 111-122. Replikował mu Chołoniewski w artykule „W odpowiedzi p. Srokowskiemu", Krytyka" 1913, r. 15, t. 37, s. 145-159. Całość polemiki podsumował Wilhelm Feldman, „Krytyka" 1913, r. 15, t. 37, s. 197-224.
50 A. Gawiński, *Samuel Hirschenberg*, „Jedność" 1908, nr 40 (2 X), s. 2.
51 Tak uważał np. autor omówienia krakowskiej wystawy jubileuszowej w TPSP w 1904: „Ciekawa rzecz, jak mało zrozumienia znalazł on w prasie polskiej? Czyżby tylko Żyd mógł pojąć i zrozumieć malarza żydowskiego?", Embe, *Z Wystawy T. Szt. P. w Krakowie*, „Wschód" 1904, nr 49 (7 XII), s. 4.

o tym nacjonalistyczne nietolerancje i antysemityzm? Owa krytyka uznająca wybitność rzemiosła i rangę artystyczną jego dzieł[52] nie chciała i nie była zainteresowana zrozumieniem ich intelektualnego i symbolicznego przesłania. Nie była gotowa na przyjęcie i na zaakceptowanie odrębności spojrzenia artysty Żyda, na zauważenie nie tylko rodzajowego egzotyzmu motywu żydowskiego, lecz dostrzeżenie i zrozumienie narodowych idei żydowskich, które od końca XIX stulecia zmieniały życie społeczności żydowskiej i znajdowały odbicie w dziełach literackich, artystycznych czy teatralnych. Jak się okazało, nie było w polskiej sztuce (paradoksalnie także dla krytyków „Izraelity") miejsca dla narodowego artysty żydowskiego, którego znacząca część twórczości dotyczyła nie tyle żydowskiej przeszłości czy bolesnej rzeczywistości, co przede wszystkim przyszłości Żydów w zmieniającym się, modernizującym się świecie.

52 Marian Olszewski w recenzji z wystawy w TPSP we Lwowie pisał o *Golusie*: „Dzieło to wielkiej sensywności oka i ręki, ale i dużej intelektualnej i świadomej pracy, dużego krytycyzmu, widzącego jak działa każdy środek", M. Olszewski, *III Jesienna wystawa w TPSP we Lwowie*, „Nasz Kraj" 1907, t. III, z. 2, s. 66.

SAMUEL HIRSZENBERG IN THE EYES OF POLISH CRITICS (UNTIL 1908)

Renata Piątkowska
Museum of the History of Polish Jews POLIN/
Polish Institute of World Art Studies

After Samuel Hirszenberg's untimely death, "Kurier Warszawski," the most popular newspaper of the Polish Kingdom, wrote "The artist died in his prime, in his forty second year, and died holding a position at which he could render great favours to his co-religionists. The School of Fine Arts in Jerusalem could have been a seedbed of Jewish national culture - his death put an end to his work for which he was more suited than anyone else. He loved his people, and their ancient history, their cares and pains were the fundamental theme of Hirszenberg's art even when he was still working among us"[1]. Other publications joined the chorus, "His paintings will remain the most brilliant images capturing the true mood of contemporary Jews, longing for the past long gone, uncertain about the future – wanderers"[2] Henryk Piątkowski wrote in the "Tygodnik Ilustrowany," while Adam Wolman added in "Izraelita", "With the death of Hirszenberg, we have lost primarily a sincere and profound painter, who extended a brotherly hand to the loving, emotional *Jewish man*"[3].

In the early twentieth century, Samuel Hirszenberg, a painter trying to find his own way as a Jewish artist, was the most highly regarded Polish-Jewish creator in the art world. His death in the distant Jerusalem was reported in the Polish press of the divided country: in his hometown of Łódź, Warsaw, Lviv and Kraków. However, soon after the artist's death his works nearly disappeared from both the exhibition halls, as well as from press columns. In the interwar period he was mentioned almost exclusively in the Jewish press (published in three languages) on the occasion of anniversaries of his death[4] or, as in 1933, on the occasion of the jubilee exhibition in Krakow (organized the 25th anniversary of the death)[5].

Throughout his artistic career, Polish critics noticed Hirszenberg's award-winning works exhibited at national and international exhibitions. They appreciated the artistry of painting, emphasized the original, symbolic and ideological take on the Jewish theme. Among the diverse creative output of the artist, critics were mostly interested in his paintings on Jewish themes, especially those "featuring historiosophical Jewish national ideas"[6]. With time, however, they

1 *Samuel Hirszenberg*, "Kurier Warszawski" 1908, no 258 (17 September), 4.

2 H. Piątkowski, *Samuel Hirszenberg*, "Tygodnik Ilustrowany" 1909, no 4 (23 I), 75.

3 Adwol [Adam Wolman], *Samuel Hirszenberg*, "Izraelita" 1908, no 38 (25 September), 373.

4 Eg: Sz. Ernest (Tel Awiw), *Malarz narodowy Hirszenberg (w 20 rocznicę śmierci)*, "Galim" 1929, no 15 (1 December), 2 (Hebrew); L. I., *Szmuel Hirszenberg (w 15 rocznicę śmierci)*, "Frajtag" 1924, no 2 (28 March), 6 (Yiddish). H. Mayzner, *Samuel Hirszenberg. Uwagi aktualne na marginesie 25-ej rocznicy śmierci*, "Nasz Przegląd" 1935, no 55 (24 February), 19. It is a review of a book by Icchak Lichtenstein, *Samuel Hirszenberg* published this part of the series "Idn-kinstler monografies" in Paris in 1928 (Yiddish).

5 *Wystawa Pamiątkowa z okazji 25-lecia śmierci bł. p. Samuela Hirszenberga oraz wystawa jubileuszowa z okazji 60-lecia Abrahama Neumana w Żydowskim Domu Akademickim*, Kraków 1933. W. B. [Wilhelm Berkelhammer], *Malarz żydowskiego golusu. Z powodu otwarcia wystawy pamiątkowej Samuela Hirszenberga*, "Nowy Dziennik" 1933, no 125 (8 April), 8. More on the exhibition N. Styrna, *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie (1931–1939)*, Warszawa 2009, 71-76.

6 J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, vol. I, Warszawa 2000, 80.

began writing about Hirszenberg emphasising the "separateness" of his work and indicating its strangeness in Polish art.

One of his earliest works – *Yeshiva* [*School of Talmudists*], shown in 1887 at the First Polish Art Exhibition in Kraków[7], gained critical acclaim. Some noted the shortcomings of Hirszenberg's craft, such as "too dirty background and fantastic lighting bespeak of a talent that is still young, immature"[8]. Others saw in the young artist a worthy successor of Maurycy Gottlieb[9]. "On the other hand, we should note his unique depiction scenes from everyday life in Samuel Hirszenberg's larger painting *The Teaching of the Talmud* (*Yeshiva*)," Henryk Struve wrote. "The whole thing affects the viewer to the bone not only with the truth, captured, so to speak, in the act, but some elegiac mood induced with ethereal mysticism extending over the whole painting"[10]. In the detailed description of the First Exhibition, Marian Sokołowski (in his own words) could not help but think about "the painting unique both in terms of its content as well as feeling and execution, influenced by other sources, also important in our society"[11]. Although he did not understand the meaning of the title of the canvas, he stated that the scene is so eloquent that [...] it explains itself sufficiently"[12]. After a thorough examination of the painting and an attempt to describe its mood, he summed up, "Nothing is left of the subtle dialectic of abstract reasoning except for fatigue. There is something demoralising, is some element of disintegration, but also alluring. You look close enough and you can see youth in those figures, their repressed, powerful, unfulfilled desires which replace that negation with another affirmation, perhaps even today, maybe tomorrow, once they leave the dark interior and go out into the daylight"[13]. In Hirszenberg's *Yeshiva* and Maurycy Gottlieb's *Ahaswerus*, he found "Semitic figure [...] which both the images shared and, despite all the differences, which makes them closer to each other"[14]. Later, he goes on to explain what he means by that, "The starting point of art [of Gottlieb and Hirszenberg – RP] is not the sensual and real world, as it is the case with our, purely Polish painters, but abstraction, and the result, or the destination point, is not idealism, with all its spiritual or more subtle moral and aesthetic consequences, but very practical and tangible reality, which does not exclude poetry and charm, if talent is involved. In these images, there is no single subject and detail that was transferred from nature with great and illusive accuracy. Means are reduced to a minimum and

7 *Katalog pierwszej wielkiej wystawy sztuki polskiej w Krakowie*, Kraków 1887.
8 J. Kallenbach, *Wystawa sztuki polskiej w Krakowie (Dokończenie) III*, "Tygodnik Ilustrowany" 1887, no 249 (8 October), 231.
9 H.Struve, *Pierwsza Wystawa Sztuki Polskiej w Krakowie. Przegląd krytyczny przez Henryka Struvego. II. Malarstwo*, "Kłosy" 1887, no 1163 (13 October), 234.
10 Ibidem.
11 M. Sokołowski, *Pierwsza Wielka Wystawa Sztuki Polskiej. II*, "Czas" 1887, no 220 (27 September), 2.
12 Ibidem.
13 Ibidem.
14 Ibidem.

used only insofar as to serve the expression, but rather selection of content, and yet from their depths, enveloped in sadness and melancholy, speaks to us the desire to use them, which emerges on top"[15]. Sokołowski's review heralds the approach to discussing and evaluating the work of Hirszenberg and other Jewish painters, primarily emphasising other sources of their art (not just thematic) that result from the "different" way of seeing and feeling the world. There was one exception from the universal acclaim, namely Gerson, "the probably Hebrew name of Hirszenberg's painting, *Yeshiva*, is incomprehensible for us. It is also incomprehensible visually. Several young Israelites in modern garments are sitting at the table, reading books as it seems. These figures are enveloped in blackish colour; their outlines are blurred, their expression vague, lending a mysterious quality to the painting, deliberately obscured, as the name itself, characterized by the desire to isolate themselves and hide in the folds of a successful [mock?] ceremonial robes"[16]. It seems that the "separatism" and "strangeness" of Hirszenberg's art that Gerson noticed, its heavily accented Jewishness, for other critics, although mentioned, was not essential. They appreciated the talent, without noticing any difference in the subject and the strength of emotional expression of Hirszenberg's canvases, seeing in him mostly an artist who "excels [...] at interesting depiction of the mood of the Jewish life"[17].

When in the second half of the nineteenth century, more and more young Jews undertook art studies, it seemed that the integration with Polishness was the only and the most obvious choice of identity. Actually, the entire first generation of Jewish artists in Poland were integrated linguistically, socially and culturally with Polish society18. Roman Lewandowski, a fellow sculptor, wrote, not without noticeable bias, "Hirszenberg, despite his race, is a Pole through and through, he has become one with this land, which gave birth to him and fed him, along with thousands of his brothers, and which he loved not with the soul of a millionaire drawing gigantic profits from it, but with that mystical love, which keeps him with its invisible power in the circle of his tribesmen, familiar, and yet strange, and always close"[19]. At the end of the nineteenth century, it turned out that the integration was not universally accepted, neither by the Polish nor the Jews, moreover, it concerned only a small part of the Jewish community – mostly elite[20]. In Jewish communities, the ideas of national and cultural autonomy of Jews in the Diaspora were gaining

15 Ibidem.

16 W. Gerson, *Wystawa międzynarodowa w Paryżu w r. 1889-ym*, "Tygodnik Ilustrowany" 1889, no 327 (6 April), 215.

17 E. Breiter, *Hirschenberg (artysta malarz). Próba charakterystyki: Z cyklu malarze-Żydzi w Krakowie,* "Izraelita" 1906, no 17 (4 May), 199-200.

18 An interesting testimonies the text by M. Wawrzeniecki, *Samuel Hireszenberg (Kartka z pamiętnika)*, „Przegląd Tygodniowy" 1898, no 52 (12/24 XII), 584-485. See also M. Wawrzeniecki, *Pamiętnik artysty*, Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy.

19 S. R. Lewandowski, *Samuel Hirszenberg (Sylwetka)*, „Tygodnik Ilustrowany" 1902, no 3 (18 January), 44.

20 A. Cała, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864-1897)*, Warszawa 1989, 320-322.

support, and the idea of building a Jewish state in Palestine grew in popularity. Art and culture, next to the language, was one of the most important factors of national life and an important part of building a modern national identity of Jews.

At the turn of the 19th and 20th centuries, Samuel Hirszenberg became a model of a Jewish painter, who undertook crucial themes of the national existence of the Jews, the present and the past of the nation he was "one of those artists for whom art is not just the purpose of life, but the way of life. [...] Hirszenberg explores the soul of a Jew and Jewishness and understands it as a familiar culture, different and distinct. He lives that culture, briefs that culture, it creates that culture. Therefore, in his paintings there is little posing, and so much truth and life, which is why his every painting, be it ideological, or genre – seems to be clear phenomenon, full of irresistible truth of life. This is because Hirszenberg does not make Jewish culture, but lives in it. This is the fundamental tone of his work"[21]. As a painter, Hirszenberg was interested in something more than a simple depiction of holiday scenes or record of current events. As he said: "I cannot understand those painters who, deaf to all other content, are satisfied with external beauty of nature. But there is something deeper in the arts, a guideline, an internal idea, to which especially we, the Jews, should not remain indifferent"[22]. His great (also literally) canvas *Wandering Jew*, 1899, *Golus* [*Exile*], 1904, *Black Banner*, 1905 are both an expression of his quest for a "clear and complete idea of the destiny of the Jewish people" and a critical overview of the world of traditional Eastern European Jews[23].

Although Polish critics acknowledged the importance and significance of Jewish ideas and themes in the works of Hirszenberg, they almost never seem to note that perhaps Jewish art was born, or already existed. Hirszenberg's work was treated as a thematically separate part of Polish painting, that still belonged to the native art, because "what could attract a Jewish painter more than the tragedy of the Jewish existence? Hirszenberg devoted all his exceptional talent to its artistic expression. As an artist and as a Jew, at the dawn of life, among the first awakening signals of youthful creativity, he could he could not help but be taken with that separate world, where the exile and martyrdom of two thousand years left a deep mark"[24].

In turn, we find reflections on Jewish art on the pages of Jewish newspapers, be it integrationist, diaspora, and Zionist (usually published in Polish). When in 1913 Noach Pryłucki

21 E. Breiter, *Hirschenberg (artysta malarz)*…, op. cit., 199.

22 O. Aleksandrowicz, *Samuel Hirszenberg*, „Wschód" 1908, no 38 (25 September), 2-3. Cited in J. Malinowski, op. cit., 85.

23 R. I. Cohen, *Żydowskie ikony. Obrazy żydowskiego losu: na rozstajach dróg*, transl. E. Malec, „Krasnogruda" 2000, no 11, 24. It is a translation of the sixth chapter of the book by R. I. Cohena, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, Berkeley 1998, 221–255.

24 Stosław [Antoni Chołoniewski], *Samuel Hirszenberg*, "Świat" 1907, no 8 (23 II), 4-5.

called, "National culture without a national art - how does it look? How is it possible? How can one allow this?"[25] Integrationist circles continued to repeat the words by Emil Breiter, "Izraelita" who still believed in 1906 that "it is still too early to speak about specific Jewish. - It exists in so far a given artist searching for his own style draws in his works upon those elusive characteristic moments that we spontaneously define as Jewish art"[26].

For the Jewish press published in Polish, Hirszenberg was a "painter – poet," "a good Jew" "holds the matter of his people dear to his heart." In him, "next to Duty, also crystallised was the enormous, sincere and profound love for the people of Israel, their work and everyday life, their worries and excruciating pain, their great history, their grandeur past events and the tragic turns of their life"[27]. "Izraelita" - a Warsaw journal of Poles of the Jewish faith and supporters of integration, published from 1865 - wrote about Hirszenberg most often. This was due to both the interests of the new editor, Nachum Sokołow, and primarily due to the new social situation and reinforcement of the idea of Jewish art. For although "Izraelita" continued in the spirit of integration ideology - equal involvement in the affairs of Poles and Jews, and did not divide art into Polish and Jewish – even the editors of "Izraelita" could not fail to notice the growth of national sentiment. They did not greet it with enthusiasm: "the awaking Jewish nationalism *artificially* created a new longing - the longing for Jewish art," Mieczysław Sterling wrote[28].

This "longing for Jewish art" became a reality. Writing about the works of Hirszenberg, "Izraelita" reviewers argued usually with the supporters of Zionism. Emil Breiter did not want Hirszenberg's works to be looked upon only from an ideological perspective: "Various people, both qualified and not, attempt to proclaim him a politician, nay, a Zionist even; a true artist, and Hirszenberg is one, cannot be bent to fit some sort of template"[29]. Oskar Aleksandrowicz, Lviv Zionist and columnist of the weekly "Wschód," replied, "Works and art can be national if regardless of the theme (which is crucial but far from the only thing that matters) have hallmarks, character, temperament of the society to which the author belonged. A national element - this is the most important feature of Hirszenberg's works. There is something special in them: living in them are some notes unsung, unfinished words, one needs to live into them in order to understand and feel the rest, inherent beyond the paint and canvas. For strangers, they remain a genre scene, a dry usual image, interesting at most because of some unfamiliar figure, bizarre dress, an

25 N. Pryłucki, *O sztuce narodowej* [in] *Barg arojf*, Warszawa 1917, 119.
26 E. Breiter, *Ze sztuki*, "Izraelita" 1906, no 50 (21 December), 599.
27 Adwol, *Samuel Hirszenberg*, op. cit., 373.
28 M. Sterling, *Z Zachęty Sztuk Pięknych. Obrazy Neumana*, "Izraelita" 1911, no 41 (13 October), 7.
29 E. Breiter, *Hirschenberg*…, op. cit., 199.

interesting history. We, the Jews, we find in each of the works, in each of Hirszenberg's figures our own spirit, our own contemporary fate, in all its faces and transformations"[30].

Hirszenberg's works depicting the Jewish fate and suffering became a point of reference for virtually everyone. Artists, who, like Hirszenberg, wanted to record the Jewish fate in their works, and critics, journalists and viewers. His great (also literally) canvas *Wandering Jew, Golus, Black Banner* are works in which, as has been written, "his philosophical temper raises him further: it tells him to create a synthesis on a broader scale, spoken, if not deeper, then more strikingly: a synthesis of the entire history of the Jewish broken homeland"[31]. These paintings, especially the most popular *Golus*[32], were universally interpreted in the context of pogroms[33]. Hirszenberg began painting *Golus*, also known as *Exile,* in the late nineteenth century, in parallel with the canvas *Wandering Jew* from 1899[34], even though he only finished it five years later. Andrzej Marek's *Impression*, written "under the impression of the latest painting by Samuel Hirszenberg," (i.e. *Golus*)[35] perfectly captures the feelings that the painting made on the Jewish viewers (including those assimilated):

"Figures hunched under the burden of their cares, wrapped in grey, heavy, sweat-soaked clothes, mercilessly ripped with the bloodthirsty talons of 'goles', cut blasphemous, bright spots against the dead white snow ... Their miserable belongings – are a beggar's stick, eternal parchment scrolls and... ancient death shirt ...

All that has to be enough for them for a stormy, long journey through the wilderness...

In grim silence of convicts, with their heads heavy as lead, bowed to the ground, dragging their feet, the eternal tired exiles go. Mercilessly rushed with hateful fate, hunger and thirst, whipped with insane fear, they walk – walk for a thousand years – without respite, without rest, without purpose; with a hopeless resignation of wanderers, for whom all the bridges were burned; the desperate awareness of the futility of their hardships, struggles and suffering; with tragic calm fossilized in uniform continual pain; with a grim and mindless persistence of hungry and cold orphans, that remember neither the parents nor the days of satiety, nothing at all ..."[36].

Among the many social and political factors affecting the strengthening of the Jewish national life, anti-Semitism played a prominent role. The development of national consciousness

30 O. Aleksandrowicz, *Samuel Hirschenberg*, "Almanach Żydowski", Lwów 1910, 74.
31 Stosław, op. cit., 4.
32 more on the reception of *Golus* [*Exile*] cf. R. I. Cohen, Mirjam Rajner, *Invoking Samuel Hirszenberg`s Artistic Legacy – Encountering EXILE*, "Images" 2016, no 8, 46-65.
33 Cf. R. Piątkowska, *Między wyobraźnią a pamięcią. Pogromy z lat 1903–1906 w dziełach artystów żydowskich z Polski* (forthcoming).
34 H. Lew, *Z pracowni malarskich. I. Samuel Hirszenberg i Leopold Pilichowski*, "Izraelita" 1899, no 12, 125.
35 *Wystawa jubileuszowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*, Kraków 1904.
36 A. Marek [Marek Arnstein], *ZE SZTUKI. "Wychodźcy" (Impresja)*, "Izraelita" 1904, no 31, 365.

throughout Europe led to the growth of nationalist ideas, often employing anti-Semitic slogans in their propaganda. In the 1880s, modern anti-Semitism started developing in the Polish lands, the source of which was anti-Judaism, although economic, political, social and cultural issues were also growing in importance. With the establishment of the National Democratic Party, anti-Semitism became a significant and widespread component of the right-wing nationalist ideology in Poland and the National Democratic Party became the most influential political group openly using anti-Semitic slogans. In discussions and polemics in the press, Jews were more commonly referred to as a "foreign element," "hostile," unable to become Poles. Nationalist publicists believed that "Jews can and do take over pan-European elements, also drawing upon the Polish culture, but they cannot be the creators of Polish national culture"[37].

Hirszenberg and his works were rarely mentioned from an openly anti-Semitic position, although the artist more than once had to cope with anti-Jewish prejudice and anti-Semitic attacks. In 1882, when he began his studies at the Kraków School of Fine Arts, he listened to the inaugural lecture of Jan Matejko[38], in which the painter addressed "Hebrew students," telling them to remember "that art is not a work of speculative trading, but work for the higher purposes of the human spirit united in the love of God with love of country." And he added: "if you, Hebrews, living in our country for centuries, do not feel obliged for noble deeds for our country, nor want to be Poles, then get out of the country, go away where there is no higher love of homeland nor any higher human qualities conceived from the love for one's land"[39]. During the preparations for the representation of the Polish artists for the World Exhibition in Paris in 1900, the committee, with Wojciech Gerson at the head, rejected Hirszenberg's painting *Wandering Jew*. Michał Mutermilch, columnist of the weekly "Prawda" wrote with anger: "Fourthly, why were the works by artists who, as we know, have never raised above the average level, been kept, while others, higher quality, were rejected? Why has it been decided to retain the canvas by Klopfer, Słupski, Gażyczowa, why so much space at the exhibition has been assigned to the great in size, but small in terms of its value "Kazimierz Odnowiciel" by Mr. Gerson, while rejecting the work considered unique unanimously by artists and critics, namely *Wandering Jew* by Hirszenberg, Hens by Paweł Rosen awarded several years ago at the competition in Warsaw and very well received in Munich, an excellent portrait by Krysztalowicz, Pilichowski's very interesting *Morning, Prayer*, or a study by Herstein very favorably evaluated by the same committee, etc.?"[40] The committee members - Wojciech Gerson, Miłosz Kotarbiński, Jozef Ryszkiewicz Pius Weloński - explained the decision citing the

37 *Kultura i sztuka żydowska*, "Przegląd Narodowy" 1912, no 11 (November), 552.
38 J. Malinowski, op. cit., 91. Dariusz Konstantynów, *„Mistrz nasz Matejko" i antysemici*, "Kwartalnik Historii Żydów" 2007, no 2, 164-198; N. Styrna, op. cit., 30-32.
39 M. Gorzkowski, *Ze Szkoły Sztuk Pięknych*, "Czas" 1882, no 240, 2-3, cited in N. Styrna, op. cit., 30-31.
40 [Michał Mutermilch], *Kilka pytań*, "Prawda" 1900, no 2 (13 January), 18.

size of the canvas: "Although this painting, composed in height, is the only one whose height with frame exceeds the intended wall, the whole last meeting was dedicated to an attempt whether, at the expense of the other works, Hirszenberg's image can be saved. After calculating the surface area devoted to eight paintings for this purpose, it turned out that only half of the space needed was secure the, therefore eight more should be removed. The committee therefore concluded that Hirszenberg's painting, however good, is not yet so great that the number of Polish exhibitors [emphasis mine - RP] should be halved"[41]. Nevertheless, it is hard not to notice that the problem was not only the size of the image, it was also (and perhaps above all) the ethnicity of the artist (apart from Hirszenberg's *Wandering Jew*, also rejected were the works by Leopold Pilichowski and Edward Adolf Herstein), and the main purpose was to strengthen the representation of ethnically Polish artists. Hirszenberg's powerful work was shown, however, in 1900 at the World Exhibition in Paris, where the artist was awarded a bronze medal[42]. Several years later, *Golus* exhibited in Paris[43] became a pretext for anti-Semitic insinuations, such as "Hirszenberg's large canvas in Hall XXIX would seem even more impressive if the landscape under the snow was better executed. The painting depicts the Jews exiled from St. Petersburg or Moscow. We know that in both tsarist cities, Jews were not allowed to stay longer than forty-eight hours but they nevertheless settled there anyway, bypassing the rules. One day the authorities changed and they were brutally expelled. The same thing happened in France in the eighteenth century. Do not worry, however: they shall return"[44].

Rising tension and an increase in anti-Semitic sentiment resulted (after the death of Hirszenberg) with demands (unfulfilled) to exclude Jewish artists from Polish artistic groups Polish and exhibition halls. Stanisław Pieńkowski in a review of the Warsaw exhibition of Polish Artists Society "Sztuka" suggested that "Jewish artists should unite in order to form a separate Society and stopped wondering through the strange corners, where they feel uneasy and uncomfortable [...] I also propose that Societies Polish artists do not take Jews as members, as they do not take Russians, Germans, French and so on"[45]. Some Polish critics asked more and more questions whether "painting, so to speak, jargon in nature, trying to create a national Jewish art – can even for a moment be considered as Polish?"[46]. The Jewish, in turn, demanded categorically, "Artist [...] must be first and foremost a son of his people and the time in which he creates. [...] In his

41 "Prawda" 1900, no 4 (27 January), 46.

42 A. Wierzbicka, *Świadectwo obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900–1939. Cześć I lata 1900–1921*, Warszawa 2012, 38-39.

43 *Salon de la Société des artistes français*, Paryż 1905.

44 A. Schurr, *Salon 1905. Salon des artistes français*, "Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique" 1905, no 203, 153-155, cited in A. Wierzbicka, op. cit., 136.

45 S. Pieńkowski, *Wystawa Towarzystwa „Sztuka" II. Dział żydowski*, "Gazeta Warszawska" 1912, no 154 (1 December), 2.

46 J. Kleczyński, *Wrażenia artystyczne*, "Sfinks" 1909, no 8, 361.

works, as in a magic mirror, the feelings of his nation should be reflected and recorded, its power or weakness, sadness or joy, faith or doubt"[47].

Hirszenberg was luckier than his younger colleagues. Although it was not considered, as Maurycy Gottlieb was, "the perfect incarnation of the Pole of the Jewish faith," which in the eyes of criticism "did not wipe Gottlieb's Jewish identity"[48], for his contemporary critics Hirszenberg remained "our artist" (paraphrasing the title headings in the Warsaw weekly "Świat"), whose achievements enriched Polish art. It was written about him" despite the fact that "Hirszenberg's creative mind keeps wandering around the Jewish theme"[49], "since he was born in Poland, worked here most of his life and he began to yearn for beauty – he can rightly be included among [the creators of] our latest art"[50].

I have briefly explains how Samuel Hirszenberg was presented by Polish critics in the artist's lifetime. It might be worth considering which of the above-mentioned arguments was the decisive one and the reason why his works have been pushed to the margins of Polish art. His paintings - *Yeshiva*, *Wandering Jew*, *Golus*, *Black Banner*, *Spinoza Excommunicated* – entered the canon of modern Jewish art. Perhaps for the Polish critics their profound symbolism, rooted in Jewish tradition, but which was also a commentary on the process of modernization, was illegible, strange or maybe too difficult?[51] Or maybe the reason was the nationalist intolerance and anti-Semitism? The same critics who recognised the excellence of his craft and artistic importance of his works[52] did not want and were not interested in understanding their intellectual and symbolic message. They were not ready to welcome and accept the separateness of the Jewish artist to spot not only the generic exoticism of the Jewish theme, but the perception and understanding of the national Jewish idea, which since the end of the nineteenth century has changed the life of the Jewish community and were reflected in literary, artistic or theatrical works. As it turned out, in Polish art (paradoxically also for critics of "Izraelita") there was no room for a national Jewish

47 O. Aleksandrowicz, *Wystawa dzieł Wachtla*, "Wschód" 1906, no 43, 4.

48 D. Konstantynów, *„Znakomity malarz i ożywiony najlepszymi chęciami obywatel". Maurycy Gottlieb w oczach prasy polskiej (1877-1880)*, "Biuletyn Historii Sztuki" 2014, no 1, 158.

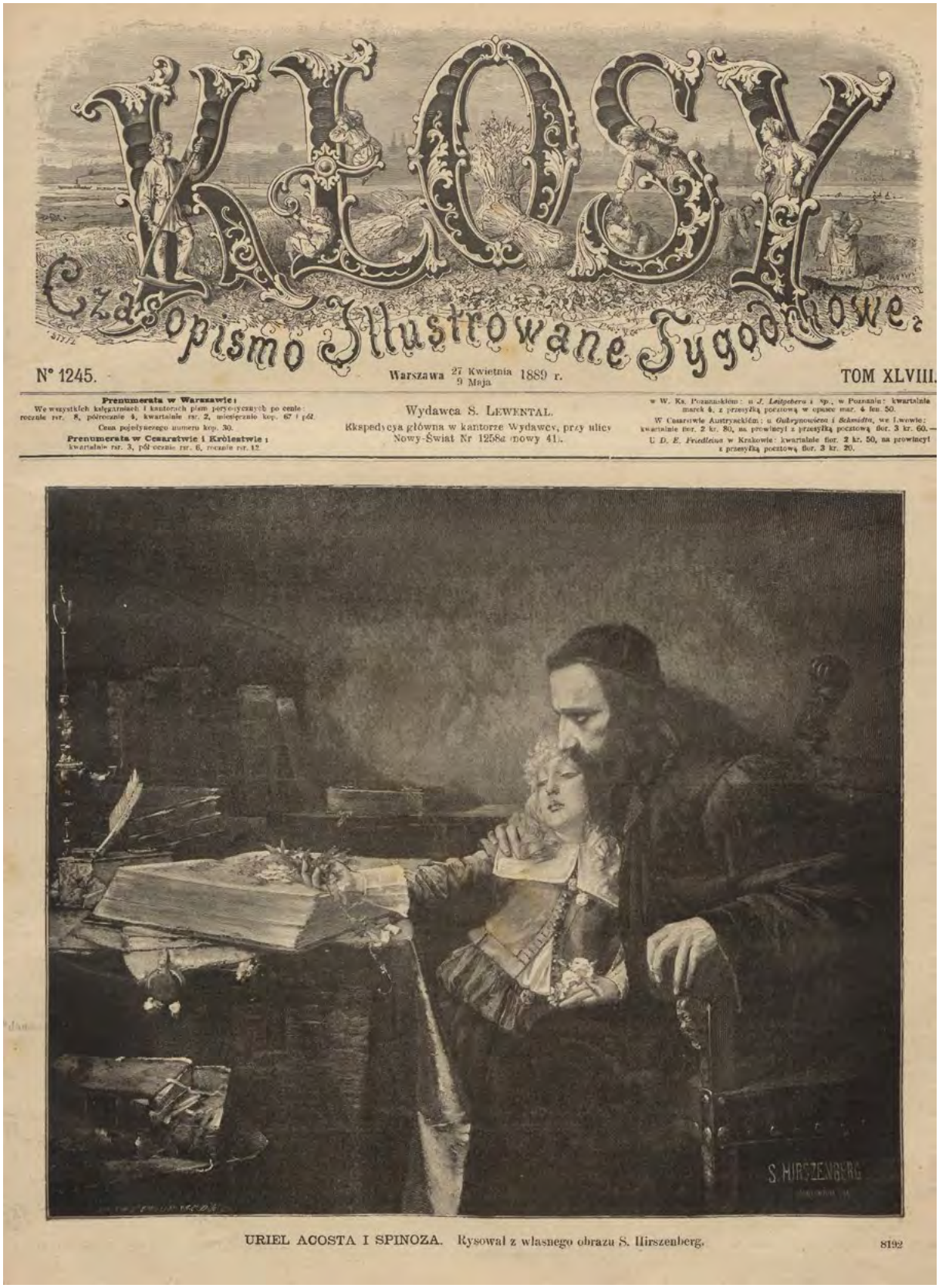
49 Stosław, op. cit., 5. Several years later, at the height of the "anti-Jewish boycott" organised in the Kingdom of Poland, Antoni Chołoniewski published an anti-Semitic article, written from nationalist position, titled "Sprawa żydowska w Polsce" [The Jewish question in Poland], "Krytyka" 1913, r. 15, vol. 37, 92-111. Konstanty Srokowski argued with his text, "Krytyka" 1913, r. 15, vol. 37, 111-122. Chołoniewski responded with the article „W odpowiedzi p. Srokowskiemu", "Krytyka" 1913, r. 15, vol. 37, 145-159. Wilhelm Feldman summed up the entire polemic, "Krytyka" 1913, r. 15, vol. 37, 197-224.

50 A. Gawiński, *Samuel Hirschenberg*, "Jedność" 1908, no 40 (2 X), 2.

51 This was the opinion of, for example, the author of the commentary on the Kraków anniversary exhibition at the TPSP in 1904: "It is interesting how it an understanding he has found and Polish press? Is it possible that only a Jew can understand a Jewish painter?", Embe, *Z Wystawy T. Szt. P. w Krakowie*, "Wschód" 1904, no 49 (7 December), 4.

52 In his review on the TPSP exhibition in Lviv, Marian Olszewski wrote about *Golus*: "The work is a testament of great sensitivity of eye and hand, but also considerable intellectual and conscious work, significant criticism, aware of the activity of every means", M. Olszewski, *III Jesienna wystawa w TPSP we Lwowie*, "Nasz Kraj" 1907, vol. III, no 2, 66.

artist, whose works in significant part concerned not so much the Jewish past and painful reality, but primarily the future of the Jews in a changing, modernizing world.



KŁOSY

Czasopismo Illustrowane Tygodniowe.

N° 1245. Warszawa 27 Kwietnia / 9 Maja 1889 r. TOM XLVIII.

Prenumerata w Warszawie:
We wszystkich księgarniach i kantorach pism peryodycznych po cenie: rocznie rs. 8, półrocznie 4, kwartalnie rs. 2, miesięcznie kop. 67 i pół.
Cena pojedynczego numeru kop. 30.
Prenumerata w Cesarstwie i Królestwie:
kwartalnie rs. 3, półrocznie rs. 6, rocznie rs. 12.

Wydawca S. LEWENTAL.
Ekspedycya główna w kantorze Wydawcy, przy ulicy Nowy-Świat Nr 1258a (nowy 41).

w W. Ks. Poznańskiem: u *J. Leitgebera* i Sp., w Poznaniu: kwartalnie marek 6, z przesyłką pocztową w opasce mar. 6 fen. 50.
W Cesarstwie Austryackiem: u *Gubrynowicza i Schmidta*, we Lwowie: kwartalnie fior. 2 kr. 80, na prowincyi z przesyłką pocztową fior. 3 kr. 60.—
U *D. E. Friedleina* w Krakowie: kwartalnie fior. 2 kr. 50, na prowincyi z przesyłką pocztową fior. 3 kr. 20.

URIEL ACOSTA I SPINOZA. Rysował z własnego obrazu S. Hirszenberg. 8192

Samuel Hirszenberg
Uriel Acosta i Spinoza/Uriel Acosta and Spinoza,
„Kłosy" 1889, nr 1245 (27 IV/9 V) - strona tytułowa / front page

NAD TALMUDEM. Rysunek z obrazu Hirszenberga (z Wystawy Tow. Zach. Szt. Piękn. w Warszawie). 8131

Samuel Hirszenberg
Jesziwa [*Szkoła Talmudystów, Nad Talmudem*]/*Yeshiva* [*School of Talmudists, Over the Talmud*],
„Kłosy" 1889, nr 1245, s. 152

WYCHODŹCY Z krakowskiego Salonu Sztuk Pięknych. S. HIRSZENBERG

Samuel Hirszenberg
Wychodźcy [Golus] / Exile [Golus], „Tygodnik Ilustrowany" 1906, nr 8, s. 151

Samuel Hirszenberg
Cisza / Silence, „Tygodnik Ilustrowany" 1906, nr 1, s. 9

W przestworzu.

Ciężki sen skrzydłami swemi pierś utulił ziemi,
Padła zmierzchów długa szata na przestwory świata —
W przepełnionej głębi ciszą globy się kołyszą,
Przez lazurów senne morze w głuche mkną przestworze.
Tam, gdzie niebios lśnią kryształy, duch uleciał biały;
Przybył drugi — wzniósł ramiona i przypadł do łona.
Kwiaty zwiędłe miał w warkoczach, przerażenie w oczach,
Jak arf struny, gdy je trącą wichry, — pierś drgającą.

Duch pierwszy.

Skąd lecisz?...

Duch drugi (z jękiem)

Nie pytaj!...

Duch pierwszy.

Co tobie — o bracie mój senny?...
Wznieś czoło i zimny wiatr chwytaj —
Odetchnij!... W tych światów otchłani
Spoczynek cię przyjmie bezdenny,
Ostrz żaden ci piersi nie zrani,
Tu cisza, tu spokój kamienny!

Duch drugi.

Okropne wyrzekłeś słowo, okropne słowo!
Więc ma to niebo gwiaździste pierś marmurową?
Więc tylko spokój kamienny zajął przestworze?
A gdzie jest miłość przedwieczna — gdzie tchnienie boże?...
Ja z ziemi idę i płaczę łzami krwawemi —
Na tych warkoczach rozwianych niosę łzy ziemi;
Ja krzyk słyszałam, co z piersi ludzkiej wylata,
I na tych ustach zbielałych niosę krzyk świata.
A ty mi mówisz: „Tu spokój!“ — Dłonie mi okuj!
Nie dojrzy ramion wzniesionych kamienny spokój —
I dokąd teraz mi lecieć? gdzie moja droga?...
Wyciągać w próżnię ramiona, gdym szła do Boga!...
Nie!... Ja Go znajdę, niech będzie, gdzie chce ukryty;
Przez wszystkie gwiazdy przelecę, wszystkie błękity,
I jeśli próżnią okropną błyśnie przestworze,
Jękiem i płaczem i krzykiem ja Boga stworzę!

Wionął w błękity duch skargi —
Drugi pozostał... Ku ziemi
Wzrok zwrócił, później w lazury
Podniósł, gdzie mleczna droga
W gwiazd złote wije się sznury, —
I szeptał drżącemi wargi:
— „Znajdź Boga!“

Kazimierz Gliński.

Obraz S. Hirszenberga, z wystawy Towarzystwa zachęty sztuk pięknych.

Samuel Hirszenberg
Urania [*Wszechświat, Artysta i jego Muza*]/*Urania* [*Universe, Artist and his Muse*],
„Tygodnik Ilustrowany” 1893, nr 182, s. 393

Z wysław Zrzeszenia

Żyd. Art. Malarzy i Rzeźbiarzy w Żydowskim Domu Akademickim
Kraków, ul. Przemyska 3.

Hirszenberg — Portret artysty z żoną

Samuel Hirszenberg
Autoportret z żoną/Portrait with Wife
„Świat" 1907, nr 29, s. 16

DOMENICA

S. HIRSZENBERG

PRACZKI Z ANTICOLI

S. HIRSZENBERG

SAMUEL HIRSZENBERG.

Zdawałoby się, że w sztukach plastycznych, kiedy chodzi wyłącznie o wyraz wrażeń wzrokowych, najmniej zaznaczyć się mogą jakieś odrębności narodowe. I istotnie tak jest w pewnej mierze, jeżeli obraz lub rzeźba stanowią objektywne, realistyczne studyum natury, choć i tu także występują dość charakterystyczne znamiona, właściwe pochodzeniu artysty, co leży już to w odmiennym sposobie widzenia, już to w specyalnym rytmie, jakim się dana grupa etniczna lub rasowa najogólniej i najwyraźniej manifestuje. Prawdziwe jednak różnice tkwią dopiero w koncepcyach twórczych, w całokształcie dzieł ducha, w ostatecznym wyrazie myśli i uczuć artysty, który, jako indywidualność, nie mógł się przecie pozbyć pewnych swoistych cech narodowych.

Tak nawskroś narodowym malarzem żydowskim był zmarły w tych dniach w Jerozolimie, a zaszczytnie znany u nas artysta, Samuel Hirszenberg. Zapewne nie przekona o tem wyjęte z dorobku jego jakieś jedno studyum akademickie, jakieś wrażenie, zanotowane w podróżach po Europie, jakaś czysto malarska impresya kolorysty lub plastyka; ale żadnych wątpliwości mieć już nie można, skoro Hirszenberg wystąpi, jako kompozytor, skoro, jako twórca, da wyraz artystyczny temu, co stanowi zasadniczy ton jego duszy. Przeglądając całość dorobku przedwcześnie zgasłego artysty, uwidoczni się w sposób, nie ulegający zaprzeczeniu, że judaizm był niejako glebą rodzącą, wyłącznem polem wszystkich jego poczęć duchowych. Świadczą o tem choćby tytuły wybitniejszych utworów artysty, jak: „Jeszybolem", „Estera i Amon", „Siesta sobotnia", „Żyd wieczny tułacz" i wiele innych.

Judaizm nie przedstawia zbyt podatnego gruntu do uprawy sztuk plastycznych. Stają temu na przeszkodzie wskazania religijne, zabraniające przedstawiania w obrazie istot żywych, ażeby tym sposobem zabezpieczyć wiernych od bałwochwalstwa. Wiadomo zresztą, że te właśnie pierwiastki semickie w pierwszej dobie kościoła Chrystusowego podkopały istność tak wspaniale ongi rozwiniętych w Grecyi sztuk plastycznych i były motywem kierowniczym wrogiego im ruchu, znanego w historyi pod nazwą obrazoburstwa.

Niemniej przecież odwieczne tendencye religijne nie pozbawiły synów Izraela zmysłu plastycznego, i stale ktoś z Żydów wybijał się na zgoła pierwszorzędne miejsce w dziejach sztuki nowożytnej. Hirszenberg ma tam też swoją kartę, bardzo ładnie zapisaną.

Urodził się w roku 1866 w Drohobyczu w Galicyi, nie zaś w Łodzi, jak mylnie niektóre źródła nasze informacyjne podają. W Łodzi tylko wychowywał się do 15 roku życia. Tam też prawdopodobnie uczył się początków rysunku. Ale już jako piętnastoletni chłopiec, wstępuje do szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie pozostawał przez lat cztery. Następnie podążył do Monachium do akademii, którą ukończył w roku 1889. Tu też rozpoczął pracę samodzielną, obrazami „Urania" i „Jeszybolem", nagrodzonymi potem medalem srebrnym na wystawie paryskiej. W Paryżu malował „Esterę i Amona", kompozycyę o bogatych motywach wschodnich. W r. 1891 powrócił do Krakowa i tu wystawiał wiele utworów o tematach przeważnie żydowskich. W roku 1893 osiedlił się na stałe w Łodzi, aż go stamtąd przed rokiem zarząd kolonii żydowskich w Palestynie powołał na stanowisko kierownika szkoły sztuk pięknych w Jerozolimie. Na tej to placówce, wierny zawsze swemu posłannictwu, byłby niewątpliwie przyniósł sztuce narodu swego nieobliczone usługi, ale go zaskoczyła śmierć przedwczesna. Cześć jego pamięci.

T. J

Motyw z kampanii rzymskiej

S. Hirszenberg

DOZWÓLCIE!

Dozwólcie! niechaj dziatki przybliżą się ku mnie,
Pragnę dobrze, serdecznie pogadać dziś z niemi,
Z tymi jasnowłosymi aniołkami ziemi—
Dozwólcie! niech się zbliżą ochoczo i tłumnie!

One żyją, a wyście żywot swój już trumnie
Oddali i jesteście, jak mogiły, niemi,
Serce wasze, przywarte głazami ciężkimi,
Nigdy już nie zapragnie żyć szczytnie i dumnie.

O! śmierci najemniki! jej żałosne żeńce,
Nieście plony jej, niechaj z nimi was pochłonie,
Zagłuszyliście Boże głosy w waszem łonie;
W was, dziatki, żywie Prawda—dajcie mi swe ręce!

Zakochałem się w czystej serc waszych piosence
I w oczach waszych jasnych, jak niebiosów tonie.

K. WOYCZYŃSKI.

T. J. [Tadeusz Jaroszyński], *Samuel Hirszenberg*, „Tygodnik Ilustrowany" 1908, nr 40, s. 806
reprodukcje obrazów: *Domenica*, *Praczki z Anticoli*, *Z kampanii rzymskiej*/
reproductions of paintings: *Domenica, Launresses from Anticoli*, *From the Roman Campagna*

SAMUEL HIRSZENBERG – SZKICOWNIK MŁODEGO ARTYSTY

Mirjam Rajner i Richard I. Cohen
Uniwersytet Bar-Ilan / Israel Center of Research Excellence, I-CORE

W 1881 roku, tym samym, w którym doszło do zamachu na cara Aleksandra II, szesnastoletni Samuel Hirszenberg wyjechał z Łodzi do Krakowa, gdzie wstąpił do Szkoły Sztuk Pięknych[1]. Nie był ani pierwszym, ani jedynym studentem żydowskim na tej uczelni – przed nim studiował tam między innymi Maurycy Gottlieb. Możliwe, że fakt, iż Gottlieb był uczniem wybitnego polskiego mistrza i dyrektora szkoły, Jana Matejki, przyczynił się do jego decyzji o wyborze Krakowa[2]. Jednakże o ile rodzice Gottlieba wspierali jego plany artystyczne, Hirszenberg opuszczał rodzinny dom niemalże bez grosza i wbrew woli rodziców[3].

Poziom krakowskiej akademii był wysoki – program obejmował rysunek, malarstwo oraz zajęcia teoretyczne[4]. Hirszenberg poświęcił swój pierwszy rok rysowaniu, za co otrzymał najwyższą notę od profesora rysunku, Feliksa Szynalewskiego (1825-1892)[5]. Szynalewski słynął z przedstawień wątków religijnych i widoków krakowskich, a także, podobnie jak inni polscy artyści tego okresu, zajmował się tematami, które wywarły wrażenie na Hirszenbergu. Jednym z takich dzieł było *Opłakiwanie Jerozolimy* (1873), przedstawiające Jezusa na Górze Oliwnej na tle murów Jerozolimy[6]. Szynalewski, nauczyciel samego Matejki, pobierał nauki u Wojciecha Kornelego Stattlera, który sam był kiedyś profesorem w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Stattler jest autorem polskiego arcydzieła *Machabeusze* (1830-1842), które przyrównuje powstanie listopadowe 1830 roku i walkę Polaków o wyzwolenie spod władania Rosji z powstaniem Żydów przeciw greckim prześladowcom[7]. Podobne porównania historii żydowskiej nie były niczym nadzwyczajnym w okresie poprzedzającym lata 1881-1882. W polskiej literaturze i malarstwie żydowska przeszłość, zburzenie Jerozolimy i wygnanie Żydów stanowiły aluzje do tragicznych wydarzeń z polskiej historii – rozbiorów, utraty niepodległej ojczyzny, nieudanych powstań i w końcu do wygnania[8]. Hirszenberg zatem studiował na uczelni, której wykładowcy byli

1 Według rejestru studentów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w roku akademickim 1881/82, obecnie Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Dziękujemy dr Aleksandrze Krypczyk, kustosz działu nowoczesnego malarstwa i rzeźby polskiej w Galerii Sztuki Polskiej XIX w. w Sukiennicach, oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie, za pomocne uwagi do wcześniejszej wersji tego artykułu.

2 Na temat rozwoju krakowskiej Szkoły i jej atrakcyjności dla studentów żydowskich pisze Natasza Styma w: *Artyści żydowscy w Krakowie 1873-1939 / Jewish Artists in Kraków 1873-1939*, Kraków 2008, s. 31-38.

3 Zob. niepublikowany pamiętnik Diny Hirszenberg, 1909, s. II (dalej: *Pamiętnik*), Żydowski Instytut Historyczny (ŻIH), Warszawa. Dinah Hirszenberg wyszła za mąż za artystę w Monachium w 1896 r.

4 Zajęcia z rysunku polegały na kopiowaniu ozdób i wzorów gipsowych, szkicowaniu antycznych głów i postaci, a także figur w naturze i aktów. Zajęcia z malarstwa koncentrowały się na martwej naturze, głowach i postaciach z natury, a także na kompozycji. Pozostałe zajęcia dotyczyły perspektywy, anatomii, historii ogólnej i historii cywilizacji, historii sztuki i historii stylów. Za niepublikowanym źródłem, *Wykaz świadectw uczniów CK Szkoły Sztuk Pięknych od roku 1882 do 1884*, s. 13.

5 Ibidem. Obecnie znajduje się w Akademii Sztuk Pieknych im. Jana Matejki w Krakowie.

6 J. Bołoz Antoniewicz (red.), *Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764-1886*, Lwów 1894, s. 238-239; E. Swieykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904: pięćdziesiąt lat dzialalności dla ojczystej sztuki*, Kraków 1905, s. 163. Ilustracja obrazu znajduje się na stronie https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Feliks_Szynalewski_Op%C5%82akiwanie_Jerozolimy.jpg (dostęp 31.03.2016).

7 J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, s. 62-64, 114.

8 E. Mendelsohn, *Painting a People. Maurycy Gottlieb and Jewish Art*, Hanower i Londyn 2002, s. 72-82;

w jakiś sposób świadomi tradycji i historii żydowskiej, choć nie zawsze wypowiadali się o niej w pozytywnym duchu, o czym miał się wkrótce przekonać.

W mowie inauguracyjnej wygłoszonej 10 października 1882 roku Matejko oczernił żydowskich studentów, oskarżając ich o wyrachowanie i materializm w podejściu do sztuki, którą powinni przecież praktykować „w wyższych celach ducha, w miłości Boga z miłością kraju złączoną". Szacowny dyrektor uczelni posunął się do zakwestionowania patriotyzmu żydowskich studentów, oznajmiając: „jeśli wy, hebrajczycy, żyjąc w naszym kraju od wieków, nie poczuwacie się do szlachetniejszych dla naszego kraju uczynków ani też chcecie być Polakami, to wynoście się z kraju, idźcie od nas tam, gdzie nie ma żadnej ojczyzny ni wyższych uczuć miłości dla kraju, ni wyższych cnót ludzkich w miłości ziemi poczętych"[9]. Trudno oczekiwać, by podobne komentarze wzbudziły w Hirszenbergu i jego żydowskich kolegach sympatię do szkoły, jednak dopiero po roku młody artysta wyjechał na studia do innej akademii.

Hirszenberg był znakomitym studentem. Wśród jego prac z 1882 roku znajduje się rysunek gipsowej kopii głowy Hery, za który otrzymał drugą nagrodę[10]. Jego nauczyciele, a w szczególności profesor Izydor Jabłoński (1835-1905), wyrażali podziw dla kunsztu, z jakim została wykonana. Kilka lat później, w 1898 roku, Marian Wawrzeniecki (1863-1943), kolega ze studiów i znajomy Hirszenberga, wspominał w artykule ich pierwsze spotkanie i odniósł się do jego zdolności artystycznych, „Było to w roku 1882/3 (...). Pewnego dnia, rano, po półroczu, wprowadził do nas profesor Izydor [Jabłoński], zwany „Krzyżakiem"[11], młodziutkiego izraelitę i przedstawił jako zdolnego rysownika Samuela Hirszenberga. Nieznośny temperament p. Saula W. [Wahla][12], z którym cały kurs drugi ustawiczne miewał zatargi, źle nas usposabiał do wszelkich jego współwyznawców, wprędce jednak poznaliśmy w Hirszenbergu cichego, myślącego, zamkniętego

M. Opalski i I. Bartal, *Poles and Jews. A Failed Brotherhood*, Hanower i Londyn 1992; T. R. Weeks, *From Assimilation to Antisemitism. The Jewish Question" in Poland, 1850-1914*, DeKalb 2006.

9 Angielskie tłumaczenie przemowy Matejki znajduje się w E. Mendelsohn, *Painting the People*, op. cit., s. 204 i w N. Styrna, op. cit., s. 38-39. Na temat kontrowersji, którą ta przemowa wzbudziła w środowisku żydowskim, zob. E. Mendelsohn, Ibidem, s. 204-205, oraz D. Konstantynów, *Mistrz nasz Matejko i antysemici*, „Kwartalnik Historii Żydów" 2007, nr 2 (222), s. 164-198.

10 Obecnie znajduje się w Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.

11 Możliwe, że „Krzyżak" odnosi się do surowego nauczyciela lub do kogoś pochodzącego z zaboru pruskiego. Dziękujemy dr Joannie Śliwie za tę interpretację, marzec 2016. „Krzyżak" to również określenie odnoszące się do jadowitego pająka. Dziękujemy Teresie Śmiechowskiej za tę uwagę, wrzesień 2016.

12 Ta wzmianka odnosi się do Saula Wahla (ur. we Lwowie w 1864 r.) który studiował w krakowskiej Szkole w latach 1880-1883. Wahl był najwyraźniej bardzo poruszony antysemicką przemową Matejki i nie przedłożył swego obrazu na szkolny konkurs. N. Styrna, op. cit., s. 38-9; J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 91. Na temat przemówienia Matejki i jego wpływu, zob. Ibidem, s. 91. Malinowski twierdził, iż „Z nazwiskiem Wahla wiąże się znany niegdyś konflikt z Matejką. Nieodpowiednie zachowanie Wahla, który nieformalnymi drogami pragnął uzyskać nagrodę za pracę konkursową, spowodować miało głośną, uznaną za antysemicką wypowiedź Matejki". Cyt. za: E. Mendelsohn, *Painting a People*, op. cit., s. 204- 206, Mendelsohn daje do zrozumienia, że ta przemowa była prawdopodobnie podyktowana zachowaniem „pewnego żydowskiego ucznia, który miał nadzieję wygrać nagrodę pieniężną za swoją pracę" i skierowana do niego.

w sobie kolegę. Niepospolita zdolność rysownicza oraz sumienna pewnego rodzaju zaciekłość w chwytaniu formy wprędce zjednał dla niego uznanie (...). Na kursie trzecim zdolności jego coraz wybitniej ujawniać się poczęły"[13]. Sygnowany rysunek z 1882 roku, zatytułowany *Nad jeziorem*, jest doskonałym przykładem rozwijającego się talentu. Pokazuje młodego mężczyznę ubranego w kostium z epoki, stojącego na kamieniu, trzymającego list (?) i smutno spoglądającego w stronę rozpościerającej się poniżej tafli jeziora. Atmosfera romantyzmu sugeruje inspiracje literackie[14].

Hirszenberg kontynuował naukę rysunku pod okiem Jabłońskiego, koncentrując się na pełnych postaciach i aktach, w czym pomagały mu zajęcia z anatomii.

Przed podjęciem pracy w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie Jabłoński, przyjaciel i biograf Matejki, uczył się u Stattlera, a później studiował w Monachium i w Rzymie. Na akademii w Monachium studiował z między innymi z Wilhelmem von Kaulbachem, a po zakończeniu studiów dużo podróżował po Bałkanach i Bliskim Wschodzie, w tym także Palestynie. Jabłoński, podobnie jak Szynalewski, czerpał inspirację artystyczną z życia Jezusa, czego rezultatem było *Wyprowadzenie Jezusa z Pretoryum Piłatowego* (1867?), monochromatyczny obraz olejny, przedstawiający kilka postaci o orientalnych rysach[15]. Zainteresowania Jabłońskiego mogły być zbieżne z zainteresowaniami Hirszenberga i z jego zajęciami pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza (1828-1900), profesora Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie w roku szkolnym 1882/83.

Łuszczkiewicz prowadził zajęcia o klarownym przekazie kulturowym. W latach 50. XIX wieku jego studenci byli zaangażowani w rozwój literackiego i artystycznego środowiska krakowskiej bohemy, zmierzającej do zmiany tradycyjnego i konserwatywnego intelektualnego i kulturowego życia miasta. Członkowie tego środowiska upodobali sobie realistyczne obrazy o współczesnej tematyce i wyznawali pozytywistyczny światopogląd[16]. W obrazie *Kazimierz Wielki u Esterki* (1870, il. 1), poświęconym znanej legendzie z dziejów polsko-żydowskich, Łuszczkiewicz

13 M. Wawrzeniecki, *Samuel Hirszenberg (Kartka z pamiętnika)*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych" 1898, nr 52, s. 584-585. Odręczna notatka na świadectwie wydanym na drugim roku studiów Hirszenberga potwierdza, że dnia 21 marca otrzymał on drugą nagrodę za rysunek „z antyku". „Na posiedz[eniu] 21 marca b.r. otrzymał 2. nagrodę za pracę [konkursową?] rysunku [?] z antyku". Cyt. za: *Wykaz świadectw uczniów CK Szkoły Sztuk Pięknych od roku 1882 do 1884*, s. 46. Była to prawdopodobnie wspomniana wyżej głowa Hery. Zob. również J. Zagrodzki, *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: Malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. J. Maurin-Białostocka i J. Derwojed, t. 3, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1979, s. 78.

14 *Nad jeziorem*, ołówek na papierze, 22,3 x 16,2 cm, podpisany LR: d. 26/7 82 r.; Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. nr III-r.a. 900.

15 Obraz znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Zob. H. Blak, B. Małkiewicz, E. Wojtałow, *Polish Painting of the 19th Century*, Part 1: *Modern Polish Painting. The Catalogue of Collections*, red. Z. Gołubiew, Kraków 2001, s. 131. Mógł on mieć wpływ na obraz Gottlieba *Chrystus przed sądem* (1878). Zob. J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, op. cit. s. 165.

16 E. Micke-Broniarek, *Polish Painting. Realism and Naturalism*, Warszawa 2008, s. 24-25.

umieścił historyczną scenę rodzajową na tle miejscowego krajobrazu[17]. Detale obrazu dowodzą zainteresowań artysty pewnymi aspektami kultury żydowskiej. Łuszczkiewicz uczył perspektywy, anatomii oraz aktu na podstawie żywych modeli, a także stylów artystycznych i architektonicznych oraz historii Polski[18].

Szkicownik Hirszenberga zdradza inspirację Łuszczkiewiczem i innymi artystami z jego środowiska. Ten jedyny w swoim rodzaju, osobisty dokument, obecnie przechowywany w dziale Druków i Rysunków w Muzeum Sztuki w Tel Awiwie, stanowi niezwykłą okazję do wglądu we wczesny dorobek artysty w Krakowie i w czasie jego późniejszych studiów w Monachium. Choć część wpisów Hirszenberga pochodzi prawdopodobnie sprzed 1883 roku, najwcześniejsza data w notatniku to 22 maja 1883 (il. 2). Prawą stronę wypełniają rysunki i notatki, w których artysta opisywał swoje myśli i odczucia. Powyżej detalu nieukończonego rysunku, ukazującego pofałdowaną szatę, Hirszenberg skopiował z niesłychaną precyzją podpis Jana Matejki oraz dekoracyjny monogram, dodając ozdobny inicjał H, odnoszący się do jego rodowego nazwiska. Duża litera H, ozdobiona kwiatowym motywem dekoracyjnym, umieszczona została ponad monogramem Matejki, obok łacińskiej sentencji *Sic transit gloria mundi* (Tak przemija chwała tego świata). Można się zastanawiać, czy wpis należy odczytywać jako deklarację młodego artysty, który widzi w sobie naśladowcę wielkiego polskiego mistrza, czy też raczej odnosi się do antysemickich uwag Matejki wygłoszonych kilka miesięcy wcześniej. Hirszenberg dodatkowo skomplikował sprawę, umieszczając na tej samej stronie sylwetkę żołnierza w hełmie, przywołującą na myśl postacie z historycznych dzieł Matejki, a także trzy niezrozumiałe słowa po arabsku, których ozdobna forma mogła mu się spodobać. Takie zestawienie polskich motywów z orientalnymi może odnosić się do osobistej drogi Hirszenberga. Można się też domyślać, że dołączenie nazwiska Władysława Łuszczkiewicza do inicjału Matejki sygnalizuje, że młody Hirszenberg poszukiwał własnej marki jako artysta, aspirując do sławy swych wybitnych mentorów.

Pozostałe strony notatnika wypełniają rysunki krakowskiego Kazimierza – dzielnicy, której historia mogła przemawiać do żydowskiej wrażliwości Hirszenberga. Po zajęciach z „głów i pół-figur rysowanych z natury" Hirszenberg odkrył w Kazimierzu doskonałe miejsce do wykorzystania zdobytej wiedzy. Pokrewną duszę znalazł w Stanisławie Dębickim, koledze ze studiów, z którym włóczył się po ulicach Kazimierza, kreśląc „typy żydowskie, przekupki, opuchlaków oraz stare malownicze domy tej dzielnicy". Dołączył do nich Wawrzeniecki, który,

17 Obraz znajduje się we Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki. Zob. M. Rajner i R. I. Cohen, *Wandalin Strzałecki's Song on the Destruction of Jerusalem. A Homage to Maurycy Gottlieb and Poland*, „Biuletyn Historii Sztuki", 2014, nr 1, s. 101, 106.

18 Na temat Łuszczkiewicza zob.: M. Rzepińska, *Władysław Łuszczkiewicz – malarz i pedagog*, Kraków 1983; E. Micke-Broniarek, op. cit., s. 24-25, 360; J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, op. cit., s. 113-114; *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 204-209

pełen pochwał dla obu artystów, odnotował, że „przed owym portalem [kościoła św. Katarzyny na Stradomiu] okazaliśmy sobie nawzajem albumy i doprawdy szkice Hirszenberga w niczym nie ustępowały pracom Dębickiego, a trzeba wiedzieć, iż tenże był chyba jednym z najlepszych na on czas *szkicerem* młodszego pokolenia artystów polskich"[19]. Dębicki od dawna rysował żydowskie motywy, prawdopodobnie pod wpływem Hirszenberga, choć nie są znane żadne prace Hirszenberga, w których pojawiałyby się podobne wątki[20]. Znajomość i wspólne zainteresowania z dwoma młodymi polskimi artystami mogły pomóc Hirszenbergowi przezwyciężyć niechęć wywołaną mową Matejki.

Co konkretnie sprowadziło trzech artystów na Kazimierz? Dzielnica nazwana na cześć jej założyciela, króla Kazimierza III, założona w 1335 roku jako niezależne miasto królewskie, mieściła się na wyspie. Od XIII wieku, kiedy na Kazimierzu zaczęli osiedlać się pierwsi Żydzi, miasto stopniowo stawało się żydowskim centrum duchowym. Pod przewodnictwem wpływowych rabinów Kazimierz w XVI wieku stał się jedną z największych, jeśli nie największą społecznością żydowską w Polsce o populacji liczącej 2000 mieszkańców. Niektóre miejsca okryte wówczas sławą, jak średniowieczne i współczesne synagogi, niezliczone *sztiblech*, czy XVI-wieczne i późniejsze cmentarze, nadal istniały pod koniec XIX wieku. Choć Żydzi stanowili jedną czwartą ogólnej populacji krakowian, liczącej 50 tysięcy ludzi, Kazimierz pozostawał siedzibą tradycyjnych Żydów, którzy woleli mieszkać blisko synagog i starego cmentarza, położonych w pobliżu chrześcijańskich części miasta. W 1880 roku most przez Wisłę łączący Kazimierz z Krakowiem został usunięty, a artyści mogli poruszać się po ulicy, która powstała w miejsce mostu i połączyła dzielnicę z miastem. Atmosfera Kazimierza, wypełnionego żydowskimi postaciami, mogła przypominać Dębickiemu jego rodzinne miasto Lubaczów we Wschodniej Galicji lub Kołomyję, gdzie pobierał nauki i gdzie miał styczność z miejscową ludnością żydowską. Na urodzonym w Łodzi Hirszenbergu, wychowanemu w nowoczesnym przemysłowym mieście pozbawionym historycznych walorów i żydowskiej przeszłości, Kazimierz także wywarł wrażenie[21]. Mieszanka typowych dla dzielnicy miejsc, jak synagogi, cmentarze i kościoły oraz ludzi – chasydów i zasymilowanych Żydów oraz

19 Cytaty pochodzą z tekstu M. Wawrzenieckiego, *Samuel Hirszenberg*, op. cit., s. 584. Na temat Dębickiego, zob.: *Stanisław Dębicki 1866-1924*, red. P. Łukaszewicz, Wrocław 1966; Z. i T. Z. Bednarscy, *Krakowskim szlakiem Stanisława Dębickiego*, Kraków 2009. Najwcześniejsze prace na temat Żydów wspomniane w katalogu z 1966 r. pochodzą z 1885 r.; Halina Nelken, w *Images of a Lost World. Jewish Motifs in Polish Painting 1770-1945*, Oxford 1991, s. xxiii, 126-127, niepoprawnie podała daty niektórych z jego prac, datując je na 1880 r.

20 Wachlarz rysunków i obrazów Dębickiego o tematach żydowskich, znajduje się np. w opracowaniach: H. Nelken, op. cit.; Z. i T. Z. Bednarscy, op. cit.; M. Rostworowski, *Żydzi w Polsce. Obraz i słowo,* t. 1, Warszawa 1993, s. 38, 41, 55. Muzeum Narodowe w Krakowie posiada około 99 prac Dębickiego, w tym kilkanaście poruszających tematy żydowskie. Pragniemy podziękować dr Aleksandrze Krypczyk, kustosz działu nowoczesnego malarstwa i rzeźby polskiej w Galerii Sztuki Polskiej XIX w. w Sukiennicach, za przesłanie nam wykazu jego prac.

21 Więcej o Krakowie i Kazimierzu w: *Polin* 23 (2011), *Jews in Kraków*, red. M. Galas i A. Polonsky; *Kroke-Kazimierz-Cracow. Studies in the History of Cracow Jewry*, red. E. Reiner, Tel Awiw 2001 (po hebrajsku).

różnych typów Polaków, prawdopodobnie skłoniła Hirszenberga do głębszej refleksji nad bogatą i zawiłą przeszłością polsko-żydowską. Zachęciła go też do szukania własnej tożsamości jako Żyda i artysty. Wskazuje na to jego szkicownik, w którym dokumentował wędrówki po Kazimierzu odbywane samodzielnie lub w towarzystwie dwóch polskich przyjaciół, Wawrzenieckiego i Dębickiego.

Notatnik Hirszenberga stanowi także źródło dokumentacyjne. Przykładem może być wzmianka Wawrzenieckiego o artystach porównujących swoje rysunki przed wejściem do kościoła. Jedna z kilkunastu prac dotyczących architektury jest datowana na 5 lipca 1883 roku, *Widok na Kazimierz od strony kościoła św. Katarzyny*, jak Hirszenberg zanotował u dołu strony (il. 3). Młody artysta narysował budynki przylegające do kościoła – wieża góruje nad nimi, ale krzyż jest obcięty. Inne, niedatowane, strony w notatniku są wypełnione rysunkami z ulic Kazimierza i Krakowa, przedstawiającymi szereg głów i postaci. Ortodoksyjni, brodaci Żydzi przywodzą na myśl rysunki Gottlieba z 1875 roku (il. 4)[22]. Jest mało prawdopodobne, by Hirszenberg widział te prace, choć obaj artyści byli podobnie zainteresowani tą tematyką. Na jednej stronie szkicownika Hirszenberga widzimy mełameda (nauczyciela) stojącego nad uczniami uważnie słuchającymi jego słów. Na innym rysunku znajdują się łukowate nagrobki z napisami przypominającymi hebrajskie litery oraz metalowe pokrycie pośród listowia, co było częstym widokiem na XVI-wiecznym cmentarzu żydowskim w Krakowie. Gottlieb również zajmował się tym motywem, rysując dwie sylwetki – jedna osoba pogrążona jest w modlitwie, a druga odpoczywa wśród grobów. Hirszenberg natomiast przedstawił grabarza przygotowującego miejsce na pochówek (il. 5 i 6). Musiała minąć prawie dekada, zanim artysta powrócił do tego tematu w wielkim obrazie olejnym *Cmentarz żydowski*, który obecnie znajduje się w Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu (Musée d'art et d'histoire du judaïsme, MAHJ) w Paryżu.

Notatnik Hirszenberga pokazuje również jego ówczesne zainteresowanie orientem. Widzimy na przykład kobietę o orientalnych rysach, „Żydówkę z Tangeru", całą w klejnotach, w bogatym stroju. Ponad nią i po bokach widnieją rysunki dwóch ortodoksyjnych Żydów aszkenazyjskich, z których jeden ma na sobie sztrajmel i całuje mezuzę (il. 7). Postać kobiety wydaje się dokładną kopią postaci z obrazu pod tym samym tytułem, namalowanego po 1874 roku (il. 8) przez belgijskiego artystę orientalistę Jean-François Portaelsa (1818-1895). Hirszenberg prawdopodobnie widział reprodukcję tego obrazu z 1881 roku, gdyż dzieło było wówczas bardzo popularne[23]. Orientalne figury są ciekawie zestawione z portretami modeli z bezpośredniego

22 N. Guralnik, *In the Flower of Youth: Maurycy Gottlieb 1856-1879*, Tel Awiw 1991, s. 188.

23 Nie dane nam było zobaczyć oryginał tego obrazu. Obraz ten stał się przedmiotem wielu reprodukcji, poczynając od 1881 r. Więcej informacji znajduje się pod adresem http://www.moroccan-judaism.org/recherche (dostęp 05.08. 2016). Dziękujemy Pani Netcie Peretz z Muzeum Izraela za tę informację.

otoczenia artysty. Takie bliskie umiejscowienie pozornie niezwiązanych ze sobą postaci świadczy o przemyśleniach Hirszenberga na temat ich wspólnych niepolskich i nieeuropejskich korzeni. Innymi słowy, całowanie mezuzy może wydać się komuś z zewnątrz równie egzotyczne i „orientalne" jak Żydówka z Tangeru. Strona z dwiema kobietami w orientalnych nakryciach głowy (jedna ma dodatkowo duży kolczyk) stanowi kolejny dowód zainteresowania artysty tematem orientu i kolejne odwołanie do Gottlieba[24].

Szkicownik mówi również wiele o spojrzeniu Hirszenberga na Kazimierz. Jego artystyczna dociekliwość wykraczała poza żydowskie tematy. Zauważamy wiele postaci o podobnym charakterze: robotników, kobiet, matek z dziećmi i przechodniów. Inna grupa obrazów odnosi się do miejskiej atmosfery – ukazuje pary przebywających razem młodych mężczyzn i kobiet (il. 9). Możliwe, że te bardziej współczesne postacie reprezentowały świat, z którym Hirszenberg mógł się identyfikować jako artysta i człowiek. Prawdopodobnie już wówczas, być może nawet przed wyjazdem z Krakowa, porzucił tradycyjny judaizm. Utożsamiając się z językiem polskim, rozwijał swoje zainteresowania intelektualne[25]. Potwierdza to jego tygodniowy plan zajęć (pracował także w szabat) podczas pierwszego etapu studiów w Krakowie, zapisany po polsku w szkicowniku (il. 2, po lewej stronie). Hirszenberg przeznaczał określone godziny na studiowanie francuskiego, historii, filozofii i Biblii. Na praktyki religijne nie znalazł miejsca w grafiku, ale na ćwiczenia fizyczne, szachy i muzykę – jak najbardziej. Ambitny plan, który sam sobie narzucił, powstał prawdopodobnie pod wpływem Łuszczkiewicza.

W szkicowniku Hirszenberga znajdujemy postacie w historycznych strojach, często także komentarze odnoszące się do roku wydarzeń, czasem opisujące kolory ubrania. Mogły to być kopie prac jego nauczycieli lub jego własnych. Jeden z rysunków przedstawia dwóch Krzyżaków (il. 10)[26]. Stoją obok siebie, ubrani w peleryny, wyszukane nakrycia głowy, z wielkimi krzyżami na piersiach; postać po lewej stronie ma sztylet wetknięty za pas. Litografie polskich kostiumów historycznych Matejki, opublikowane w albumie w 1875 roku, z pewnością były inspiracją do takiego przedstawienia tych rycerzy. Matejko pieczołowicie odwzorowywał stroje różnych grup

24 Zainteresowanie Gottlieba tymi tematami porusza E. Mendelsohn, op. cit., s. 84-94, gdzie sugeruje, że rycina Delacroix'a, *Żydówka z Algieru* (1833), był inspiracją dla *Pani czesanej przez swą czarną niewolnicę (Toaleta*) Gottlieba, Ibidem, s. 85.

25 Dinah Hirszenberg odnotowała, że ojciec Hirszenberga, niezadowolony z artystycznej drogi syna, liczył, że będzie on kontynuował przestrzeganie przykazań i błagał go o codzienne zakładanie tefilin. Zaznacza, że już w Krakowie nie przestrzegał tego rytuału. D. Hirszenberg, *Pamiętnik*, op. cit., s. II.

26 Słowo „Krzyżacy", napisane obok tych postaci, i podobne do słowa „krzyżowcy", odnosi się do niemieckiego zakonu religijnego i rycerskiego założonego w XII w. w Akrze, jako Zakon Szpitala Najświętszej Maryi Panny Domu Niemieckiego w Jerozolimie. Zakon przeniósł się do Europy, gdzie uczestniczył w wielu krwawych walkach z polskimi królami i magnatami. Został ostatecznie pokonany w bitwie pod Grunwaldem (Tannenberg) w 1410 r. http://www.deutscher-orden.de/GB/all_geschichte_start.php#aufstieg (dostęp 31.03.2016); W. Urban, *The Prussian Crusade*, Lanham c.1980.

społecznych w Polsce od XIII wieku po rok 1795[27]. Wzory te służyły artyście przy pracy nad imponującymi obrazami historycznymi; korzystali z nich także jego studenci. Akwarela Matejki *Władysław Jagiełło pod Grunwaldem* (1861) (il. 11), która poprzedziła jego monumentalną *Bitwę pod Grunwaldem* (1872-1878), była dodatkowym źródłem dla Hirszenberga. O ile obraz przedstawia precyzyjnie detale horroru bitwy, to akwarela skupia się na momencie polskiego zwycięstwa. Zamiast uczucia euforii artysta przedstawił wspólny moment pokory. Kiedy pokonani niemieccy rycerze proszą o łaskę, król Jagiełło, który wcześniej sam przyjął chrzest, zastanawia się nad sprawiedliwym rozejmem[28]. Wydaje się, że ta bardziej ludzka strona historii naznaczyła podejście Hirszenberga do Krzyżaków.

Emocjonalnie opowiada o najeździe krzyżowców na Jerozolimę w zapisku na innej stronie notatnika (rys. 12): „Krzyżacy, kiedy na Zielone Świątki minąwszy Ramlę i Emaus stanęli na wyżynach, z których ujrzeli Jerozolimę, w pobożnym uniesieniu padli na kolana, wylali łzy radości i zaśpiewali hymny dziękczynne"[29]. Data wpisana powyżej, „r. 1099, 15 lipca", odnosi się do zakończenia oblężenia Jerozolimy przez krzyżowców i ich wejścia do Świętego Miasta, a następnie rzezi muzułmańskich i żydowskich mieszkańców[30]. Poniżej rysunku znajduje się niewyraźny szkic bliskowschodniego pejzażu, w tym dwie palmy i miasto otoczone murem, a po lewej stronie ramki z tekstem widnieje klęcząca postać bez stóp i rąk, ze skrzyżowanymi nogami i uniesionymi ramionami.

Zainteresowanie Hirszenberga krucjatami prawdopodobnie przywiodło go do ilustracji Gustave'a Doré, towarzyszących obszernej, siedmiotomowej *Histoire des Croisades* Josepha François Michauda z 1877 roku. Sposób, w jaki Doré przedstawił uczucia chrześcijańskich wojowników, kiedy ujrzeli po raz pierwszy Jerozolimę, i które opisał w przytoczonym tekście, wywarł wpływ na młodego artystę (il. 13)[31]. Jednak, jako jeden z „orientalnych niewiernych", Hirszenberg zajął odmienne stanowisko, co pokazał w kilkunastu grupowych rysunkach postaci; niektórych w orientalnych ubiorach, innych jadących na wielbłądach (il. 14 i 15). Rysunki te wiodą ostatecznie

27 J. Matejko, *Ubiory w Polsce 1200-1795*, Kraków 1875, oraz na stronie http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=277&from=publication (dostęp 31.03. 2016).

28 Jagiełło widocznie wahał się, czy zająć Malbork, stolicę Krzyżaków, chcąc zachować równowagę sił pomiędzy Polską a jej sprzymierzeńcem, Litwą, i by zapobiec dalszym ofiarom. W. Urban, *Tannenberg and After: Lithuania, Poland, and the Teutonic Order in Search of Immortality*, Chicago 1999; S. Turnbull, *Tannenberg 1410: Disaster for the Teutonic Knights*, Oxford 2003.

29 Podobne teksty można znaleźć w Ch. Tyerman, *God's War: a New History of the Crusades*, Cambridge 2006, s. 153-157.

30 Ibidem; *Chronicles of the First Crusade, 1096-1099*, red. Ch. Tyerman, Londyn 2012.

31 Angielskie tłumaczenie tomów Michauda z 1880 r., z ilustracjami Gustave'a Doré, i zawierające opisy tych scen (s. 105-106), znajduje się na stronie https://archive.org/stream/storyofcrusadeswooboyd#page/n9/mode/2up (dostęp 31.03.2016).

do fascynującego, bez daty i bez podpisu, obrazu olejnego zwanego *Pieśnią Miriam*, który znajduje się w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Yeshiva w Nowym Jorku[32].

Te nowe zainteresowania sugerują, że z końcem roku szkolnego 1882/83, Hirszenberg zdecydował, iż jego rozwój artystyczny wymaga zmiany miejsca pobytu[33]. Uczył się wprawdzie francuskiego i mógł myśleć już we wczesnych dniach w Krakowie o kontynuacji edukacji w Paryżu, jednak podobnie jak u wielu polskich artystów jego pierwszym wyborem była Akademia Sztuk Pięknych w Monachium. 7 grudnia 1883 roku Hirszenberg zapisał się tam na wydział malarstwa[34]. Przybył do bawarskiej mekki sztuk dzięki finansowemu wsparciu dr. Maksymiliana Kohna, który później kierował szpitalem w Łodzi, założonym przez przemysłowego magnata Izraela Poznańskiego i nazwanym jego imieniem[35]. Dina Hirszenberg twierdziła, iż Kohn zachęcał Hirszenberga do zajęcia się sztuką już w Łodzi, przekazał mu też stypendium podczas studiów w Krakowie[36]. Hirszenberg był więc jednym z pierwszych artystów żydowskich z Łodzi, którzy otrzymali wsparcie od miejscowych żydowskich patronów, podczas gdy dobrze prosperujący przemysłowcy, tacy jak Poznańscy, dopiero zaczynali interesować się sztuką. W 1882 roku żona Poznańskiego, Leonia Poznańska, zakupiła obraz Tadeusza Popiela *Zniszczenie jerozolimskiej świątyni* (znany także jako *Jerozolima w ruinie*), wystawiony w warszawskiej Zachęcie[37]. W późniejszym czasie Leonia włączyła się we wspieranie Hirszenberga w Monachium, oferując mu stypendium w wysokości 75 rubli, po tym jak wygrała na licytacji jeden z jego obrazów na wystawie w Warszawie w 1886 roku[38].

Według relacji Diny Hirszenberg i Wawrzenieckiego, pobyt w Monachium odbił się na zdrowiu i finansach Hirszenberga. Wawrzeniecki pisał: „Ciężkie, smutne to były czasy dla nas obu. Hirszenbergowi zdrowie i kieszeń nie dopisywały. Okres ten 'walk i wydobywania się spod lodu' mnie omal życia nie pozbawił, a w życiu Hirszenberga zapisał się szeroką szarą smugą. Zawsze cichy, skupiony, zaczytany i chwilami buchający zapałem", Hirszenberg studiował malarstwo i kompozycję pod kierunkiem profesora Alexandra Wagnera (1838-1919), uznanego

32 Obraz i jego źródła są przedmiotem naszej przygotowywanej książki o życiu i twórczości Hirszenberga.

33 J. Malinowski wskazał na możliwość, iż antysemickie komentarze Matejki z października 1882 r. mogły być katalizatorem jego decyzji o przeniesieniu się do Monachium. Dinah Hirszenberg skomentowała atmosferę w Krakowie w sposób następujący: „Dans l'académie de cette ville régnait alors un peintre de grand talent: Matejko - et, plus encore, l'antisémitisme" („W Szkole w tym mieście, królował utalentowany malarz Matejko, a nawet więcej – antysemityzm".), choć powstrzymała się od zasugerowania związku pomiędzy atmosferą a wyjazdem Hirszenberga do Monachium. D. Hirszenberg, op. cit., s. III; J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba* …, op. cit., s. 91.

34 http://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1841-1884/jahr_1883/matrikel-04488 (dostęp 24.02.2016).

35 I. Gadowska, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880-1919*, Warszawa 2010, s. 29.

36 D. Hirszenberg, op. cit., s. II.

37 D. Kacprzak, *The Lost-Retained Heritage of Lodzermensch. On the Poznańskis' Art Collection*, w *The Heritage of Two Cultures. The Collection of the Poznański Family from the Polish Museum in Rapperswil*, Łódź 2015, s. 85. Nie wiadomo, niestety, gdzie znajduje się obraz Popiela, który mógł też zostać zniszczony. Dziękujemy dr. Kacprzakowi za tę informację. Prywatna korespondencja z dn. 25.02.2016.

38 Ibidem, s. 86. Nie jest wiadomym, o który obraz chodzi.

malarza historycznego na Akademii[39]. Sam pochodzenia węgierskiego, Wagner poświęcał swoje prace głównie historii Węgier. Ponadto ilustrował luksusowe edycje książek o życiu codziennym i zwyczajach starożytnego Rzymu i współczesnej Hiszpanii[40]. Artystyczne dążenia Wagnera zazębiały się z nowymi zainteresowaniami Hirszenberga. Faktycznie, kilkanaście wpisów i tekstów w notatniku Hirszenberga, niektóre po niemiecku, i prawdopodobnie napisane po przybyciu do Monachium, ukazują jego stałe zainteresowanie historią i kulturą żydowską. Dokładnie przepisana bibliografia zawiera ważne książki naukowe dotyczące różnych aspektów żydowskiej przeszłości, publikowane w XIX wieku po niemiecku, polsku i francusku. Listę otwierają nazwiska czołowych badaczy „Wissenschaft des Judentums", a po nich kilkanaście ważnych opracowań[41]. Opracowania na temat klasycznej i średniowiecznej historii żydowskiej Heinricha Leo, Heinricha Ewalda, Isaaka Markusa Josta, Georga Webera, Henricha Graetza i Otto Stobbe'a są zapisane obok *Historii Żydów w Polsce* pióra Aleksandra Kraushara i studium Meyera Kayserlinga o Żydach w Hiszpanii i Portugalii. Nie wiadomo, skąd i kiedy Hirszenberg dowiedział się o tych badaniach, ani jak dobrze znał te źródła[42]. Jak wspomniano, historią interesował się już w Krakowie, co miało swoją kontynuację w czasie jego pobytu w Monachium. Tak więc żydowski Kazimierz, który tak urzekł Hirszenberga w Krakowie, został zastąpiony rysunkami, będącymi później podstawą jego prac związanych z żydowską przeszłością. *Mutatis mutandis*, w duchu polskich artystów, którzy w sztuce opłakiwali swą narodową tragedię, Hirszenberg również zaczął zagłębiać się w aspekty prześladowania i martyrologii Żydów i żydowskiego poczucia straty z powodu zniszczenia świątyni w Jerozolimie.

Na stronie, na której poprzeplatał teksty po niemiecku i po polsku, prawdopodobnie przepisane z jego lektur lub oparte na nich, Hirszenberg odniósł się do prześladowań Żydów: od średniowiecznej Sycylii, Portugalii, starożytnego Rzymu, po Ścianę Płaczu w Jerozolimie i ważne wydarzenia w historii chrześcijan i muzułmanów w Ziemi Świętej. Myśląc o przyszłych obrazach, które miałyby przedstawiać te historyczne momenty, Hirszenberg , zapisał poniższe frazy w sposób przypominający strumień świadomości

„Od 1296 r. na Sycylii, Żydzi musieli umieszczać znak na swych szatach.

W 1495 r., Król Emanuel zarządził wygnanie wszystkich Żydów z Portugalii, [w tym]

39 D. Hirszenberg, op. cit., s. VII; M. Wawrzeniecki, *Samuel Hirszenberg*, op. cit., s. 584.

40 Ibidem. Na temat Wagnera, zob. S. Rád, *Das Leben und Werk des aus Ungarn stammende Malers und Kunstprofessors Sándor (Alexander) Wagner (1838-1919), mit besonderer Berücksichtigung seiner Münchner Jahre*, praca doktorska, Julius-Maximilians-Universität, Würzburg, 2014, file:///C:/Documents%20and%20Settings/user/My%20Documents/Downloads/Dissertation_Rad_Szilvia.pdf (dostęp 18.04.2016). Ilustracje Wagnera ukazały się w książce Theodore'a Simonsa, *Aus altrömischer Zeit. Culturbilder*, Berlin 1878, i idem, *Spanien: in Schilderungen*, Berlin 1880.

41 Pośród wymienionych są: Leopold Zunz, Abraham Geiger, Adolf Jellinek, Moritz Steinschneider, Zacharias Frankel, Heinrich Graetz, Solomon Judah Loeb Rapoport i Samuel David Luzzatto.

42 D. Hirszenberg, op. cit., s. VII, przypisuje poszerzenie horyzontów artysty „filologowi", którego Hirszenberg poznał w Monachium. Nie udało nam się ustalić personaliów tej osoby.

biedaków i dzieci poniżej 14-go roku życia, i wysłanie ich statkiem na Wyspę Węży.

Dawniej [słowo skreślone w oryginale], podczas zabaw karnawałowych w Rzymie. Dawniej z tabunem koni, ścigały się osły i muły zarazem, a w czasach prześladowania Żydów, kazano tym biedakom biegać wraz z zwierzętami, nakarmiwszy ich wpierw do syta, aby im wyścig utrudnić.

Scena [słowo skreślone w oryginale] Epizod z prześladowań Żydów w Hiszpanii.

Kompozycja

Iszmael na puszczy.

Krzyżowcy ujrzeli po raz pierwszy Jerozolimę z wysokości Góry Oliwnej.

Żydzi przy Ścianie Płaczu w Jerozolimie.

Jeremiasz prorokujący upadek państwa jerozolimskiego"[43].

Do tych tekstów, na pozostałych stronach notatnika, Hirszenberg skopiował średniowieczne postacie w wyszukanych hiszpańskich szatach, które opatrzył podpisami: „eleganckie kobiety i eleganccy mężczyźni", „Jezuita", „rycerz", czy „żołnierz", a także dokładnymi instrukcjami dotyczącymi kolorów, przywodzącymi na myśl jego kopie historycznych polskich obrazów Matejki (il. 17-18)[44]. Możliwe, że Hirszenberg chciał użyć tych rysunków w większej pracy olejnej, może znów inspirowanej Gottliebem i jego *Wygnaniem Maurów z Granady* (ok. 1877). Choć taka praca nie istnieje, to rysunki Hirszenberga świadczą o zakresie jego zainteresowań żydowską historią w Monachium i ukazują sposób w jaki przekładał swoje rosnące zainteresowanie żydowską historią na twórczość plastyczną.

Szkicownik Hirszenberga jest przewodnikiem po kulturalnych i artystycznych zwrotach, jakich szesnastoletni artysta doświadczał na drodze z Łodzi do Monachium. Życie osobiste i artystyczne Hirszenberga niezmiernie dojrzało dzięki spotkaniom z czołowymi artystami z Krakowa i Monachium, zetknięciu z dziedzictwem Gottlieba, chłonięciu żydowskiej esencji Kazimierza, dostrzeżeniu antysemickich motywów, przebywaniu z obiecującymi polskimi artystami, a także zgłębianiu żydowskiej historii, choć nie czynił już tego jako religijny Żyd. Zaistniały zatem odpowiednie warunki, by Hirszenberg mógł budować karierę na nowym gruncie.

43 Hirszenberg nie podał dat, i nie jest jasne, skąd czerpał podane informacje, ponieważ w jego szkicowniku brakuje wzmianki o jakimkolwiek źródle.

44 Składają się na nie obrazy Henryka IV króla Kastylii, dokładnie skopiowane z miniatury. Rok 1474 oznacza datę śmierci króla i początek władania jego przyrodniej siostry, Izabeli I Kastylijskiej. Izabela i jej mąż Ferdynand II Aragoński nakazali wygnanie Żydów i Maurów z Hiszpanii w 1492 r.

SAMUEL HIRSZENBERG'S FIRST STEPS AS AN ARTIST AND HIS REVEALING SKETCHBOOK

Mirjam Rajner i Richard I. Cohen
Bar-Ilan University / Israel Center of Research Excellence, I-CORE

At the age of sixteen, in a year of much turmoil following the assassination of Tsar Alexander II (1881), Samuel Hirszenberg left Łódź for Kraków where he registered at the Kraków School of Fine Arts[1]. He was not the first student of Jewish origin to do so, Maurycy Gottlieb and several others had preceded him, and he was not the only Jewish pupil at the time. Possibly the fact that Gottlieb had studied there under the venerable Polish master and the School's director Jan Matejko, may have contributed to his decision to choose Kraków over other options[2]. Gottlieb, however, had enjoyed his parents' blessing to pursue art while Hirszenberg left home with little money and even less parental support[3].

The Kraków School maintained a demanding program that included drawing and painting classes, and theoretical subjects[4]. Hirszenberg devoted his first year to drawing and received the highest grade granted by the School's professor of drawing, Feliks Szynalewski (1825-1892)[5]. Szynalewski was renowned for his depiction of religious subjects and of Kraków sights, and he, like other Polish artists of his day, treated themes that resonated with Hirszenberg. Szynalewski's *Lamenting Jerusalem* (1873) showing Jesus mourning on the Mt. of Olives, a view of walled Jerusalem in the background, is a case in point[6]. Szynalewski, who had taught the venerable Matejko, was a student of Wojciech Korneli Stattler, himself once a professor at the School. Stattler had authored the Polish masterpiece *Maccabeans* (1830-1842), which had analogized the Polish uprising of 1830 and the nation's struggle for independence from Russian rule with the Jewish revolt against their Greek oppressors[7]. Indeed, references to Jews and Jewish history were not uncommon in the period prior to the events of 1881-1882. Literary and visual Polish texts saw in the Jewish past - the destruction of Jerusalem and the Jewish exile – allusions to the tragedies of Polish history: the partitions, the loss of a united and independent homeland, unsuccessful

1 According to the registry of the Kraków School of Fine Arts for the academic years 1881-82, presently at the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków.

2 On the evolution of the Kraków School and its attraction for Jewish students, see N. Styrna, *Jewish Artists in Kraków 1873-1939*, exh. cat., Kraków, The Historical Museum of the City of Kraków, 2008, 31-38.

3 See Dinah Hirszenberg's Unpublished Memoir, 1909, p. II (hereafter – *Memoir*), in Żydowski Instytut Historyczny (ŻIH), Warsaw. Dinah Hirszenberg was married to the artist in Munich in 1896.

4 The drawing section included copying of ornaments and plaster patterns, drawing of antique heads and figures, but also live figures from nature as well as nudes. Painting classes concentrated on still life, heads and figures from nature, as well as composition. Secondary subjects dealt with perspective, anatomy, general history and history of civilization, art history and history of styles. As listed in the unpublished *Wykaz Świadectw Uczniów CK Szkoły Sztuk Pięknych od roku 1882 do 1884,* p. 13.

5 Ibidem, Presently in the Jan Matejko Academy of Fine Arts, Kraków.

6 J. Bołoz Antoniewicz (ed.), *Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764-1886,* Lwów: Dyrekcyia Powszechnej Wystawy Krajowej, 1894, 238-239; E. Swieykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904: pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki***,** Kraków: Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1905, 163. For illustration of the painting see https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Feliks_Szynalewski_Op%C5%82akiwanie_Jerozolimy.jpg (accessed March 31, 2016).

7 J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, 62-64, 114.

revolts, and ultimately exile[8]. Thus, Hirszenberg entered a school whose teachers were conscious in some manner with Jewish tradition and history, though not always in a positive spirit, as he was soon to discover.

Matejko used the occasion of his inaugural address on 10 October 1882 to malign his Jewish students, accusing them of having a calculated financial attitude toward art rather than approaching it as "the most lofty aims of the human spirit, associated with the love of God and country." The revered director went on to impugn the patriotism of these same students, remarking that "If you, Hebrews, having lived in our country for centuries neither feel the need to perform more noble deeds for our homeland nor want to be Poles, then get out of this country and go back to where there is no motherland at all, no sublime feelings of love for one's homeland, and no refined human virtues conceived by the love for one's country"[9]. These comments could not have endeared Hirszenberg and his fellow Jewish students to their school, but it would be a full year before the budding artist would leave for another academy.

Meanwhile, Hirszenberg excelled in his studies. Among his 1882 works was a drawing of a plaster copy of Hera's head, for which he was awarded second prize[10]. His teachers, in particular Professor Izydor Jabłoński (1835-1905), expressed admiration for the skillful draftsmanship of this work. Indeed, years later, in 1898, Maryan Wawrzeniecki (1863-1943), a fellow student and friend of Hirszenberg, recalled in an article their initial encounter and related to his artistic ability: "in 1882/83… One morning, after the semester, Professor Izydor (Jabłoński-MR-RIC), nicknamed "Crusader"[11], led in a young Israelite and introduced him as a talented draftsman, Samuel Hirszenberg. Due to the unbearable temper of a Mr. Saul W. [Saul Wahl[12]], with whom the entire second course was in constant conflict, we were ill disposed towards all of his coreligionists. Soon, however, we came to know Hirszenberg as a quiet, conscientious, and introverted friend.

---

8 E. Mendelsohn, *Painting a People. Maurycy Gottlieb and Jewish Art*, Hanover and London 2002, 72-82; M. Opalski and I. Bartal, *Poles and Jews. A Failed Brotherhood*, Hanover and London 1992; T. R. Weeks, *From Assimilation to Antisemitism. The "Jewish Question" in Poland, 1850-1914*, DeKalb 2006.

9 The English texts from Matejko's speech appear in E. Mendelsohn, *Painting the People*, op. cit., 204 and in N. Styrna, op. cit., 38-39. Dr. Joanna Sliwa has slightly amended Styrna's translation. For the controversy it aroused in the Jewish community, see E. Mendelsohn, Ibidem, 204-205; D. Konstantynów, *Mistrz nasz Matejko i antysemici*, "Kwartalnik Historii Żydów" 2007, no 2 (222), 164-198.

10 Presently in Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków.

11 "Crusader" may refer to a strict teacher or possibly to someone who came from the part of Poland that had been partitioned by Prussia. Our thanks to Dr. Joanna Sliwa for this interpretation, March 2016.

12 The reference is clearly to Saul Wahl, who was born in Lwów in 1864 and studied at the school from 1880-1883. Wahl was apparently deeply disturbed by Matejko's antisemitic diatribe and refrained from submitting his painting to a school competition. See N. Styrna, op. cit., 38-9; J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku,* Warszawa, 2000, 91. On Matejko's speech and its impact, see Ibidem, p. 91; Malinowski claimed that "Wahl was involved in a known conflict with Matejko. Wahl's inappropriate behavior, which involved making informal attempts to receive a prize for his competition submission, spurred Matejko's loud and, deemed as antisemitic, statement". E. Mendelsohn, *Painting a People*, op. cit., 204- 206, intimates that the speech was possibly prompted by and directed at "a particular Jewish student who was hoping to win a monetary prize for his work".

His exceptional drawing talent and a somewhat scrupulous pertinacity in capturing form have quickly garnered him admiration…His talents began to reveal themselves notably in the third course"[13]. A signed drawing from 1882, titled *At the Lake*, attests this development. The work showed a young man dressed in a period costume standing on a rock while holding a letter (?) and gazing sadly into the lake stretching beneath him. The romantic atmosphere suggests a literary theme[14]. Under Jabłoński, Hirszenberg continued to study drawing, concentrating on full figures and nudes, accompanied by classes in anatomy.

Prior to assuming his position at the Kraków School of Art, Jabłoński, a friend and biographer of Matejko, had been a student of Stattler and later studied in Munich and Rome. At the Academy in Munich Jabłoński studied with the influential Wilhelm von Kaulbach, among others, and on completing his studies he traveled extensively through the Balkans and the Middle East, including Palestine. Jabłoński, like Szynalewski, turned for artistic inspiration to the life of Jesus, producing *Jesus Led Out from Pilate's Praetorium* (1867?), a monochrome oil painting that included several oriental-looking figure[15]. Jabłoński's interests may have coincided with Hirszenberg's current preoccupations and his classes with Władysław Łuszczkiewicz (1828-1900), a well-known Kraków School professor during the 1882/83 school year.

Łuszczkiewicz was a teacher with a clear cultural message. In the 1850s, his students participated prominently in the development of a literary and artistic bohemian circle in Kraków, desiring to transform the city's conventional and conservative intellectual and cultural life. This group cherished realist paintings of contemporary subjects, and espoused a Positivist worldview[16]. Łuszczkiewicz's *Casimir the Great Visiting Esterka* (1870, fig. 1) inserted a historical genre scene into a local landscape while treating a well-known legend about Polish-Jewish relations[17]. Details in the painting evoke the artist's interest in and attention to specific aspects of Jewish culture.

13 M. Wawrzeniecki, *Samuel Hirszenberg (Kartka z pamiętnika)*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych" 1898, no 52, 584. A hand-written note on the certificate issued in the second year of Hirszenberg's studies confirms that on March 21 he received a second prize for a drawing of 'antiquity' ("Na posiedz[eniu] 21 marca b.r. otrzymał 2. nagrodę za pracę [konkursową?] rysunku [?] z antyku"); *Wykaz Świadectw Uczniów CK Szkoły Sztuk Pięknych od roku 1882 do 1884*, 46. It was probably the drawing of Hera's head mentioned above. See also J. Zagrodzki, *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: Malarze, rzeźbiarze, graficy*, ed. J. Maurin Białostocka, J. Derwojed, vol. 3, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1979, 78.

14 *At the Lake*, pencil on paper, 22, 3 x 16, 2 cm, signed LR: d. [day] 26/7 82 r[year]; National Museum Kraków, inv. No. III-r.a. 900.

15 The painting is in the National Museum in Kraków. See H. Blak, B. Małkiewicz, E. Wojtałow (eds.), *Polish Painting of the 19th Century*, part 1 of *Modern Polish Painting. The Catalogue of Collections*, ed. Z. Gołubiew (Kraków: The National Museum in Kraków, 2001), 131. It may have also influenced Gottlieb's *Jesus in front of the Judges* (1878). See also J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, op. cit., 165.

16 See E. Micke-Broniarek, *Polish Painting. Realism and Naturalism*, Warsaw 2008, 24-25.

17 The painting is held in the Lviv National Art Gallery. See M. Rajner and R. I. Cohen, *Wandalin Strzałecki's "Song on the Destruction of Jerusalem". A Homage to Maurycy Gottlieb and Poland*,"Biuletyn Historii Sztuki" 2014, no 1, 101, 106.

Łuszczkiewicz taught perspective, anatomy and nude after live models, artistic and architectural styles, as well as general and Polish history[18].

Hirszenberg's sketchbook betrays a clear debt to Łuszczkiewicz and his colleagues. This singular ego document, presently preserved in the Prints and Drawings department of the Tel Aviv Museum of Art, provides remarkable insight into the artist's early development in Kraków and later during his studies in Munich. Although it is possible that Hirszenberg made entries prior to 1883, the earliest registered date appearing in the notebook is 22 May 1883 (fig. 2). The page on the right side is crammed with doodles and inscriptions, revealing some of his thoughts and feelings. Above a detail of an unfinished drawing showing a cloth with its folds, Hirszenberg drew with extraordinary precision Jan Matejko's signature and decorative monogram, adding an elaborate H that referenced his own family name. The large H is decorated in a floral pattern and looms above Matejko's monograms, while the Latin dictum "Sic transit gloria mundi" [thus passes the glory of the world] is appended to the side of the page. One wonders if this is to be read as the expression of a young driven artist who imagines himself emulating the great Polish master, or, alternatively, if it recalls the antisemitic remarks made by Matejko several months before. Hirszenberg complicated matters for us by drawing on the page in question a partial image of a soldier wearing a helmet, echoing characters from Polish history in Matejko's work, and three incomprehensible Arabic words whose aesthetic qualities may have attracted his attention. Such juxtaposition of Polish references with more oriental ones may point towards Hirszenberg's personal odyssey. Still speculatively but quite plausibly, by also including the name W. Łuszczkiewicz alongside Matejko's monogram may signal that here the young Hirszenberg was seeking his own signature as an artist, aspiring to the fame of his illustrious mentors.

Additional pages of his notebook are filled with drawings of Kraków's historic quarter of Kazimierz, an area that might well have appealed to Hirszenberg's Jewish sensitivities. Following his classes in "head and half-figures drawn from nature," Hirszenberg discovered in Kazimierz an excellent laboratory in which to carry out his formal training. In Stanisław Dębicki (1866-1924), a fellow student, he found a kindred spirit with whom he roamed the streets of Kazimierz, sketching "Jewish types, women street vendors, weevils, and old picturesque houses in that district." These two were joined by Wawrzeniecki, who was full of praise for both artists, noting that "in front of the church entrance, we showed each other our albums. Hirszenberg's sketches were not worse than Dębicki's works; and one must know that the latter was perhaps one of the best draftsmen

18 On Łuszczkiewicz, see M. Rzepińska, *Władysław Łuszczkiewicz – malarz i pedagog*, Kraków 1983; E. Micke-Broniarek, op. cit., 24-25, 360; J. Malinowski, *Malarstwo polskie …*, op. cit., 113-114; *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy*, vol. 5, ed. J. Derwojed, Warszawa 1993, 204-209.

among the young Polish artists at the time"[19]. Indeed, Dębicki portrayed Jewish themes from an early age, possibly under the influence of Hirszenberg, though none of his works on Jews from this period are known[20]. Sharing friendship and common interest with these talented young Polish artists may have helped Hirszenberg overcome the animus of Matejko's negativity.

Precisely what pull did Kazimierz exert on the three friends? Created by King Kazimierz III of Poland as an independent royal city in 1335, until 1800 the eponymous Kazimierz existed as a separate town pitched upon an island on the Vistula River. Since the 13th century, when Jews first migrated to Kazimierz, the town gradually emerged as a dynamic spiritual center of Jewish life. Spearheaded by its formidable rabbinic scholars, Kazimierz rose in the 16th century to be one of the largest, if not the largest Jewish community in Poland, with a Jewish population of close to 2000 persons. Some of the glory of this period - its medieval and early modern synagogues, countless *shtiblech*, the 16th century cemetery and its 19th century counterpart – were still present in the late 19th century. While by then fully one-quarter of Kraków's 50,000 residents were Jewish, Kazimierz continued to be home to traditional Jews who preferred to reside near the synagogues and the old cemetery, located in the vicinity of the Christian sections of the town. In 1880 the bridge over the Vistula River (by then intentionally dried up) that had connected Kazimierz and Kraków was torn down and the artists could walk freely on the street that now replaced it and united the city. The atmosphere of Kazimierz, with its high density of Jewish figures and sites, may have reminded Dębicki of his hometown in Lubaczów in Eastern Galicia or Kołomyja where he was educated and came into contact with the local Jewish population. For the Łódź-born Hirszenberg, groomed in a modern industrial city with very little historic charm and Jewish past, Kazimierz may have also struck a deep chord[21]. Kazimierz's mixture of synagogues, cemeteries and churches, along with its human hodgepodge of Hassidic and modern Jews and a variety of Poles likely prompted Hirszenberg's introspection into the rich and entangled Jewish - Polish past, and spurred his own search for identity as a Jew and as an artist. His sketchbook hints at such a quest as he roved through Kazimierz with his two Polish friends, Wawrzeniecki and Dębicki.

---

19 These quotes are from M. Wawrzeniecki, *Samuel Hirszenberg*, op. cit., 584. On Dębicki, see *Stanisław Dębicki 1866-1924*, ed. P. Łukaszewicz, Wrocław, 1966; Z. and T. Z. Bednarscy, *Krakowskim szlakiem Stanisława Dębickiego*, Kraków, 2009. The earliest works on Jews mentioned in the 1966 catalogue were from 1885; H. Nelken, *Images of a Lost World. Jewish Motifs in Polish Painting 1770-1945*, Oxford: Institute for Polish-Jewish Studies, 1991, XXIII, 126-127, has incorrectly dated some of his works as early as 1880.

20 For a range of drawings and paintings by Dębicki on Jewish themes, see *inter alia*: H. Nelken, op. cit.; Z. and T. Z. Bednarscy, op. cit.; M. Rostworowski, *Żydzi w Polsce. Obraz i słowo,* vol. 1, Warszawa 1993, 38, 41, 55; the Muzeum Narodowe in Kraków contains some 99 works by Dębicki, including several on Jewish themes. Our thanks to Dr. Aleksandra Krypczyk, the curator of the department of modern Polish painting and sculpture in the Sukiennice Gallery of the museum, for sending us a list of his works.

21 On Kraków and Kazimierz, see *Polin* 23, 2011, *Jews in Kraków*, ed. M. Galas and A. Polonsky; E. Reiner (ed.), *Kroke-Kazimierz-Cracow. Studies in the History of Cracow Jewry*, Tel Aviv 2001 (Hebrew).

Hirszenberg's notebook further functions as a documentary source. We see evidence, for instance, for a reference made by Wawrzeniecki to the artists comparing drawings before the church entrance. One of several architectural works, dated 5 July 1883, is a depiction of "the view of Kazimierz from the side of St. Catherine's church," as Hirszenberg noted at the bottom of the page (fig. 3). The young artist refrained from depicting his chosen site en face, but rather drew it so that other buildings attached to the church could be seen; the tower looms above but the cross is cropped. Other pages in the notebook, undated, would appear to have been drawn from life in the streets of Kazimierz or elsewhere in the city, as those depicted a wide range of heads and figures. The orthodox male Jews with beards and head coverings present some similarity with drawings made by Gottlieb in 1875 (fig. 4)[22]. It is unlikely that Hirszenberg saw Gottlieb's drawings, yet these two Jewish artists were clearly attracted to such subjects. One of Hirszenberg's pages shows a *melamed* (teacher) standing above his young students, who attentively take in his words. Another image has three arched tombstones with simulated Hebrew script and metal coverings among foliage, a common sight in Kraków's 16th century Jewish cemetery. Gottlieb too dealt with this theme, drawing two persons, one praying and one reclining near the graves. Hirszenberg, for his part, featured a gravedigger preparing ground for a burial (figs. 5 and 6). It would be almost a decade before the artist would return to this theme in a large oil painting *The Jewish Cemetery*, presently in the Musée d'art et d'histoire du judaïsme (MAHJ) in Paris.

Hirszenberg's notebook also reveals his preoccupation in this period with the Orient. We find seated, for instance, an Oriental-looking woman, a "Jewess from Tangier," bejeweled and richly dressed. Above and alongside her are drawings of two orthodox Ashkenazi men, one of whom wears a *shtreimel* and is seen kissing a *mezuzah* (fig. 7). The image of the woman appears to be an exact copy of a figure from a painting with the same title created after 1874 (fig. 8), by the Belgian Orientalist artist, Jean-François Portaels (1818-1895)[23]. Hirszenberg possibly saw the original or its reproduction. Engagingly, imaginary Oriental characters are juxtaposed here to images drawn from the artist's immediate surroundings. This close positioning of seemingly unrelated figures points to Hirszenberg's reflection on their common non-Polish, non-European roots. Put differently, the kissing of a *mezuzah* may appear to an outsider as equally exotic and "Oriental" as does a Jewess from Tangier. A page showing two women with Oriental head coverings, one with a large earring, further reveals the artist's captivation with the Oriental theme. These sketches

22 See N. Guralnik, *In the Flower of Youth: Maurycy Gottlieb 1856-1879*, exh. cat., Tel Aviv 1991, 188.

23 We have yet to see the original painting. It appeared in numerous reproductions in the early 1880s. Our thanks to Ms. Neta Peretz of the Israel Museum for providing us this reference.

once again invite reference to Gottlieb[24]. Our artist continues to explore this theme in Munich, where he likely encountered Gottlieb's forays into the Oriental world.

The sketchbook further tells us about the scope of Hirszenberg's gaze while in Kazimierz. His artistic inquiry extended well beyond Jewish topics. We note many figures of a common nature - workers, women, women with children, and passersby. One further group of images relates to an urban ambience in which young men and women sit together and relate to each other as couples (fig. 9). Perhaps these more modern figures represented for Hirszenberg a world with which he as an artist and as an individual could identify. It would appear that by then, and perhaps already before arriving in Kraków, Hirszenberg had discarded traditional Jewish observance. At home in the Polish language, the artist's intellectual interests were burgeoning[25]. His weekly work schedule (including the Sabbath) for the initial stage of his studies in Kraków, noted in his sketchbook in Polish, affirms this direction (see fig. 2, on the left side of the page). Hirszenberg designated set hours for the study of French, history, philosophy, and Bible. Religious practice was absent from the schedule, whereas physical exercise, chess and music are quite evident on it. This ambitious self-imposed curriculum seems to have reflected Łuszczkiewicz's intellectual influence.

In Hirszenberg's sketchbook we find figures dressed in historical costumes, often with handwritten comments referencing the years or the event they represented, but at times also specifying desired colors for the clothing. These may have been copies of the works of his teachers, or his own reworkings of extant paintings. One such drawing depicts two Teutonic knights (fig. 10)[26]. The figures stand alongside each other, complete with capes, elaborate head-coverings and large crosses on their chests; the figure to the left has a dagger stuck in his belt. Matejko's lithographs of Polish historical costumes, published in an album in 1875, were certainly the inspiration for these knights. Matejko had meticulously created designs of the clothes worn by various social groups who lived in Poland between 1200 and 1795[27]. The designs served the artist in his elaborate historical paintings, and most probably his students as well. Matejko's watercolor *Władysław Jagiello on the Battlefield of Grunwald* (1861) (fig. 11), which preceded his monumental

24 Gottlieb's attraction to these themes is discussed in E. Mendelsohn, op. cit., 84-94, where he suggests Delacroix's etching *Jewess of Algiers,* 1833 as an inspiration for Gottlieb's *Lady Combed by her Black Slave (The Toilette)*, Ibidem, 85.

25 Dinah Hirszenberg noted that Hirszenberg's father, who was unhappy with his artistic direction hoped that he would continue to observe the commandments and pleaded with him to put on his *tefillin* daily. She notes that already in Kraków he no longer followed this ritual rigidly. See D. Hirszenberg, *Memoir*, op. cit., II.

26 "Krzyżacy", written next to the figures is similar to the word "crusaders" (in Polish "krzyżowcy"), and refers specifically to a German Catholic religious and military order, founded originally in the 12th century in Acre as the Teutonic Knights of St. Mary of Jerusalem. The order moved back to Europe and became involved in numerous bloody confrontations with Polish kings and nobility. They were eventually defeated in the battle of Grunewald (Tannenberg) in 1410. See http://www.deutscher-orden.de/GB/all_geschichte_start.php#aufstieg (accessed March 31, 2016); W. Urban, *The Prussian Crusade*, Lanham c1980.

27 J. Matejko, *Ubiory w Polsce 1200-1795*, Kraków 1875), http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=277&from=publication (accessed March 31, 2016).

painting *Battle of Grunwald* (1872-1878), was an additional source for Hirszenberg's drawing. As against the painting, which portrays in elaborate detail the horrors of an ongoing battle, the watercolor concentrates on the moment of Polish victory. Rather than depicting a sense of euphoria, however, it seems to capture a mutual moment of humility. While defeated German knights are seen asking for mercy, King Jagiello, himself a convert to Christianity, contemplates a just peace[28]. It seems that this more humane side of the history coloured Hirszenberg's views of the Crusaders and led him to an alternative path.

Hand-written in Polish on another page of his notebook, Hirszenberg emotionally relates the approach of the Crusaders to Jerusalem (fig. 12): "When the Crusaders passed Ramla and Emmaus during Pentecost, they stood on the hills from where they saw Jerusalem, and fell to their knees in pious exultation, spilled tears of joy, and sang Thanksgiving hymns"[29]. The date inscribed above this passage – "y[ear] 1099, July 15," corresponds to the end of the Crusader's siege of Jerusalem and their entrance into the Holy City, followed by a massacre of its Muslim and Jewish inhabitants[30]. Beneath this passage is a faint drawing of a middle-eastern landscape including two palm trees and a walled city in the distance; to the left of the framed text kneels a figure with crossed legs and raised arms lacking feet and hands.

Hirszenberg's interest in the Crusades probably brought him into contact with Gustave Doré's illustrations that accompanied the 1877 edition of Joseph François Michaud's comprehensive, seven-volume *Histoire des Croisades*. Doré's depiction of the excitement experienced by the Christian warriors upon their first sight of Jerusalem as described in the quoted text, impressed the young artist (fig. 13)[31]. As one of the 'Oriental infidels', however, Hirszenberg took a different view, shown in several sketches of groups of figures, some in Oriental dress, others riding on camels (figs. 14 and 15). These will eventually lead to a fascinating, undated and unsigned oil painting known as Miriam's Song, which is housed in the Yeshiva University Museum, New York[32].

Such new interests suggest that by the end of the 1882/83 school year Hirszenberg may have felt that his artistic development demanded a change in venue[33]. Although he learned French

28 Jagiełło apparently hesitated to capture the Teutonic capital Marienburg, hoping to preserve the balance of power between Poland and his ally Lithuania, as well as to avoid further casualities. W. Urban, *Tannenberg and After: Lithuania, Poland, and the Teutonic Order in Search of Immortality*, Chicago 1999. S. Turnbull, *Tannenberg 1410: Disaster for the Teutonic Knights*, Oxford 2003.

29 For similar texts, see Ch. Tyerman, *God's War: a New History of the Crusades*, Cambridge 2006, 153-157.

30 Idem, ed., *Chronicles of the First Crusade, 1096-1099*, London 2012.

31 For the 1880 English translation of Michaud's volumes illustrated by Doré and the relevant passage (pp. 105-106), see: https://archive.org/stream/storyofcrusadeswooboyd#page/n9/mode/2up (accessed March 31, 2016).

32 The painting and its sources are discussed in our forthcoming monograph on Hirszenberg's life and work.

33 J. Malinowski raised the possibility that the antisemitic remarks of Matejko in October 1882 may have also served as a catalyst for his decision to leave for Munich. Dinah Hirszenberg commented on the atmosphere in Kraków: that "Dans l'académie de cette ville régnait alors un peintre de grand talent: Matejko - - et, plus encore, l'antisémitisme," though stopped short of suggesting causal relationship between the atmosphere and his departure for Munich. See

and may have already been thinking in these early Kraków days of continuing his education in Paris, Munich's Art Academy was the first choice, as it was for many aspiring Polish artists. On 12 December 1888, Hirszenberg enrolled in the Academy's painting department[34]. He came to the Bavarian Mecca of arts with some financial assistance from Dr. Maksymilian Kohn, who later became the head of a hospital in Łódź, founded and named after Israel Poznański, the industrialist magnate[35]. Dinah Hirszenberg claimed that Kohn had already encouraged Hirszenberg to pursue his artistic calling while still in Łódź, and had provided him a subsidy for Kraków[36]. Hirszenberg was thus among the first Jewish artists from Łódź to be supported by a local Jewish patron, just when well-to-do industrialists, such as the Poznańskis, had begun to turn their attention towards the visual arts. It was, for example, in 1882 that Leonia Poznański, Israel's wife, purchased Tadeusz Popiel's *Destruction of the Temple of Jerusalem* (also known as *Jerusalem in Ruins*) exhibited in Warsaw's Zachęta[37]. She later contributed to Hirszenberg's support in Munich, offering him a grant of 75 rubles, after having won in 1886 one of his paintings at an exhibition in Warsaw[38].

The Munich years, according to Dinah Hirszenberg and Wawrzeniecki, saw Hirszenberg in poor physical and financial straits. "These were hard and sad times for both of us," Wawrzeniecki wrote. "Health and money were not in Hirszenberg's favor. That period of 'fighting and emerging from underneath ice' almost cost me my life, and cast a broad gray streak in Hirszenberg's life. Always quiet, focused, engrossed in his readings, and only sometimes bursting with zeal", Hirszenberg studied painting and composition under Professor Alexander Wagner (1838-1919), the Academy's renowned history painter[39]. Of Hungarian origin, Wagner devoted his own work at this time primarily to the history of Hungary. In addition, he illustrated luxurious editions of books exploring the daily life and customs of both ancient Rome and contemporary Spain[40]. Wagner's artistic tendencies corresponded well with Hirszenberg's new interests. Indeed, several inscriptions and texts in Hirszenberg's notebook, some in German and probably written after his arrival in Munich, show his continued interest in Jewish history and culture. A carefully copied

D. Hirszenberg, op. cit., III; J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba …*, op. cit., 91.

34 http://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1841-1884/jahr_1883/matrikel-04488 (accessed February 24, 2016).

35 I. Gadowska, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880-1919*, Warszawa 2010, 29.

36 D. Hirszenberg, op. cit., II.

37 D. Kacprzak, *The Lost-Retained Heritage of Lodzermensch. On the Poznańskis' Art Collection*, [in:] *The Heritage of Two Cultures. The Collection of the Poznański Family from the Polish Museum in Rapperswil,* exh. cat., Łódź 2015, 85. Unfortunately, the whereabouts of Popiel's painting is unknown, and may have been destroyed. Our thanks to Dr. Kacprzak for this information. Private correspondence from Feb. 25, 2016.

38 Ibidem, 86. It is unclear which painting was won.

39 D. Hirszenberg, op. cit., VII; M. Wawrzeniecki, *Samuel Hirszenberg*, op. cit., 584.

40 Ibidem. On Wagner see S. Rád, *Das Leben und Werk des aus Ungarn stammende Malers und Kunstprofessors Sándor (Alexander) Wagner (1838-1919), mit besonderer Berücksichtigung seiner Münchner Jahre*, PhD Dissertation, Julius-Maximilians-Universität, Würzburg, 2014, file://C:/Documents%20and%20Settings/user/My%20Documents/Downloads/Dissertation_Rad_Szilvia.pdf (accessed April 18, 2016). Wagner's illustrations appeared in Theodore Simons, *Aus altrömischer Zeit. Culturbilder*, Berlin 1878) and idem, *Spanien: in Schilderungen*, Berlin 1880.

bibliographical list includes important scholarly books dedicated to various aspects of the Jewish past that were published during the nineteenth century in German, Polish and French. The list opens with the names of the leading scholars of "Wissenschaft des Judentums," followed by several major studies[41]. Works on classical and medieval Jewish history by Heinrich Leo, Heinrich Ewald, Isaak Markus Jost, Georg Weber, Heinrich Graetz and Otto Stobbe are noted alongside Alexsander Kraushar's history of the Jews in Poland and Meyer Kayserling's study of the Jews in Spain and Portugal. How and where Hirszenberg learned about these studies, nor the depth of his reading, remain uncertain[42]. As noted, history had been a topic of interest in the Kraków years, and it seems to have continued to be so in Munich. Thus the Jewish Kazimierz that had so captured Hirszenberg's eye in Kraków was replaced by sketches that will later serve work related to the Jewish past. And, *mutatis mutandis*, in the spirit of Polish artists, who bemoaned visually their national tragedy, Hirszenberg began to delve into aspects of Jewish persecution and martyrdom, and the Jews' sense of loss over the destruction of the Temple in Jerusalem.

On a page in which he interspersed texts in German and Polish, possibly copied from or based upon his readings, Hirszenberg related to the persecution of Jews in medieval Sicily, in Portugal, and ancient Rome, to the Wailing Wall in Jerusalem, and to significant events in the history of Christians and Muslims in the Holy Land. Thinking of future images that would depict these historical moments, he jotted down, in stream of consciousness-fashion, the following (fig. 16):

> "In Sicily, since 1296, the Jews had to place a sign on their robes that marked them.
> In 1495 King Emanuel ordered the expulsion of all Jews from Portugal, the poor and children under 14, to be sent by ship to Snake Island.
> In the past [crossed out in the original text- MR-RIC], during the carnival in Rome,
> In the past, donkeys and mules raced with herds of horses. And during the persecution of Jews, these poor people had to run together with the animals, which had been first fed in order to make the race difficult for Jews [a word crossed out in the original text MR-RIC].
> An episode from the persecution of Jews in Spain… Composition.
> Ismael in the wilderness.
> Crusaders see Jerusalem for the first time from the heights of Mount of Olives.
> Jews at the Western Wall in Jerusalem.
> Jeremiah predicting the fall of the Jerusalem State"[43].

41 Among those mentioned are Leopold Zunz, Abraham Geiger, Adolf Jellinek, Moritz Steinschneider, Zacharias Frankel, Heinrich Graetz, Solomon Judah Loeb Rapoport, and Samuel David Luzzatto.

42 D. Hirszenberg, op. cit., VII, credits a "philologist" that Hirszenberg met in Munich for extending greatly the artist's horizons. We have been unable to identify this person.

43 Hirszenberg here was inexact in his dating and where he derived this information is unclear as no specific

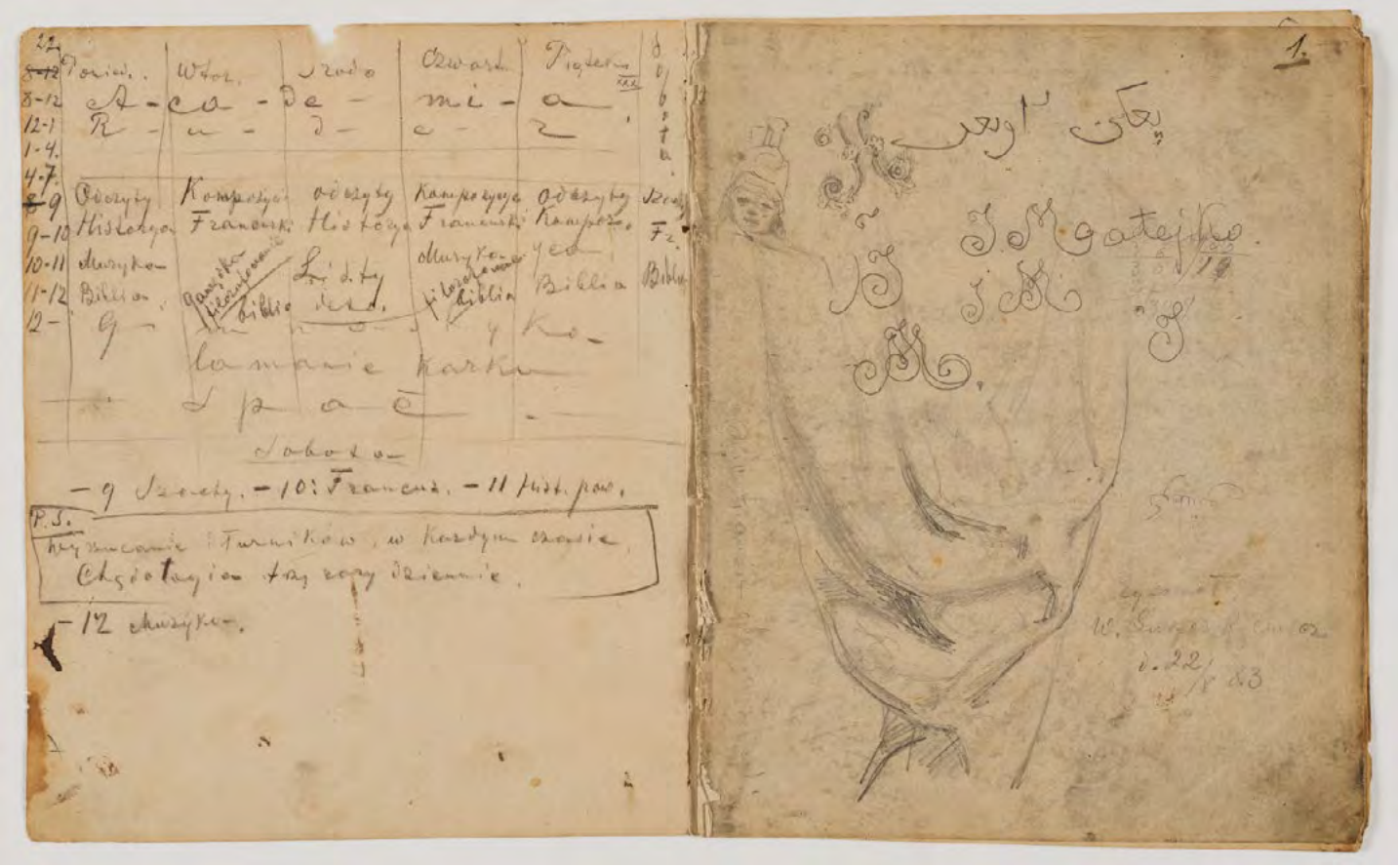
Alongside these texts, on other pages of the sketchbook, Hirszenberg copied elaborate medieval figures in Spanish dress to which he added titles such as "distinguished men and women," "Jesuit," "knight" or "soldier," and clear colour instructions, reminiscent of his copies of Matejko's historical Polish images (figs. 17-18)[44]. Possibly Hirszenberg was contemplating using these sketches for a larger work in oil, perhaps again inspired by Gottlieb and his T*he Expulsion of the Moors from Granada* (c. 1877). While no such work exists, Hirszenberg's sketches do attest his preoccupations in Munich and reveal the ways in which he translated his increasing concern for the Jewish historical past into his visual oeuvre.

Guided by his sketchbook we have witnessed the cultural and artistic turns the sixteen-year-old Hirszenberg took on his path from Łódź to Munich. Intersecting with leading artists of Kraków and Munich, sensing the heritage left by Gottlieb, absorbing Kazimierz's Jewish essence, becoming aware of antisemitic currents, interacting with promising Polish artists, and engaging in the study of Jewish history, though no longer an observant Jew, Hirszenberg's inner and artistic life had profoundly matured. He was now well equipped to forge his career on new terrain.

source is mentioned in his sketchbook.

44 These include an image of King Henry IV of Castile, carefully copied from a miniature. 1474 marks the date of the king's death and the beginning of the rule of his half-sister, Isabella I of Castile. With her husband Ferdinand II of Aragon, Isabella issued the order of expulsion of the Jews and the Moors from Spain in 1492.

Władysław Łuszczkiewicz
Kazimierz Wielki u Esterki/Casimir the Great Visiting Esterka, 1870
olej na płótnie/oil on canvas 94,5 × 79,5 cm,
Lwowska Narodowa Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego, Lwów/
Lviv National Art Gallery named after B. Voznytsky



Samuel Hirszenberg
Szkicownik/ Sketchbook ,1883-1884
pióro i atrament, 17 × 21 cm
Dział Druków i Rysunków Muzeum Sztuki Tel Awiwu, Tel Awiw/
Prints and Drawings department of the Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, Israel

Samuel Hirszenberg
Szkicownik/ Sketchbook ,1883-1884
pióro i atrament, 17 × 21 cm
Dział Druków i Rysunków Muzeum Sztuki Tel Awiwu, Tel Awiw/
Prints and Drawings department of the Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, Israel

Samuel Hirszenberg
Szkicownik/ Sketchbook ,1883-1884
pióro i atrament, 17 × 21 cm
Dział Druków i Rysunków Muzeum Sztuki Tel Awiwu, Tel Awiw/
Prints and Drawings department of the Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, Israel

Samuel Hirszenberg
Szkicownik/ Sketchbook ,1883-1884
pióro i atrament, 17 × 21 cm
Dział Druków i Rysunków Muzeum Sztuki Tel Awiwu, Tel Awiw/
Prints and Drawings department of the Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, Israel

יהודים רוקדים / אשה בבית-קברות
רישום דו-צדדי, עיפרון על נייר. 29.2 × 20.7
המכון היהודי ההיסטורי, וארשה
מס' 71 בקט'

168

Maurycy Gottlieb
Kobieta na cmentarzu/*A Woman in the Cemetery,* nie datowany/undated
ołówek na papierze, 20,7 × 29,2 cm
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa/
Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute, Warsaw

Samuel Hirszenberg
Szkicownik/ Sketchbook ,1883-1884
pióro i atrament, 17 × 21 cm
Dział Druków i Rysunków Muzeum Sztuki Tel Awiwu, Tel Awiw/
Prints and Drawings department of the Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, Israel

Pocztówka, *Żydówka z Tangeru*/Postcard *Jewess from Tangier,*
według obrazu Jean-Françoisa Portaelsa/after painting by Jean-François Portaels (1818-1895)
Kunstverlag, Berlin, początek XX w./ early 20th c.
Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu, Paryż/Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Pari
inw./inv. cp/0113.0923.

Samuel Hirszenberg
Szkicownik/ Sketchbook ,1883-1884
pióro i atrament, 17 × 21 cm
Dział Druków i Rysunków Muzeum Sztuki Tel Awiwu, Tel Awiw/
Prints and Drawings department of the Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, Israel

Samuel Hirszenberg
Szkicownik/ Sketchbook ,1883-1884
pióro i atrament, 17 × 21 cm
Dział Druków i Rysunków Muzeum Sztuki Tel Awiwu, Tel Awiw/
Prints and Drawings department of the Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, Israel

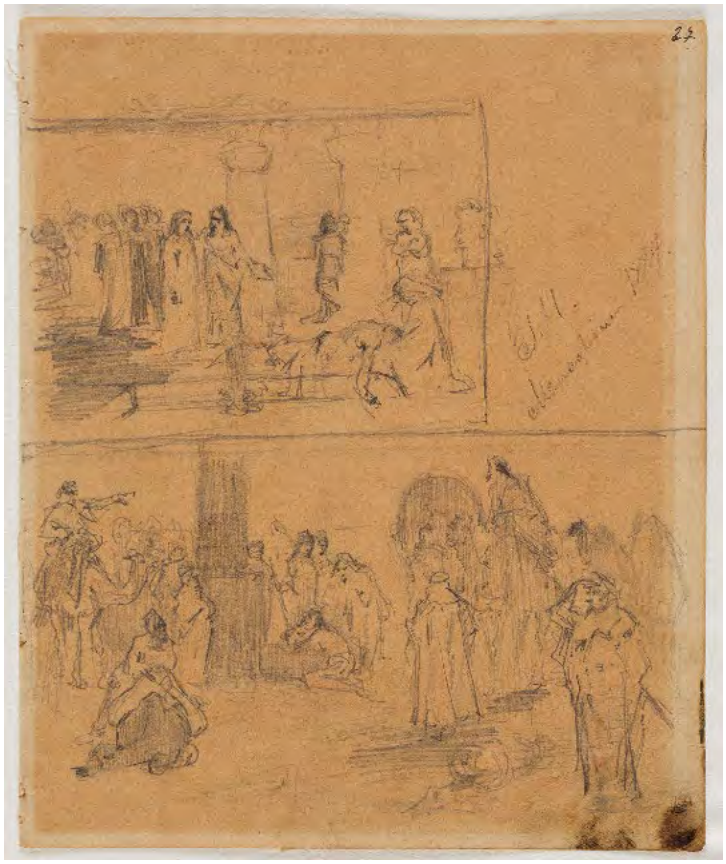
Jan Matejko
Władysław Jagiełło na pobojowisku grunwaldzkim/Władysław Jagiello on the Battlefield of Grunwald, 1861.
Akwarela na papierze/watercolour on paper, 38 × 69.5 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, Dom Jana Matejki/National Museum in Kraków, Jan Matejko House

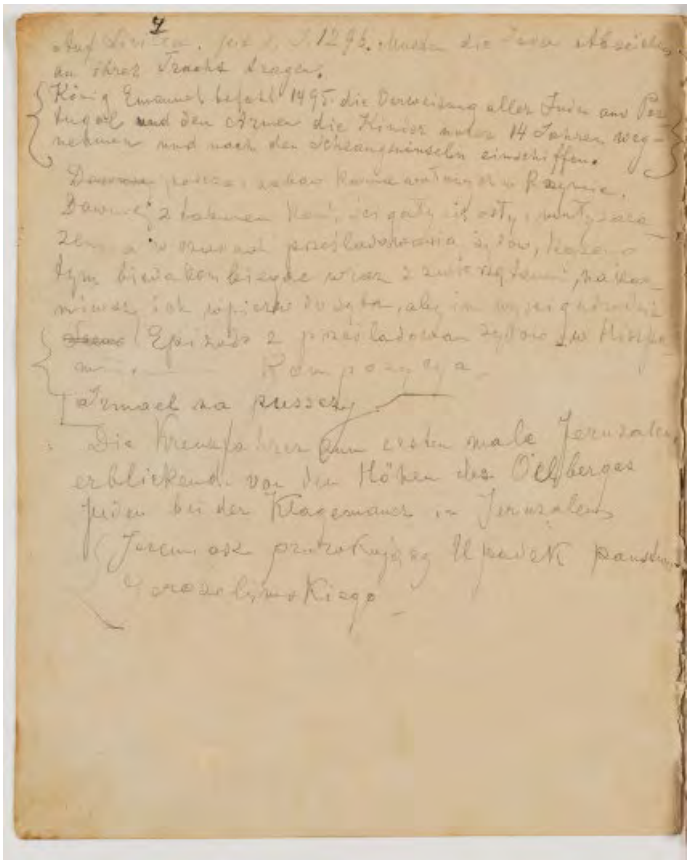
Samuel Hirszenberg
Szkicownik/ Sketchbook ,1883-1884
pióro i atrament, 17 × 21 cm
Dział Druków i Rysunków Muzeum Sztuki Tel Awiwu, Tel Awiw/
Prints and Drawings department of the Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, Israel

PLATE NO. XXV.—ENTHUSIASM AT SIGHT OF JERUSALEM.
106

Gustave Doré,
ilustracja z książki Joseph François Michaud, Histoire des Croisades/
Illustration from the book of Joseph François Michaud, Histoire des Croisades
https://archive.org/stream/storyofcrusadesw00boyd#page/n9/mode/2up

Samuel Hirszenberg
Szkicownik/ Sketchbook ,1883-1884
pióro i atrament, 17 × 21 cm
Dział Druków i Rysunków Muzeum Sztuki Tel Awiwu, Tel Awiw/
Prints and Drawings department of the Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, Israel





Samuel Hirszenberg
Szkicownik/ Sketchbook ,1883-1884
pióro i atrament, 17 × 21 cm
Dział Druków i Rysunków Muzeum Sztuki Tel Awiwu, Tel Awiw/
Prints and Drawings department of the Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, Israel

DOROBEK ARTYSTYCZNY SAMUELA HIRSZENBERGA Z PERSPEKTYWY OBRAZU *WYCHODŹCY*[1*]

Mirjam Rajner i Richard I. Cohen
Bar-Ilan University / Israel Center of Research Excellence, I-CORE

Dorobek Samuela Hirszenberga (1865-1908), artysty urodzonego w Łodzi, budził – podobnie jak w przypadku wielu innych twórców kultury – różne reakcje na przestrzeni ostatniego stulecia. Za życia ceniony przez współczesnych mu odbiorców w Polsce, cieszył się też uznaniem wśród części syjonistów jako wizjoner nowej sztuki hebrajskiej, szczerze opłakiwany po przedwczesnej śmierci. Pamięć o nim przetrwała burzliwy XX wiek, a być może nawet zyskała w wyniku bezprecedensowych wydarzeń tamtego okresu. Hirszenberg zostawił po sobie dorobek o wiele bogatszy niż kilka dzieł, które wzbudzały zainteresowanie późniejszych pokoleń. Dramatyczne obrazy o tematyce żydowskiej podkreślają poczucie alienacji, cierpienie i agonię, które stanowią rdzeń kulturowego dziedzictwa malarza i które ukształtowały jego wizerunek i recepcję. Nigdy wcześniej żadnemu żydowskiemu artyście nie udało się tak oddać istoty wygnania i odwiecznych zmagań, próżno też szukać obrazu dobitniej wyrażającego motyw prześladowania, beznadziei, represji i tragedii niż jego *Wychodźcy* (1904) (il. 1). Apele Hirszenberga, w których opisywał ciężkie warunki żydowskiego losu również wywoływały zdecydowane, instynktowne i negatywne reakcje zagrażające pamięci artysty. To również część złożonej spuścizny Hirszenberga.

Obraz *Wygnańcy*, określany też jako *Golus*, *Wędrówka* i *Verbannung* (Banicja), był często tytułowany – prawdopodobnie także przez samego Hirszenberga – *Wychodźcy*[1]. Różnorodność tytułów wyraża różne interpretacje przedstawionych przez Hirszenberga żydowskich losów oraz ideologiczne poglądy interpretatorów. Jeden z nich, Józef Sandel, w latach 50. pisał gniewnie o „żydowskiej reakcji", która tytułując obraz *Golus* zakłamywała jego znaczenie. Sandel dał jasno do zrozumienia, że przekształcenie obrazu w symbol żydowskiego życia w diasporze całkowicie zmienia jego pierwotną wymowę – sprzeciw wobec brutalnej carskiej polityki wobec Żydów i chłopów[2]. Niezależnie od podejmowanych przez Sandla prób osadzenia dzieła w uniwersalistycznym, marksistowskim kontekście *Wychodźcy* stali się symbolem losów żydowskiej diaspory – taki też tytuł przyjmujemy w niniejszym tekście.

Zanim przejdziemy do wpływu, jaki dzieło wywarło na odbiorców, przyjrzyjmy się

1 * W pracy nad niniejszym artykułem otrzymaliśmy wsparcie od The Israel Science Foundation (ISF), grant nr 161/11. Wcześniejsza wersja tego artykułu była prezentowana na międzynarodowej konferencji „Memory and Journey. Dimensions of Israeli and Jewish Art" (Pamięć i podróż. Wymiary sztuki izraelskiej i żydowskiej), która odbyła się w Dusseldorfie w lipcu 2013 r. Serdecznie dziękujemy koordynatorkom konferencji, Innie Goudz z Uniwersytetu Heinricha Heinego w Düsseldorfie oraz Friederike Stangier z Uniwersytetu w Bazylei za zaproszenie do uczestnictwa w konferencji oraz za gościnność. Pragniemy również podziękować naszym asystentkom badawczym za ich oddaną pracę, paniom: Magdalenie Kozłowskiej z Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Dafnie Dolinko z Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie oraz Oldze Ungar z Uniwersytetu Bar-Ilan w Ramat-Ganie. Artykuł ten ukazał się najpierw w „Images" 8, 2015, s. 46-65. Dziękujemy redaktorom „Images" za prawa do publikacji artykułu w tym katalogu. Zob. H. Lew, *Z pracowni malarskich*, „Izraelita" 1889, nr 12, s. 125-126. Jednak w liście do Leo Winza z pisma „Ost und West", z dnia 8 grudnia 1903 r., Hirszenberg wspomina, iż pracuje nad bardzo dużym płótnem z wieloma postaciami, zatytułowanym *Die Vaterlandslosen* (*Bezpaństwowcy*), który wyraźnie odnosi się do *Wychodźców*. Zob. aukcję Gallerii EAC, wiosna 2012, pozycja nr 994.

2 J. Sandel, *Yidishe motivn in der poylischer kunst* Warszawa 1954, s. 153-163 [w jidysz]. Idem, *Shmuel Hirshenberg*, Warszawa 1952 [w jidysz].

pokrótce okolicznościom jego powstania[3]. Sygnowany przez Hirszenberga i datowany na 1904 rok (co widać na wszystkich reprodukcjach), obraz po raz pierwszy ukazał się na łamach pisma „Ost und West". Publikacja w rok po pogromie w Kiszyniowie sprawiła, że wielu komentatorów odczytywało *Wychodźców* jako odpowiedź artysty na to dramatyczne wydarzenie, porównywalną (*mutatis mutandis*) do reakcji Picassa na bombardowanie Guerniki w 1937 roku. Taka interpretacja *Wychodźców* zachęciła zwolenników nowej kultury hebrajskiej do poetyckich wynurzeń na temat nędzy żydowskiego życia w diasporze, a także szukania w dziele potwierdzenia własnej syjonistycznej tożsamości, gdyż ekspresyjność obrazu stanowiła wizualny odpowiednik dramatycznego wiersza Chaima N. Bialika *W mieście pogromu*. Ponadto artysta wyjechał w 1907 roku z Krakowa i przyjął propozycję pracy w nowo założonej Szkole Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Becalel w Jerozolimie, stwarzając tym samym kolejną przesłankę do takiego właśnie odczytania obrazu. Krótko mówiąc, wydarzenia w Kiszyniowie stały się inspiracją *Wychodźców*, a to z kolei przyczyniło się do osobistego wygnania Hirszenberga.

W rzeczywistości powyższą frazę należałoby jednak nieco zmienić i umieścić w szerszej perspektywie. W 1899 roku Henryk Lew, etnograf i krytyk teatralny opisał w polsko-żydowskim czasopiśmie „Izraelita" swoją wizytę w łódzkiej pracowni Hirszenberga. Lew tak wspominał swe pierwsze wrażenia: „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 niepokaźne postacie spółwyznawców, na pierwszy rzut oka może trywialne, ale wszystkie tchnące powagą i jakimś smętnym urokiem". Dalej opisał obraz, który tytułował *Emigranci*:

„Jakby przełożeniem tej legendy na język bardziej realistyczny jest (...) płótno p.t. *Emigranci*. Całe masy postaci obszarpanych, nędznych, z tłomoczkami na plecach, przesuwają się przed oczyma: tu matka biedna, wynędzniała, niesie na ręku jedyny skarb swój – dziecko chore, tam syn prowadzi matkę starą, a tu znowu dziecko bose niesie „czajnik" – majątek rodzinny... I idą tak te ofiary fatum dziejowego, pełne rezygnacji i bólu, i zda się, jakobyś wyraźnie słyszał ich skargę cichą (...). Dokąd oni idą? po co? Stamtąd ich wypędzili, stąd ich wypędzą, a tam wpuścić nie chcą... Idą jednak dalej i skarżą się cicho".

Pisząc o podejmowanej przez Hirszenberga próbie przedstawienia dziejów wygnania, Lew wykorzystał cytaty ze sztuki Stanisława Krajewskiego *Esterka*, traktującej o nadchodzącej katastrofie narodu żydowskiego, prześladowanego przez Boga i człowieka, naznaczonego piętnem Kaina. („Powiedz, że Stwórca złamał różdżkę cudów / A świat dokoła nas przeklina! / Że piętno

3 Zob. Z. Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation. The influence of the Holocaust on Visual Arts*, Oksford i Nowy Jork 1993. Jej monumentalne studium postrzega *Wychodźców* jako „prototyp prac traktujących o żydowskich uchodźcach" (s. 19) i śledzi obraz w różnych odsłonach.

nosim na czole Kaina / Żeśmy wydani na pomiotło ludów! Że życie nasze to życie nędzarza!")[4].

Lew zauważył u Hirszenberga głębokie zainteresowanie dwoma bliźniaczymi motywami tułaczki i wygnania – mitu i rzeczywistości. Odnotował także, że równolegle z pracą nad *Wychodźcami* Hirszenberg tworzył podobny tematycznie obraz *Żyd wieczny tułacz*, planując wystawić oba dzieła podczas wystawy paryskiej w 1900 roku[5]. Lew zdaje się sugerować, że zamierzeniem Hirszenberga było przedstawienie na dwóch monumentalnych płótnach kontinuum żydowskiego losu – od chrześcijańskiego mitu Żyda-tułacza po współczesne żydowskie życie. Jednakże pierwotnego zamiaru nie dane było artyście zrealizować, ponieważ nie udało mu się ukończyć *Wychodźców* na czas. Na paryskiej wystawie pojawił się wyłącznie obraz *Żyd wieczny tułacz*, zaś niedokończeni *Wychodźcy* pozostali w Łodzi.

Teoria Lwa znajduje potwierdzenie we wcześniejszej pracy artysty zatytułowanej *Sjesta sobotnia* (1894, obecnie w kolekcji Galerii Ben Uri w Londynie), w której Hirszenberg wykorzystał swoje zainteresowanie motywami wygnania i tułaczki (il. 2). Wcześniejsza wersja *Sjesty sobotniej* w Muzeum Sztuki w Łodzi (1890) zwraca uwagę na pewne zmiany i ewolucję w sposobie myślenia artysty, jakie zaszły w ciągu czterech lat dzielących powstanie obrazów. Wersja z 1890 roku to wstrząsający portret pogrążonej w nędzy żydowskiej rodziny, mieszkającej najprawdopodobniej w robotniczej dzielnicy Łodzi (przez okno widać komin fabryki), przedstawionej w uroczystym momencie. Jak cztery lata później „Ruth" (oczywisty pseudonim żony artysty, konwertytki) odnotowała w „Ost und West" (1902)[6], artysta dodał nowe szczegóły i zmienił aranżację poszczególnych postaci tak, aby wyraźnie zaznaczyć trzy pokolenia rodziny. W łóżku leży chora staruszka, dziecko wtula się w starszego ortodoksyjnego Żyda, para w średnim wieku siedzi przy stole, a dwoje ich dorosłych dzieci stoi najbliżej okna (symbol nadziei na lepszą przyszłość). Stojący przy oknie młody mężczyzna zdaje się czytać pozostałym członkom rodziny broszurę, którą „Ruth" tytułuje *Listy z Argentyny* (pod takim właśnie tytułem obraz był później znany). Młoda kobieta, jako jedyna przedstawiona w jasnym ubraniu, słucha młodego mężczyzny w zamyśleniu. Szabasowe świece i lampa tworzą klimat tradycyjnego żydowskiego domu[7], a wiszące na ścianie dwa

4 H. Lew, op. cit., s. 125-126. W artykule znajduje się też opis wizyty w pracowni Leopolda Pilichowskiego. Tekst *Esterki* pierwotnie pojawił się w polskim dzienniku „Gazeta Polska" w 1886 r. i dwa lata później został przetłumaczony na hebrajski. Jego recenzja ukazała się w polsko-żydowskim czasopiśmie „Izraelita" w 1897 r. po osobnej publikacji. Na temat znaczenia pracy Kozłowskiego w literaturze jidysz w Polsce, zob. Ch. Shmeruk, *The Esterke Story in Yiddish and Polish Literature. A Case Study in the Mutual Relations of Two Cultural Traditions*, Jerozolima 1985, s. 33-36.

5 Ilustrację tej ważnej pracy i jej interpretację można znaleźć w R. I. Cohen i M. Rajner, *The Return of the Wandering Jew(s) in Samuel Hirszenberg's Art*, „Ars Judaica" 2011, nr 7, s. 33-56.

6 Na temat przypisania pseduonimu „Ruth" żonie Hirszenberga, zob. S. Werses, *Agnon be-olamo shel „Becalel" – bein bedyon lemitziyut* [hebrajski], [w:] *Kovetz Agnon*, red. E. Yaron, R. Weiser, D. Laor, i R. Mirkin, Jerozolima 1994, s. 248. Założenie Wersesa znajduje potwierdzenie w liście Hirszenberga do Winza z dn. 12 sierpnia 1903 r. (przypis 1).

7 Dodanie lampy szabatowej i obecność trzech pokoleń sugeruje wpływ dzieła Moritza Oppenheima *Szabatowe popołudnie* (1860), obecnie znajdującego się w Hebrew Union College Skirball Cultural Center w Los Angeles. Obraz Oppenheima był później przerobiony w technice malarskiej naśladującej rzeźbę (*grisaille*) i umieszczony w znanym,

portrety ożywiają to raczej surowe wnętrze. Jak w 1906 roku zauważył Simon Millner[8], większy z portretów przedstawia barona Maurice'a de Hirscha. To wyraźna sugestia, że czytaną broszurę należy łączyć z wydarzeniami, jakie podówczas miały miejsce wśród wschodnioeuropejskich Żydów. Mniejszy portret może przedstawiać krewnego, który mógł wyemigrować z Łodzi do Argentyny lub gdzie indziej. Dodając powyższe elementy, Hirszenberg zdołał umiejętnie przekształcić prostą scenę rodzajową w dzieło o wymowie programowej, równocześnie odwołując się do zmian w tradycyjnym życiu żydowskim i do pogarszającej się sytuacji ekonomicznej wschodnioeuropejskich Żydów, która doprowadziła do masowej emigracji za ocean w latach 90. XIX wieku. Baron de Hirsch, przez niektórych postrzegany jako współczesny Mojżesz prowadzący pochód wygnanych Żydów, był niestrudzonym organizatorem żydowskiej emigracji do Argentyny i osadnictwa w tamtejszych koloniach za pośrednictwem założonego przez siebie w 1891 roku Żydowskiego Towarzystwa Kolonialnego. Obecność tej postaci na obrazie *Sjesta sobotnia* (1894) stanowi tło dla rozważań, jakie snuto wówczas w wielu żydowskich rodzinach (niewykluczone, że także w domu samego Hirszenberga), jak również dla osobistych dylematów artysty; jemu także dzieło najprawdopodobniej zawdzięcza alternatywny tytuł (*Listy z Argentyny*). Fascynujące echa tych refleksji znaleźć można w obrazie *On zaczeka* (1891) pędzla rosyjsko-żydowskiego artysty Leonida Pasternaka. Tu starszy Żyd siedzi w głębokim zamyśleniu, pochylony, pogrążony w kontemplacji własnego losu, a w dłoniach trzyma kostur tułacza[9]. Obraz Pasternaka reprodukowano potem w postaci pocztówek pod tytułem *Le-an?* (Dokąd?), co stanowi wyraźne odniesienie do najbardziej znanego opowiadania Mordechaja Zewa Feierberga. Wszystkie te dzieła powstały w odpowiedzi na rozdroże, na jakim znaleźli się wschodnioeuropejscy Żydzi na przełomie wieku, a także w reakcji na zderzenie tradycji z nowoczesnością, pomiędzy Starym Światem a nowymi możliwościami, jakie otworzyły się przed tymi, którzy zdecydowali się go opuścić (z własnej woli lub pod przymusem) i wyemigrować do Nowego Świata[10].

W takich okolicznościach Hirszenberg rozpoczął pracę nad *Żydem wiecznym tułaczem*, a wkrótce potem także nad *Wychodźcami*. Artysta planował zarówno w dwóch powyższych dziełach, jak i w *Sjeście sobotniej* połączyć ideę migracji jako doświadczenia żydowskiego i ludzkiego z jej mitycznym i symbolicznym wymiarem. Jednakże dzięki temu, że przedstawieni w *Wychodźcach* tułacze są w różnym wieku, płci i o zróżnicowanej religijności, dzieło nie stanowi jedynie

wielokrotnie reprodukowanym albumie *Scenes from Traditional Jewish Family Life* (1882). Hirszenberg chciał poprzez sztukę dać wyraz doli żydowskiej w Europie Wschodniej, zatem Oppenheim służył jako doskonałe i inspirujące źródło.

8 Zob. S. Millner, *Shmuel Hirszenberg. Sicha me-olam ha-omanut* [hebrajski], „Hame-orer", styczeń 1906, s. 21-24.

9 Na temat pracy Pasternaka, zob. M. Rajner, *Chagall's Jews in Bright Red*, „Ars Judaica" 2008, s. 68-71, il. 5-8.

10 Zamiast pierwotnego tytułu obrazu, tytuł pocztówki odnosi się do utworu literackiego Feirberga, zatytułowanego *Dokąd?* i opublikowanego w 1900 r. w „Ha-Shiloah" (po hebrajsku) i w „Voskhod" (po rosyjsku). Zob. H. Bar-Yosef, *Feirberg, Mordekhai Ze'ev*, [w:] *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe* t. 1, red. G. D. Hundert, New Haven 2008, s. 507-508.

portretu uciśnionych tułaczy, a raczej wyraża ich determinację: jeden z mężczyzn (być może sam artysta?) ma w rękach Torę, a inny trzyma dziecko w podobnej pozycji, co, jak wyjaśnia „Ruth", symbolizuje siłę żydowskiego przetrwania lub wiarę w przyszłość i ciągłość. Nie wiadomo dokładnie, kiedy Hirszenberg ukończył *Wychodźców* (katalizatorem były prawdopodobnie wydarzenia w Kiszyniowie)[11], jednakże od momentu publikacji dzieło było reprodukowane w postaci pocztówek i plakatów, na stałe wchodząc do kanonu wizerunków żydowskich imigrantów z Europy Wschodniej obrazujących konkretne sytuacje i sceny z ich życia[12].

Omawiane w niniejszym artykule dziedzictwo *Wychodźców* oraz echa, jakie obraz wywołał, od samego początku wiązały się z ważnymi wydarzeniami dwudziestowiecznej historii żydowskiej, jak migracje, antysemityzm, Zagłada oraz powstanie państwa Izrael, a także z koncepcją rozwoju historii żydowskiej. Nawet jeśli Hirszenberg nie odnalazł się w roli proroka, w pewnym sensie przewidział tragiczne momenty wieku, co odnotował Franz Landsberger, dyrektor berlińskiego Muzeum Żydowskiego w tekście *Sie wandern*, napisanego w trzydziestą rocznicę śmierci artysty, we wrześniu 1938 roku. Landsberger postanowił wyróżnić obraz i przedstawić kopię *Wychodźców*, wystawiając go w Berlinie w 1933 roku na otwarciu Muzeum Żydowskiego, a następnie w połowie lat 30. XX wieku, jako że miał jasny przekaz dla niemiecko-żydowskich odbiorców[13]. Landsberger nie był pierwszym, który powiązał obraz z realnym fenomenem migracji. Poprzedziło go, w znacznie bardziej pozytywny sposób, Hebrajskie Stowarzyszenie Pomocy Imigrantom (HIAS), które umieściło na pierwszej stronie swego magazynu, „The Jewish Immigrant" z 1909 roku wielowarstwowy obrazek, którego tłem były elementy pochodzące z *Wychodźców* Hirszenberga, a inne z E.M. Liliena *Ojcowie i synowie* (1903). Wzięte razem, obydwa rysunki tworzą długi pochód wypędzonych i błądzących religijnych Żydów, niosących święte księgi i nadchodzących znad dalekiego horyzontu (il. 3). Samotna postać Żyda-tułacza (znów na podstawie Liliena) jest zestawiona z pochodem ludzi i witana w otwartej bramie przez trzymającą klucze „panią Amerykę"[14].

11 List Hirszenberga do Leo Winza, 12 sierpnia 1903 r. potwierdza, że Hirszenberg rozpoczął pracę nad tym obrazem również w 1903 r.

12 Zob. G. Hasan-Rokem, *Jews as Postcards, or Postcards as Jews. Mobility in a Modern Genre*, „JQR" 2009, nr 99, s. 512-513, 542-545, il. 23. Nota bene, znała obraz z domu krewnych. Ogłoszenia o pocztówkach i plakatach Hirszenberga pojawiły się w „Ost und West" i są dostępne w różnych kolekcjach, prywatnych i publicznych. Był opublikowany w Moskwie przez „Hevrat Levanon", w Niemczech i gdzie indziej. Zob. D. G. Roskies, *Against the Apocalypse: Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*, Cambridge 1984, s. 275-278. Znajduje się tam świetny opis *Wychodźców* i cytat z Ansky'ego o tym, że reprodukcje obrazu były powszechne we wschodnioeuropejskich domach żydowskich na początku XX wieku.

13 F. Landsberger, *Sie wandern. Zu Samuel Hirszenbergs 30. Todestage*, „Gemeindeblatt der Jüdischen Gemeinde Berlin", 18.09.1938, s. 5; H. Simon, *Das Berliner Jüdische Museum in der Oranienburger Strasse*. Berlin 1983, s. 86-87, 8; D. Davidovitch, *Shmuel Hirszenberg* [hebrajski], „Davar", 30.09.1949, s. 4 (autor odnosi się do „proroczego" wymiaru *Wychodźców,* jaki obraz zyskał post factum).

14 „The Jewish Immigrant" nr 11 (styczeń 1909), okładka. Obraz Żyda tułacza Liliena pochodzi z 1902 r. i pojawia się wśród ilustracji Morrisa Rosenfelda w *Lieder des Ghetto* (1902, w tłumaczeniu niemieckim). Towarzyszy wierszowi zatytułowanemu *Elul*. Por. kartka upamiętniająca imigrację Żydów do USA (1909) wydana przez Hebrew Publishing

Ilustracja ta przedstawiała rolę Ameryki i jej polityki imigracyjnej, która pozwoliła na osiedlenie się dwóm milionom Żydów, takich jak w obrazie *Wychodźcy*, w Stanach Zjednoczonych w latach 1890-1910. Na obrazku flaga amerykańska jest złączona z flagą z Gwiazdą Dawida, zawierającą wers z Psalmu 17:8 „w cieniu Twych skrzydeł mnie ukryj". Inne skojarzenia między obrazem a migracjami Żydów powtórzą się później.

Faktycznie, po pierwszych pokazach w Krakowie i Paryżu w 1905 roku, a następnie podczas klasycznej wystawy sztuki żydowskiej w Galerii Starej i Nowej Sztuki w Berlinie w 1907 roku[15], poprzez ostatni pokaz, który także odbył się w Berlinie w Muzeum Żydowskim w roku 1936, obraz ten miał różnorodny odbiór kulturowy. Do tego stopnia, że został wpisany w relief tylnej ściany słynnego pomnika upamiętniającego powstanie w getcie warszawskim dłuta Natana Rapaporta. Jednak przesłanie *Wychodźców* nigdy nie było takie samo.

Pierwsza dekada XX w. zapisała się burzliwie dla życia żydowskiego w Europie Wschodniej i była świadkiem powstania szeregu prądów kulturowych i politycznych, które stawiły dramatyczne wyzwanie tradycyjnym wzorcom życia. Nieodłączną częścią tych wydarzeń było zwiększone uczestnictwo Żydów w różnych nurtach artystycznych w Galicji i w zaborze rosyjskim. Hirszenberg był jednym z wielu artystów pochodzenia żydowskiego, chcących uczynić sztukę stałym zajęciem. Jednak Martin Buber, który wyznawał, że „sztuka żydowska jest (...) wielkim nauczycielem (...) żywego uczucia do wszystkiego tego co silne i piękne"[16], nie uwzględnił Hirszenberga w swym dziele *Jüdische Künstler* (1903). Jednakże Buber był najwidoczniej tak oczarowany *Wychodźcami* i szkicami do obrazu, że planował stworzyć specjalne reprodukcje, na co wskazuje pełna emocji korespondencja z 1905 roku pomiędzy nim a Hirszenbergiem[17]. W duchu wypowiedzi wygłoszonych na V Kongresie Syjonistycznym Buber prawdopodobnie wyobrażał sobie potencjał, jaki ten obraz niósł dla ruchu syjonistycznego i chciał ułatwić jego zwolennikom dostęp do obrazu. Z kolei Hirszenberg, zaniepokojony wydłużającym się czasem druku reprodukcji, chciał zarabiać i zyskać dalsze uznanie.

O ile Buber był poruszony obrazem, Yosef Hayim Brenner, czołowa postać odrodzenia nowoczesnej literatury hebrajskiej, dał upust swej bezgranicznej odrazie do życia żydowskiego

---

Co.

15 *Ausstellung jüdischer Künstler*, Berlin 1907. Zob. też B. Goldman Ida, *Fragmented Mirror. Exhibition of Jewish Artists, Berlin, 1907*, Tel Awiw 2009. Wydaje się, iż prace Hirszenberga nie były wystawiane w jednej z największych galerii, Whitechapell Art w Londynie w 1906 r. Zob. *Exhibition of Jewish Art and Antiquities*, Londyn 1906, oraz obszerną dyskusję na temat wystawy w „Jewish Chronicle" w listopadzie i grudniu 1906 r. Pomimo tego kilkanaście wystawionych prac traktowało o temacie wypędzenia i wędrówki. Informacje na temat paryskiego pokazu obrazu znajdują się poniżej.

16 Cytat pochodzi z przemówienia Bubera na temat sztuki żydowskiej, wygłoszonego na V Kongresie Syjonistycznym w 1901 r. Zob. *The First Buber. Youthful Zionist Writings of Martin Buber*, red. G. G. Schmidt, Syracuse 1999, s. 51.

17 Listy Hirszenberga do Bubera, 6 lipca 1905 r., 24 lipca 1905 r. Listy w języku polskim znajdują się w archiwum Martina Bubera, Biblioteka Narodowa Izraela, Arc. Ms. Var. 350.

w diasporze, którego symbol widział w *Wychodźcach*. Brenner, który służył trzy lata w wojsku rosyjskim, po czym uciekł do Londynu w 1904 roku, wyraził swe odczucia we wczesnym utworze *Maasim* (Działania, 1905). Opisał w nim, jak bohater, robotnik z Palestyny, widząc reprodukcję obrazu wiszącą w pokoju, podarł ją na kawałki, wymyślając: „Jesteśmy Cyganami, Cyganami, a nie synami diaspory, przeklętymi Cyganami"[18].

Ideologiczne odrzucenie dzieła przez Brennera naznaczyło trudny stosunek niektórych późniejszych twórców syjonistycznych do *Wychodźców* i sposobu, w jaki obraz odzwierciedlał losy żydowskie w diasporze. Jednak nie przeważyło to nad bardziej pozytywną rolą, jaką obraz odgrywał dla innych Żydów o poglądach zbliżonych do Brennera w tamtym czasie. W krótko ukazującym się piśmie „Hame'orer", założonym przez Brennera w Londynie w 1906 roku, Simon Millner napisał nawet krótki pochlebny tekst o Hirszenbergu, zakończony peanem na cześć artysty i jego „wielkiego obrazu, którego treść jest początkiem i końcem wszelkich pytań o życie Hebrajczyków – *Wygnanie*"[19].

Słowa Millnera znalazły oddźwięk w melancholijnym wierszu Morrisa Rosenfelda (1861-1923) *Marsz wygnania*, wydrukowanym w gazecie wydawanej w języku jidysz „Roman-Cajtung" w 1907 roku wraz z dużą reprodukcją *Wychodźców*. Ten amerykański poeta tworzący w jidysz, szczególnie ceniony za *Pieśni z getta* (1899, tłumaczenie angielskie), w sposób dramatyczny przywołał wieczne cierpienie i tułaczkę, jakich doświadczali Żydzi w Rosji i w zaborze rosyjskim po ogromnych stratach ludzkich w krwawych pogromach z 1905 roku i później, w 1906 roku w Białymstoku i Siedlcach. Wiersz ten, umieszczony obok obrazu Hirszenberga, wydawał się przedstawiać poetycki komentarz do intencji artysty, a także odnosił się bezpośrednio do tematów obrazu i klasycznej postaci Żyda tułacza („Z laską tułacza w dłoni, / Bez domu i ziemi, / Bez przyjaciela lub wybawcy na drodze, / (...) Zawsze idzie, idzie, idzie, / Zawsze kroczy, kroczy, kroczy, / Dopóki starczy sił"). Po ogłoszeniu przez „Roman-Cajtung" konkursu na odpowiednią melodię *Marsz wygnania* Rosenfelda stał się znaną i popularną piosenką. Jej ponure przedstawienie życia żydowskiego, będące uosobieniem smutnej interpretacji historii żydowskiej, stało się również klasycznym odniesieniem do *Wychodźców*[20].

---

18 Cytat pochodzi z R. I. Cohen, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe,* Berkeley i Los Angeles 1998, s. 233, na podstawie Avner Holtzman, *Aesthetics and National Revival: Hebrew Literature against the Visual Arts* [po hebrajsku], Tel Awiw 1999, s. 67-68. Na temat potępienia Diaspory przez Brennera i jego poglądów politycznych i społecznych w latach 1905-1906, zob. J. Frankel, *Yosef Haim Brenner, the Half-Intellegentsia" and Russian-Jewish Politics, 1899-1908*, [w:] *Culture Front. Representing Jews in Eastern Europe*, red. B. Nathans i G. Safran, Filadelfia 2008, s.145-175.

19 S. Millner, *Samuel Hirszenberg*, s. 24. Millner (1882-1952) stopniowo poświęcał coraz większą część swojego życia na pisanie o sztukach plastycznych. Publikował prace na temat Lessera Uriego (1943), Spinozy i sztuki (1946) oraz szwedzkiego artysty pochodzenia żydowskiego, Ernsta Josephsona (1948) i innych.

20 Zob. „Roman-cajtung", nr 9, 05.07.1907 r., s. 273–274. Obraz był powielony tamże: 1908, nr 36, s. 1133-1134 przy obwieszczeniu o śmierci artysty. Na temat pogromów w latach 1905-1906, zob. S. Ury, *Barricades and Banners. The*

To, co przemawiało do Millnera, Bubera i innych, o których piszemy poniżej, to sposób, w jaki *Wychodźcy* poruszali Żydów, widzących w tym obrazie wyraz żydowskiego wykorzenienia. Ponadto, nasycony ludzką tragedią, przemawiał też do polskich odbiorców, dostrzegających w nim opis własnej niedoli, ludzi, których ojczyzna znajdowała się pod obcymi rządami. Takim przykładem jest wydarzenie, które miało miejsce w obecności samego Hirszenberga. 12 grudnia 1904 roku *Wychodźców* wystawiono jako *tableau vivant* podczas wieczoru stowarzyszenia machabejskiego w majestatycznym Teatrze Miejskim w Krakowie. Wydarzenie to składało się z występu grupy aktorów oraz z różnych utworów muzycznych i czytania *Menory* (1897) Theodora Herzla przez dr. Seweryna Gottlieba. Gottlieb, który był prawnikiem, krytykiem i kolekcjonerem sztuki, a także przyjacielem Hirszenberga w ostatnich latach jego pobytu w Krakowie, wiele lat później wspominał ów *tableau vivant* jako podniosłą dla niego chwilę. Opisywał żywą reakcję widowni składającej się z Żydów i Polaków, u których występ wywołał płacz i poruszenie. Teatralne przedstawienie tułaczki i trwogi grupy Żydów, odegrane na żywo dzień po zakończeniu święta Chanuka, wytworzyło wśród widzów silną identyfikację z *Wychodźcam*i. Widownia witała Hirszenberga entuzjastycznie. Gottlieb odnotował: „I tak z tchem zapartym skamieniała widownia pod wrażeniem tego obrazu. Dopiero kiedy przyjaciele przemocą wypchnęli autora na proscenium, spadł nam głaz z piersi i rozszalał się taki huragan entuzjazmu, jakiego dotąd nie widziałem. Było to potężne, wstrząsające przeżycie, jakie dał nam twórca przez malarską syntezę całej naszej doli”[21].

Niektórzy polscy krytycy sztuki również zwrócili uwagę na obraz. Antoni Chołoniewski, nacjonalistyczny dziennikarz piszący dla wielu gazet, zanim zaczął pracować dla dwutygodnika „Świat” w 1903 roku, był w jakiś sposób wrażliwy na niedolę Żydów i sprzeciwiał się antysemityzmowi. Lecz jako polski pozytywista, postrzegał asymilację Żydów jako cel ostateczny[22]. Chołoniewski, pisząc w 1907 roku o Hirszenbergu, wyobrażał sobie *Wychodźców* jako tryptyk, razem z *Żydem tułaczem* (1899) i *Czarnym sztandarem* (1905)[23]. Według niego, te trzy obrazy przedstawiały syntezę żydowskiej historii, dwóch tysięcy lat „wędrówki i martyrologii (...) z powodu upadku ich ojczyzny”. Chołoniewski współczuł Żydom z obrazu Hirszenberga i połączył jego dwa obrazy, *Wychodźców* i *Wiecznego tułacza* (1899), w podobny sposób, jak sam artysta

Revolution of 1905 and the Transformation of Warsaw Jewry, Stanford 2012, passim. Angielskie tłumaczenie fragmentu wiersza Rosenfelda znajduje się w: B. Harshav, *The Polyphony of Jewish Culture*, Stanford 2007, s. 220.

21 S. Gottlieb*, Samuel Hirszenberg. Wspomnienie*, „Wschód” 1908, nr 39, s. 2-3. Serdecznie dziękujemy dr hab. Dianie Poskucie-Włodek, kierowniczce Archiwum Artystycznego i Biblioteki Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie za życzliwą pomoc i przesłanie nam plakatu i recenzji z „Głosu Narodu” 1904, nr 345, s. 4. Recenzja ostro skrytykowała polski Teatr Miejski za zgodę na poprowadzenie wieczoru ku pamięci Machabeuszy i popieranie żydowskiej tożsamości etnicznej.

22 Zob. np. S. A. Blejwas, *Polish Positivism and the Jews*, „Jewish Social Studies” 1984, nr 46, s. 21-36.

23 Obraz *Czarny sztandar* znajduje się obecnie w Muzeum Żydowskim w Nowym Jorku. Zob. N. L. Kleeblatt i V. B. Mann, *Treasures of the Jewish Museum,* Nowy Jork 1986, s. 166-167. Zob. też „The Black Banner” http://thejewishmuseum.org/collection/19689-the-black-banner (dostęp 19.07. 2014).

przedstawił ten związek w swej pracowni, co zrelacjonował Henryk Lew[24]. „Posuwa się ten kondukt pątniczy wolno" - pisze Chołoniewski – „noga za nogą, brnąc ciężko w śnieżnej zawiei, bez chęci przyspieszenia drogi, której końca nie widać i w której koniec nie wierzy. Nigdzie chwili spoczynku! Wieczny tułacz nie może zaznać wytchnienia"[25].

Temat przewodni obrazu przesłonił jakiekolwiek interpretacje natury nie-ikonograficznej. Jednak jeden polski pisarz odniósł się do innych aspektów *Wychodźców* Hirszenberga po obejrzeniu obrazu na wystawie we Lwowie, zorganizowanej przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuki. Marian Olszewski, wyraźnie poruszony dziełem, zwracał uwagę na indywidualizację każdej postaci, zdolności artysty w oddaniu emocji postaci w czasie, kiedy udają się w podróż, a także na użytą paletę barw oraz na stworzenie posępnej atmosfery. Olszewski uważał obraz za „majstersztyk stworzony przez wrażliwe oko i rękę" i traktował jako dzieło nowoczesnej sztuki w jego czysto formalistycznym podejściu, bez zwracania uwagi na wartości narracyjne obrazu czy jego skomplikowane przesłanie[26].

Wystawianie prac żydowskich artystów nie było w Polsce czymś nadzwyczajnym, a prasa często poruszała tę tematykę. Wszak dla Żydów krakowskich, jak Seweryn Gottlieb, ważne było pielęgnowanie silnej polskiej tożsamości i znalezienie zrozumienia dla żydowskiej niedoli wśród Polaków. Henryk Hochman, krakowski rzeźbiarz żydowskiego pochodzenia (1881-1943), który był członkiem grupy młodych żydowskich artystów spotykających się w krakowskiej pracowni Hirszenberga w latach 1904-1907, zmienił kierunek tułaczy z obrazu *Wychodźcy*: zamiast opuszczać Europę Wschodnią, widzi się ich przybywających do Polski (il. 4)[27]. Płaskorzeźba Hochmana (1907-1910) przedstawiała temat, który pobudzał polskich artystów XIX wieku, takich jak Wojciech Gerson, do wyobraźni i empatii, mianowicie przybycie Żydów do Polski i przyjęcie ich przez Kazimierza Wielkiego w XIV stuleciu. Hochman ukazuje przybywających Żydów w poddańczej postawie. Młodszy z nich trzyma Torę, podobnie jak starzec w *Wychodźcach*. Wszyscy są witani przez „Polskę" przedstawioną w pracy Hochmana jako uskrzydlony anioł w koronie. Tworząc dzieło zlecone przez społeczność żydowską Krakowa, która wyraźnie pragnęła zaznaczyć swoje poczucie przynależności do Polski, Hochman dał wyraz temu, co Ezra Mendelsohn trafnie określił jako „podejście integracyjne", czyli identyfikację z nowym krajem

24 Zob. wyżej s. 48 oraz H. Lew, op. cit, s. 125-126.

25 Stosław [Antoni Chołoniewski], *Samuel Hirszenberg*, „Świat" 1907, nr 8, s. 4-5. Chołoniewski stopniowo przyjmował coraz bardziej antagonistyczną postawę wobec obecności Żydów w Polsce, stając się zaciekłym zwolennikiem Stronnictwa Narodowo-Demokratycznego Romana Dmowskiego, patrzącym przychylnie na wypędzenie Żydów z kraju. Jego pełne krytyki eseje były publikowane w 1913 r. w „Krytyce". Zob. D. Engel, *Salo Baron's View of the Middle Ages in Jewish History: Early Sources*, [w:] *Studies in Medieval Jewish Intellectual and Social History. Festschrift in Honor of Robert Chazan*, red. D. Engel, L. W. Schiffman i E. R. Wolfson, Leiden 2012, s. 306-308.

26 M. Olszewski, *Jesienna wystawa w TPSP we Lwowie*, „Nasz Kraj" 1907, III, s. 66.

27 Na temat uczestnictwa Hochmana w kręgu skupiającym się wokół Hirszenberga w Krakowie w latach 1904-1907, zob. N. Styrna, *Jewish Artists in Krakow, 1873-1939*, [w:] Eadem, *Jewish Artists in Kraków*, Kraków 2008, s. 42.

i kulturą z jednoczesnym zachowaniem poczucia żydowskiej tożsamości. Zapewne Hochman, artysta ze środowiska Hirszenberga, był tamtego wieczoru w 1904 roku w Teatrze Miejskim i zainspirował się *Wychodźcami*. Decyzją władz miejskich podjętą po II wojnie światowej płaskorzeźba Hochmana zdobi ścianę ratusza na Kazimierzu (historycznej dzielnicy Krakowa), upamiętniając dawną dzielnicę żydowską.

Obraz *Wychodźcy* wywołał również reakcje poza granicami Polski. Hirszenberg przesłał płótno na Salon w Paryżu w 1905 roku, kiedy to wystawiono kilka tysięcy obrazów i rzeźb, co z rozdrażnieniem odnotowali różni krytycy, zwracając uwagę na niemożność oddzielenia ziarna od plew. Pomimo tego *Wychodźcy* znaleźli się w oficjalnym katalogu pod tytułem *Wygnańcy* (*Żydzi*). Obraz otrzymał pochlebne jednolinijkowe komentarze od krytyków, którzy opisali przedstawioną w nim scenę[28].

Dwa lata później obraz był wystawiony w bardziej korzystnej przestrzeni, z mniej niż dwustoma dziełami sztuki na *Wystawie artystów żydowskich* w Berlinie w Galerie für alte und neue Kunst, wraz z ilustracją w krótkim katalogu. Alfred Nossig, rzeźbiarz i intelektualista, we wstępie do katalogu wspomniał o tym, co sam uważał za wyjątkową cechę sztuki żydowskich artystów – sposób, w jaki przedstawiali uchodźstwo, tułaczkę, cierpienie i doświadczenie getta. Nazwał to sztuką „bezdomności" (*Heimatlosigkeit*)[29]. Rzeczywiście, *Wychodźcy* – obraz wystawiony pod tytułem *Verbannung* (*Banicja*) – zainteresowali redaktora katalogu i organizatorów wystawy, a jeszcze bardziej niektórych syjonistów. Berthold Feiwel, współpracownik Bubera i czołowy syjonista z Moraw, ważna postać syjonistycznych projektów kulturowych na Zachodzie, wychwalał trwałość społecznego przekazu obrazu. Dostrzegając obraz pośród innych dzieł artystów żydowskich, Feiwel uznał, że dzieło Hirszenberga przesłoniło je wszystkie, ponieważ tylko jemu udała się synteza doświadczenia żydowskiego tego stulecia. Feiwel najprawdopodobniej interpretował obraz w kontekście pogromu kiszyniowskiego z kwietnia 1903 roku, któremu poświecił wiele uwagi w tekstach i fotografiach, nie szczędząc czytelnikom najbardziej drastycznych scen przemocy i grabieży, wychwalając jednocześnie heroizm Żydów. *Wychodźcy* bez wątpienia przemówili do wrażliwości Feiwela wobec żydowskiego cierpienia, ale obraz doskonale też wpisywał się w program narodowej (*völkisch*) orientacji kulturowego syjonizmu i rozwoju żydowskiej „siły rasowej" (*Rassenkraft*), a także „osobowości ludu" (*Volkspersönlichkeit*), które miały służyć estetycznym ideałom. *Wychodźcy* obudzili potrzebę „nowego ducha", jak określił to Feiwel. Odczytanie obrazu

28 Zob. *Catalogue illustré du Salon de 1905 publié sur la direction de Ludovic Baschet*, Paryż 1905, s. 79 (12); „Le Monde artiste", 11 czerwca 1905, s. 376; „Les Annales", 11 czerwca 1905, s. 372; „Le XIXe siècle", 30 kwietnia 1905, s. 4; „Revue internationale de sociologie" 1905, nr 3, s. 400.

29 Zob. *Ausstellung jüdischer Künstler*; B. Goldman Ida, op. cit., s. 141. Zob. też krótkie komentarze G. Kutnego na temat tych dwóch obrazów, *Wychodźcy* i *Spinoza*, które Hirszenberg wystawił w 1907 r. G. Kutna, *Zur Ausstellung jüdischer Künstler*, „Ost und West" 1908, nr 8, s. 24.

w ten sposób prowadziło do uznania tragicznej natury historii żydowskiej, ale też i jej drugiej strony – pesymistycznego przesłania syjonistycznej ideologii, która przenikła do wszystkich sfer życia w diasporze, ale też prowadziła do pomocy Żydom w trudnych chwilach[30]. Feiwel nie był odosobniony w swej interpretacji obrazu. Aron Harmoni, redaktor pisma „Ha-olam", napisał krótki reportaż z wizyty na wernisażu w 1907 roku, prawie w całości poświęcony *Wychodźcom*. Poetycko i mistycznie opisał niektóre postacie z obrazu, a z podziwem wyraził się o głównej postaci jako idącej z wielką odwagą, z oczyma pełnymi nadziei, wołającej do wszystkich „Jesteśmy na wygnaniu, lecz my, którzy straciliśmy naszą ziemię, powrócimy powoli ale pewnie". Harmoni pisał dalej: „I słyszę płacz wiatru, który towarzyszy tej symfonicznej tragedii. I dzieci... marzną, biedactwa (...) Tak, *Wychodźcy* już znaleźli swego artystę. Pędzel Hirszenberga wyraził wszystko"[31].

Te sugestywne opisy *Wychodźców* przedstawiają kontekst kulturowy, który wywarł spektakularny wpływ na różnych artystów. Abel Pann (urodzony w 1883 roku jako Abba Pfeffermann w Kresławce w obwodzie witebskim na Białorusi) jako młody członek radykalnego ruchu Poalej Syjon odwiedził Kiszyniów w 1903 roku i w wielu rysunkach udokumentował sceny z pogromu. W olejnym obrazie *Uchodźcy* (1906) Pann wyraźnie wzoruje się na *Wychodźcach*, ale przebywając już wówczas w Paryżu, gdzie zetknął się z wynalazkiem kamery, tworzył współczesnych, „realnie" wyglądających, ludzi, bez symbolicznych i „ponadczasowych" cech, jakie Hirszenberg nadał swym tułaczom (il. 5). W późniejszych obrazach z czasów I wojny światowej (seria *Kubek łez*), Pann kontynuował zainteresowanie wygnaniem i tułaczką Żydów, co wskazuje na utrzymujący się wpływ sztuki Hirszenberga[32].

Przedwczesna śmierć Hirszenberga w 1908 roku odbiła się echem w żydowskiej i polskiej prasie, tak w Jiszuwie, jak i w Europie. Do tego czasu powstało nowe pokolenie artystów żydowskich, a niektórzy z nich, jak Marc Chagall, Jacob Steinhardt czy Joseph Budko, czuli potrzebę zmierzenia się ze „starym mistrzem", zainspirowania się nim, aby w końcu go odrzucić. Młody Chagall był pierwszym, który odniósł się do reprodukcji *Wychodźców* Hirszenberga w całkiem inny sposób. Umyślnie wszedł w dialog z Hirszenbergiem w swym szkicu ołówkiem, datowanym na 1909 rok, lecz najprawdopodobniej stworzonym nieco później, niedługo przed jego wyjazdem z Rosji do Paryża na początku 1911 roku (il. 6)[33]. Ręcznie napisane instrukcje w języku rosyjskim dotyczące barw sugerują, że rysunki były wstępem do większego obrazu olejnego, który nigdy

30 Na podstawie R. I. Cohen, *Jewish Icons*, op. cit., s. 231-233. Zob. też *Die Judenmassacres in Kischinew von Told. Mit einer weiheblatt von E. M. Lilien und Illustrationen,* red. B. Feiwel, Berlin 1903.

31 A. Harmoni, *Bataarucha (ziyyonei-iparon)* [po hebrajsku], „Ha-olam" 1907, nr 1, s. 606-607.

32 Zob. Y. Zalmona, *The Art of Abel Pann. From Montparnasse to the Land of the Bible*. Jerozolima 2003, s. 89, 15, i inne widoki z czasów I wojny światowej (s. 35, 47).

33 Por. Z. Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation*, op. cit., s. 19-20; Eadem, *Chagall and the Jewish Revival: Center or Periphery?*, [w:] *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art, 1912-1928*, red. R. Apter-Gabriel, Jerozolima 1988, s. 73, 92, przypis nr 12.

nie powstał. Chagall przekształcił doniosłą atmosferę *Wychodźców* w mniej poważne, a nawet komiczne i dziecinne przedstawienie, mające całkiem inne przesłanie. Chociaż niektóre postacie odzwierciedlają te przedstawione w pracy Hirszenberga, to młody artysta wydaje się umyślnie zmieniać detale, aby zaakcentować swój własny przekaz. Czyniąc dzieci przewodnikami dorosłych, ukazując Żydów opuszczających wiejskie zabudowania (a nie tułających się w nieokreślonej przestrzeni i bezczasie), a także dodając ponad emigrantami anioła wskazującego kierunek, w którym zmierzają i tym samym sugerującego (nieco ironicznie), że ich exodus to decyzja Boga, Chagall wydaje się odnosić do własnej sytuacji i osobistego „exodusu". Nie do Ziemi Obiecanej, jak sugerował gest anioła w znanym projekcie Liliena dla V Kongresu Syjonistycznego w 1901 roku, ale do osobistej ziemi obiecanej Chagalla w Paryżu. Urodzony ponad dwadzieścia lat przed Chagallem Hirszenberg przedstawił tradycję, a *Wychodźcy* stanowili dziedzictwo, z którego Chagall miał czerpać jako przedstawiciel młodszego pokolenia artystów żydowskich. Jednak tworząc w całkowicie innej epoce, w stylu wczesnego modernizmu XX wieku i awangardy, Chagall musiał podważyć tę tradycję, aby móc określić samego siebie.

Nawet w Jerozolimie, i ogólnie w Jiszuwie, *Wychodźcy* musieli walczyć o miejsce w kanonie syjonistycznym. Obraz miał wielkiego zwolennika w osobie Borysa Schatza, który, próbując zdefiniować nową hebrajską sztukę poprzez Szkołę Sztuk i Rzemiosła Artystycznego Becalel, posłużył się *Wychodźcami* jako przykładem dawnego życia w diasporze i przedstawieniem tegoż życia w sztuce. Równie chętnie jak pozował do fotografii z dygnitarzami syjonistycznymi przed obrazem *Żyda tułacza* Hirszenberga, zaangażował się Schatz w stworzenie tablicy pamiątkowej poświęconej Hirszenbergowi (ok. 1914), by trwale ustanowić wieczną więź pomiędzy twórcą *Wychodźców*, odrzuceniem diaspory i żydowskich tułaczy, a wizją syjonizmu (il. 7). Tablica ukazała zmarłego artystę trzymającego paletę i patrzącego na obrazy, które stworzył – opuszczonych wschodnioeuropejskich Żydów, jak wędrują i stopniowo spajają się z tłem płaskorzeźby. Inskrypcja, którą Schatz dodał do tej pracy, scaliła Hirszenberga z tułaczami i nadała imigracji artysty do Palestyny w 1907 roku wyraźny charakter syjonistyczny, nie całkiem odpowiadający rzeczywistej motywacji artysty do przyjazdu do Jerozolimy:

Złamany i odrzucony w diasporze
Z duszą chorą i bolącą
Do ziemi praojców wyemigrowałeś
By odnowić swe dni w odrodzeniu
By ożywić hebrajską sztukę
Aspirowałeś i żywiłeś nadzieję
Dlaczego gorzka śmierć
Zabrała nam Ciebie tak prędko?[34]

34 A. Mishory, *Lo and Behold. Zionist Icons and Visual Symbols in Israeli Culture* [po hebrajsku], Tel Awiw 2000, s. 57-58. Stosujemy się do podanych przez niego dat.

Jednak zamiary Schatza, by utrzymać te tematy w centrum uwagi w Szkole Becalel, nie podołały zmieniającemu się duchowi artystycznemu i kulturowemu w szkole i w Jiszuwie. Choć niektórzy pozostali wierni obrazowi i zachowali jego reprodukcje, a organizacje syjonistyczne wykorzystywały go m.in. w celach promocyjnych[35], *Wychodźcy* interesowali artystów w Palestynie tylko przez dekadę. Ponadto obraz ten stał się symbolem starego, znienawidzonego świata, wygnania i braku przynależności, świata frustracji i złości, jak wcześniej wyraził to bohater Brennera. Moshe Sharett, przyszły premier Izraela, pisząc do starszej siostry Ryfki w 1916 roku, załączył pocztówkę z *Galutem* (jak nazwał obraz Hirszenberga), dodając następującą uwagę: „Rola Żyda w wojnie powszechnej". Rok później otrzymał list od siostry, opisujący w detalach wygnanie Żydów z Tel Awiwu i Jaffy przez Imperium Otomańskie, w którym dodała: „Czy jesteśmy dziećmi ziemi, związanymi z ziemią i myślącymi, że nasze życie jest związane z miejscem, gdzie żyjemy, naszą ojczyzną, ziemią naszych wysiłków/pracy, czy jesteśmy po prostu Żydami, Żydami diaspory, wiecznymi Żydami z laską tułacza i czajnikiem i torbą w rękach. Czy pamiętasz obrazek Hirszenberga? *Galut*!"[36].

Dopiero wysiłek Ze'eva Rabana, który zaczął uczyć w Becalel w 1912 roku, na nowo spowodował próbę integracji motywów Hirszenberga z *Wychodźców* ze sztuką syjonistyczną. Raban powrócił do *Wychodźców* w trudnym czasie łabędziego śpiewu szkoły w późnych latach 20. XX wieku, kiedy Borys Schatz próbował ją desperacko odratować. Tym razem *Wychodźcy* pojawili się jako motyw zdobiący tłoczoną ramę znanej fotografii z 1909 roku, przedstawiającej Schatza z Arnoldem Lachowskim (artystą o ukraińsko-żydowskich korzeniach, który na krótko zastąpił Hirszenberga w Becalel), na której obaj stoją przed budynkiem szkoły[37]. Zdjęcie zostało powiększone i umieszczone w ramie z okazji retrospektywy Szkoły Becalel w 1982 roku w Muzeum Izraela, a obecnie wisi nad wejściem do Jerozolimskiego Domu Artystów w dawnym budynku Becalel w Jerozolimie. Umieszczenie obrazu i zdjęcia przy wejściu tworzy wyraźne połączenie między Starą a Nową Szkołą Becalel, przypisuje Schatzowi, Rabanowi, Hirszenbergowi, a także samemu budynkowi, szczególną rolę w rozwoju sztuki izraelskiej oraz podkreśla ich ciągłość

35 Np. w 1910 r. Narodowy Fundusz Żydowski opublikował reprodukcję *Wychodźców* na tytułowej stronie książki dla dzieci, w której matka przypomina synowi, jak widziała rosyjskich Żydów błąkających się w ich mieście, po tym jak zostali wypędzeni ze swych domów, i pomaga mu zdecydować się wrzucić monetę, którą otrzymał od krewnego, do niebieskiego pudełka Funduszu, by wesprzeć budowę Palestyny dla tych, którzy jej potrzebują. S. Neumann, *Der Traum von der Nationalfondsbüchse: ein Märchen für Kinder*, Kolonia 1910. Francuska wersja z *Wychodźcami* na pierwszej stronie w: S. Neumann, *Le rêve de la tirelire du Fonds National. Conte pour enfants*, Bruksela 1917. Zob. też M. Berkowitz, *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*, Cambridge 1993, s. 174.

36 M. Sharett, *Nitra'eh ve-ulai lo. Mikhtavim min ha-tsava ha-'Otomani 1916-1918* [po hebrajsku], Tel Awiw 1968, s. 50. List Sharetta pochodzi z dnia 24 marca 1916 r., a list od siostry z dnia 27 kwietnia 1917 r.

37 Fotografia Schatza i Lachowskiego jest różnie datowana. Trzymaliśmy się daty podanej przez jerozolimski Dom Artystów, jako że zgadzała się z latami, w których Lachowski uczył w Becalel, i z datą podaną w *Becalel 1906-1929*, red. N. Shilo-Cohen, Jerozolima 1983, s. 72; por. Y. Zalmona, *Boris Schatz. The Father of Israeli Art*, Jerozolima 2006, datuje zdjęcie na 1913 r.

z przeszłością. U Rabana uchodźców jest znacznie więcej niż u Hirszenberga, ale źródło inspiracji jest jasne. Uchodźcy Rabana znajdują się w otoczeniu Mojżesza i Aarona, co tworzy więź pomiędzy tułaczką współczesną i biblijną[38]. To skojarzenie, a także trauma II wojny światowej bez wątpienia przyświecały idei wydania serii znaczków (tzw. Znaczki Diaspory) przez Żydowski Fundusz Narodowy w 1943 roku. Przedstawiały one detal z *Wychodźców* Hirszenberga otoczony ramką z wizerunkiem dwunastu biblijnych plemion. Znaczki miały wydźwięk syjonistyczny, podkreślając odrodzenie biblijnej chwały i odnowy narodowej i zestawiając je z tułaczym życiem w diasporze, prześladowaniami i poczuciem bezradności[39].

Jednak dzieła Hirszenberga ponownie odbiły się echem w Europie, kiedy Żydzi, szukając schronienia w okresie międzywojennym tułali się z jednego miejsca w kolejne, szczególnie w latach 30. XX wieku, kiedy sytuacja w Polsce pogarszała się z powodu nasilającego się antysemityzmu, a prześladowania ze strony nazistów sprawiły, że niemieccy Żydzi zaczęli opuszczać swą ojczyznę. Można zauważyć pewnego rodzaju odniesienia do *Wychodźców* w drzeworycie Jacoba Steinhardta w jego Hagadzie z 1923 roku, przedstawiającej Jakuba prowadzonego przez synów do Egiptu (il. 8). Steinhardt, urodzony w 1887 roku w Żerkowie w niemieckim okręgu poznańskim (obecnie w Polsce), walczył w I wojnie światowej; zetknął się z życiem żydowskim i z jego biedą na Litwie. Studiował też z Hermannem Struckiem i innymi, a po wojnie coraz częściej przedstawiał motywy żydowskie. Obraz Jakuba na wozie pojawia się na tej stronie Hagady, która mówi o historii Labana Aramejczyka. Na drzeworycie wyraźnie są motywy wygnania i prześladowania[40], a widok udręczonych ludzi odzwierciedla ówczesne obawy samego Steinhardta.

Jak już wspomniano, wiele lat później *Wychodźcy* zostali wystawieni na otwarciu Muzeum Żydowskiego w Berlinie 24 stycznia 1933 roku. Płótno było później co jakiś czas wystawiane, wyraźnie wywierając wpływ na odwiedzających muzeum i jego pracowników. Jednak to Artur Szyk, artysta urodzony w Łodzi (1894), nawiązał do obrazu swego łódzkiego poprzednika. Po ukończeniu przeróżnych ilustracji o tematyce żydowskiej w latach dwudziestych, w 1933 roku Szyk rozpoczął pracę nad Hagadą, która stała się jednym z jego najważniejszych dzieł. Naszą uwagę zwraca jeden obrazek (stworzony w 1936 roku) – karta z dedykacją w języku angielskim do króla brytyjskiego: „U stóp Jego Czcigodnej Królewskiej Mości uniżenie kładę prace moich rąk, które

38 Na temat Rabana, zob. B. Goldman Ida, *Ze'ev Raban. A Hebrew Symbolist* [po hebrajsku], Tel Awiw 2001; N. Shilo-Cohen, *Becalel 1906-1929*, op. cit., passim. W żadnej z prac nie ma odniesienia do ramy wykorzystanej przez Rabana. Warto się zastanowić, czy szkic skórzanego pudełka Meira Gur-Arie'ego, które miał otrzymać w darze w 1925 roku lord Balfour, w jakiś sposób miał być reinterpretacją *Wychodźców* Hirszenberga, biorąc pod uwagę obecność procesji różnorodnych postaci (rolników, ortodoksów, kobiet i dzieci) podążających w kierunku Jerozolimy za tradycyjnym Żydem trzymającym zwój prawa. Ibid., s. 16-18.

39 W tej serii ukazały się też prace Liliena, Strucka, Steinhardta, Budki i Leonida Pasternaka. Nie wszystkie znaczki poświęcone były tragicznym motywom. Zob. „Znaczki Diaspory" na stronie www.zionistarchives.org.il.

40 *Haggadah shel pessach.* Berlin 1923. Steinhardt wykonał ilustracje do Hagady w formie druków i drzeworytów w latach 1920-1922. Zob. Z. Amishai-Maisels, *Jakob Steinhardt Etchings and Lithographs,* Jerozolima i Tel Awiw 1981, s. 12.

ukazują nieszczęścia mojego Narodu, Izraela". Szyk wypełnił stronę wieloma żydowskimi, angielskimi i polskimi symbolami, a u dołu umieścił grupę przybitych, religijnych Żydów, udających się w kierunku budynku przypominającego zamek, przyozdobionego Gwiazdą Dawida z hebrajską inskrypcją „Syjon". Jak zauważyło kilku komentatorów, tułaczy oddziela od zamku angielski statek, który rzekomo patroluje wody, by nie dopuścić do imigracji Żydów do Palestyny. Strapieni i skupieni razem tułacze Szyka wyraźnie przywołują postacie z *Wychodźców*, jako że jedna niesie Torę, a inna dziecko i udają się w tym samym kierunku co postacie Hirszenberga. Szyk, który nie miał w zwyczaju przedstawiać zgnębionych Żydów, wykorzystał przykład Hirszenberga i zaapelował do króla, by odwołał Białą Księgę, którą Anglia ogłosiła w 1939 roku dla powstrzymania imigracji żydowskiej do Palestyny, i aby zaofiarował tułaczom schronienie i utrzymanie. Jerzy VI, który wstąpił na tron w 1936 roku, otrzymał Hagadę cztery lata później. Szyk mógł czuć dług wdzięczności wobec *Wychodźców* i jego wyjątkowego znaczenia dla międzywojennej migracji żydowskiej, jako że powrócił do obrazu, by zaczerpnąć inspirację do przynajmniej dwóch późniejszych przedstawień Żydów jako uchodźców (1940) i jeńców (1939)[41].

W czasie Zagłady artyści działający w ruchach antyfaszystowskich, w więzieniach, gettach, obozach czy na uchodźstwie, często wracali do *Wychodźców* Hirszenberga po inspirację. Początkowo przedstawianie morza uchodźców, a później deportacji, świadomie czy nie przywoływało tę znaną żydowską ikonę. Chcąc nie tylko odnieść się do obecnej sytuacji, ale też wynieść ją na nowy poziom symbolu żydowskiej katastrofy, artyści skierowali swą uwagę w stronę archetypu – ponadczasowego obrazu żydowskiej migracji Hirszenberga. Tylko że wtedy prowadził on nie do nieznanego celu, lecz do ostatecznego – śmierci.

Zrozumiałym jest, że pierwsze przykłady tego ikonograficznego impulsu pojawiły się w Niemczech, gdzie już w czasie Republiki Weimarskiej powstawało dużo oryginalnej sztuki społecznej, która z pewną wrażliwością odnosiła się do cierpienia i następstw I wojny światowej. Lea Grundig, niemiecko-żydowska artystka i komunistka, która od 1933 roku aktywnie przeciwstawiała się nazizmowi, używając do tego celu odważnej sztuki graficznej, należała do pierwszych artystów, którzy zareagowali na strumień żydowskich emigrantów. Grundig, która była studentką Akademii w Dreźnie, znajdowała się pod wpływem Otto Dixa i stworzyła kilka cykli akwafort w latach 1934-1936 (*Pod swastyką*, *Grozi wojna!* i *Winić należy Żyda*). W obrazie *Zaczyna się walka* (1934), zamiast pokazać ludzi idących w uporządkowanym pochodzie przez puste pole, przedstawiła ich biegających w kółko, popychanych i maltretowanych przez młodych

41 S. Luckert, *The Art and Politics of Arthur Szyk,* Waszyngton 2002, passim; J. P. Ansell, *Szyk. Artist, Jew, Pole,* Oksford i Portland 2004, s. 92-98; S. Sabar, *The Historical and Artistic Context of The Szyk Haggadah*, [w:] *Freedom Illuminated. Understanding the Szyk Haggadah*, red. B. L. Sherwin i I. Ungar, Burlingame 2008, s. 56-59. Sabar był jedynym, który odnotował wpływ Hirszenberga na ten obraz.

Niemców, ukazując stan paniki i całkowitej niepewności[42]. Od 1933 roku Lea, z domu Langer, wraz z mężem Hansem Grundigiem, niemieckim komunistą i artystą, byli ustawicznie więzieni i przesłuchiwani. W końcu pozwolono jej wyemigrować z Niemiec i w 1940 roku przybyła do Palestyny. Wrażliwa na los europejskich Żydów, doświadczywszy nazistowskich prześladowań, potrafiła wyobrazić sobie okrucieństwa z lat 1942-1943 – wówczas już znane, ale nie całkiem jeszcze zrozumiane. W albumie, początkowo zatytułowanym *W dolinie rzezi* (*B'gai ha-haregach*, Tel Awiw, 1944), wśród obrazów transportu pociągiem i śmierci w komorach gazowych, Grundig włączyła scenę (*Uchodźcy*) wyraźnie zainspirowaną *Wychodźcami*[43].

Choć kompozycja ponownie odkrywa o wiele większy stan rozpaczy, uzyskany poprzez zapełnienie całej przestrzeni obrazu grupami przestraszonych kobieta w chustach i robotników, Grundig wplotła w tłum dwóch starszych brodatych Żydów w tradycyjnych ubiorach. Jeden z nich (może rabin) niesie Torę, która wyraźnie odwołuje się do postaci z dzieła Hirszenberga. Podobnie jak w *Wychodźcach*, towarzyszy mu młody mężczyzna niosący tobołek i dziecko. Lecz obydwaj mężczyźni niosą swój ciężar raczej niezdarnie – Tora spoczywa na rękach starca jak dziecko, a dziecko, które nie zdradza oznak życia, przewieszone jest przez ramię młodego mężczyzny. Obecne w pracy Hirszenberga pozytywne symbole żydowskiej ciągłości duchowej i ludzkiej mają tutaj pesymistyczny wydźwięk.

Taka atmosfera dominowała w twórczości Ludwiga Meidnera podczas jego pobytu na uchodźstwie w Londynie w czasie II wojny światowej. Meidner, jeden z czołowych członków niemieckiego ruchu ekspresjonistycznego, artysta o żydowskim pochodzeniu, którego sztukę naziści uważali za „zdegenerowaną", uciekł z Niemiec w 1939 roku. Jego cykl rysunków z 1942 roku *Masakry w Polsce* czy *Cierpienie Żydów w Polsce* poświęcony prześladowaniu i mordowi na europejskich Żydach, zawiera scenę zatytułowaną *Pochód ludzi*, ukazującą rząd wycieńczonych, często bosych, mężczyzn i kobiet ubranych w łachmany. Scena przedstawiająca albo uchodźców, albo więźniów obozu jest wyobrażeniem artysty powstałym na podstawie strasznych wieści, jakie docierały do niego w Anglii w czasie wojny[44].

Raphael Mendelzweig, polsko-żydowski artysta, który uciekł do Związku Radzieckiego w czasie wojny, powrócił do Polski i ostatecznie wyemigrował do Argentyny. W swych *Uchodźcach* z lat 1945-1947, artysta wyraźnie wzorował się na *Wychodźcach*. Jako świadek scen ciężkiego losu

42 Na temat sztuki i życia Grundig, zob. Z. Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation*, op. cit., s. 25-26, 379 przypis nr 94. Zob. też G. Ofrat, *Matai gilta ha'omanut ha'israelit et ha'shoa?* http://gideonofrat.wordpress.com/2010/12/27/ (dostęp 20.07.2014).

43 Leah Grundig, *B'gai ha-haregah: rishumim,* Tel Awiw 1944, bp.

44 Na temat sztuki i życia Meidnera na uchodźstwie i ilustracji jego prac, zob. E. Riedel, *„Man lebt hier wie in die Wuste". Zu judischen Exilkunstlern und ihrer Rezeption*, [w:] *Das Recht des Bildes—Jüdische Perspektiven in der modernen Kunst*, red. H. G. Golinski i S. Hiekisch-Picard, Bochum 2003, s. 242, 244.

i prześladowań Żydów w Europie Wschodniej, przedstawił pochód uciekinierów w ubraniach z epoki, prowadzonych przez starego patriarchę. Inne postacie – starszy brodaty mężczyzna z laską i młoda dziewczyna niosąca koszyk, a nie symboliczny czajnik – wraz z otoczeniem przywołują atmosferę i detale z *Wychodźców*. Chociaż idą po otwartym polu, zostawiają za sobą spalone i zniszczone miasto[45].

Z perspektywy artystów więzionych w gettach i obozach *Wychodźcy* wciąż odbijali się echem, szczególnie przy odtwarzaniu z pamięci transportów i deportacji. Charlotte Burešova, rodowita prażanka, która przeżyła getto w Terezinie, gdzie pracowała pod przymusem w warsztacie dla artystów, malując kopie klasyków, użyła swych umiejętności (które ostatecznie uchroniły ją od deportacji) do stworzenia wielu „nieoficjalnych" prac pokazujących bogate życie kulturowe i artystyczne getta. Wierzyła, że poprzez pokazanie dążeń duchowych – a nie przez pogrążanie się w cierpieniu i strachu – może jakoś zdystansować się i walczyć z nędzą mającą miejsce wokół niej. Dopiero dużo później, w 1965 roku, już w Pradze, powróciła we wspomnieniach do strachu, którego doświadczyła, będąc deportowaną na Wschód. Na rysunku atramentem i węglem zatytułowanym *Deportacja*, na którym starsi brodaci Żydzi, a także kobiety i dzieci, skuleni są razem w pustej przestrzeni, pojawia się odwołanie do *Wychodźców* Hirszenberga (il. 9). Nikt tu nie niesie Tory. Natomiast kręgosłupy ludzi uginają się pod ciężarem worków z ich dobytkiem. Tutaj kroczą jakby bez życia. Tak jak główna postać, starszy Żyd patriarcha podparty na lasce tułacza, który powiela pierwszoplanową postać uchodźcy na obrazie Hirszenberga[46].

W odróżnieniu od tych artystów Bedřich Fritta (pseudonim Fritza Taussiga) stworzył wiele scen przedstawiających jego ciężki los w Terezinie. Jako kierownik studia rysunku w departamencie technicznym żydowskiego samorządu getta, miał dostęp do przyborów biurowych, które pozwalały mu na tworzenie nieoficjalnych rysunków przedstawiających niedolę życia w getcie. Złapany wraz z całą grupą artystów, został uwięziony i później wysłany do Auschwitz, gdzie zginął w 1944 roku. Przed deportacją, artyści zdołali wynieść i ukryć swe rysunki, dzięki czemu przetrwały wojnę[47]. Jedna z prac, z brakującą datą, zatytułowana *Nowy transport II*, ukazuje długi, zmniejszający się horyzontowi pochód ludzi w większość starych i wątłych, pochylonych pod ciężarem swego dobytku, oznaczonego numerami[48]. Zwróceni są twarzami w lewo, podobnie jak w dziele Hirszenberga, ale nie podążają na zachód, tylko wchodzą do twierdzy w Terezinie.

45 R. Mandelzweig, *Pintura-Dibujos,* Buenos Aires 1950, wprowadzenie bez numeru strony, ilustracja, s. 24.

46 Na temat Burešovej i jej rysunków, zob. P. Rosenberg, *Art =Remembrance. Artists in the Holocaust*, Loamei Haghetaot 2007, s. 107, il. 65. Zob. też D. G. Roskies, *Against the Apocalypse*, op. cit., s. 290, il. 13 (data jest błędnie podana jako ok. 1944 r.); zobacz też rysunek ołówkiem i atramentem *The Train to Hell* (1947) autorstwa artysty urodzonego w Warszawie, Davida Olere'a w P. Rosenberg, *Art =Remembrance*, op. cit. s. 101, il. 68.

47 Zob. B. Fritta, *Drawings from the Theresienstadt Ghetto*, Żydowskie Muzeum w Berlinie, 17 maja–29 września 2013, http://www.jmberlin.de/fritta/en/biographie.php (dostęp 25.05.2015).

48 Ilustracja i poruszający opis tego dzieła znajdują się w D. G. Roskies, op. cit., s. 290-294, il. 14.

Tragedia Żydów europejskich podczas Zagłady sprawiła, że o *Wychodźcach* znów sobie przypomniano, jednak obraz zyskał nową interpretację. Najbardziej publiczną i dramatyczną reprezentacją odwołania do obrazu jest pomnik upamiętniający powstanie w getcie warszawskim (Pomnik Bohaterów Getta) Natana Rapaporta, wzniesiony na miejscu bunkra, z którego powstańcy oddali pierwsze strzały. Pomnik, który obecnie znajduje się przed niedawno otwartym Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, został odsłonięty 19 kwietnia 1948 roku, dokładnie pięć lat po wybuchu powstania. Frontowa strona przedstawia siedem postaci powstańców obu płci i w różnym wieku, którzy zyskują nadludzkie rozmiary, podkreślające ducha walki ruchu oporu; druga strona to historyczne przedstawienie wygnania. Rapaport włączył tu motyw pochodu ze słynnego Łuku Tytusa w Rzymie (na którym rzymscy żołnierze niosą łup ze świątyni żydowskiej) z elementami z *Wychodźców* Hirszenberga. Sugerowana obecność żołnierzy nazistowskich, ukazanych w postaci zarysu bagnetów i hełmów, stawia w nowym świetle cel wędrówki strudzonych Żydów. Oto marsz śmierci mężczyzn, kobiet i dzieci. Dwadzieścia pięć lat później, w 1973 roku, Jad Waszem w Jerozolimie postanowiło zamówić kopię pomnika, która miała być ustawiona na placu pamięci (il. 10). Pomnik jest przedstawiony poziomo, w formie książki, „obydwie strony naraz, zachęcając do obejrzenia pochodu od archetypowych męczenników z prawej do heroicznie unoszących się postaci po lewej stronie". Tablica z męczennikami była kopiowana w różnych rozmiarach i często się ją widzi w instytucjach upamiętniających Zagładę. W tym sensie wschodnia ściana pomnika Rapaporta nadała *Wychodźcom* dodatkowy wymiar, który zaczął się pojawiać w dziełach sztuki z czasów wojny i po wojnie – pochód stał się marszem śmierci i zamknął temat tułaczki[49].

Jednakże już półtora roku po powstaniu państwa Izrael izraelski artysta Nachum Guttman zilustrował i wydał krótką opowieść dla uczczenia 40-lecia założenia Tel Awiwu, w której odniósł się do wygnania Żydów z miasta przez Turków w czasie I wojny światowej (w 1917 roku)[50]. To historia daleka od tragizmu. Zarówno tekst, jak i ilustracje Guttmana są lekkie i żartobliwe. W centrum opowieści jest pan Ajzyk, który musi poradzić sobie z dwoma zarządzeniami – tureckim rozkazem wypędzenia i z wymaganiem żony, by znalazł im inne miejsce zamieszkania w pobliskiej Petach Tikwie oraz furmana, który spakuje i przeniesie ich dobytek. Historia opowiada o tym, jak Ajzyk przygotowywał się, by powiedzieć żonie o ustaleniach dotyczących przeprowadzki i o negocjacjach z przewoźnikami, a opowieści towarzyszą zabawne ilustracje samego autora. W końcu zaczyna się przeprowadzka do Petach Tikwy, a pan Ajzyk i jego żona idą za wozem aż do nowego miasta. Następnie czytamy: „Pani Ajzykowa usiadła wyprostowana, trzymając w dłoni

49 Cytaty pochodzą z J. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning,* New Haven i Londyn 1993, s. 172, 182-183. Zob. też D. G. Roskies, *Against the Apocalypse*, op. cit., s. 297-301.

50 N. Guttman, *Al ha-adonayzick ve-al ha-eglonim* (O panie Ajzyku i woźniczych), „Davar", 10.11.1949; ponownie opublikowany w jego *Sippurim meuyarim*, Meravia 1950, 1978; M. Heyd, *On Two Stories of the Expulsion from Tel Aviv by Nahum Guttman*, „Journal of Jewish Art" 1981, nr 8, s. 68-79.

biały parasol na słoneczne dni i czarny parasol na deszczowe dni. Obydwa w jednej ręce. I była jedyną osobą, której dalekosiężne myśli sięgały nadchodzących zimowych dni. Tel Awiwie! Jesteś nie do poznania. Tel Awiwie, obróciłeś się w obóz dla uchodźców. Tak jak na obrazie Hirszenberga: dziewczynka z czajnikiem. Jak w Diasporze (*Galut*)"[51]. Jednak na ilustracji Guttman pokazuje panią Ajzykową w zabawny sposób, z dwoma parasolami, po jednym w każdej ręce (inaczej niż w tekście), co raczej nie wiąże jej z dziewczynką trzymającą czajnik w *Wychodźcach*. Ponadto, jak wnikliwie zauważyła Milly Heyd, Guttman szybko porzuca utożsamienie się z *Wychodźcami* poprzez dodanie następującego tytułu do tekstu: „Jest różnica. Jest różnica". Dalej opisuje, jak wygnańcom pomagają młodzi i krzepcy rolnicy, którym udało się ubiec turecką armię i pomagają mieszkańcom Tel Awiwu odnaleźć się w nowym miejscu. Guttman opisał i narysował takiego nowoczesnego Żyda, zakorzenionego w tamtej ziemi: w szerokim słomianym kapeluszu na głowie stoi przed swoimi dwoma osłami, które mają pomóc w przeprowadzce. „Ta procesja wozów wniosła nowego ducha. Kiedy masz braci, och, kiedy masz braci do pomocy, łatwiej poradzić sobie z nieszczęściami. Poczucie bezpieczeństwa nadchodzi, kiedy możemy poradzić sobie z tragedią... Pojawiła się więc druga strona; zamiast depresji nadeszło odnowa. Kwitnący zapach sadów..."[52]. Aluzja Guttmana do *Wychodźców* i życia diaspory została przekształcona w pozytywną opowieść o życiu Żydów zakorzenionych w swej ziemi. Zatem nawet chwilowe wygnanie może zostać obrócone w źródło optymizmu i humoru, w przeciwieństwie do nastrojów w pracy Hirszenberga.

Jednak pomnik w Jad Waszem czy reakcja Guttmana na *Wychodźców* to nie jedyne formy, w których Izraelczycy mieli styczność z obrazem. Izraelskie społeczeństwo wciąż się rozwija i analizuje swój stosunek do ojczyzny oraz życia i kultury diaspory, zatem motywy wędrówki i miejsca są wciąż badane przez kustoszy, naukowców, pisarzy i artystów[53].

Za przykład może posłużyć Yosl Bergner. Urodzony w Wiedniu w 1920 roku, wychował się w Warszawie, w 1937 roku przeprowadził się wraz z rodziną do Australii, a następnie w 1950 roku do Izraela. Syn poety piszącego w jidysz, Melecha Ravitcha, Bergner, podobnie jak inni artyści izraelscy sięgnął po temat Zagłady z powodu procesu Eichmanna i ogólnego zainteresowania społeczeństwa izraelskiego tym okresem[54]. Na obrazie *Cel X* z 1969 roku niekończący się pochód ludzi został zastąpiony starymi meblami (il. 11). Mnogość krzeseł, stołów, komód i szaf, luster, tarek i lamp oliwnych buduje tragiczny związek z życiem utraconym przez ludzi, którzy kiedyś używali tych przedmiotów. Nad nimi wisi zachmurzone niebo. Usytuowanie przedmiotów w pustym i jakby pustynnym krajobrazie jest aluzją do nowych imigrantów w Izraelu i do

51 Za tłumaczeniem M. Heyd, ibidem, s. 75 i jej interpretacją.
52 N. Guttman, *Al ha-adon*. Tłumaczenie autorów.
53 Zob. np. *Routes of Wandering. Nomadism, Voyages and Transitions in Contemporary Israeli Art*, Jerozolima 1991.
54 Zob. *Yosl Bergner, a Retrospective*, red. C. Rubin, Tel Awiw 2000.

ich nowego otoczenia, co jeszcze bardziej podkreśla ich wyobcowanie i utratę świata, który kiedyś zamieszkiwali. Samotny samowar na stole to nawiązanie do ich wschodnioeuropejskiego pochodzenia, a może nawet do dziewczynki niosącej czajnik na obrazie Hirszenberga. Tylko ona zniknęła, symbol utraconego domu pozostał.

Dopóki zaangażowanie w tematy wygnania i ojczyzny istnieją w społeczeństwie izraelskim, dopóty będą odbijać się echem wśród myślicieli, takich jak Gideon Ofrat, który jest niestrudzonym i wyjątkowym kustoszem i komentatorem izraelskiej sztuki. Zaabsorbowanie i ciągła fascynacja Ofrata obrazem, podobnie jak w jego książce *Ku chwale wygnania* (*Shivei galut*), zamyka niniejsze poszukiwanie wpływów *Wychodźców* (il. 12). Poruszony obrazem, który zobaczył po raz pierwszy w wieku siedmiu lat w niełądnym mieszkaniu swej ciotki, Ofrat próbował rozszyfrować swoje nieustające przywiązanie do tego dzieła mimo jego strasznej, depresyjnej atmosfery. Pyta: „Czy to moi przodkowie? Czy mój los jest ich losem? Ich Zagłada moją Zagładą? Ich *Galus* moim *Galusem*?". I odpowiada, że „dzięki obrazowi następuje spotkanie mężczyzny-dziecka z duchem przodków. Duchem *Galusu*. Z tej strony – duchem życia"[55].

Wychodźcy Hirszenberga ukazują potencjał komunikacyjny przesłania dzieła sztuki. Obraz ten wywoływał odzew w kontekstach społecznych i kulturowych ostatniego wieku jako wcielenie dylematów, z którymi mierzyli się Żydzi w tym czasie. Wpisywał się w świadomość i pamięć różnych ludzi, których prowokował emocjonalnie lub kulturowo. O ile tematy wygnania, miejsca, ojczyzny i przynależności będą nadal odbijać się echem we współczesnym życiu żydowskim i izraelskim, o tyle można sobie wyobrazić, że *Wychodźcy*, choć los obrazu pozostaje nieznany, będą nadal inspirować wyobraźnię artystów, pisarzy i myślicieli.

55 G. Ofrat, *Shivei galut* (*In Praise of Exile*), Jerozolima, 2000, s. 207-208.

INVOKING SAMUEL HIRSZENBERG'S ARTISTIC LEGACY– ENCOUNTERING *EXILE*[1]

Mirjam Rajner i Richard I. Cohen
Israel Center of Research Excellence, I-CORE/Bar-Ilan University

Samuel Hirszenberg (1865–1908), the Łódź-born artist, has had - like many cultural creators - an unequal reception over the course of the last century. Celebrated in his lifetime by Polish contemporaries, and as the visionary of the new Hebraic art by some Zionists, Hirszenberg was deeply mourned on his premature death. His memory has withstood the trials and tribulations of the twentieth century, and possibly, also benefited from its unprecedented developments. Hirszenberg's oeuvre is far more extensive than those few of his works that engaged later generations. His more dramatic creations, which deal with Jewish themes, highlight the sense of dispossession, suffering, and agony that remain at the heart of his cultural legacy, and these have primarily shaped his image and reception. Indeed, no artist of Jewish origin before him gave voice to the sense of exile and struggle as he did, and no visual image evoked the prevailing mythic notions of persecution, hopelessness, victimization, and tragedy as did his *Exile* (1904) (fig. 1). As such, his clarion calls on the state of Jewish life have also incited strong, instinctive, negative responses that threatened to (and still do) consign his oeuvre to oblivion. That too is part of his mixed legacy.

Exile, known also as *Galut, Golus, They Wander*, and *Verbannung* (Banishment) was also commonly called "The Refugees" in certain circles, and possibly at times by Hirszenberg himself[1]. The diversity of the names attributed to the painting attests to the different interpretations of the Jewish experience that Hirszenberg portrayed and the sensitivities and ideological leanings of the interpreters. One author, Yosef Sandel, writing in Poland in the 1950s, even expressed his anger with "a Jewish reactionary circle" which continued to use a false name for the painting, calling it "*Golus*", implying clearly that by turning the painting into a signifier of the diaspora Jewish experience its original clamor against the brutal Tsarist policy towards Jews and peasants was totally transformed[2]. Notwithstanding Sandel's attempt to attribute a more universalistic, Marxist approach to the painting, the work came to be recognized as the ultimate portrayal of the diasporic Jewish experience, and we have followed the common nomenclature for the painting.

---

1 1 * This article was supported by The Israel Science Foundation (ISF), grant no. 161/11. An earlier version of the article was presented at the International Conference "Memory and Journey. Dimensions of Israeli and Jewish Art," that convened in Düsseldorf in July 2013. Our sincere thanks to the coordinators of the conference, Inna Goudz of the Heinrich-Heine Universität Düsseldorf, and Friederike Stangier of Universität Basel for the invitation to participate in the conference and their hospitality. We also wish to express our thanks to several research assistants for their devoted work: Ms. Magdalena Kozłowska of the Jagiellonian University, Kraków, Ms. Dafna Dolinko of the Hebrew University of Jerusalem, and Ms. Olga Ungar, Bar-Ilan University, Ramat-Gan. Our sincere thanks to Ms. Joanna Śliwa of Clark University for her translations from Polish.See in H. Lew, *Z pracowni malarskich*, "Izraelita" 1899, no 12, 125–6; however, in a letter from Hirszenberg to Leo Winz of "Ost und West", 8 Dec. 1903, he mentions that he is working on a very large canvas with many figures, entitled "die Vaterlandslosen" (the stateless ones), that clearly refers to *Exile*. See auction by EAC Gallery, Spring 2012, Lot #994.

2 J. Sandel, *Yidishe motivn in der poylisher kunst* [Jewish Motifs in Polish Art], Warsaw: Yidish bukh, 1954, 153–63; idem, *Shmuel Hirshenberg*, Warsaw: Yidish bukh, 1952.

Prior to pursuing the impact of the work, let us revisit briefly the painting at the time of its creation[3]. Hirszenberg's *Exile*, signed and dated 1904 (visible on all its reproductions) first appeared on the pages of "Ost und West" in that year, together with a wide variety of preparatory sketches. Its publication, following the Kishinev pogrom of the previous year, has often encouraged interpreters of the painting to regard it as the artist's response to this dramatic event, parallel to, *mutatis mutandis*, Picasso's response in 1937 to the bombing of Guernica. Reading *Exile* in this context enabled exponents of the new Hebrew culture to wax poetically on the misery of Jewish life in Diaspora and provide confirmation of their Zionist identity - the painting's expressiveness performing the visual counterpart to Hayyim N. Bialik's dramatic poem "In the City of the Slaughter". Moreover, the fact that the artist left Kraków in 1907 to assume his position as a teacher in the newly founded Bezalel School of Arts and Crafts in Jerusalem, provided further evidence for such a reading. Succinctly put: Kishinev led to *Exile* that led to personal exile.

However, this equation needs to be altered and placed in a wider focus. In 1899, Henryk Lew, the well-known acculturated ethnographer and theatre critic, described in the Polish-Jewish journal "Izraelita" his visit with Hirszenberg in his studio in Łódź. Lew recounted his first impressions: "Upon entering Hirszenberg's studio, you feel that you are first and foremost [in the space of] a Jewish artist; a good Jew, who cares dearly about the issues of his people, and who lives in its present and breathes its past. Ragged and unremarkable figures of his coreligionists - perhaps trivial on first sight, but all radiating solemnity and a somewhat dolorous charm - gaze at you from the walls". And then he went on to describe the painting that he called *Emigrants*:

'The Emigrants' provides some sort of translation of this legend into a more realistic language. Entire masses of ragged, destitute figures carrying bundles on their backs move in front of one's eyes: here a poor, emaciated mother carries her only treasure - a sick child - in her arms; there - a son leads his old mother; and over there, a barefoot child carries a "kettle," a family heirloom. And these victims of historical doom walk, full of resignation and pain, and it seems as if you clearly hear their quiet complaint… Where are they going? For what? They had been expelled from there, they will be expelled from here, and there they will not let them in… Still, they walk and quietly complain.

Lew interspersed his remarks on Hirszenberg's attempt "to portray the story of the exile", by quoting stanzas from Stanisław Kozłowski's play *Esterka*, in which he speaks of the impending disaster of the Jewish people, who are being persecuted by God and man, and cursed as they wear the sign of Cain. ("Tell that the Creator broke the miracle wand/And the world curses us!/

3 See Z. Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts,* Oxford and New York, 1993. Her monumental study sees *Exile* as a "prototype for works dealing with Jewish refugees" (19) and pursues it at various instances.

That we carry the mark of Cain on our foreheads/That we are given as a dredge of peoples!/That our life is that of a pauper!")[4].

Lew's article noted that Hirszenberg had been deeply engaged with the twin themes of wandering and exile - the mythic and the reality - simultaneously, and that together with *Exile*, he was working on a related painting - the *Wandering Jew* - and planned to exhibit both paintings at the forthcoming International Exhibition in Paris of 1900[5]. It would appear from Lew's article that Hirszenberg intended to represent together on two monumental canvases a continuum of Jewish life - from the Christian myth of the Wandering Jew to the present Jewish condition. Alas, that original design did not materialize, as *Exile* was not completed in time. The *Wandering Jew* was exhibited in Paris and the unfinished *Exile* remained in Łódź.

Lew's account is substantiated from an earlier work by the artist, *Sabbath Rest* of 1894, presently in the Ben Uri Gallery in London, where Hirszenberg's engagement with the themes of exile and wandering were already referenced (fig. 2). An earlier version of *Sabbath Rest*, in the Museum of Modern Art in Łódź (1890), points to certain changes and developments in his thinking during these four years. The 1890 version is striking in its portrayal of a Jewish family in a state of poverty and meagre existence. Seemingly living in the workers' area of Łódź (the view from the window allows a glimpse of a factory's chimney), a family is portrayed in a solemn moment. Four years later the artist added several new details and changed the family arrangement in the painting to highlight the three generations, as noted by "Ruth" (clearly a pseudonym for the artist's wife, a convert) in "Ost und West" (1902)[6]. An elderly and sick female lies in a bed, while a young child leans on an elderly orthodox man; a middle-aged couple is seated at the table while possibly their two grown children are closest to the window (and hope-fully to a brighter future). The young man next to the window is apparently reading to the rest of the family from a brochure, which "Ruth" calls "Letters from Argentina", thus opening the possibility for future interpreters of the painting to use this as a title or subtitle of the painting. The young woman, the only figure in the painting that wears bright colored clothing, listens pensively to the young man reading. The addition of the Sabbath candlesticks on the table and the hanging *Judenstern*

4 H. Lew, op. cit., 125–126. The article also deals with a visit to Leopold Pilichowski's studio. *Esterka* appeared originally in the Polish daily "Gazeta Polska" in 1886 and was translated two years later into Hebrew, seemingly the first Polish play ever to be translated into Hebrew. It was reviewed in the Polish-Jewish newspaper "Izraelita" in 1897, following its separate publication. On the importance of Kozłowski's work to Yiddish literature in Poland, see Ch. Shmeruk, *The Esterke Story in Yiddish and Polish Literature. A Case Study in the Mutual Relations of Two Cultural Traditions*, Jerusalem 1985, 33–36.

5 For the illustration of this seminal work and its interpretation see R. I. Cohen and M. Rajner, *The Return of the Wandering Jew(s) in Samuel Hirszenberg's Art*, "Ars Judaica" 2007, vol. 7, 33–56.

6 See S. Werses, *Agnon be-olamo shel "Bezalel"—bein bedyon lemitziyut*, [in:] *Kovetz Agnon*, ed. E. Yaron, R. Weiser, D. Laor, R. Mirkin, Jerusalem, 1994, 248, on the attribution of "Ruth" to his wife. Werses's assumption is substantiated in Hirszenberg to Winz, 12 August 1903 (above, fn. 1).

lamp lends the home its traditional Jewish ambience[7]. In addition, two portraits, hung on the wall, enliven this otherwise bare interior. The larger one can be identified as Baron Maurice de Hirsch, as noted by Simon Millner in 1906[8], which creates a link with the brochure being read and the upheaval in Jewish life in Eastern Europe. Moreover, the smaller portrait may relate to a relative of the family who is no longer in Łódź, who may have emigrated to Argentina or else-where. Thus, by adding these elements Hirszenberg managed to skilfully convert a simple genre-scene into a programmatic work, treating at one and the same time the transformation taking place within Jewish traditional life, and the growing economic plight of East European Jews that engendered their mass migration across the sea in the 1890s. Baron de Hirsch, seen by some as a modern Moses, who led the procession of the exiled Jews, worked indefatigably to jumpstart Jewish immigration to and settlement of colonies in Argentina, via the Jewish Colonial Organization he established in 1891. His presence in *Sabbath Rest* (1894) serves as the background to the deliberations of many Jewish families of the day (and probably to Hirszenberg's as well), to the artist's own personal preoccupation with this dilemma on various levels, and probably to the additional title given the painting ("Letters from Argentina"). A fascinating echo of such thoughts appears in *He Will Wait* (1891), a painting by the Russian Jewish artist Leonid Pasternak. There an elderly Jew sits hunched over in deep introspection and thought, his hands clasping a wanderer's cane, as he contemplates his destiny[9]. Pasternak's image was later used for postcards entitled *Le-an?* (Whither); the title clearly refers to Mordekhai Ze'ev Feierberg's best-known story (1899–1900). All these works were reacting to the crossroads East European Jewry encountered at the turn of the century and the clash between tradition and modernity; between the Old World and the new opportunities offered to those who decided to leave it (voluntary or forcefully) and emigrate to the New World[10].

At this juncture, Hirszenberg began to work on his *Wandering Jew* and apparently soon after on *Exile*. Through the *Sabbath Rest* and these two works, he attempted to interweave the idea of migration as a Jewish and human experience with its mythic and symbolic process. However, in

7 The addition of the *Judenstern* lamp and the presence of three generations in the painting seem to derive from Moritz Oppenheim's *Sabbath Afternoon* (1860), presently in the HUC Skirball Cultural Center, Los Angeles that may have inspired the entire composition of Hirszenberg's *Sabbath Rest*. Oppenheim's painting was later redone in grisaille for his well-known album *Scenes from Traditional Jewish Family Life* (1882) that was reproduced in different media. As Hirszenberg was interested in using his art to comment on Jewish life and destiny in Eastern Europe, Oppenheim necessarily served as an ideal and inspiring source.

8 See S. Millner, *Samuel Hirszenberg. A Discourse from the Art World*, (*Shmuel Hirszenberg. Sicha me-olam ha-omanut*), [in:] "Hame'orer" Jan. 1906, 21–24.

9 For Pasternak's work see M. Rajner, *Chagall's Jew in Bright Red*, "Ars Judaica" 2008, vol. 4, 68–71, figs. 5–8.

10 Instead of using the original painting's title, the postcard's title refers to Feierberg's story entitled "Le-an?" published in 1900, in "Ha-Shiloah" (Hebrew) and "Voskhod" (Russian). See H. Bar-Yosef, Feierberg, *Mordekhai Ze'ev*, [in:] *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, ed. G. D. Hundert, vol. 1, New Haven, 2008, 507–508.

depicting wanderers of all ages, of both sexes, and different levels of traditional religious practice in *Exile*, he refrained from painting only downtrodden wanderers, but rather gave expression to their determination to move on: a man (possibly the artist himself?) holds the Torah and another holds a child in a similar position, both symbolizing, as "Ruth" explains, the strength of Jewish survival or the belief in a future and continuity. Although it is not entirely clear when Hirszenberg completed this striking painting (Kishinev was possibly a catalyst to finish it)[11], once *Exile* was reproduced it became a household item in postcards and posters, and was added to the canon of images of East European Jewish immigrants, which depicted concrete situations and diverse scenes of Jewish migrants[12].

Exile's legacy and resonance, the subject of this article, became entangled from the outset with the momentous events of the Jewish historical experience of the twentieth century - waves of migration, anti-Semitism and the Holocaust, and the creation of the State of Israel - and mythic notions of the Jewish historical evolution. Indeed, without granting Hirszenberg the role of a prophet, it is as if he foresaw the tragic moments of the century, a fact noted by Franz Landsberger, the director of Berlin's Jewish Museum, in a text entitled "Sie Wandern," dedicated to the 30th anniversary of the artist's death in September 1938. Landsberger chose to highlight and reproduce *Exile*, which had been shown in Berlin in 1933 at the opening of the Jewish museum, and again in the middle of the 1930s, as it clearly spoke to the deliberations of his German-Jewish audience[13]. Landsberger was not the first to associate the painting with the actual phenomenon of migration; he was preceded in a much more positive light by the Hebrew Immigrant Aid Society, which placed on the front page of its magazine *The Jewish Immigrant* in 1909, a multi-layered image that had as its backdrop some elements deriving from Hirszenberg's *Exile* and others from E. M. Lilien's *Fathers and Sons* (1903). The two together create a long procession of exiled and wandering, traditional, Torah- carrying Jews approaching from a distant horizon (fig. 3). A solitary image of a Wandering Jew (based again on Lilien) is superimposed over them and welcomed into an open gate by "Lady America" who holds its key[14]. The image heralded America for its immigration

11 Hirszenberg to Leo Winz, 12 August, 1903 affirms that Hirszenberg was working on this painting also in 1903.

12 See G. Hasan-Rokem, *Jews as Postcards, or Postcards as Jews. Mobility in a Modern Genre*, JQR 2009, vol. 99, 512–513, 542–545, fig. 23; note as well, her own encounter with the image in the home of her relatives. Advertisements for Hirszenberg postcards and posters appeared in "Ost und West" and are available in different collections, private and public. It was published in Moscow by "Hevrat Levanon", in Germany, and elsewhere. See D. G. Roskies, *Against the Apocalypse: Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*, Cambridge 1984, 275–278, who offers a fine description of *Exile* and quotes Ansky's remark that reproductions of the painting were extensively shown in early twentieth-century Eastern European Jewish homes.

13 F. Landsberger, *Sie wandern. Zu Samuel Hirszenbergs 30. Todestage*, "Gemeindeblatt der Jüdischen Gemeinde", Berlin 18 September 1938, 5; H. Simon, *Das Berliner Jüdische Museum in der Oranienburger Strasse*, Berlin 1983, 86–87; 8; D. Davidovitch, *Shmuel Hirszenberg*, "Davar" 30 Sept. 1949 (Hebrew), 4 related to the "prophetic" aspect of *Exile* post-factum.

14 "The Jewish Immigrant", January, 1909, no 11, cover. Lilien's image of the Wandering Jew is from 1902, and

policy that enabled close to two million Jews—like those depicted in *Exile*—to settle in the United States from 1890–1910, and linked the American flag, and a flag with the Star of David, with the verse from Psalm 17:8, "shelter us in the shadow of thy wings." Other associations between the painting and the migrations of Jews would recur.

Indeed, from its initial showings in Kraków and Paris in 1905, and then in the classic exhibition of Jewish art at the Galerie für Alte und neue Kunst in Berlin in 1907[15], through its last showing, also in Berlin, at the Jewish Museum in 1936, the painting evoked cultural responses of a diverse nature, eventually becoming enshrined on the reverse side of the famous Warsaw Ghetto monument by Nathan Rapoport, for which it served as one of the inspirations. Yet the legacy of *Exile* was never a uniform one.

The first decade of the twentieth century was a turbulent one in Jewish life in Eastern Europe, and a host of cultural and political currents emerged that challenged dramatically traditional patterns of life. Part and parcel of these developments was the increasing Jewish involvement with different artistic currents in Galicia, and in Russian Poland in general; Hirszenberg was one of many artists of Jewish origin that attempted to make art his métier. In fact, when Martin Buber, who believed that "Jewish art is…a great educator… a teacher for a living feeling of all that is strong and beautiful"[16], created his volume of *Jüdische Künstler* in 1903, Hirszenberg was not included. But Buber was apparently so enraptured by *Exile* and its preparatory drawings and studies that several agitated letters that Hirszenberg exchanged with him in 1905 demonstrate that he planned to create special reproductions of the painting[17]. In the spirit of his remarks at the Fifth Zionist Congress, Buber probably envisioned the potential of this image for the Zionist movement and wanted to make it easily accessible to its followers; Hirszenberg in turn was distressed at the length of time it took for the painting to be reproduced, seeking to earn some money as well as further recognition.

Whereas Buber was engaged with the painting, Yosef Hayim Brenner, a leading figure in the renaissance of modern Hebrew literature, gave vent to his unswerving revulsion against the

---

appears among the illustrations of Morris Rosenfeld's *Lieder des Ghetto* (1902, German translation). It accompanies the poem entitled "Elul". Cf. the card commemorating Jewish immigration into USA (1909) published by the Hebrew Publishing Co. commemorating Jewish immigration to the United States (1909).

15 *Ausstellung jüdischer Künstler*, exh. cat., Berlin, 1907; see also B. Goldman Ida, *Fragmented Mirror. Exhibition of Jewish Artists, Berlin, 1907*, exh. cat., Tel Aviv 2009; it would appear that Hirszenberg's works were not shown in the very extensive exhibition at the Whitechapel Art Gallery, London in 1906. See *Exhibition of Jewish Art and Antiquities*, exh. cat., London, 1906, and the extensive discussion of the exhibition in the "Jewish Chronicle" in November and December 1906. Nevertheless, several paintings in the exhibition dealt with the themes of exile and wandering. For references to the Paris showing, see below.

16 From Buber's address on Jewish art in the Fifth Zionist Congress, 1901. See G. G. Schmidt, ed. and trans., *The First Buber. Youthful Zionist Writings of Martin Buber*, Syracuse 1999, 51.

17 Hirszenberg to Buber, 6 July 1905; 24 July 1905. Letters in Polish in the Martin Buber Archive, Israel National Library, Arc. Ms. Var. 350.

nature of Jewish life in the Galut, epitomized by *Exile*. Having served in the Russian army for three years before escaping to London in 1904, Brenner voiced his feelings in an early story (*Maasim* [*Actions*], 1905), in which he described how its protagonist, a manual laborer from Palestine, upon seeing a reproduction of the painting hanging in his room, tore it to bits, ranting: "we are gypsies, gypsies, not sons of the Galut, damned gypsies"[18].

Although Brenner's ideological rejection of the painting intimated a troubled relationship that certain later Zionist interpreters would have with *Exile* and its reflection of the Jewish fate in the Diaspora, it did not override its more positive, communicative value for Jews of a similar persuasion in his day. Even in the short-lived journal *Hame'orer* that Brenner co-founded in London in 1906, an acclaiming voice was sounded by Simon Millner, whose short laudatory piece on Hirszenberg ended with a paean to the artist and to his "great painting, whose content is the beginning and end of all the questions of the Hebrews' lives - 'The Exile'"[19].

Millner's words were echoed in the melancholic poem of Morris Rosenfeld (1861–1923), "A Goles Marsh", that appeared in Warsaw's Yiddish newspaper "Roman-tsaytung" in 1907, alongside a large reproduction of *Exile*. Noted especially for his *Songs of the Ghetto* (1899, English translation) the American Yiddish poet now evoked dramatically the eternal suffering and wandering that Jews in Russia and Russian Poland sensed following the extensive loss of life in the violent pogroms of 1905 and again in 1906 in Białystok and Siedlce. Placed aside Hirszenberg's painting, the poem appeared to present a poetic commentary on the artist's intent, while relating directly to themes in the painting and to the classic figure of the Wandering Jew -("With the wanderer's staff in hand, /With no home and with no land, /No friend or savior on the way, /... Always walk, walk, walk, /Always stride, stride, stride, /While your strength can still abide."). Following *Roman-tsaytung*'s announcement of a competition for an appropriate melody, Rosenfeld's "A Goles Marsh" became a well-known, popular song. Its gloomy presentation of Jewish life, the epitome of a lachrymose interpretation of Jewish history, would also become *Exile*'s classic reference[20].

18 Quoted in R. I. Cohen, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, Berkeley and Los Angeles 1998, 233, based on the discussion in A. Holtzman, *Aesthetics and National Revival: Hebrew Literature against the Visual Arts*, Tel-Aviv 1999, 67–68 (Hebrew); on Brenner's condemnation of Galut, and his political and social perspective in 1905–1906, see J. Frankel, *Yosef Haim Brenner, the "Half-Intellegentsia", and Russian-Jewish Politics, 1899–1908*, in *Culture Front. Representing Jews in Eastern Europe*, ed. B. Nathans and G. Safran, Philadelphia 2008, 145–175.

19 S. Millner, op. cit., 24. Millner (1882–1952) gradually devoted much of his life to writing on the plastic arts. He published works on Lesser Ury (1943), on Spinoza and the arts (1946), and on the Swedish artist of Jewish origin Ernst Joseph-son (1948), and others.

20 See "Roman-tsaytung", no 9, 5 July 1907, 273–274. The painting was reprinted in: ibidem, no 36, 1908, 1133–1134 aside the announcement of the artist's death. On the pogroms in 1905–1906, see S. Ury, *Barricades and Banners. The Revolution of 1905 and the Transformation of Warsaw Jewry,* Stanford 2012, passim. For the translation of the section from Rosenfeld's poem, see: B. Harshav, *The Polyphony of Jewish Culture*, Stanford 2007, 220.

What resonated for Millner, Buber, and others whom we will encounter shortly was clearly the sense in which *Exile* touched a nerve for those Jews who saw in it an expression of Jewish rootlessness. Moreover, the human tragedy imbued in this work spoke as well to Polish audiences, who may have detected in its depiction a characterization of their own distinct predicament - a people, whose homeland was still under foreign occupation. A case in point was an event that took place in the presence of Hirszenberg himself. On 12 December 1904 *Exile* was shown as a *tableau vivant* in the majestic Municipal Theatre of Kraków (Teatr Miejski w Krakowie), performed by a group of actors, on an evening of the Maccabee society that included diverse musical renditions and a reading of Theodor Herzl's "The Menorah" (1897) by Dr. Seweryn Gottlieb. A lawyer, art critic and collector, and a friend of Hirszenberg's in the latter's last years in Kraków, Gottlieb recalled several years later the *tableau vivant*, which he considered a sublime moment. He described the emotional involvement of the audience made up of Jews and Poles, who wept during the performance and were shaken after seeing it. Performed a day after the completion of the Hanukkah holiday, the theatrical portrayal of the wandering and alarmed group of Jews in freezing weather, a live enactment of "Galut" created a strong feeling of identification with *Exile* among the audience. Hirszenberg was greeted enthusiastically by the audience. Gottlieb noted: "Struck by that painting, the audience, petrified, held their breath. Only when friends forcefully pushed the author onto the proscenium were we relieved and a storm of a previously unheard of enthusiasm began to rage. This was a tremendous [and] startling experience that the artist presented us with through the artistic synthesis of our entire fate"[21].

Some attention to the painting was given by Polish art critics. Antoni Chołoniewski, a Polish nationalist journalist who worked for several newspapers before becoming associated in 1903 with *Świat*, the bi-weekly Polish journal, was then somewhat sympathetic to the plight of Jews and denounced anti-Semitism, but as a Polish positivist, viewed Jewish assimilation into Polish society as the ultimate goal[22]. Writing on Hirszenberg in 1907, Chołoniewski envisioned *Exile* as part of an imaginary triptych, together with the *Wandering Jew* (1899) and *The Black Banner* (1905)[23]. As such, he saw the three paintings as a visual synthesis of Jewish history, of two thousand years of "wandering and martyrdom… from the collapse of their fatherland." Though

21 S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg. Wspomnienie*, "Wschód" 1908, no 39, 2–3; our sincere thanks to Dr hab. Diana Poskuta-Włodek, head of the Art Archives of the Juliusz Słowacki Theater in Kraków for her gracious assistance in sending us a copy of the evening poster and the review in "Głos Narodu", 1904, no 345, 4. The latter strongly criticized the municipal Polish theatre for willing to host such an evening, devoted to the memory of the Maccabees, and celebrated Jewish ethnicity.

22 See e. g. S. A. Blejwas, *Polish Positivism and the Jews*, "Jewish Social Studies" 1984, no 46, 21–36.

23 *The Black Banner* is presently in the Jewish Museum in New York. See N. L. Kleeblatt and V. B. Mann, *Treasures of the Jewish Museum*, New York 1986, 166–167, and, "The Black Banner", http://thejewishmuseum.org/collection/19689-the-black-banner (accessed July 19, 2014).

desiring to see their complete integration into Polish society, Chołoniewski commiserated with Hirszenberg's Jews, and created a clear connection between *Exile* and Hirszenberg's *Wandering Jew* (1899), very much in the manner that the artist himself depicted it in his studio, as reported by Henryk Lew[24]. "The procession moves slowly", Chołoniewski wrote, "step by step in a snowstorm, without any will to make this journey faster. The end of it is not coming and nobody believes in it. There is no place to rest! The wandering Jew cannot relax"[25].

The theme of the painting overshadowed interpretations of a non-iconographic nature. However, one Polish writer related to other aspects of Hirszenberg's painting after seeing it in an exhibition in Lwów, sponsored by the Society of Friends of Fine Arts in the city. Marian Olszewski was clearly taken by the work, and related to the artist's individualization of each person, his ability to bring out the inner psychological feelings of the figures as they embark on a journey, the color arrangement, and the morose atmosphere created. Olszewski considered it a "masterpiece created by a very sensitive eye and hand" and treated it as a work of modern art, in a purely formalistic way, uninterested in its narrative qualities and burdensome message[26].

Exhibiting works of Jewish artists in Poland was by no means novel, nor was their treatment in Polish newspapers. Indeed, an important element among Krakowian Jews, like Seweryn Gottlieb, continued to maintain a strong Polish identity, and find a source of support in Polish empathy with the Jewish plight.

Henryk Hochman, a Kraków sculptor of Jewish origin (1881–1943), who was part of the circle of young Jewish artists that met in Hirszenberg's studio between 1904 and 1907 in Kraków, reversed the direction of the *Exiles*' wanderers: instead of leaving Eastern Europe, they are seen arriving in Poland (fig. 4)[27]. Hochman's relief (1907–10) depicted a theme that Polish artists in the nineteenth century, like Wojciech Gerson, treated with imagination and empathy - the arrival and acceptance of Jews to Poland by Kazimir the Great in the fourteenth century. Hochman shows Jews arriving in a subservient manner, with one youngster carrying the Torah as does an elder figure in *Exile*. They are all received by "Poland", represented in Hochman's work as a crowned and winged angel. Commissioned by Kraków's Jewish community, which clearly wished to stress its sense of belonging to Poland, Hochman upheld what Ezra Mendelsohn has aptly termed an

24 See above p. 48 and H. Lew, op. cit., 125–126.

25 Stosław [Antoni Chołoniewski], *Samuel Hirszenberg*, "Świat" 1907, no 8, 4–5; Chołoniewski gradually gravitated to a much more antagonistic position towards the Jewish presence in Poland, becoming a staunch supporter of Roman Dmowski's Polish National Democratic Party and viewed favorably the expulsion of the Jews from the country. His critical essays were published in 1913 in "Krytyka". See D. Engel, *Salo Baron's View of the Middle Ages in Jewish History: Early Sources*, [in:] *Studies in Medieval Jewish Intellectual and Social History. Festschrift in Honor of Robert Chazan*, ed. D. Engel, L. W. Schiffman, and E. R. Wolfson, Leiden 2012, 306–308.

26 M. Olszewski, *Jesienna wystawa w TPSP we Lwowie*, "Nasz Kraj" 1907, III, 66.

27 On Hochman's participation in the circle around Hirszenberg in Kraków between 1904 and 1907, see N. Styrna, *Jewish Artists in Kraków*, 1873–1939, in idem, ed., *Jewish Artists in Kraków*, Kraków 2008, 42 ff.

"integrationist approach," one that shows identification both with the host country and culture while maintaining a sense of Jewish identity. One can only imagine that Hochman, as part of Hirszenberg's young milieu, was present at the evening at the Municipal Theatre in 1904, and was inspired by Hirszenberg's work. Alas, Hochman's relief is presently installed on a wall of the Town Hall in Kazimierz (a historical area of Kraków), to commemorate the former Jewish quarter, a decision made by city officials following WWII.

Beyond Poland, *Exile* resonated as well. Hirszenberg sent the painting to an extremely large salon in Paris in 1905, where several thousand paintings and sculptures were exhibited, a fact noted with exasperation by various reviewers, who sensed the inability to truly separate the wheat from the chaff. Notwithstanding, *Exile* was illustrated in the official catalogue under the title *En Exil* (*Juifs*) - *Jews in Exile* - and received commendable one-line comments by various reviewers, who described the scene depicted[28].

Two years later the painting was exhibited in a more favorable venue with less than 200 works of art, the *Ausstellung Jüdischer Künstler* in Berlin at the Gallery for Ancient and Modern Art, and illustrated in its small catalogue. In his introduction to the catalogue, Alfred Nossig, the sculptor and eclectic intellectual, remarked on what he considered the unique art of Jewish artists - their portrayal of exile, wandering, suffering, and the ghetto experience - what he called the art of *Heimatlosigkeit* (homelessness)[29]. Certainly *Exile* (called *Verbannung* in the exhibition) figured prominently in the minds of the catalogue's editor and the exhibition's organizers, but even more so in the thought of certain Zionists. Berthold Feiwel, a collaborator of Buber's, and a leading Moravian Zionist, who was a central figure in Zionist cultural projects in the west, hailed the painting's enduring social message. On seeing it amidst the exhibition of other works by Jewish artists, Feiwel proclaimed that *Exile* overshadowed them all, for it alone succeeded in synthesizing the Jewish experience of the age. It would appear that Feiwel viewed the painting in the context of Kishinev, whose pogrom he expended a good deal of effort to document in texts and photographs (April, 1903). He spared nothing from his readers. He documented physical atrocities and plunder luridly, while celebrating acts of Jewish heroism. *Exile* undoubtedly touched Feiwel's sensitivity to Jewish suffering but also served his purposes in promoting the *völkisch* orientation of cultural Zionism and in developing a Jewish "racial strength" (*Rassenkraft*) and a "people's personality" (*Volkspersönlichkeit*) that would serve the aesthetic ideal. *Exile* had

28 See *Catalogue illustré du Salon de 1905 publié sur la direction de Ludovic Baschet*, Paris: Société des artistes français, 1905, 79 (12); "Le Monde artiste", 11 June 1905, 376; "Les Annales", 11 June 1905, 372; "Le XIXe siècle, 30 April 1905, 4; "Revue internationale de sociologie" 1905, no 3, 400.

29 See *Ausstellung jüdischer Künstler*; B. Goldman Ida, op. cit., 141. See also the brief comments by G. Kutna on the two paintings, *Exile* and *Spinoza*, Hirszenberg exhibited in 1907. G. Kutna, *Zur Ausstellung jüdischer Künstler*, "Ost und West" 1908, no 8.1, 24.

aroused the need for what Feiwel had called "the new spirit". To interpret the painting in this vein encouraged recognition of the tragic nature of Jewish history and its flip side - the pessimistic message of Zionist ideology that pervaded all forms of life in the Diaspora, but encouraged the assistance of Jews in distress[30]. Feiwel was not alone in his interpretation of the painting. Aron Harmoni, the editor of "Ha-olam" wrote a brief account of his visit to the 1907 exhibition that was devoted almost entirely to *Exile*. He described some of the individuals in the painting poetically or mystically and in awe, described the leading figure as walking with great courage, his eyes full of hope as he calls to all - "we are in *galut*, but we who have lost our land will be returned slowly but surely". Harmoni went on: "And I hear the cry of the wind that accompanies this symphonic tragedy. And the children … (stet) they are cold, the poor ones … Yes, the Galut has already found its artist, the brush of Hirszenberg has expressed it all"[31].

These deeply evocative descriptions of *Exile* offer the cultural context that elicited its dramatic impact on various artists. Abel Pann (born in 1883 as Abba Pfeffermann, in Kreslawka, in the Vitebsk region of White Russia) visited Kishinev in 1903 as a young member of the *Radikal Po'alei Zion* movement and documented in various drawings scenes from the pogrom. In his own *Refugees*, an oil painting of 1906, Pann clearly draws on *Exile*, but by then in Paris, and under the influence of the camera, he created contemporary, "real" looking people, divested of the more symbolic, "timeless" attributes that Hirszenberg had given his wanderers (fig. 5). Later images of Pann from World War I (his "Jug of Tears" series) continued his involvement with the expulsion and wandering of Jews, and may reflect a persistent impact of Hirszenberg's work[32].

Hirszenberg's premature death in 1908 echoed throughout the Jewish and Polish press, in the Yishuv and in Europe. By then a new generation of Jewish artists was already emerging and some, notably Marc Chagall, Jacob Steinhardt and Joseph Budko felt the need to measure themselves against the "old master", to be inspired by him, but ultimately to reject him. It was the young Chagall who first responded to the reproductions of Hirszenberg's *Exile* (by now known in a variety of media) in an entirely different manner. Chagall intentionally entered into a dialogue with Hirszenberg with a pencil sketch dated 1909, but probably created somewhat later, close to his departure from Russia for Paris in early 1911 (fig. 6)[33]. The handwritten color-instructions in Russian suggest that the drawing was meant to be a preparatory work for a larger oil painting

30 Based on R. I. Cohen, *Jewish Icons*, op. cit., 231–233; see also B. Feiwel ed., *Die Judenmassacres in Kischinew von Told* [pseud.]. *Mit einer weiheblatt von E. M. Lilien und Illustrationen*, Berlin: Juedischer Verlag [1903].

31 A. Harmoni, *Bataarucha (ziyyonei-iparon)*, „Ha-olam" 1907, no 1, 606–607.

32 See Y. Zalmona, *The Art of Abel Pann. From Montparnasse to the Land of the Bible*, mus. cat., Jerusalem 2003, 8–9, 15, and other images from World War I (35, 47).

33 Cf. Z. Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation*, op. cit., 19–20; Eadem, *Chagall and the Jewish Revival: Center or Periphery*?, [in:] *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art, 1912–1928*, ed. R. Apter-Gabriel, mus. cat., Jerusalem 1988, 73, 92 fn. 12.

that was never executed. Chagall transformed the solemn mood of Hirszenberg's *Exile* into a less serious, even comic and child-like portrayal, with an entirely different message. Thus, while some of the figures still echo individuals depicted in Hirszenberg's work, the young artist seemed to deliberately alter details to project his message. By granting the children an active role in leading the grownups, by placing Jews in a clear setting leaving behind a rural house with a picket fence (rather than wandering through a timeless nowhere), and by adding an angel hovering above the migrants, pointing towards the direction in which they are going and thus suggesting (somewhat mockingly) God's involvement in this exodus, Chagall seems to be relating to his own situation and his personal "exodus". Not to the Promised Land as suggested by the angel's gesture in Lilien's famous design for the Fifth Zionist Congress in 1901, but to Chagall's own "Promised Land" of Paris. Hirszenberg, born more than twenty years before Chagall, seems to have already presented for him a tradition, and *Exile* a legacy, from which Chagall - as a member of the younger generation of Jewish artists - was expected to learn. However, being part of an entirely different artistic epoch, marked by early twentieth-century modernism and the avant-garde, Chagall had to challenge this tradition in order to define his own position.

Even in Jerusalem and in the Yishuv in general *Exile* would struggle for a preeminent place in the Zionist canon. It did have a great supporter in Boris Schatz, who, in attempting to define the New Hebrew art through the Bezalel School of arts and crafts, used *Exile* as an example of the old Diasporic life and art's depiction of it. Just as he often stood for photographs with Zionist dignitaries in front of Hirszenberg's *Wandering Jew*, so Schatz endeavored in the memorial plaque he created in memory of Hirszenberg (ca. 1914) to firmly establish an eternal bond between the creator of *Exile*, his rejection of Galut, the Jewish wanderers, and the vision of Zionism (fig. 7) . He showed the deceased artist holding his palette and looking at the images he created - the desolate Eastern European Jews as they wander and gradually fade into the background of the relief. The inscription Schatz appended to this work merged Hirszenberg with the wanderers and gave the artist's migration to Palestine in 1907 a clear Zionist twist not completely commensurate with the artist's original motivation in coming to Jerusalem:

Broken and rejected in the Diaspora
With a painful and sick soul
To the land of your forefathers you migrated
To renew your days in the rebirth
To revive the Hebrew art
You aspired and hoped
Why did bitter death
Take you from us so soon?[34]

34 A. Mishory, *Lo and Behold. Zionist Icons and Visual Symbols in Israeli Culture*, Tel Aviv 2000, 57–58 (Hebrew).

However, Schatz's design to maintain the centrality of these themes in Bezalel did not sustain the changing artistic and cultural spirit of the school and the Yishuv. Though individuals remained attached to the painting and preserved reproductions of it in the private sphere, and Zionist organizations appropriated it for publicity and other goals[35], *Exile* engaged artists in Palestine only for a decade. Moreover, it became the symbol for the old detested world, of exile and non-belonging, of a world of frustration and anger, as earlier expressed by Brenner's protagonist. In a letter written in 1916, during World War I, by Moshe Sharett to Rivka, his elder sister, the future prime minister of Israel included a postcard of Hirszenberg's *Galut* (as Sharett cited it), and added the comment: I would call this interesting postcard "the role of the Jew in the universal war". A year later he received a letter from his sister who described to him in detail the exile of Jews from Tel Aviv-Jaffa by the Ottoman Empire, and she added: "Are we children of the land, connected to the land and think that our lives are connected to the place where we live, our homeland, the land of our efforts/work (ו ו ו ו ו ו ו ו), or are we simple Jews, Diaspora Jews, eternal Jews with a walking staff, and a kettle and a bag in our hands. Do you remember the picture by Hirszenberg? "Galut"![36]

Indeed, not until the work of Ze'ev Raban, who began teaching at Bezalel in 1912, do we see once again an attempt to integrate the Hirszenbergian motifs of *Exile* into Zionist art. Raban returned to *Exile* during the trying moments of the school's "swan song" in the late 1920s, when Boris Schatz tried desperately to revive it. *Exile* appeared this time as a motif decorating a large repoussé frame, today framing the well-known 1909 photograph of Schatz and Arnold Lachovsky (an artist of Ukrainian Jewish descent, who replaced Hirszenberg at Bezalel for a short period), standing in front of the Bezalel building[37]. The photograph was enlarged and placed in the frame to be shown at the Bezalel retrospective in 1982 at the Israel Museum, and presently hangs at the entrance to the Jerusalem Artists' House in the Old Bezalel building in Jerusalem. Placing this image and photograph in the entrance creates a clear link between the Old Bezalel and the New,

---

We follow here his dating.

35 E.g. in 1910 the Jewish National Fund published a reproduction of *Exile* on the title page of a children's book, in which a mother reminds her son that she saw Russian Jews wandering through their town after having been expelled from their homes, and helps him decide to put a coin he received from a relative into the JNF blue box to help build up Palestine for the needy. S. Neumann, *Der Traum von der Nationalfondsbüchse: ein Märchen für Kinder*, Cologne [1910]; and a French version with *Exile* on the opening page S. Neumann, *Le rêve de la tirelire du Fonds National. Conte pour enfants*, Brussels 1917; see also M. Berkowitz, *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*, Cambridge 1993, 174.

36 M. Sharett, *Nitra'eh ve-ulai lo. Mikhtavim min ha-tsava ha-'Otomani 1916–1918*, Tel-Aviv: ha-'Amutah le-moreshet Mosheh Sharet (!), 1968, 50; Sharett's letter was from 24 March 1916; his sister's letter to him was from 27 April 1917.

37 Different dates have been given to the photograph of Schatz and Lachovsky. We have followed the dating provided by the Jerusalem Artists' House, as it is consistent with the dates Lachovsky taught at Bezalel and the date noted in N. Shilo-Cohen ed., *Bezalel 1906–1929*, mus. cat., Jerusalem 1983, 72; cf. Y. Zalmona, *Boris Schatz. The Father of Israeli Art*, mus. cat., Jerusalem 2006, who dates the photograph to 1913.

and grants Schatz, Raban, Hirszenberg, and the building itself a sense of continuity with the past and a formative role in the development of Israeli art. Raban's frame shows a much larger number of wanderers than does *Exile*, but the source of its inspiration is transparent. Raban's wanderers are flanked by the figures of Moses and Aaron, establishing a connection between the modern wandering and the biblical[38]. That association, and the trauma of World War II, was inevitably behind the series of stamps (Stamps of the Diaspora) printed by the Jewish National Fund in 1943 that included a detail of Hirszenberg's *Exile* surrounded, as were the others, by a frame comprised of the twelve biblical tribes. On the whole, the stamps placed in sharp relief the Zionist emphasis on the revival of biblical glory and national revival, against the diasporic life of wandering, persecution, and helplessness[39].

However it was in Europe once again that Hirszenberg's work found resonance as Jews were wandering to and fro, looking for a haven of refuge in the interwar years, especially during the 1930s, when the economic situation in Poland was exacerbated by growing anti-Semitism, and German Jews began to leave their homeland as they encountered the Nazi onslaught. One can detect a certain cognizance of *Exile* in Jacob Steinhardt's woodcut in his 1923 Haggadah, which depicts Jacob being led by his sons to Egypt (fig. 8). Steinhardt - who was born in 1887 in Żerków in the Posen district of Germany (now in Poland) - had fought in World War I and encountered Jewish life and misery in Lithuania, had studied with Hermann Struck and others, and after the war turned extensively to depict Jewish themes. The image of Jacob in a carriage appears on the page of the Haggadah that records the story of Laban the Aramean who wanted to uproot all, and Jacob is brought down to Egypt. Issues of exile and persecution are intimated in this woodcut[40]; the harried look on the faces of the individuals reflected Steinhardt's concern during those years.

Several years later, as mentioned, *Exile* was shown at the opening of the Jewish Museum in Berlin on 24 January 1933, and intermittently thereafter, leaving clearly an impression on visitors and the staff. But it was Arthur Szyk, the Łódź born artist (1894), who was certainly engaged with the painting of his Łódź predecessor. Szyk, who completed in the 1920s a variety of illustrations with Jewish content, began in 1933 to work on a Haggadah that would eventually become one of his signature efforts. Our attention is drawn to one of the images (created in 1936), the English

38 On Raban, see B. Goldman Ida, *Ze'ev Raban. A Hebrew Symbolist*, mus. cat., Tel Aviv 2001 (Hebrew); N. Shilo-Cohen, op. cit., passim. Neither work discusses Raban's frame. It is interesting to ponder whether Meir Gur-Arie's sketch for a leather box to include a gift to Lord Balfour in 1925 was not in some way consciously reconstructing and reversing Hirszenberg's *Exile*, in the use of the motif of a large parade of diverse figures (farmers, orthodox, women, children), following a traditional Jew holding a scroll of law, on their way to Jerusalem. Ibidem, bet. 16–18.

39 The series also included works by Lilien, Struck, Steinhardt, Budko, and Leonid Pasternak. Not all the stamps evoked a sense of tragedy. See Stamps of the Diaspora in www.zionistarchives.org.il.

40 *Haggadah shel pessach*, Berlin 1923. Steinhardt executed the illustrations for the *Haggadah* both as etchings and as woodcuts during 1920–1922. See Z. Amishai-Maisels, *Jakob Steinhardt Etchings and Lithographs*, Jerusalem and Tel Aviv 1981, 12.

dedication page to the British king that reads: "At the Feet of Your most Gracious Majesty I humbly lay these works of my hands, shewing forth the Afflictions of my People Israel." Szyk filled the page with numerous Jewish, English, and Polish symbols and at the bottom placed a group of despondent, traditional Jews, heading towards a castle shaped building adorned with a Star of David and inscribed with the word "Zion" (in Hebrew). As several commentators have noted, the wanderers are separated from the castle by an English ship that is ostensibly patrolling the waters to prevent Jewish immigration to Palestine. Szyk's crestfallen wanderers bunched together clearly evoke the figures in *Exile*, as one carries a Torah, another a baby, and are headed in the same direction as are Hirszenberg's figures. Szyk, who was not prone to show dejected Jews, utilized the Hirszenberg model to call upon the king to revoke the White Paper that England promulgated in 1939 to curb Jewish immigration to Palestine and offer these wanderers a home and sustenance. George VI who ascended the throne in 1936 was the recipient of the Haggadah in 1940 when it was eventually printed. It would appear that Szyk was beholden to *Exile*, and its uncanny relevance to the inter-war migration of Jews, as he returned to it for inspiration in at least two later depictions of Jews as refugees (1940) and prisoners of wars (1939)[41].

During the Holocaust years, artists active in anti-Fascist movements, prisons, ghettoes, camps or in exile, turned repeatedly to Hirszenberg's *Exile* for inspiration. At first depictions of the stream of refugees, and later the forceful deportations often echoed, consciously or unconsciously, this known Jewish icon. Wishing not only to refer to the current situation, but also to elevate it to the level of a new symbol of Jewish catastrophe, artists turned to the archetype - Hirszenberg's timeless picture of Jewish migration. Only now, it did not lead to an unknown destination but to a definite one - to death.

Understandably, the first examples of this iconographic impulse emerged from Germany, where already during the Weimar Republic much creative social art was produced that responded sensitively to the suffering and aftermath of WWI. Lea Grundig, a German-Jewish communist artist who from 1933 actively opposed Nazism by using bold graphic art to express her political stand, was one of the first artists to react to the streams of Jewish migrants. A student of the Dresden Academy, Grundig came under the influence of Otto Dix, and created from 1934-1936 several cycles of etchings (*Under the Swastika*, *War Threatens!*, and *The Jew is to Blame*). In *The Flight Begins* (1934), rather than show individuals migrating in an orderly procession across the empty field, she portrayed them running in circles, as they are pushed and maltreated

41 S. Luckert, *The Art and Politics of Arthur Szyk,* Washington 2002, passim; J. P. Ansell, *Szyk. Artist, Jew, Pole*, Oxford and Portland 2004, 92–98; S. Sabar, *The Historical and Artistic Context of The Szyk Haggadah*, in: *Freedom Illuminated. Understanding the Szyk Haggadah*, ed. B. L. Sherwin and I. Ungar, Burlingame: Historicana, 2008, 56–59. Sabar was the only commentator to note the influence of Hirszenberg on this image.

by young Germans, projecting a state of panic and total uncertainty[42]. From 1933 on, Lea, born Langer, and her husband Hans Grundig, a German communist and an artist in his own right, were repeatedly imprisoned and interrogated. Finally, she was allowed to emigrate from Germany and in 1940 she arrived in Palestine as a refugee. Highly sensitive to the destiny of European Jews, having experienced herself Nazi persecution, she was able to imagine in 1942-1943 the atrocities, albeit known but not yet fully understood. In the album originally entitled *B'gai ha-haregah* (Tel Aviv, 1944) Grundig included among the depictions of the train transport and the death in gas chambers, a scene (*Refugees*) where she now clearly turned to *Exile* for inspiration[43]. Although once again the composition reveals a much greater state of despair, achieved by filling the entire space of the painting with densely crowded, frightened, and concerned images of kerchiefed women and working-class men, Grundig included in the crowd two elderly, bearded, traditionally dressed Jews. One of them (a rabbi ?) carries a Torah scroll, clearly recalling the figure from Hirszenberg's work. Similarly, as in *Exile*, he is matched by a young man carrying a bundle and a baby. Yet, both men carry their precious burden awkwardly - the Torah lies in the old man's arms horizontally like a child; as the child hangs lifelessly over the young man's arm. The positive symbols of Jewish spiritual and physical continuity, present in Hirszenberg's work, received here a pessimistic comment.

Such was the atmosphere that prevailed in Ludwig Meidner's work created while living in exile in London during WWII. One of the leading members of the German expressionist movement, Meidner, an artist of Jewish origin, whose work the Nazis considered "degenerate art", escaped from Germany in 1939. His 1942 cycle of drawings "*Massacres in Poland*" or "*The Suffering of Jews in Poland*" dedicated to the persecution and murder of European Jews, includes a scene entitled *The Procession of People* showing a line of emaciated men and women, dressed in rags, many of them barefoot. The scene showing either refugees or camp inmates is the artist's imagination based on frightening news he was receiving during the war years in England[44].

Raphael Mandelzweig, a Polish Jewish artist who escaped to the Soviet Union during the war, returned to Poland and eventually emigrated to Argentina. In his *Refugees*, 1945-1947, the artist entirely relied upon *Exile*. Clearly a witness to scenes of Jewish plight and persecution in Eastern Europe, he depicted a procession of fugitives, dressed in contemporary clothes and

42 On Grundig's art and life see Z. Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation*, op. cit., 25–26, 379 fn. 94. See also G. Ofrat, *Matai gilta ha'omanut ha'israelit et ha'shoa*?, http:// gideonofrat.wordpress.com/2010/12/27/. (accessed July 20, 2014).

43 L. Grundig, *B'gai ha-haregah: rishumim*, Tel Aviv 1944, n. p.

44 On Meidner's art and life in exile and an illustration of this work see E. Riedel, *'Man lebt hier wie in die Wüste'. Zu jüdischen Exilkünstlern und ihrer Rezeption*, in: *Das Recht des Bildes—Jüdische Perspektiven in der modernen Kunst*, exh. cat., ed. H. Günter Golinski and S. Hiekisch-Picard, Bochum 2003, 242, 244.

led by an elderly patriarchal figure. Other figures: an elderly, bearded Jew with a cane; and the young girl, carrying a basket, rather than the symbolic kettle, *inter alia*, together with the mise en scène, recall *Exile* in mood and detail. Although walking in an open field they leave behind a burnt and destroyed town[45].

From another angle, from the perspective of artists who were incarcerated in ghettoes and camps, *Exile* continued to reverberate, especially when depicting or reconstructing the memory of the transports and deportations. Charlotte Burešová, a native of Prague, who survived the Theresienstadt ghetto, where she had worked under orders in the artists' workshop to paint copies of classical masterpieces, used her skill (which eventually saved her from deportation) to create numerous "unofficial" works, deliberately showing the rich artistic and cultural life of the ghetto. By portraying spiritual pursuits, and not wallowing in suffering and fear, she believed that she could distance somewhat and fight the misery around her. It was only much later, in 1965, now back in Prague that she relived the fear she had experienced of being transported to the East. In an ink and charcoal drawing entitled "Deportation," in which elderly, bearded Jews, women and children, are huddled together in an empty space, Hirszenberg's *Exile* is recast (fig. 9). No Torah is carried, but heavy sacks of worldly possessions weigh down people's backs, as they tread lifelessly. So too does the central figure, an elderly patriarchal Jew, who supports himself on a wanderer's cane, replicating Hirszenberg's prominent migrant[46].

In contrast to these artists, Bedřich Fritta (the pseudonym of Fritz Taussig) created numerous scenes depicting the hardship of his imprisonment in Theresienstadt. As head of the drawing studio in the Jewish self-administration's technical department, he used the office supplies to create unofficial drawings depicting the misery of the ghetto life. Once caught, together with the entire group of artists, he was imprisoned and later sent to Auschwitz, where he perished in 1944. Before being deported, the artists managed to smuggle out and hide their drawings, which survived the war[47]. One of the undated works entitled *Incoming Transport II* shows a long trail of people, diminishing towards the horizon, most of them old and frail, bent under their possessions marked by numbers[48]. They are facing towards the left side of the drawing, as in Hirszenberg's work, however not striding westwards, but entering Theresienstadt's fortress.

The tragedy of European Jewry in the Holocaust gave further "life" to *Exile*, but once

45 R. Mandelzweig, *Pintura—Dibujos*, Buenos Aires 1950, unpaginated introduction; image, 24.

46 On Burešová and her drawing see P. Rosenberg, *Art = Remembrance. Artists in the Holocaust*, exh. cat., Loamei Haghetaot: Ghetto Fighter's Museum, 2007, 107, fig. 65.; see also D. G. Roskies, op. cit., 290, fig. 13 (date is mistakenly given as c. 1944); see also the pencil and ink drawing *The Train to Hell*, (1947) by the Warsaw born artist David Olère in P. Rosenberg, op. cit., 101, fig. 68.

47 See B. Fritta, *Drawings from the Theresienstadt Ghetto*, Jewish Museum Berlin, 17 May–29 September 2013, http://www.jmberlin.de/fritta/en/biographie.php. (accessed May, 25, 2015).

48 For illustration and moving description of this work see D. G. Roskies, op. cit., 290–294, fig. 14.

again not all in the same spirit. Clearly, the most public and dramatic representation quoting the painting is Nathan Rapoport's memorial to the Warsaw ghetto uprising, which was built on the site of the bunker from which the first shots were fired by the insurrectionists. Now situated in front of the recently inaugurated Museum of the History of Polish Jews, the monument was first unveiled on 19 April 1948, five years to the day after the uprising began. Whereas on the frontal side of the monument, one encounters seven figures that symbolize all ages and both sexes, who are truly "transformed from skeletal to legendary proportions," highlighting the fighting spirit of the underground, the reverse side has merged historical depictions of exile. On that side Rapoport has integrated the procession motif of the famous Arch of Titus in Rome (where Roman soldiers are seen carrying out booty from the Temple) and elements of Hirszenberg's *Exile*. The hinted presence in the procession of Nazi soldiers, seen only by their bayonets and helmets, makes the destination of the downcast Jews overly apparent. It is a death march of men, women, and children. Twenty-five years later, in 1973, Yad Vashem in Jerusalem decided to commission a reproduction of the monument for its remembrance plaza (fig. 10). The plaza moved away from the two-sided monument and shows in a book-like shape, "both sides simultaneously, inviting the eye to follow the procession from archetypal martyrs from right to left to heroically rising figures." The tableau of martyrs has been reproduced in various sizes and has become commonplace in institutions that commemorate the Holocaust. In this sense, Rapoport's monument on the eastern wall added a dimension to *Exile* that began to appear in some of the art work during the war and its aftermath - the procession was integrated into the death march, and stamped the wandering with closure[49].

And, yet, the Israeli artist Nachum Guttman, only a year and a half after the establishment of the State of Israel, published and illustrated a short story to mark 40 years since the founding of Tel Aviv and related to the expulsion of the Jews from the city during World War I (in 1917) by the Turks[50]. The story is far from a tragic one. Both the text and Guttman's illustrations are light-hearted and humorous. At the centre of the story is Mr. Ayzik, who is forced to contend with two orders - the Turkish order of expulsion and his wife's demand that he find an alternative living space in nearby Petach Tikva, and to find a wagoner to pack up their belongings and move them. The story relates how Ayzik prepared to relate to his wife his arrangements for their move, his negotiations with the movers, accompanied by humorous illustrations of the author-illustrator. Eventually the move to Petach Tikva begins and Mr. Ayzik and his wife follow the wagon on

49 Quotations from J. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven and London 1993, 172, 182–183; see also D. G. Roskies, op. cit., 297–301.

50 N. Guttman, *Al ha-adonayzick ve- al ha-eglonim*, (*On Mr. Ayzik and the Wagoners*) "Davar" 10 Nov. 1949; republished in his *Sippurim meuyarim*, Meravia 1950, 1978; M. Heyd, *On Two Stories of the Expulsion from Tel Aviv by Nahum Guttman*, "Journal of Jewish Art" 1981, no 8, 68–79.

foot until they reach the new city. Then the text reads as follows: "Mrs. Ayzik sat upright and held in her hand a white parasol for sunny days and a black umbrella for rainy days. Both in one hand. And she was the only person to see as far as the coming days of winter. Tel Aviv! You are unrecognizable. Tel Aviv, you have turned into a refugee camp. Like in Hirszenberg's picture: a girl with a kettle. Like in the Diaspora (*galut*)"[51]. Yet, Guttman illustrates Mrs. Ayzik in a playful manner with two umbrellas, one in each hand (not as in the written text), completely different from the association with the young girl holding the kettle in *Exile*. Moreover, as Milly Heyd has insightfully pointed out, Guttman quickly leaves his identification with *Exile* by following his text with a title: "There's a Difference, There's a Difference," and goes on to describe how the exiled are being helped by young, brawny farmers, who succeeded in skirting the Turkish army to help the Tel Avivians rearrange themselves. And Guttman both depicted and illustrated one such modern Jew, rooted in the land, who is seen wearing a broad straw hat, as he stands in front of his two donkeys that were to help with the move. "This procession of wagons brought with it a new spirit. When you have brothers, oh, when you have brothers for assistance - it's easier to withstand all tragedies. Security comes as we can overcome the tragedy… Thus the other side appeared, rather than depression came rejuvenation. The flowering smell of the orchards…"[52] Thus Guttman's reference to *Exile* and the life of the Diaspora was turned into a positive story about the life of Jews rooted in their land, so that even a momentary expulsion could be turned into a source of optimism and humor, unlike the experience of those depicted in Hirszenberg's work.

However, one need not see the Yad Vashem monument or Guttman's fleeting reaction to *Exile* as the only forms in which Israeli society has engaged the painting. As Israeli society continues to evolve and reassess time and again its notions of Homeland and the meaning and attitude to Diaspora life and culture, one is also confronted with explorations into the notions of wandering and meaning of place by curators, scholars, writers, and artists[53].

A case in point is Yosl Bergner. Born in Vienna (1920), he grew up in Warsaw, and moved with his family to Australia in 1937 and then to Israel in 1950. The son of the Yiddish poet Melech Ravitch, Bergner like other Israeli artists, began to turn to the Holocaust as a theme of his art, following the Eichmann trial, and the general engagement of Israeli society with that period[54]. His painting *Destination X*, created in 1969, replaces the endless procession of people with one of old furniture (fig. 11). Numerous chairs, tables, chests and closets, mirrors, graters, and oil lamps create tragic associations with the lost lives of people who once used them. A foreboding sky hovers

51 We follow here Heyd's translation, ibidem, 75, and her interpretation.

52 N. Guttman, op. cit., Our translation.

53 See, e.g., *Routes of Wandering. Nomadism, Voyages and Transitions in Contemporary Israeli Art*, mus. cat., Jerusalem 1991.

54 See C. Rubin, ed., *Yosl Bergner, a Retrospective*, exh. cat., Tel Aviv 2000.

above. Situating the objects in an empty desert-like landscape, recalling the new immigrants to Israel and their new surroundings, stresses even further their displacement and the loss of the world they once shared. The lone samovar placed on a table in front of the procession alludes to the East European origin and possibly even refers to the young girl carrying the teapot in Hirszenberg's painting. Only she is now gone; the symbol of the lost home remained.

And as the engagement with exile and homeland persists in Israeli society, it resonates with different thinkers, as it has with Gideon Ofrat, the tireless and unique curator of and commentator on Israeli art. Ofrat's preoccupation and continued fascination with the painting, as in his book *Shivei galut* (In Praise of Exile), brings to a close this exploration into the impact of *Exile* (fig. 12). Struck by the painting as a 7 year old child when he first saw it in his aunt's unattractive apartment, Ofrat tried to unravel his persistent attachment to the work, notwithstanding its threatening, depressing atmosphere. He asks: "are they my forefathers? Is my fate theirs? Their Holocaust mine? Their Galut mine?" and he responds that "the painting creates a meeting point between the man-child and his forefathers' spirit. The spirit of Galut. From this side - the spirit of life (ו ו ו ו ו ו ו ו ו ו ו ו ו)"[55].

Hirszenberg's *Exile* illuminates the potential com-municative message of a work of art. It has resonated in social and cultural contexts for the last century as an avatar of the dilemmas Jews faced in this period, entering the consciousness and memory of diverse individuals when provoked emotionally or culturally. As issues of exile, place, homeland, belonging continue to reverberate in the modern Jewish and Israeli experience, one can only imagine that *Exile*, although still lost and unaccounted for, will continue to roam and inspire the imagination of artists, writers, and thinkers.

55 G. Ofrat, *Shivei galut* (In Praise of Exile), Jerusalem 2000, 207–208.

Samuel Hirszenberg
Wychodźcy/Exile, 1898-1904
zaginiony/whereabouts unknown

Samuel Hirszenberg
Sjesta sobotnia/ Sabbath Rest, 1894
olej na płótnie/oil on canvas, 149,5 × 205,5 cm
Dzięki uprzejmości Galerii Ben Uri w Londynie/Courtesy of Ben Uri Gallery, London

Żydowski imigrant/Jewish Immigrant, 1909
Dzięki uprzejmości Biblioteki Narodowej Izraela w Jerozolimie/Courtesy of Israel National Library, Jerusalem

Henryk Hochman
Przybycie Żydów do Polski/The Arrival of Jews to Poland, 1907-1910
Dzięki uprzejmości Eugeniusza Dudy z Oddziału Starej Synagogi
Muzeum Historycznego Miasta Krakowa/Image courtesy of Eugeniusz Duda,
Historical Museum of the Municipality of Krakow, Old Synagogue

Abel Pann,
Uchodźcy/Refugees,1906
olej na płótnie/oil on canvas, 97 × 60 cm
Muzeum Izraela, Jerozolima/The Israel Museum, Jerusalm
Foto./Photo: © The Israel Museum by Avshalom Avital

Marc Chagall
Exodus/Exodus, 1909
ołówek na papierze/pencil on paper, 21.9 × 35.6 cm
Prywatna kolekcja/Private collection
© ADAGP, Paris [2015]

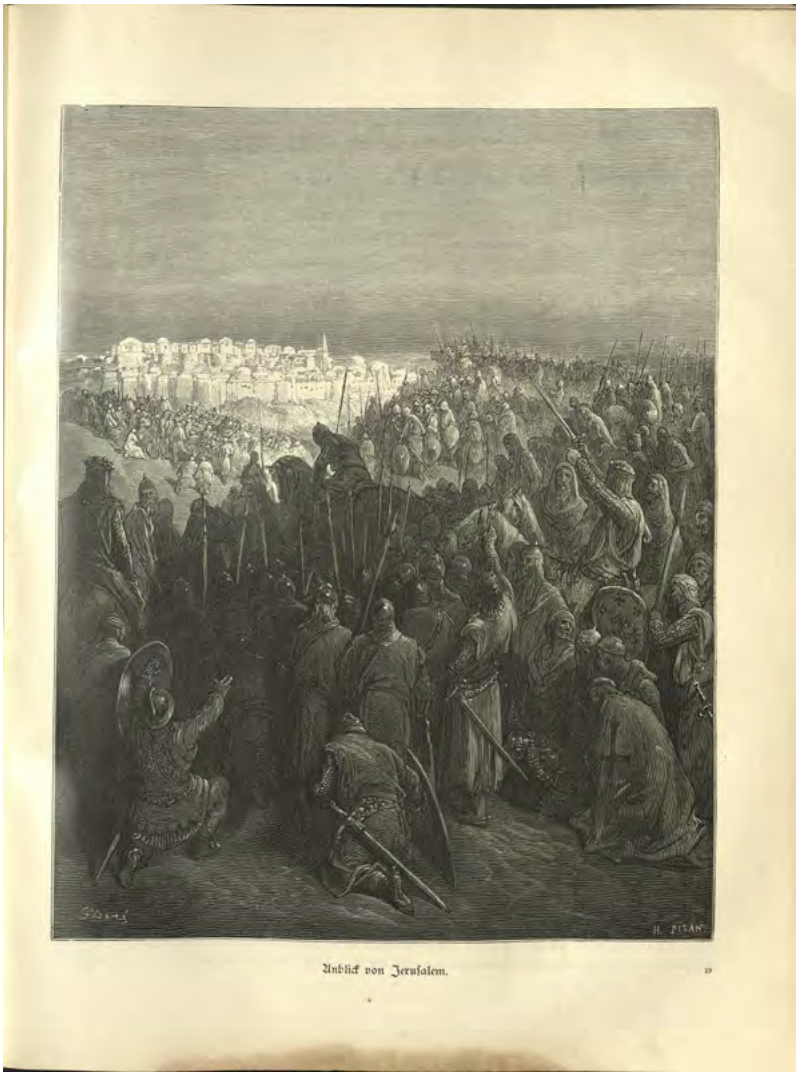
Borys Schatz
Tablica upamiętniająca S. Hirszenberga/The Memorial Plaque Dedicated to Hirszenberg ok./ca. 1914.
Dzięki uprzejmości Centralnego Archiwum Syjonistycznego/Courtesy Central Zionist Archives
PHG/1017415

Jacob Steinhardt
Jakub w drodze do Egiptu/Jacob on the Way to Egypt, 1920-1922/1923
Ilustracja do Hagady na święto Pesach, Berlin/
Illustration to Passover Haggadah, Berlin, 1923
drzeworyt/woodcut, 1920
143 × 182 cm
The Israel Museum, Jerusalem

Charlotte Burešova
Deportacja/Deportation, 1965
tusz indyjski i węgiel/india ink and charcoal, 30 × 42 cm
Dzięki uprzejmości Działu Kolekcji Sztuki, Muzeum Bojowników Getta, Izrael/Courtesy Art Collection, Beit Lohamei Haghetaot—Ghetto Fighters' House Museum, Israel
inw./inv. 1006

Natan Rapaport
Pomnik Bohaterów Getta/Warsaw Ghetto Monument, 1948/1973
Jad Waszem/Yad Vashem
Dzięki uprzejmości Departamentu Sztuki Działu Muzealnego. Jad Waszem, Instytut Pamięci Męczenników i Bohaterów Zagłady/Courtesy of Art Department Museums Division. Yad Vashem, The Holocaust Martyrs' and Heroes' Remembrance Authority

Yosl Bergner
Cel X/Destination X, 1969
olej na płótnie/oil on canvas, 100 × 100 cm
Foto/Photo: Liat Elbling.
Dzięki uprzejmości Davida Binetha, Tel Awiw/
Courtesy of David Bineth, Tel Aviv



Okładka do książki Gideona Ofrata *Ku chwale wygnania*, Jerozolima 2000/
Cover for Gideon Ofrat's book, *In Praise of Exile* (Jerusalem: Karta, 2000)

SPOJRZENIE DO WNĘTRZA – *PORTRET MĘŻCZYZNY W STROJU ORIENTALNYM* SAMUELA HIRSZENBERGA W ZBIORACH SZTUKI ŻIH

Teresa Śmiechowska
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma

W bogatych zbiorach sztuki Muzeum ŻIH, utworzonych po wojnie z ocalonych pozostałości żydowskiej kultury, znajdują się dwa szczególnie ważne dla kolekcji, przykuwające uwagę, portrety. Oba namalowane techniką olejną na płótnie. Jeden to wielokrotnie reprodukowany i najczęściej wypożyczany na wystawy Autoportret Maurycego *Gottlieba w stroju arabskim* (inny tytuł *Autoportret Maurycego Gottlieba w stroju beduińskim*), kopia obrazu mistrza, powszechnie uznanego za pierwszego „malarza żydowskiego" w Polsce, wykonana przez jego młodszego brata Marcina w 1887 roku (il. 1). Oryginał zaginął, nie wiemy, czy istnieje. Obraz przedstawia autoportret Maurycego Gottlieba przebranego w strój beduiński, w jakim wystąpił na balu w wiedeńskim Domu Artystów w roku 1877 (il. 2). Artysta przedstawił siebie w pozycji stojącej frontalnie (w półpostaci), en face, z głową zwróconą w lewą stronę. Ubrany jest w strój arabski albo beduiński: biała koszula ozdobiona kolorowym haftem z małą stójką, krótka błękitna kamizelka haftowana złotą nicią, głowa spowita w barwny zwój (brązowo-zielony), na wierzch nałożony płaszcz w czarne i zielonkawe pasy. W talii przewiązany jest ozdobnym haftowanym pasem, za który założony jest długi sztylet podtrzymywany prawą ręką zgiętą w łokciu. Lewa ręka opuszczona swobodnie wzdłuż ciała delikatnie dotyka tkaniny egzotycznego stroju. Sygnatura w lewym dolnym rogu: E.M. Gottlieb, 1887.

Obraz został zakupiony w 1947 roku od pana Natana Grossa z Łodzi.

Drugi obraz, mniej znany, nie tak sławny jak autoportret Gottlieba, to portret Araba Samuela Hirszenberga, bez daty powstania, ale namalowany z całą pewnością pod koniec życia artysty, już w Jerozolimie pomiędzy 1907 a 1908 rokiem (il. 3). Jest to półpostaciowy portret młodego mężczyzny ukazanego niemal en face, lekko odchylonego w prawo. Portretowany ma smagłą twarz, szerokie czarne brwi, ciemne oczy, smutne spojrzenie skierowane nieco w dół, wąskie wąsy, szerokie wargi. Mężczyzna ubrany jest w brązowoczerwony burnus, jego głowę i ramiona okrywa biały haik podtrzymywany przez czarny sznur obwiązany wokół głowy i zwisający z lewego ramienia, na wysokości szyi spięty złotą obrączką. Haik spływa na ramiona i piersi, jego prawy róg przerzucony jest przez lewe ramię portretowanego. Postać ukazana jest na gładkim, jasnym, beżowożółtym tle. Ten kontrast stosunkowo ciemnej sylwety postaci i bardzo jasnego tła sprawia wrażenie wychodzenia postaci z tła. Na odwrocie obrazu mamy zapisaną część jego historii. Znajduje się tam napis: „darowizna p. [pani] Hirszenberg, Kr [Kraków] 22/7 1907". Ponadto mamy nalepki:

1. Centralny Komitet Żydów /w Polsce/ Hirszenberg Samuel/Arab/no 47

2. (stempel – dr Kazimierz Buczkowski, biegły sądowy w zakresie dzieł sztuki) oraz orzeczenie opisujące przedmiot orzeczenia czyli to, co przedstawione jest na obrazie z zaznaczeniem, że obraz jest sygnowany po prawej stronie u góry pierwszą literą imienia i nazwiskiem artysty.

Obraz został zakupiony do zbiorów Muzeum ŻIH w 1947 roku od pana Bulandy z Krakowa (informacje na karcie obiektu zgodnie z księgami inwentarzowymi muzeum). Z katalogu wystawy „Sto lat malarstwa polskiego 1800-1900" zorganizowanej w Pałacu Sztuki w Krakowie w 1929 roku dowiadujemy się, że właścicielem obrazu (tytuł katalogowy – *Studium Araba*) był krakowski adwokat dr Zygmunt Ehrenpreis. Już po wojnie obraz znalazł się w zasobach Centralnego Komitetu Żydów w Polsce.

Oba portrety, namalowane przez artystów bliskich sobie zarówno pokoleniowo (Hirszenberg był młodszy od Gottlieba tylko o osiem lat) jak i ideowo, bardzo różnią się od siebie, choć oba możemy zaliczyć do kategorii orientalnych.

Orientalizm w sztuce XIX wieku był rozpowszechnionym, modnym zjawiskiem, częścią szerokiego nurtu w Europie, który pojawił się w sztuce, nauce, literaturze i muzyce tego okresu jako przejaw zainteresowania kulturą Wschodu. Wiązany również z narodzinami romantyzmu, „jego koncepcją wolności, upodobania do egzotyki i niezwykłości"[1]. Powstanie tego nurtu, niewątpliwie ma swoje podstawy zarówno w wielowiekowej tradycji, jak i wydarzeniach politycznych tamtego czasu, a szczególnie ekspansją mocarstw europejskich na Wschodzie. „Przejawem ożywionego zainteresowania Orientem były podróże artystów na Bliski i Daleki Wschód, początkowo w charakterze osób towarzyszących np. arystokratom, którzy się tam wybierali i chcieli mieć ››dokumentację‹‹ z tych wypraw w formie rysunków, akwarel lub obrazów. Później kiedy podróże były tańsze i prostsze ze względów na ułatwienia komunikacyjne, coraz częstsze stały się wyjazdy indywidualne"[2].

Już pod koniec XIX wieku indywidualnie na Wschód wyjeżdżali artyści. W 1872 roku wybrał się do Konstantynopola Jan Matejko, który „w czasie tej podróży stworzył szereg rysunków przedstawiających różne motywy architektoniczne, studia strojów i postaci, które są świadectwem dużego zmysłu obserwacyjnego. Jednak wrażenia z wyprawy nie wpłynęły na zainteresowanie się malarza tematyką orientalną, która poza wspomnianymi szkicami nie znalazła odzwierciedlania w jego twórczości"[3]. Nie możemy jednak wykluczyć wpływu opowieści z podróży na uczniów malarza, do których zaliczamy zarówno Gottlieba, jak i Hirszenberga, studiujących w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych w czasach, kiedy Matejko pełnił w niej kierownicze funkcje.

Fascynacja Orientem w XIX stuleciu była na tyle silna, że niezwykle modne stały się autoportrety artystów europejskich w strojach arabskich. Tak więc Maurycy Gottlieb nie był tu wyjątkiem, jego autoportret w stroju beduińskim jest najlepszym dowodem tej mody.

1 A. Kozak, *Pomiędzy modą i tradycją,* [w:] *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i 1. połowie XX wieku*, katalog wystawy w MNW, Warszawa 2008.
2 Ibidem, s. 35.
3 Ibidem, s. 37.

W przypadku Gottlieba problematyczne jest, jak pisze Anna Kozak, „wyznaczenie granicy pomiędzy orientalizmem a nawiązywaniem do własnych korzeni kulturowych, podkreślaniem narodowej odrębności, podejmowaniem wątków orientalnych z pozycji zasymilowanego Żyda”[4]. Ta sama autorka wprowadza trzy kategorie interpretacyjne autoportretów artystów europejskich w strojach arabskich. Mogą być interpretowane „jako identyfikacja z przedmiotem zainteresowania, strój zdobywcy, czy wreszcie maskarada”[5]. Do tej ostatniej grupy należy autoportret Gottlieba, będący jednym z najwcześniejszych tego rodzaju przedstawień w sztuce polskiej. „Maskarada”, a z drugiej strony sugestywny portret modela, który sam siebie namalował, zaspakaja naszą ciekawość wyglądu osoby wybitnej, owianej niemal legendą ze względu na swoją przedwczesną śmierć. Budzi w nas szczególnie żywą reakcję uczuciową, bo jest podobizną człowieka, który żył dawniej. Tęsknota za Orientem w przypadku tego autoportretu wyrażona jest być może również w bajecznie kolorowych tkaninach i ich specjalnym zestawieniu na wzór odświętnego stroju Beduinów.

Orientalizm portretu Hirszenberga nie jest „maskaradą”. Jest jak najbardziej prawdziwy, autentyczny. Wynika z naturalnego zafascynowania otoczeniem, w którym znalazł się artysta. Do Jerozolimy zaprosił go Boris Schatz, malarz i rzeźbiarz z Litwy, założyciel pierwszej Szkoły Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych „Bezalel”. Krakowskie gazety pisały wówczas o niezwykłej karierze Hirszenberga, który „został powołany na stanowisko dyrektora Akademii sztuk pięknych w Jerozolimie” (rada szkoły rozważała taką możliwość)[6]. W wywiadzie dla tygodnika „Świat” z 20 lipca 1907 roku, na kilka dni przed „przeniesieniem się znad Wisły pod egzotyczne niebo biblijnego kraju”, Hirszenberg mówił z entuzjazmem: „Akademia wraz z kompleksem muzeów stanie się z czasem punktem centralnym dla sztuki i archeologii żydowskiej. Później mają się wytworzyć inne jeszcze instytucje kulturalne wyższego rzędu: wielka biblioteka, uniwersytet”. „Z Akademii – jak podkreślił – mogą wychodzić nie tylko nauczyciele, lecz i artyści wolni... Palestyna ze swoimi pięknymi partiami górskimi dostarcza wiele cennego materiału dla pejzażu”. W tym samym wywiadzie informował , że „na razie udaje się do Jerozolimy na przeciąg dwóch lat, później – zostanie, albo wróci na powrót do Polski. Nie umie tego teraz przewidzieć...”[7].

Jesienią 1907 roku Hirszenberg wraz z żoną Diną wyruszył z Krakowa do Francji, na kilka dni zatrzymał się w Bretanii u swojego młodszego brata Leona. W październiku 1907 roku popłynął statkiem z Marsylii do Palestyny. Po przyjeździe do Jerozolimy: „Tam pod błękitnym niebem swojej ojczyzny odnalazłby, być może, spokój, zapomniałby o tym boleśnie kłującym

4 Ibidem, s. 43.
5 Ibidem.
6 „Świat” 1907, nr 29, s. 16.
7 Ibidem.

koszmarze ostatnich kilku lat, odżyłby. Odżyć, odrodzić się z całym swoim ludem! W szkole znalazł oczekującą go młodzież, która pokładała w nim swoje nadzieje"[8]. Bo przecież, jak pisze dalej w swoich wspomnieniach Dina, przyjechał do Palestyny z silnej potrzeby zmiany, „po to, żeby wreszcie żyć i innych przywrócić do życia".

Jednym z głównych założeń Szkoły Bezalel było stworzenie prawdziwego stylu „hebrajskiego". Schatz formułując zasady programowe szkoły podkreślał znaczenie „oryginalnego stylu", zakładając, że „aktualne kwestie stylu będą miały duże znaczenie w naszym projekcie, bo zarówno tutaj jak i zagranicą wielką wartością prac jest wykonanie ich w znakomitym, charakterystycznym stylu... Obrazy skomponowane są w określonym stylu i próbujemy stworzyć nowy Hebrajski Erez-Izrael styl..."[9].

W kręgu osób związanych z Bezalel starano się używać terminu „hebrajski", a nie „żydowski". Jednym z elementów składających się na styl „hebrajski" – obok rozwijania hebrajskiego liternictwa w motywy dekoracyjne, używania syjonistycznych symboli oraz motywów fauny i flory charakterystycznych dla Erec Israel – było przedstawienie w rysunku i malarstwie scen z Ziemi Izraela. Ponadto przedstawianie różnych typów etnicznych napotkanych w Jerozolimie i częste malowanie lokalnej ludności w strojach ludowych. W Bezalel szczególną uwagę zwracano właśnie na to zadanie. Schatz był przekonany, że jeśli przedstawia się biblijne postaci na wzór współczesnych brodatych Jemenitów, jest się bliżej biblijnego ducha.

Po przyjeździe do Jerozolimy Hirszenberg przeszedł proces transformacji, porzucił symboliczne przedstawienia, tematy martyrologiczne, motyw drogi, duże formaty i kolorystykę utrzymaną w ciemnej tonacji. Nowe niebo, inny krajobraz, nowa rzeczywistość, wpływ ostrego światła pomogły mu wejść w inną aurę, rozjaśnić paletę, zająć się nowymi tematami. Malował wielokrotnie Wzgórze Świątynne z meczetem Omara, uliczki Starej Jerozolimy, Ścianę Płaczu, Dolinę Cedronu. Obrazy malowane są lekko, swobodnie, charakteryzuje je fragmentaryczność ujęcia, jasna, soczysta barwa.

Z zapisków Diny dowiadujemy się również, że w Jerozolimie „na swoich pierwszych modeli wybrał Jemenitów, najnędzniejszy lud na świecie. […] co roku nadciągali całymi hordami z krańców szczęśliwej Arabii, gdzie żyli plemiennie, i zalewali Palestynę [...] lud niewielkiej postury, zagruźliczeni, rozgorączkowani, ale ich twarze spalone słońcem Arabii pozostają szlachetne, są piękne"[10]. Hirszenberg inspiruje się ich ludzką niedolą, ich wykluczeniem spomiędzy innych plemion. Jak pisze dalej żona artysty: „I faktycznie, S. Hirszenberg, jak prawdziwy poeta, będzie

8 D. Hirszenberg, *Samuel Hirszenberg*, tłum. E. Bobrowska, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa 2016.

9 Clarus, *Niezwykła kariera. Malarz krakowski dyrektorem szkoły sztuk pięknych w Palestynie*, „Świat" 1907, nr 29, s. 16.

10 D. Hirszenberg, op. cit., s. 89.

umiał wydobyć z tych biednych, wychudzonych, smagłych twarzy prawdę ogólnoludzką”[11] (il. 4) Płynność linii, która obrysowuje sylwetki, podkreśla detale najważniejsze dla portretu: detal twarzy i rąk; oddaje „wewnętrzną istotę” tych postaci (il. 5). Niewielu artystom udało się osiągnąć tak sugestywny wyraz psychologiczny postaci. Gdzie znajdują się te obrazy, czy zaginęły bezpowrotnie? Tego nie wiemy. Znamy je jedynie z reprodukcji w „Ost und West” z 1912 roku. Z kategorii „orientalnych” w Bezalel zmieniły zapewne kwalifikację na styl „hebrajski”. Jak przedstawiały się w kolorze, możemy sobie jedynie wyobrazić patrząc na portret Jemenity namalowany przez Lazara Krestina (1868 – 1938) portret wyraźnie inspirowany malarstwem Hirszenberga, wręcz z portretu jego autorstwa skopiowany (il. 6), . Krestin objął stanowisko nauczyciela malarstwa w Bezalel po śmierci Hirszenberga12.

W jego ostatnich, malowanych w ciągu jedenastu miesięcy pobytu w Jerozolimie obrazach i rysunkach Samuela Hirszenberga odnajdujemy całe bogactwo typów ludzkich, starych Żydów, młodych Arabów. Z tego okresu pozostał nam z pewnością Portret mężczyzny w stroju orientalnym, występujący jeszcze pod innymi tytułami – *Arab, Studium Araba* (niestety, w tym przypadku artysta nie pozostawił żadnej sugestii w postaci zapisu na płótnie). Jest to portret szczególny, jedyny zachowany tego rodzaju. Widać w tym nim fascynację człowiekiem. W twarzy portretowanego odnajdujemy wszystkie uczucia, radość, smutek, zamyślenie, rozmarzenie, ale przede wszystkim szlachetną godność i piękno. Najważniejsza w tym portrecie jest twarz – to przywodzi na myśl słowa francuskiego filozofa Emanuela Levinasa. Podążając za jego teorią, „twarz” wyraża najgłębszą istotę człowieka, poświadcza prawdę o nim samym, jest potwierdzeniem obecności (tu, w tym kraju moich przodków, są moje korzenie). Twarz człowieka jest zarazem symbolem inności. A jedocześnie wyrazem bezpośredniej bliskości jest spotkanie twarzą w twarz. Twarz Drugiego pobudza do dobroci i wtedy istnienie nabiera sensu. Bóg objawia się jako „Enigma”, czyli znaczenie śladu. Rozpoznać Go można w twarzy „Innego”. Twarz „Innego” (bliźniego) jest również śladem obecności absolutnie „Innego” (Boga). W tym obrazie, jestem o tym głęboko przekonana, odnajdujemy wewnętrzny portret artysty (nie wykluczając do końca zewnętrznego podobieństwa, ale odnoszącego się do czasów młodości – S.H. miał zwyczaj identyfikować się z postaciami ze swoich obrazów, nadając im cechy własnej twarzy) (il. 7). Mamy tu do czynienia z wyobrażonym autoportretem, w którym artysta odsłania przed nami swoje „wnętrze”, swoją „duszę”. Henryk Glicenstein, wybitny rzeźbiarz, tak charakteryzuje Hirszenberga, swojego szwagra, którego znał osobiście, w gazecie „Chwila” z 1926 roku: „był naturą pełną wykwintu i wewnętrznego piękna. Rycerski wobec drugich, mało dla siebie żądający”, a autor związany z „Chwilą” tak o nim pisze

11 Ibidem.

12 Dziękuję pani Izabelli Powalskiej za wskazanie mi tej pracy Krestina.

w dalszej części artykułu: „Mówiąc o Żydach, Arabach, typach wschodnich ze swoich obrazów, mówił nam zarazem o sobie. Jest sam jednym z bachurim genialnej swej *Jesziwy* i jest postacią w długim korowodzie *Golusu* i jest może... małym Spinozą, który pieszczoty przyjmuje tylko z dłoni Uriela Akosty. Kiedy patrzymy na nieżydowskie tematy prac Hirszenberga – pojmujemy, że żyjąc w żydostwie nie zaskorupiał się wcale. Jego wczesne *Pastorałki*, jego pejzaże palestyńskie z ostatniego okresu życia, że ku wszystkiemu co piękne szedł pomost od ponurego *Golusu*. I jeszcze jedno, co charakteryzuje Hirszenberga. Gdy ciężko już chory przybył do Palestyny, by w Bezalelu zająć skromne stanowisko kierownika oddziału malarstwa – znalazł mimo pełną świadomość, że każdy z pięknych dni jest darowizną, całą skarbnicą niczym nie przyćmionego szczęścia. – Opowiadał mi prof. Schatz, gdyśmy siedzieli na ławeczce przed Bezalelem, mówił o ostatnich latach Hirszenberga, że to, co Hirszenberg mówił mu o Palestynie, da się skondensować w jednym zdaniu: Jakże ciężko umierać, gdy się jest wreszcie u brzegu swojej ojczyzny”[13].

Artysta dotarł do „swojej ojczyzny”, w której spędził tylko jedenaście miesięcy, a chociaż ten czas w porównaniu z życiem człowieka dorosłego wydaje się mgnieniem, Samuel Hirszenberg „przedłużył swe życie” w pozostawionych po sobie dziełach, tak jak to ma miejsce w przypadku każdego wybitnego artysty. Jeszcze raz przytoczę słowa Diny, jego wiernej do samego końca towarzyszki życia: „czy maluje Saula, dumnego, wyniosłego, namiętnego, czy Dawida, wielkiego samą swoją powagą, to pozują mu Jemenici (il. 8). Odnajduje w nich bowiem pierwotny typ rasy, jakiego żadnej cywilizacji nie udało się wynaturzyć. To w nich odkrywa sławetnych przodków, którzy przecież także przywędrowali z pustyni. Ale to nie tylko typ czy szlachetność wyrazu należy podziwiać w rozmaitych dziełach, które S. Hirszenberg wykonał w Palestynie. Jest także walor malarski: jakaż delikatność tonów, jaka pewność rysunku, jakie zestawienia barwne. Uprościł paletę”[14].

Wracając na koniec do portretu *Artysta w stroju arabskim* Maurycego Gottlieba, który przywołałam na początku tego tekstu – jedna myśl nie daje mi spokoju. Czy Gottlieb, który w autoportrecie z 1877 roku tak doskonale ukrył swoją „wewnętrzną istotę” za maską orientalnego kostiumu, zdecydowałby się, gdyby nie przedwczesna śmierć, na opuszczenie Europy? Czy rozpocząłby nowy etap swojego życia w Jerozolimie, w Ziemi Obiecanej, tak jak uczynił jego młodszy kolega Samuel Hirszenberg, stawiany zaraz po nim, na drugim miejscu, w panteonie najwybitniejszych artystów żydowskich.

13 L.W., „Chwila” 1926, nr 2531, s. 8.
14 D. Hirszenberg, op. cit., s. 89.

A GLIMPSE INSIDE - PORTRAIT OF *A MAN IN ORIENTAL DRESS* BY SAMUEL HIRSZENBERG IN THE COLLECTION OF THE JEWISH HISTORICAL INSTITUTE

Teresa Śmiechowska
Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute

In the rich art collections of the Museum of the Jewish Historical Institute, created after the war with the surviving remnants of Jewish culture, there are two eye-catching portraits particularly important for the collection, both painted in oil on canvas. One is often reproduced and loaned – *Self-portrait by Maurycy Gottlieb in Arabic Dress* (another title: *Self-portrait of Maurycy Gottlieb Dressed as Bedouin*), a copy of the master's work, widely acclaimed as the first "Jewish painter" in Poland, made by his younger brother Marcin in 1887 (Fig. 1). The original is lost, and we do not know if it still exists. The painting features a self-portrait of Maurycy Gottlieb dressed in Bedouin garb he wore at the Vienna Ball in the House of Artists in 1877 (Fig. 2). The artist depicted himself standing frontally (torso), en face, with his head turned to the left. He is wearing Arabic or Bedouin clothing: a white shirt decorated with coloured embroidery with a small collar, a short blue jacket embroidered with gold thread, with his head wrapped in a brown and green coloured turban, with a coat of greenish black stripes. At the waist he tied a decorative embroidered sash with a long dagger and held up his right hand bent at the elbow. The left hand, held alongside the body, gently touches the fabric of the exotic costume. The signature in the lower left corner is E.M. Gottlieb, 1887.

The painting was purchased in 1947 from Mr. Natan Gross in Łódź.

The second work, less known, not as famous as Gottlieb's self-portrait, is a portrait of an Arab by Samuel Hirszenberg, no date of creation, but certainly painted at the end of the artist's life, already in Jerusalem between 1907 and 1908 (Fig. 3). This is a portrait of a young man depicted almost en face, slightly turned to the right. He has a swarthy face, broad black eyebrows, dark eyes, a sad look directed slightly downward, but more "inside," a thin mustache, wide lips. The man is dressed in brown and red burnous, with his head and shoulders covered with a white Haik supported by black rope tied around the head and hanging over the left shoulder, kept together with gold ring at the height of the neck. The Haik falls on the shoulders and chest, its right corner flipped over his left shoulder of the portrayed. The figure is shown on a smooth bright beige and yellow background. This contrast between the relatively dark silhouette of the sitter and a very light background gives the impression as if the figure was coming out of the background. On the back of the picture part of his history is recorded. There is an inscription: "Donated by p. [Mrs.] Hirszenberg, Kr [Kraków] 22/7 1907." Furthermore, there are labels:

1. The Central Committee of the Jews / in Poland / Hirszenberg Samuel / Arab / no 47

2. (stamped – Kazimierz Buczkowski, an expert witness in the field of art) and the assessment describing what is shown in the image, indicating that the image is signed on the right side at the top with the first letters of the name and surname of the artist.

The painting was purchased for the collection of the Museum of the Jewish Historical Institute in 1947 from Mr. Buland from Kraków (information on the item card according to the museum inventory books). The catalogue for the exhibition "One Hundred Years of Polish Painting 1800-1900" organized at the Palace of Arts in Kraków in 1929 states that the owner of the image (catalogue title – *Studium Araba* [*Study of an Arab*] was a Kraków lawyer Dr. Zygmunt Ehrenpreis. After the war, the painting became the property of the Central Committee of Jews in Poland.

Both portraits, painted by artists close both in terms of their generation (Hirszenberg was younger than Gottlieb by only eight years) and ideologically, are very different from each other, although both can be categorized as oriental.

Orientalism in art of the nineteenth century was a widespread, fashionable phenomenon, part of a broader trend in Europe found in art, science, literature, and music of this period, as an expression of interest in Eastern culture. It was also associated with the birth of Romanticism, "the concept of freedom, a taste for the exotic and extraordinary"[1]. The emergence of this trend no doubt had its basis in both the centuries-old tradition and political events of that time, especially the expansion of the European powers in the East. "A manifestation of a lively interest in the Orient were the travels of artists to the Middle and Far East, initially as persons accompanying, for example, aristocrats going there who wanted to document those expeditions in the form of drawings, watercolours, and paintings. Later, when travel was cheaper and simpler for reasons of easier of communication, individual trips became increasingly frequent"[2].

Already in the late nineteenth century individual artists started going to the East. In 1872, Jan Matejko went to Constantinople, and "created a series of drawings during this journey, depicting various architectural motifs, studies of costumes and figures that were are a testament to his significant sense of observation. However, experience from the journey did not affect the painter's interest in oriental themes that outside such sketches was not reflected in his work"[3]. However, we cannot exclude the possibility that the story of the journey affected his students, including both Gottlieb and Hirszenberg, who were studying at Kraków's School of Fine Arts in the days when Matejko was serving as its head.

The fascination with the Orient in the nineteenth century was so strong that it became extremely fashionable for European artists to paint self-portraits in Arab costumes. Maurycy Gottlieb was no exception, and his self-portrait dressed as a Bedouin is the best proof of this fashion. In the case of Gottlieb it is problematic, as Anna Kozak writes, "to draw the line between

1 A. Kozak, *Pomiędzy modą i tradycją*, [in:] *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i 1. połowie XX wieku*, katalog wystawy w MNW, Warszawa 2008.
2 Ibidem, p. 35.
3 Ibidem, 37.

Orientalism and reference to his own cultural roots, emphasis on national identity, making oriental themes from the position of an assimilated Jew"[4]. The same author introduces three categories of interpretation of self-portraits by European artists in Arab costumes. They may be interpreted "as an identification with the object of interest, a costume of a conqueror, and finally, a masquerade"[5]. The latter group includes Gottlieb's self-portrait, one of the earliest representations of this kind in Polish art. The "masquerade" and, on the other hand, an evocative portrait of the model who painted himself satisfies our curiosity about the appearance of an outstanding person, almost a legend due to his untimely death. It evokes in us a particularly vivid emotional reaction, because it is the likeness of a man who lived in the past. The longing for the Orient in the case of this self-portrait can be expressed also in the fabulously colourful fabrics and their special arrangement modelled after the festive attire of the Bedouins.

The Orientalism of Hirszenberg's portrait is not a "masquerade." It is most genuine, authentic. It stems from the natural fascination with the environment of the artist. He was invited to Jerusalem by Boris Schatz, a painter and sculptor from Lithuania, founder of the first School of Fine Arts and Decorative Arts "Bezalel". A Kraków newspaper wrote about the extraordinary career of Hirszenberg, who "was appointed director of the Academy of Fine Arts in Jerusalem" (the school council indeed considered such a possibility)[6]. In an interview with the weekly magazine "Świat" 20 July 1907, several days before "leaving the Vistula for the exotic sky of the biblical country", Hirszenberg says enthusiastically: "The Academy along with a complex of museums would become the focal point for Jewish art and archaeology. Later, other cultural institutions of higher order will be established: a great library, university". As he emphasises, "The Academy may not only produce teachers, but also free artists ... Palestine, with its beautiful mountains, provides much valuable material for the landscape painting". In the same interview he reports that "at the moment [he is] going to Jerusalem for two years, and later – he will stay or return to Poland. [He] cannot predict that now…"[7].

In autumn 1907, Hirszenberg went from Kraków to France with his wife Dina, staying in Brittany for a few days with his younger brother Leon. In October 1907, he travelled by ship from Marseilles to Palestine. After arriving in Jerusalem: "There, under the blue sky of his homeland, he would find, perhaps, peace, forget about the painfully stinging nightmare of the last few years, start a new life. Revived, reborn with all his people! At the school he found young people awaiting him,

4 Ibidem, 43.
5 Ibidem.
6 «Świat" 1907, no. 29, 16
7 Ibidem.

who pinned their hopes on him"[8]. After all, as Dina writes in her memoirs, he came to Palestine with a strong need for a change, "just to finally live and bring others back to life".

One of the main objectives of the Bezalel School was to create a true "Hebrew" style. Formulating the rules of the school curriculum, Schatz stressed the importance of "an original style", assuming that "the style of current issues will be important in our project, because both here and abroad, the great value of the works lies in excellent execution of their distinctive style... Paintings are composed in a certain style and we are trying to create a new Hebrew style Erez Israel…"[9].

The circle of people associated with the Bezalel tried to use the term "Hebrew", and not "Jewish". One of the elements that made up the "Hebrew" style – next to the development of the Hebrew lettering into decorative motifs, using the Zionist symbols and motifs of flora and fauna characteristic of Eretz Israel – was the presentation of drawings and paintings of scenes from the Land of Israel. In addition, different ethnic types were depicted, encountered in Jerusalem, as well as painting of the local population in folk costumes. At the Bezalel, special attention was paid precisely to that goal. Schatz was convinced that if one presents biblical figures as contemporary bearded Yemenites, one is closer to the biblical spirit.

After arriving in Jerusalem, Hirszenberg underwent a process of transformation, and abandoned symbolic representations, themes of martyrdom and road, large format and dark tones. A new heaven, a different landscape, a new reality, the effect of bright light helped him to enter into a different aura, to brighten the palette, tackle new topics. He often painted the Temple Mount with the Mosque of Omar, streets of Old Jerusalem, the Wailing Wall, the Kidron Valley. The works, painted lightly, freely, are characterized by a fragmented approach and bright, suffused colour.

From Dina's notes we also learn that in Jerusalem "he chose Yemenites as his first models, the most miserable people in the world. [...] Every year, their hordes came from the far reaches of the happy Arabia, where they lived as tribes, and flooded Palestine [...] the people of small stature, sick with consumption, frantic, but their faces burned with the sun of Arabia are precious, they are beautiful"[10]. Hirszenberg was inspired by their human misery, their exclusion from other tribes. The artist's wife continued: "And in fact, S. Hirszenberg, like a true poet, would be able to extract from the poor, emaciated, swarthy faces the truth for mankind"[11] (Fig. 4). The liquidity of the line that outlines the figure emphasizes the most important details: the detail of the face

8 D. Hirszenberg, *Samuel Hirszenberg*, Polish transl. E. Bobrowska, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa 2016.

9 Clarus, *Niezwykła kariera. Malarz krakowski dyrektorem szkoły sztuk pięknych w Palestynie*, « Świat" 1907, no 29, 16.

10 D. Hirszenberg, op. cit., 89.

11 Ibidem.

and hands; and conveys the "internal essence" of these figures (Fig. 5). Few artists managed to achieve such a suggestive expression of psychological character. Where are these images, are they lost forever? We do not know. We know them only from reproductions in the "Ost und West" in 1912. Originally categorised as "Oriental", at the Bezalel they probably changed the qualification of the style to "Hebrew." We can only imagine how they looked in colour based on the portrait of a Yemenite painted by Lazar Krestin (1868–1938), clearly inspired by Hirszenberg's painting, virtually copied from the original work (Fig. 6). Krestin took a position as painting teacher at the Bezalel after Hirszenberg's death[12].

In his last paintings and drawings, painted during the eleven months he spent in Jerusalem, we find a plethora of human types, old Jews, young Arabs. From this period *Portrait of a Man in Oriental* Costume survives, listed under other titles - *Arab*, *Study of an Arab* (unfortunately, in this case the artist left no suggestion in the form of a record on canvas). This is a special portrait, the only preserved of its kind. It is evidence of a fascination in the man. In the face, we find all feelings portrayed: joy, sorrow, thoughtfulness, dreaminess, but above all noble dignity and beauty. The face is the most important in this portrait – it brings to mind the words of the French philosopher Emmanuel Levinas. Following his theory, a "face" expresses the deepest essence of man, certifies the truth about himself, is a confirmation of the presence (here, in the country of my ancestors, my roots are). The face of man is also a symbol of otherness. And at the same time, a face to face meeting is an expression of close proximity. The face of the Other stimulates me to goodness and then my existence makes sense. God reveals himself as the "Enigma", which is the meaning of a trace. One can recognize him in the face of "the Other". The face of "the Other" (one's neighbour) is also a trace of the presence of "the absolutely Other" (God). I believe that in this painting we find the inner portrait of the artist (not excluding external similarities, albeit from his youth – S.H. had a habit of identifying with the figures in his paintings, equipping them with his own facial features) (Fig. 7). We are dealing with an imaginary self-portrait in which the artist reveals to us his "interior", his "soul". Henryk Glicenstein, a prominent sculptor, characterises Hirszenberg, his brother-in-law, whom he knew personally, in the newspaper "Chwila" from 1926: "His nature was full of inner beauty and refinement. Chivalrous towards others, unassuming when it came to his own needs," and an author associated with "Chwila" wrote about him later in the article: "Speaking of Jews, Arabs, eastern types of his paintings, at the same time he was telling us about himself. He is one of the Bahurim from his brilliant Yeshiva, and a figure in the long procession of the Golus and perhaps ... the young Spinoza, who only accepts caresses from Uriel Acosta. When we look at non-Jewish subjects addressed by Hirszenberg we understand

12 I am grateful to Izabella Powalska for pointing me to this work by Krestin.

that living as Jew he was not closed at all. His early Pastorales, his Palestinian landscapes from the last period of his life indicate that everything that is beautiful was linked by a bridge with the gloomy Golus. And one more thing characterized Hirszenberg. When, already seriously ill, he came to Palestine to take a modest post of head of department of painting at the Bezalel – he was nevertheless fully aware that each of the beautiful days is a donation, an entire treasury filled with pure happiness. Professor Schatz told me, when we were sitting on a bench in front of Bezalel talking about Hirszenberg's last years, that what Hirszenberg had told him about Palestine could be condensed in a single sentence: How difficult it was to die when one has finally arrived to the shores of his homeland"[13].

The artist came to his homeland, where he spent only eleven months, and although in comparison with the life of an adult that period seems but a moment, Samuel Hirszenberg prolonged his life in the works he left behind, as is the case with every outstanding artist. Once again, I quote the words of Dina, his faithful companion until the end of his life, "whether he paints Saul, proud, haughty, passionate, and David, great with his seriousness, it is the Yemenites who are his models (Fig. 8). He finds in them the original type of race that no civilization could denature. He discovers in them the famed ancestors, who, after all, had also migrated from the desert. But it is not only the type and nobility of expression that should be admired in the various works that S. Hirszenberg painted in Palestine. It is also the painterly quality: how delicate tones, what confidence of the drawing, what combination of colours. He simplified the palette"[14].

Returning finally to the portrait *Artist in Arab Dress* by Maurycy Gottlieb that I have cited in the beginning of this text – one thought persists. Would Gottlieb, who in his 1877 self-portrait concealed his inner essence so well behind the mask of an Oriental costume, have decided to leave Europe if not for his not premature death? Or would he have begun a new stage of his life in Jerusalem, in the Promised Land, as did his younger colleague Samuel Hirszenberg, placed immediately after him in the pantheon of the greatest Jewish artists?

13 L.W., "Chwila" 1926, no. 2531, 8.
14 D. Hirszenberg, op. cit., 89.

Marcin Gottlieb
Autoportret Maurycego Gottlieba w stroju arabskim/
Self-portrait in Arabic Dress by Maurycy Gottlieb
kopia obrazu/a copy of painting
olej, płótno/oil on canvas, 110,3 × 70,4 cm
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma/
Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute

Maurycy Gottlieb
fotografia z balu w Domu Artystów, Wiedeń 1877/
photograph from Vienna Ball in the House of Artists in 1877

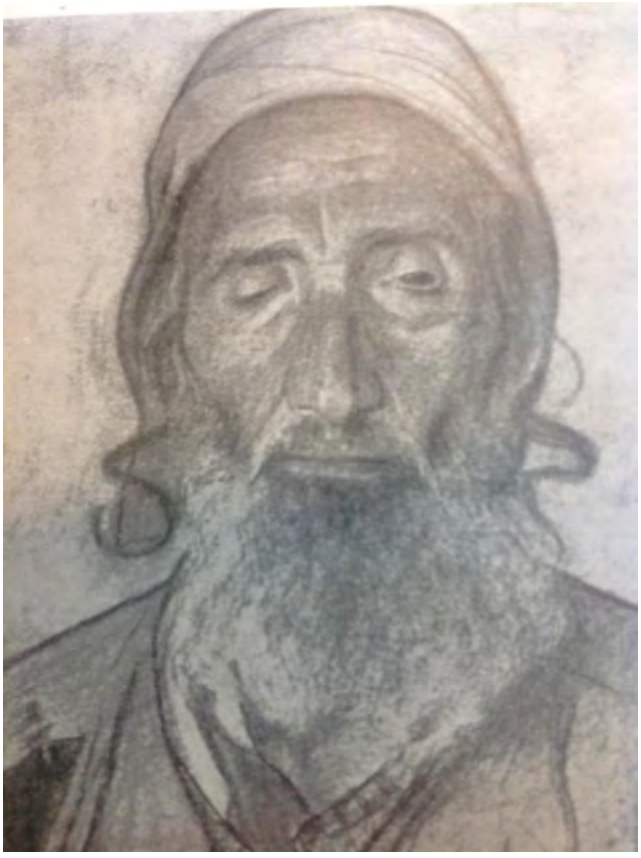
Samuel Hirszenberg
Arab/Arab
olej, płótno/oil on canvas, 65,5 × 50 cm
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma/
Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute

Samuel Hirszenberg
Jemenici [*Typy żydowskie przy Ścianie Płaczu*]/*Yemenites* [*Jews at the Western Wall*]
obraz zaginiony/ painting, whereabouts unknown
repr. „Ost und West" 1912, z. 2, sp. 131-132
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma/
Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute

Samuel Hirszenberg
Jemenita [*Głowa Żyda z Jerozolimy*]/*Yemenite* [*The Head of the Jew from Jerusalem*]
rysunek zaginiony/ drawing, whereabouts unknown
repr. „Ost und West" 1912, z. 2, sp. 137-138

Lazar Krestin
Jemenita [*Żyd z Jerozolimy*]/*Yemenite* [*Jew from Jerusalem*], 1910
olej, płótno/oil on canvas 53,5 × 43,5 cm

Lazar Krestin
repr. „Tygodnik Ilustrowany”/reproduced „Tygodnik Ilustrowany”, 1908
nr./no 39, strona/page 790



Samuel Hirszenberg
Jemenici [*Studium głowy*, *Studium głowy Żyda*, *Jerozolimski Żyd*, *Studium głowy*]/
Yemenites [*Study of a Head*, *Study of the Head of the Jew*, *The Jew from Jerusalem*, *Study of a Head*]
rysunki zaginione/drawings, whereabouts unknown
repr. „Ost und West", 1912, z. 2, sp. 133-134, 135-136, 137-138

DZIEŁA SAMUELA HIRSZENBERGA W ZBIORACH MUZEUM ŻYDOWSKIEGO INSTYTUTU HISTORYCZNEGO IM. EMANUELA RINGELBLUMA

Jakub Bendkowski
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma

W zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego imienia Emanuela Ringelbluma znajduje się 30 oryginalnych dzieł Samuela Hirszenberga (1866-1908)[1]. Zważywszy na liczbę wszystkich znanych prac malarza, która wynosi ok. 230 obiektów – należy uznać zbiór Instytutu za pokaźny[2]. Losy tych 30 obrazów i rysunków od siedemdziesięciu lat złączone są z losami Muzeum ŻIH.

Myśl o tym, by powołać do istnienia Muzeum Żydowskiego Instytut Historycznego, zrodziła się w 1944 roku w zdobytym przez Armią Czerwoną Lublinie. Zabezpieczaniem i zbieraniem ocalałego z pożogi II wojny światowej dorobku kultury żydowskiej zajęła się Żydowska Komisja Historyczna, działająca z ramienia Centralnego Komitetu Żydów w Polsce. Za jeden ze swoich ważniejszych celów Komisja uznała założenie muzeum, które miało być kontynuacją przedwojennych placówek muzealnych, chroniących żydowskie dziedzictwo materialne[3].

Jesienią 1947 roku decyzją CKŻP Centralna Komisja Historyczna przekształciła się w Żydowski Instytut Historyczny i zajęła gmach przy ul. Tłomackie 5 w Warszawie, w przedwojennej siedzibie Głównej Biblioteki Judaistycznej i Instytutu Nauk Judaistycznych. Przy Tłomackiem znalazły swoje miejsce zbiory archiwalne, biblioteczne i muzealne, które Komisja zdążyła do tej pory zgromadzić4. Muzeum w powojennej Polsce było pierwszą instytucją gromadzącą i upowszechniającą dzieła kultury żydowskiej. Zajmowała się też, co nie mniej istotne, upamiętnianiem walki i martyrologii Żydów w czasie II wojny światowej.

Muzeum ŻIH stało się bezpośrednim spadkobiercą Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych, które po przerwie przypadającej na okres II wojny światowej wznowiło działalność w 1946, funkcjonując do 1949 roku5. Zgromadziło wówczas ok. 1 tys. eksponatów6, w tym 23 dzieła Hirszenberga.

Szczególnie interesujący jest właśnie ten pierwszy okres tworzenia zbioru ŻTKSP, a potem muzeum w trudnych latach powojennych. Wielkie zasługi miał w tym Józef Sandel7, jego przewodniczący, później kustosz i kierownik muzeum, autor haseł dotyczących artystów żydowskich w *Słowniku artystów polskich i w Polsce działających*[8] oraz monograficznego artykułu

1 Podstawowe wiadomości o malarzu zebrał Janusz Zagrodzki, por. *Hirszenberg Samuel*, *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. III, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 78-80.

2 Informacja ustna uzyskana od Izabelli Powalskiej, piszącej pracę doktorską o twórczości S. Hirszenberga.

3 R. Piątkowska, M. Sieramska, *Wstęp,* [w:] *Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego. Zbiory artystyczne*, Warszawa 2000, s. 5.

4 Ibidem, s. 5.

5 Ibidem, s. 6.

6 Por. R. Piątkowska, *Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych, Polski Słownik Judaistyczny*, t. 2, [online] Warszawa 2003, dostępny w Internecie: http://www.jhi.pl/psj/Zydowskie_Towarzystwo_Krzewienia_Sztuk_Pieknych_w_Warszawie [dostęp: 17 marca 2016].

7 M. Sieramska, *Józef Sandel, Polski Słownik Biograficzny,* t. XXXIV, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1992-1993, s. 460-461.

8 Por. J Sandel, *Eljowicz Maksymilian, Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. II, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 168-169.

dotyczącego Samuela Hirszenberga opublikowanego w Biuletynie ŻIH[9]. Jego upór i determinacja doprowadziły do tego, że już w początkowym okresie najpierw do Towarzystwa, potem do Muzeum trafiła znaczna liczba obrazów Samuela Hirszenberga. Z materiałów archiwalnych wynika, że większość obrazów tego autora została zakupiona u krakowskiego antykwariusz Stanisława Pochwalskiego[10]. Józef Sandel w trakcie swoich licznych wizyt w Krakowie, mających na celu odszukiwanie i kupowanie dzieł artystów żydowskich, często odwiedzał Pochwalskiego. Zachowała się, fragmentarycznie, korespondencja Sandla z tym antykwariuszem. W latach 1946-1948 zakupiono u niego co najmniej 16 obrazów i rysunków Hirszenberga. Była to stała, kilkuletnia współpraca11.

Niektóre z obrazów na dłużej zajęły miejsce na ścianach Instytutu-Muzeum i oddziaływały na zwiedzających, jak choćby intrygująca *Urania* [*Wszechświat*, *W przestworzu*, *Artysta i jego muza*][12]. Obrazy poddawano zabiegom konserwatorskim starając się utrzymać je w jak najlepszym stanie. Kolekcję nieznacznie powiększano. W latach 80. zeszłego stulecia do zbioru włączono jeszcze rysunki zapisane testamentem przez Ernestynę Podhorizer-Sandlową, żonę Józefa Sandla i wieloletnią pracowniczkę Instytutu[13].

Zbiór dzieł Hirszenberga zgromadzony w muzeum ŻIH jest na tyle różnorodny, że pozwala wyrobić sobie opinię na temat twórczości tego artysty. Jest on swego rodzaju przekrojem jego oeuvre. Czy jego zgromadzenie wynikło z chęci zbudowania dużej kolekcji dzieł jednego artysty, która ukazywałaby całą drogę twórczą? Trudno dać jednoznaczną odpowiedź na to pytanie. Zbiór dzieł Hirszenberga pozwala zapoznać się z charakterystyczną dla niego ikonografią, a ponadto dzięki szkicom daje wgląd w jego warsztat malarski.

Rysunki i obrazy autorstwa Hirszenberga w zbiorach Muzeum możemy pogrupować biorąc pod uwagę np. ich tematy ikonograficzne. Najliczniejszą podgrupę stanowią tedy dzieła, które określa się zwykle jako „gettobilder"[14]. W tym zbiorze przeważają rysunki ukazujące sceny z chederów i jesziw – modlących się i czytających chłopców żydowskich15. Do nich można jeszcze dodać piękne przedstawienia wnętrz synagog, rysowane z dużą dbałością o detale16 (il. 1).

9 J. Sandel, *Samuel Hirszenberg*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego" 1952, nr 1, s. 187-208.

10 Zob. Archiwum Działu sztuki ŻIH, teczka nr 1 „Pochodzenie dzieł. Zakupy Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych" (kserokopia maszynopisu), Zestawienia kasowe Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych. Wrzesień 1948, s. 11.

11 Ibidem, s. 1, 7, 13, 16 i 19.

12 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH Dep. 7, R. Piątkowska.

13 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-1439, K. Połujan.

14 Tego terminu użyła m.in. I. Gadowska, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880-1919*, Warszawa 2010, s. 106-108.

15 Por. R. I. Cohen, *Samuel Hirszenberg's Imagination: An Artist's Interpretation of the Jewish Dilemma at the Fin de Siècle*, [w:] *Text and Context: Essays in Modern Jewish History and Historiography in Honor of Ismar Schorsch*, red. E. Lederhendler, J. Wertheimer, New York 2005, s. 225.

16 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-115, H. Mórawska, R. Piątkowska.

Dochodzą do tego przedstawienia o bardziej dramatycznym przesłaniu, poruszające m.in. wątki społeczne (*Klątwa* [*Cherem*], *Licytacja*, *Wnętrze izby mieszkalnej*)[17]. Ich interesująca tematyka oddana została na płótnie nietypową formą, daleką od klasycznych dzieł akademickich. Szybkie, gwałtowne pociągnięcia pędzla wprawiają w ruch przedstawione sceny, ożywiają postacie, co najbardziej uderza w *Cheremie*. *Klątwa* jest dziełem tak dynamicznym, że nieomal abstrakcyjnym (il. 2). Z kolei *Żyd z laską*[18] to już obraz o zupełnie innej wymowie. Tchnący spokojem, przesycony „rembrandtowskim nastrojem" – zaczerpniętym jakby wprost z płócien holenderskiego mistrza.

Mamy wreszcie typowe przykłady malarstwa akademickiego, salonowego, reprezentowane przez *Portret kobiety*[19] czy *Kobietę w żółtej sukni na łące*[20] (il. 3). Ten ostatni, zważywszy na jego nietypowy format, mógł być chyba pomyślany jako panneau do któregoś z pałaców fabrykanckich. Do tego akademicki szkic *Statui Mojżesza* Michała Anioła[21] – być może stanowiący owoc podróży włoskich?

Wreszcie przedstawienia będące rezultatem fascynacji Palestyną[22] – takie jak płótno *Arab*[23].

Na koniec niezwykły temat symboliczny – przedstawienie malarza w bliskości z Uranią na tle rozgwieżdżonego nieba, spoglądających na ziemski glob z wysokości. Niezwykły na tle twórczości Hiszenberga obraz, o zastanawiającej funkcji.

Po tym krótkim przeglądzie szkiców i płócien malarza wróćmy jeszcze do Józefa Sandla. W kwietniu i maju 1948 roku w salach ŻIH pokazano bezprecedensową wystawę pt. „Żydowscy artyści plastycy, męczennicy niemieckiej okupacji w Polsce w 1939-1945"[24], w następnym roku zaś „Uratowane dzieła artystów żydowskich"[25]. To właśnie tymi dwiema wystawami zainaugurowano działalność Muzeum.

17 Dział Sztuki ŻIH, karty ewidencyjne MŻIH A-256, K. Mórawski, K. Połujan; MŻIH A-90, H. Mórawska, K. Połujan; MŻIH A-811, H. Mórawska, M. Tarnowska.

18 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-446, R. Piątkowska.

19 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-493, K. Połujan.

20 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH Dep. 8, R. Piątkowska.

21 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-249, K. Połujan.

22 O pobycie malarza w Palestynie zob. R. Piątkowska, *Pożegnanie z Golusem. Samuel Hirszenberg w Jerozolimie*, [w:] *Jerozolima w kulturze europejskiej*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrożny, Warszawa 1997, s. 535.

23 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-60, H. Mórawska, K. Połujan.

24 Zob. publikację towarzyszącą wystawie: *Wystawa dzieł żydowskich artystów plastyków męczenników niemieckiej okupacji 1939-1945*, Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych i Żydowski Instytut Historyczny, Kwiecień – Maj 1948, Tłomackie 5.

25 Zob. publikację towarzyszącą wystawie: *Uratowane dzieła sztuki artystów żydowskich,* Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych.

Była to więc pierwsza powojenna ekspozycja dzieł Hirszenberga, a mianowicie 5 płócien i rysunków: *Chłopiec na oknie*[26], *Taniec Żydów*[27], *Studium Żyda*[28] (szkic do Golusa), *Siedzący chłopiec*[29], *Kobiety w bożnicy*[30] (il. 4).

Interesujące są przyczyny jej zorganizowania, a zwłaszcza motywy, którymi kierowali się Sandel i jego współpracownicy. Zwróćmy uwagę na sam tytuł wystawy: „Uratowane dzieła sztuki artystów żydowskich". Dostrzec w nim można chęć rozszerzenia tematu, który podjęła otwarta rok wcześniej wystawa o artystach-męczennikach. Tam mieliśmy do czynienia z dziełami tych, którzy zginęli z rąk niemieckiego okupanta. Tytuł wystawy późniejszej i jego wymowa zostały złagodzone. Znikło słowo męczennik – pojawiło się kluczowe słowo „uratowane". Mniej jest w tym tytule emocji. Jednak obszar, którego dotknęła wystawa, powiększył się. Mowa jest bowiem o sztuce artystów żydowskich w ogóle, o dziele całego narodu, nie tylko tych zamordowanych w czasie niemieckiej okupacji Polski. Pokazano na niej prace artystów wcześniejszych generacji. Sam Sandel pisał przy tej okazji: „Niniejsza wystawa »Sztuki Żydowskiej« budzi w nas nadzieję, że sztuka ta stanie się zadatkiem nowego, szczęśliwego życia, rodzącego się w ludowo-demokratycznej Polsce. Niełatwo nam wprawdzie zapomnieć o koszmarnej przeszłości hitlerowskiej okupacji. Niemieccy faszyści przypieczętowali wszakże los całego Żydostwa. […] Obrabowana i zdeptana sztuka żydowska podnosi się także z gruzów. Najlepszym tego dowodem nasza obecna wystawa. Zrozumiałe, iż nie może być ona pełną. Eksponaty jej stanowią tylko fragmenty wielkiego dzieła, które w ostatnich wiekach stworzył naród. Tu i ówdzie wyłaniają się malowidła i rzeźby, wskrzeszające barwną przeszłość narodu żydowskiego. Naszą powinnością jest ochronić je. Wystawą obecną chcemy przybliżyć widza do skarbnicy stuki żydowskiej, która stanowi rdzeń narodu, jego treść, jego duszę"[31]. Te patetyczne słowa Sandla pozwalają nam wczuć się w ówcześnie panująca atmosferę – mimo straszliwej traumy daje się w niej dostrzec optymizm. Ocalona sztuka jest rdzeniem narodu, służy do jego rekonstrukcji. Wystawa wskrzesza częściowo utraconą, dawną świetność narodu i jego dokonań. Zadaniem (muzealników-wystawienników) jest ochrona „świętych resztek", które pozostały z bogatej artystycznej przeszłości. Sandel wypełnił to zadanie bardzo rzetelnie. Owe resztki ze zgliszcz są i mają być fundamentem własnej tożsamości, rekonstruowanej w nowych okolicznościach historycznych, w Polsce komunistycznej, sprawiedliwej, bez antysemityzmu, nowoczesnej i postępowej. Co ciekawe, Sandel pisząc o tym, nie wyzbywa się swej narodowości, wręcz przeciwnie. Mówiąc precyzyjniej: w nowej Polsce naród żydowski uzyska wreszcie, jego

26 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-69, K. Połujan. K. Mórawski.
27 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-331, R. Piątkowska.
28 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-376, R. Piątkowska.
29 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-255, H. Mórawska.
30 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-41, R. Piątkowska.
31 *Uratowane dzieła sztuki artystów żydowskich*, *Wstęp*, Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych, (broszura bez paginacji).

zdaniem, szansę na rozwój i pełne uczestnictwo w życiu państwa. Żydzi staną się obywatelami mającymi pełnię praw i nie będą musieli przy tym rezygnować ze swej żydowskiej tożsamości.

Wystawa „Uratowane" służy więc odbudowie narodowej tożsamości. Jakie znalazły się na niej dzieła oprócz tych autorstwa Hirszenberga? Czyli oprócz żydowskich „gettobilder"? To bardzo interesujące zagadnienie. Mamy więc *Groteskę* Brunona Schulza, metaloplastykę Joachima Kahane *Mnich*. Katalog wymienia liczne martwe natury, pejzaże, Zygmunta Menkesa, Marcelego Słodkiego, Menaszego Seidenbeutla. Gdy chodzi o styl, to katalog wymienia dzieła akademickie, impresjonistyczne i symboliczne. Jednym słowem tematy i style malarskie, które z żydowskością nie mają wiele wspólnego.

Głównym wyznacznikiem „żydowskości" tych dzieł dla Sandla jest pochodzenie ich twórców, a ściślej ich przynależność narodowa/etniczna. Nawet stosunek do żydowskości samych twórców nie gra tu większej roli. Bo ten był bardzo różny i mógł zmieniać się w zależności od okresów w ich życiu. Wielu z nich stało się dla Sandla malarzami żydowskimi z racji tragicznej śmierci w niemieckich gettach i obozach. Nie temat twórczości, ale los artysty stał się wyznacznikiem „żydowskości" jego rysunku, rzeźby czy obrazu. Sandel rozszerzył tę definicję – sztuką żydowską nazwał wszystko to, co stworzyli malarze Żydzi, malarze pochodzenia żydowskiego. Wszystko to, co Niemcy skazali na Zagładę, stało się dla Sandla godne ocalenia za wszelką cenę. Dlatego z narażeniem zdrowia i życia udawał się w niespokojne regiony Polski, by ratować dziedzictwo polskich Żydów, w tym obrazy Samuela Hirszenberga, a potem je pieczołowicie przechowywać w Muzeum ŻIH. Jasne są więc jego motywacje.

Od momentu otwarcia wystawy „Uratowane" obrazy i rysunki Hirszenberga stały się istotną częścią kolekcji muzealnej i zaczęły zajmować należne im miejsce w badaniach historyków sztuki pracowników Muzeum. Zbiór udostępniano badaczom z innych instytucji, z Polski i zagranicy.

Po wystawie „Uratowane" pokazywano obrazy malarza jeszcze wielokrotnie, w związku z różnymi ekspozycjami w Muzeum. Nawiązaniem do działań Sandla i jego współpracowników, czyli organizowanych przez niego pierwszych powojennych wystaw sztuki żydowskiej, była otwarta jesienią 2014 roku ekspozycja „Ocalałe. Kolekcja malarstwa, rysunku, rzeźby ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego"[32]. Na niej kolejny raz pokazano płótna Hirszenberga. Tym samym spięto symboliczną klamrą prawie 70 lat działalności Muzeum i obecności w jego murach dzieł tego malarza.

32 Por. katalog wystawy: *Ocalałe: kolekcja malarstwa, rysunku i rzeźby ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego*, red. M. Budkowska, Warszawa 2014. Dzieła Hirszenberga *Klątwa* (MŻIH A-90) i *Studium rzymskiej statui Mojżesza dłuta Michała Anioła* (MŻIH A-249) zostały ostatnio zaprezentowane na wystawie „Historia sztuki w walce o pamięć. Józef Sandel (1894-1962) twórca Muzeum ŻIH" (7 X 2016 – 19 III 2017); zob. katalog wystawy, M. Getka-Kenig, J. Bendkowski, *Art History and the Fight for Memory. Józef Sandel (1894-1962). Founder of the Jewish Historical Institute Museum*, Warsaw 2016.

WORKS BY SAMUEL HIRSZENBERG IN THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF THE EMANUEL RINGELBLUM JEWISH HISTORICAL INSTITUTE

Jakub Bendkowski
Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute

In the collection of the Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute, there are thirty original works by Samuel Hirszenberg (1866–1908)[1]. Given the number of all the known works of the painter, which is approximately 230, the Institute's collection is indeed substantial[2]. The fate of these thirty paintings and drawings for seventy years has been linked to the history of the Museum of the Jewish Historical Institute.

The idea to establish the Museum of the Jewish Historical Institute emerged in 1944, in the city of Lublin, liberated by the Red Army. The Jewish Historical Commission, acting on behalf of the Central Committee of Jews in Poland (CKŻP), took it upon themselves to secure and collect the heritage of the Jewish culture that survived World War II. One of the principal objectives was to set up a museum that would be a continuation of prewar institutions in charge of protecting Jewish material heritage[3].

In the autumn of 1947, the Central Historical Commission was transformed into the Jewish Historical Institute and given the building at 5 Tłomackie Street in Warsaw, which housed the Main Judaic Library and the Institute for Judaic Studies before the war. The entire collection of archival, library and museum materials that the Commission had managed to find thus far was placed in that building[4]. The Museum was the first institution is post-war Poland collecting and disseminating the works of Jewish culture. Another, also important, objective was commemorating the struggle and martyrdom of Jews during World War II.

The Museum of the Jewish Historical Institute became a direct descendant of the Jewish Society for the Promotion of Fine Arts, which resumed its activity after the war in 1946, and operated until 1949[5]. During that time, about 1000 items were collected[6], including 23 works by Hirszenberg.

That first stage of compiling the collection of ŻTKSP (and later the museum) in the difficult reality of the post-war years is particularly interesting. The person whose contribution made it possible was Józef Sandel[7], president, later curator, and director of the museum, author

1 Janusz Zagrodzki collected basic information about the artist, *Hirszenberg Samuel*, *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, vol. III, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, 78-80.

2 Information from Izabella Powalska, who writes a doctoral theses on S. Hirszenberg.

3 R. Piątkowska, M. Sieramska, *Wstęp,* [in:] *Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego. Zbiory artystyczne*, Warszawa 2000, 5.

4 Ibid, 5.

5 Ibid, 6.

6 R. Piątkowska, *Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych, Polski Słownik Judaistyczny*, vol. 2, [online] Warszawa 2003, available at: http://www.jhi.pl/psj/Zydowskie_Towarzystwo_Krzewienia_Sztuk_Pieknych_w_Warszawie [access: 17 March 2016].

7 M. Sieramska, *Józef Sandel, Polski Słownik Biograficzny,* vol. XXXIV, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1992-1993, 460-461.

of entries on Jewish artists in *Słownik artystów polskich i w Polsce działających* [*Dictionary of Polish and Poland-based artists*][8], and article on Samuel Hirszenberg published in the Bulletin of the Jewish Historical Institute[9]. Thanks to his stubbornness and determination, first the Society, and then the Museum obtained a large number of paintings by Samuel Hirszenberg. Archival materials indicate that the majority of them were purchased by a Kraków antiquarian, Stanisław Pochwalski[10]. During his many visits to Kraków in search of works by Jewish artists, Józef Sandel often visited Pochwalski. Sandel's correspondence with the antiquarian has been preserved, albeit in fragments. In 1946-1948, at least sixteen paintings and drawings by Hirszenberg were purchased from him. Their collaboration lasted several years11.

Some of the paintings became a fixture on the walls of the Institute-museum, affecting the visitors, such as the intriguing *Urania* [*Universe*, *Artist and his Muse*][12]. The paintings were renovated and the staff spared no effort to keep them in top condition. The collection was slightly expanded. In the 1980s, Ernestina Podhorizer-Sandel, the wife Józef Sandel and long-term employee of the Institute, left the Museum Hirszenberg's ink drawings in her will[13].

The collection of his works in the Museum of the Jewish historical Institute is so diverse that one can form an opinion about the artist's entire creative output, as it provides an overview of his life's work. Was it an attempt to build a large collection of works by a single artist that would show his entire artistic career? It is difficult to answer that question conclusively. The collection of works by Hirszenberg is an opportunity to learn his characteristic iconography, while his sketches provide a glimpse into his technical skills.

Hirszenberg's drawings and paintings in the museum can be grouped, for example, according to the iconographic themes. Then, the largest subgroup would be the works that are usually described as "gettobilder"[14]. These are mostly drawings featuring scenes from cheders and yeshivas, such as praying and reading Jewish boys[15]. Also included in that section could be the depictions of beautiful interiors of synagogues, drawn with great attention to detail[16] (Fig. 1).

8 J. Sandel, *Eljowicz Maksymilian,* [in:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, vol. II, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, 168-169.

9 J. Sandel, *Samuel Hirszenberg*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego" 1952, no 1, 187-208.

10 Archiwum Działu sztuki ŻIH, teczka nr 1 „Pochodzenie dzieł. Zakupy Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych" (kserokopia maszynopisu), Zestawienia kasowe Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych. Wrzesień 1948, p. 11.

11 Ibid, p. 1, 7, 13, 16 and 19.

12 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH Dep. 7, R. Piątkowska.

13 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-1439, K. Połujan.

14 This was the term used by I. Gadowska, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880-1919*, Warszawa 2010, 106-108.

15 R. I. Cohen, *Samuel Hirszenberg's Imagination: An Artist's Interpretation of the Jewish Dilemma at the Fin de Siècle*, [in:] *Text and Context: Essays in Modern Jewish History and Historiography in Honor of Ismar Schorsch*, eds. Eli Lederhendler and Jack Wertheimer, New York 2005, 225.

16 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-115, H. Mórawska, R. Piątkowska.

There are also images with a more dramatic message, such as social themes (*The Curse* [*Cherem*], *Auction*, *Room Interior*)[17]. The interesting subject was conveyed on canvas through a unique form, far from the classical academic works. Fast, violent brushstrokes set the depicted scenes in motion, animate characters, most strikingly in *Cherem*. *The Curse* is so dynamic that it is almost abstract (Fig. 2). In turn, *The Jew with a Staff*[18] is markedly different in its expression. It exudes serenity, infused with "Rembrandt mood," as if directly from the canvas by the Dutch master.

Then, we have the typical examples of academic, salon painting represented by *Portrait of a Woman*[19], or *Woman in a Yellow Dress in a Meadow*[20] (Fig. 3). The latter, given its unusual format, could have been intended as a panel for one of the palaces of Łódź industrialists. Another work is the academic sketch of the *Statue of Moses* by Michelangelo[21] – perhaps the fruit of Hirszenberg's travels to Italy?

Further still, there are the results of his fascination with Palestine22, such as *The Arab*[23].

Finally, an unusual symbolic theme – the depiction of the painter with Urania against the starry sky, peering at the Earth from above. It is an unusual work in Hirszenberg's oeuvre, with a puzzling purpose.

After this brief overview of the sketches and paintings by the artist, let us return to Józef Sandel. In April and May 1948, the Jewish Historical Institute organized an unprecedented exhibition titled "Jewish Artists, Martyrs of the German Occupation of Poland in 1939-1945"[24], and in the following year – "Rescued Works by Jewish Artists"[25]. It is precisely these two exhibitions that inaugurated the Museum.

17 Dział Sztuki ŻIH, karty ewidencyjne MŻIH A-256, K. Mórawski, K. Połujan; MŻIH A-90, H. Mórawska, K. Połujan; MŻIH A-811, H. Mórawska, M. Tarnowska.

18 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-446, R. Piątkowska.

19 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-493, K. Połujan.

20 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH Dep. 8, R. Piątkowska.

21 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-249, K. Połujan.

22 On the painter's stay in Palestine, R. Piątkowska, *Pożegnanie z Golusem. Samuel Hirszenberg w Jerozolimie*, [in:] *Jerozolima w kulturze europejskiej*, ed. Piotr Paszkiewicz, Tadeusz Zadrożny, Warszawa 1997, 535.

23 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-60, H. Mórawska, K. Połujan.

24 See the publication accompanying the exhibition: *Wystawa dzieł żydowskich artystów plastyków męczenników niemieckiej okupacji 1939-1945*, Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych i Żydowski Instytut Historyczny, April – May 1948, Tłomackie 5.

25 See the publication accompanying the exhibition: *Uratowane dzieła sztuki artystów żydowskich*, Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych.

The exhibition of Hirszenberg's works featured five of his canvases and the drawings: *Boy by the Window*[26], *Dancing Jew*[27], *Study of a Jew*[28] (sketch for *Golus*), *A Sitting Boy*[29] and *Women in the Synagogue*[30] (Fig. 4).

Interesting are the reasons for the organisation of the exhibition, in particular those that motivated Sandel and his associates. Let us note the very title of the exhibition: "Rescued Works by Jewish Artists". It suggests a desire to expound on the subject undertaken by the previous exhibition devoted to artists-martyrs. In that case, featured were works by those killed by the German occupier. The title of the later exhibition and its message were soft and the word *martyr* disappeared, replaced by the key expression "saved." There is less emotion in that title. However, the area that the exhibition covered was expanded, as it concerned the art of Jewish artists in general, the work of the entire nation, not only those murdered during the German occupation of Poland. It featured works by artists of earlier generations. As Sandel himself wrote on that occasion, "This exhibition of 'Jewish Art' gives us hope that art will become a pledge of a new, happy life, emerging in the People's Democratic Poland. It is not easy to forget the nightmarish past of the Nazi occupation. After all, the German Nazis sealed the fate of the entire Jewish nation. […] Jewish art, robbed and downtrodden, rises from the rubble. The best proof of that is our exhibition. Understandably, it is not complete. The exhibit are only fragments of the greater work, that the nation has created for the last centuries. Here and there, paintings and sculptures emerge that bring back to life the colourful history of the Jewish people. It is our duty to protect them. This exhibition aims at bringing the viewer closer to the treasury of Jewish art that is the core of the nation, its content, its soul"[31]. Sandel's words, so full of passion, allow us a glimpse into the atmosphere of that time – despite the terrible trauma, there was still optimism. The rescued art is the core of the nation and can be used for its reconstruction. The exhibition brings the former partially back to life, the lost greatness of that nation and its achievements. The task of the staff of the museum is to protect the "sacred remnants" that remained of the recent artistic past. Sandel fulfilled that task reliably. Those remnants of the ashes will be the fundament of identity, reconstructed in new historical circumstances, in communist Poland, in which justice prevails, where there is no anti-Semitism, which is modern and progressive. Interestingly, writing about it, Sandel does not reject his national identity, quite the opposite in fact. To put it more precisely, he

26 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-69, K. Połujan. K. Mórawski.
27 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-331, R. Piątkowska.
28 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-376, R. Piątkowska.
29 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-255, H. Mórawska.
30 Dział sztuki ŻIH, karta ewidencyjna MŻIH A-41, R. Piątkowska.
31 *Uratowane dzieła sztuki artystów żydowskich*, *Wstęp*, Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych, (unpaginated).

believed that in that new Poland, the Jewish nation would finally have a chance for development and full participation in the life of the state. The Jews would become citizens with a full set of rights and they would not have to give up their Jewish identity.

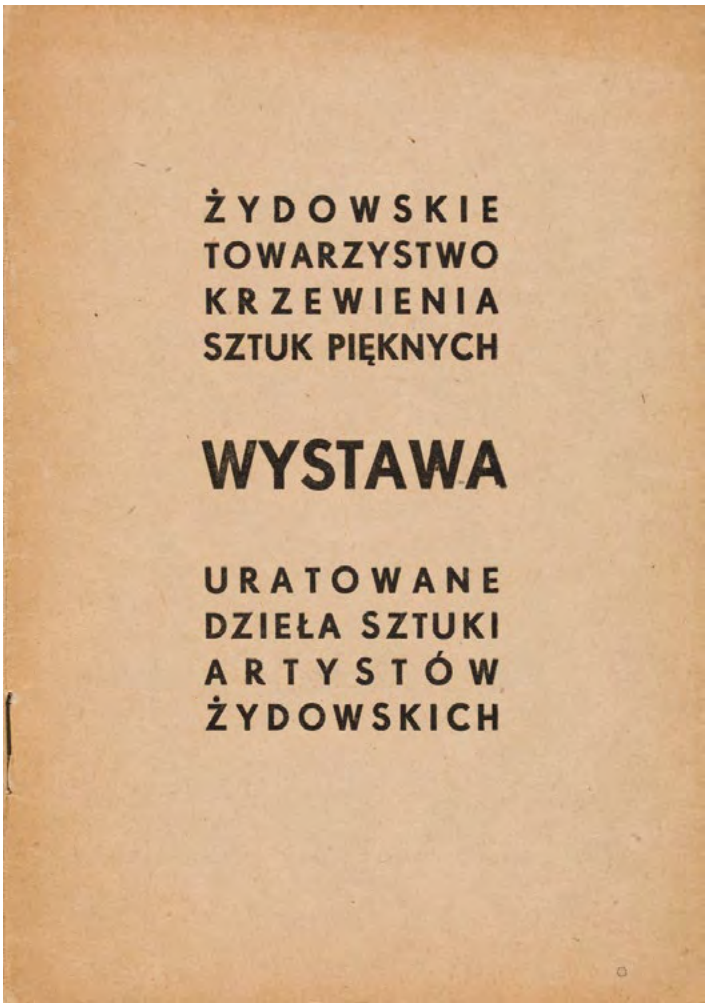
Thus, the "Rescued" exhibition is meant to reconstruct national identity. What are the works they did feature aside from those by Hirszenberg, that is apart from the Jewish "gettobilder"? This is a very interesting issue. There was *The Grotesque* by Bruno Schulz, the metalwork Monk by Joachim Kahane. The catalogue lists a number of still-lifes, landscapes, Zygmunt Menkes, Marcel Słodki, Menasze Seidenbeutel. As far as the style is concerned, the catalogue names academic, impressionist and symbolist works. In a word, subjects and painting styles that have very little in common with Jewishness.

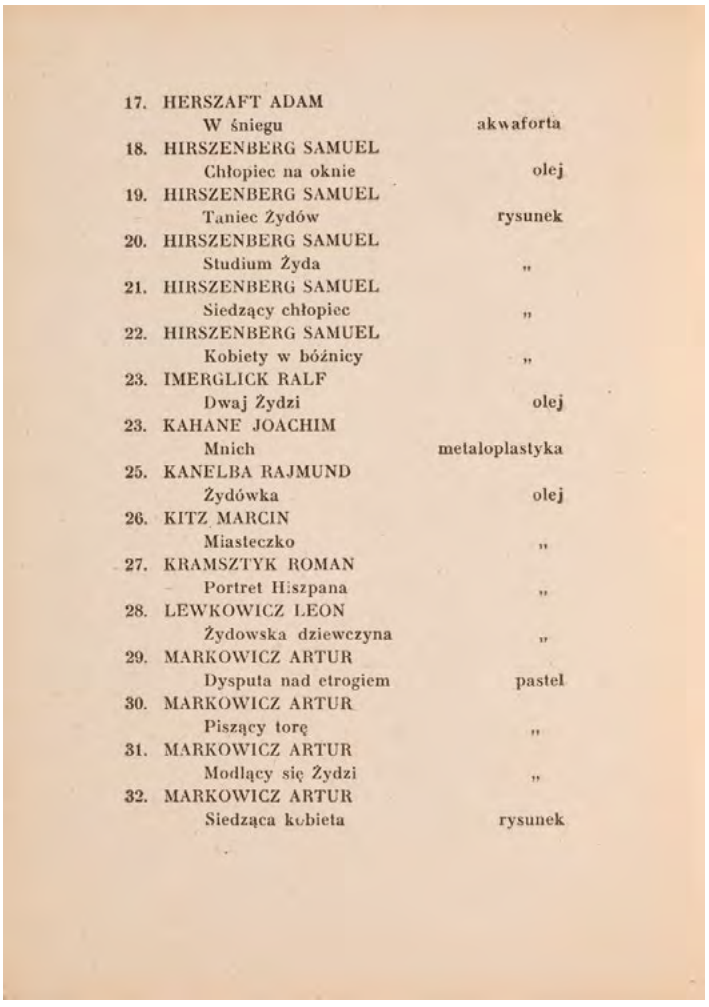
For Sandel, the main determinant of the "Jewishness" of this works was the background of their authors, or more specifically their nationality/ethnicity. Even the attitude of the authors themselves to Jewishness was not of major importance, even though it varied and could change over the course of their lives. Sandel considered many of them Jewish painters because of the tragic death in German ghettos and camps. It was not the theme of art itself but the fate of the artist that determined the Jewishness of his drawings, sculpture, paintings. Sandel expanded the definition, labelling as Jewish art everything that was created by painters-Jews, painters of Jewish origin. For Sandel, everything that the Germans condemned to Destruction became deserving of rescuing at any cost. Therefore, risking life and limb, he went to the troubled regions of Poland to save the heritage of Polish Jews, including paintings by Samuel Hirszenberg, and then store them carefully in the Museum of the Jewish Historical Institute. Thus, his motivation was clear.

Since the opening of the "Rescued" exhibition, Hirszenberg's paintings and drawings have become an essential part of the museum collection and occupied their rightful place in the research of art historians employed by the Museum. The collection is made available to researchers from other institutions, both in Poland and abroad.

Since the exhibition, paintings by this artist have been shown in many other occasions, during events held at the Museum. A reference the work of Sandel and his associates, that is first post-war exhibitions of Jewish art he organised, was the exhibition "Rescued: Painting, drawings and sculpture in the collection of the Jewish Historical Institute"32, opened in the autumn of 2014. It was one more occasion when Hirszenberg's canvases were featured, thus forming a symbolic frame for the nearly seventy years of the museum and the presence of the painter in its collection.

32 See the catalogue of the exhibition *Ocalałe: kolekcja malarstwa, rysunku i rzeźby ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego*, ed. Marta Budkowska, Warszawa 2014. Hirszenberg's works *Klątwa* (MŻIH A-90) and *Studium rzymskiej statui Mojżesza dłuta Michała Anioła* (MŻIH A-249) have been recently featured at the exhibition "Historia sztuki w walce o pamięć. Józef Sandel (1894-1962) twórca Muzeum ŻIH" (7 October 2016 – 19 March 2017); see the exhibition catalogue, M. Getka-Kenig, J.Bendkowski, *Art History and the Fight for Memory. Józef Sandel (1894-1962). Founder of the Jewish Historical Institute Museum*, Warsaw 2016.

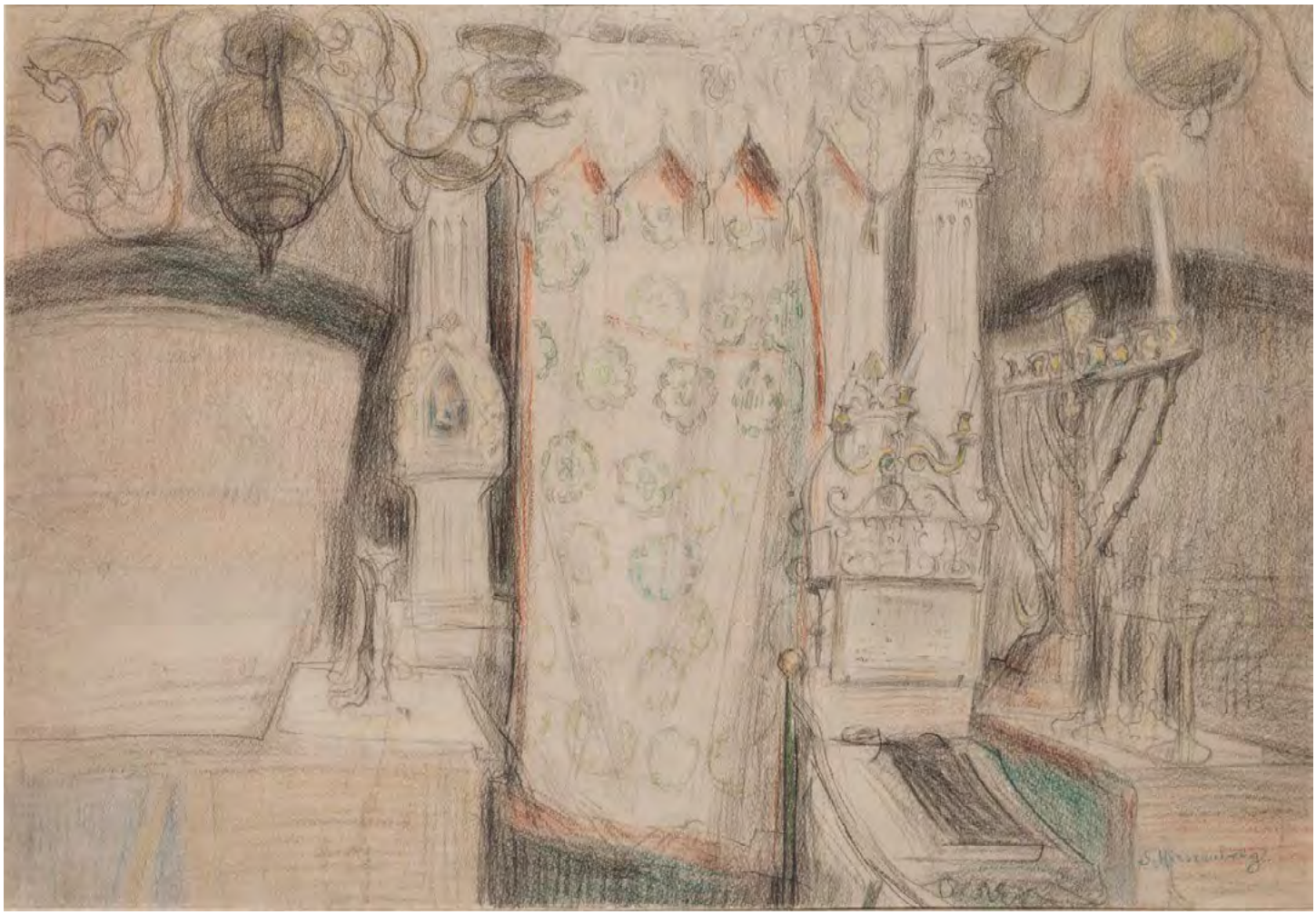




17.	HERSZAFT ADAM W śniegu	akwaforta
18.	HIRSZENBERG SAMUEL Chłopiec na oknie	olej
19.	HIRSZENBERG SAMUEL Taniec Żydów	rysunek
20.	HIRSZENBERG SAMUEL Studium Żyda	„
21.	HIRSZENBERG SAMUEL Siedzący chłopiec	„
22.	HIRSZENBERG SAMUEL Kobiety w bóżnicy	„
23.	IMERGLICK RALF Dwaj Żydzi	olej
23.	KAHANE JOACHIM Mnich	metaloplastyka
25.	KANELBA RAJMUND Żydówka	olej
26.	KITZ MARCIN Miasteczko	„
27.	KRAMSZTYK ROMAN Portret Hiszpana	„
28.	LEWKOWICZ LEON Żydowska dziewczyna	„
29.	MARKOWICZ ARTUR Dysputa nad etrogiem	pastel
30.	MARKOWICZ ARTUR Piszący torę	„
31.	MARKOWICZ ARTUR Modlący się Żydzi	„
32.	MARKOWICZ ARTUR Siedząca kobieta	rysunek

Okładka i jedna ze stron katalogu wystawy Uratowane dzieła sztuki artystów żydowskich autorstwa Józefa Sandla/The cover and one of the pages of the exhibition catalogue Rescued works of art of Jewish artists by Józef Sandel

Samuel Hirszenberg
Klątwa/Curse
olej na tekturze/oil on cardboard, 19 × 25,5 cm
MŻIH A-256



Samuel Hirszenberg
Wnętrze synagogi/Synagogue Interior
ołówek i kredka na papierze/crayon and pencil on paper, 34,7 × 23,3 cm
MŻIH A-115

Samuel Hirszenberg
Kobieta w żółtej sukni na łące/Woman in the Yellow Dress in the Meadow
olej na płótnie/oil on canvas, 56 × 145,5 cm
MŻIH Dep. 8

OBRAZY SAMUELA HIRSZENBERGA W PRYWATNYCH KOLEKCJACH DZIEŁ SZTUKI ŻYDOWSKICH OBYWATELI KRAKOWA W MIĘDZYWOJNIU. SYLWETKI WYBRANYCH KOLEKCJONERÓW

Agnieszka Yass-Alston

Jak powszechnie wiadomo, dzieła Samuela Hirszenberga były popularne wśród żydowskich mieszczan już z końcem XIX wieku. Seweryn Gottlieb wspominał, że w domu jego rodziców w Krakowie znajdowały się *Jeszybot* oraz *Uriel Akosta i Spinoza*, jako heliograwiurowe1 ryciny[2]. Do organizowanej *Wystawy pamiątkowej z okazji 25-lecia śmierci błp. Samuela Hirszenberga* w 1933 roku zgłoszono ponad 300 dzieł artysty[3]. Elli Baruchin na łamach „Naszego Przeglądu" pisał: „Nazwisko Hirszenberga jest znane w całym niemal świecie. Reprodukcje jego obrazów *Golus*, *Wieczny tułacz*, *Jeszybot*, *Uriel Acosta i Spinoza* i wiele innych znakomitych dzieł malarskich wiszą w każdej oficjalnej instytucji żydowskiej i w wielu domach żydowskich"[4]. Richard Cohen stwierdził, iż jeszcze w latach pięćdziesiątych XX wieku reprodukcję obrazu *Wychodźcy*, czyli *Golus* można było zobaczyć w wielu mieszkaniach w Tel Awiwie[5].

Z powodu rozproszenia zbiorów podczas drugiej wojny światowej oraz braku dokumentacji bardzo trudno dzisiaj opisać zasoby dzieł sztuki należące do kolekcjonerów, którzy zginęli w czasie Zagłady, a później na skutek polityki powojennej zostali zapomniani. Po raz pierwszy zostali wspomniani w artykule „Badania proweniencyjne muzealiów pod kątem ich ewentualnego pochodzenia z własności żydowskiej", publikacji Narodowego Instytutu Muzealnictw i Ochrony Zbiorów[6]. Artykuł poniższy skrótowo przybliża kilka sylwetek krakowskich kolekcjonerów. W katalogu *Wystawy pamiątkowej z okazji 25-lecia śmierci błp. Samuela Hirszenberga* wymienieni są Seweryn Gottlieb, Henryk i Elza Freankel oraz Zygmunt i Jadwiga Ehrenpreis. Należy pamiętać także o Józefie Liebeskindzie, Maurycym Horowitzu i Janinie Meiselsowej.

Najbliższy krąg przyjaciół Samuela Hirszenberga stanowili pracujący w wolnych zawodach żydowscy intelektualiści: Wilhelm Feldman, Seweryn Gottlieb, Józef Liebeskind

1 Heliograwiura (fotograwiura) – rodzaj techniki druku wklęsłego, zbliżony do akwatinty, polegający na fotograficznym przenoszeniu obrazu na płytę metalową i wytrawianiu za pomocą emulsji światłoczułej w ten sposób, by miejsca jaśniejsze stworzyły najpłytsze zagłębienia.

2 S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg. Wspomnienie,* „Wschód" 1908, nr 39, s. 2; *Jeszybot* wystawiony na I Wystawie Sztuki Polskiej w Krakowie w 1887. W 1888 w TZSP wystawił *Jeszybot, Uriel Acosta i Spinoza.* J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku,* Warszawa 2000, s. 79: „W *Jeszybocie* oraz *Urielu Acoście i Spinozie* wyraźnie zarysował się światopogląd artysty, w tym jego stosunek do tradycji żydowskiej".

3 List do Dr. Leona Adlera, prezesa BB w Polsce, 23 lutego, 1933; Archiwum Państwowe w Krakowie, BB 352, s. 9.

4 E. Baruchin, *Zapomniany grób wielkiego artysty,* „Nasz Przegląd" 1933, nr 226, s. 7.

5 R. I. Cohen, *Samuel Hirszenberg's Imagination. An Artist's Interpretation of the Jewish Dilemma at the Fin de Sicle,* [w:] *Text and Context Essays in Modern Jewish History and Historiography in Honor of Ismar Schorsch*, JTS 2005, s. 243.

6 Z. Bandurska, D. Kacprzak, P. Kosiewski, M. Romanowska-Zadrożna, B. Steinborn, M. Tarnowska, *Badania proweniencyjne muzealiów pod kątem ich ewentualnego pochodzenia z własności żydowskiej*, „Muzealnictwo" 2012, nr 53, s. 14-26; w tekście z podtytułem: *Żydowscy kolekcjonerzy i właściciele dzieł sztuki (wybór)* w jednym ciągu, bez jakichkolwiek informacji wymienieni zostali s. 16: Kraków: Henryk Askenazy (z Krakowa), Rudolf Beres, Zenon Beres, Adolf Brenner, J. i M. Chejes, Saomea Eibenschutz, J. Ehrenpreisowa, M. Finder, dr Frankel, Seweryn Gottlieb, Gustaw Groeger, Ignacy Hirszdorfer, Leon Holzer, Maurycy Horowitz, dr Keh, Jan Lachs, Rafał Landau, Maks Lauterbach, Józef Liebeskind, I. Meisels, Janina Meiselsowa, Natan Oberlaender, Spira-Lawingerowa, Ignacy Stern, Laura Sternowa, Helena Steinbergowa, Abraham Sternach, Eugenia Sternbachówna, Józef Stieglitz, rabin Ozjasz Thon, Henrykowa Tischlowitzowa; nazwiska te zostały skompilowane na podstawie kilku katalogów przedwojennych, autorzy nie zadali sobie trudu z wyszukaniem imion i połączeń rodzinnych wymienionych osób.

i Bernard Steinberg. Wszyscy oni posiadali dzieła artysty. Wolny czas spędzali na rozmowach o sztuce, w których uczestniczyli także artyści malarze: Abraham Neumann, Jerzy Merkel, Leopold Gottlieb i rzeźbiarze: Henryk Kuna i Henryk Hochman[7]. Feldman był publicystą, krytykiem i historykiem literatury. Gottlieb pracował jako prawnik, Liebeskind był lekarzem, a Steinberg dentystą. Obrazy Hirszenberga, będące własnością jego przyjaciół, zostały pokazane na *Wystawie pamiątkowej z okazji 25-lecia śmierci błp. Samuela Hirszenberga* w 1933 roku, zorganizowanej przez Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy. Nie były to znaczące dzieła na miarę *Golusu*[8], *Czarnego sztandaru* czy *Cmentarza*, ale były to szkice do tych wielkich dzieł *Szkic do „Golusu"*[9], *Szkic do „Cmentarza"*[10] oraz portrety. Te ostatnie były wyrazem przyjaźni artysty z portretowanymi osobami, jak portret Seweryna Gottlieba (il. 2), wynikały też zapewne z chęci uchwycenia piękna czy interesującej osobowości, jak w portrecie Marii Feldmanowej (il. 1)[11].

Znajomość Seweryna Gottlieba (1880-1943) z Hirszenbergiem sięgała początków XX wieku, kiedy malarz mieszkał jeszcze w Łodzi: „Lat temu siedem lub osiem może zjechałem do Łodzi … Toteż jadąc do Łodzi szukałem tylko potwierdzenia zdobytej już prawdy, a instynkt mi szeptał, że zbliża się dla mnie objawienie nowej myśli. Tam w Łodzi zrodziły się we mnie pierwociny estetycznego poglądu"[12]. Wszechstronnie uzdolniony adwokat13 zajmował się tłumaczeniami[14], krytyką literacką[15] i artystyczną. Zamieszczał relacje z wystaw i eseje o artystach i ich twórczości na łamach wielu czasopism w tym „Krytyki", „Naprzód", „Wschodu", „Almanachu Żydowskiego" oraz „Nowego Dziennika"[16]. W 1927 roku napisał obszerny esej o twórczości Abrahama Neumana, upamiętniając 30-lecie pracy artystycznej malarza. Został on potem wydany w formie albumu,

7 J. Liebeskind, *Ze wspomnień o pobycie Samuela Hirszenberga w Krakowie*, „Nowy Dziennik" 1933, nr 129, s. 8.

8 *Golus* w tym czasie był już w Berlinie; S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg. Uwagi w związku z zapowiedzianą wystawą zbiorową*, „Nowy Dziennik" 1933, nr 44, s. 8.

9 Własność Seweryna Gottlieba; *Wystawa pamiątkowa z okazji 25-lecia śmierci błp. Samuela Hirszenberga oraz wystawa jubileuszowa z okazji 60-lecia Abrahama Neumanna,* Kraków 1933, poz. 3, s. nienumerowana.

10 Własność Heleny Steinbergowej, wdowy po Bernardzie Steinbergu, Ibidem, poz. 49, s. nienumerowana.

11 Portret Marii Feldmanowej nie był wystawiany na wystawie w 1933 roku; namalowany przez Hirszenberga w 1907 roku, tuż przed wyjazdem do Jerozolimy, zapewne był wyrazem przyjaźni pomiędzy artystą a Feldmanami. Obraz obecnie znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie nr inw. MNK II-a-959, jako dar Wilhelma i Marii Feldman w 1954 roku.

12 S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg…,* op. cit., s. 2.

13 Studia prawnicze na Uniwersytecie Jagiellońskim rozpoczął w 1899 roku, stopień doktora prawa otrzymał w 1904 roku.

14 Tłumaczenie dramatu Szaloma Asza *Z biegiem fal,* 1903–1904; Archiwum Muzeum Tatrzańskiego, sygn. ZR/W/28/I.

15 Eseje dotyczące twórczości W. Przerwy-Tetmajera, Konopnickiej, *Królowa Szabatu* we „Wschód" 1902 - 1903, m.in. nr 73, 77, 105.

16 F-G-H, *Przegląd sztuk plastycznych*, „Krytyka" 1906, R. VIII, t. I, s. 180-182; S. Gottlieb, *Witraże Wyspiańskiego. Kilka kresek do wystawy*, „Naprzód" 1907, nr 362, s. 6; S. Gottlieb, *Z wystawy*, „Naprzód" 1908, nr 67, s. 1-2; S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg…*, op. cit., s. 2-4; S. Gottlieb, *Nowe szaty biblii (Dzieło Liliena)*, „Almanach Żydowski", Lwów, 1910, s. 78-90; S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg. Uwagi w związku z zapowiedzianą wystawa zbiorową*, „Nowy Dziennik" 1933, nr 44, s. 8-9.

bogato ilustrowanego reprodukcjami dzieł zakupionych do kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie oraz obrazów przywiezionych z podróży do Palestyny[17]. Żydowskie Zrzeszenie Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy powierzyło Sewerynowi Gottliebowi opracowanie monografii, która miała towarzyszyć wystawie pamiątkowej Samuela Hirszenberga w 1933 roku. Jeszcze na początku 1933 roku ukazał się artykuł Gottlieba Samuel Hirszenberg. Uwagi w związku z zapowiedzianą wystawą zbiorową, w którym opisał biografię malarza i jego artystyczną drogę, charakteryzując okresy twórcze i przedstawiając znaczące dzieła malarza[18]. Monografia ta nigdy się jednak nie ukazała. Można się tylko domyślać, że doszło do jakiegoś nieporozumienia pomiędzy członkami Zrzeszenia a Sewerynem Gottliebem. Mimo iż adwokat był jednym z najbliższych przyjaciół artysty, został całkowicie odsunięty od wernisażu i uroczystości towarzyszących wystawie. Zapewne niezgoda powstała na polu merytorycznym: artyści należący do Zrzeszenia nie mieli wystarczających kwalifikacji naukowych, by podołać przygotowaniu katalogu i monografii na wzór opracowań towarzyszących wystawie Maurycego Gottlieba w Muzeum Narodowym w Krakowie w 1932 roku[19]. Na wystawie pamiątkowej Hirszenberga eksponowano cztery obrazy będące własnością Seweryna Gottlieba: *Portret Seweryna Gottlieba*[20] (il. 3), *Żyd*, *Szkic do „Golusa"*, *Szkic*[21].

„Zmieniam mieszkanie na mniejsze, w następstwie czego ulokowanie 200 obrazów staje się niełatwym zagadnieniem" – pisał Seweryn Gottlieb w liście do malarza Zygmunta Gostwickiego w 1937 roku[22]. Adwokat posiadał ponadto cenne miniatury, zabytkowe dywany, meble, srebra i porcelanę. Często wypożyczał posiadane dzieła sztuki na wystawy w instytucjach kulturalnych Krakowa, dlatego też można ustalić część jego kolekcji, jednakże znikomą, przeszukując ówczesne katalogi i częściowo zachowaną dokumentację wystaw[23].

W mieszkaniu Gottliebów przy ulicy Wolskiej 36 (następnie Piłsudskiego 36 i 30) znajdowały się dzieła Teodora Axentowicza, Szymona Buchbindera, Andrzeja Grabowskiego,

17 S. Gottlieb, *Abraham Neuman*, Kraków 1928.

18 S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg. Uwagi …*, op. cit.

19 *Przed wystawą pamiątkową Hirszenberga*, „Nowy Dziennik" 1933, nr 115, s. 13; *Przed wystawą pamiątkową Hirszenberga*, „Nowy Dziennik" 1933, nr 123, s. 13; *Dziś otwarcie wystawy Hirszenberga*, „Nowy Dziennik" 1933, nr 125, s. 8. O bliskiej przyjaźni Gottlieba z Hirszenbergiem świadczą: sąsiedztwo ich zamieszkania na ul. Smoleńskiej 20, dedykacja na verso *Portretu Seweryna Gottlieba,* współpraca w „Krytyce", wspomnienia Józefa Liebeskinda w: „Nowy Dziennik" 1933, nr 129, 1930, s. 8-9.

20 40 x 34 cm; dedykacja Samuela Hirszenberga Sewerynowi Gottliebowi na verso; obraz został wywieziony do Lwowa, podczas ewakuacji państwa Gottliebów we wrześniu 1939 roku. Następnie zagubiony lub ukradziony, w latach 50. pojawił się w Desie w Krakowie, gdzie został zakupiony przez syna Seweryna; w 2002 roku portret został skradziony z domu synowej Seweryna Gottlieba w Krakowie. Obecnie losy obrazu nie są znane.

21 *Wystawa pamiątkowa …,* op. cit., poz. 1, 2, 3, 4, s. nienumerowana; można przypuszczać wg analizy tytułów i ich niekonsekwentnych zmian, że poz. 2, zatytułowana *Żyd*, to *Sądny Dzień* [*Ostatnia Modlitwa*] – obraz był wystawiany w Salonie Krywulta w 1902 roku, gdzie był widziany przez Seweryna Gottlieba. Obraz obecnie znajduje się w Muzeum Sztuki w Ein Harod, został zakupiony do Muzeum w Tel Awiwie po wojnie.

22 *Zbigniew Gostwicki (1906 – 2003),* red. J. Chrobak, E. Kulka, Kraków 2005, s. 62.

23 Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, dokumentacje wystaw: *Wystawa kobierców i ceramiki w Muzeum Narodowym w Krakowie,* 1934; *Jan Matejko*, 1938; *Wystawa miniatur w pałacu hr. Pusłowskich,* 1939.

Aleksandra Gryglewskiego, Vlastimila Hofmana, Wacława Koniuszki, Aleksandra Kotsisa, Wojciecha Kossaka, Abrahama Neumana, Leona Wyczółkowskiego[24] (il. 3). Jeszcze w 1932 roku Gottlieb sporządził testament, w którym zapisał siedem obrazów Muzeum Narodowemu (dzieła malarzy polskich). Wśród znanych z wystaw prac polskich artystów jak Grabowskiego Portret mężczyzny i Popiersie Żyda, Gryglewskiego Pałac Paców, Koniuszki Portret mężczyzny wymienione zostały także nieznane z wystaw dzieła: Zygmunta Papieskiego Akt, Feliksa Sypniewskiego Król Władysław IV, domniemany obraz Antoniego Brodowskiego Portret mężczyzny w mundurze i nieznanego malarza pastel na pergaminie, przedstawiający głowę mężczyzny. Z nieznanych przyczyn darowiznę tę wykreślił z testamentu z datą „6/7/32"[25]. Natomiast w 1935 roku w odpowiedzi na apel „Kraków buduje Muzeum Narodowe" Seweryn Gottlieb ofiarował obraz[26] oraz złożył sumę pieniężną na budowę nowego gmachu[27].

Należy także wspomnieć, że Gottlieb do czasu wojny pracował zawodowo oraz publikował rozprawy prawnicze[28].

Kolekcja adwokata była zapewne eklektycznym asamblażem dzieł uznanych malarzy polskich i malarzy pochodzenia żydowskiego, ale nie miała tej rangi co zbiory Henryka Freankla czy Zygmunta Ehrenpreisa.

We wrześniu 1939 Gottliebowie ewakuowali się do Lwowa. Seweryn przebywał tam do 1942 roku, 4 lutego napisał ostatni testament. Do lata 1942 ukrywał się jeszcze na terenie Lwowa, a następnie w okolicach Stanisławowa. Został zamordowany w 1943 roku. Córki Hanna i Janina zostały wywiezione na Syberię, a syn Włodzimierz pracował w kołchozie. Żona Henryka[29] od 1942 roku ukrywała się na terenie Warszawy. Większość zabytków, obrazów, mebli zostało w Krakowie w mieszkaniu przy ul. Piłsudskiego [30], powierzone dozorcy domu. Znaczna część własności uległa rozproszeniu. Po wojnie Henryka i ocalałe dzieci odnaleźli trochę mebli i wyżej wspomniany mały pastel na pergaminie nieznanego malarza, przedstawiający głowę apostoła. Pastel został skradziony w 2002 roku wraz z Portretem Seweryna Gottlieba pędzla Samuela Hirszenberga i Pejzażem z Palestyny Abrahama Neumana.

---

24 *Katalog wystawy sto lat malarstwa polskiego 1800 – 1900 (dzieła artystów nieżyjących),* TPSP Kraków 1929, poz. 25, s. 7, poz. 73, s. 18, poz. 74, s. 19, poz. 86, s. 21,poz. 101, s. 25, poz. 135, s. 32; *Teodor Axentowicz 1859-1938,* TPSP Kraków, 1938, poz. 107 i 108, s. 13; *Wystawa jubileuszowa Vlastimila Hofmana,* TPSP, Kraków 1928, poz. 87, s. 5 i poz. 88, s. 6; *Wyczółkowski,* TPSP Kraków, 1932, poz. 17, s. 4; *Leon Wyczółkowski 1852-1936. Wystawa pośmiertna,* TPSP Kraków, 1937, s. 5, poz. 117 i 118, s. 23; *Kraków i ziemia krakowska w sztuce,* TPSP Kraków 1936, poz. 173, s. 13, poz. 283 i poz. 284, s. 19, poz. 112, s. 10.

25 Dokument w archiwum rodzinnym, kopia w dokumentacji autorki.

26 „Kraków buduje Muzeum Narodowe", Kraków 1935, s. 13.

27 Ibidem, s. 30.

28 S. Gottlieb, *Samorząd Polski,* wyd. Maksymiljan Bodek, 1935; S. Gottlieb, J. Krokowski, *Podatek obrotowy,* Lwów 1939.

29 Henryka Rotszyld (1881-1959) była lekarką, stopień doktora wszech nauk lekarskich uzyskała w 1915 roku.

Józef Liebeskind (1872-1942?)[30], doktor medycyny[31], był szczególnie bliski Samuelowi Hirszenbergowi, który miał poważne problemy zdrowotne i potrzebował częstej opieki lekarskiej. Świadectwem ich przyjaźni był także fakt, iż kiedy Liebeskindowi urodził się w 1906 roku syn Zygmunt, jego sandakiem został Hirszenberg. Liebeskind zapewne posiadał znaczący zbiór dzieł prac artystów, którzy w latach krakowskich byli znajomymi Hirszenberga, jak Abraham Neuman, Leopold Gottlieb, Jerzy Merkel, Henryk Kuna czy Henryk Hochman. Zapewne doszło do pewnych zakupów, mających wspomóc znajomych artystów[32]. Także reprezentacyjne przyjęcie po otwarciu wystawy Samuela Hirszenberga w 1933 roku odbyło się na salonach apartamentu Liebeskindów przy Starowiślnej 6[33]. Doktor posiadał Autoportret z żoną i Pejzaż Hirszenberga[34]. Zapewne Autoportret z żoną (il. 4)[35] to ten sam rysunek kredką, co Moja żona i ja, który był wystawiany w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 1906 roku, a następnie podarowany Liebeskindowi na pamiątkę przed wyjazdem Hirszenberga do Palestyny.

Ze znanych dzieł sztuki w domu Liebeskindów był Portret siostry pędzla Jana Matejki, prezentowany w 1934 roku na wystawie portretów zorganizowanej przez Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy[36]. Zbiór Liebeskinda, w skład którego wchodziły dzieła starych mistrzów, obrazy uznanych malarzy polskich takich jak Olga Boznańska i Stanisław Wyspiański, oraz współczesnych artystów żydowskich: Leopolda Gottlieba, Artura Markowicza, Jerzego Merkela, Abrahama Neumanna i polskich: Teodora Axentowicza, Stanisława Czajkowskiego, Wojciecha Kossaka, Stanisława Kuczborskiego, Henryka Szczyglińskigo, Stanisława Tondosa, Leona Wyczółkowskiego, a także meble i porcelana, został całkowicie rozgrabiony podczas drugiej wojny światowej. Doktorostwo zostali zamordowani w Wieliczce37, ich synowie: muzykolog Marceli (1902-1942?) zginął w Warszawie38, a Zygmunt (ur. 1906), lekarz, któremu w czasie drugiej wojny światowej udało się przedostać do Rumunii, po wojnie zamieszkał w Izraelu[39].

Bogatą kolekcję malarstwa posiadały rodziny Fraenklów i Ehrenpreisów, skoligacone przez małżeństwa. Stanowią przykład przedstawicieli żydowskiej burżuazji Krakowa, którzy wzbogacili się z końcem XIX wieku na produkcji przemysłowej. Zdobywszy wykształcenie,

30 Józef Liebeskind został zamordowany w obozie w Wieliczce, zeznanie Yad Vashem ID 5253688.
31 Józef Liebeskind był lekarzem chorób kobiecych.
32 J. Liebeskind, *Ze wspomnień …*, op. cit, s. 8.
33 *Przed wystawą pamiątkową Hirszenberga*, „Nowy Dziennik" 1933, nr 115, s. 13.
34 *Wystawa pamiątkowa …,* op. cit, poz. 5, 6, s. nienumerowana.
35 Wymieniony także w dokumencie sporządzonym dla dr Zygmunta Liebeskinda (czerwiec 26, 1929) jako *Selbstporträt m. Frau,* 60 x 50 cm; kopia dokumentu w archiwum autorki.
36 *Otwarcie Wystawy Portretów w Z.D.A. – w niedzielę 15 bm*., „Nowy Dziennik" 1934, nr 100, s. 8.
37 Zeznanie Yad Vashem ID 4328644.
38 Zeznanie Yad Vashem ID 5253691.
39 Zygmunt Liebeskind: Card file of Jewish refugees from Poland who found refuge in various countries 1939 – 1941, ID 6536346.

pozostali wierni wartościom judaizmu poprzez trwanie w wierze (judaizm progresywny) i działalność charytatywną.

To Mary (Maria) Fraenkel z domu Liban (1852-1931), współwłaścicielka Fabryki Portland Cementu w Bonarce40 była założycielką rodzinnej kolekcji dzieł sztuki, kontynuowanej przez jej synów Henryka (1871-1937) i Leona oraz ich żony, Elizę (1882-1957) i Wiktorię oraz córkę Jadwigę (1877-1942) i jej męża Zygmunta Ehrenpreisa (1875-1930). Mary i Wilhelm Fraenklowie wspierali dzieci i młodzież żydowską. Mary między innymi wyznaczyła, za radą syna Henryka, trzy stypendia dla wybitnie uzdolnionych studentów medycyny.

Henryk Fraenkel (1871-1937), syn Mary i Wilhelma pracował początkowo w rodzinnej fabryce, następnie został dyrektorem Fabryki Cementu Bernard Liban i Sp. w Bonarce, był jednym z największych przedsiębiorców austriackiego przemysłu cementowego. Był także współzałożycielem Fabryki Wyrobów Szamotowych i Fajansowych w Skawinie (1912). Małżeństwo Fraenklów (il. 5) włożyło wiele wysiłku w pomoc ubogim członkom społeczności żydowskiej. Rozbudowali Kolonię Leczniczą im. Marii Fraenklowej w Rabce. Henryk wraz z żoną Elizą (1882-1957), pedagogiem i nauczycielką[41] ufundowali Szkołę Zawodową dla Dziewcząt Żydowskich Towarzystwa „Ognisko Pracy" w Krakowie w 1916 roku. Placówka ta miała na celu „wychowanie sierot wojennych i ubogich dziewcząt żydowskich na obywatelki polskie, na pożytecznych członków społeczeństwa"[42]. W 1936 Henryk Fraenkel zakupił budynek, który zaadaptowano do potrzeb szkoły, urządzając tam także internat dla dziewcząt43. Jako prezes Stowarzyszenia dla Wsparcia Uczniów Szkół Ludowych Wyznania Mojżeszowego w Krakowie wspierał materialnie studentów i uczniów. Przyczynił się również do urządzenia Domu Akademickiego i rozbudowy Szpitala Żydowskiego. Ustanowił stypendia dla początkujących malarzy, umożliwiając im studia artystyczne. Pracując zawodowo i udzielając się społecznie, Henryk był także miłośnikiem sztuki i kolekcjonerem. Eliza pisała o mężu: „Bardzo żywy i towarzyski z natury w najmłodszych latach poznał się artystami plastykami, między innymi z malarzem Tondosem. Za jego namową zapisał się na członka Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych i skrupulatnie zwiedzał każda nową wystawę. Pierwszy wyjazd do Włoch, do Wenecji i Mediolanu zetknął go z malarstwem światowym (1895). Częste wyjazdu do Wiednia i Niemiec obudziły w nim żyłkę kolekcjonerską. Zbierał znaczki pocztowe, karykatury, drobiazgi artystyczne bez wyboru. W roku 1903 poznał galerie Florencji i Rzymu i wrócił z Włoch zapalonym miłośnikiem sztuk plastycznych. Zaczął studiować historię sztuk

40 Jej mąż, Wilhelm Fraenkel, współkierował fabryką.

41 Archiwum Stara Synagoga, Kraków: Elza Fraenklowa uczęszczała do szkoły im. Baranieckiego w Krakowie, ukończyła wydział filozoficzny na Uniwersytecie Jagiellońskim, była także słuchaczką nadzw. Szkoły Kroju w Wiedniu; strony nienumerowane.

42 Ibidem.

43 Czteropiętrowy budynek przy ul. Skawińskiej – Bocznej 7.

pięknych, zwłaszcza historię malarstwa. Bardzo żywo zainteresowała go historia Odrodzenia i biografie wielkich artystów włoskich i flamandzkich. Zetknięcie z artystami krakowskimi, prof. Xawerym Dunikowskim, rzeźbiarzem Szczepkowskim, rzeźbiarzem prof. Laszczką, art. malarzem Henrykiem Szczyglińskim, Leopoldem Gottliebem i innymi nie tylko pogłębiły zainteresowanie malarstwem, ale wzbudziły chęć posiadania na własność dzieł sztuki. Zebrał wcale pokaźny zbiór obrazów najwybitniejszych artystów krakowskich. Wśród nich wiele pięknych pejzaży: Stanisławskiego, Fałata, Wyspiańskiego, Hirszenbergów Stanisława i Leona[44], Weissa, Cybulskiego, Czajkowskiego i innych. Niestety wojna i okupacja niemiecka 1939-1945 zniszczyły ten piękny zbiór i rozproszyły niemal doszczętnie.

W roku 1909 wyjazd do Paryża i zwiedzenie zbioru miniatur francuskich w Luwrze obudził pasję zbierania ich. (…) Dalszych poszukiwał namiętnie i nabywał gdzie się dało w kraju i za granicą. Liczne pochodzą z Paryża od antykwariusza Schydloff's, niektóre z Wiednia. Wojna światowa 1914-1918 przerwała kolekcjonowanie. (…) W Polsce odrodzonej pasja kolekcjonowania już w roku 1921 odżyła. W roku 1924 wystawił swój zbiorek miniatur w Albertinum w Wiedniu"45.

Zięć Marii Fraenklowej, a szwagier Henryka i Elzy Fraenklów, Zygmunt Ehrenpreis (il. 6), ożeniony z Jadwigą Fraenklówną, był doktorem prawa46 i członkiem krakowskiej rady miejskiej, „gorący orędownik wszelkich spraw, związanych z rozwojem artystycznym kultury Krakowa"[47]. Przeprowadził reorganizację Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, został członkiem dyrekcji Towarzystwa i jego syndykiem. Był bardzo oddany młodym artystom „zaznaczając na każdym kroku swoją niezwykłą bezinteresowność w użyczaniu im swej pomocy w każdym kierunku"[48]. Uchodził za entuzjastę i znawcę sztuki. Środowisko krakowskie uważało jego zbiory za bezcenne. Zebrane w ciągu dwudziestu pięciu lat, stanowiły doskonały przekrój malarstwa polskiego. W kolekcji znalazły się dzieła Zygmunta Ajdukiewicza, Józefa Chełmońskiego, Stanisława Dębickiego, Maksymiliana Gierymskiego, Samuela Hirszenberga, Aleksandra Kotsisa, Alfreda Wierusza-Kowalskiego, Jacka Malczewskiego, Jana Matejki, Piotra Michałowskiego,

44 *Wystawa pamiątkowa …,* op. cit., poz. 10, 11, s. nienumerowana; E. Fraenklowa myli tu imię Samuela.

45 Archiwum Stara Synagoga, Kraków. Zdecydowałam się na tak obszerny cytat, ponieważ jest to jedyna dotąd znaleziona nota o kolekcjonowaniu dzieł sztuki w przedwojennym Krakowie przez osobę pochodzenia żydowskiego. Zbiór miniatur liczył ponad dwieście sztuk. Miniatury, które były wystawione w 1939 roku podczas *Wystawy miniatur na tle wnętrz pałacu hr. Pusłowskich* ocalały, gdyż 26 listopada 1939 roku E. Fraenklowa pisała do dyr. Feliksa Kopery: „Przed paroma dniami usunięto mnie nagle z mego własnego mieszkania, sama nie wiem, gdzie się podzieję. W tych warunkach w żaden sposób nie mogę odebrać miniatur.(…) najśliczniej W. Pana Dyrektora proszę w imieniu mych dotychczasowych dobrych stosunków z Muzeum o łaskawe zatrzymanie ich nadal"; Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie sygn. Dzp. 178/39. Obecnie miniatury są własnością Muzeum Narodowego w Krakowie po powojennych pertraktacjach z ocalałymi członkami rodziny.

46 Tytuł doktora prawa uzyskał na Uniwersytecie Jagiellońskim w 1898; *Corpus Studiosorum Universitatis Iagellonicae 1850/51 – 1917/18 E – J,* red. K. Stopka, Kraków 2006, s. 16.

47 *Nekrologia*, „Sztuki Piękne" 1930, nr 6, s. 424.

48 Ibidem.

Władysława Podkowińskiego, Jana Stanisławskiego, Stanisława Wyspiańskiego[49]. Wiele dzieł zakupił w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Kolekcjonował sztukę najnowszą, w tym obrazy Artura Markowicza, Józefa Mehoffera, Zygmunta Pronaszki czy Fryderyka Pautscha[50]. Posiadał także ogromny i dużej wartości zbiór drzeworytów japońskich i grafik Daumiera[51]. Ehrenpreisowie zgromadzili też imponującą kolekcję rysunków tak znamienitych artystów polskich jak Józef Chełmoński, Stanisław Dębicki, Wojciech Gerson, Aleksander i Maksymilian Gierymscy, Artur Grottger, Jan Matejko, Piotr Michałowski, Witold Pruszkowski, Michał Stachowicz, Stanisław Wyspiański[52], Władysław Podkowiński, Witold Wojtkiewicz, Julian Fałat, Andrzej Grabowski, Franciszek Żmurko. Mieli także ponad siedemdziesiąt siedem rysunków Jacka Malczewskiego[53] i bardzo cenny szkicownik z lat młodzieńczych Henryka Rodakowskiego[54]. W zbiorze tym znalazły się również rysunki artystów żydowskich, takich jak Maurycy Gottlieb, Szymon Buchbinder, Leon Leopolski i dwa dzieła Samuela Hirszenberga: Studia żydów, 270x422 mm, ołówek na kalce i Studium do kompozycji (podpisane) 315x240 mm, kreda. Po śmierci Zygmunta Ehrenpreisa w 1930 roku kolekcję odziedziczyła jego żona Jadwiga, która wielokrotnie w latach 30. XX wieku wypożyczała dzieła malarskie na wystawy w Krakowie. Obraz Arab[55] (il.7) prezentowany na Wystawie pamiątkowej z okazji 25-lecia śmierci błp. Samuela Hirszenberga, wraz z rysunkami zostały zakupione w 1909 roku, kiedy to wdowa po artyście, Dina, za pośrednictwem Ludwika Merza[56] wyprzedawała dzieła męża[57].

Kolekcja Ehrenpreisów podobnie jak Fraenklów, którzy mieszkali w apartamentach budynku przy ulicy Dunajewskiego 6, została rozgrabiona i rozproszona podczas drugiej wojny światowej. Nieliczne ocalałe obiekty po wojnie znalazły się w muzeach polskich. Z powodu braku przedwojennych katalogów, wielkich zniszczeń wojennych oraz zlekceważenia badań

49 W. Kozicki, *Rodakowski Henryk (1823 – 1894)*, Lwów 1937, s. 52-53.

50 *Sprawozdanie Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1909,* Rok LV, Kraków 1910, s. 45; *Sprawozdanie Zarządu Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1912*, Rok LVIII, Kraków 1913, s. 11.

51 Nekrologi. Dr Zygmunt Ehrenpreis, „Sztuki Piękne" 1930, t. 6, nr 11, s. 424.

52 Muzeum Narodowe otrzymało *Album z rysunkami St. Wyspiańskiego*, jako legat błp. dr. Zygmunta Ehrenpreisa, Dziennik Podawczy MNK, poz. 13626; *Sprawozdanie Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1907,* Kraków 1908, s. 39.

53 Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie. Oferta sprzedaży 1931 roku; ofertodawcą był syn Zygmunta Alfred Ehrenpreis.

54 W. Kozicki, op.cit, s. 52- 53; rysunki te zostały rozproszone w czasie wojny, tylko kilka ocalało; A. Król, *Henryk Rodakowski (1823 – 1894)*, Kraków 1994, s. 99-100.

55 Obraz uczestniczył w wystawie *Sto lat malarstwa polskiego 1800 – 1900 (dzieła artystów nieżyjących),* poz. 93, s. 23; *Studium Araba,* olej, płótno, 47 x 82, sygn. prawo góra „S. Hirszenberg"; zapewne jest to ten sam obraz, który obecnie znajduje się w Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego, Warszawa (rozmiary nieznacznie zmienione po przycięciu płótna).

56 Ludwik Merz (1872 -?), prawnik krakowski, szwagier Zygmunta Ehrenpreisa.

57 Dział Głównego Inwentaryzatora, Muzeum Narodowe w Krakowie, teka ofert, sygn. 4460.

proweniencyjnych po wojnie ustalenie szczegółowo żydowskich kolekcji dzieł sztuki przed 1939 rokiem jest obecnie wręcz niemożliwe.

Katalog W*ystawy pamiątkowej z okazji 25-lecia śmierci błp. Samuela Hirszenberga* wskazuje na dwa duże zbiory dzieł artysty; w kolekcji Maurycego Horowitza (1866- ?) i Janiny Meiselsowej (1890- ?)[58]. Horowitz był przedsiębiorcą krakowskim, handlującym materiałami budowlanymi i węglem. Prawdopodobnie znał środowisko artystyczne miasta, gdyż współpracował z krakowskimi architektami. Część wystawionych dzieł Hirszenberga pochodziła już z okresu palestyńskiego: Moszea59, Żydzi bucharscy, Przy Ścianie Płaczu, które to obrazy można łączyć z reprodukcjami w „Ost und West"[60]. Natomiast piętnaście obrazów wystawionych przez Janinę Meiselsową zapewne zostało nabytych przez jej męża, prawnika Adolfa Meiselsa (1873-1929) w krakowskiej pracowni Hirszenberga. Józef Liebeskind wspominał „mniejsze okolicznościowo powstałe obrazy zwłaszcza z okolic Rytra, gdzie bawił Hirszenberg w czasie wakacji, nie znajdywały prędko i chętnie nabywców i trzeba było z naszej strony dużo namowy i próśb, aby skłonić do kupna ludzi, którzy teraz cenią sobie te rzeczy na tysiące dolarów"[61]. Obrazy te zostały rozproszone lub zniszczone podczas drugiej wojny światowej. Losy Janiny podczas okupacji hitlerowskiej pozostają nieznane[62].

Kolekcje żydowskich mieszkańców Krakowa spotkał tragiczny los. Obrazy artystów żydowskich, jeżeli nie zostały zabezpieczone przez właścicieli w pewnych, godnych zaufania miejscach, były celowo niszczone. Ten smutny fakt potwierdza świadectwo ocalałego: „po likwidacji ghetta chodziła grupa robocza z Backenbau z Płaszowa po domach w ghetcie i wybierała obrazy, które następnie sortowano. Obrazy malarzy żydowskich bez względu na treść palono, obrazy polskich malarzy o treści narodowej polskiej oraz żydowskiej również, resztę sortowano i oceniano pod kierunkiem prof. Akademii Sztuk Pięknych Kełki. (…) Wśród spalonych były obrazy Hirschenberga, Lewkowicza, Neumanna, Messera, Immerglücka, Markowicza i innych. Akcja ta trwała przez szereg dni. Spalonych zostało kilka tysięcy obrazów, gdyż codziennie ściągano wózkiem kilkaset sztuk. Część obrazów uznanych za niezdatne do sprzedaży chowane były po zdarciu farby, pozostało płótno do użycia. Obrazy, które zachowano, były sprzedawane

58 *Wystawa pamiątkowa …,* op. cit., poz. 51-56, s. nienumerowane, własność Maurycego Horowitza, ul. Straszewskiego 25, Kraków i poz. 57-71, s. nienumerowana, własność Drowej Janiny Meiselsowej, Potockiego 7 (obecnie Westerplatte) Kraków.

59 Obraz S. Hirszenberga o tym samym tytule znajduje się w kolekcji prywatnej w Izraelu.

60 „Ost und West" 1912, nr 2, s. 131-138, 147-148.

61 J. Liebeskind, *Ze wspomnień* …, op. cit., s. 8.

62 https://www.ushmm.org/online/hsv/person_view.php?PersonId=6267116 (dostęp 12/12/2016). Janina Meisels nie otrzymała pozwolenia na pracę. Jedyny syn Adolfa i Janiny, Karol Mysels (1914- 1998) już w 1937 r. ukończył studia we Francji, w 1938 wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie w 1941 roku uzyskał stopień doktora Uniwersytetu Harvarda, następnie przeniósł się do Kalifornii, gdzie pracował, jako naukowiec.

przygodnym kupującym. Dużą część rozkradli furmani wywożący meble z ghetta. Nie były one pilnowane tak jak odzież”[63].

Chaos powojenny przyczynił się do niekontrolowanej wędrówki dzieł sztuki. Wiele obrazów, dzięki zabiegom marszandów działających na zlecenie osób poszukujących sztuki żydowskiej, trafiło do różnych instytucji, a także kolekcji prywatnych, w Polsce, Izraelu, Stanach Zjednoczonych i Kanadzie. Często uchroniło to spuściznę artystyczną twórców żydowskich od dalszego zniszczenia. Należy też podkreślić, iż powojenna sytuacja ocalałej inteligencji i burżuazji żydowskiej w Polsce w żaden sposób nie sprzyjała odzyskiwaniu dzieł będących prywatną własnością.

63 Yad Vashem M 49, nr 2304; Mgr. Melzer Józef, ur. w r. 1911, przed wojną w Krakowie, po wojnie powrócił do Krakowa; adwokat; okupację przeżył w getcie krakowskim, następnie był więziony w obozach Płaszów, Gross-Rosen, Brünlitz.

PAINTINGS BY SAMUEL HIRSZENBERG IN PRIVATE ART COLLECTIONS OF JEWISH CITIZENS OF KRAKÓW IN THE INTERWAR ERA. PROFILES OF SELECTED COLLECTORS*

Agnieszka Yass-Alston

It is well known that Samuel Hirszenberg's works were popular among the Jewish bourgeoisie already at the end of the nineteenth century. Seweryn Gottlieb wrote that in his parents' home in Kraków there were photogravure etching[1] of *Yeshiva* and *Uriel Akosta and Spinoza*[2]. At the memorial exhibition organised to commemorate the 25th anniversary of the death of Samuel Hirszenberg in 1933, there more than 300 works by the artist[3]. Elli Baruchin wrote in "Nasz Przegląd," "The Hirszenberg name is known almost throughout the world. Reproductions of his paintings, such as *Golus*, *Eternal Wanderer*, *Yeshiva*, *Uriel Acosta and Spinoza*, and many other fine works of art hang in every official Jewish institution and in many Jewish homes"[4]. Richard Cohen pointed out that even in the 1950s, *The Exile*, also known as *Golus*, was a popular reproduction decorating many departments in Tel Aviv[5].

The collection was dispersed during World War II, which combined with the lack of documentation, makes it very difficult today to describe works of art that used to belong to people who perished in the Holocaust and were forgotten as a result of post-war policy. First references mentioning them in the context of art collectors can be found in the article "Provenance research of museum resources in terms of their possible Jewish origin," published by the National Institute of Museology and Collections Protection[6]. This article briefly introduces several figures who were listed in the catalogue of the exhibition commemorating the 25th anniversary of the death of Samuel Hirszenberg, and who had owned a significant art collection before World War II in

* This essay aims to preserve the memory of the Jews of Kraków who were patrons of art and collected works by talented artists. The research is an attempt to restore order to the collections, so that some trace remains of those people in the history of an artwork's ownership. Determining the complete scope of individual collections is now no longer possible, mainly for two reasons: the lack of archival sources, and the death of collection owners, who did not leave any register of the artwork they owned, nor any other materials with which the collection could be documented.

1 Photogravure – type of intaglio printmaking, similar to aquatints, whereby a photographic image is transferred by coating a metal plate with a light-sensitive emulsion in such a way that bright areas create shallow recess.

2 S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg. Wspomnienie,* "Wschód" 1908, no 39, 2; *Yeshiva* was exhibited at The First Exhibition of Polish Art in Kraków in 1887. In 1888, the artist showed *Yeshiva, Uriel Acosta and Spinoza.* J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, 79: "In *Yeshiva*, as well as in *Uriel Acosta and Spinoza,* the worldview of the artist is clearly evidenced, including his attitude to the Jewish tradition".

3 Letter to Dr. Leon Adler, President of BB in Poland, 23 February 1933; Archiwum Państwowe w Krakowie, BB 352, 9.

4 E. Baruchin, *Zapomniany grób wielkiego artysty,* "Nasz Przegląd" 1933, no 226, 7.

5 R. I. Cohen, *Samuel Hirszenberg's Imagination. An Artist's Interpretation of the Jewish Dilemma at the Fin de Sicle,* [in:] *Text and Context Essays in Modern Jewish History and Historiography in Honor of Ismar Schorsch*, JTS 2005, 243.

6 Z. Bandurska, D. Kacprzak, P. Kosiewski, M. Romanowska-Zadrożna, B. Steinborn, M. Tarnowska, *Badania proweniencyjne muzealiów pod kątem ich ewentualnego pochodzenia z własności żydowskiej*, „Muzealnictwo" 2012, no 53, 14 – 26; the text: *Żydowscy kolekcjonerzy i właściciele dzieł sztuki (wybór)* lists without any further information: Kraków: Henryk Askenazy (from Kraków), Rudolf Beres, Zenon Beres, Adolf Brenner, J. and M. Chejes, Saomea Eibenschutz, J. Ehrenpreisowa, M. Finder, dr Frankel, Seweryn Gottlieb, Gustaw Groeger, Ignacy Hirszdorfer, Leon Holzer, Maurycy Horowitz, dr Keh, Jan Lachs, Rafał Landau, Maks Lauterbach, Józef Liebeskind, I. Meisels, Janina Meiselsowa, Natan Oberlaender, Spira-Lawingerowa, Ignacy Stern, Laura Sternowa, Helena Steinbergowa, Abraham Sternach, Eugenia Sternbachówna, Józef Stieglitz, rabin Ozjasz Thon, Henrykowa Tischlowitzowa; the names were compiled based on several prewar catalogue is, as the authors did not bother to research the names and familial links between the listed persons.

Kraków. These are: Seweryn Gottlieb, Henryk and Elza Freankel, and Zygmunt and Jadwiga Ehrenpreis. Also mentioned here are the following: Józef Liebeskind, Maurycy Horowitz, and Janina Meiselsowa. The following profiles of Kraków art collectors have been presented based on various historical materials, and selected in order to demonstrate both the diversity but also limitations of the available documentation.

Samuel Hirszenberg's closest circle of friends were Jewish intellectuals representing free professions – Wilhelm Feldman, Seweryn Gottlieb, Józef Liebeskind and Bernard Steinberg, and some of the artist's works. In their free time, they enjoyed talking about art, also with painters such as Abraham Neumann, Jerzy Merkel, Leopold Gottlieb, or sculptors Henryk Kuna and Henryk Hochman[7]. Feldman was a journalist, critic and literary historian. Gottlieb, lawyer by trade, dabbled with translation in his free time having been an aspiring literary critic in his youth and then an art critic and a social activist. Liebeskind was a doctor, and Steinberg, a dentist. Hirszenberg's works and works by his friends were featured at the memorial exhibition commemorating the 25th anniversary of Samuel Hirszenberg's death, organized in 1933 by the Association of Jewish Painters. While there were no works of such significance as *Golus*[8], *Black Banner* or *The Cemetery* there, featured at the exhibition were sketches, such as *Sketch for "Golus"*[9] or *Sketch for "Cemetery»*[10] as well as portraits. The latter were probably an expression of the artist's friendship with the portrait, such as Seweryn Gottlieb (Fig. 2), but also his desire to commemorate beauty and a complex personality, as in the portrait of Maria Feldman (Fig. 1)[11].

Hirszenberg's friendship with Gottlieb (1880-1943) dated back to the beginning of the twentieth century, his student days, when the painter was still living in Łódź: "Seven, maybe eight years ago I came to Łódź...On my way there, I was looking to confirm the truth I had already known, and my instinct was whispering to me that I was about to see the revelation of a new thought. There, in Łódź, the first fruits of my aesthetic views were born"12. The multi-talented lawyer Seweryn Gottlieb13 dabbled in translation14, literary criticism15, and art criticism; he also published reports

7 J. Liebeskind, *Ze wspomnień o pobycie Samuela Hirszenberga w Krakowie*, "Nowy Dziennik" 1933, no 129, 8.

8 By that time, *Golus* had already arrived in Berlin: S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg. Uwagi w związku z zapowiedzianą wystawą zbiorową*, "Nowy Dziennik" 1933, no 44, 8.

9 Property of Seweryn Gottlieb; *Wystawa pamiątkowa z okazji 25-lecia śmierci błp. Samuela Hirszenberga oraz wystawa jubileuszowa z okazji 60-lecia Abrahama Neumanna,* Kraków 1933, item. 3, unpaginated.

10 Property of Helena Steinbergowa, widow of Bernard Steinberg, Ibidem, item. 49, unpaginated.

11 *Portrait of Maria Feldman* was not featured at the 1933 exhibition; painted by Hirszenberg in 1907, just before leaving for Jerusalem, it was probably a token of friendship between the artist and the Feldmans. The painting is now in the National Museum in Kraków ref. MNK II-a-959, donated by Wilhelm and Maria Feldman in 1954.

12 S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg. Wspomnienie*, " Wschód" 1908, no 39, 2.

13 He began law studies at the Jagiellonian University in 1899, received the degree of doctor of law in 1904.

14 Translation of Sholem Asz's drama *Z biegiem fal,* 1903 – 1904; Archiwum Muzeum Tatrzańskiego, syg. ZR/W/28/I.

15 Essays on the works by W. Przerwa-Tetmajer, Konopnicka, *Królowa Szabatu* in "Wschód" 1902 – 1903, no 73, 77, 105.

from exhibitions, and essays about artists and their work printed in many magazines, including "Krytyka", "Naprzód", "Wschód", "Almanach Żydowski" and "Nowy Dziennik"[16]. In 1927, he wrote an extensive essay on the works of Abraham Neuman, commemorating the 30th anniversary of the painter's artistic work. It was later published in book form, richly illustrated with reproductions purchased for the collection of the National Museum in Kraków and paintings brought from his journey to Palestine[17]. The Jewish Association of Painters and Sculptors entrusted Seweryn Gottlieb with writing a monograph accompanying the exhibition dedicated to the memory of Samuel Hirszenberg in 1933. At the beginning of 1933, Samuel Gottlieb published an article on Hirszenberg, entitled *Remarks in connection with the announced collective exhibition*, in which he described the biography of the painter and his artistic career, characterizing creative periods, and presenting Hirszenberg's most significant works[18]. The monograph was never released. One can only assume that there was some misunderstanding between the members of the Association and Seweryn Gottlieb, because, despite the fact that the latter was one of the closest friends of the artist, he was excluded from the opening ceremony, and the accompanying exhibition. Most likely, the disagreement was somehow associated with the proposed content, as members of the Association did not have sufficient academic qualifications to cope with compiling a catalogue and monograph like the ones that accompanied Maurycy Gottlieb's exhibition at the National Museum in Kraków in 1932[19]. At the exhibition dedicated to Hirszenberg, four of the featured paintings were owned by Seweryn Gottlieb: *Portrait of Seweryn Gottlieb* (Fig. 3)[20], *A Jew*, *Sketch for "Golusu"* and *Sketch*[21].

16 F-G-H, *Przegląd sztuk plastycznych*, "Krytyka" 1906, R. VIII, vol. I, 180-182; S. Gottlieb, *Witraże Wyspiańskiego. Kilka kresek do wystawy*, "Naprzód" 1907, no 362, 6; S. Gottlieb, *Z wystawy*, "Naprzód" 1908, no 67, 1-2; S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg. Wspomnienie*, "Wschód" 1908, no 39, 2-4; S. Gottlieb, *Nowe szaty biblii (Dzieło Liliena)*, "Almanach Żydowski", Lwów 1910, 78-90; S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg. Uwagi w związku z zapowiedzianą wystawa zbiorową*, "Nowy Dziennik" 1933, no 44, 8 – 9.

17 S. Gottlieb, *Abraham Neuman*, Kraków 1928.

18 S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg. Uwagi …*, op. cit.

19 *Przed wystawą pamiątkową Hirszenberga*, "Nowy Dziennik" 1933, no 115, 13; *Przed wystawą pamiątkową Hirszenberga*, "Nowy Dziennik" 1933, no 123, 13; *Dziś otwarcie wystawy Hirszenberga*, "Nowy Dziennik" 1933, no 125, 8; The evidence of Gottlieb's close friendship with Hirszenberg is the fact were neighbors at 20 Smoleńskiej Street, dedication on *Portrait of Seweryn Gottlieb,* cooperation in "Krytyka", Józef Liebeskind's recollections in: "Nowy Dziennik" 1933, no 129, 8-9.

20 40 x 34 cm; Seweryn Hirszenberg's dedication to Samuel Gottlieb; the Gottliebs took the painting to Lviv when they were evacuating in September 1939. Later, it was lost or stolen, and reappeared in the 1950s in Kraków, where it was purchased by the son of Seweryn; in 2002, the portrait was stolen from the house Seweryn Gottlieb's daughter-in-law in Kraków. Currently, the fate of the work is not known.

21 *Wystawa pamiątkowa …,*op. cit., item. 1, 2, 3, 4, unpaginated; it can be assumed by analyzing the titles and their inconsistent changes that item. 2, entitled *Jew*, was *The Day of Atonement (Last Prayer)* – the painting was exhibited at Krywult's Salon in 1902, where Seweryn Gottlieb saw it. Now in the Museum of Art in Ein Harod, it was purchased for the Museum in Tel Aviv after the war.

"I am moving to a smaller apartment, so fitting 200 paintings will be something of a difficulty," Seweryn Gottlieb wrote in a letter to the painter Zygmunt Gostwicki in 1937[22]. Moreover, the lawyer and valuable miniatures, antique carpets, furniture, silver and china. Seweryn Gottlieb often lent his works of art for exhibitions in Kraków's cultural institutions, so we can learn about his collection, or rather a small portion of it, by searching catalogues from the era or the partially preserved documentation of exhibitions[23].

In Mr and Mrs Gottlieb's apartment at 36 Wolska Street (later 36/30 Piłsudskiego Street), there were works by Teodor Axentowicz, Szymon Buchbinder, Andrzej Grabowski, Aleksander Gryglewski, Vlastimil Hofman, Wacław Koniuszko, Aleksander Kotsis, Wojciech Kossak, Abraham Neuman, Leon Wyczółkowski[24] (Fig. 3). In 1932, Gottlieb made a will in which he bequeathed seven paintings to the National Museum (Polish painters gallery). Aside from works by Polish artists known from exhibitions, such as Grabowski's Portrait Of A Man and A Bust of a Jew, Gryglewski's The Pac Palace, or Koniuszko's Portrait of a Man, there were also paintings that had never been exhibited: Zygmunt Papieski's Nude, Feliks Sypniewski's King Ladislaus IV, Portrait of a Man in Uniform attributed to Antoni Brodowski, and at pastel on parchment by an unknown artist, depicting a man's head. For unknown reasons, he crossed out that the nation from his testament dated "07/06/32"[25]. However, in 1935, in response to the appeal "Kraków is building a museum," Seweryn Gottlieb donated a painting[26] along with a sum of money for the new building[27].

The above examples demonstrate Seweryn Gottlieb's involvement in the cultural and educational life of the city. It should also be mentioned that until the outbreak of the war Gottlieb continued working as a lawyer and published legal treatises[28].

Gottlieb's collection was probably an eclectic assemblage of works by renowned Polish artists and painters of Jewish origin, but it was not a collection of the most acclaimed artists, such as the ones owned by Henryk Freankel and Zygmunt Ehrenpreis.

---

22 *Zbigniew Gostwicki (1906 – 2003)*, ed. J. Chrobak, E. Kulka, Kraków 2005, 62.

23 Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie: *Wystawa kobierców i ceramiki w Muzeum Narodowym w Krakowie,* 1934; *Jan Matejko*; 1938, *Wystawa miniatur w pałacu hr. Pusłowskich,* 1939.

24 *Katalog wystawy sto lat malarstwa polskiego 1800 – 1900 (dzieła artystów nieżyjących),* TPSP Kraków 1929, item. 25, p. 7; item. 73, p. 18; item. 74, p. 19; item. 86, p. 21: item. 101, p. 25; item. 135, p. 32; *Teodor Axentowicz 1859-1938,* TPSP Kraków, 1938, item. 107 and 108, p. 13; *Wystawa jubileuszowa Vlastimila Hofmana,* TPSP, Kraków 1928: item. 87, p. 5 and item. 88, p. 6; *Wyczółkowski,* TPSP Kraków, 1932, item. 17, p. 4; *Leon Wyczółkowski 1852-1936. Wystawa pośmiertna,* TPSP Kraków, 1937, p. 5; item. 117 i 118, p. 23; *Kraków i ziemia krakowska w sztuce,* TPSP Kraków 1936: item. 173, p. 13; item. 283 and item. 284, p. 19; item. 112, p. 10.

25 Family archive, the author has been given a copy.

26 "Kraków buduje Muzeum Narodowe", Kraków 1935, 13.

27 Ibidem, 30

28 S. Gottlieb, *Samorząd Polski,* ed. Maksymiljan Bodek, 1935; S. Gottlieb, J. Krokowski, *Podatek obrotowy,* Lwów 1939.

In September 1939, the Gottlieb family fled to Lviv. Seweryn stayed there until 1942, writing his last will and testament February 4. Until the summer of 1942, he was still hiding in Lviv, and then in the vicinity of Stanisławów. He was killed in 1943. His daughters, Hanna and Janina, were deported to Siberia, and his son Włodzimierz worked on a collective farm. His wife Henryka29 was hiding in Warsaw from 1942. The majority of artefacts, paintings, and furniture remained in their apartment in Kraków at 30 Piłsudskiego Street, entrusted to the caretaker. A significant portion of property was dispersed. After the war, Henryka and the surviving children found remnants of their furniture, along with the above-mentioned small pastel on parchment by an unknown artist, depicting the head of the apostle. The pastel was stolen in 2002, along with A Portrait of Seweryn Gottlieb by Samuel Hirszenberg and Palestine Landscapes by Abraham Neuman.

Józef Liebeskind (1872 – 1942?)[30], medical doctor[31], was a particularly close friend of Samuel Hirszenberg, who suffered from serious health problems and needed frequent medical care. Their friendship was reaffirmed in 1906, when Liebeskind's son, Zygmunt, was born, for whom Hirszenberg was sandek. One can only presume that Józef Liebeskind owned a significant collection of works because during Samuel Hirszenberg's stay in Kraków 1904-1907, when he was among such artists as Abraham Neuman, Leopold Gottlieb, Jerzy Merkel, Henryk Kuna or Henryk Hochman, Liebeskind must have made purchases, probably trying to support his friends that way32. Also the reception accompanying the opening of Samuel Hirszenberg's exhibition in 1933 was held in the of the Libeskinds' apartment at 6 Starowiślna Street[33]. In his collection, Dr. Liebeskind had Self-Portrait with My Wife and Landscape by Hirszenberg[34]. Self-Portrait with My Wife (Fig. 4)[35] is most likely the same pencil drawing as My Wife and I exhibited at the Society of Friends of Fine Arts in Kraków in 1906, and subsequently given to Liebeskind as a memento before Hirszenberg left for Palestine.

Other famous works of art in Liebskinds' home was the Portrait of the Sister by Jan Matejko, master of Polish historicism. The painting was presented in 1934 at the Portrait Exhibition organized by the Association of Jewish Painters and Sculptors[36]. Liebeskind's art collection, which included works by old masters, renowned Polish artists such as Olga Boznańska and Stanisław

29 Henryka Rotszyld (1881-1959) was a doctor, she received the degree of doctor of all medical sciences in 1915.
30 Józef Liebeskind was murdered in the camp in Wieliczka, testimony in Yad Vashem ID 5253688.
31 Józef Liebeskind was a gynecologist.
32 J. Liebeskind, *Ze wspomnień* …, op. cit, 8.
33 *Przed Wystawą Pamiątkową Hirszenberga*, "Nowy Dziennik" 1933, no 115, 13.
34 *Wystawa pamiątkowa …,* op. cit, items. 5, 6, unpaginated.
35 Listed in a document complied for Dr. Sigmund Liebeskind (June 26, 1929) as *Selbstporträt m. Frau*, 60 x 50 cm; a copy of the document in the archive of the author.
36 *Otwarcie Wystawy Portretów w Z.D.A. – w niedzielę 15 bm.*, "Nowy Dziennik" 1934, no 100, 8.

Wyspiański, as well as contemporary Jewish artists: Leopold Gottlieb, Artur Markowicz, Jerzy Merkel, Abraham Neumann, and Polish: Teodor Axentowicz, Stanisław Czajkowski, Wojciech Kossak, Stanisław Kuczborski, Henryk Szczygliński, Stanisław Tondos, Leon Wyczółkowski, as well as furniture and china, was completely looted during World War II. The doctor and his wife were murdered in Wieliczka[37], one of their sons, musicologist Marceli (1902-1942?), was killed in Warsaw[38], and the other, Zygmunt (b. 1906), also a doctor, managed to flee to Romania and settled in Israel after the war[39].

The two families mentioned above, the Fraenkels and the Ehrenpreises, related by marriage, also had large art collections. They were members of the Jewish bourgeoisie of Kraków, who made fortunes from industry at the end of the nineteenth century. Having gained education, he remained faithful to the values of Judaism through keeping their faith (Progressive Judaism) and charity.

Mary (Maria) Fraenkel née Liban (1852-1931), co-owner of Portland Cement Factory in Bonarka40, was the founder of the family art collection, continued by her sons Henryk (1871-1937) and Leon, their wives, Eliza (1882-1957) and Wiktoria, and her daughter Jadwiga (1877-1942) with her husband Zygmunt Ehrenpreis (1875-1930). Mary and Wilhelm Fraenkel supported Jewish children and youth. Mary, for example, following the advice of her son Henryk, funded three scholarships for gifted students of medicine.

Henryk Fraenkel (1871–1937), son of Mary and Wilhelm, initially worked in the family factory, before he was appointed director of the Cement Factory Bernard Liban and Sp. in Bonarka, where he became one of the greatest entrepreneurs of the Austrian cement industry. He was also a co-founder of the Factory Earthenware Goods in Skawina (1912). The Fraenkels (Fig. 5) were very much involved in charities, working for the poor in the Jewish community. They expanded the Maria Fraenkel Medical Colony in Rabka, and in 1916, Henryk and his wife Eliza (1882-1957), teacher and educator41, founded the Vocational School for Jewish Girls Society the "Labor Association" in Kraków, which aimed at "raising war orphans and poor Jewish girls to be Polish citizens and useful members of society"[42]. In 1936, Henryk Fraenkel bought a building, which was later adapted for a school, along with a girls' dormitory[43]. As president of the

37 Testimony in Yad Vashem ID 4328644.
38 Testimony in Yad Vashem ID 5253691.
39 Zygmunt Liebeskind: Card file of Jewish refugees from Poland who found refuge in various countries 1939-1941, ID 6536346.
40 Her husband, Wilhelm Fraenkel, co-head of the factory.
41 Archiwum Stara Synagoga, Kraków: Elza Fraenklowa attended the Baraniecki school in Kraków, graduated from the Faculty of Philosophy at the Jagiellonian University, was also a student of the Tailoring School in Vienna; unpaginated.
42 Ibidem.
43 The four-story building at 7 Skawińska – Boczna Street.

Association for Support of People's Schools Students of the Jewish Faith in Kraków, he materially supported the students. He also donated money for a dormitory and an expansion of the Jewish Hospital. He funded scholarships for aspiring painters, helping them to study art. Aside from his professional and social involvement, Henryk was also an art lover and collector. Eliza wrote about her husband, "Very lively and sociable by nature, since his early years he has encouraged artists, including the painter Tondos. At the latter's instigation, he joined the Association of Friends of Fine Arts and scrupulously attended every new exhibition. During his first trip to Italy, to Venice and Milan, was an opportunity to see world-famous paintings (1895). Frequent travels to Vienna and Germany awakened a collector's streak in him. He collected stamps, caricatures, and assorted artistic trinkets. In 1903, he visited galleries of Florence and Rome, and returned from Italy as an avid lover of fine arts. He began to study the history of art, especially the history of painting. He became very interested in history of the Renaissance and biographies of great Italian and Flemish artists. Encounters with artists in Kraków, such as Prof. Xawery Dunikowski, sculptors Szczepkowski and Prof. Laszczka, painters Henryk Szczygliński and Leopold Gottlieb, and many others not only deepened his interest in painting, but also awoke desire to own works of art. He amassed quite an impressive collection of works by the most outstanding artists of Kraków. Among them are many beautiful landscapes: by Stanisławski, Fałat, Wyspiański, Stanisław and Leon Hirszenberg[44]. Weiss, Cybulski, Czajkowski and others. Unfortunately, this beautiful collection was almost completely destroyed and dispersed during the war and the German occupation of 1939–1945.

In 1909, he saw a collection of French miniatures at the Louvre, which started his lifelong passion as a collector. (...) He searched for them and bought them wherever he could, in Poland and abroad. Many of his purchasers came from Paris, from the antiquarian Schydloff, he also had some from Vienna. World War I in 1914-1918 interrupted his passion, (...) but in 1921, the reborn Poland, he returned to his collection and expanded it further. In 1924, he presented his miniatures at the Albertinum in Vienna"[45].

---

44 *Wystawa pamiątkowa …*, op. cit., items 10, 11,. 10, 11, unpaginated; E. Fraenklowa makes a mistake in Samuel's name.

45 Archiwum Stara Synagoga, Kraków. I have decided to include such an extensive quote because it is the only reference that has been found so far to collecting works of art in pre-war Kraków by a person of Jewish origin. The collection of miniatures consisted of more than 200 items. The miniatures that were exhibited in 1939 during at the exhibition *Wystawa miniatur na tle wnętrz pałacu hr. Pusłowskich* survived because on 26 November 1939 E. Fraenkel wrote to the director Feliks Kopera, "several days ago I was suddenly removed from my iron apartment and I do not know where I am going to go now. Under these conditions, under no circumstances could I collect the miniatures. (…) Therefore, I am asking you on behalf therefore, I am imploring you that, given my good relations with the museum to date, you keep them for the time being." (Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie syg. Dzp. 178/39). Currently, the miniatures belong to the National Museum in Kraków, after post-war negotiations with the surviving members of the family.

Zygmunt Ehrenpreis (Fig. 6), husband of Jadwiga Fraenkel, Mary Fraenkel's son-in-law and brother-in-law of Henryk and Elza Fraenkel, was a doctor of law[46] and member of the Kraków city council, "ardent advocate of all matters pertaining to the development of the artistic culture of Kraków"[47]. He reorganized the Society of Friends of Fine Arts in Kraków, serving on the board of the Society and its trustee. Ehrenpreis was immensely devoted to young artists "constantly giving proof of his remarkable selflessness in lending them his support whenever they need it"[48]. He was considered an expert and enthusiast of art. The Kraków circle considered his collection to be priceless. Accumulated over the course of 25 years, it provided an excellent overview of the history of Polish painting, and consisted of works by Zygmunt Ajdukiewicz, Józef Chełmoński, Stanisław Dębicki, Maksymilian Gierymski, Samuel Hirszenberg Alexander Kotsis, Alfred Wierusz-Kowalski, Jacek Malczewski, Jan Matejko, Piotr Michałowski, Władysław Podkowiński, Jan Stanisławski and Stanisław Wyspiański[49]. Many of the works he purchased at the Society of Friends of Fine Arts.

He collected contemporary art, including paintings by Artur Markowicz, Józef Mehoffer, Zygmunt Pronaszko or Fryderyk Pautsch[50]. He also had a large and valuable collection of Japanese woodblock prints and engravings by Daumier51. The Ehrenpreises had an impressive collection of drawings, consisting of works by eminent Polish artists such as Józef Chełmoński, Stanisław Dębicki, Wojciech Gerson, brothers Aleksander and Maksymilian Gierymski, Artur Grottger, Jan Matejko, Piotr Michałowski, Witold Pruszkowski, Michał Stachowicz, Stanisław Wyspiański[52], Władysław Podkowiński, Witold Wojtkiewicz, Julian Fałat, Andrzej Grabowski and Franciszek Żmurko. They also had at least seventy seven drawings by Jacek Malczewski[53] and a highly valuable sketchbook of Henryk Rakowski[54]. His collection also included drawings by Jewish artists, such as Maurycy Gottlieb, Szymon Buchbinder, Leon Leopolski and two works by Samuel Hirszenberg: Studies of the Jews, 270x422 mm, pencil on tracing paper, and A Study for a Composition (signed) 315x240 mm, chalk. When Zygmunt Ehrenpreis died in 1939, the

46 He received his doctorate in law in law from the Jagiellonian University in 1898; *Corpus Studiosorum Universitatis Iagellonicae 1850/51 – 1917/18 E – J,* ed. K. Stopka, Kraków 2006, 16.

47 *Nekrologia*, "Sztuki Piękne" 1930, no 6, 424.

48 Ibidem.

49 W. Kozicki, *Rodakowski Henryk (1823 – 1894)*, Lwów 1937, 52 – 53

50 *Sprawozdanie Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1909,* Rok LV, Kraków 1910, 45; *Sprawozdanie Zarządu Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1912*, Rok LVIII, Kraków 1913, 11.

51 *Nekrologi*. Dr Zygmunt Ehrenpreis, "Sztuki Piękne", vol. 6, 1930, no 11, 424.

52 The National Museum received *Album z rysunkami St. Wyspiańskiego*, as a legacy of the late Dr. Zygmunt Ehrenpreis, Dziennik Podawczy MNK, poz. 13626; *Sprawozdanie Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1907,* Kraków 1908, 39.

53 Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie. Sales offer from 1931; offered by Zygmunt's son, Alfred Ehrenpreis

54 W. Kozicki, op. cit., 52 – 53; the drawings were dispersed during the war and only a few of them survived; A. Król, *Henryk Rodakowski (1823 – 1894)*, Kraków 1994, 99-100.

collection was inherited by his wife Jadwiga, who lent out the paintings for exhibitions in Kraków on many occasions in the 1930s. The painting Arab[55] (Fig.7) by Samuel Hirszenberg, presented at the exhibition commemorating the 25th anniversary of the death Samuel Hirszenberg, along with drawings were bought in 1909, when the artist's widow, Dina, sold off the works of Samuel Hirszenberg[56] through Ludwik Merz[57].

The Ehrenpreis family collection, just like that of the Fraenkels, was plundered and dispersed during World War II. After the war, the few remaining works ended up in Polish museums. Given the lack of pre-war catalogs, the vast destruction during the occupation and the disregard for provenance research after the war, it is now almost impossible to determine the exact content of Jewish art collections before 1939.

The catalogue of the memorial exhibition on 25th anniversary of the death of Samuel Hirszenberg lists two large collections of the artist's works: the collection of Maurycy Horowitz (1866-?) and Janina Meisels (1890-?)[58]. Horowitz was an entrepreneur in Kraków, selling building materials and coal. It can be assumed that he knew the artistic circles of the city, as he collaborated with Kraków architects. Part of Hirszenberg's exhibited works were painted in Palestine: Moshea[59], Bukhori Jews, At the Wailing Wall, which can be associated with reproductions in "Ost und West"[60]. Fifteen paintings lent for the exhibition by Janina Meisels were probably purchased by her husband, lawyer Adolf Meisels (1873–1929) from Hirszenberg's Kraków studio. Józef Liebeskind mentioned that "smaller paintings, particularly from the area of Rytro, where Hirszenberg stayed during the holidays, did not find willing buyers for a long while, and a lot of persuasion and pleading on our part was necessary to encourage potential owners to purchase them, even though now each of the works is valued at thousands of dollars"[61]. These paintings were dispersed or destroyed during World War II. Janina's fate during the Nazi occupation remains unknown[62].

---

55 The painting was featured at the exhibition *Sto lat malarstwa polskiego 1800 – 1900 (dzieła artystów nieżyjących),* item. 93, 23: *Study of Arab,* oil on canvas, 47 x 82, signed in the upper right corner "S. Hirszenberg;" it is most likely the same painting that is now the property of Museum of the Jewish Historical Institute, Warsaw (the size changed slightly after the canvas was trimmed).

56 Dział Głównego Inwentaryzatora, Muzeum Narodowe w Krakowie, teka ofert, syg. 4460.

57 Ludwik Merz (1872 -?), Kraków lawyer, brother in law of Zygmunt Ehrenpreis.

58 *Wystawa pamiątkowa …,* op. cit., item 51 – 56, unpaginated, property of Maurycy Horowitz, 25 Straszewskiego Street, Kraków, and item 57 – 71, unpaginated, property of Janina Meisels, 7 Potockiego Street (now Westerplatte) Kraków.

59 S. Hirszenberg's painting of the same name is located in a collection in Israel.

60 "Ost und West" 1912, no 2, 131-138, 147-148.

61 J. Liebeskind, *Ze wspomnień …*, op. cit., 8.

62 https://www.ushmm.org/online/hsv/person_view.php?PersonId=6267116 (accessed 12.12.2016). Janina Meisels did not receive a work permit. The only son of Adolf and Janina, Karol Mysels (1914 – 1998) graduated from a university in France in 1937, in 1938, moved to the United States, where in 1941 he earned a Ph.D. at Harvard University, then he moved to California, where he worked as a scientist.

The described collections of the Jewish residents of Kraków met a tragic fate. Unless they were secured by their owners in certain, trustworthy places, paintings by Jewish artists were destroyed. According to the testimony of one Survivor, "after the ghetto was liquidated, there was a group from Backenbau from Płaszów, who went round the houses in the ghetto, selecting paintings that were later sorted. Paintings by Jewish artists were burned regardless of their content, as were the works by Polish painters featuring Polish (but also Jewish) national themes, and the rest were sorted and evaluated under the guidance of Profesor Kiełka of the Academy of Fine Arts. (...) The burned works were paintings by Hirschenberg [sic!], Lewkowicz, Neumann, Messer, Immerglück, Markowicz, and others. The operation lasted for several days. Several thousand paintings were burnt, because every day several hundred items were brought in on a cart. Some paintings deemed unfit for sale were put away after the paint was peeled off and only the canvas left for future use. Paintings that were preserved were sold to anyone who wanted to buy them. Many were stolen by carters who took furniture out of the ghetto. Unlike clothing, they were not closely guarded"[63].

In the post-war chaos, it was virtually impossible to control the movement of works of art. Among the local dealers, there was a group that worked on behalf of those seeking Jewish art. Through extensive contacts of connoisseurs of painting, many works ended up in institutional and private collections in Poland, Israel, the United States and Canada. Their aim was to protect the works of Jewish art from further destruction. In conclusion, I would add that the post-war situation of the surviving Jewish bourgeoisie and intelligentsia in Poland was not conducive to the recovery of art works.

63 Yad Vashem M 49, 2304; Mgr. Melzer Józef, b 1911, before the war in Kraków, after the war he returned to Kraków; lawyer; survived the occupation in the Kraków ghetto, then prisoner of the camps Płaszów, Gross-Rosen, Brünlitz.

MIĘDZY OPŁAKIWANIEM A PIETĄ. INSPIRACJE MOTYWAMI PASYJNYMI W TWÓRCZOŚCI SAMUELA HIRSZENBERGA, WILHELMA WACHTLA I LEOPOLDA PILICHOWSKIEGO

Monika Czekanowska-Gutman
Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Warszawski

Motywy chrześcijańskie, zwłaszcza odniesienia do męki Chrystusa, znaleźć można w pracach wielu artystów żydowskich z początku XX wieku, takich jak m.in. *Żyd wieczny tułacz* Samuela Hirszenberga (1899), *Golgota* Marca Chagalla (1912), ryciny Jacoba Steinhardta z motywem Piety (1913, 1914)[1], a także *Chrystus w dzielnicy pogromowej* Wilhelma Wachtla (1920). Jak wykazała Ziva Amishai-Maisels, żydowscy artyści wykorzystywali chrześcijańskie motywy pasyjne, aby za pomocą symbolicznego języka chrześcijaństwa uświadomić chrześcijańskim odbiorcom ich sztuki głębsze znaczenie antysemickiej przemocy[2]. Wykształceni na europejskich uczelniach artystycznych, m.in. w Krakowie, Monachium i w Paryżu, jak również odwiedzający najważniejsze europejskie muzea w Monachium, Wiedniu i Paryżu – artyści żydowscy dobrze znali sceny Opłakiwania czy Ukrzyżowania ze sztuki dawnych mistrzów i z twórczości artystów im współczesnych.

W niniejszym artykule omówię trzy dzieła wybitnych malarzy polsko-żydowskich działających na początku XX wieku: *Cmentarz żydowski* Samuela Hirszenberga (obie wersje obrazu z lat 1892 i 1900), *Po pogromie* Wilhelma Wachtla (1906) oraz *Pieta/Ciemność* Leopolda Pilichowskiego (1910). Przeanalizuję, w jaki sposób temat żałoby został ukazany w tych trzech pracach, oraz wskażę, jaki jest jego potencjalny związek z przedstawieniami Opłakiwania Chrystusa w sztuce chrześcijańskiej.

Zacznijmy zatem od *Cmentarza żydowskiego* (znanego także jako *Wizyta na grobach przodków*) Samuela Hirszenberga. Istnieją dwie wersje obrazu. Wcześniejsza z nich, namalowana w 1892 roku (il. 1), o rozmiarach 200 × 298 cm, znajduje się w zbiorach Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme w Paryżu. Reprodukcja tego dzieła ukazała się na łamach „Ost und West", niemiecko-żydowskiego syjonistycznego pisma, wydawanego w Berlinie w latach 1902–1923[3]. Druga, późniejsza wersja pracy (il. 2), o rozmiarach 48 × 74 cm, pochodzi z 1900 roku i znajduje się obecnie w Miszkan Le-Omanut w kibucu Ein Harod Meuchad w Izraelu. Pierwsza wersja *Cmentarza żydowskiego* powstała w Monachium. Hirszenberg udał się tam w 1891 roku, po opuszczeniu Paryża, gdzie studiował przez rok w Akademii Filippa Colarossiego (1889)[4]. W 1891 roku artysta odwiedził Kraków po drodze z Paryża do Monachium. Następnie, pod koniec 1892 roku, wrócił do Polski i zamieszkał w Łodzi[5]. W czasie kiedy zaczął pracować nad pierwszą

1 Badania zostały sfinansowane przez Narodowe Centrum Nauki w ramach stażu podoktorskiego FUGA na podstawie decyzji DEC–2014/12/S/HS2/00172. Tytuł projektu: *Pieta w sztuce chrześcijańskiej i żydowskiej w dziewiętnastym i dwudziestym wieku. Studium porównawcze*.

Por. M. Czekanowska-Gutman, *Pieta we wczesnej twórczości Jacoba Steinhardta* (w przygotowaniu).

2 Z. Amishai-Maisels, *The Jewish Jesus*, „Journal of Jewish Art" 1982, nr 9, s. 83–104; eadem, *Origin of the Jewish Jesus*, [w:] *Complex Identities. Jewish Consciousness and Modern Art*, eds. M. Baigell, M. Heyd, New Brunswick–New Jersey–London 2001, s. 76–77.

3 „Ost und West" 1902, nr 10, s. 685–686.

4 *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 3, red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, Wrocław 1979, s. 78.

5 „Kurier Warszawski" 1905, nr 258, s. 4.

wersją *Cmentarza żydowskiego*, był już znanym artystą, mającym w swoim dorobku ważne dzieła, takie jak *Jeszybot* (1887) oraz *Uriel Acosta i Spinoza* (1888).

W obu wersjach *Cmentarza żydowskiego* Hirszenberg koncentruje się na przedstawieniu trzech lamentujących kobiet, które stoją na tle cmentarnego muru, pośród macew, w większości połamanych i przewróconych. Sylwetki trzech postaci pochylają się w kierunku ziemi pod wpływem silnego wiatru, który przywodzi na myśl wichurę na obrazie z 1655 roku zatytułowanym Cmentarz żydowski pędzla holenderskiego pejzażysty Jacoba van Ruisdaela. Podobnie jak u Hirszenberga, w dziele Ruisdaela potęga przyrody wyrażona jest pod postacią ciemnych chmur, które w zestawieniu z ograniczonymi możliwościami człowieka podkreślają wrażenie nietrwałości życia. Lament kobiet na obrazie Hirszenberga można odczytywać dosłownie – jako żałobę po śmierci mężów, synów i córek, którzy zginęli w latach 1881–1883 w czasie pogromów w carskiej Rosji (w Kijowie, Odessie, Jekaterynosławiu czy Warszawie[6]). Można go też interpretować jako hiperbolę, jak sugeruje Richard Cohen, według którego kobiety „opłakują swój osobisty los", doświadczywszy „nasilenia tragedii rodzin żydowskich w czasie gwałtownych zmian politycznych i kulturowych"[7].

Różnice pomiędzy dwoma wariantami *Cmentarza żydowskiego* Hirszenberga polegają na posłużeniu się dwiema różnymi konwencjami stylistycznymi – pierwsza wersja utrzymana jest w konwencji realistycznej, druga – w konwencji ekspresjonistycznej. Różnice dotyczą również aranżacji pierwszego planu i tła: w pierwszej wersji sylwetki trzech kobiet (dwóch młodych i starej) oraz ich reakcje są wyeksponowane, w drugiej zaś stanowią element większej całości, a obok trzech głównych postaci kobiecych pojawiają po lewej stronie ledwie zarysowane dodatkowe trzy figury kobiece. Ponadto drzewo, które w pierwszej wersji znajduje się za murem, w tle, w drugiej umieszczone jest po prawej stronie obrazu. I wreszcie – odmienność obu wersji wyraża się w doborze kolorystyki: w tej wcześniejszej dominują odcienie szarości i czerni, natomiast w późniejszej – ciemniejsze tonacje kolorów ziemi z elementami czerwieni, jak np. w przedstawieniu stroju starszej kobiety.

Szukając ikonograficznego źródła *Cmentarza żydowskiego*, można wskazać *Pożegnanie z cmentarzem żydowskim* Mariana Wawrzenieckiego (il. 3, kolekcja prywatna) z 1891 roku. Wawrzeniecki był przyjacielem Hirszenberga z czasów monachijskich, bywało także,

6 W trakcie tej ogromnej fali pogromów, która rozpoczęła się po zamordowaniu cara Aleksandra II, śmierć poniosło tysiące ofiar, a dobytek wielu Żydów został zniszczony. Jak pisał Szymon Dubnow, żydowski historyk i pisarz, „pogromy, które ogarnęły południową część kraju, Ukrainę, miały charakter masowy, przypominając czasy Chmielnickiego i Gonty" (S. Dubnow, *Historia Żydów*, Wałbrzych 1948, s. 227).

7 R.I. Cohen, *Samuel Hirszenberg's Imagination: An Artist's Interpretation of the Jewish Dilemma at the Fin de Siècle*, [w:] I. Schorsch, E. Lederhendler, J. Wertheimer, *Text and Context: Essays in Modern Jewish History and Historiography in Honour of Ismar Schorsch*, New York 2005, s. 230.

że razem malowali[8]. W *Pożegnaniu z cmentarzem żydowskim* artysta ukazał niewielki kirkut z połamanymi i przechylonymi macewami. Na jednej z nich opiera się pogrążona w płaczu młoda kobieta, której towarzyszy chasyd. W przeciwieństwie do Wawrzenieckiego, Hirszenberg nie umieścił otwartego cmentarza żydowskiego w nieznanej przestrzeni, otoczonej ścieżką wijącą się pośród pagórkowatego krajobrazu, lecz przedstawił zamknięty stary cmentarz żydowski (znany jako cmentarz Remu przy szesnastowiecznej synagodze Remuh, il. 4), znajdujący się w żydowskiej dzielnicy Kazimierz w Krakowie[9]. Artysta zapewne odwiedzał kazimierzowską synagogę w czasie studiów w Krakowie w latach 1881–1883, a zatem musiał znać też tamtejszy cmentarz. Nekropolia ta ma szczególne znaczenie dla Żydów, częściowo dlatego, że znajdują się na niej groby słynnych aszkenazyjskich rabinów i talmudystów, jak rabina Mojżesza Isserlesa. Józef Awin, polski architekt ze Lwowa i przyjaciel Wachtla, napisał, że stary cmentarz żydowski w Krakowie „ma bardzo szczególny charakter, spowija go odwieczna melancholia […]. Stanowi jeden z rozdziałów z historii getta żydowskiego"[10]. Umiejscowienie lamentu kobiet na tle cmentarza Remu, symbolizującego wielowiekowe dzieje narodu żydowskiego, ma znaczenie symboliczne, bowiem odnosi się do historycznej i współczesnej sytuacji Żydów, opłakujących pokolenia swoich bliskich, a zarazem własny los. Stoslaw (Antoni Chłoniewski) tak pisał o pracach Hirszenberga: „Przesłania je melancholia, nurtuje cierpienie żrące i tłumione, znaczy stygmat wiecznego martyrium"[11].

W *Cmentarzu żydowskim* Hirszenberga najbardziej zwraca uwagę teatralne przedstawienie trzech kobiet. Język ciała trzech postaci przywodzi na myśl reakcje trzech Marii w scenach *Opłakiwania zmarłego Chrystusa*, zwłaszcza w wersji pędzla włoskiego malarza barokowego Annibalego Carracciego (*Opłakiwanie Chrystusa*, 1604, Galeria Narodowa w Londynie), którą Hirszenberg mógł znać z reprodukcji. U Hirszenberga stara pochylona kobieta, owinięta chustą, wyciąga lewą dłoń z rozwartymi palcami w kierunku macewy prawdopodobnie zmarłego męża lub syna. Przedstawienie to przywodzi na myśl kobietę z dzieła Carracciego – być może Marię, matkę Jakuba, lub Marię Kleofasową, krewne Maryi. Często pojawiają się one w scenach zdjęcia Jezusa z krzyża i złożenia jego ciała do grobu[12]. U Carracciego Maria, matka Jakuba, lub Maria Kleofasowa, to kobieta w podeszłym wieku, wyciągająca ręce w kierunku martwego Chrystusa i zemdlonej Maryi. Na obrazie Hirszenberga kobieta z lewej strony, ubrana w białą bluzkę i czarną spódnicę, przyciska dłonie do skroni w geście bólu i niedowierzania,

8 *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, op. cit., s. 78.
9 J. Sandel, *Samuel Hirszenberg*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego" 1952, nr 1, s. 197.
10 J. Awin, *Wilhelm Wachtel*, „Múlt és Jövö" 1925, nr 11, s. 365.
11 Stoslaw, *Samuel Hirszenberg*, „Świat" 1907, nr 8, s. 4.
12 Maria, matka Jakuba, jest wspomniana w Ewangelii św. Marka (15,40) i Ewangelii św. Mateusza (27,56), Maria Kleofasowa zaś – u św. Mateusza (28,1) i Jana (19,25).

czym przywodzi na myśl Marię Magdalenę, klęczącą obok Maryi na obrazie Carracciego. Marię Magdalenę można rozpoznać w sztuce chrześcijańskiej w wielu wersjach zdjęcia Jezusa z krzyża i Opłakiwania właśnie dzięki dramatycznej pozie (klęczącej) i pełnego ekspresji gestu podniesionych rozwartych dłoni, które trzyma przy skroniach, jak u Carracciego. Wreszcie kobieta stojąca pośrodku na obrazie Hirszenberga, z twarzą ukrytą w dłoniach, przypomina Maryję z Piety Franza von Stucka z 1891 roku (Städel Museum, Frankfurt nad Menem).

W 1899 roku Hirszenberg namalował wspomnianego wcześniej Żyda wiecznego tułacza, a w 1904 roku – dwa wizerunki Chrystusa z profilu. Pierwszy obraz przedstawia starego przerażonego Żyda, usiłującego uciekać przez las wysokich krzyży, ustawionych pośród rozrzuconych ciał. Zdaniem Richarda Cohena, obraz ten stanowi „bezpośrednią reakcję Hirszenberga na tragedie żydowskiej przeszłości spowodowane przez chrześcijan"[13]. W jednej z prac, wykonanej techniką pastelową, pojawia się Jezus o charakterystycznych rysach twarzy, z kozią bródką i „greckim" nosem oraz długimi falującymi włosami (il. 5)[14], w innej zaś (il. 6), zaginionej, Jezus ukazany został jako szlachetny, pełen godności Żyd w jarmułce[15]. To przedstawienie należy traktować jako kontynuację perspektywy artystycznej Maurycego Gottlieba, który ukazywał Jezusa-Żyda jako pozytywną postać w tradycji żydowskiej16. Porównując *Żyda wiecznego tułacza* z rysunkiem *Chrystusa* (il. 6), można stwierdzić, że Hirszenberg poczynił rozróżnienie między postacią Jezusa, który pozostał wierny tradycji żydowskiej, a wiarą chrześcijańską, zgodnie z teorią Heinricha Graetza. Graetz, dziewiętnastowieczny żydowski historyk, jeden z czołowych przedstawicieli niemiecko-żydowskiej nauki, twierdził bowiem, że to Paweł przekształcił nauczanie Jezusa w chrześcijaństwo[17].

Wilhelm Wachtel, urodzony we Lwowie (podobnie jak Hirszenberg), był bardzo przywiązany do scen z getta (tzw. *Ghettobilder*[18]), które interpretował przez pryzmat syjonistycznej tradycji jako reprezentację golusu – losu Żydów pozbawionych ojczyzny, żyjących pod obcym panowaniem. W 1936 roku stworzył cykl dwunastu litografii Pożegnanie z golusem[19]. Przykłady

13 R.I. Cohen, *Jewish Icons: Art and Society in Modern Europe*, Berkley–Los Angeles–London 1994, s. 226.

14 Głowa Chrystusa powstała około 1904 roku i jest teraz w posiadaniu Miszkan Le-Omanut. Co ciekawe, trzy lata później Hirszenberg namalował *Spinozę* (1907). W rysach twarzy żydowskiego filozofa można dostrzec wpływ tego wcześniejszego wizerunku Chrystusa.

15 Rysunek był wystawiany w Krakowie w grudniu 1905 roku. Por. *Katalog wystawy Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków 1905, s. 10, nr 46. Nie wiadomo, gdzie obecnie znajduje się *Głowa Chrystusa w jarmułce*, a obraz jest znany z czarno-białej reprodukcji w „Ost und West" 1904, nr 10, s. 683.

16 Po raz pierwszy przedstawił żydowskiego Jezusa Marek Antokolski w rzeźbie *Chrystus przed ludem* (1874). Por. Z. Amishai-Maisels, *Jewish Jesus*, op. cit., s. 83–104; eadem, *Origin of the Jewish Jesus*, op. cit., s. 76–77. Maurycy Gottlieb wykorzystał motyw żydowskiego Jezusa trzy lata po Antokolskim w *Chrystusie przed sądem* (1877–1879) i *Chrystusie nauczającym w Kafarnaum* (1878–1879).

17 H. Graetz, *Historia Żydów*, t. 4 , przeł. S. Szenhak, Warszawa 1929, s. 609.

18 J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX w. i XX w*, Warszawa 2000, s. 96.

19 W. Wachtel, *Pożegnanie z Golusem*, druk Artura Goldmana, Lwów 1936.

fascynacji tym tematem można także dostrzec w jego obrazach Żydzi przed bożnicą (1899), Portret Żyda w bożnicy (1900), Modlitwa Kol Nidre (1900) oraz Dysputa (1900). Praca Po pogromie (il. 7), znana pod innymi tytułami: Żydowskie zwłoki[20], Nad zwłokami[21] i Opłakiwanie zmarłego[22], powstała prawdopodobnie w Wiedniu, gdzie malarz osiadł w 1906 roku, lub we Lwowie, który odwiedził w tym samym roku z okazji otwarcia swojej wystawy. Impulsem dla powstania dzieła były z pewnością doniesienia o fali pogromów w Kiszyniowie, Kijowie i Grodnie w 1903 roku oraz w Białymstoku i Siedlcach w 1906 roku.

W przeciwieństwie do Hirszenberga, który umieszcza główne postaci na cmentarzu żydowskim, Wachtel przedstawia wnętrze pomieszczenia, gdzie mężczyźni i kobiety zgromadzili się wokół leżących na podłodze zwłok, okrytych prostym całunem. Podobnie jednak jak u Hirszenberga, u Wachtla trzy kobiety opłakują bliskiego. Postać żeńska na pierwszym planie stoi zwrócona plecami do widza. Podtrzymuje dłonią swoją twarz, jakby ten gest mógł pomóc jej uporać się ze stratą. Według Ottona Abelesa, austriackiego pisarza i dziennikarza pochodzenia żydowskiego, piszącego o twórczości Wachtla, jest to prawdopodobnie żona zmarłego[23]. Tymczasem mężczyźni zdają się przeżywać stratę w bardziej introwertyczny sposób, pogrążeni w świecie własnych myśli. Jeden z nich, być może brat zmarłego, siedzi zamyślony przy zwłokach w pobliżu lamentujących kobiet. Po jego prawej stronie stary człowiek w jarmułce siedzi, czytając kadisz, po jego lewej stronie zaś młody mężczyzna, oparty o regał, przeżywa żałobę w ciszy.

Rozmieszczenie mebli i okna, a także niektórych męskich postaci (jak np. starego człowieka czytającego *kadisz*) na obrazie Wachtla to prawdopodobnie efekt inspiracji obrazem *Powrót do ojczyzny/Po pogromie* (1906) pędzla Mojżesza Maimona (1860–1924) pochodzącego z Wyłkowyszek w Królestwie Polskim, ale utrzymującego kontakty z rosyjskim środowiskiem artystycznym. Maimon przedstawia kalekiego żydowskiego żołnierza, który wraca z wojny rosyjsko-japońskiej (1904–1905) i odkrywa, że jego żona i dziecko nie żyją[24]. Jednakże o ile u Maimona scena ma miejsce tuż po pogromie, a ciała zabitych nie są niczym osłonięte, Wachtel skupia się na żydowskich praktykach żałobnych. Zgodnie z żydowską tradycją pogrzebową, ciało na obrazie Wachtla ułożone jest na podłodze, a obok palą się świece[25]. Na szafie leży odwrócony

20 Wystawiony w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Krakowie w grudniu 1906 roku. Por. *Katalog wystawy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków, 1906, nr 51.

21 Obraz był wystawiany pod tytułem *Nad zwłokami* w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1909 roku. Por. J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław 1969.

22 O. Abeles, *Wilhelm Wachtel*, „Die Welt" 1914, nr 20, s. 491.

23 O. Abeles, op. cit.

24 H. Kazovsky, *Jewish Artists in Russia at the Turn of the Century: Issues of National Self-Identification in Art*, „Journal of Jewish Art" 1995–1996, t. 21, s. 33.

25 Na temat rytuałów pogrzebowych w judaizmie zob. A. Lebet-Minakowska, *Judaizm. Poznać znaczy zrozumieć. Kultura i sztuka Żydów w przedwojennej Polsce*, Kraków 2008, s. 143.

tałes, symbolizujący „żydowskość" zmarłego. Ustawienie żałobników wokół zmarłego i niektóre ich reakcje mogą również przywodzić na myśl postacie z Opłakiwania zmarłego Chrystusa (1477–1480, San Giovanni Battista w Modenie) dłuta Guida Mazzoniego z cyklu Lamentacje. W szczególności starsza, klęcząca kobieta na obrazie Wachtla – prawdopodobnie matka – która rozpacza, wyciągając przed siebie dłonie, budzi skojarzenia z Maryją z chrześcijańskiej ikonografii lamentacji, jak to zostało zobrazowane przez Mazzoniego. Stojąca w tle młodsza kobieta z zasłoniętą twarzą przypomina Maryję z Piety Franza von Stucka oraz lamentujące kobiety z obrazu Hirszenberga (il. 1, 2).

Ostatnie z omawianych w niniejszym artykule dzieł to Pieta Leopolda Pilichowskiego (il. 9). Pochodzący z Piły artysta (1869–1934) malował realistyczne sceny z życia religijnego Żydów: modlitwy i święta żydowskie, ale także pejzaże i portrety. Jednakże to motyw wędrówki i migracji przenika jego twórczość – Pilichowski przedstawiał migrantów, wyczerpanych podróżnych na dworcach kolejowych i pełnych godności żałobników na pogrzebach: Na dworcu kolejowym (przed 1901), Spokój (ok. 1900–1903) i Tułacze (lub Zmęczeni tułacze, 1900–1903).

Pieta (ok. 1910, miejsce przechowywania nieznane) powstała najprawdopodobniej w Paryżu, gdzie artysta osiadł w 1905 roku. Podobnie jak w przypadku pozostałych dwóch omawianych tutaj dzieł, kontekstem pracy była fala pogromów w latach 1903–1906. Obraz został wystawiony w 1911 roku podczas Wielkiej Wystawy Sztuki w Berlinie (Die Grosse Berliner Ausstellung) pod tytułem Pietà w sali 12 pod numerem 981[26]. Jedno z popularnych czasopism polskich z tego okresu, „Tygodnik Ilustrowany", wydrukowało reprodukcję obrazu pod tytułem Ciemność[27], najwyraźniej w wyniku interwencji „polskiej" cenzury katolickiej[28], dla której tytuł Pietà brzmiał zbyt prowokacyjnie.

Obraz ten jest znany tylko z czarno-białej reprodukcji opublikowanej w „Ost und West". Niemniej namalowane przez Pilichowskiego studium, obecnie znajdujące się w zbiorach Muzeum Sztuki w Tel Awiwie (1910), daje pojęcie o kolorystyce i nastroju zaginionego obrazu. Studium to ukazuje tors mężczyzny ubranego w ciemnoszarą kapotę, tradycyjny strój religijnych Żydów mieszkających na ziemiach polskich. Pilichowski musiał znać omawiane w niniejszym tekście dzieła Hirszenberga (il. 1, 2) i Wachtla (il. 8) – w jego *Piecie* wyraźne są inspiracje tymi pracami. Jednakże zamiast zawodzących kobiet i członków rodziny, u Pilichowskiego zmarłego opłakuje jeden człowiek, ojciec lub szomer (strażnik opiekujący się ciałem od chwili śmierci aż do pogrzebu), pogrążony w żałobie. Siedzący na niskim stołku mężczyzna opiera się na prawym łokciu, z głową

26 *Katalog der Grossen Berliner Kunstausstellung,* Berlin, Stuttgart, Leipzig 1911, s. 59.

27 „Tygodnik Ilustrowany" 1911, nr 28, s. 543. W „Ost und West" (1911, nr 10, s. 853–854) obraz został zatytułowany *Pietà*, jak na wystawie w Berlinie.

28 Takie uzasadnienie zmiany tytułu zasugerował Jerzy Malinowski, op. cit., s. 49.

opadającą na dłoń. Jego wzrok jest pusty, oczy smutne, zwrócone w kierunku nieznanego. Zdaje się, że próbuje zgłębić tajemnicę śmierci.

Spośród wszystkich prezentowanych tutaj dzieł, właśnie w przypadku tego obrazu najwyraźniej uwidaczniają się związki z ikonografią chrześcijańską. Inspiracją do kameralnej sceny żałoby Pilichowskiego były dziewiętnastowieczne realistyczne przedstawienia motywu Piety, w których nad leżącym na ziemi ciałem Chrystusa stoi rozpaczająca Maryja - samotnie (jak u Gustave'a Moreau, *Pietà*, 1867, Musée du Louvre, Paryż) lub Maria Magdalena (jak u Arnolda Böcklina, Lament Marii Magdaleny nad ciałem Chrystusa, 1868, Kunstmuseum, Bazylea)[29]. Szczególnie ciekawe jest zestawienie tego dzieła z pochodzącą z 1842 roku Pietą (olej na płótnie, Musée des Beaux Arts, Lyon) pędzla słynnego francuskiego malarza religijnego Jeana-Hippolyte'a Flandrina (1809–1864). Pilichowski mógł zapoznać się z tym obrazem, gdy studiował w Paryżu (1889–1890). U Flandrina ciemna, przypominająca „kawałek granitu"[30] sylwetka Maryi, stojącej w centralnej części obrazu, tworzy coś na kształt pionowej osi, przyciągając wzrok widza i kierując jego uwagę na horyzontalny układ leżącego przed nią na ziemi lśniącego ciała Chrystusa. *Pieta* Pilichowskiego zdaje się parafrazować dzieło Flandrina. Artysta zastąpił sylwetkę Maryi figurą człowieka w kaftanie, z odwróconą głową, wspartego na prawej ręce. Jego twarz jest pełna bólu, a w pustym wzroku wyraża się absolutny brak nadziei. Ciało leży poziomo na podłodze, w całkowitej ciemności. Poprzez taki układ zwłok Pilichowski nawiązuje do dzieła Hansa Holbeina Młodszego Chrystus w grobie (1520–1522, Öffentliche Kunstsammlung w Bazylei). Zarówno Holbein, jak i Pilichowski budują nastrój skrajnej izolacji i alienacji portretowanych postaci. Jednak w przeciwieństwie do Flandrina i Holbeina, u Pilichowskiego ciało jest okryte całunem, dzięki czemu artysta uniknął patosu i epatowania bezpośrednim obrazem bólu.

Zasadnicza różnica między dziełem Pilichowskiego a tradycyjną ikonografią chrześcijańską polega na jej „żydowskim" charakterze. Żydami są zarówno pogrążony w żałobie mężczyzna, co symbolizuje jarmułka, jak i zmarły - obok jego głowy leży tałes. Pilichowski obrazuje to, co Nachum Sokołow (Sokołów) (1859–1936), pionier dziennikarstwa hebrajskiego i przywódca syjonistyczny, określił jako „głęboką i symboliczną śmierć żydowską"[31]. Sokołow wprawdzie nie odniósł się bezpośrednio do pogromowego kontekstu dzieła, pisał jednak: „nie jestem pewien,

29 Obrazy ciała Chrystusa leżącego na ziemi i opłakiwanego przez Maryję były również obecne w renesansowej i barokowej sztuce, np. na obrazie *Opłakiwanie zmarłego Chrystusa* Andrei Mantegni (ok. 1480, tempera na płótnie, Pinacoteca di Brera, Mediolan). Dziewiętnastowieczne dzieła wykorzystujące motyw Piety przedstawiały nagie, martwe ciało Chrystusa, leżące na całunie, w bardzo realistyczny sposób, prawdopodobnie inspirowane *Chrystusem w grobie* (1520–1522) Hansa Holbeina Młodszego. Zob. A. Pieńkos, *Okropności sztuki: nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, s. 203–204.

30 *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin: une fraternité picturale au XIX-siecle*, ed. J. Foucart, Paris 1984, s. 75.

31 N. Sokolow, *Die Neuesten Arbeiten von Leopold Pilichowski*, „Ost und West" 1911, nr 10, s. 859.

czy obraz ten ma szansę zyskać popularność, niemniej przemawia on głęboko do każdego myślącego widza”[32].

W malarstwie Pilichowskiego temat zbiorowej lamentacji nad zmarłym, w sztuce żydowskiej obecny w dziełach Hirszenberga i Wachtela, przyjmuje formę samotnej żałoby. Nadając swojej pracy chrześcijański tytuł, artysta nie pozostawia wątpliwości co do tego, że przedstawia żydowską ofiarę chrześcijańskich prześladowań - „symboliczną” ofiarę pogromu. W przeciwieństwie jednak do Hirszenberga i Wachtla, próżno szukać tu ekspresyjnych gestów, krzyków i płaczu. Żałoba u Pilichowskiego to wyłącznie pusta i pęknięta cisza.

W analizowanych tu trzech pracach artystów polsko-żydowskich przełomu wieków można zaobserwować nawiązania do scen Lamentacji Chrystusa w ujęciu dawnych mistrzów, jak również artystów dziewiętnastowiecznych w kontekście antysemickiej przemocy. O ile odwołania te u Hirszenberga i Wachtla są mniej oczywiste, o tyle już u Pilichowskiego chrześcijański motyw pasyjny został wyraźnie zaznaczony. U Hirszenberga i Wachtla opłakujące kobiety przypominają Maryję, Marię matkę Jakuba lub Marię Kleofasową oraz Marię Magdalenę ze scen Opłakiwania. U Pilichowskiego mamy do czynienia z „żydowską Pietą”, gdzie zamiast Jezusa pojawia się ofiara pogromu. *Cmentarz żydowski* Hirszenberga jest jednym z pierwszych prac przedstawiających opłakiwanie żydowskiego losu w diasporze. *Po pogromie* Wachtla ukazuję scenę zbiorowego opłakiwania ofiary pogromu. U Pilichowskiego żałoba ma kameralny i cichy charakter - na obrazie widzimy postać albo postać ojca opłakującego syna, albo *szomera* czuwającego nad ciałem.

32 Ibidem.

BETWEEN LAMENTATION AND THE PIETÀ: 'INSPIRATIONS' FOR THE PASSION THEME IN SAMUEL HIRSZENBERG, WILHLEM WACHTEL AND LEOPOLD PILICHOWSKI'S OEUVRE

Monika Czekanowska-Gutman
Institute of Art History/University of Warsaw

The use of Christian motifs, particularly of the Passion of Christ, occurs in the oeuvre of a significant group of early twentieth century Jewish artists. A few examples include Samuel Hirszenberg's *Wandering Jew* (1899), Marc Chagall's *Dedicated to Christ* (1912), Jacob Steinhardt's engravings on the Pietà theme (1913,1914)[1], and Wilhelm Wachtel's Christ in the pogrom quarter (1920). As has been proved by Ziva Amishai-Maisels, Jewish artists dealt with Christian Passion themes as they sought to explain to Christian audiences the deeper meaning of violent antisemitism in terms of Christianity's own symbolic language[2]. The images of the Lamentation of Christ and the Crucifixion by the Old Masters and their contemporaries were very well known to Jewish artists, who received traditional training in Christian art by studying its iconography at European art academies, such as in Kraków, Munich and Paris, as well as exploring collections of Christian art while visiting the major European museums in Munich, Vienna and Paris.

In this paper, I will analyze three works by prominent Polish-Jewish artists of the early 20th century: Samuel Hirszenberg's *The Jewish Cemetery* (the first and second versions of 1892 and 1900, respectively); Wilhelm Wachtel's *After the pogrom* (1906), and Leopold Pilichowski's *Pietà/Darkness* (1910). I will examine attitudes toward the mourning of the dead in three works, indicating their possible relationship with representations of the Lamentation of Christ in Christian art.

To begin, let us consider the visual representation of *Jewish Cemetery* (also known as the Visit of the Ancestors' Graves) by Samuel Hirszenberg. There are two versions of this painting. The first of these, measuring 200x298 cm, was painted in 1892 (Fig. 1). It is held by Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme in Paris. A print of this work was published in "Ost und West", a German-Jewish Zionist magazine published in Berlin between 1902-19233. The second dates from 1900 (Fig. 2), measures 48x74 cm, and is now held by the Mishkan Le-Omanut (House of Art) in Kibbutz Ein Harod Meuchad, Israel. The first version of Jewish Cemetery (Fig. 1) was created in Munich. Hirszenberg had stopped there in 1892, after leaving Paris where he had studied for a year at the Academy of Filippo Colarossi from 1888 to 18894. On his way from Paris to Munich he visited Cracow in 1891. Then, in late 1892, he returned to Poland and settled in Lodz[5]. At the time that he began work on the first version of Jewish Cemetery he was already a known artist,

1 This research has been financed by the National Science Centre of Poland through post-doctoral internship "Fuga" funding, based on decision no. DEC-2014/12/S/HS2. Project title „*Pietà* in Nineteenth and Twentieth Century Christian and Jewish Art: A Comparative Study".

See the article M. Czekanowska-Gutman, *Pietà in Jacob Steinhardt's early oeuvre* (in preparation).

2 Z. Amishai-Maisels, *The Jewish Jesus*, "Journal of Jewish Art" 1982, no. 9, 83–104; Z. Amishai-Maisels, *Origin of the Jewish Jesus*, [in:] *Complex Identities. Jewish Consciousness and Modern Art*, eds. M. Baigell and M. Heyd, New Brunswick–New Jersey–London 2001, 76–77.

3 "Ost und West: illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum", 1902, no 10, 685-686.

4 *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, vol. 3, H-Ki, Wroclaw-Warszawa- Kraków, Gdańsk, 1979, 78.

5 "Kurier Warszawski" 1905, no 258, 4.

and his most important works, Yeshiva (Yeshibot) (1887) and Uriel Acosta and Spinoza (1888), had already been created.

In both versions (Figs. 1, 2) Hirszenberg concentrates on the demonstrable grief of the three women presented against the cemetery wall, surrounded by scattered gravestones (macevoth), most of which are broken and collapsed. The women are battered and bent by a strong winter wind that recalls the stormy weather in the *Jewish Cemetery* painted by Jacob van Ruisdael, the Dutch landscape painter of 1655. Like Hirszenberg, Ruisdael evokes the power of nature with threatening skies and dark clouds, setting it against human limitations to emphasize the feeling of the ephemerality of life.

The lamentation of the women in Hirszenberg's piece can be read literally as mourning over the loss of their dead husbands, sons and daughters who died during the pogroms of 1881–1883 in Tsarist Russia (Kiev, Odessa, Ekaterninoslav and in Warsaw)[6]. Or it can be read as hyperbole, as suggested by Richard Cohen, for whom the women are "bewailing their personal fate", as they may represent the "intensification of the tragedy facing Jewish families in a time of transition"[7].

The differences between the two versions of *Jewish Cemetery* lie in the choice of style. The earlier version is more realistic, whereas the latter is more expressionistic. Moreover, the differences apply to the arrangement of the foreground and the background. In the first version, in the foreground it is the three women (one old and two younger) and their reactions that are on display, whereas in the second the female figures are parts of a larger whole. Furthermore, next to these female figures in the second version are three other additional female figures, albeit barely discernible. Besides, in the first version there is a tree behind a wall, in the second the tree is located to the right of the painting. And third and finally, the dissimilarity between these two versions is expressed through the use of color. The first is dominated by grey and black, while the second is composed of dark, earth colors combined with red tones), as in the depiction of an old woman.

Searching for an iconographic source for the painting, Marian Wawrzeniecki's Farewell to Jewish Cemetery (Fig. 3, private collection) of 1891 can be pointed to. Wawrzeniecki was Hirszenberg's friend from his Munich days, and they also sometimes painted together[8]. In Farewell

6 During these pogroms, which followed the assassination of Alexander II in 1881, the Jewish communities were forced out, their property destroyed and great economic damage inflicted upon them. As Simon Dubnow, a writer and Jewish historian wrote, "the pogrom which overwhelmed the south part of the country, Ukraine, has a massive character recalling the times of Chmielnicki and Gonta". See S. Dubnow, *Historia Żydów*, Wałbrzych 1948, 22.

7 R. I. Cohen, *Samuel Hirszenberg's Imagination: An Artist's Interpretation of the Jewish Dilemma at the Fin de Siècle*, [in:] *Text and Context: Essays in Modern Jewish History and Historiography in honour of Ismar Schorsch*, New York 2005, 230.

8 *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, vol. 3, H-Ki, Wrocław-Warszawa- Kraków, Gdańsk, 1979, 78.

to Jewish Cemetery Wawrzyniecki showed a small Jewish cemetery with broken and falling graves. Against one grave a young women is leaning, accompanied by a Hassid. However, unlike Wawrzeniecki's take on the subject, Hirszenberg does not depict an open Jewish cemetery in unknown space surrounded by a path on a hilly landscape. Instead, he specifically shows the enclosed Old Jewish Cemetery (known as the Remuh Cemetery, attached to the 16th century Remuh synagogue, Fig. 4), located in the Renaissance-era Jewish district of Kazimierz, in Kraków[9]. Hirszenberg must have visited the synagogue during his studies in Kraków in 1881-83 and must have known the cemetery. The Old Jewish Cemetery has a special meaning for Jewish people, partly because it is home to the graves of such famous Ashkenazi rabbis and Talmudists as rabbi Moses Isserles. Indeed, Józef Awin, Polish architect from Lwow/Lemberg/Lviv, Wachtel's friend wrote that the old Jewish Cemetery in Kraków "…has a very special character, with its very old melancholy (…) It is one of the chapters from the history of Jewish ghetto[10]. The placement of the lamentation of the three women has a deep symbolism, as it refers to the historical and contemporary condition of the Jews, bewailing the generation of their ancestors and their own fate. Stołsaw (Antoni Chłoniewski), wrote of Hirszenberg's works that "They are beclouded by the melancholy, bothered by the suffering and they are stigmatized by the eternal martyrdom"[11].

What grabs our attention most in Hirszenberg's *Jewish Cemetery* though, is the theatrical treatment of the three women. I would suggest that the body language of the three figures recalls the reactions of the female mourners (Holy Women) from *the Lamentation of Christ*, and also particularly from an Italian Baroque painter, Annibale Carracci's The Dead Christ's Mourned (1604, National Gallery), which Hirszenberg might have seen in reproductions. The elderly, veiled figure, bowing her body and stretching her open-palmed left hand towards the gravestone (maceva) of a dead husband or son, brings to mind an old woman from Carracci's work – possibly Mary, mother of James or Mary of Clopas[12]. Mary, mother of James or Mary of Clopas is often depicted in the Deposition and Entombment scenes. In Carracci's painting, Mary, the mother of James, or Mary of Clopas is depicted as an old woman stretching out her hands towards the dead Christ and fainting Mary. In Hirszenberg's piece, the woman, dressed in a white blouse and black skirt, wracked and bent by grief and the wind, clutching her hands to her temples in agony and disbelief, recalls Mary Magdalene kneeling next to Mary in Carracci's work. Mary Magdalene in the Deposition and in various Lamentation scenes in Christian art is often identified by her dramatic pose (e.g. kneeling), and gestures (e.g. holding up the hands to her temple). Finally, the

9 J. Sandel, *Samuel Hirszenberg*, " Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego" 1952, no 1 (3), 197.
10 J. Awin, *Wilhelm Wachtel*, "Múlt és Jövö" 1925, no 11, 365.
11 Stosław, *Samuel Hirszneberg*, „Świat" 1907, no 8, 4.
12 Mary mother of James is mentioned in Mark 15,40, and Matthew 27,56, whereas Mary of Clopas is mentioned in Matthew 28, 1 and John 19, 25.

woman in the middle covering her face with both her hands, recalls Mary from Franz von Struck's Pietà of 1891 (Städel Museum, Frankfurt am Main), which Hirszenberg might also have seen.

In 1899, Hirszenberg painted the previously-mentioned *Wandering Jew*, and in 1904 he created two images of Christ in profile. *The Wandering Jew* depicts an old, frightened Jew, trying to escape a forest of tall crosses and scattered corpses. The painting is, as Richard Cohen argues, Hirszenberg's direct response to the tragedies of the Jewish past associated with Christianity[13]. In one work in pastel Christ appears with distinctive physiognomic features: goatee, Greek nose and with wavy hair (Fig. 5)[14] and in another colored drawing (Fig. 6) Christ is represented as a noble, dignified Jew, wearing a skullcap[15]. Drawing Jesus as a Jew (Fig. 6) should rather be seen as the artist's continuation of Maurycy Gottlieb's perspective on Jesus as a positive figure within the Jewish tradition16. Comparing *the Wandering Jew* to a drawing of *Christ* (Fig. 6), Hirszenberg seems to make a distinction between the Jesus who remained faithful to the Jewish tradition, and the Christian faith aligning himself with the theory of Heinrich Graetz, the 19th century Jewish historian and major figure in 19th- century German Jewish scholarship, claiming that it was Paul who transformed Jesus' teaching into Christianity[17].

Wilhem Wachtel (1875-1952) born in Lwów/Lemberg/Lviv (and like Hirszenberg) was very much attached to scenes of *the Ghetto* (the so-called *Ghettobilder*[18]), which he interpreted through a Zionist lens as a representation of the galut – Jewish life uprooted from its homeland and subject to alien rule. He even created a series of 12 lithographs entitled Farewell to Galut in 1936[19]. Examples of his fascination with the subject can be seen in A Jew Before the Synagogue (1899), The Portrait of the Jew in the Synagogue (1900), The Kol Nidre Prayer (1900), and Dispute (1900).

13 R. I. Cohen, *Jewish Icons: Art and Society in Modern Europe*, Berkley, Los Angeles, London 1994, 226.

14 The head of Christ was created around 1904 and is now held by the Mishkan Le-Omanut in Kibbutz Ein Harod Meuchad, Israel. It is interesting to note that three years later Hirszenberg created *Spinoza* (1907) resembling this image of Christ.

15 The drawing was exhibited in K:raków, December 1905. See *Katalog wystawy Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, TPSP, Kraków 1905, 10, no 46. The whereabouts of the head of Christ in a skullcap is unknown and the image is known from black-white reproduction from "Ost und West: illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum, 1904, no 10, 683.

16 The first Jewish artist who introduced the image ,of Jewish Jesus was Mark Antokolsky from Vilna (currently Lithuania, at that time part of Russian Empire) in his *Christ before the judges* (1874). See Z. Amishai-Maisels, *The Jewish Jesus*, op. cit., 83–104; Eadem, *Origin of the Jewish Jesus*, op. cit., 76–77. Maurycy Gottlieb, a Polish-Jewish artist, three years after Antokolsky treated with Jewish Christ in *Christ Before the Judges* (1877-79) and *Christ Preaching the in Synagogue in Capernaum* (1878-79).

17 H. Graetz, *Historia Żydów*, transl. St. Szenhak, vol. IV, Warszawa 1929, 609.

18 J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX w. i XX w*, Warszawa 2000, 96.

19 Wilhelm Wachtel, *Pożegnanie z Golusem*, Lwów 1936.

After the Pogrom is also known as Jewish corpse[20], Next to the Corpse[21], and The Lamentation Over the Dead[22]. It was probably created in Vienna, where Wachtel settled in 1906, or in Lwow/Lemberg/Lviv which he visited the same year for the opening of one of his exhibitions. The sad news of the waves of pogroms in Kishinev, Kiev and Grodno in 1903, and in Białystok and Siedlce in 1906, must have provided the first impulse to create this particular piece.

In comparison to the Hirszenberg, Wachtel (Fig. 7) sets the scene inside a room, where men and women gather around a corpse on the floor, covered with a simple linen shroud. But similarly to the Hirszenberg, Wachtel depicts three women weeping expressively over their beloved. In the foreground, a woman stands with her back to us, holding her face in one hand as if this gesture would help her cope with the loss. Looking down at the corpse, she seems, like Hirszenberg's elderly woman, to be searching for an intimacy with it. She is probably the deceased's wife, as argued by Otto Abeles, an Austrian writer and journalist of Jewish origin writing about Wachtel's oeuvre[23]. The men in the picture are experiencing their grief in a more introverted fashion, lost in their own world of thoughts. For example, one man, perhaps the deceased's brother, sits forlornly by the corpse, near the wailing women. To his right an old man in a skullcap sits at a table reading the kaddish. To his left a man with a young silhouette leans on a bookcase or dresser, head in hands, mourning silently.

The arrangement of the furniture and the window, as well as some of the male figures (for example, the old man sitting and reading the *kaddish*) were probably influenced by Back in the Homeland/After the pogrom (also 1906) by Moses Maimon (1860-1924) originated from Wyłkowyszek in the Kingdom of Poland but associated with the Russian artistic milieu, contemporary of Wachtel's. Maimon depicts a handicapped Jewish soldier coming back from the Russian-Japanese War (1904-1905) and discovering his wife and child dead[24]. However, whereas Maimon shows the scene immediately after the pogrom, with uncovered bodies, Wachtel focuses on Jewish mourning practices. According to Jewish funeral customs, the body is laid on the floor and candles are lit next to it[25]. On the cupboard, the tallit lies face down, signifying the Jewishness of the deceased.

---

20 Exhibited in Kraków in Society for the Fine Arts in Kraków in December, 1906. See *Katalog wystawy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, TPSP, Kraków, 1906, no 51.

21 The painting under the title *Next to the corpse* was exhibited at the Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw in 1909. See, J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław 1969.

22 O. Abeles, *Wilhelm Wachtel*, "Die Wel 1914, no 14, Heft 20, 491.

23 Otto Abeles, op. cit.

24 H. Kazovsky, *Jewish artists in Russia at the turn of the century: Issues of National Self-Identification in Art,* "Journal of Jewish Art" 1995-1996, vol. 21, 33.

25 More about Jewish funeral customs see A. Lebet-Minakowska, *Judaizm. Poznać znaczy zrozumieć. Kultura i sztuka Żydów w przedwojennej Polsce*, Kraków 2008, 143.

I would suggest that the circular arrangement of the mourning figures and some of their reactions might also recall Lamentations over the Dead Christ (1477-80), a sculpture by Guido Mazzoni from a group of Lamentations in Saint Giovani Battista, Modena. In particular, the older woman, kneeling and wailing with her hands restlessly open – probably the mother – recalls Mary from some of the Christian Lamentation scenes, such as the aforementioned Mazzoni sculpture. Also, the younger woman standing in the background, covering her face, is reminiscent of Mary in *Pietà* by Franz von Stuck, and of the mourning woman in the middle in Hirszenberg's work (Figs. 1, 2).

The last work discussed here is Leopold Pilichowski's *Pietà* (Fig. 9). Born in Piła in central Poland, Pilichowski (1869-1934) portrayed, mostly in a realistic style, the religious life of the Jews: Jewish prayers, festivals and holy days, but also landscapes and portraits. It seems, however, that a wandering motif and the strain in migration pervade his oeuvre, as he painted migrants, exhausted travelers at railway stations, and dignified mourners at funerals, as some of his titles suggest: On the Railway Station (before 1901), Rest (ca. 1900-1903), and The Wanderers (or The Tired Wanderers, 1900-1903).

Pilichowski's painting (c. 1910, whereabouts unknown, Fig. 9) was probably created in Paris, where the artist had settled in 1905. The context of this work, as with the other two paintings discussed here, is connected to the pogroms of 1903-1906. It was exhibited at the 1911 Great Berlin Art Exhibition (Die Grosse Berliner Ausstellung) under the title Pietà in room 12 with number 981[26]. Interestingly, in one of the popular Polish periodicals of that time, "Tygodnik Ilustrowany" (Illustrated Weekly), this painting was published under the title The Darkness[27], apparently as a result of 'Polish' Catholic censorship[28], for which the title Pietà would be too provocative.

Unfortunately, the current whereabouts of the painting is unknown and is only known as a black and white reproduction from "Ost und West". However, a study of this painting by Leopold Pilichowski, held by the Museum of Art in Tel Aviv (1910) gives a possible idea of how the painting looked in terms of color and "mood". The study shows the torso of a man against a grey wall dressed in kapoteh, worn by Jewish religious men in Poland. Undoubtedly, Pilichowski knew Hirszenberg (Figs. 1, 2) and Wachtel's (Fig. 8) pieces analyzed here and incorporated some of their iconography into his Pietà. In comparison to those other pogrom-related mourning scenes, he replaced weeping women and wailing family members with a single man. In Pilichowski's

26 *Katalog der Grossen Berliner Kunstausstellung,* Berlin, Stuttgart, Leipzig 1911, 59.

27 "Tygodnik Ilustrowany" 1911, no 28, 543. In "Ost und West: illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum" (1911, no 10, 853-854), the painting is titled as the *Pietà*, as in the Berlin Exhibition.

28 This reason for a new title was suggested by J. Malinowski, op. cit., 49.

missing work, this man, either a father or shomer (a guard staying from the moment of death until the moment of burial) is seated on a sort of low bench, mourning a dead body. The man leans dully on his right elbow, his head lolling in his hand, with sad, empty eyes that stare into the unknown as he tries to comprehend the depth of his loss.

Of all the works presented here, this one has the most obvious connection with Christian iconography. In depicting a scene of intimate mourning, Pilichowski was inspired by the nineteenth century's realistic representations of the *Pietà*, in which the body of Christ, lying on the ground, is contemplated and mourned by either the Virgin herself (such as in works by Gustave Moreau29), or Mary Magdalene (Arnold Böcklin)[30].

In particular, there is an interesting connection between this work and the 1842 *Pietà*[31] by the famous French religious painter, Jean-Hippolyte Flandrin (1809-1864). Pilichowski might have become familiar with this piece when he studied in Paris in 1889-1890. In Flandrin's work, the dark silhouette of Mary, looking like "a piece of granite"[32] seated in the middle of the painting in the shadows, creates a sort of vertical line to catch the viewer's eye and direct their attention to the horizontal arrangement of the shining body of Christ on the ground before her[33]. In his Pietà, Pilichowski seems to paraphrase Flandrin's work. Mary is replaced by a man whose head is turned away, resting on his right hand, wearing a caftan (a coat-like garment). Additionally, his face is filled with pain and its empty expression reveals his hopelessness. Finally, in Pilichowski, the body lies horizontally on the floor, completely shrouded and in darkness. Moreover, by placing the corpse on the floor, Pilichowski refers in a natural way to Hans Holbein The Younger's notable painting The Body of the Dead Christ in the Tomb (1520-1522, Öffentliche Kunstsammlung, Basel). The mood of the scene in both Holbein's and Pilichowski's is that of the extreme isolation and alienation of a hero, or two heroes. However, contrary to Flandrin and Holbein, Pilichowski, by covering the corpse with a shroud, avoids pathos and the direct imagery of pain.

The key difference between Pilichowski's work and the routine Christian imagery is the 'Jewish' setting. This man in mourning is distinguished as Jewish by his skullcap, and similarly, the dead man is also identified as Jewish by the tallith visible close to his head. Pilichowski shows

29 *Pietà,* 1867, watercolor, Musée du Louvre, Paris.

30 *Lamentation of Mary Magdalene on the body of Christ*, 1868, oil on canvas, Kunstmuseum, Basel. Images of Christ's body lying on the ground, wept over by Mary, were also present in Renaissance and Baroque art, such as Andrea Mantegna's *Lamentation over Christ* (c. 1480, tempera on canvas, Pinacoteca di Brera, Milan). The nineteenth century's *Pietà* images were a good way to present a dead naked body of Christ, lying on the shroud in a very realistic way and were probably influenced by Hans Holbein the Younger's *The body of the dead Christ in the tomb* (1520-1522), See A. Pieńkos, *Okropności sztuki: Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, 203-204.

31 Jean-Hippolyte Flandrin, *Pietà,*1842, oil on canvas, Musée des Beaux Arts, Lyon.

32 *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin: une fraternité picturale au XIX-siecle*, ed. J. Foucart, Exhibition catalog, Paris 1984 ,75.

33 Pilichowski, who was studying and living in Paris since 1905, may have known Flandrin's work.

rather what Nahum Sokolov (1859-1936), the Zionist leader and pioneer of Hebrew journalism, called while discussing this work of art "the profound and symbolic Jewish death"[34]. Even though Sokolov does not explicitly discuss the pogrom context of the piece, he contends that "I am not sure if this painting is suitable to become popular, but it deeply catches everyone who is a thinking observer"[35].

In Pilichowski's painting, one may see how the collective lamentation over the dead in Jewish art that was presented in Hirszenberg and Wachtel's works evolved into isolated mourning. Moreover, Pilichowski, by giving his painting a Christian title, bluntly depicts a Jewish victim of Christian persecutions; specifically, his subject is a depiction of a "symbolic" victim of a pogrom. Contrary to Hirszenberg and Wachtel's works, there are no expressively treated gestures of screaming and crying in Pilichowski. The mourning is only empty and broken silence.

In the three works by Polish-Jewish artists of early 20th century analyzed here, there are references to the Old Master's Lamentation of Christ, and to works by their contemporaries in the context of anti-Jewish violence. Whereas in the first two works the connection to Christian iconography is less obvious, in Pilichowski's painting there is a clear reference to the Christian representation of the Passion. In Hirszenberg and Wachtel's painting, lamenting women recall the Mary, mother of Jesus, Mary mother of James or Mary Clopas and Mary Magdalene from the Lamentation by contemporary painters (Struck, Flandrin), or by the Old Masters (Carracci). Hirszenberg's painting shows one of the first representations of Jewish mourning iconography. Wachtel's work depicts collective mourning over a victim of the pogrom. Pilichowski's composition reveals a silent mourning, possibly of a father mourning over a son, or a *shomer* guarding a dead body.

34 N. Sokolow, *Die Neuesten Arbeiten von Leopold Pilichowski's*, "Ost und West: illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum", 191, no 10, 859.

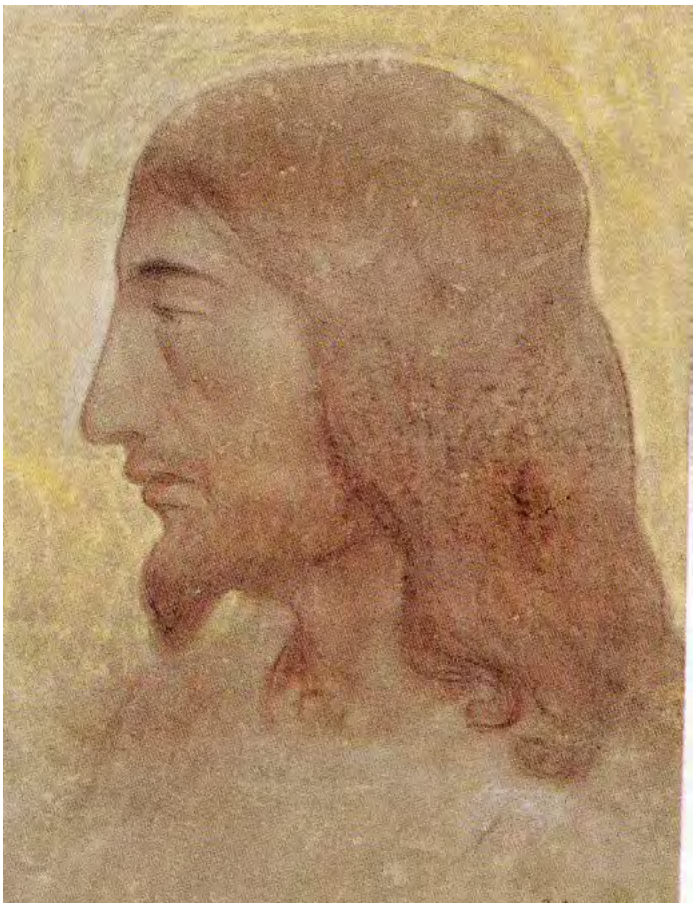
35 Ibidem.

Samuel Hirszenberg
Cmentarz żydowski [*Wizyta na grobach przodków*]/*Jewish Cemetery* [*The visit on the graves of the fathers*], I wersja/1st version 1892
olej, płótno/oil on canvas, 200 × 297 cm
Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Paris

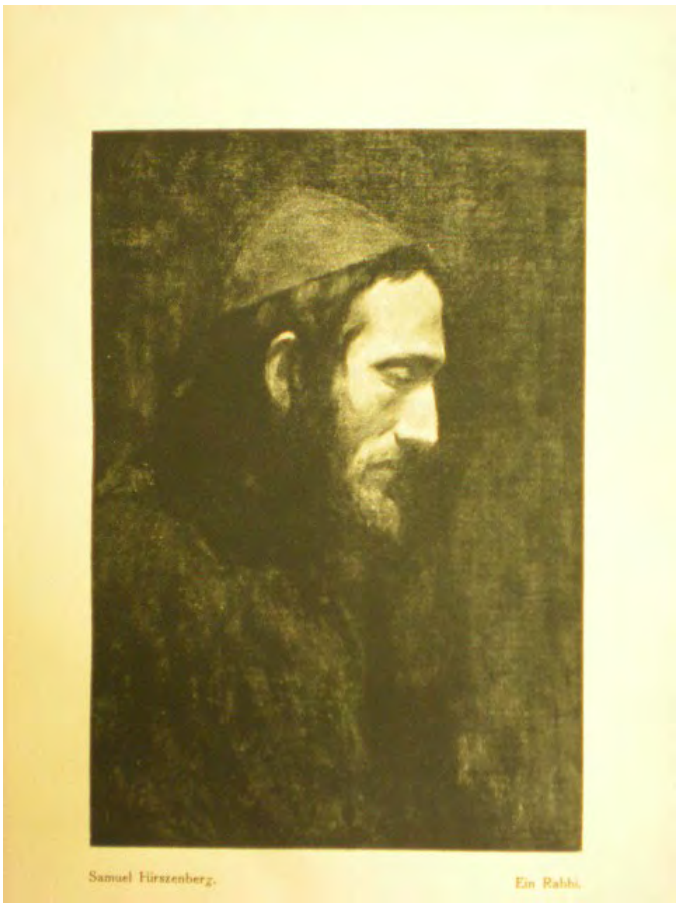
Samuel Hirszenberg
Cmentarz żydowski [*Wizyta na grobach przodków*]/*Jewish Cemetery* [*The visit on the graves of the fathers*], II wersja/2nd version 1900
olej, płótno/oil on canvas
The Mishkan Le-Omanut in Kibbutz Ein Harod Meuchad, Israel

Marian Wawrzeniecki
Pożegnanie z cmentarzem żydowskim/Farewell to Jewish Cemetery
olej, płótno/oil on canvas, 62 × 89 cm
kolekcja prywatna/private collection

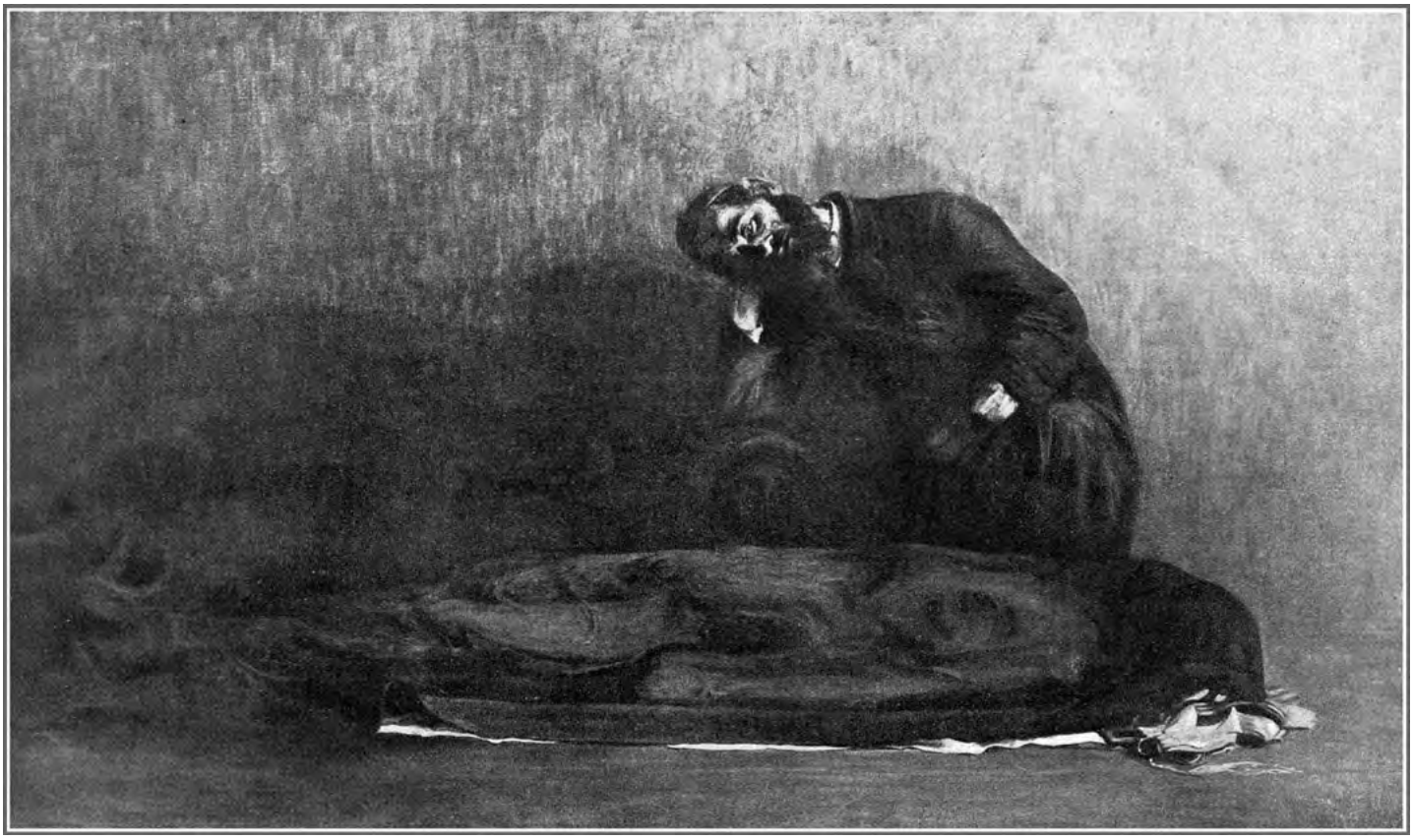
Stary cmentarz żydowski (Cmentarz Remu/
Old Jewish Cemetery (Remuh Cemetery)



Samuel Hirszenberg
Chrystus/Christ, 1904
The Mishkan Le-Omanut in Kibbutz Ein Harod Meuchad, Israel



Samuel Hirszenberg
Chrystus/Christ, ok./c.1904
repr. „Ost und West“ 1904 (October), s./p. 683



Wilhelm Wachtel
Po pogromie/After the pogrom, 1906
olej, płótno/oil on canvas
Israel Museum, Jerusalem

Leopold Pilichowski
Pieta/Pietà, 1910
obraz zaginiony/whereabouts unknown

W STRONĘ SYJONU. SAMUEL HIRSZENBERG W ŁODZI 1892-1904

Irmina Gadowska
Katedra Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego

Malarz narodowy

W wielowątkowej twórczości Samuela Hirszenberga istotną rolę odgrywają dzieła uznawane za reprezentatywne dla tzw. szkoły narodowej: *Żyd wieczny tułacz*, *Wychodźcy* [*Golus*] i *Czarny sztandar*. Ich namalowanie na przełomie XIX i XX wieku zbiegło się w czasie z przełomowymi dla dziejów europejskich Żydów wydarzeniami takimi jak pogromy w Europie wschodniej, sprawa Dreyfusa i rozkwit ideologii syjonistycznej. Choć dorobek łódzkiego artysty był bogaty i różnorodny, swą sławę zawdzięcza on przede wszystkim trzem wspomnianym obrazom, które ze względu na temat, ikonografię i kontekst historyczny stały się wizualnymi manifestami postulowanych przez syjonistów haseł negacji diaspory i powrotu do Eretz Izrael[1]. Dzieła reprodukowano m.in. na łamach lwowskiego „Rocznika Żydowskiego" oraz ukazującego się w latach 1901-1923 berlińskiego miesięcznika „Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für Modernes Judentum" – najważniejszego pisma żydowskiego odrodzenia, które jako jedno z niewielu, w pierwszych latach XX wieku realizowało zadanie upowszechniania sztuk plastycznych rozumianych jako istotny element odradzającej się żydowskiej kultury. Obrazy Hirszenberga powielano w formie pocztówek, reprodukowano w broszurkach propagandowych, pokazywano podczas syjonistycznych spotkań. Oryginalne płótna eksponowane były już za życia artysty w kraju i zagranicą. W 1907 roku Wychodźców zaprezentowano w Galerie für Alte und Neue Kunst w Berlinie. Na wystawie zorganizowanej z inicjatywy Karla Schwartza i rzeźbiarza Alfreda Nossiga publiczność mogła podziwiać płótno Hirszenberga oraz dzieła innych żydowskich artystów z Europy i Palestyny, które zestawione z wytworami rzemiosła ujawniły pełną różnorodność i „rasową wyjątkowość Żydów w sztuce"[2]. Występujący często w pracach Hirszenberga motyw wędrówki, podobnie jak wyczuwalny nastrój melancholii, pozwalały odczytywać dzieła łódzkiego malarza jako krytykę ponurej egzystencji Narodu Wybranego, pogrążonego w marazmie, wegetującego w nieprzyjaznym otoczeniu, bez nadziei na lepsze jutro. Syjonistyczne sympatie artysty wydaje się potwierdzać jego decyzja o wyjeździe do Palestyny w 1907 roku. W wywiadzie, jakiego udzielił krakowskiej gazecie „Świat", entuzjastycznie wypowiadał się na temat perspektyw rozwoju założonej przez Borisa Schatza Szkoły Sztuk Pięknych „Becalel" w Jerozolimie, gdzie miał objąć posadę profesora. Wyraził nadzieję, iż szkoła ta stanie się z czasem punktem centralnym

1 O problemie narodowego zaangażowania Hirszenberga pisali m.in: R. Piątkowska, *Pożegnanie z Golusem: Samuel Hirszenberg w Jerozolimie*, [w:] *Jerozolima w kulturze europejskiej*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrożny, Warszawa 1997; R.I. Cohen, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, London 1998; 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.

2 R.I. Cohen, op. cit., s. 210.

dla sztuki i archeologii żydowskiej3. Dinah Hirszenberg pisała: „To po to, żeby wreszcie żyć i innych przywrócić do życia, przyjechał do Palestyny”[4]. Choć wiele argumentów wskazuje na zaangażowanie Hirszenberga w proces rozbudzania żydowskiej świadomości kulturowej i budowania nowej tożsamości narodu, przyjaciel malarza Seweryn Gottlieb wspominał: „Nie mógłbym powiedzieć, by Hirszenberg był narodowo nastrojony. Nic podobnego. Przez cały czas trwania naszego stosunku nigdy się z tym nie zdradzał, chociaż młodzież narodowo zabarwiona odnosiła się doń z entuzjazmem i wielbiła w nim geniusz narodowy. Hołdy przyjmował, ale polityką się nigdy nie zajmował”[5]. W podobnym tonie w 1906 roku wypowiadał się Emil Breiter[6]. Świadomość drogi artystycznej, jaką przeszedł Hirszenberg, i znajomość środowiska, które go ukształtowało, nakazuje głębszą refleksję nad dorobkiem malarza, szczególnie tym powstałym przed rokiem 1905.

Łódź 1892-1904

Zanim twórczość Samuela Hirszenberga została naznaczona syjonistycznym przesłaniem, obrazy artysty prezentowane były na zbiorowych wystawach obok mistrzów sztuki polskiej, a jego kariera kwitła dzięki opiece mecenasów reprezentujących środowisko skłaniające się ku asymilacji i akulturacji. Główne kierunki rozwoju twórczości Hirszenberga, zarysowane podczas studiów w Krakowie, Monachium i Paryżu, kontynuowane były w Łodzi w okresie pomiędzy rokiem 1892 a 1904. Przerywany kilkoma wyjazdami pobyt w rodzinnym mieście stanowił istotny czynnik determinujący charakter całego dorobku malarza. Wspomniany wcześniej Seweryn Gottlieb przy okazji pośmiertnej wystawy zbiorowej Hirszenberga urządzonej w Krakowie w 1933 roku zwrócił uwagę na różnorodne zainteresowania artysty, który malował portrety, „pasjami lubił krajobraz, tu i ówdzie czerpał z poza żydowskiego rezerwuaru, gdy np. dekorował wnętrze pałaców w Łodzi”[7], przede wszystkim jednak wybierał tematy „ze środowiska zapadłego żydowskiego miasteczka odsuniętego o sto lat od współczesności”[8]. Dla Hirszenberga, który wychował się w rodzinie tradycyjnej (ale nie ortodoksyjnej), studiował w Krakowie, Monachium oraz Paryżu, motywy

3 Clarus[A. Nowaczyński] *Niezwykła kariera. Malarz krakowski dyrektorem szkoły sztuk pięknych w Palestynie*, „Świat” 1907, nr 29, s.16.

4 D. Hirszenberg, *Samuel Hirszenberg*, tłum. E. Bobrowska, Warszawa 2016, s. 81.

5 S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg. Na marginesie zapowiedzianej wystawy zbiorowej*, „Głos Poranny” 1933, nr 50, s. 4.

6 E. Breiter, *S. Hirschenberg (artysta malarz). Próba charakterystyki: Z cyklu malarze-żydzi w Krakowie*, „Izraelita” 1906, nr 5, s. 199-200.

7 S. Gottlieb, op. cit., s. 4.

8 Ibidem.

te były interesujące ze względu na nastrój i specyficzny charakter, jakże odmienny od tematów akceptowanych w europejskich akademiach[9].

W opinii Oskara Aleksandrowicza malowane chętnie przez Hirszenberga i innych żydowskich twórców na przełomie XIX i XX wieku sceny z getta, cieszyły się umiarkowanym powodzeniem wśród zasymilowanych nabywców, „inteligencji obojętne lub niemiłe"[10]. Po latach Dinah Hirszenberg z goryczą będzie wspominała stosunek łódzkich protektorów do sztuki jej męża pisząc: „Mecenasi nic z tego nie rozumieją […]. Jeśli jeszcze utrzymują z nim kontakt, to dlatego, że sukcesy, jakie odnosi, łechcą ich miłość własną"[11]. Żydowscy miłośnicy sztuk pięknych w Łodzi kupowali głównie portrety, pejzaże i sceny rodzajowe, rzadziej historyczne. Konserwatywne upodobania wpływały na wybór dzieł akademickich i realistycznych[12]. Lektura katalogów wystaw, które odbyły się w Łodzi w latach 1898-1916, potwierdza jednak, że prace o żydowskiej tematyce także znajdowały się w ich kolekcjach, nie budząc zainteresowania zbieraczy niemieckich i polskich[13]. Analiza zbiorów łódzkiej burżuazji, a także badania lokalnej prasy, pozwalają stwierdzić, że negatywna opinia Dinah Hirszenberg dotycząca relacji Samuela Hirszenberga i jego mocodawców była w dużej mierze krzywdząca dla tych ostatnich. Przez cały okres pobytu artysty w Łodzi, był on angażowany do rozmaitych przedsięwzięć związanych z życiem kulturalnym miasta, jego obrazy kupowano często, wiele osób zamawiało portrety. Dzięki finansowej pomocy łódzkich przemysłowców młody Hirszenberg mógł w latach 80. podjąć studia, najpierw w Krakowie a potem za granicą – w Monachium i Paryżu. Nazwiska osób, które opłaciły jego naukę odnotował „Dziennik Łódzki" szeregując je według wysokości kwoty przekazanej na kształcenie przyszłego malarza[14]. W 1886 roku Leonia Poznańska ofiarowała mu dodatkowo 75

9 O twórczości Hirszenberga patrz więcej w: J. Sandel, *Samuel Hirszenberg*, „Biuletyn ŻIH" 1952, nr 1; 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. Ojrzyński, Łódź 1977; J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.

10 O. Aleksandrowicz, *Samuel Hirszenberg*, „Almanach Żydowski", Lwów 1910, s. 76.

11 D. Hirszenberg, *Samuel Hirszenberg,* op. cit., s. 35.

12 Wkład Żydów w rozwój łódzkiego rynku sztuki dostrzegał nawet krytyczny wobec niego Zygmunt Bartkiewicz pisząc: „Malarstwo cokolwiek lepszej zażywało doli, bo wspierali je żydzi. Jedyni to goście smutnej pamięci artystycznego salonu…". Z. Bartkiewicz, *Złe miasto. Obrazy z 1907 roku*, Warszawa-Kraków 1911, s. 62-63.

13 *Katalog wystawy artystycznej,* Łódź 1898; *Katalog wystawy artystycznej*, cz. 1, Łódź 1903; *Katalog wystawy artystycznej*, cz. 2, Łódź 1903-1904; *Wielka Kwesta Ogólnokrajowa pod hasłem „Ratujcie Dzieci" Katalog wystawy obrazów, rzeźb i sztychów*, Łódź czerwiec 1916, Łódź 1916. O żydowskich kolekcjonerach i ich zbiorach patrz też: J. Strzałkowski, *Artyści, obrazy i zbieracze w Łodzi do 1918 roku*, Łódź 1991; K. Badziak, J. Strzałkowski, *Silbersteinowie, Lichtenfeldowie, Birnbaumowie, Poznańscy, Eigerowie*, Łódź 1994; D. Kacprzak, *Silbersteinowie i ich kolekcja dzieł sztuki. Z badań nad kolekcjonerstwem żydowskiej burżuazji wielkoprzemysłowej w Łodzi końca XIX i początku XX w.*, [w:] *Adlojada. Szczecińskie pasaże*, red. J. Brejdak, D. Kacprzak, B. Wolska, Szczecin 2012, s. 125-146; D. Kacprzak, *Kolekcje Ziemi Obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880-1939*, Warszawa 2015.

14 Izrael K. Poznański, (220 rb), Herman Konstadt (120 rb), Markus Silberstein(120 rb) oraz dr Cohn (75 rb). Wśród ofiarodawców pojawili się także: W. Ginsberg (55 rb), S. Birnbaum i s-ka (50 rb), Szaja Rosenblat (50 rb), Stanisław Heyman (45 rb), Ignacy Poznański (40 rb), Jakub Hertz (35 rb), Maksymilian Goldfeder (30 rb), I. Baruch (30 rb), Zygmunt Lichtenfeld (30 rb), Bernard Dobranicki (25rb), Karol Poznański (20 rb),D. Silberstein (20rb),

rubli[15]. Pod koniec 1885 roku „Dziennik Łódzki" zamieścił informację o zakupie obrazu pt. Babunia przez jednego z obywateli łódzkich za kwotę 500 rubli[16], namalowany w 1887 roku w Monachium Jeszybot [Szkoła talmudystów] znalazł kupca w osobie Stanisława Silbersteina, a datowana na dwa lata później kompozycja Haman i Estera trafiła do kolekcji Karola Poznańskiego.

Po powrocie z Monachium i Paryża do Łodzi, na początku lat 90. Hirszenberg wynajął atelier w kamienicy Mieczysława Pinkusa przy Promenadowej 1, gdzie swoje pracownie mieli inni łódzcy artyści: Leopold Pilichowski, Eustachy Pietkiewicz, Otto Bauer, Kazimiera Wiśniewska-Szczygielska oraz znany architekt Dawid Lande. Dzięki poparciu łódzkiej prasy oraz mecenasów, przede wszystkim dr. Maksymiliana Kohna, rodziny Silbersteinów i Poznańskich, stał się najważniejszym i najchętniej wystawianym żydowskim artystą w mieście (il. 1). W 1898 r. znalazł się wraz z Leopoldem Pilichowskim, Natanem Altmanem, Dawidem Modensteinem, Adolfem Zeligsonem i Dawidem Lande w komitecie organizacyjnym pierwszej wielkiej wystawy dzieł sztuki urządzonej pod patronatem Teresy Silberstein[17]. Pomysł ekspozycji, której towarzyszyć miały spotkania, koncerty i przedstawienia, spotkał się z życzliwym przyjęciem środowiska żydowskiego, ale nie tylko. Wystawa w 1898 roku stała się bowiem pierwszym tak spektakularnym wydarzeniem na gruncie artystyczno-towarzyskim, jednoczącym przedstawicieli wszystkich nacji aktywnie uczestniczących w życiu kulturalnym miasta. Dużą jej część zajęły zbiory Silbersteinów, nie dziwi więc fakt znacznej liczby płócien Hirszenberga i Pilichowskiego – artystów wspieranych przez tę rodzinę[18]. Recenzenci chwalili szczególnie dwie prace Hirszenberga: Jeszybot (1887) „przypominający celniejszych mistrzów szkoły flamandzkiej" i Cmentarz (1892) odznaczający się poprawnym rysunkiem i odpowiednim kolorytem. Mniej entuzjazmu wzbudziły postimpresjonistyczne pejzaże. Wystawa przyniosła ok. 4360 rubli czystego zysku, a pracujący przy jej organizacji Samuel Hirszenberg otrzymał honorarium w wysokości 250 rubli[19].

W kolejnych latach dzieła Hirszenberga często pojawiały się w łódzkich salonach sztuki, na wystawach zbiorowych i indywidualnych. W 1899 roku w salonie Józefa Pawłowskiego przy Piotrkowskiej 31 eksponowano kompozycję Żyd wieczny tułacz (1899). W kwietniu 1900 roku zaprezentowano trzydzieści prac artysty, wśród których znalazły się projekty plafonów oraz szkice

A. Prussak (20 rb), Herman Poznański (20), J. S. Goldman (15 rb), Zausmer (10 rb), S.F. Cohn (10 rb), A. Dobranicki (7 rb), Jakub Hirschberg (5 rb), adwokat Birencweig (5 rb), D. Landau (5 rb), Hugo Wulfsohn (5 rb). Patrz: „Dziennik Łódzki" 1885, nr 178, s. 2.

15 „Dziennik Łodzki" 1886, nr 41, s. 2; nr 48, s. 2.

16 *Pomyślny objaw*, „Dziennik Łódzki" 1885, nr 223, s. 3.

17 „Tygodnik Ilustrowany"1898, nr 18, s. 359; „Izraelita" 1898, nr 5, s. 51; *Komitet Łódzkich kolonij letnich*, „Izraelita" 1898, nr 16.

18 Na wystawie pokazano 50 obrazów Hirszenberga. Stanowiło to większą część jego prac powstałych w ciągu dziesięciu lat działalności artystycznej, „Goniec Łódzki" 1898, nr 6, s. 2.

19 „Goniec Łódzki" 1898, nr 60, s. 2.

i pejzaże wykonane w Normandii i na podłódzkich plenerach[20]. W listopadzie 1901 roku, po powrocie z Włoch, Hirszenberg wystawił w salonie Jana Grodka ponad osiemdziesiąt kompozycji z pejzażami morskimi i włoskimi krajobrazami z okolic Rzymu, Tivoli, Anticolli Corrado, Capri[21]. W lutym 1903 roku, podczas tzw. Wystawy Okrężnej, artysta przedstawił łódzkiej publiczności dwa obrazy: Zaczytani i portret Teresy Silberstein (Portret Pani S.) (il. 2) Wiosną tego samego roku łodzianie mogli podziwiać sześć płócien Hirszenberga na kolejnej zbiorowej ekspozycji, tym razem prezentującej dokonania miejscowych twórców[22]. Sezon zakończyła otwarta 30 listopada wystawa na rzecz Towarzystwa Przeciwżebraczego, przy której artysta pracował jako członek komitetu organizacyjnego[23]. Wśród wybranych dzieł, pochodzących głównie z prywatnych kolekcji znalazły się też obrazy namalowane przez niego.

Podczas pobytu w Łodzi Samuel Hirszenberg angażował się w akcje na rzecz promowania sztuki, uczestnicząc jako juror w konkursach plastycznych[24] czy działając w komisjach wybierających obrazy na organizowane w mieście wystawy. Zapewne na życzenie swoich mecenasów wspomagał imprezy dobroczynne, np. opracowując aranżację „żywych obrazów" wystawionych podczas spotkania na rzecz kolonii dla żydowskich dzieci[25]. Seweryn Gottlieb charakteryzował środowisko, w którym funkcjonował Hirszenberg, jako inteligenckie i całkowicie spolonizowane. Wspierająca malarza Teresa Silberstein uchodziła za miłośniczkę polskiej kultury. Jej wnuczka Maria Kamińska wspomniała: „Była jak na owe czasy […] oczytana, władała językami. Chodziły o niej słuchy, że brała udział w powstaniu 1863 roku, czemu my, dzieci, z biciem serca skwapliwie i chyba nie bez racji dawaliśmy wiarę. Poza tym szczyciła się ona na równi z moją matką powinowactwem z rodziną Feuersteinów, która przechowywać miała u siebie przywileje nadane ongiś ich przodkom przez Kazimierza Wielkiego"[26]. Według relacji Kamińskiej, w domu Silbersteinów ubierano choinkę, a na Wielkanoc jedzono macę z szynką. „Tradycje żydowskie – o ile o takowych w tych warunkach mówić można – sprowadzały się […] do opowiadań o udziale Berka Joselewicza w Powstaniu Kościuszki czy też rabina Majzelsa w walkach 1863 roku"[27]. Pozostali mecenasi i nabywcy dzieł Hirszenberga: szwagier Teresy Silberstein Zygmunt

20 „Rozwój" 1900, nr 92, s. 1-2; nr 93, s. 3.

21 Wystawę zamknięto w grudniu, a już od 7 stycznia 1902 roku płótna mogła podziwiać w Salonie Krywulta publiczność warszawska. Oprócz pejzaży na ekspozycji znalazły się *Żyd wieczny tułacz* i *Sądny dzień*. „Goniec Łódzki"1901, nr 264, s. 3; Z. *Wystawa obrazów S. Hirszenberga*, „Goniec Łódzki" 1901, nr 269, s. 2-3; *Ze sztuki. Obrazy Samuela Hirszenberga*, „Izraelita" 1902, nr 4, s. 40-41; M. Płażewska, *Warszawski Salon Aleksandra Krywulta 1880-1906*, [w:] „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie", Warszawa 1966, s. 356, 378.

22 „Goniec Łódzki" 1903, nr 93, s. 2.

23 „Rozwój" 1903, nr 231, s. 5; nr 245, s. 2; nr 248, s. 2; nr 252, s. 2; „Goniec Łódzki" 1903, nr 318, s. 1.

24 „Rozwój" 1900, nr 16, s. 3; nr 26, s. 3.

25 Artysta „zakomponował" trzy obrazy: *Rebekę przy studni*, *Amora* oraz *Marzenie poety*. „Izraelita" 1902, nr 14, s. 164.

26 M. Kamińska, *Ścieżkami wspomnień*, Warszawa 1960, s. 28.

27 Ibidem, s. 184-185.

Lichtenfeld, Maksymilian Kohn – naczelny lekarz szpitala fundacji Małżonków Poznańskich i ordynator oddziału chirurgiczno–ginekologicznego, współzałożyciel pogotowia ratunkowego w Łodzi, towarzystwa lekarskiego, towarzystwa dobroczynności, inżynier Henryk Birnbaum, rodzina Poznańskich, przemysłowiec Bernard Dobranicki i inni stanowili silną finansowo i wpływową grupę utożsamiającą się z niemiecko-polską społecznością Łodzi. Początkowa akulturacja do kultury niemieckiej, w pierwszej dekadzie XX wieku została zastąpiona przez nurt integracji z polskim dziedzictwem, co objawiało się m.in. poprzez zakupy obrazów polskich artystów: Józefa Chełmońskiego, Juliana Fałata, Józefa Brandta, Zygmunta Andrychiewicza, Jana Matejki, Henryka Siemiradzkiego, Władysława Podkowińskiego i innych. Należy podkreślić, iż podejmowane w Łodzi przed 1904 rokiem inicjatywy kulturalne, w tym wystawy, nigdy nie miały charakteru narodowego, a wspierający Hirszenberga żydowscy mecenasi chętnie włączali się we wszelkie działania integrujące lokalną społeczność (wystawy, koncerty, budowę publicznych gmachów). W tym czasie żaden z nich nie popierał syjonizmu, zresztą ruch ten miał w Królestwie Polskim znikomą siłę oddziaływania pomimo krótkiej wizyty Teodora Herzla w 1896 roku[28]. Przeciwko syjonizmowi występowali chasydzi obawiający się sekularyzacyjnej siły nowej ideologii a także zasymilowana burżuazja i inteligencja, które upatrywały w nim zagrożenia dla procesu akulturacji. Krąg znajomych, w którym obracał się Samuel Hirszenberg, nie ograniczał się do jego mecenasów. Pewien wpływ na postawę Hirszenberga mógł mieć przyjaciel z młodzieńczych lat Dawid Fryszman. Urodzony w Zgierzu pisarz przeciwstawiał się syjonizmowi uważając go za niebezpieczną utopię, prowadzącą do rozczarowania. Twierdził, że odrodzenie narodu żydowskiego może nastąpić „tylko i wyłącznie w łonie kultury zachodniej i że zależy ono nie od utrzymania ciągłości z wielowiekową religijną kulturą żydowską, lecz właśnie od oderwania się od jej dziedzictwa"[29]. Wśród przyjaciół Hirszenberga, Seweryn Gottlieb wymieniał także pochodzącego z Galicji publicystę i krytyka Wilhelma Feldmana – propagatora asymilacji i autora opracowania Współczesna literatura polska[30]. Warto też podkreślić stałe kontakty pomiędzy artystą a polskimi malarzami Marianem Wawrzenieckim i Edwardem Okuniem oraz jego znajomość z Aleksandrem Sochaczewskim, którego twórczość reprezentująca martyrologiczny nurt polskiego malarstwa wpłynęła na sztukę łódzkiego twórcy. Jako reprezentant opisywanego środowiska Hirszenberg pozostawał zdystansowany wobec haseł syjonistów przynajmniej w okresie swego pobytu w Łodzi. Trudno jednak nie zauważyć, że w tym samym czasie powstają obrazy, których tematyka i ikonografia określi dalszy kierunek rozwoju żydowskiego malarstwa narodowego.

28 Pierwsze grupy syjonistyczne zawiązały się w Łodzi i Warszawie dopiero w 1897 roku. O początkach ruchu syjonistycznego w Łodzi czytaj w: J. Walicki, *Ruch syjonistyczny w Polsce w latach 1926-1930*, Łódź 2005.

29 I. Parush, *Narodowość, syjonizm i dyskurs teologiczny: Dawid Fryszman wobec Chaima Nachmana Bialika*, „Studia Judaica" 2015, nr 1, s. 64

30 S. Gottlieb, op. cit.

Poeta getta

W krótkiej wzmiance, jaka ukazała się na łamach krakowskiej „Krytyki" po śmierci Hirszenberga w 1908 roku, zaprzyjaźniony z malarzem Wilhelm Feldman pisał: „Był poetą ghetta, tragedii jego, smutków i rozpaczy […]. 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 […]. Bo też i życie jego w bólu tej niedoli było skąpane: życie człowieka obciążonego potrójnym cierpieniem: żydostwem – polskością – artyzmem"[31]. Feldman przenikliwie i zwięźle opisał Hirszenberga, dostrzegając tragizm jego losu wynikający z „nieostrej tożsamości" artysty[32]. W krótkiej charakterystyce pojawiły się elementy definiujące jego twórczość takie jak: realizm, stłumiona kolorystyka, Judenschmerz, romantyzm oraz przekonanie o znaczeniu sztuki i misji, jaką powinien realizować twórca. Wszystkie wymienione cechy pojawiły się już w pierwszym ważnym obrazie Hirszenberga pt. Jeszybot. Nawiązująca do malarstwa Jozefa Israëlsa kompozycja zapoczątkowała całą serię prac o zbliżonej tematyce i podobnym nastroju osiągniętym za pomocą stłumionej palety barw i światła. Jedną z nich była namalowana w 1893 roku Konferencyjka (Trochę polityki) reprodukowana na łamach „Tygodnika Ilustrowanego"[33]. 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"[34] oraz na „światło rozlane po ich postaciach"[35] (il. 3).

Utrzymana w duchu poetyckiego realizmu *Sjesta sobotnia* [*Wieści z Argentyny*] (1894), „zupełnie prawdziwy i żywy obraz obyczajowy z życia prostej ortodoksyjnej rodziny"[36], został doceniony podczas wystawy w Berlinie w 1895 roku. Hirszenberg rozwinął w nim temat podjęty wcześniej przez Moritza Daniela Oppenheima w dziele Powrót żydowskiego ochotnika z wojny o wyzwolenie do rodziny żyjącej w zgodzie z tradycją (1833-1834). Kompozycja obu prac opiera się na konfrontacji odmiennych postaw i emocji przedstawionych postaci. Oppenheim w przeciwieństwie do Hirszenberga stara się nie akcentować różnic, a swoich bohaterów rozmieszcza w pokoju wokół matki. U Hirszenberga elementem jednoczącym mógłby stać się szabasowy stół, jednak zarówno na wcześniejszym szkicu olejnym (1890) jak i na wykończonym

31 W. F., *Samuel Hirszenberg*, „Krytyka" 1908, s. 307, 308.

32 Pojęcie „nieostrej tożsamości" pojawiło się w tekście Setha Wolitza dotyczącym żydowskich artystów awangardowych „wykształconych, zeuropeizowanych Żydów, którzy w pełni przyswoili polski język i kulturę, byli z tego wyjątkowo dumni i z łatwością cytowali polskich poetów z pamięci, zarazem jednak mieli bolesną świadomość bycia na marginesie obu kultur. Patrz: S. Wolitz, *Henryk Berlewi i nieostra tożsamość: estetyczne poszukiwanie autentyczności*, [w:] *Polak, Żyd, artysta.Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, Łódź 2010, s. 70.

33 „Tygodnik Ilustrowany" 1893, nr 179, s. 340.

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

35 Ibidem.

36 F., *Międzynarodowa wystawa sztuki w Berlinie*, „Kraj" 1895, nr 29, s. 12.

obrazie jest on odsunięty na bok[37]. Analiza dwóch wersji obrazu Hirszenberga oraz uwzględnienie nowego tytułu – Wieści z Argentyny[38], pozwala dostrzec ewolucję koncepcji dzieła i otwiera nowe perspektywy interpretacyjne (il. 4, 5). Według Mirjam Rajner i Richarda Cohena, na płótnie z 1894 roku widać podobiznę barona Maurice'a de Hirscha, który niby „Współczesny Mojżesz" miał wyprowadzić Żydów z diaspory i osiedlić ich w finansowanych przez siebie rolniczych koloniach w Argentynie[39]. Autorka artykułu w „Ost und West" zwraca uwagę na broszurę czytaną przez młodego mężczyznę, której tytuł: Wieści z Argentyny miał wyjaśniać znaczenie obrazu Hirszenberga. Należy jednak wspomnieć, że w okresie, gdy dzieło powstawało, na łamach popularnego wśród integracjonistów „Izraelity" pojawiały się w rubryce Listy z Argentyny notatki dotyczące barona Hirscha i jego planów. Listy z Argentyny informowały, że w każdym tygodniu powiększa się liczba nowych przybyszów: „kto szczerze chce pracować, ten może tu znaleźć zajęcie i chleb (…) ci emigranci, którzy wrócili do Europy, źle bardzo zrobili (…) Nie chcieli wprost pracować, pomagać nawet przy budowie domów, słowem chcieli wszystko otrzymać gotowe i aby baron Hirsz dał im gotowe bułki na drzewach[40]. W Sjeście sobotniej [Wieściach z Argentyny] pojawia się pośrednio motyw wędrówki, który zostanie rozwinięty w późniejszych pracach Hirszenberga jak Żyd wieczny tułacz (1899), Stary Żyd (1902) (il. 6), Wychodźcy (1904) i Czarny sztandar (1905) i włączony do repertuaru żydowskiej ikonografii pogromowej i narodowej. Podobne wątki będą eksploatować inni żydowscy artyści w całej Europie, nadając malarską formę permanentnemu doświadczeniu nomadyzmu. Omawianą tematykę chętnie podejmował w swoich dziełach zaprzyjaźniony z Hirszenbergiem Leopold Pilichowski (Tułacze) (il. 7). Bohaterowie jego prac odpoczywają w drodze, w bezimiennych miastach, na nienazwanych stacjach kolejowych. Na wspominanej wcześniej wystawie sztuki żydowskiej w Berlinie w 1907 roku zaprezentowano obraz Pilichowskiego Na dworcu kolejowym, ukazujący zmęczoną rodzinę z dobytkiem zawiniętym w węzełki, przysypiającą na twardych ławach w dworcowej poczekalni (il. 8). Kompozycja płótna nawiązuje do pracy Sans asile (1883) tworzącego we Francji hiszpańskiego malarza Fernanda Peleza (il. 9), jednak jego przesłanie dotyczy sytuacji Żydów w Europie wschodniej a sposób przedstawienia postaci, służący wywołaniu określonych emocji – smutku i współczucia, miał za zadanie „eksponować traumatyczny moment historii" i „nawoływać do reakcji"[41]. Kariera Pilichowskiego przebiegała w podobny sposób co Hirszenberga. Odebrali oni podobne wykształcenie i przebywając w tym samym czasie w Łodzi pozostawali pod opieką wspólnych mecenasów. Przed 1900 rokiem, w twórczości Pilichowskiego, wątki żydowskie

37 I. Gadowska, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880-1919*, Warszawa 2010, s. 109.
38 Tytuł *Wieści z Argentyny* pojawił się w 1902 r. w artykule C. Ruth, *Samuel Hirszenberg*, „Ost und West" 1902.
39 R.I. Cohen, M. Rajner, *Invoking Samuel Hirszenberg Artistic Legacy – Encountering Exile*, s. 48.
40 „Izraelita" 1893, nr 28, s. 237; *Kolonizacja argentyńska*, „Izraelita" 1893, nr 26, s. 221.
41 A. Kamczycki, *Syjonizm i sztuka. Ikonografia Theodora Herzla*, Poznań-Gniezno 2014, s. 264.

pojawiały się rzadziej niż u Hirszenberga. Henryk Lew pisał: „Pilichowski jest dobrym żydem, zna dobrze żydów – rzeczy żydowskich jednakże nie maluje. Zbyt wiele ma w sobie życia, werwy i wesołości”[42]. W pierwszych latach XX stulecia, artysta zwrócił się ku tematom z diaspory, szybko też zafascynowała go ideologia syjonistyczna. W obrazach Hirszenberga brak charakterystycznego dla Pilichowskiego sentymentalizmu i nadmiernej emocjonalności. Wyjątek mogą stanowić dwa przedstawienia cmentarza żydowskiego z roku 1892 i 1900. W pierwszym z nich artysta ukazał trzy kobiety rozpaczające wśród kamiennych nagrobków. Artur Kamczycki uważa, że ponury nastrój tego dzieła odzwierciedla naturę diaspory – symbolicznej przestrzeni umarłych. Kiedy przyjrzymy się bliżej realistycznej kompozycji, dostrzeżemy ciekawy szczegół. Znajdująca się na pierwszym planie stela zawiera inskrypcję z nagrobka Dawida Gansa – żydowskiego historyka, astronoma i geografa pochowanego na starym cmentarzu w Pradze. Jego kluczowe dzieło Zemah Dawid wydane w w 1592 roku dotyczyło historii Żydów. Kompozycja lica płyty nawiązuje do oryginału, który Hirszenberg być może widział podróżując przez Pragę do Monachium, jednak jej zwieńczenie zostało opracowane w zupełnie inny sposób, co może wskazywać na umowny charakter przedstawienia, symbolicznie ukazującego nie tylko marazm, ale także opłakiwanie dziejów diaspory (il. 10). W drugiej wersji obrazu, porozrzucane na cmentarzu stele nie pozwalają na identyfikację zmarłych. Cała uwaga odbiorcy skierowana jest ku lamentującym kobietom. Ekspresję ich gwałtownych ruchów wzmagają kolory noszonych przez nie ubrań: biel, czerń i czerwień. Motywy wędrówki i cmentarza zostały połączone w wielkoformatowym, symbolicznym dziele Hirszenberga Żyd wieczny tułacz (1899)[43]. Ukazuje ono półnagą postać przerażonego starca biegnącego pośród krzyży. Ikonograficznym wzorem dla malarza mogła być rzeźba Borisa Schatza Mojżesz na górze Nebo (1890) oraz nieco wcześniejszy cykl ilustracji Gustave'a Doré, La légende du Juif errant (1852). Mirjam Rajner i Richard Cohen wskazali także na analogię pomiędzy postacią Ahaswera i Wernyhory z obrazu Jana Matejki o tym samym tytule. Żyd wieczny tułacz, obok nieco późniejszego obrazu Wychodźcy, uważany jest za sztandarowy przykład żydowskiej sztuki narodowej[44]. Oba dzieła opisane zostały w artykule Henryka Lwa zamieszczonym w „Izraelicie”. Niedokończone płótna wywarły na autorze tekstu ogromne wrażenie. Dostrzegł on grozę i tragizm Ahaswera biegnącego po „drodze cierniowej, po trupach własnych synów i braci”, ale także zwrócił uwagę na ideową zbieżność treści obrazu z realistycznym płótnem *Emigranci* [*Wychodźcy*][45]. W Wychodźcach ascetyczna horyzontalna kompozycja skonstruowana przy pomocy ograniczonych

42 H. Lew, *Z pracowni malarskich. Samuel Hirszenberg i Leopold Pilichowski*, „Izraelita” 1899, nr 12, s. 125.

43 Jerzy Malinowski uważa *Żyda wiecznego tułacza* za fragment cyklu, na który składają się *Wychodźcy* i *Czarny sztandar.* Patrz: J. Malinowski, op. cit., s. 82-84.

44 O *Żydzie wiecznym tułaczu* czytaj w: R.I. Cohen, M. Rajner, *The Return of Wandering Jew(s) in Samuel Hirszenberg's Art*, „Art Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art” 2011, nr 7.

45 H. Lew, op. cit., s. 125.

środków plastycznych potęguje wrażenie monotonii, niekończącej się wędrówki. W grupie wędrowców maszerują starcy, młodzież, mężczyźni, kobiety i dzieci, ortodoksi i asymilatorzy. Zapewne nieprzypadkowo opis i reprodukcja obrazu zostały opublikowane w 4. numerze „Ost und West" w 1904 roku – tym samym, w którym znalazł się nekrolog Theodora Herzla. Od tego momentu dzieło Hirszenberga rozpoczęło swą nieoczekiwaną i spektakularną karierę, która w kolejnych dekadach uczyniła zeń obiekt kultury masowej.

Zakończenie

Dyskusje na temat istoty sztuki narodowej, zainicjowane przez artystów żydowskich w początkach XX wieku, nie były niczym wyjątkowym na tle ogólnoeuropejskich dążeń do określenia cech specyficznych, właściwych dla poszczególnych nacji. Dla pozbawionych ojczyzny Żydów z diaspory kwestie te nabierały pierwszorzędnego znaczenia w obliczu kryzysu idei asymilacji, a poczucie rosnącego w siłę antysemityzmu wyzwoliło potrzebę zamanifestowania własnej odrębności i siły wspólnoty.

Wyrażona przez Theodora Herzla na I Kongresie Syjonistycznym w Bazylei idea powrotu Żydów do Ziemi Obiecanej mogła stanowić lekarstwo na nasilający się kryzys emancypacji. Na V Kongresie Syjonistycznym w 1901 roku sztuka została uznana za istotną część żydowskiej kultury, a jej znaczenie dla procesu określenia żydowskiej tożsamości zdefiniował Martin Buber. Postulowany przez niego syjonizm kulturowy znalazł w Europie Środkowo-Wschodniej wielu zwolenników. Możliwe, że Samuel Hirszenberg był jednym z nich. Richard Cohen pisał: „Osobista vendetta Hirszenberga przeciwko światu żydowskiej tragedii a także jego syjonistyczne skłonności przywiodły go do opuszczenia Europy i wyjazdu do Palestyny w 1907 roku"[46], ale przywoływane wcześniej słowa Seweryna Gottlieba czy Wilhelma Feldmana zdają się przeczyć nacjonalistycznym sympatiom artysty. Wprawdzie po przyjeździe do Krakowa w 1904 roku zaangażował się on w propagowanie żydowskiej sztuki, a konflikt z młodszym pokoleniem malarzy negującym twórczość poruszającą wątki narodowe był jedną z przyczyn jego wyjazdu do Palestyny, jednak, w przeciwieństwie do Mojżesza Efraima Liliena czy zaprzyjaźnionego Leopolda Pilichowskiego, Hirszenberg nigdy nie zadeklarował jednoznacznie swego poparcia dla nowej ideologii. Choć w „okresie łódzkim" powstały dwie z najważniejszych prac malarza o tematyce narodowej, z całą pewnością można stwierdzić, iż były one reakcją na aktualne wydarzenia (pogromy, sprawa Dreyfussa), a nie manifestacją politycznych poglądów artysty. Wyraźniejsze zaangażowanie na rzecz wspierania kultury narodowej ujawniło się u artysty po wyjeździe z Łodzi. Wcześniej atmosfera

46 R.I. Cohen, *Jewish Icons* …, op. cit., s. 236.

domu rodzinnego, doświadczenia zdobyte podczas licznych podróży oraz środowisko, w którym się obracał wskazują na chęć pogłębienia asymilacji, ujawniającą się chociażby poprzez adaptację elementów polskiego malarstwa historycznego, patriotycznego i realistycznego. Odwołania do Jana Matejki, Artura Grottgera czy Aleksandra Sochaczewskiego utrwalały status Hirszenberga jako polskiego malarza żydowskiego. Pozycję tę utracił, gdy jego dzieła zostały wprzęgnięte w propagandowy proces budowania nowej żydowskiej tożsamości.

TOWARDS ZION. SAMUEL HIRSZENBERG IN ŁÓDŹ 1892–1904

Irmina Gadowska
Department of Art History, University of Łódź

National Painter

In Samuel Hirszenberg's diverse legacy, works considered representative of the so-called national school play an important role: Wandering Jew, Exile [Golus] and Black Banner. Painted at the turn of the century, they coincided with crucial events in the history of European Jews, such as the pogroms in Eastern Europe, the Dreyfus affair, and the flourishing Zionist ideology. Although the oeuvre of the Łódź artist is rich and varied, he owes his fame above all to the three paintings listed above, as due to their subject matter, iconography and historical context, they became visual manifestoes for slogans rejecting the Diaspora and returning to Eretz Israel, postulated by the Zionists[1]. These works were reproduced, among others, in "Rocznik Żydowski" published in Lviv, or the magazine "Ost und West. Illustrierte Monatsschrift fur Modernes Judentum" published in Berlin between 1901–1923. This was the most important periodical of the Jewish revival, as one of the few in the early years of the twentieth century that fulfilled the task of disseminating visual arts as an indispensable element of reviving Jewish culture. Hirszenberg's paintings were reproduced in the form of postcards and propaganda brochures, shown during Zionist meetings. The originals were exhibited during the artist's lifetime both at home and abroad. In 1907, Exile were presented at the Galerie für Alte und Neue Kunst in Berlin. At the exhibition organized on the initiative of Karl Schwartz and sculptor Alfred Nossig, viewers could admire Hirszenberg's canvas and other works of Jewish artists from Europe and Palestine, which, juxtaposed with crafts, revealed the diversity and "racial uniqueness of Jews in the arts"[2]. The theme of wandering, often featured in Hirszenberg's works, just like the palpable melancholia, lent the works by the Łódź painter a characteristic criticism of the bleak existence of the Chosen People, mired in apathy, vegetating in a hostile environment, without hope for a better tomorrow. Additional evidence of his Zionist leanings was his decision to leave for Palestine in 1907. In an interview he gave to the Krakow newspaper "Świat", he spoke with enthusiasm about the perspectives of the School of Fine Arts "Bezalel" in Jerusalem, founded by Boris Schatz, where he was going to teach. He hoped that the school would become a centre of Jewish art and archaeology[3]. As Dinah Hirszenberg wrote, "In order to finally live and bring others back to life, he went to Palestine"[4]. Although many

1 The problem of Hirszenberg's national affiliation was discussed by: R. Piątkowska, *Pożegnanie z Golusem: Samuel Hirszenberg w Jerozolimie*, [in:] *Jerozolima w kulturze europejskiej*, ed. P. Paszkiewicz, T. Zadrożny, Warszawa 1997; R.I. Cohen, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, London 1998; I. Powalska, *Samuel Hirszenberg and Zionism*, [in:] *Art in Jewish Society*, eds. J. Malinowski, R. Piątkowska, M. Stolarska-Fronia, T. Sztyma, Warszawa-Toruń 2016, 41-48.

2 R.I. Cohen, op. cit., 210.

3 Clarus [A. Nowaczyński] *Niezwykła kariera. Malarz krakowski dyrektorem szkoły sztuk pięknych w Palestynie*, "Świat" 1907, no 29, 16.

4 D. Hirszenberg, *Samuel Hirszenberg*, trans. E. Bobrowska, Warszawa 2016, 81.

arguments point to Hirszenberg's involvement in awakening Jewish cultural awareness and building a new identity for the nation, the painter's friend, Seweryn Gottlieb, recalled, "I would not say that Hirszenberg had nationalistic leanings. No such thing. Throughout the course of our acquaintance, he never made such an indication, although nationally inclined Jews were enthusiastic about him and worshipped his national genius. He accepted tributes but never dabbled in politics"[5]. Emil Breiter expressed similar views in 1906[6]. The awareness of Hirszenberg's artistic career and the knowledge of the environment that shaped him calls for a deeper reflection on the painter's oeuvre, especially works from before 1905.

Łódź 1892 – 1904

Before the work of Samuel Hirszenberg was marked by the Zionist message, his paintings were featured at collective exhibitions next to the masters of Polish art and his career flourished thanks to patrons representing circles leaning toward assimilation and acculturation. The principal directions of the development of Hirszenberg's style, Hirszenberg, outlined during his studies in Kraków, Munich and Paris, were continued in Łódź in the period between 1892 and 1904. His stay in his home city, interrupted with several journeys abroad, was an important factor determining the character of the painter's entire legacy. On the occasion of Hirszenberg's posthumous exhibition in Kraków in 1933, the aforementioned Seweryn Gottlieb pointed to the diverse interests of the artist, who painted portraits, as "passionately fond of landscape, here and there drew inspiration from outside the Jewish reservoir, for example decorating the interiors of the palaces in Łódź"[7], but above all chose themes "featuring a backwater Jewish town, a hundred years behind modern times"[8]. For Hirszenberg, who grew up in a traditional (but not orthodox) family, and studied in Kraków, Munich and Paris, these motifs were interesting because of the mood and specific character, vastly different from themes accepted in European academies[9].

In the opinion of Oscar Aleksandrowicz, the ghetto scenes, painted often by Hirszenberg and other Jewish artists at the turn of the 19th and the 20th century, were moderately popular among assimilated buyers, while "members of the intelligentsia were indifferent or found them

5 S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg. Na marginesie zapowiedzianej wystawy zbiorowej*, "Głos Poranny" 1933, no 50, 4.
6 E. Breiter, *S. Hirschenberg (artysta malarz). Próba charakterystyki: Z cyklu malarze-żydzi w Krakowie*, "Izraelita" 1906, no 5, 199-200.
7 S. Gottlieb, op. cit., 4.
8 Ibidem.
9 About creativity and Hirszenberg see more: J. Sandel, *Samuel Hirszenberg*, "Biuletyn ŻIH" 1952, no 1; J. Zagrodzki, *Tradycja i nowoczesność w twórczości Samuela Hirszenberga*, [in:] *Sztuka łódzka*. Materiały Sesji Naukowej Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki 1-2 grudnia 1973 roku, ed. J. Ojrzyński, Łódź 1977; J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.

unpleasant"[10]. Years later, Dinah Hirszenberg recalled with bitterness the attitude of Łódź patrons to her husband's art, writing, "Patrons do not understand it at all [...]. if they still keep in touch with him, it is because his success titillates their self-love"[11]. Jewish lovers of fine arts in Łódź bought mainly portraits, landscapes and genre scenes, rarely historical works. Conservative tastes affected the preference for academic and realistic works12. Reading catalogues of exhibitions organised in Łódź between 1898-1916, it is clear that they had also Jewish-themed works in the collections, although German and Polish collectors remained uninterested[13]. An analysis of collections of the Łódź bourgeoisie, as well as the local press, allows one to conclude that Dinah Hirszenberg's negative opinion concerning the relationship between Samuel Hirszenberg and his patrons was largely unfair to the latter. Throughout the artist's stay in Łódź, he was engaged in a variety of projects related to the cultural life of the city, his paintings were often bought, and many people commissioned him to paint their portraits. In the 1880s, it was the financial assistance of Łódź industrialists that made it possible for young Hirszenberg to go to study, first in Krakow and then abroad – in Munich and Paris. The names of the people who paid his tuition were recorded in "Dziennik Łódzki", in the order of amount paid for the education of the future painter[14]. In 1886, Leonia Poznańska offered him an additional 75 rubles[15]. At the end of 1885, "Dziennik Łódzki" reported that Hirszenberg's painting titled Granny was bought by a citizen of Łódź for the amount of 500 rubles[16]. Yeshiva [School of Talmudists], painted in Munich in 1887, found a buyer in Stanislaw Silberstein, while another composition painted two years later, titled Hamman and Esther, was purchased for the collection of Karol Poznanski.

10 O. Aleksandrowicz, *Samuel Hirszenberg*, "Almanach Żydowski", Lwów 1910, 76.

11 D. Hirszenberg, *Samuel Hirszenberg,* op. cit., 35.

12 The Jewish contribution to the development of the Łódź art market was even critical of him, Zygmunt Bartkiewicz wrote: "Painting had used anything of benefit because they supported the Jews. The only guests are the sad memory of the artistic salon ... „, Z. Bartkiewicz, *Złe miasto. Obrazy z 1907 roku*, Warszawa-Kraków 1911, 62-63.

13 *Katalog wystawy artystycznej,* Łódź 1898; *Katalog wystawy artystycznej*, part. 1, Łódź 1903; *Katalog wystawy artystycznej*, part. 2, Łódź 1903-1904; *Wielka Kwesta Ogólnokrajowa pod hasłem „Ratujcie Dzieci" Katalog wystawy obrazów, rzeźb i sztychów*, Łódź czerwiec 1916, Łódź 1916; About Jewish collectors and their collections, see also: J. Strzałkowski, *Artyści, obrazy i zbieracze w Łodzi do 1918 roku*, Łódź 1991; K. Badziak, J. Strzałkowski, *Silbersteinowie, Lichtenfeldowie, Birnbaumowie, Poznańscy, Eigerowie*, Łódź 1994; D. Kacprzak, *Silbersteinowie i ich kolekcja dzieł sztuki. Z badań nad kolekcjonerstwem żydowskiej burżuazji wielkoprzemysłowej w Łodzi końca XIX i początku XX w.*, [in:] *Adlojada. Szczecińskie pasaże*, red. J. Brejdak, D. Kacprzak, B. Wolska, Szczecin 2012, s. 125-146; D. Kacprzak, *Kolekcje Ziemi Obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880-1939*, Warszawa 2015.

14 Izrael K. Poznanski, (220 rubles), Herman Konstadt (120 rubles), Markus Silberstein (120 rubles) and Dr. Cohn (75 rubles). Among the donors they appeared also: W. Ginsberg (55 rubles), S. Birnbaum and s-ka (50 rubles), Szaja Rosenblat (50 rubles), Stanisław Heyman (45 rubles), Ignacy Poznanski (40 rb), Jacob Hertz (35 rb), Maximilian Goldfeder (30 rubles), I. Baruch (30 rubles), Zygmunt Lichtenfeld (30 rubles), Bernard Dobranicki (25rb), Karol Poznanski (20 rubles), D. Silberstein (20rb), A. Prussak (20 Rb), Herman Poznan (20), JS Goldman (15 Rb), Zausmer (10 Rb), SF Cohn (10 Rb), A. Dobranicki (7 rb), James Hirschberg (5 rb), lawyer Birencweig (5 rb), D. Landau (5 rb), Hugo Wulfsohn (5 rb). See: „Dziennik Łódzki" 1885, no 178, 2.

15 „Dziennik Łódzki" 1886, no 41, 2; no 48, 2.

16 *Pomyślny objaw*, „Dziennik Łódzki" 1885, no 223, 3.

After returning from Munich and Paris to Łódź, in the early 1890s, Hirszenberg rented a studio in the house of Mieczyslaw Pinkus at 1 Promenadowa Street, where other Łódź artists had their studios, including Leopold Pilichowski, Eustachy Pietkiewicz, Otto Bauer, Kazimiera Wiśniewska-Szczygielska, as well as the famous architect, Dawid Lande. Thanks to the support of Łódź press and patrons, primarily Doctor Maximilian Kohn and the Silberstein and the Poznański family, Hirszenberg became the most important and most frequently featured Jewish artist in the city (Fig. 1). In 1898, along with Leopold Pilichowski, Natan Altman, Dawid Modenstein, Adolf Zeligson and Dawid Lande, he was on the organizing committee of the first large exhibition of works of art under the patronage of Teresa Silberstein[17]. The idea of the exposition, which was to be accompanied by meetings, concerts and performances, was enthusiastically received by the Jewish community, as well as other circles. The 1898 exhibition was in fact the first such spectacular artistic and social event, uniting representatives of all nations actively participating in the cultural life of the city. A significant section of the exhibited works came from the collection of the Silverstein's, no wonder then that many of them were canvases painted by Hirszenberg and Pilichowski – the family supported both these artists18. Reviewers especially praised two works by Hirszenberg: Yeshiva (1887), "reminiscent of the fidelity of masters of the Flemish school," and Cemetery (1892), skillfully drawn and colored. Less enthusiastic were the critics about his post-impressionist landscapes. The exhibition brought about 4,360 rubles net profit, and working Samuel Hirszenberg received a fee of 250 rubles[19].

In subsequent years, Hirszenberg's works often appeared in Łódź art salons, and at collective and individual exhibitions. In 1899, at Józef Pawłowski's salon is 31 Piotrkowska Street, his painting Wandering Jew (1899) was featured. In April 1900, thirty works by the artist were presented, which include designs of ceiling paintings, as well as sketches and landscapes painted in Normandy and in the area of Łódź[20]. In November 1901, after his return from Italy, Hirszenberg organised in Jan Grodek's salon an exhibition of over eighty marine and Italian landscapes from the area of Rome, Tivoli, Anticolli Corrado and Capri[21]. In February 1903, during the so-called Circulating Exhibition, the artist presented two paintings: The Reading and a portrait of Teresa

17 „Tygodnik Ilustrowany"1898, no 18, 359; „Izraelita" 1898, no 5, s. 51; *Komitet Łódzkich kolonij letnich*, „Izraelita" 1898, no 16.

18 At the exhibition 50 paintings by Hirszenberg were shown. This represented a major part of his works created within ten years of artistic activity "Goniec Łódzki" 1898, no 6, 2.

19 „Goniec Łódzki" 1898, no 60, 2.

20 „Rozwój" 1900, no 92, 1-2; no 93, 3.

21 The exhibition was closed in December and since January 7, 1902, canvases could be seen in the Krywult's Salon in Warsaw. In addition to landscapes on display were *Wandering Jew* and *Judgement Day*, "Goniec Łódzki"1901, no 264, 3; Z. *Wystawa obrazów S. Hirszenberga*, "Goniec Łódzki" 1901, no 269, 2-3; *Ze sztuki. Obrazy Samuela Hirszenberga*, „Izraelita" 1902, no 4, 40-41; M. Płażewska, *Warszawski Salon Aleksandra Krywulta 1880-1906*, [in:] „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie", Warszawa 1966, 356, 378.

Silberstein (Portrait of Mrs. S.) (Fig 2). In the spring of that year, citizens of Łódź could admire six canvases by Hirszenberg at another exhibition, this time presenting the achievements of local artists[22]. The season ended with an exhibition for the Anti-Begging Society, opened on 30 November, during which the artist was involved on the organising committee[23]. Aside from works mainly from private collections, Hirszenberg's paintings were also featured.

During his stay in Łódź, Samuel Hirszenberg was involved in actions to promote the arts, participating as a juror in art competitions[24] or serving on committees that selected paintings to be presented at exhibitions. Probably at the request of his patrons, he supported charity events, for example arranging "living pictures" presented during the meeting for a summer location for Jewish children[25]. Seweryn Gottlieb described Hirszenberg's circle as completely Polish intelligentsia. Teresa Silberstein, who supported the painter, was considered a lover of Polish culture. Her granddaughter, Maria Kaminska mentioned: "she was for her time [...] well-read, spoke languages. There were rumours that she had participated in the 1863 uprising, which we, the children, eagerly, and perhaps not without reason, believed. Besides, she prided herself on a par with my mother for her affinity with the Feuerstein family, who were said to have at their home privileges once granted to their ancestors by King Casimir the Great"[26]. According to Kaminska's account, in the house of the Silbersteins, a Christmas tree is decorated and during Easter, the family ate matzah with ham. "Jewish traditions – if there were any under such circumstances – came down to […] stories about Berek Joselewicz during the Kosciuszko Uprising or rabbi Majzels in the 1863 struggle"[27]. Other patrons and buyers of Hirszenberg's works, Teresa Silberstein's brother-in-law, Zygmunt Lichtenfeld, Maksimilian Kohn – head Doctor at the Poznanski family hospital and the head of the Surgical and Gynecological Department, co-founder of the ambulance service in Łódź, as well as medical societies and charities – engineer Henryk Birnbaum, the Poznanski family, industrialist Bernard Dobranicki and others formed the financially strong and influential group identifying with the German-Polish community of Łódź. Initial acculturation to the German culture in the first decade of the twentieth century was replaced by integration with Polish heritage, as manifested, for example through the purchase of paintings by Polish artists: Józef Chełmoński, Julian Falat, Józef Brandt, Zygmunt Andrychiewicz, Jan Matejko, Henryk Siemiradzki, Wladyslaw Podkowiński and others. It should be emphasised that cultural initiatives undertaken in which

22 „Goniec Łódzki" 1903, no 93, 2.
23 „Rozwój" 1903, no 231, 5; no 245, 2; no 248, 2; no 252, 2; „Goniec Łódzki" 1903, no 318, 1.
24 "Rozwój" 1900, no 16, 3; no 26, 3.
25 Hirszenberg „composed" three pictures: Rebecca at the Well, Amor and Dream of the Poet, "Izraelita" 1902, no 14, 164.
26 M. Kamińska, *Ścieżkami wspomnień*, Warszawa 1960, 28.
27 Ibidem, 184-185.

before 1904, including exhibitions, never head national character, and Jewish patrons supporting Hirszenberg were happy to join any activity integrating local community (exhibitions, concerts, or construction of public buildings). At that time, none of them supported Zionism, besides the negligible impact the movement had in the Polish Kingdom, despite a brief visit of Theodor Herzl in 1896[28]. Zionism was unpopular among the Hasidic Jews, who feared the secularist influence of the new ideology, and assimilated bourgeoisie and intelligence, who saw it as a threat to the process of acculturation. Samuel Hirszenberg's circle of friends was not limited to his patrons. Dawid Fryszman, childhood friend, was an important influence on Hirszenberg. The Zgierz-born writer opposed Zionism, considering it a dangerous utopia, leading to disappointment. He claimed that the rebirth of the Jewish nation may be "only in the bosom of Western culture and that depends not on the continuity of a centuries-old religious Jewish culture, but on leaving behind its heritage"[29]. Among Hirszenberg's friends, Seweryn Gottlieb listed a publicist and critic from Galicia, Wilhelm Feldman – promoter of assimilation and author a study on contemporary Polish literature[30]. It should also be emphasized that the artist kept in touch with Polish painters, Marian Wawrzeniecki and Edward Okun, and Aleksander Sochaczewski, whose work represents the martyrdom trend in Polish painting, influenced the art of the Łódź artist. As a representative of the described environment, Hirszenberg remained distanced from the Zionist slogans, at least during his stay in Łódź. However, it is hard not to notice that at the same time he created paintings whose themes and iconography would determine further direction of the development of the Jewish national painting.

Poet of the ghetto

In a brief note printed in Krakow's "Krytyka" after Hirszenberg's death in 1908, a friend of the painter, Wilhelm Feldman wrote, "He was a poet of the ghetto, its tragedy, sorrow and despair [...]. there was a biblical nature in that artist, simple, raw, and always binding the land-people with the deity-art. The sun never smiles in his works, they speak with the voice of centuries' long misery [...]. For his life was too full of pain and drenched in misery: the life of a man burdened with triple suffering: Judaism - Polishness – artistry"[31]. Feldman astutely and succinctly described

28 The first Zionist groups established themselves in Łódź and Warsaw only in 1897. About beginnings of the Zionist movement in Łódź see: J. Walicki, *Ruch syjonistyczny w Polsce w latach 1926-1930*, Łódź 2005.

29 I. Parush, *Narodowość, syjonizm i dyskurs teologiczny: Dawid Fryszman wobec Chaima Nachmana Bialika*, „Studia Judaica" 2015, no 1, 64

30 S. Gottlieb, op. cit.

31 W. F., *Samuel Hirszenberg*, „Krytyka" 1908, 307, 308.

Hirszenberg, seeing the tragedy of his fate resulting from the "blurred identity" of the artist[32]. In the short description, he included elements that defined his works, such as realism, muted colors, Judenschmerz, romanticism and conviction of the importance of art and the mission that artist should pursue. All these elements featured in the first major painting by Hirszenberg, titled Yeshiva. Inspired by the paintings by Jozef Israels, the composition marked the beginning of the whole series of works with similar themes and mood achieved with a subdued palette of colors and lights. One of them was Little Conference (Some Politics), painted in 1893 and reproduced in "Tygodnik Ilustrowany"[33]. Writing about the exhibition in Zachęta, correspondent of "Izraelita" drew attention to the realistic depiction of figures in the painting – "several elderly Jews in their old-fashioned clothes (...) their features taken directly from real-life"[34] and "light shed upon their forms" (Fig. 3)[35].

The Sabbath Rest [News from Argentina] (1894), painted in the spirit of poetic realism," a completely true and vivid picture of the life of a simple orthodox family"[36],, it was critically acclaimed at an exhibition in Berlin in 1895. Hirszenberg developed the theme tackled earlier by Moritz Daniel Oppenheim in his work The Return of the Volunteer from the Wars of Liberation to His Family Still Living in Accordance with Old Customs (1833-1834). The composition of both works is based on the confrontation of different attitudes and emotions. Oppenheim, in contrast to Hirszenberg, tries not to accentuate the differences, and his characters are arranged in a room around their mother. In Hirszenberg's version, the unifying element could be the Sabbath table, but both in an earlier sketch in oils (1890) and in the finished painting it is placed to the side[37]. Analysis of the two versions of Hirszenberg's painting and the new title – News from Argentina[38] reveals the evolution of the concept of the work and opens new perspectives of interpretation. (Fig. 4, 5) According to Mirjam Rajner and Richard Cohen, the 1894 canvas feature the likeness of Baron Maurice de Hirsch, who, like the "modern Moses" was expected to lead the Jews out of the diaspora and settle down in agricultural colonies in Argentina he financed[39]. The author of the article in "Ost und West" draws attention to the leaflet printed by a young man, whose title News

32 The term "fuzzy identity" appeared in the text of Seth Wolitz on Jewish avant-garde artists "educated, european Jews who fully assimilated Polish language and culture, they were the very proud and easily quoted Polish poets from memory at the same time, however, they were painfully aware of being on margins of both cultures. See: S. Wolitz, *Henryk Berlewi i nieostra tożsamość: estetyczne poszukiwanie autentyczności*, [in:] *Polak, Żyd, artysta.Tożsamość a awangarda*, ed. J. Suchan, Łódź 2010, 70.

33 „Tygodnik Ilustrowany" 1893, no 179, 340

34 *Z sali Towarzystw. Zach. Sztuk pięknych*, „Izraelita" 1893, no 22, 188.

35 Ibidem.

36 F., *Międzynarodowa wystawa sztuki w Berlinie*, „Kraj" 1895, no 29, 12.

37 I. Gadowska, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880-1919*, Warszawa 2010, 109.

38 Title *News from Argentina* [*Wieści z Argentyny*] appeared in 1902, in the article C. Ruth, *Samuel Hirszenberg*, "Ost und West" 1902.

39 R.I. Cohen, M. Rajner, *Invoking Samuel Hirszenberg Artistic Legacy – Encountering Exile*, 48.

from Argentina apparently explained the meaning of Hirszenberg's painting. It should be noted, however, that at a time when the work premiered, "Izraelita," popular among integrationalists, printed reports on Baron Hirsch and his plans in a section titled Letters from Argentina. Each week, Letters reported about the increasing number of new arrivals, "those who sincerely want to work will find employment and bread here, (...) those emigrants who have returned to Europe, made a grave mistake (...) do not want to work, not even help building houses, in a word, they wanted to get everything ready, expecting Baron Hirsch to give them bread rolls growing on the trees[40]. Sabbath Rest [News from Argentina] indirectly features the theme of wandering, which would be developed in Hirszenberg's later works, such as Wandering Jew (1899), Old Jew (1902) (Fig. 6), Exile (1904), and Black Banner (1905), and included in the repertoire of the Jewish pogrom and national iconography. Related themes will be used by other Jewish artists all over Europe, lending a visual form to the permanent experience of nomadism. Another artist who often undertook the discussed themes in his works was Hirszenberg's friend, Leopold Pilichowski (Wanderers) (Fig. 7). Characters in his works rest on the road, in nameless cities, at unnamed railway stations. At the aforementioned exhibition of Jewish art in Berlin in 1907, Pilichowski presented his painting, At the Railway Station, depicting a tired family with their belongings wrapped in bundles, dozing on hard benches in the station waiting room (Fig. 8). The composition of the canvas refers to the work Sans asile (1883) by a Spanish painter working in France, Fernand Pelez (Fig. 9). However, his message refers to the situation of the Jews in Eastern Europe and the presentation of figures is meant to evoke certain emotions – sorrow and compassion. The painting was meant to "emphasise a traumatic moment in history" and "call for reaction"[41]. Pilichowski's career proceed in a similar way to Hirszenberg's. They received similar schooling and stayed in Łódź at the same time under the care of the same patrons. Prior to 1900, Jewish themes appeared less frequently in Pilichowski's works than in Hirszenberg's paintings. Henryk Lew notes, "Pilichowski is a good Jew, he knows Jews well – Jewish things, however, he does not paint. There is too much life in him, too much verve and humor"[42]. In the early twentieth century, the artist turned to the themes of the diaspora, quickly becoming fascinated with the Zionist ideology. Hirszenberg's paintings lack sentimentalism and excessive emotions, typical of Pilichowski. The only exception was to depictions of the Jewish cemetery from 1892 and 1900. In the former, the artist painted three women lamenting among the tombstones. Artur Kamczycki believes that the somber mood of this work reflects the nature of the diaspora – the symbolic space of the dead. When we look closely at the realistic composition, we see an interesting detail.

40 „Izraelita" 1893, no 28, 237; *Kolonizacja argentyńska*, „Izraelita" 1893, no 26, 221.
41 A. Kamczycki, *Syjonizm i sztuka. Ikonografia Theodora Herzla*, Poznań-Gniezno 2014, 264.
42 H. Lew, *Z pracowni malarskich. Samuel Hirszenberg i Leopold Pilichowski*, „Izraelita" 1899, no 12, 125.

The stela in the foreground features an inscription from the tombstone of Dawid Gans – Jewish historian, astronomer and geographer, who was buried in the old cemetery in Prague. His key work Zemah David, published in 1592, concerned Jewish history. The composition of the face of the stone refers to the original, which Hirszenberg could have seen traveling through Prague to Munich, but its top is different, which may indicate the figurative nature of the depiction, symbolising not only stagnation but also mourning for the history of the diaspora (Fig. 10). In the second version of the image, stelae scattered in the cemetery make it impossible to identify the dead – all attention is focused on the lamenting women. Their sudden movements are enhanced by the colors of their clothes: white, black and red. The themes of wandering and the cemetery were combined in the large format, symbolic work by Hirszenberg, Wandering Jew (1899)[43]. It features the half-naked figure of a frightened old man running amidst of crosses. The iconographic model for the painter could be the sculpture by Boris Schatz Moses on Top of Nebo (1890) and the slightly earlier series of illustrations by Gustave Doré, La légende du Juif errant (1852). Mirjam Rajner and Richard Cohen also pointed to the analogy between the figure of Ahaswer and Wernyhora in Jan Matejko's painting by the same title. Wandering Jew, along with a slightly later painting Exile, is considered a key example of Jewish national art[44]. Both works have been described in the article of Henryk Lew reproduced in "Izraelita". The unfinished canvases made an enormous impression on the author of the article. He saw the horror and tragedy of Ahaswer running along the "road of thorns, the corpses of his sons and brothers," but also drew attention to the ideological convergence of painting with the realistic canvas *Emigrants* [*Exile*][45]. In *Exile*, the ascetic horizontal composition, constructed using limited artistic resources, enhances the impression of monotony, endless wandering. In the group, there are old people, young people, men, women, and children, Orthodox and assimilators. It is most likely not a coincidence that the reproduction of the painting was published in the 4th issue of "Ost und West" in 1904 – the same year when the magazine printed Theodor Herzl's obituary. That moment marked the beginning of the unexpected and spectacular career of Hirszenberg's work, that in the coming decades made him an object of mass culture.

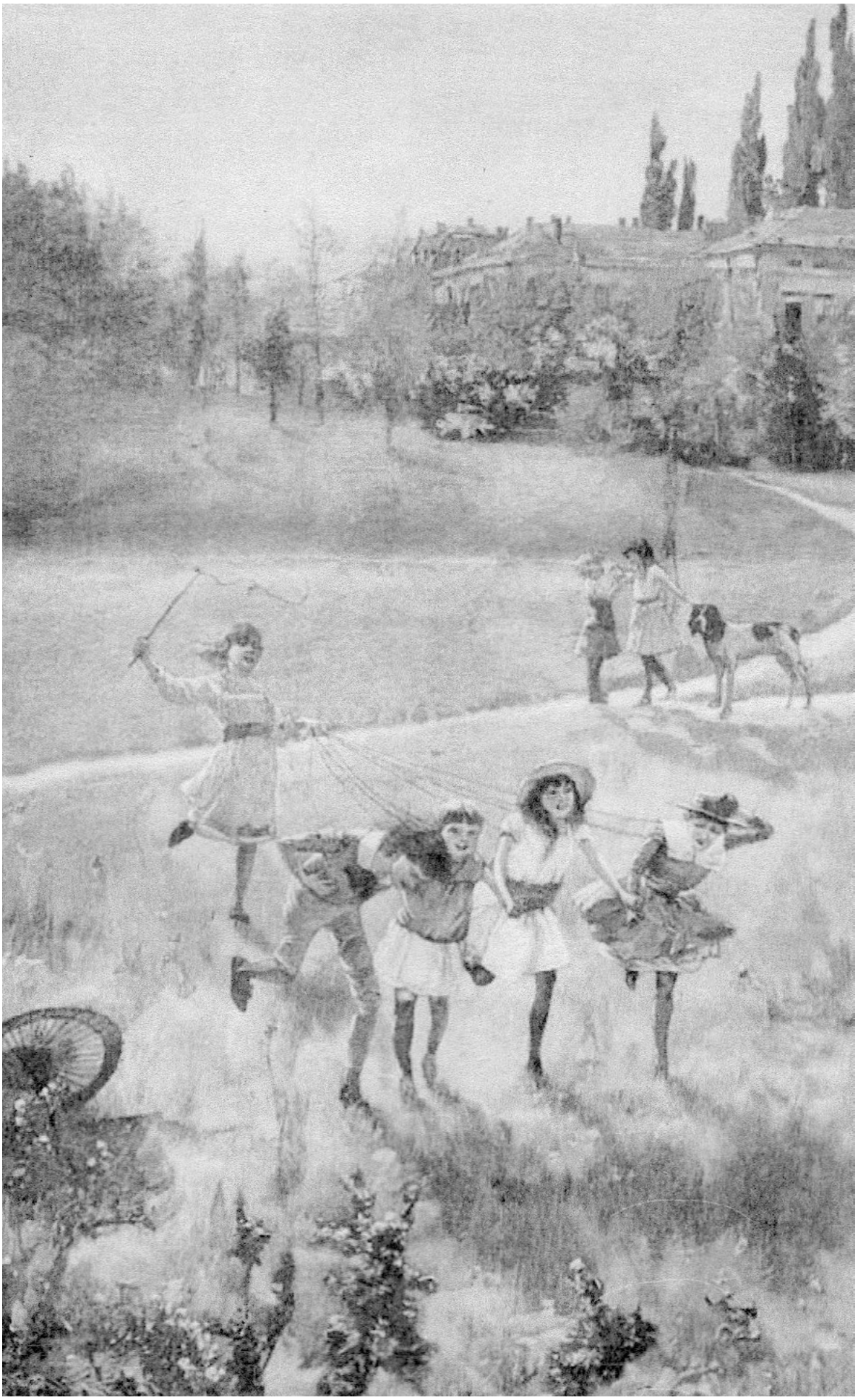
43 Jerzy Malinowski believes *Wandering Jew* was a part of the cycle, which consists of *Exile* and *Black Banner*, see: J. Malinowski, op. cit., 82-84.

44 About *Wandering Jew* read*nziennik Ło ghetto Kazimiera Wisellence, I-CORE*
: R.I. Cohen, M. Rajner, *The Return of Wandering Jew(s) in Samuel Hirszenberg's Art*, "Art Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art" 2011, no 7.

45 H. Lew, op. cit., 125.

Conclusion

Discussions on the essence of national art, initiated by Jewish artists in the early twentieth century, were by no means unique to the background of pan-European efforts to determine the specific features typical of the individual nations. For the Jews from the diaspora, deprived of their homeland, these issues took on primary importance in the face of crisis, the idea of assimilation, and the sense of the growing anti-Semitism triggered the need to manifest their own identity and strength of the community.



Samuel Hirszenberg
Wesoły zaprzęg/Cheerful Team
„Tygodnik Ilustrowany" 1897, nr/no 28
kolekcja prywatna/private collection

Samuel Hirszenberg
Portret Pani S. (Teresy Silberstein)/Portrait of Mrs. S. (Teresa Silberstein)
olej, płótno/oil on canvas, 190 × 90 cm
Muzeum Polskie w Rapperswilu/Polish Museum in Rapperswil

Samuel Hirszenberg
Trochę polityki [*Konferencyjka]/Some Politics* [*Little Conference*]
„Tygodnik Ilustrowany" 1893, nr/no 179
zaginiony/whereabouts unknown

Samuel Hirszenberg
Sjesta sobotnia/ Sabbath Rest, 1890
olej, płótno/oil on canvas, 27,7 × 37 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi/Muzeum Sztuki in Łódź

Samuel Hirszenberg
Sjesta sobotnia [*Wieści z Argentyny*]/*Sabbath Rest [News from Argentina*], 1894
olej, płótno/oil on canvas, 151 × 198 cm
Ben Uri Gallery, London

Samuel Hirszenberg
Stary Żyd [*Żyd z laską*]/*Old Jew* [*Jew with a Staff*], 1902
olej, płótno/oil on canvas
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma/
Emanuel Ringelblum Jewish Institute

L. Pilichowski
Tułacze/Wanderers , przed/ before 1900,
„Ost und West" 1908, nr/no 3
zaginiony/whereabouts unknown

L. Pilichowski
Na dworcu kolejowym/At the Railway Station
przed/ before 1901
olej, płótno/oil on canvas, 150 × 230 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi/
Muzeum Sztuki in Łódź

F. Pelez
Sans asile/Sans asile, 1883
olej, płótno/oil on canvas, 77,5 × 136 cm
Petit Palais Musée des Beaux-Arts
de la Ville de Paris

Samuel Hirszenberg
fragment/excerpt
Cmentarz żydowski/Cemetery, 1892
olej, płótno/oil on canvas 200 × 287 cm
Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

ANEKS/APPENDIX

KONSERWACJA OBRAZÓW ORAZ WYBRANE ZAGADNIENIA WARSZTATU MALARSKIEGO SAMUELA HIRSZENBERGA NA PODSTAWIE MALOWIDEŁ Z SALI JADALNEJ PAŁACU POZNAŃSKIEGO, SIEDZIBY MUZEUM MIASTA ŁODZI

Luiza Milewska
Muzeum Miasta Łodzi

Latem 2016 roku, w ramach projektu *Bracia Hirszenbergowie – w poszukiwaniu ziemi obiecanej* przeprowadzono prace konserwatorskie przy czterech malowidłach Samuela Hirszenberga znajdujących się w Dużej Jadalni pałacu Izraela K. Poznańskiego - siedziby Muzeum Miasta Łodzi. Wykonawcą była firma Atlant Konserwacja i Restauracja Zabytków z Torunia.

Malowidła są częścią dekoracji ściennej Sali Jadalnej. Trzy z nich: *Pożegnanie*, *Muza* i *Wjazd* są to obrazy malowane w technice olejnej na płótnie lnianym. Płótna naklejone są na tynk wapienny, za pomocą kleju kazeinowego. Jeden z obrazów *Kobieta z owocami*, nabity na krosno malarskie i wkomponowany w boazerię dębowego kominka, nie jest przyklejony do ściany tak jak pozostałe dzieła. Każdy z obrazów jest sygnowany napisem: „S. Hirszenberg Monachium 1903".

Głównym czynnikiem mającym wpływ na zniszczenia obrazów są odspojenia tynków, na które są przyklejone płótna. Spowodowane są one głównie poprzez drgania budynku. Drugim czynnikiem były silne zabrudzenia powierzchni wnikające pomiędzy splot płótna, bardzo trudne do wyekstrahowania z powierzchni. Przebieg prac konserwatorskich obejmował między innymi oczyszczenie lica obrazów oraz podklejenie odspojeń tynków.

W trakcie prac konserwatorskich wykonano badania mikroskopowe oraz oglądano obrazy we fluorescencji światła UV. W trakcie prac przeprowadzono badania laboratoryjne w Laboratorium Laserowych Technik Konserwacji Zabytków w Toruniu. Ustalono rodzaj kleju, na który przymocowano obrazy do ścian. Płótna zostały naklejone na tynk za pomocą kleju kazeinowego. Płótna przed przystąpieniem do pracy przytrzymywane były za pomocą gwoździ pomocniczych, otwory po nich widoczne są na brzegach wzdłuż ram. Kazeina jest to naturalne spoiwo organiczne, stosowane w malarstwie, które otrzymuje się z twarogu. Technika znana jest od czasów starożytnych. Stosowana przez wieki w malarstwie z różnym powodzeniem, głównie w malarstwie ściennym. Na przełomie XIX / XX wieku nastąpił wzrost zainteresowania tą techniką.

Klej kazeinowy, który zastosował Samuel Hirszenberg okazał się kluczowym czynnikiem zachowującym obrazy w niemal niezmienionym stanie do czasów dzisiejszych. Hirszenberg, który nie zajmował się malarstwem ściennym, a sztalugowym, z powodzeniem wykorzystał kazeinę (technikę stosowaną we freskach) do konstrukcji malowideł w Pałacu. Miał zamówienie na dekoracje ścienne, przeniósł więc płótna na ściany i przymocował je za pomocą najtrwalszego środka dostępnego w tamtych czasach.

Badania wykazały, że obrazy są przeklejone z obu stron klejem kazeinowym, który przenika przez włókna płócien. Technologia mocowania ich na ścianie wskazuje na to, iż podłoża obrazów były przygotowywane na miejscu w Sali Jadalnej. Na podstawie wyniku badań postawiono więc tezę, iż obrazy powstały in situ w Pałacu Poznańskiego w Łodzi. Samuel Hirszenberg przywiózł je prawdopodobnie jako projekty, rysunki i studia malarskie.

CONSERVATION WORK OF SAMUEL HIRSZENBERG'S PICTURES AND SELECTED ASPECTS OF HIS PAINTING TECHNIQUES ON THE EXAMPLE OF HIS WORKS IN THE GREAT DINING ROOM IN THE MUSEUM OF THE CITY OF ŁÓDŹ

Luiza Milewska
Museum of the City of Łódź

In the summer of 2016, within the framework of the project *Hirszenberg Brothers - In Search of the Promised Land* four paintings by Samuel Hirshenberg placed in the Great Dining Room of the Poznański Palace, seat of the Museum of the City of Łódź, were subject to conservation work. The contractor was "Atlant – Konserwacja i Restauracja Zabytków" (Conservation and Restauration of Heritage), from Toruń.

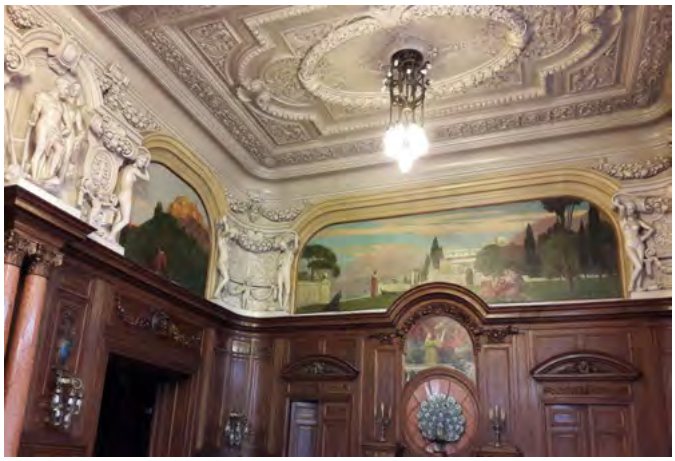
The paintings are part of wall decoration in the Dining Room. Three of them: *Farewell*, *Muse*, *Entrance* are oil paintings on linen canvas. Canvases are glued to lime plaster with casein glue. One of the paintings, *Woman with Fruit* stretched on painting loom and incorporated into oak fireplace decor is not glued to the wall like other works. Each painting is signed with: "S. Hirszenberg Monachium 1903".

The main factor affecting the deteriorating condition of the paintings is loosening of the plaster underneath the linen. It is mainly caused by building vibration. Another factor is heavy dirt on the surface, which penetrates the structure of the linen and is difficult to remove. Conservation, thus, was based on cleaning the face of the painting and gluing loosened plaster.

During conservation work, paintings were subject to microscopic research and exposed to examination in UV fluorescence light. There were also laboratory tests made by Laboratorium Laserowych Technik Konserwacji Zabytków w Toruniu (Laboratory for Laser Conservation of Heritage), which allowed to specify the kind of adhesive that would glue the painting to the wall. Canvases were attached to the plaster with casein glue. Before conservation, they were first pinned with nails, which can be still seen, as there are small holes visible along the frames. Casein, which is made from cheese, is a natural organic glue used in painting. This technology has been known since ancient times. It has been mainly used for wall painting, with a varied level of success. At the turn of XIX and XX century this technique enjoyed growing popularity.

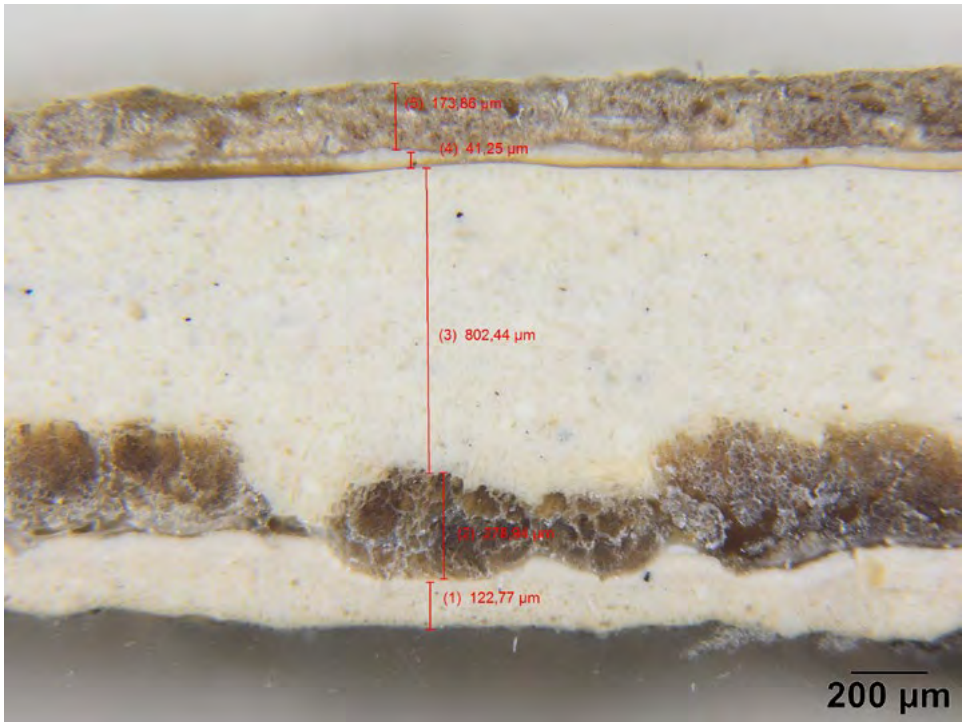
Casein glue, used by Samuel Hirszenberg proved to be the key factor preserving paintings in a nearly unchanged condition until today. Hirszenberg, who was more into easel painting than wall painting, successfully used casein (also used for frescos) for the construction of paintings at the Palace. He was commissioned wall decorations, thus he transferred canvases onto walls and attached them with the most durable adhesive available in his day. The research showed that painting are glued on both sides and the adhesive penetrates the linen structure. The technology indicates that linen base was prepared directly in the Dining Room. On the basis of that, it can be assumed that the paintings were created on site, at the Poznanski Palace in Łodz. In all probability, Samuel Hirszenberg brought them as projects, drawings and studies.

Stan zachowania/Condition

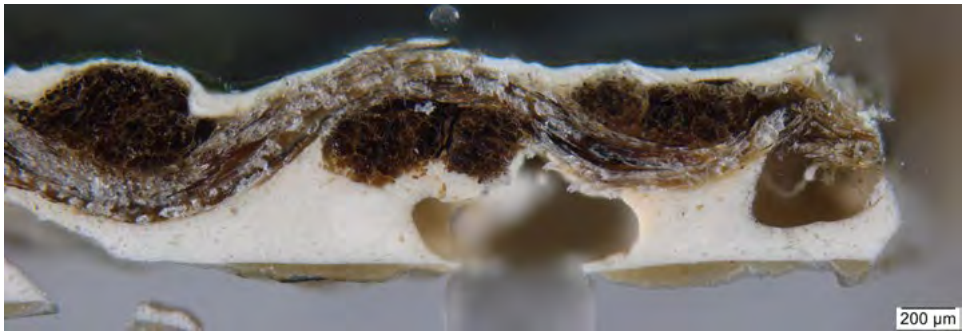


S. HIRSZENBERG
– MONACHIUM 1903 –

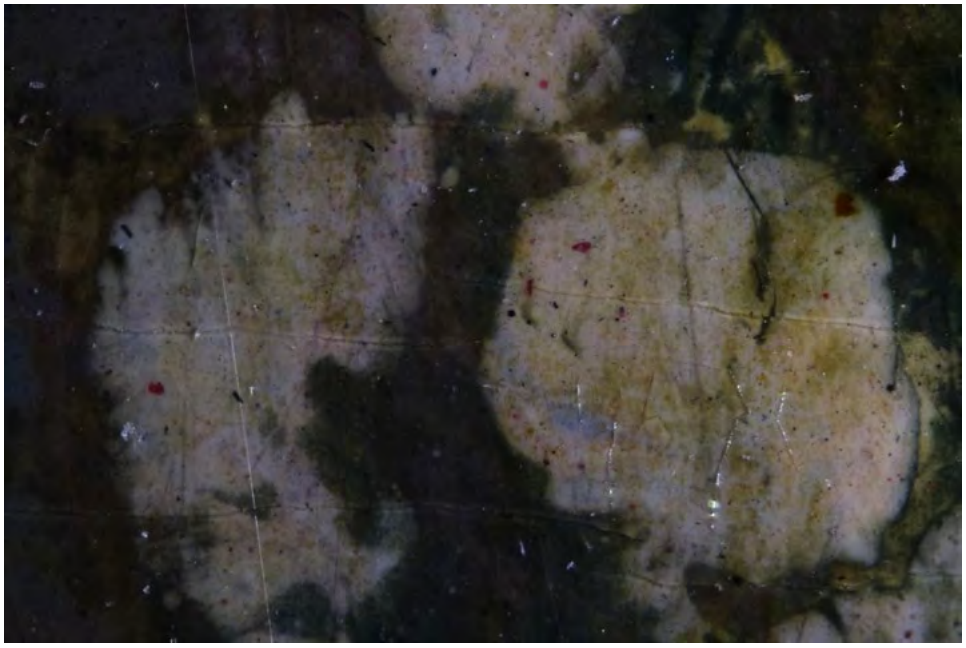
S. HIRSZENBERG
– MONACHIUM 1903 –

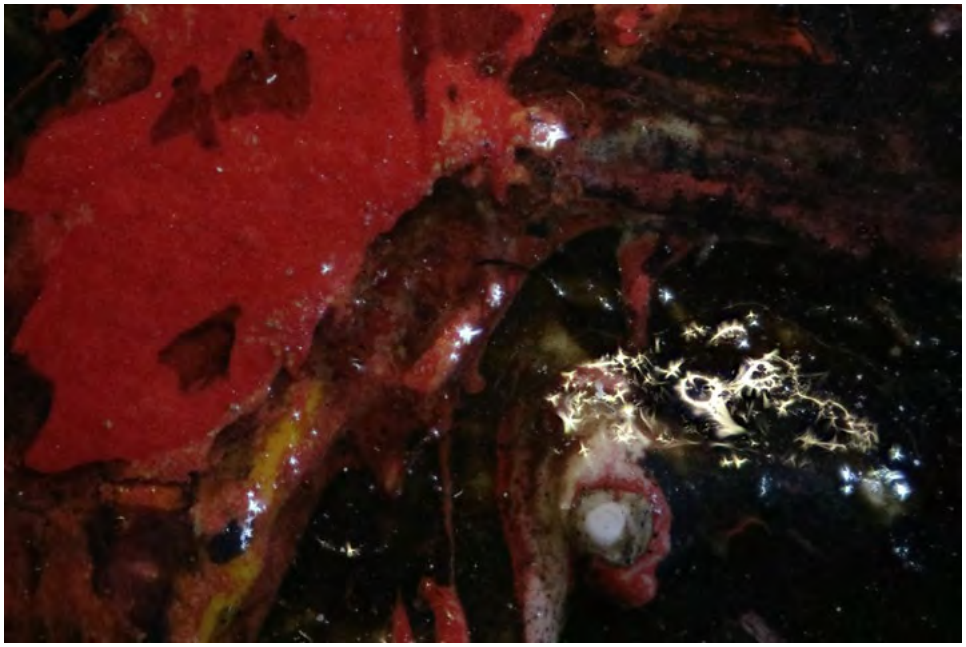

(4) 41,25 µm
(3) 802,44 µm
(1) 122,77 µm
200 µm

1 mm


200 µm

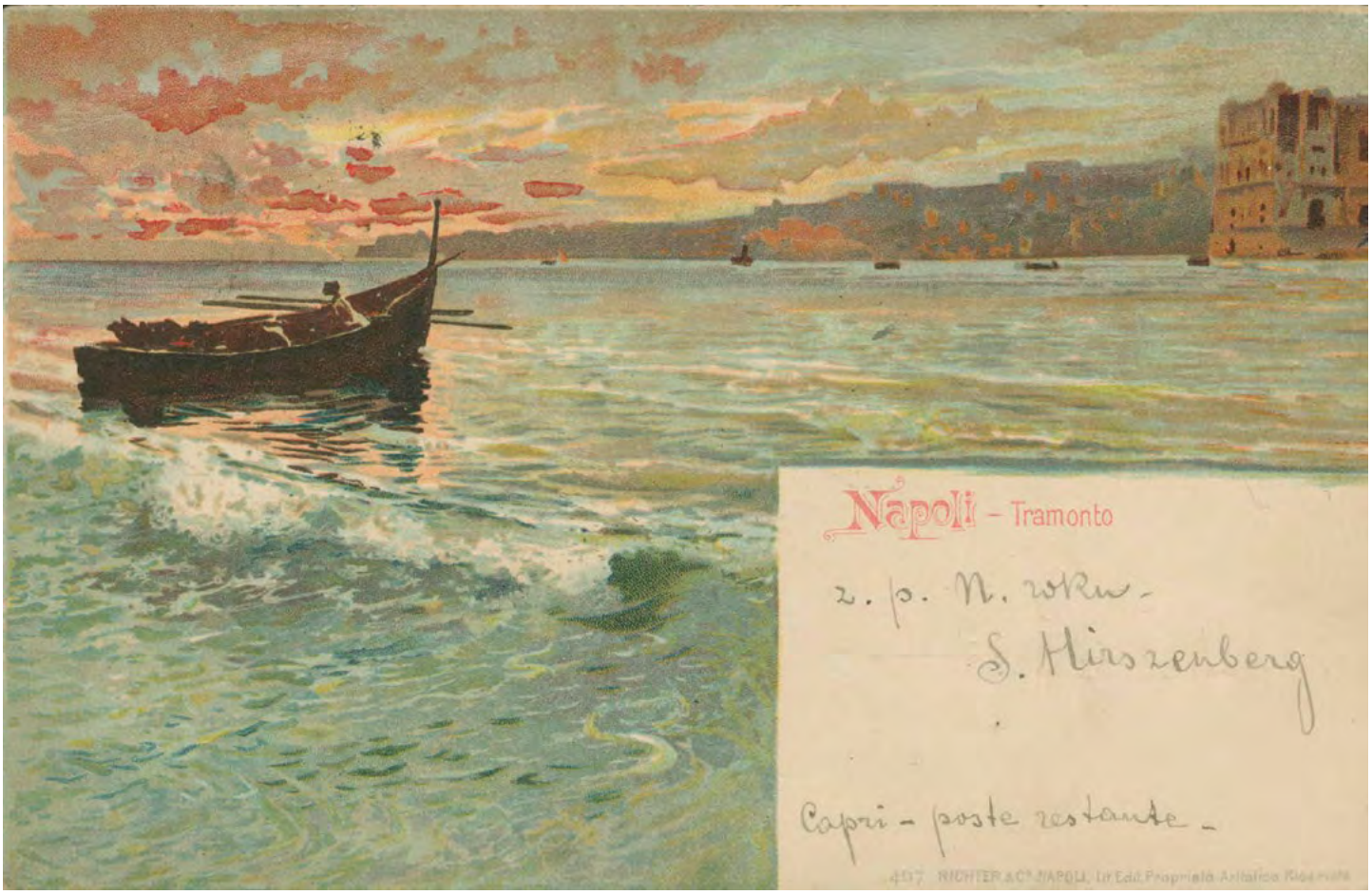
Detale z obrazów/Paintings details



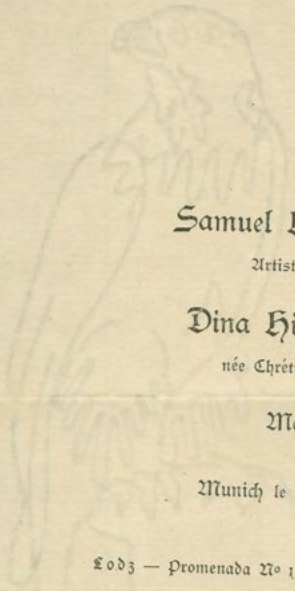


Zdjęcia mikroskopowe powierzchni/Microscopic pictures of the surface

KORESPONDENCJA SAMUELA HIRSZENBERGA Z MARIANEM WAWRZENIECKIM/CORRESPONDENCE OF SAMUEL HIRSZENBERG WITH MARIAN WAWRZENIECK


Napoli - Tramonto
z. p. N. roku -
S. Hirszenberg
Capri - poste restante -
407 RICHTER & Cº NAPOLI, Lit. Edit. Proprietà Artistica Riservata

CARTOLINA POSTALE ITALIANA
(CARTE POSTALE D'ITALIE).
POSTE ITALIANE
DIECI CENT.
Autograf Kolegi mojego
s.p. Samuela Hirszenbera
art. Malarza około
1900 r.
A Monsieur
Maryan Wawrzeniecki artysta malarz
~~8 Szpitalna 8~~
Varsovie
(Pologne-russe)
Tomasz



Samuel Hirschenberg

Artiste peintre

Dina Hirschenberg

née Chrétien de Bove

Mariés

Munich le 16 Dec. 1896.

Lodz — Promenada No 1.

Hirszenberg. Łódź 27 II 97.

Spacerowa 1

IV piętro

Drogowany i Kochany Kolego.

Chyba dosyć długo datem Wam czekać na moją odpowiedź. Co Wy sobie pomyślicie o mnie — imię na jego miejscu, zdybałbym się miało drukować jego nekrologię (przepraszam) w gazetach, całował bym ręce i nogi, kadował bym śniadaniem i Kolacją Ki temu Rzeb zechciał takową napisać. A on, ten lajdak Hirszenberg nie raczy mi nawet odpisać na mój grzeczny list. Macie rację, macie rację. Z drugiej znów strony, — wejdźcie do moje położenie. Malarz się temi! Nigdy nie przydarzało się to mnie — i w jakich warunkach jeszcze. Otóż tu mieliście co o mnie napisać (opowiem Wam przy następnym moim pobycie w Warszawie)

6 miesięczny mój pobyt w Monachium

Powrót do Łodzi po ślubie — ceremonie przyjmowanie i udzielanie wizyt, pielgrzymki do pracowni przez cały dzień i wreszcie choroba. Przez całe 2 tyg. leżałem, spuchnięta geba i gorączka. A następnie choroba Rizeta, żołądka znowu mnie przykuwa do łóżka. Otóż w takich okolicznościach list Wasz mnie tu zastał. Rozsądam właśnie a chwili gdy Róla mnie odwiedził w stanie, by z Wami trochę pogawędzić. Zadacie mi trochę szczegółów z mej Karjery artystycznej, z mego życia. Mój boże! co ja bym Wam mógł powiedzieć. Pocham się tak mało o siebie i w to co dotychczas zrobiłem tak mało zastanawiałem się, by o mnie wspomniano. Tak że z pewnym niesmakiem i niechęcią czytam za każdym razem to co o mnie pisza. Tak mało szczęścia moralnego zaznałem dotychczas z mojej sztuki. Nadzieje i ideały mnie zawodzą ciągle. Nie mówię tem że nie mam sił do wynalazania. owszem — za każdym razem jak zaczynam nowe płótno —

przypadam sobie — ot to musi być coś dobrego! A za przybliżeniem się ku końcowi niechęć walczę na nowo — Ot następny obraz, następny obraz, do będzie skończony, tam cała moja krew i dusza włożę, światem całym poruszę. A końcu jak. Tak samo jak z poprzednimi obrazami, i tak ciągle do Rölke. Zaczynam teraz dwa ogromne obrazy, do których od dwóch lat już się szykuję. „Emigranci żydowscy" (na zimowym tle) i „Żydzi wieczny" — zaczynam z temi samemi aspiracjami i potęgą woli — daj Boże by osięgnąć to do czego dążę bo inaczej to sobie palnę —

Co zaś do pomocnienia materjalnego, które wy tak trafnie opisujecie, to przepraszam się Wam nie wiem skąd się to wzięło, że w Warszawie uważają mnie za Krezusa. Wierzajcie mnie mam mniej więcej tyle ile mi potrzeba. Biedzę się jak pospolicie i nie zawsze się ma pieniędzy na zapłacenie modela. Siedzę (sprawdzie na otomance, kupionej na pocieszenie

i pobrzęk szmalu za 6 rubli, ale za to cygar hawanskich też nie palę. Nie palę bo cygar z zasady nie lubię — papierosa do ausem —

Zauważacie mi następnie że będąc w Warszawie do was nie zaszedłem. Przypuszczacie że czynię to z powodu jakiejś niby mam wobec Kolegów. Mylicie się — Przedewszystkiem do tego odrazu mówiłem was i uważam za najlepszego najpoczciwszego i najrozsądniejszego Kolegę i przyjaciela, a z chwilą gdy czytuję, wasze sprawozdania ze sztuki, tchnące szczerością i prawdą, przemawiające do mego przekonania — polubiłem was w dwójnasób.

14 miesięcy przeszło jak byłem w Warszawie. Nie zaszedłem do was, mimo to że miałem wielką chęć zobaczenia się z wami — bo uprzedzono mnie że zamykacie się i nie przyjmujecie nikogo — a szczególniej żydów nie lubicie i temu podobne historje. A wy wiecie przecież że jestem żydem

Czy wy byliście tego lata w Monachium? Jestem pewny że was widziałem w dniu pogrzebu Kupki w Propke, Nawrocieckiego —

Patrzeliście się długo na mnie - i ja na was też - siedziałem z narzeczoną -
A Schliersee - byłem i tam ostatniego lata z narzeczoną przez 2 miesiące. Niewiele tego lata dam można było robić. Ciągłe deszcze, i deszcze.
A teraz do egzaminu. Opowiem Wam na Wasze pytania, ale krótko bo nie mam cierpliwości dużo pisać. Nie gniewajcie się za to na mnie, bo i Kobieta moja już dosyć z tego powodu na mnie się gniewała. Jej jakoś dużo zależy na tem abym był sławnym - wiem, ona zawsze w mojej przyszłość. I biografię moją teraz już Babcina opracowywać. Musicie wiedzieć że o mojej Kobiecie jest Kawał poety i literata. Dużo pięknych nadzwyczaj oryginalnych i ciekawych już pisała. Dużo już drukowano jej - we francuzkich pismach. A journal jej to istne arcydzieło. Szkoda że nie mnie jeszcze dostatecznie po polsku. Urodziła bowiem i wychowała się w Paryżu; jeszcze nie zdążyła po polsku się nauczyć.

A zatem. odpowiedzi na pytania - 3

1, Urodzony w Łodzi 22/II 1866.
2, Początki rysunku. Bieżące pochodzenie gimnazjum - w Łodzi 77 - 81. 4. Klasy
3, z. 81. - 82 w Krakowie
wrażenia rozmaite nieokreślone.
4. z. 83 przyjazd do monachium - u prof. Wagnera.
Wrażenie jakie na mnie Monachium zrobiło - czy też ja na Monachium zrobiłem biedna i nędzna -
5, 2 lata na Malszuli, rok z czemś na Romporyjej u prof. Wagnera.
6, medal brązowy - w Akademii
7, pierwszy obraz „Jeszybot" wystawiony w Kunstvereinie Mon. następnie na Krak. Wyst. Krajowej - w Warszawie w Berlinie i Paryżu 1889.
8. Do Paryża pojechał w Grudniu 88a. bawił 10 miesięcy. Wszedł do szkoły Kolarossiego malował różne drobiazgi i jeden za mówiony obraz „Estera i Hamana" - wrażenie nadzwyczajne - odniósł bo przez cały czas pozostał na wystawie światowej
9, Za powrotem do Łodzi malował różne Rzeczy i portrety. Między innemi portret rodziny p.p. S. - 11 osób

10, Znowu do monachium w 91. 92. - obrazy „Wszechświat" i „Cmentarz"
od 93go znowu w Łodzi - maluje różne Rzeczy i portrety - między innemi „Konferencyjka" - i Siesta Sobotnia
11, Co obecnie maluje - najlepiej wam nai - nie mieniem.
wystawiał w Europie - Portrety, pejzaże Konferencyjki, i Lidzię -
12, Co myślę o przyszłości sztuki? -
nie nie myślę bo myśl o przeszłości sztuki, o wielkich mistrzach średnich wiekow, przed którymi Kolana zginają, wątpię, czy malarstwo nowoczesne dojdzie kiedyś do tego stopnia doskonałości.
Nowoczesne malarstwo, to Afisz i reklama -
Motto moje - to. Sztuka dla życia i życie dla sztuki -

Macie dymcrasem to wszystko co o sobie pobieżnie powiedzieć mogę.
Gdyby to Wam nie starczyło - odpiszcie mi, proszę - to Wam przyślę Rilkal no - datek trzeciego tomu napisanego przez moją połowicę. Manuskrypt wyraźnie napisany po francuzku, ale to mniejsza

4
o tłumaczenie nie tak trudno.
Proszę Was jeszcze raz o przebaczenie za tak spóźnioną odpowiedź i jak będziecie w Łodzi - nie zapomnijcie o Waszym starym przyjacielu i Koledze

S. Hirszenberg

który dymcrasem szczerze Was pozdrawia i dłoń ściska -

KATALOG ZAGINIONYCH DZIEŁ SAMUELA HIRSZENBERGA / CATALOG OF LOST WORKS OF SAMUEL HIRSZENBERG

Izabella Powalska

Katalog zaginionych dzieł Samuela Hirszenberga powstał w oparciu o Katalog wszystkich dzieł artysty, który stanowi część przygotowywanej przeze mnie monografii poświęconej życiu i twórczości Samuela Hirszenberga.

Poniższy katalog prezentuje jedynie dzieła znane z reprodukcji, zamieszczonych w czasopismach i katalogach, których los po 1945 roku pozostaje nieznany. Nie obejmuje natomiast prac artysty, które znane są jedynie z opisów lub wzmianek, jak również obrazów i rysunków, które pojawiały się w ofertach aukcyjnych i antykwarycznych (po 1945 r.), nawet jeśli ich miejsce przechowywania pozostaje obecnie nieustalone.

Noty katalogowe zawierają tytuł lub tytuły, datę powstania, informacje dotyczące położenia i treści sygnatury oraz techniki wykonania dzieła, jeśli udało się je ustalić. Podane zostało również źródło ilustracji.

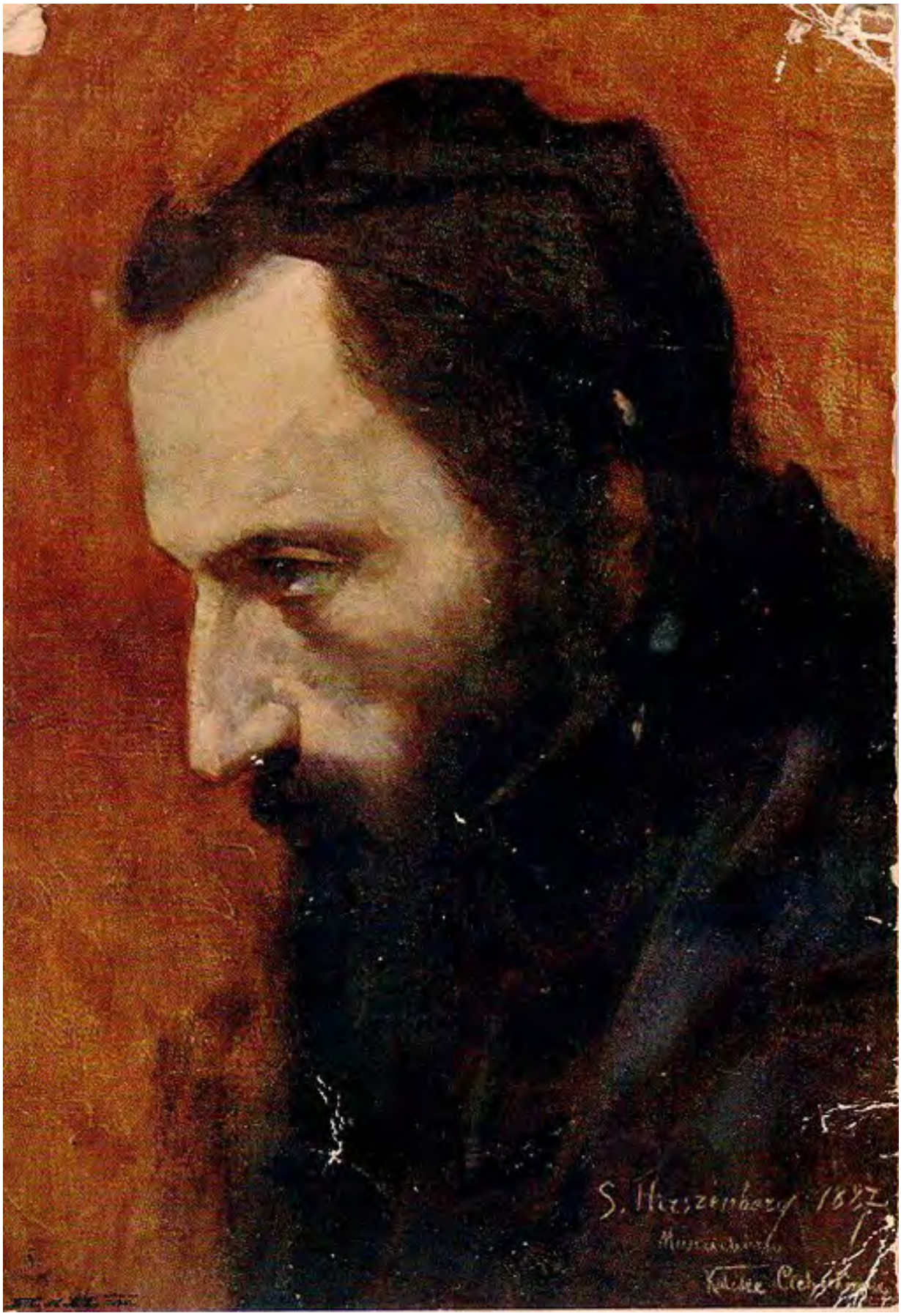
The catalog of Samuel Hirszenberg's lost works is based on a Catalog of all the artist's works, which is part of my monograph on Samuel Hirszenberg's life and work.

The following catalog only shows works reproduced in journals and catalogs whose fate remains unknown after 1945. However, it does not cover the works of the artist, which are known only from the descriptions or mentions, as well as pictures and drawings that appeared on auctions and antiquarian sales (after 1945), even if their place of storage remains unknown.

Catalog notes contain the title or titles, date of origin, location and content of the signature, and the technique of the work if it was established. The source of the illustration is also provided.

Skróty/Abbreviations

dat. – datowany / dated
inw. / inv. – numer inwentarzowy / inventory number
l.d. – z lewej strony, na dole / lower left
l.g. – z lewej strony, na górze / upper left
nr – numer / number
p.d. - z prawej strony, na dole / lower right
p.g. - z prawej strony, na górze / upper right
repr. - reprodukowany / reproduced
s. - strona / page
śr. – pośrodku / centre



Uriel Acosta, 1887
sygn. dat. p.d.: S. Hirszenberg 1887/Monachium/Koledze Cich…
olej/oil
Repr.: Karta pocztowa, wyd. St. Michałowski, Warszawa
Post card, ed. St. Michałowski, Warszawa
Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme
inw./inv. CP/0045.17

Uriel Acosta i Spinoza/*Uriel Acosta and Spinoza*, 1888
sygn. dat. p.d.: S.HIRSZENBERG/MONACHIUM 88
olej, płótno/oil, canvas
Repr.: Improvement of the understanding, Ethics and Correspondence of Benedict de Spinoza, London-Toronto, 1901
[on-line https://archive.org/details/improvementofund00spinuoft, dostęp/access: 15.09.2016]; „Ost und West" 1901, z. 12, sp. 917-918

Konferencyjka [*Trochę polityki*]/
Small Debate [*Some Politics, Un peu de politique*], 1893
sygn. dat. l.d.: S. Hirszenberg 1893
olej, płótno/oil, canvas
Repr.: „Ost und West" 1902, z. 10, sp. 677-678

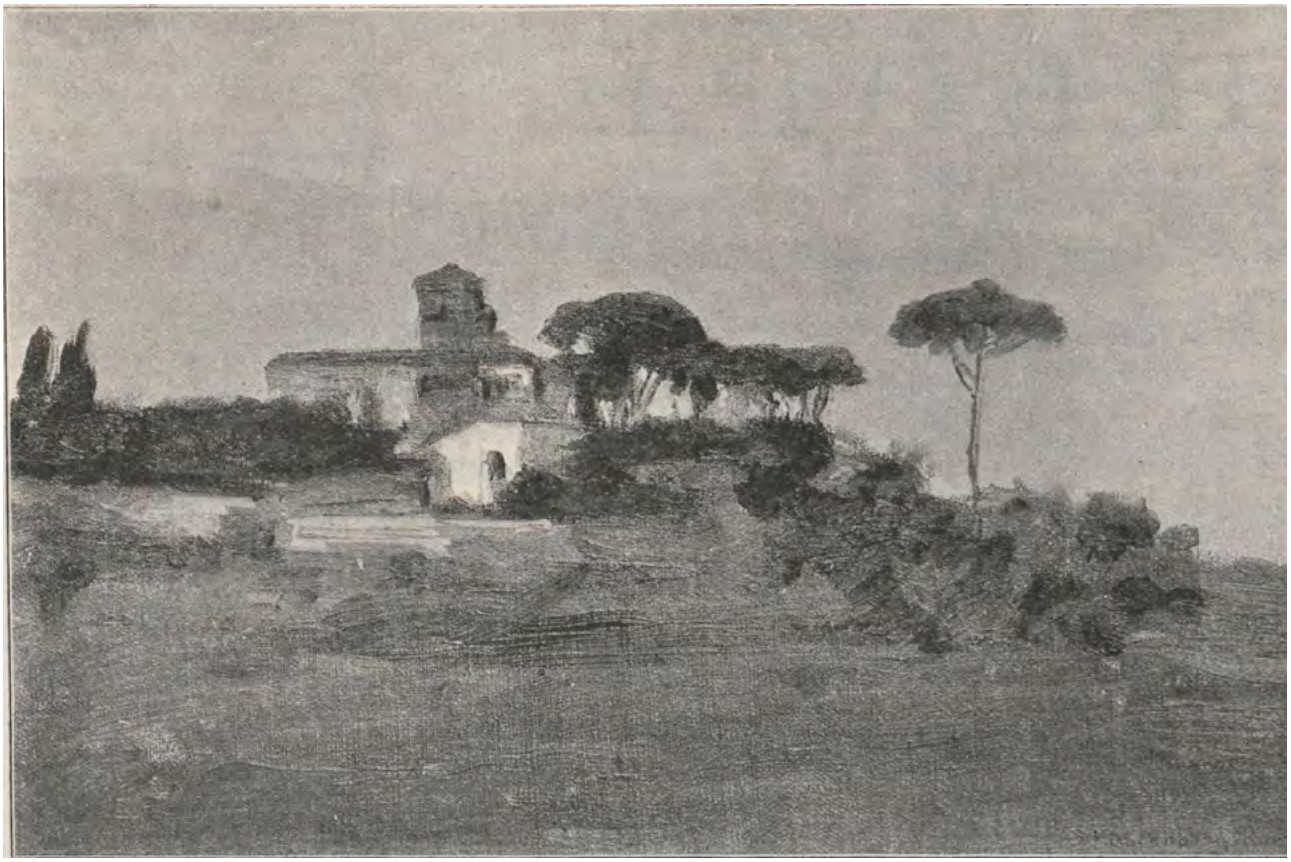
Portret damy/Portrait of a Lady
olej/oil
Repr.: „Tygodnik Ilustrowany" 1893, nr 179, s. 342

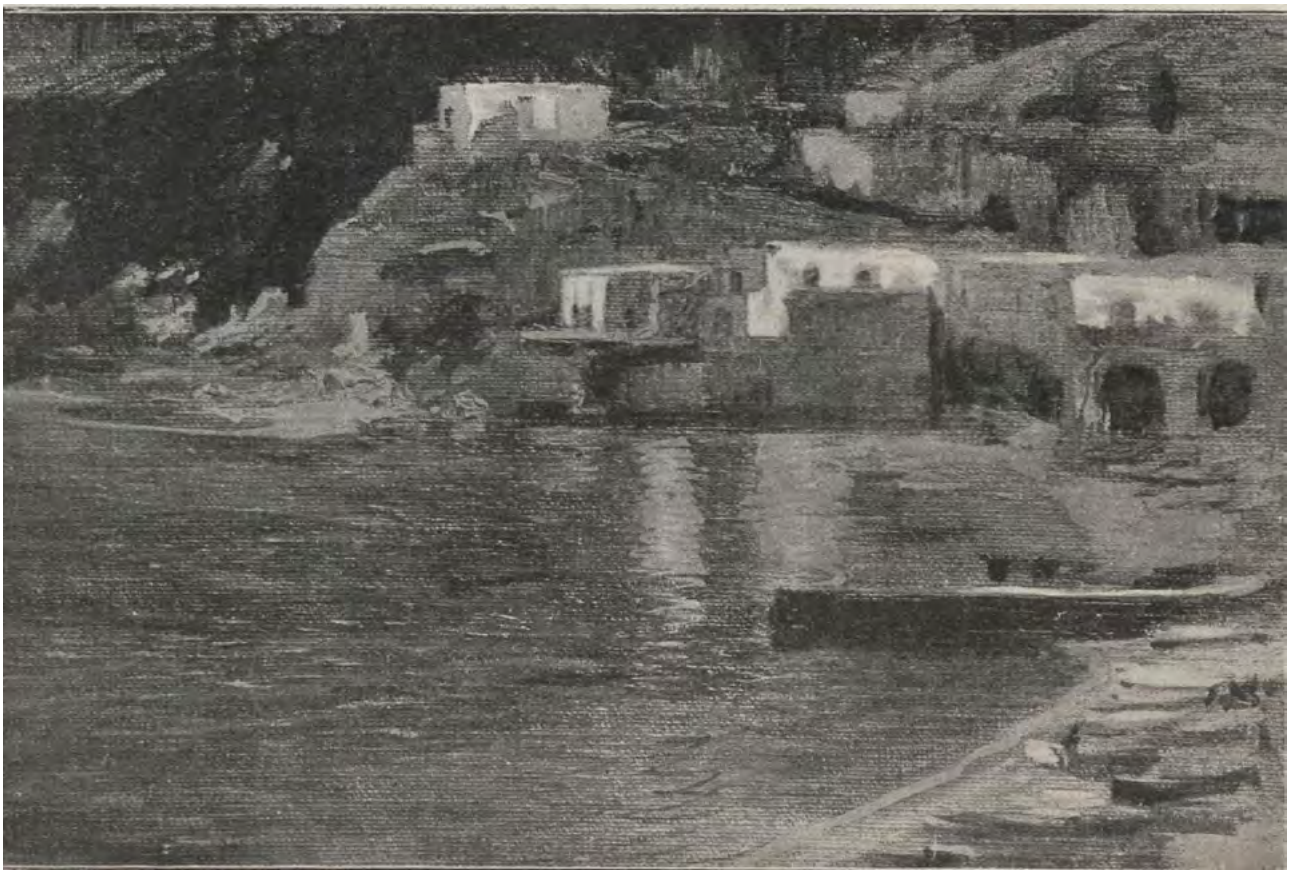
Zziębniety [*Soll Warten*]/*Shivering Man,* przed/before 1898
sygn. dat. p.g.: S. Hirszenberg 18…
olej / oil
Repr.: „Ost und West" 1904, nr 10, sp. 645-646

Przyjaciółki [*Dziecko z kotkiem*]/*Friends* [*The Child with Kitten*], przed/before 1898
olej/oil
Repr.: „Świat" 1908, nr 39, s. 12

Berith Milah [*Obrzezanie*]*/The Circumcision*
sygn. dat. l.d.: S. Hirszenberg 189…
olej/oil
Repr.: „Ost und West" 1904, nr 10, sp. 709-710

O zmierzchu w synagodze/
At Twilight in the Synagogue
olej/oil
Repr.: „Ost und West" 1902, z. 10, sp. 681-682





Z Kampanii Rzymskiej/From the Roman Campagna, 1901
sygn. p.d.: S. Hirszenberg Roma
olej/oil
Repr.: „Tygodnik Ilustrowany" 1902, nr 3, s. 46

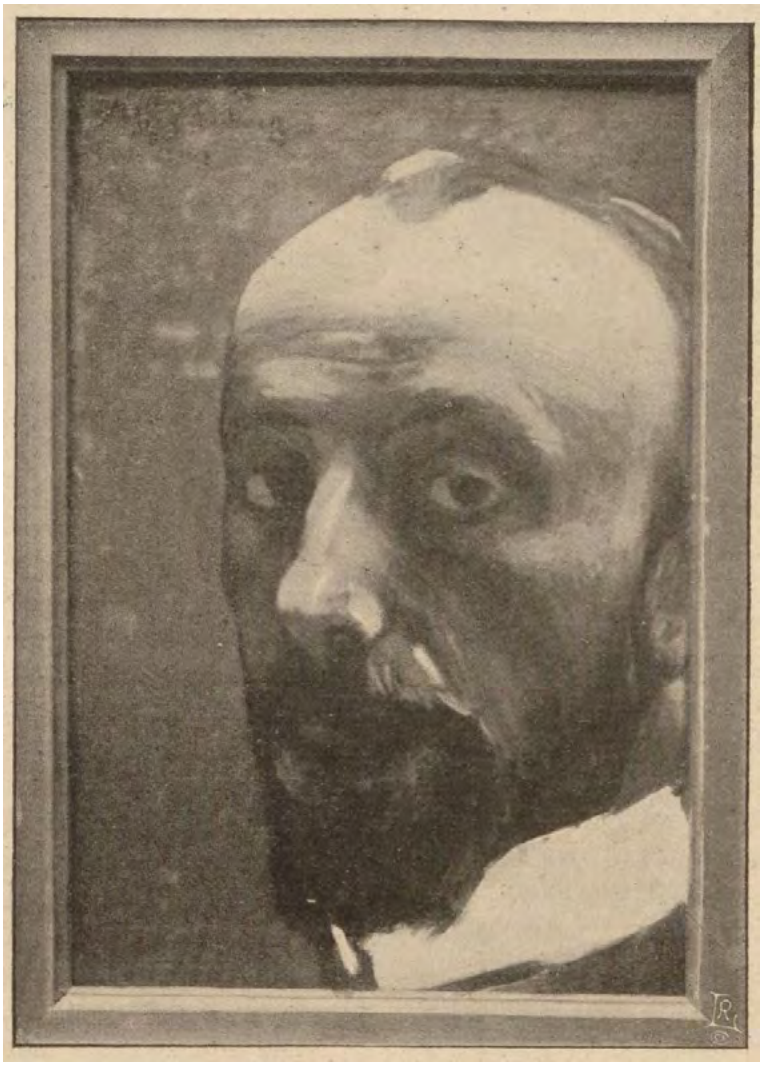
Marina Grande (*Zatoka przy Capri*)/
Marina Grande (*The Bay on Capri*), 1901
olej/oil
Repr.: „Tygodnik Ilustrowany" 1902, nr 3, s. 47

Domenica, 1901
olej/oil
Repr.: „Tygodnik Ilustrowany" 1902, nr 3, s. 48

Praczki z Anticoli/Launresses from Anticoli, 1901
sygn. l.d.: S. Hirszenberg Anticoli?
olej / oil
Repr.: „Tygodnik Ilustrowany" 1902, nr 3, s. 49

Villa Borghese w Rzymie/Villa Borghese in Rome, 1901
olej/oil
Repr.: „Ost und West" 1904, nr 10, sp. 693-694

Anticoli – Piazza delle ville, 1901
sygn. p.d.
olej/oil
Repr.: „Ost und West" 1904, nr 10, sp. 703-704



Autoportret/Self-portrait, 1902
sygn. dat. l.g.: S. Hirszenberg/Łódź 1902
olej/oil
Repr.: „Ost und West" 1902, nr 10, sp. 673-674

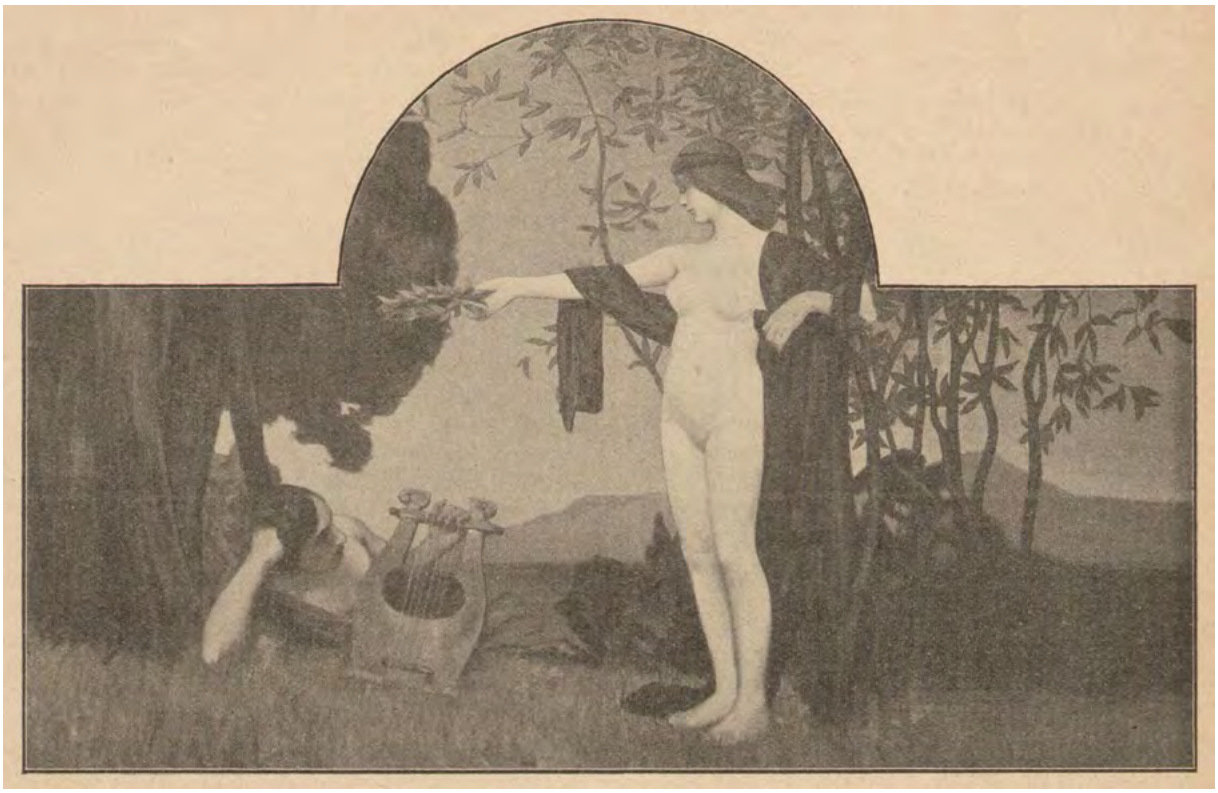
Portret żony artysty/Portrait of the Artist's Wife
olej /oil
Repr.: „Ost und West" 1902, z. 10, sp. 687-688

Nad stawem/By the Pond
sygn. dat. p.d.: S. Hirszenberg …?
olej/oil
Repr.: „Ost und West" 1904, nr 10, sp. 705-706

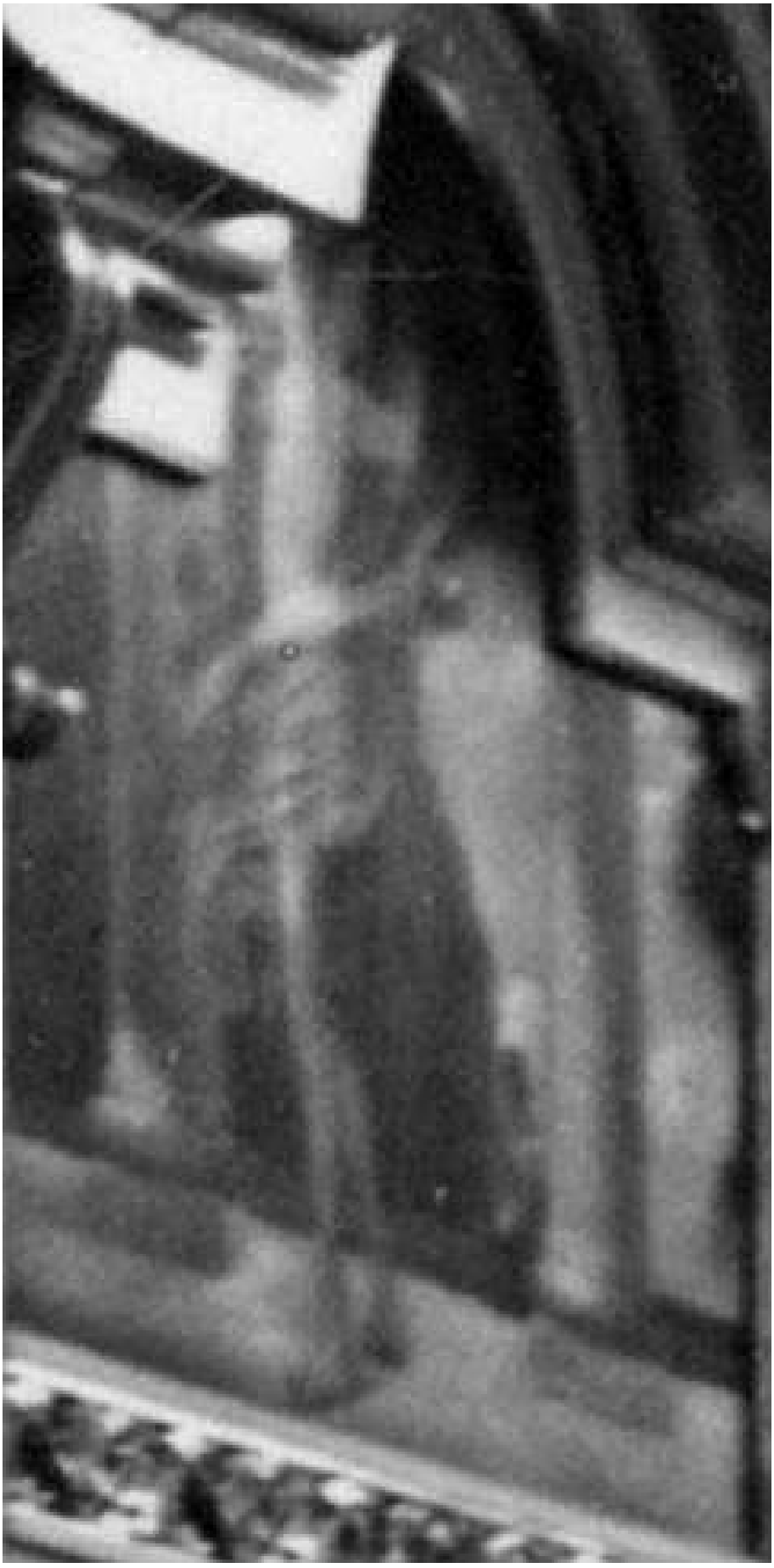
Pejzaż [*Studium olejne*]/
Landscape [*Oil Study*], 1902
sygn. dat. p.d.: S. Hirszenberg 1902
olej / oil
Repr.: „Ost und West" 1904, nr 10, sp. 669-670

Jesień – wieczorny nastrój/Autumn – Evening Mood, 1903
sygn. dat. p.d.: S. Hirszenberg 03.
olej/oil
Repr.: „Ost und West" 1904, nr 10, sp. 667-668

Muzyka [*Jabal*]/*Music* [*Jabal*], 1903
sygn. dat. p.d.: S. Hirszenberg Monachium/903
olej, płótno/oil, canvas
Repr.: „Ost und West" 1904, nr 10, Sp. 675-676



Poezja i Sława/Poetry and Fame, 1903
olej, płótno/oil, canvas
Repr.: „Ost und West" 1904, nr 10, Sp. 677-678



Taniec/Dance, 1903
olej, płótno/oil, canvas
Repr.: Fotografia ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny, sygn. 1-A-2917-1 (fragment)
Photography from the Collection of Narodowe Archiwum Cyfrowe, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny, sign. 1-A-2917-1 (part)

Wychodźcy [*Golus, Wygnanie, Emigracja*]/
Exile [*Golus, Galuth, Emigrants, Emigration, L'Exil* (*Juifs*)], 1904
sygn. dat. l.d.: S. Hirszenberg Łódź 1904
olej, płótno/oil, canvas
Repr.: „Tygodnik Ilustrowany" 1906, nr 8, s. 151

Pierwszy szkic do obrazu „Golus"/
The First Sketch for the Painting „Galuth"
sygn. l.d.: S. Hirszenberg
rysunek/drawing
Repr.: „Ost und West" 1904, z. 8-9, sp. 553-554

Studium do „Golusu"/Study for the Painting „Galuth" (1)
rysunek/drawing
Repr.: „Ost und West" 1904, z. 8-9, sp. 565-566

Studium do „Golusu"/Study for the Painting „Galuth" (2)
rysunek/drawing
Repr.: „Ost und West" 1904, z. 8-9, sp. 569-570

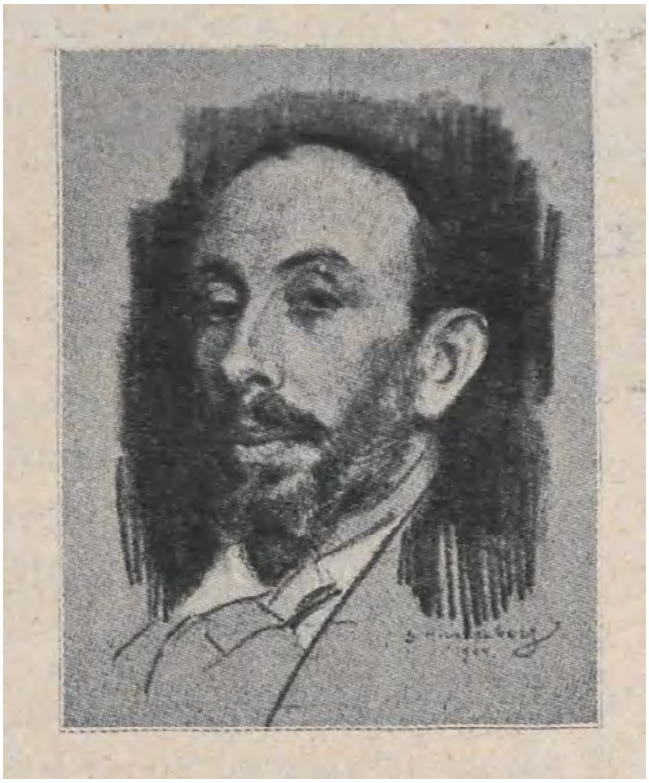
Studium do „Golusu"/Study for the Painting „Galuth" (5)
rysunek/drawing
Repr.: „Ost und West" 1904, z. 8-9, sp. 577-578

Studium do „Golusu"/Study for the Painting „Galuth" (3)
rysunek/drawing
Repr.: „Ost und West" 1904, z. 8-9, sp. 575-576

Studium do „Golusu"/Study for the Painting „Galuth" (4)
olej/oil
Repr.: „Ost und West" 1904, z. 8-9, sp. 575-576

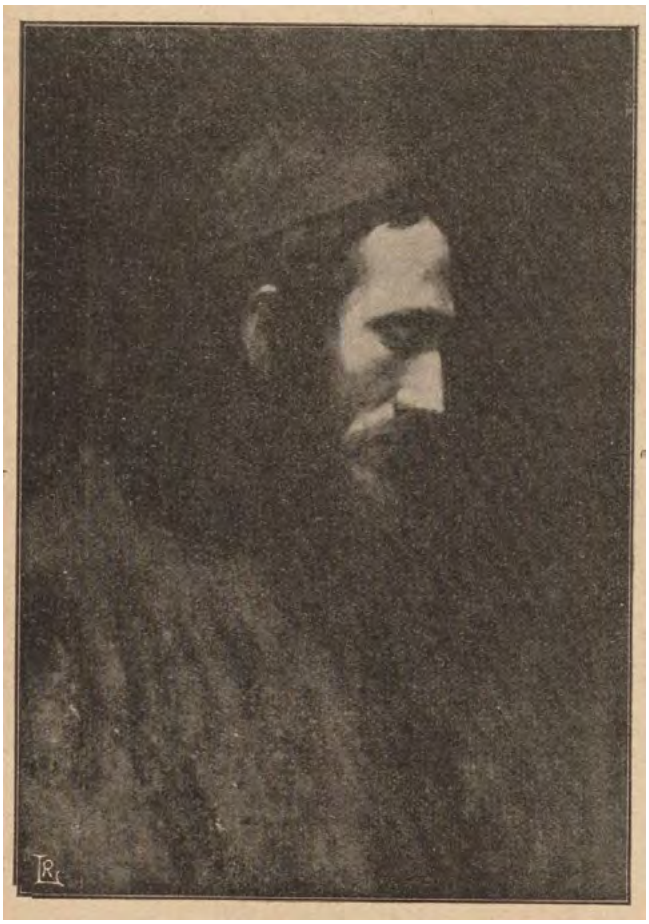
Studium do „Golusu"/Study for the Painting „Galuth" (6)
Repr.: „Ost und West" 1904, nr 10, sp. 713-714

Portret poetki Pani H. [*Portret Diny Hirszenberg*]/ *Portrait of Poetess Mrs. H.* [*Portrait of Dinah Hirszenberg*]*, 1904*
sygn. dat. p.d.: S. Hirszenberg, 1904
rysunek/drawing
Repr.: „Ost und West" 1904, nr 10, sp. 685-686

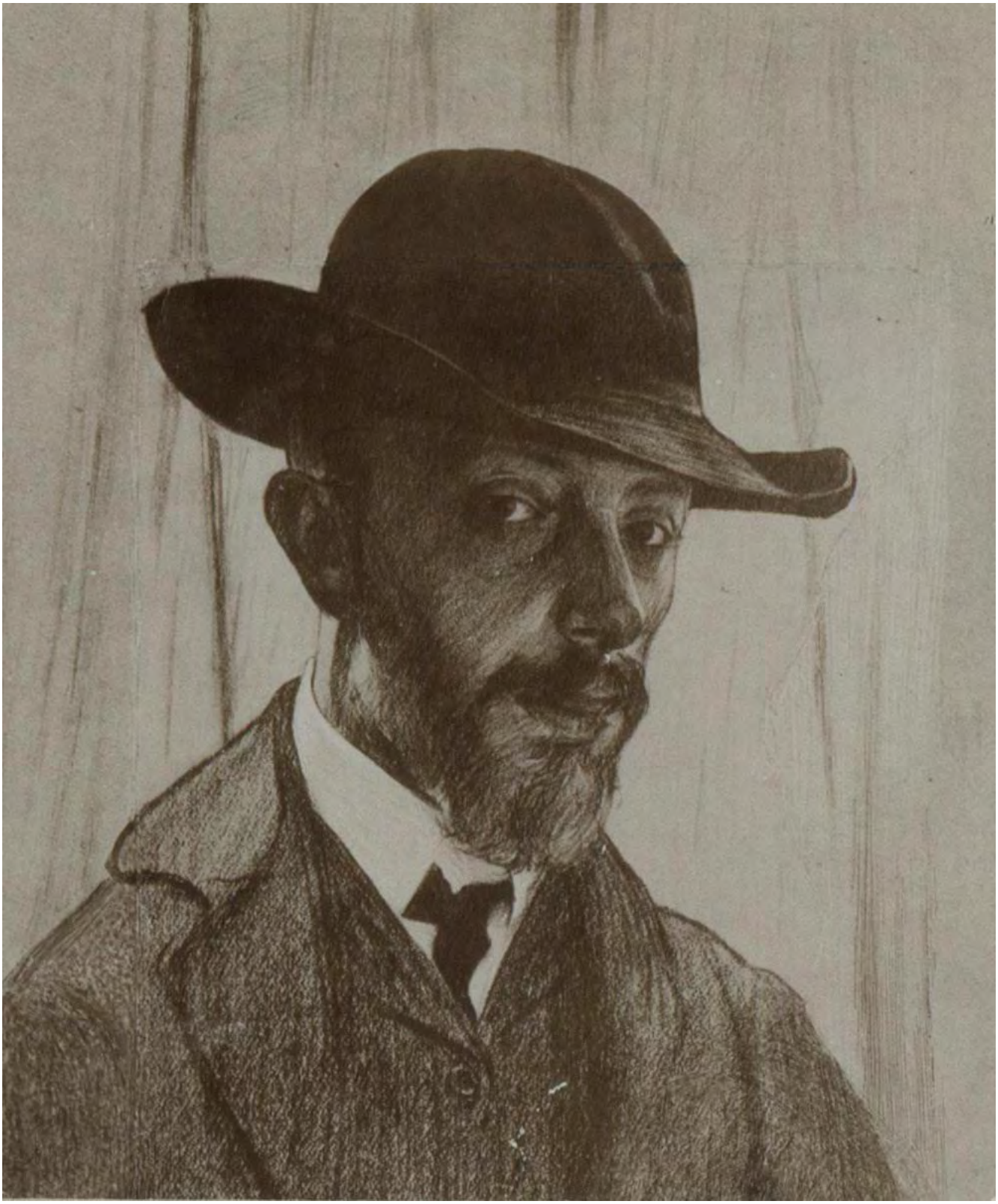


Autoportret/Self-portrait, 1904
sygn. dat. p.d.: S. Hirszenberg, 1904
rysunek/drawing
Repr.: „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 4, s. 75

Mełamed [*Studium*]/*Melamed* [*Study*], 1904
sygn. dat. p.d.: S. Hirszenberg, 1904.
rysunek/drawing
Repr.: „Ost und West" 1904, z. 10, sp. 663-664



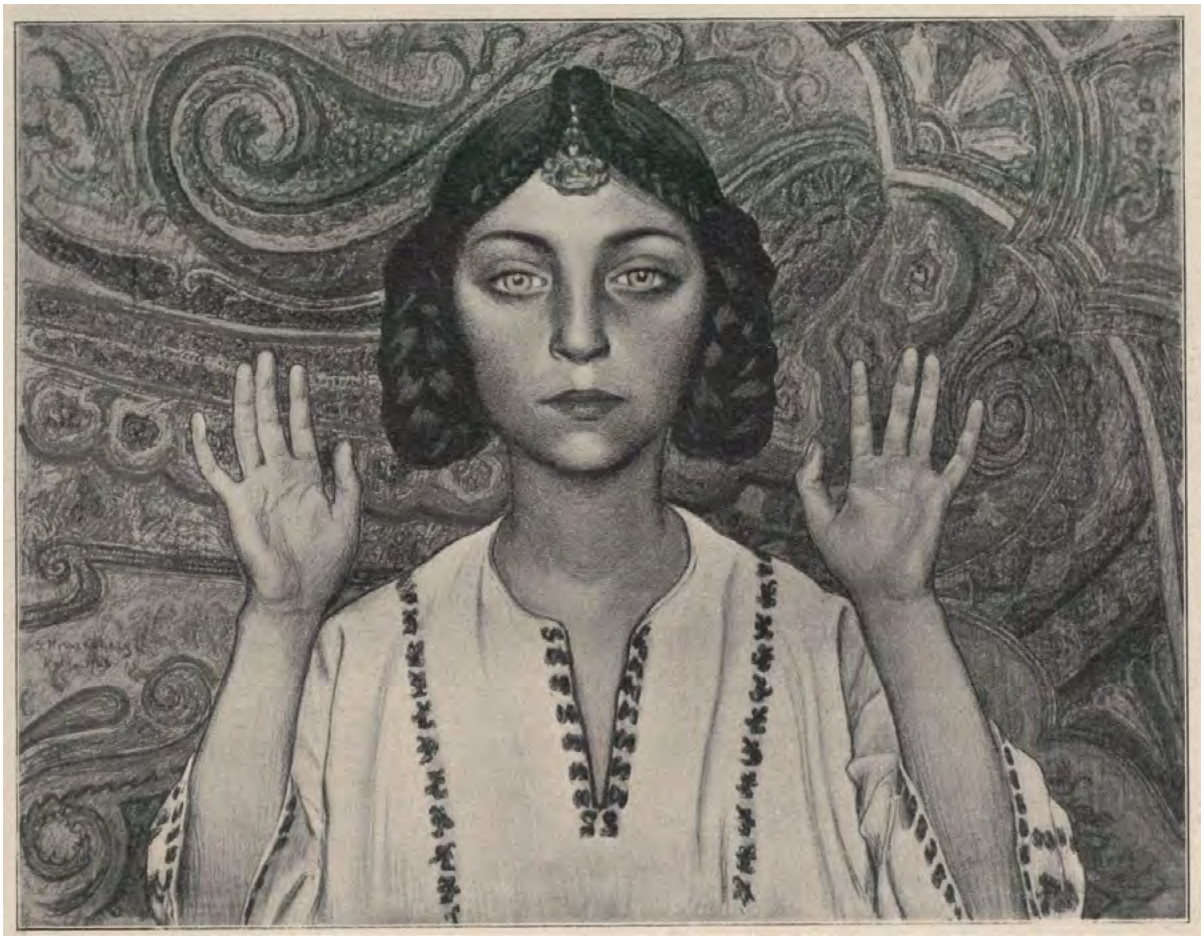
Jezus [*Głowa Chrystusa*]/*Jesus* [*The Head of Christ*]
olej/oil
Repr.: „Ost und West" 1904, nr 10, s. 683-684



Autoportret/Self-portrait, 1906
rysunek/drawing
Repr.: Fotografia ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringebluma w Warszawie, Photography from the Collection of Emanuel Ringeblum Jewish Historical Institute, Warszawa,
inv./inw. B-443/25-10

Sulamit [*Portret Pani H.*]/*Sulamith* [*Portrait of Mrs. H.*], 1906
sygn. dat. p.d.: S. Hirszenberg /Rytro - 1906
pastel/pastel
Repr.: „Ost und West" 1908, z. 2, sp. 77-78

Cisza/The silence
olej/oil
Repr.: „Tygodnik Ilustrowany" 1906, nr 1, s. 9

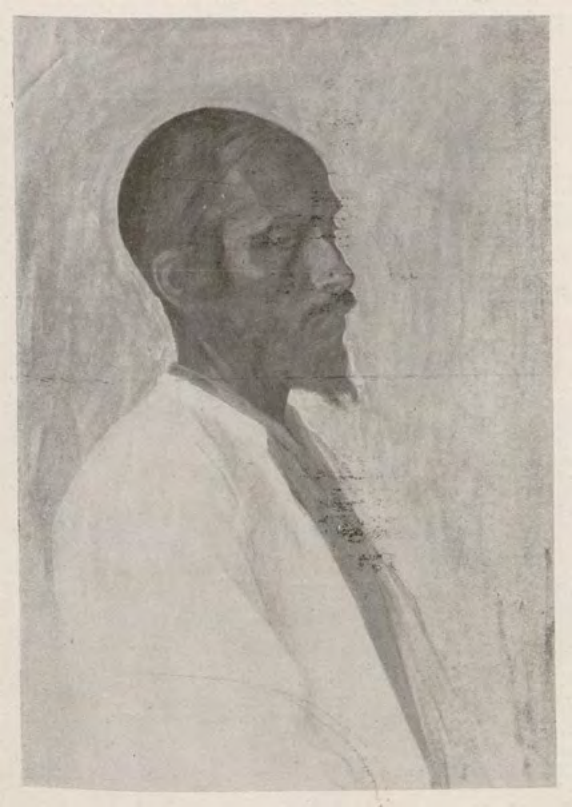


Portret/Portrait, 1906
sygn. dat. p.d.: S. Hirszenberg/Rytro 1906
pastel/pastel
Repr.: „Świat" 1907, nr 8, s. 3

Akord/The Chord, 1906
sygn. dat. l.śr.: S. Hirszenberg/Rytro 1906
pastel/pastel
Repr.: „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 4, s. 63

Święto w ghetto/The Feast Day in Ghetto, 1906
sygn. dat. p.d.: S. Hirszenberg/Kraków 1906
tempera/distemper
Repr.: „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 4, s. 68

Typy żydowskie przy Ścianie Płaczu/Jews at the Western Wall, 1907-1908
olej/oil
Repr.: „Ost und West" 1912, z. 2, sp. 131-132

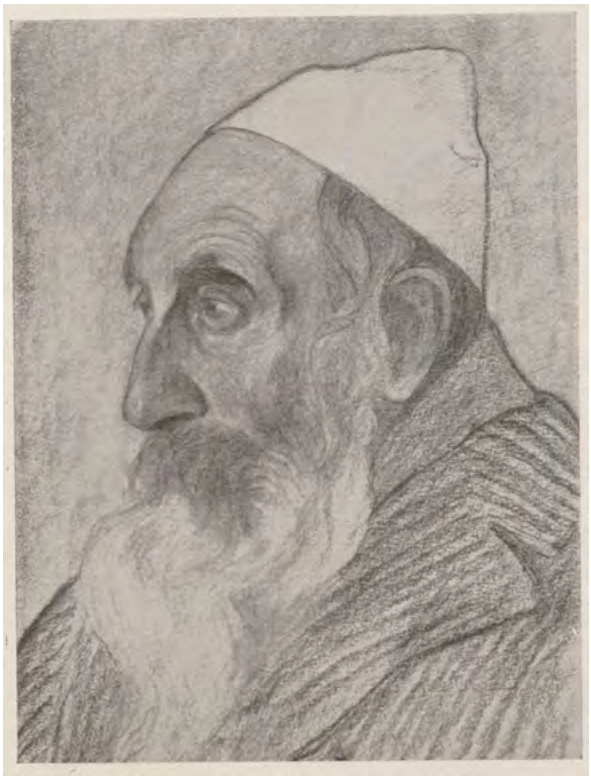


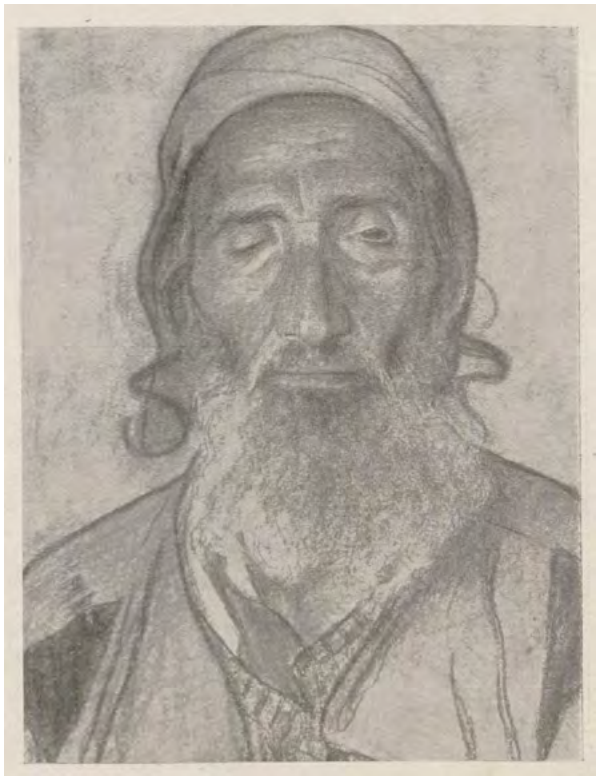
Szkic – Siedzący Żyd / Sketch – Sitting Jew, 1907-1908
rysunek / drawing
Repr.: „Ost und West" 1912, z. 2, sp. 133-134

Żyd z Jemenu/Jew from Yemen, 1907-1908
olej/oil
Repr.: „Ost und West" 1912, z. 2, sp. 133-134

Studium głowy/Study of a Head, 1907-1908
rysunek/drawing
Repr.: „Ost und West" 1912, z. 2, sp. 133-134

Żyd z Jemenu/Jew from Yemen, 1907-1908
olej/oil
Repr.: „Ost und West" 1912, z. 2, sp. 133-134



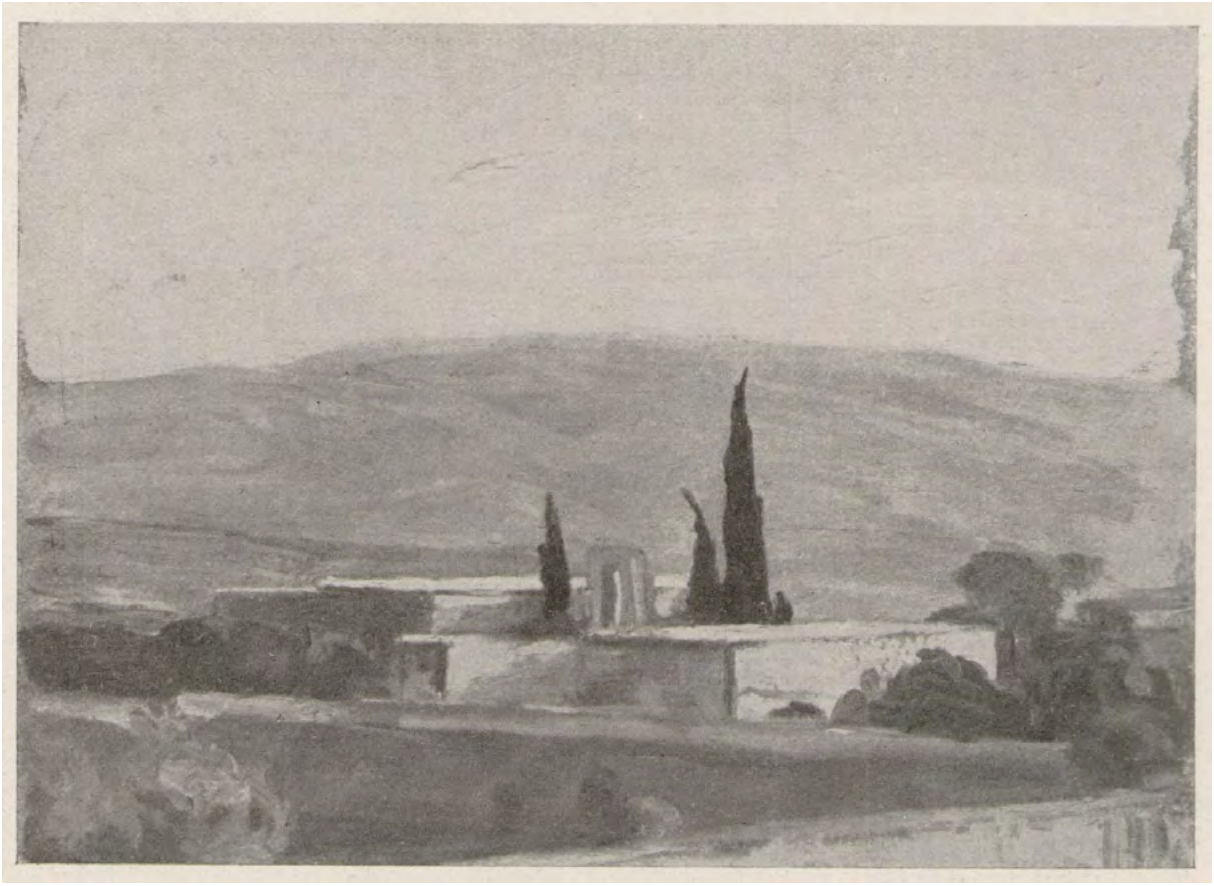


Studium głowy [*Żyd z Aleppo*]/*Study of a Head* [*Jew from Aleppo*], 1907-1908
rysunek/drawing
Repr.: „Ost und West" 1912, z. 2, sp. 135-136

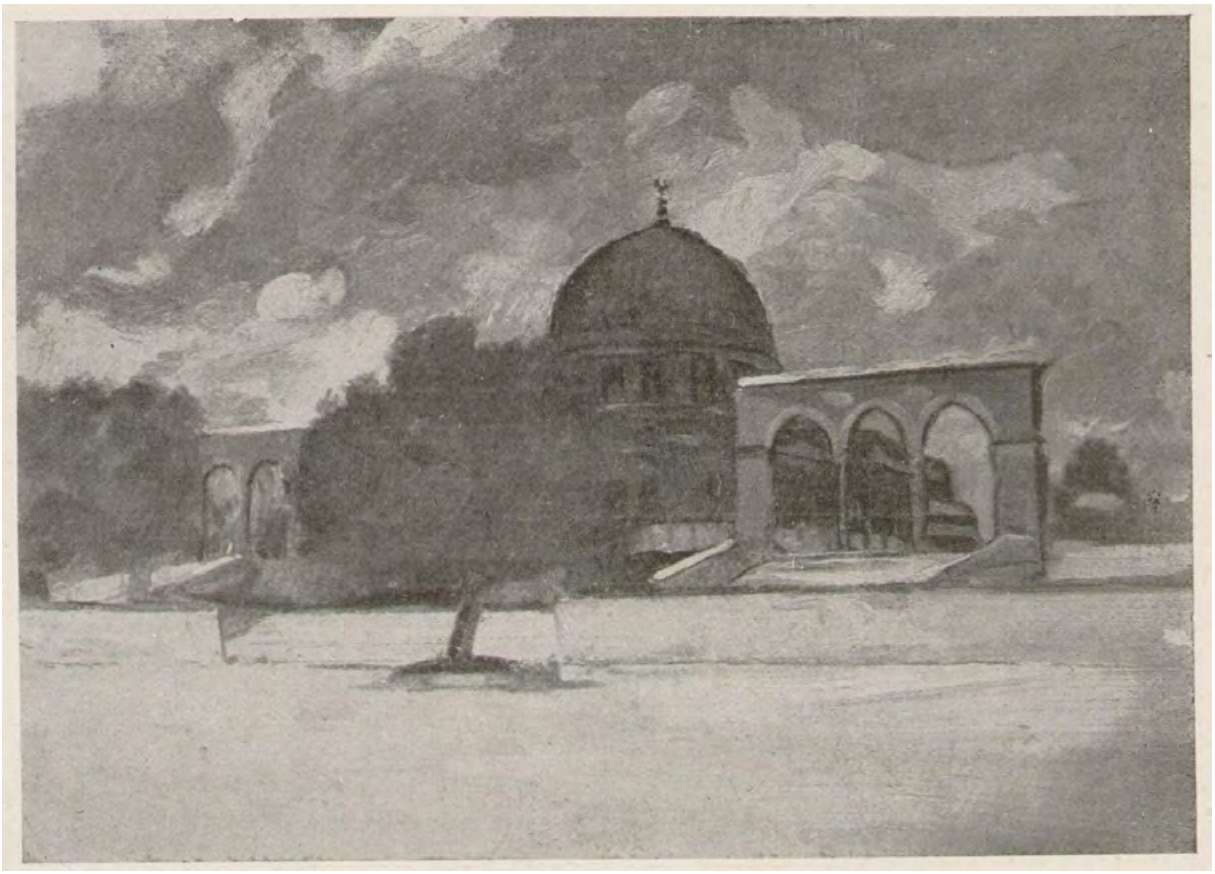
Głowa Żyda z Jerozolimy/The Head of the Jew from Jerusalem, 1907-1908
rysunek/drawing
Repr.: „Ost und West" 1912, z. 2, sp. 137-138

Jerozolimski Żyd/The Jew from Jerusalem, 1907-1908
rysunek/drawing
Repr.: „Ost und West" 1912, z. 2, sp. 135-136

Studium głowy Żyda/Study of the Head of the Jew, 1907-1908
rysunek/drawing
Repr.: „Ost und West" 1912, z. 2, sp. 137-138



Pejzaż z okolic Jerozolimy/Landscape from the Vicinity of Jerusalem
1907-1908
olej/oil
Repr.: „Ost und West" 1912, z. 2, sp. 139-140



Kopuła na Skale [*Meczet Omara*]/*Dome of the Rock* [*Mosque of Omar*]
1907-1908
olej / oil
Repr.: „Ost und West" 1912, z. 2, sp. 141-142

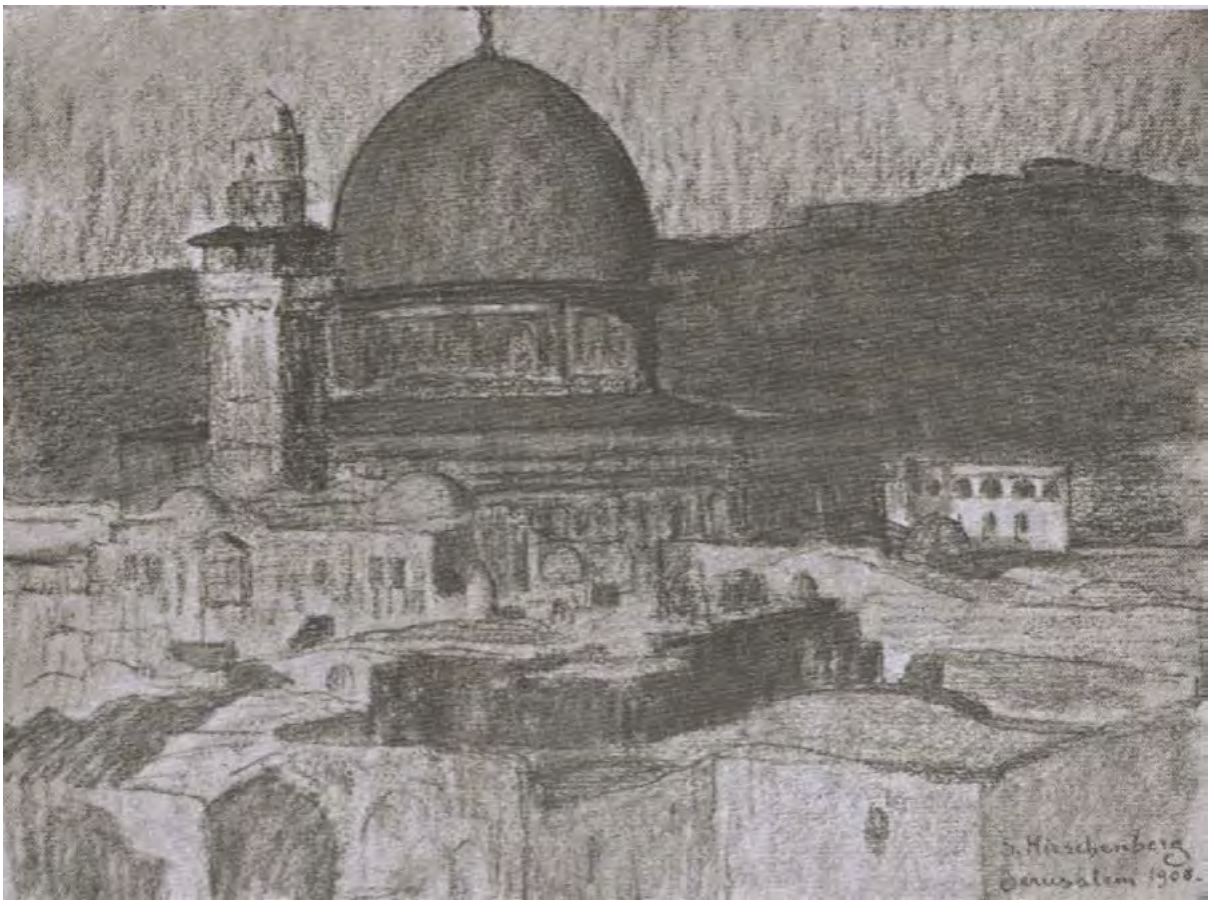
Arabska dziewczyna/Arabian Woman, 1907-1908
Repr.: „Ost und West" 1912, z. 2, sp. 145-146

Portret dziewczyny/Portrait of Young Woman, 1907-1908
Repr.: Isaac Lichtenstein, Shmuel Hirshenberg, Éditions „Le Triangle", Paryż 1928 (jidysz), tabl. 15, nlb.

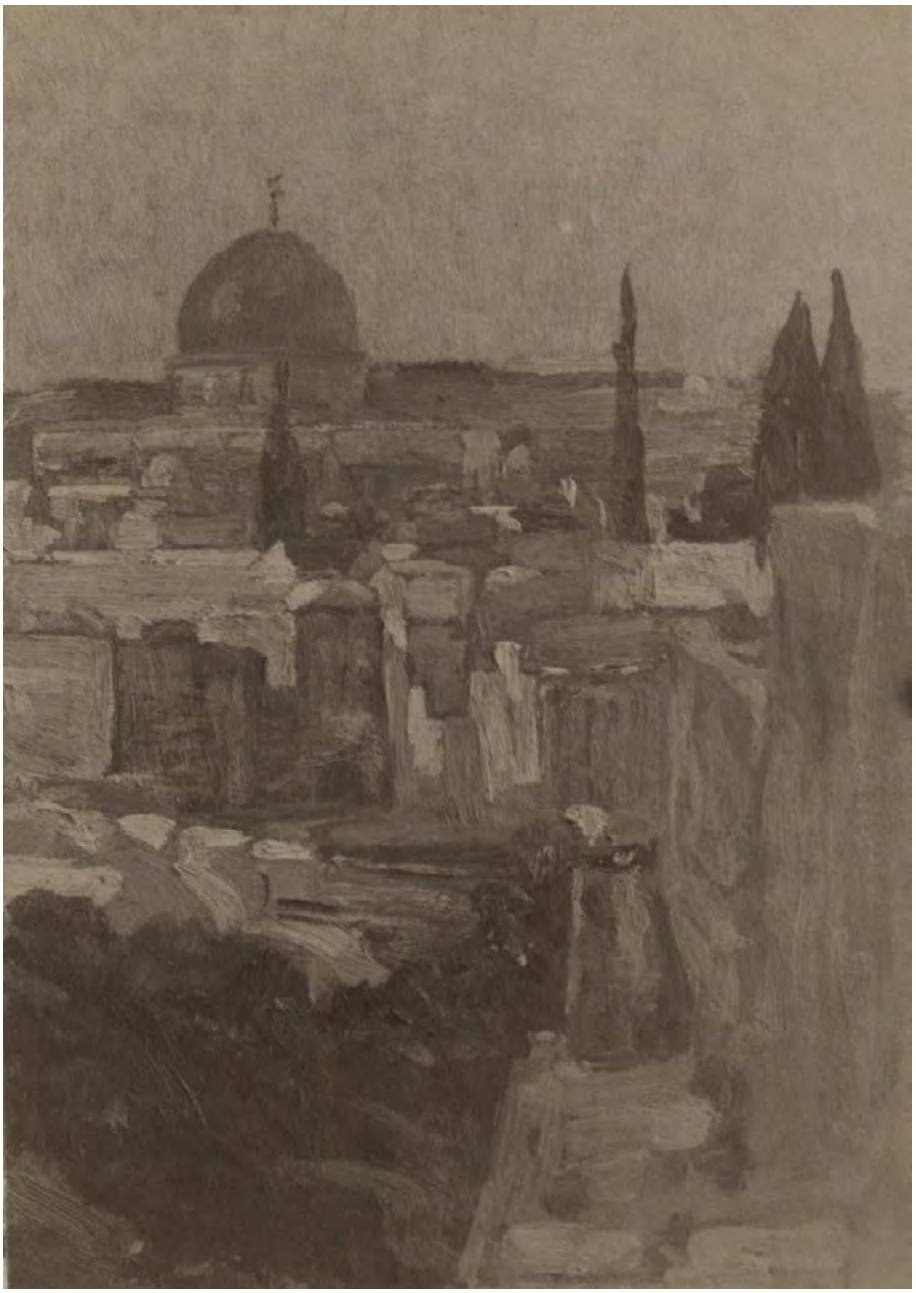
Studium głowy Żyda/Study of the Head of the Jew, 1908
sygn. dat. p.d.: S. Hirszenberg/Jerusalem 1908
rysunek/drawing
Repr.: Isaac Lichtenstein, Shmuel Hirshenberg, Éditions „Le Triangle", Paryż 1928 (jidysz), tabl. 8, nlb.

Studium głowy Żyda/Study of the Head of the Jew, 1907-1908
rysunek/drawing
Repr.: Isaac Lichtenstein, Shmuel Hirshenberg, Éditions „Le Triangle", Paryż 1928 (jidysz), tabl. 13, nlb.

Pogawędka The Chat
olej/oil
Repr.: Isaac Lichtenstein, Shmuel Hirshenberg Samuel Hirszenberg, Éditions „Le Triangle", Paryż 1928, tabl. 9, nlb.

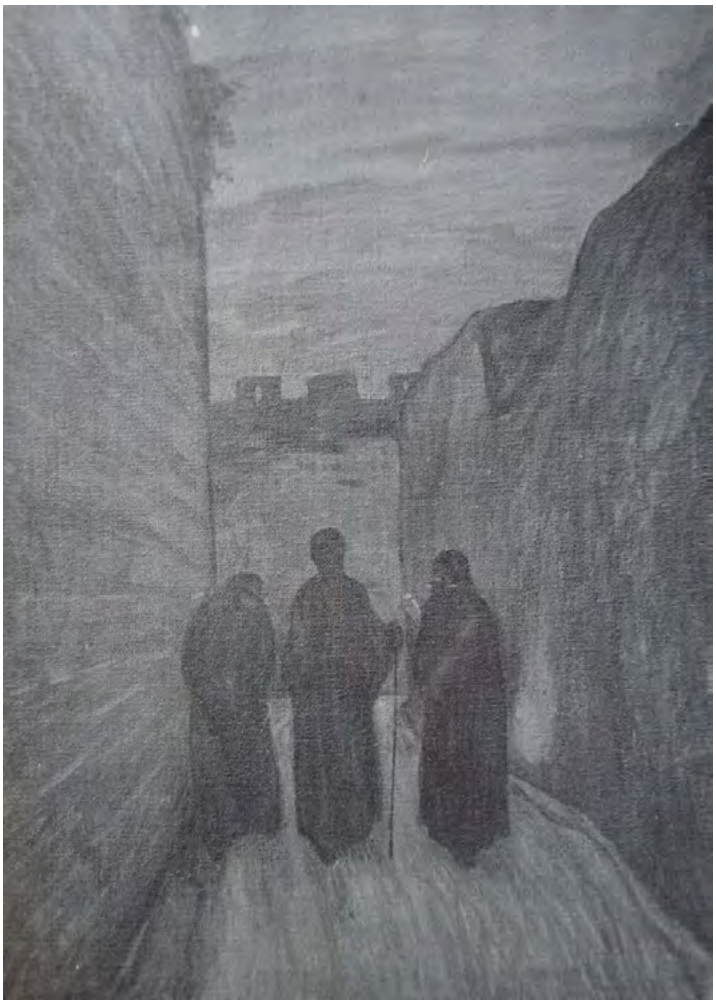


Widok Jerozolimy/View of Jerusalem, 1908
sygn. dat. p.d.: S. Hirszenberg/Jerusalem 1908.
rysunek/drawing
Repr.: Isaac Lichtenstein, Shmuel Hirshenberg, Éditions „Le Triangle", Paryż 1928 (jidysz), tabl. 11, nlb.



Widok Jerozolimy/View of Jerusalem, 1908
sygn. dat. l.d.: S. Hirszenberg/Jerusalem 908
rysunek/drawing
Repr.: Fotografia ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringebluma w Warszawie, Photography from the Collection of Emanuel Ringeblum Jewish Historical Institute, Warszawa, inw./inv. B-443/25-13.

Kopuła na Skale [*Widok na Meczet Omara*]/*Dome of the Rock* [*View of the Mosque of Omar*], 1907-1908
olej / oil
Repr.: Fotografia ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringebluma w Warszawie/ Photography from the Collection of Emanuel Ringeblum Jewish Historical Institute, Warszawa
inw./inv. B-443/25-14



W drodze do Zachodniej Ściany/On the Way to the Western Wall, 1908
olej/oil
Repr.: Fotografia ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringebluma w Warszawie, Photography from the Collection of Emanuel Ringeblum Jewish Historical Institute, Warszawa, inw./inv. I-3058

Grobowce w Dolinie Cedronu/Tombs in the Kidron Valley, 1907-1908
rysunek/drawing
Repr.: Fotografia ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringebluma w Warszawie, Photography from the Collection of The Emanuel Ringeblum Jewish Historical Institute, Warszawa, inw./inv. I-3056

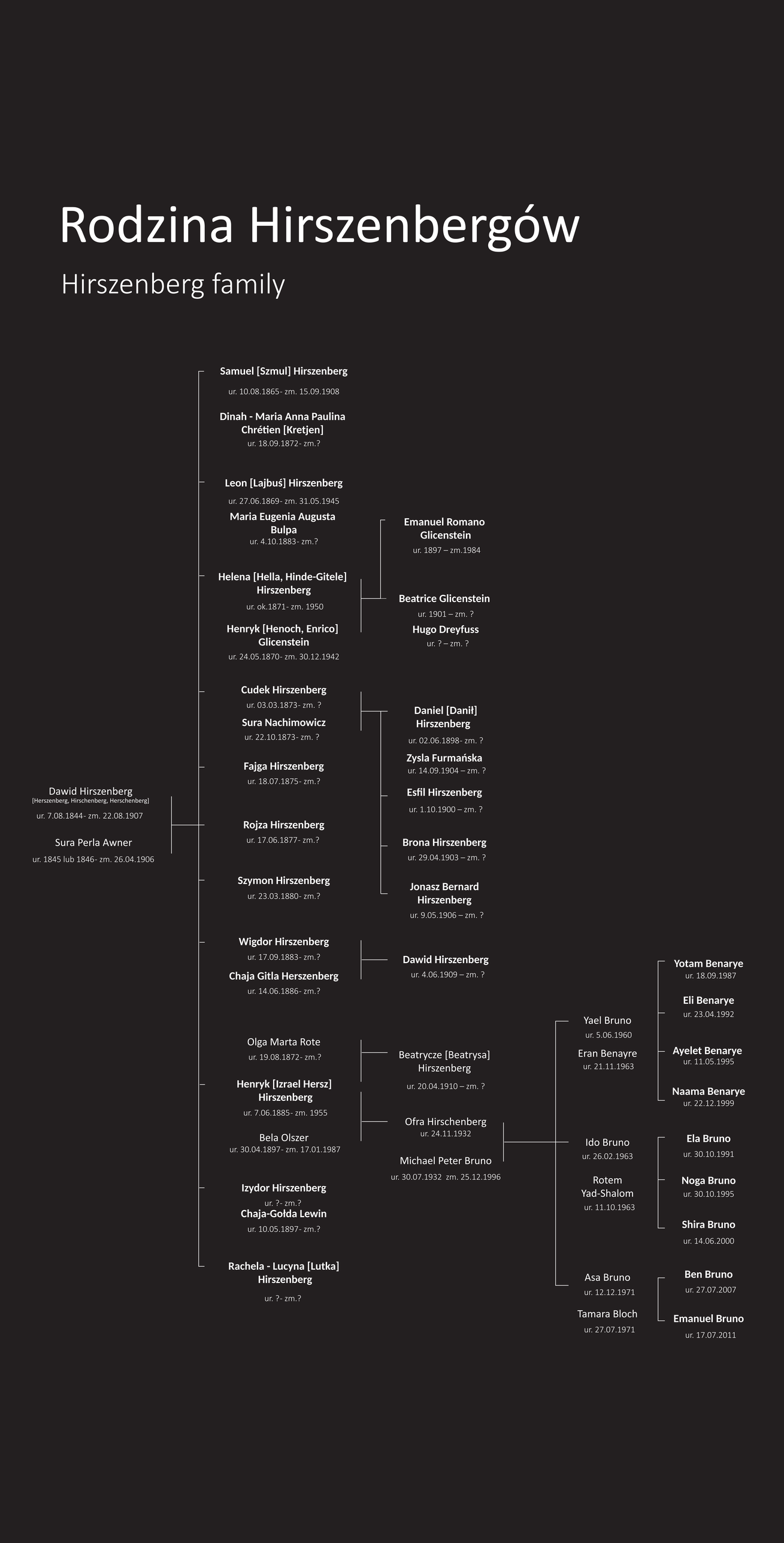
Kopuła na Skale [*Meczet Omara*]/*Dome of the Rock* [*Mosque of Omar*], 1907-1908
olej/oil
Repr.: Fotografia ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringebluma w Warszawie, Photography from the Collection of Emanuel Ringeblum Jewish Historical Institute, Warszawa
inw./inv. I-3059

Widok Jerozolimy/View of Jerusalem, 1908
sygn. dat. p.d.: S. Hirszenberg/Jerusalem 1908
rysunek/drawing
Repr.: Fotografia ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringebluma w Warszawie, Photography from the Collection of The Emanuel Ringeblum Jewish Historical Institute, Warszawa, inw./inv. I-3057

Pejzaż z okolic Jerozolimy [*Pejzaż wschodni*]/*Landscape from the Vicinity of Jerusalem* [*Eastern Landscape*]
1907-1908
olej/oil
Repr.: Fotografia ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringebluma w Warszawie, Photography from the Collection of The Emanuel Ringeblum Jewish Historical Institute, Warszawa, inw. /inv. I-3060

Rodzina Hirszenbergów

Hirszenberg family



PAMIĘTNIK DINAH/DINAH'S DIARY

A French manuscript dated 1 May 1909 dedicated to a painter Samuel Hirshenberg belongs to a collection of Jewish Historical Institute in Warsaw. The author of the manuscript is Dinah Hirshenberg. She finished it in Berlin a few months after her beloved husband's death. He died on 15th November in 1908 in Jerusalem. From the beginning of their marriage, she played the role of her husband's biographer. She published her texts using a nickname Ruth in a magazine Ost und West as early as in 1902. We do not know much about the author. Marie Anne Pauline Chretien de Bove was born, as it is stated by some available documents, on 18th September 1982 in Paris. She married Samuel Hirshenberg on 16th December 1896 in Munich. It was there that she converted to Judaism, and she took the name of Dinah. We do not know if they met in Paris, when the painter came there in 1889 to receive a silver medal for his painting entitled Yeshiva at World's Fair. He undertook at that time 10-month-long painting course in a private academy of Filippo Colarossi. Dinah, after getting married, accompanied her husband in his travels and movings. She lived with him in Lodz and in Cracow. In 1907, she went with him to Jerusalem. According to Samuel's words, she was a promising poet. Yellowed pages of a biography written in 1909 are covered with neat, careful writing. The ink is in sepia colour. The author uses vivid and colourful language. It is not a usual biography. It performs several functions. First of all, it depicts Samuel as a romantic artist, a leader of the nation, a patriot, who carried 'the sufferings, downfalls and sadness of his nation'. A poor artist, who achieved everything, also his fame, through self-denial and force of his talent. There seems to be rather clear reference to Murger's La Vie de Boheme, which Dinah, being French, knew from its first publishing in 1851. Dinah's memories have a sharp hagiographic character. They create an image of the artist – a true artistic hero. Such texts, deeply rooted in 19th century, were rather popular at the beginning of the following century. It is worth mentioning here the memories written by Antoni Bohdanowicz dedicated to his late wife: Anna Bilinska, woman, the Pole and an artist from a perspective of her journal and worldwide press (Warsaw, 1928). Dinah Hirshenberg, highlights, in particular material difficulties and spiritual sufferings, which the artist had to overcome to arrive at the fullness of his talent and appreciation. She glorified his courageous attitude, which was exemplified by chastity and nobility of art and idea above everything else. A similar act of mythology happened in case of yet another Jewish artist, Samuel's brother-in-law, Henryk Glicenstein. Tamara Sztyma-Knasiecka notes that early articles, published in German press, highlighted huge fate adversities, which the sculptor had to face. Those types of narrations were aimed at focusing on the historical role of an artist, which often did not go hand-in-hand with Judaism tradition, and demonstrated progressive trends.

Subjecting narration to ideological aims questions its objectivity. Dinah starts her memories with general and universal questions concerning the act of creation and art. Next, she

describes the life of Samuel Hirshenberg. She links certain events with his distinguished works. By doing so, further milestones in his career are established. Although the facts cited in the work cannot be questioned, their interpretations are influenced by strong emotions young widow immersed in sorrow, but also a passionate neophyte. For those reasons, the work by Dinah should be treated with caution and criticisms. The memories are filled with pain following the loss of a beloved person. They remain a beautiful literary homage paid to her late husband with love and admiration by a widow. It is also an expression of devotion to his faith, which she accepted.

Ewa Bobrowska

Przechowywany w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie francuskojęzyczny rękopis poświęcony malarzowi Samuelowi Hirszenbergowi opatrzony jest datą 1 maja 1909 r. Jego autorka, Dinah (Dina) Hirszenberg, ukończyła go w Berlinie zaledwie kilka miesięcy po śmierci ukochanego męża, zmarłego 15 listopada 1908 r. w Jerozolimie.

Samuel Hirszenberg urodził się w 1865 r. w Łodzi. Jego talent został odkryty przez domowego lekarza, który nie tylko zachęcił młodego człowieka do studiowania sztuk pięknych, ale także przekonał jego ojca do wydania na to zgody. W tradycjonalnych rodzinach żydowskich, w owym czasie, nie było to wcale oczywiste. Samuel Hirszenberg rozwinął znakomity talent malarski, podejmując, jako jeden z pierwszych, tematykę żydowską. Jego życie i twórczość są znane i opisane. Zawdzięczać to trzeba między innymi właśnie Dinah, która od początku małżeństwa występowała w roli biografki męża, publikując na przykład pod pseudonimem Ruth, poświecony mu tekst czasopiśmie „West und Ost" już w 1902 r.

Niewiele natomiast wiadomo o autorce. Marie Anne Pauline Chrétien de Bove urodziła się, jak wskazują na to dostępne dokumenty, 18 września 1872 r. w Paryżu. Samuela Hirszenberga poślubiła 16 grudnia 1896 r. w Monachium. Tam też przeszła na judaizm i przyjęła imię Dinah. Nie wiadomo, czy młodzi poznali się już w Paryżu, kiedy malarz przyjechał w 1889 r. po odbiór srebrnego medalu przyznanego mu za obraz *Jeszybot (Szkoła talmudystów)* na Wystawie Światowej. Podjął wówczas 10-miesięczne studia malarskie w prywatnej akademii Filippo Colarossiego. Od ślubu Dinah towarzyszyła wiernie mężowi w podróżach i przeprowadzkach, mieszkała z nim w Łodzi i w Krakowie, a w 1907 r. wyjechała razem z nim do Jerozolimy. Według słów Samuela, była dobrze zapowiadającą się poetką.

Pożółkłe karty spisanej w 1909 r. biografii skreślone są równym, starannym pismem, atramentem w kolorze sepii. Autorka posługuje się żywym i barwnym językiem. Nie jest to jednak zwykła biografia. Ma ona do spełnienia wiele funkcji. Jej celem jest przede wszystkim ukazanie Samuela jako artysty romantycznego, przewodnika narodu, patrioty, który bierze na siebie „cierpienia, niedole i smutki swojego ludu". A dokonuje tego twórca ubogi, dochodzący do wszystkiego, także do sławy, kosztem wyrzeczeń i siłą swojego talentu. Pobrzmiewają tu wyraźnie echa *Scen z życia cyganerii* Henri Murgera, które Dinah jako rodowita Francuzka znała z pewnością z francuskiego pierwodruku *Scènes de la vie de Bohème*, opublikowanego w 1851 r.

Wspomnienie Dinah ma wyraźny charakter hagiograficzny, kreujący zmarłego twórcę na prawdziwego artystycznego bohatera. Tego rodzaju teksty, będące dziedzictwem XIX wieku, nie były rzadkością w początkach wieku następnego. Przypomnieć można choćby wydane przez Antoniego Bohdanowicza wspomnienia o jego zmarłej żonie: *Anna Bilińska, kobieta, Polka i artystka w świetle jej dziennika i recenzyj wszechświatowej prasy* (Warszawa, 1928). Dinah Hirszenberg

kładzie szczególny nacisk na trudności materialne i cierpienia duchowe, jakie musiał pokonać twórca, żeby osiągnąć pełnię swojego talentu i uznanie, gloryfikując tym samym jego niezłomną postawę, stawiającą czystość i szlachetność sztuki i idei ponad wszystko. Podobna mitologizacja biografii miała miejsce w przypadku innego żydowskiego artysty, skądinąd szwagra Hirszenberga, Henryka Glicensteina. Wczesne artykuły, drukowane w prasie wydawanej w Niemczech, także podkreślały olbrzymie przeciwności losu, z którymi rzeźbiarz musiał się zmierzyć, jak to słusznie zauważa Tamara Sztyma-Knasiecka. Tego rodzaju narracje miały na celu podkreślenie dziejowej roli artysty, która niekoniecznie szła w parze z tradycją judaistyczną i były wyrazem trendów postępowych.

Podporządkowanie narracji celom ideologicznym może jednak postawić pod znakiem zapytania ich źródłową obiektywność. Punktem wyjścia wspomnień Dinah są pytania ogólne, uniwersalne dotyczące twórczości i sztuki. Następnie opisuje ona koleje losu Samuela Hirszenberga, wiążąc je z wybitnymi dziełami, wyznaczającymi kolejne etapy w karierze twórcy. Przytaczane fakty są bezsprzeczne, wydaje się jednak, że ich interpretacja pozostaje pod wpływem silnych emocji nie tylko nieutulonej w swym żalu młodej wdowy, ale także żarliwej neofitki. Z tych też powodów należy traktować dzieło Dinah z ostrożnością i krytycyzmem. Nabrzmiałe bólem po stracie ukochanej istoty pozostaje ono przede wszystkim pięknym literackim hołdem złożonym przez pełną miłości i podziwu wdowę swemu zmarłemu mężowi oraz aktem wierności jego wierze, którą przyjęła.

Dla tłumaczki praca nad przekładem tekstu Dinah była swoistym wyzwaniem, głównie ze względu na jego niezwykle osobisty ton, który wymagał wniknięcia w psychikę autorki. Bogactwo i różnorodność stylu, który bywa to podniosły, to wartki i żywy, to znów cięty, niemal sarkastyczny i pozostaje często w rejestrze mówionego dyskursu, oraz piękno języka, używanego w początkach minionego stulecia nadały pracy translatorskiej inny wymiar.

S. o

Hirszenberg, Samuel

S. I (sans numéro)

On a dit: „Il est mort très jeune » - - - Mais pour lui, / les ans avaient été très généreux en souffrance,

et quarante de vie avaient approfondi/ tout ce qu'au cœur humain peut entrer de – science.

Toi, la mort t'a surpris comme un arbre trop frêle:/ de bien beaux fruits pendaient à ta branche dorée.

Sur tes trop lourds rameaux, les bourgeons promettaient/ des fruits encor (!) plus beaux pour la saison nouvelle.

Tout ton corps se tendait au soleil, l'avenir/ l'avenir était riant, le vent léger ; douce l'abeille, le raisin se gonflait, près de toi, sur la treille ...

- - - Elle est venue – Inattendue – disant : « Mourir !» ...

- - - Puis c'est fini : On est en haut, il faut descendre ;

Sur ta main, ton front lourd de souvenirs posé

Est comme un oiseau noir mortellement blessé !

Dans ton tiroir : Des esquisses, des fleurs, des cendres...

- Et ton œuvre fervent où tu restes toi-même ;/Vibrant comme ta vie ardente, et projeté,

Tel rayon d'espoir, sur l'existence blême ;/Cet œuvre (!) où je te vois encore vivre, où je t'aime,

C'est toute ta jeunesse et toute ta beauté ! - - -

Hommage à l'artiste

Sa femme : Dinah Hirszenberg

S. o.1 (1)

Ktoś powiedział: „Zmarł bardzo młodo" – ale dla niego wszystkie te lata obfitowały w cierpienia. Czterdzieści lat życia pogłębiło całą tę mądrość, która może zmieścić się w ludzkim sercu.

Śmierć zaskoczyła Cię jak zbyt wątłe drzewo, którego złota gałąź uginała się pod ciężarem dorodnych owoców; na młodych odrostach pączki zapowiadały następny zbiór jeszcze piękniejszy;

Całe Twoje ciało zwracało się ku słońcu, ku przyszłości. Przyszłość uśmiechała się, wiatr był lekki; pszczółka słodka; wokół Ciebie dojrzewały grona winnej latorośli…

Przyszła – nieoczekiwanie, mówiąc: „Umierać!"
A potem koniec: jest się na górze, i trzeba zejść,
Twoje ciężkie od wspomnień czoło wsparte na ręce było niczym
Czarny, śmiertelnie zraniony ptak!

W Twojej szufladzie: szkice, kwiaty, popioły…
I Twoje płomienne dzieło, w którym się realizujesz. Dzieło porywające, jak Twoje żarliwe życie, kładące się promieniem nadziei na bladą egzystencję. Dzieło, w którym Cię widzę wciąż żywego, w którym Cię kocham, to cała Twoja młodość i całe Twoje piękno!

W hołdzie artyście
Jego żona: Dinah Hirszenberg
S. I (3)
L'œuvre d'art est-elle le rêve de ar-/tiste, qui façonne à son gré et modèle
à sa ressemblance la société qui s'en/ est enchantée ou, bien plutôt, est elle
un docile reflet de la société où elle a/ été composée ?
Curieuses questions qui intéressent, au/ plus haut point, la double histoire de l'art
et des mœurs.

L'œuvre de Samuel Hirszenberg répond, à/ notre sens, à ces deux questions. Si, dans des pages émouvantes, elle est la fidèle/ image du peuple juif, en exil, errant sans patrie et sans langue, elle est également/ l'image de son rêve généreux d'un avenir meilleur de justice, d'équité et de bonheur./ Avec quelle délicate tendresse, avec quelle foi d'apôtre il s'est efforcé de peindre,/ de montrer sous son vrai jour, de faire aimer ce peuple, si fort dans sa faiblesse,/ si grand dans son adversité, si résigné, toujours, devant les nouveaux coups du/ sort.

Pour en reproduire ainsi, une image/ fidèle, on sent bien que l'artiste a dû
vivre au milieu de ces mœurs, se mêler/ à cette société qui a posé devant lui
afin qu'il en fixât, pour la postérité,/ la ressemblance, travailler dans l'

S.I (3)
Dzieło sztuki. Czy jest ono wytworem artysty, który kształtuje je zgodnie ze swoją wolą i modeluje na swoje podobieństwo społeczeństwo, które się nim zachwyca, czy też, i chyba

raczej tak, jest ono posłusznym odbiciem społeczeństwa, w łonie którego powstało? Ciekawe pytania, które stawia sobie zarówno historia sztuki, jak i historia obyczajów.

Twórczość Samuela Hirszenberga, naszym zdaniem, odpowiada twierdząco na oba te pytania. W swoim rejestrze emocjonalnym jest ona wiernym obrazem ludu żydowskiego na uchodźstwie, tułającego się, pozbawionego ojczyzny i języka, ale jest ona także wyrazem jego pięknego snu o przyszłości, w której będzie więcej sprawiedliwości, równości i szczęścia. Z jaką delikatną czułością, z jaką wiarą iście apostolską starał się on malować, pokazać w prawdziwym świetle, skłonić do miłości tego ludu, tak silnego w swojej słabości, wielkiego w stawianiu czoła przeciwnościom, i zawsze uleglego wobec nowych ciosów, jakie przynosi mu los.
Żeby móc odtworzyć wiernie jego obraz, jest oczywiste, że artysta musiał wyrosnąć w kręgu tych obyczajów, być częścią otoczenia, które było mu modelem, po to właśnie, żeby mógł utrwalić jego obraz dla potomności; pracować
S. II (4)
athmosphère (!) même de cette réalité/ grise, triste et poignante.
Et de fait Samuel Hirszenberg apparte-/nait à une de ces familles dont les coutumes archaïques tenaient encore/ au ghetto.
Son père était maître-tisserand et il l'/aurait sans doute été aussi si les hasards de la vie n'avaient amené toute la/ famille à Lodz surnommé, à juste titre, le Manchester du Nord. /C'est en soignant la famille que le Dr Maksymilian Cohn découvrit du talent/ au jeune garçon alors élève à l'école professionnelle. Il en fit part au père.
Cette révélation n'avait rien d'attrayant/ pour ce père déjà chargé d'une nombreuse famille, il l'accueillit donc très froide-/ ment.
C'est sans grand enthousiasme qu'il/ vit son fils, l'aîné de ses enfants, quitter l'école où il l'avait mis malgré sa/ répugnance aux concessions à faire à la nouvelle civilisation, et sans grand enthou-/siasme encore qu'il le vit, à 16 ans, partir sur la grande route de la vie./Pour tout bagage il mit, dans la poche du jeune garçon, des « tefilem »./ Le Dr. Cohn y avait, au préalable, glissé 25 roubles : la pension mensuelle que la so-/ciété juive de Lodz jugeait devoir suffire à tous ses besoins et pour laquelle elle exigeait, de lui, une reconnaissance qui ne devait jamais avoir de bornes. /Mais à 16 ans, on ne doute de rien. S. H. se mit en route promettant à son père

S. II (4)

w atmosferze tej szarej, smutnej i przejmującej rzeczywistości. Faktycznie, Samuel Hirszenberg wywodził się z jednej z tych rodzin, których archaiczne tradycje skłaniały jeszcze do obstawania przy idei getta.

Jego ojciec był mistrzem tkackim, i on także z pewnością byłby nim został, gdyby losy nie zawiodły całej rodziny do Łodzi, nazywanej słusznie Manchesterem północy. To lekarz rodzinny, dr Maksymilian Cohn, odkrył talent chłopca, który uczył się wtedy w szkole zawodowej. Lekarz powiedział o tym jego ojcu. Dla ojca, obarczonego już wówczas liczną rodziną, wiadomość ta nie była specjalnie radosna. Przyjął ją więc chłodno.

Bez większego entuzjazmu zaakceptował fakt, że jego najstarszy syn opuścił szkołę, w której ojciec umieścił go mimo odrazy, jaką miał dla ustępstw, które należało czynić wobec nowej cywilizacji; również bez entuzjazmu zaakceptował, że jego 16-letni syn wybierał się w wielką życiową podróż. Całym bagażem, jaki włożył w kieszeń chłopca, były tefiliny[1]. Dr Cohn wsunął tam wcześniej 25 rubli: miesięczne stypendium, jakie społeczność żydowska Łodzi uznała za wystarczające na zaspokojenie wszystkich jego potrzeb, i za jakie wymagała od niego bezgranicznej wdzięczności. Ale jak się ma 16 lat, nie ma się żadnych zastrzeżeń. S.H. wybrał się w drogę obiecując ojcu

S. III (5)

de ne pas oublier de faire ses prières/ chaque jour et, à ses mécènes....tout
ce qui voulurent./ Il aurait promis bien plus...

Il se rendit à Cracovie./ Dans l'académie de cette ville régnait
alors un peintre de grand talent :/Matejko..., et plus encore, l'antisémitisme.
C'est à cette barrière que l'enfant se /heurta.
Il est vrai que cette barrière, il l'avait aussi /heurtée au gymnase, où maîtres
et élèves ne se gênaient guère.
Si jeune et déjà se sentir réprouvé, avoir /fixés sur soi des yeux chercheurs,
toujours à l'affût du moindre /prétexte pour se ruer à la curée ! Entendre autour de soi des murmures hostiles, des mots mé-/chants ! N'est-ce pas suffisant pour développer cette hypersensibilité qui/deviendra plus tard l'un des attraits

1 Tefilin [hebr.], tfilin, filakterie – w judaizmie kawałki pergaminu z napisanymi ręcznie wersetami *Tory* umieszczone w dwóch skórzanych pudełeczkach, które mężczyźni przymocowują rzemykami do lewego ramienia i czoła podczas modlitw w dni powszednie.

de l'œuvre même de Samuel Hirszenberg. /Pour lutter contre l'antisémitisme
il n'y a que deux méthodes : ou les poings, / ou une vie sans tache, sans tare, qui
ne saurait donner prise au moindre/ soupçon, au moindre reproche.
Faible de corps, chétif, plus jeune que/ la plupart de ses collègues, timide
à l'excès, répugnant à tout ce qui/ était force brutale, l'enfant renonça
à la première méthode pour choisir/ la seconde.

S. III (5)
że nie zapomni o codziennej modlitwie, a swoim mecenasom wszystko, co tylko chcieli.
Obiecałby jeszcze więcej…
Udał się do Krakowa[2]. Na tamtejszej akademii panował wtedy malarz wielkiego talentu:
Matejko..., a bardziej jeszcze antysemityzm.
I to właśnie na tę przeszkodę natknął się młody człowiek.
Prawdę mówiąc, zderzył się z nią już w gimnazjum, gdzie profesorowie i uczniowie wcale
się nie krępowali.
Czuć się pariasem w tak młodym wieku, czuć na sobie badawcze spojrzenia poszukujące
najmniejszego pretekstu, żeby zaszczuć. Słyszeć wokół siebie nieprzyjazne szepty, złośliwości! Czyż to nie wystarczy, by stać się nadwrażliwym? Nadwrażliwość będzie później
jednym z atutów w twórczości Samuela Hirszenberga.
Żeby walczyć z antysemityzmem są dwie metody: albo pięści, albo życie bez najmniejszej
skazy, najmniejszej zmazy, życie, które nie daje podstaw do najmniejszych podejrzeń,
najmniejszych zarzutów. Słabowity, wątły, młodszy od większości swoich kolegów, nadmiernie nieśmiały chłopiec, który ze wstrętem patrzył na wszelką przemoc, zrezygnował
z pierwszej metody i wybrał tę drugą.
S. IV (6)
Elle lui réussit./ Par la loyauté de sa parole, la probi-
té de sa conduite, la noblesse de son /caractère il désarma ses ennemis les
plus acharnés.
Par le courage et l'ardeur qu'il/ apporta à son travail il devint bientôt
l'un des élèves préférés du maître. /Cependant, il ne resta que deux années
à l'académie de Cracovie et partit /pour Munich. L'académie de cette ville
était alors un centre d'art réputé, rien/ d'étonnant à ce qu'elle attira le jeune
artiste. Il croyait y trouver plus d'/envergure, un horizon plus large.

2 W Krakowie Samuel Hirszenberg studiował w latach1881-1883.

Il n'était plus enfant timide et/ naïf qui avait débarqué, deux ans auparavent, à Cracovie, comme Christofe (!)
Colomb dans le nouveau monde. / Deux ans de vie individuelle l'avait formé, et transformé. / La connaissance d'un philologue qu'
il avait faite ; la peine que celui-ci/ avait prise de l'instruire, de développer son cœur et son intelligence, de l'éclairer/ sur la vie et sa valeur ; tout cela avait fait de lui un homme mûr/ pour la lutte.
S'il avait parfois oublié de mettre ses/ « tefilem » il savait du moins, à peu près, ce qu'il cherchait en art et où il vou-/lait aller. – L'antisémitisme n'avait plus rien pour l'effarer : il s'y était /habitué.
D'où vient qu'il mena, à Munich, / une vie très difficile ?!

S. IV (6)
I zdała ona egzamin. Dotrzymywaniem słowa, prawością postępowania i szlachetnością charakteru rozbroił najbardziej zaprzysiężonych wrogów.
Dzięki odwadze i żarliwości w pracy stał się wkrótce jednym z ulubieńców Mistrza. W krakowskiej akademii pozostał jednak tylko dwa lata i wyjechał do Monachium[3]. Akademia w tym mieście była wówczas renomowanym ośrodkiem sztuki, nic więc dziwnego, że zwabiła młodego artystę. Miał nadzieję znaleźć tu większy rozmach, szerszy horyzont. Nie był już nieśmiałym i naiwnym dzieckiem, które dwa lata wcześniej przybyło do Krakowa, jak Krzysztof Kolumb do Nowego Świata. Dwa lata samodzielnego życia ukształtowały go, przeobraziły. Znajomość, jaką zawarł z pewnym filologiem[4] i wysiłek, jaki ten ostatni podjął, żeby go kształcić, rozwinąć jego uczucia i inteligencję, wyjaśnić mu dylematy życia i jego wartości; wszystko to uczyniło z niego człowieka dojrzałego do walki.
Jeśli czasami zapomniał założyć tefilim, to przynajmniej wiedział, czego szukał w sztuce i dokąd zmierzał. Antysemityzm już go nie przerażał: przyzwyczaił się do niego.
Dlaczego więc jego życie w Monachium było takie ciężkie?!
S.V (7)
C'est que les vingt-cinq roubles de sa pen-/sion mensuelle n'avaient pas augmenté en raison de son talent.
Munich coûtait plus cher que Cracovie. / Il lui fallait avec cette modique somme se loger. Manger étant une loi de la na-/ture, il ne pouvait s'y dérober. Il lui

3 Zapisany pod nr. 4488 7.12.1883 w księgach immatrykulacyjnych Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium: http://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1841-1884/jahr_1883/matrikel-04488.
4

fallait encore payer une annuité à/ l'académie ; acheter de la toile, des pinceaux, des couleurs car il était entrer (!) à l'école/ de composition – et payer des modèles. Dur problème ! Quand on a 18 ans que l'/estomac réclame et l'ambition vous talonne, vous presse de faire l'œuvre/ qui va – révolutionner le monde – et pourtant, malgré ces difficultés, l'artiste/ ne parlait jamais, sans pleurer, de ces années bénies où il avait senti, bouillonner en /lui le monde entier.
Bien souvent, l'heure du déjeuner venu (!),/ il était resté, après les autres, dans l'atelier, pour se repaître des restes de pain/ laissés sur les chevalets. Il avait marché presque nu-pieds, grelottant dans un /« havelok » trop mince. Il avait aussi connu les jours sans fin de l'hôpital.../ Mais qu'importait ! L'avenir n'était-il pas à lui ! L'œuvre n'était-elle/ pas à faire ! Qui donc l'empêcherait d'atteindre son but ? La maladie !!/ Ce n'est pas pour rien qu'on jeûne à 18 ans, qu'on se prive de tout, tôt ou tard, la nature/ réclame ses droits. – Elle allait les réclamer durement à Samuel Hirszenberg / qui, tout le reste de sa vie, devait payer pour ces années de privations.

S. V (7)
Problem w tym, że jego dwudziestopięciorublowe stypendium nie rosło w miarę rozwoju jego talentu.
Monachium było droższe od Krakowa. Z tej skromnej sumy musiał zapłacić mieszkanie. Nie mógł też uciec przed prawem natury, jakim jest jedzenie. Musiał także opłacić czesne na akademii, zakupić płótno, pędzle, farby, a ponieważ dostał się do szkoły kompozycji, opłacić także modele. Trudny problem. Kiedy ma się 18 lat, żołądek upomina się o swoje prawa, a ambicja pcha w kierunku stworzenia dzieła, które zrewolucjonizowałoby świat. Ale mimo tych trudności artysta mówił zawsze ze wzruszeniem o tych błogosławionych latach, kiedy to odczuwał w sobie wrzenie wszechświata.
Często, kiedy nadchodziła pora obiadu, zostawał w pracowni, żeby najeść się resztkami chleba pozostawionymi na sztalugach. Chodził niemal boso, trzęsąc się z zimna w zbyt lekkim haweloku[5]. Poznał również niekończące się pobyty w szpitalu… Ale co tam! Przecież przyszłość należała do niego! Należało wszak tworzyć dzieła! Któż mógłby mu przeszkodzić w osiągnięciu celu? Choroba!! To, że się pości mając 18 lat, że się sobie wszystkiego odmawia, musi się kiedyś odbić, natura upomni się o swoje prawa. W przypadku Samuela Hirszenberga upomniała się z mocą. Całe życie musiał płacić za te

5 Hawelok – płaszcz męski bez rękawów z otworami na ręce pod peleryną, używany na przełomie XIX i XX w.

lata niedostatku.

S. VI (8)

Une maladie nerveuse de l'estomac qui /le tenait alité des semaines entières, en proie à des souffrances sans nom et /lui faisait « perdre son temps » comme il disait de sa voix douce. / La santé ! La santé ! Comme il la réclamait à tous les échos. Cette maladie incurable le rendait triste malheureux, neurasthénique – il avait /la conscience de ce qu'il aurait pu faire s'il avait été comme la plupart de ses/ collègues, solide et bien portant.
Il devait mourir/ à 42 ans, à Jérusalem, en plein rêve,
dans la pleine floraison de son talent. / C'est dans ce court espace de temps que va se presser son œuvre immense : Une vingtaine/ de grandes toiles, un nombre infini d'études, de portraits, deux palais dé-/corés.
Vingt-deux ans d'un labeur acharné, ha-/letant.
On va voir maintenant dans quelles con-/ditions de vie, aux prises avec quelles difficultés et quelles souffrances, il a mul-/tiplié ces œuvres que nous admirons et qui doivent être vénérées, par le peuple/ Juif, comme le sont des monuments d'histoire.

S. VI (8)

Nerwowa choroba żołądka zmuszała go do pozostawania w łóżku całymi tygodniami, wystawiając go na nieopisane cierpienia i powodując „stratę czasu", jak mawiał swoim łagodnym głosem. Zdrowie! Zdrowie! Jak on się go domagał. Ta nieuleczalna choroba czyniła go nieszczęśliwym neurastenikiem – był świadom tego, do czego mógłby był dojść, gdyby był, jak większość jego kolegów, silny i zdrowy.
Umrzeć miał w wieku 42 lat, w Jerozolimie, kiedy zaczynały spełniać się jego marzenia, w pełnym rozkwicie talentu. To w tym krótkim okresie czasu dokonało się jego ogromne dzieło: około dwudziestu wielkich płócien, nieskończona ilość studiów, portretów, dekoracje dwóch pałaców. Dwadzieścia dwa lata zaciętej pracy, na przyspieszonych obrotach. Spójrzmy teraz, w jakich warunkach, w obliczu jakich trudności i cierpień tworzył on te dzieła, które my podziwiamy, a które winny być otoczone czcią przez lud żydowski, jakby to były zabytki historii.

S. VIII (sic ! strony VII brak w rekopisie) (9)

Il a 20 ans. La pension vient de lui être /retirée. Il doit maintenant se tirer d'affaire tout seul. C'est l'avis de ses mécènes : il ne /faut pas oublier que ses mécènes sont des parvenus tout frais de l'industrie ; qu'ils /n'ont aucune idée de ce que c'est que l' art ; qu'ils n'en ont que faire d'ailleurs. / Lodz n'est pas Florence. Les Médicis y sont inconnus. C'est un signe de l'époque !/ Tout est à l'industrie, au commerce, à l'agiot (!) : c'est la lutte pour l'or !/ Que vient faire l'art dans cette galère ?!
S. Hirszenberg se résigne, il quitte l'acadé-/mie, se loue un atelier, prend des modèles et compose sa première grande toile. /Avec quoi ?!
Il y a des problèmes qui se résolvent d'/eux-mêmes.
Il fait des toiles qu'il vend 3 [...] pièce à un /marchand de tableaux. Si encore il en avait à faire autant qu'il veut !/ Main non, quand il vient trop souvent le marchand fait la grimace. / Son atelier, d'ailleurs, n'est pas grand, pour peindre il doit laisser la porte ouverte/ et reculer jusqu'au fond du couloir pour avoir de la distance. / Quant aux modèles et à tout le reste il y a des arrangements avec le ciel. / Quelle composition va sortir de cet atelier étroit, au mauvais éclairage ?/Comment peint-on quand on a faim ?
Ce premier tableau c'est « Uriel Akosta (!) /et Spinoza ».
A peine sorti du ghetto le jeune artiste/ se sent le devoir d'honorer les philosophes sortis des rangs de son peuple.

S. VIII[6] (9)

Artysta ma 20 lat. Odebrano mu właśnie stypendium. Musi sobie teraz poradzić sam. Tak uważają jego mecenasi: nie wolno zapominać, że mecenasi to dorobkiewicze przemysłowi; nie mają oni pojęcia o tym, czym jest sztuka; i nie wiedzą zresztą, co z nią zrobić. Łódź to nie Florencja. Nikt tu nie zna Medyceuszy. Takie czasy! Wszystko należy do przemysłu, handlu, spekulacji: to walka o bogactwo ! Co sztuka ma tam do roboty?! S. Hirszenberg poddaje się, porzuca akademię, wynajmuje pracownię, bierze modeli i komponuje swoje pierwsze wielkie płótno. Za pomocą jakich środków? Niektóre problemy rozwiązują się same. Maluje płótna, które sprzedaje za bezcen handlarzowi obrazów. Żeby jeszcze mógł ich sprzedać tyle, ile chce. Ale nie, jeśli przychodzi zbyt często, handlarz grymasi. Zresztą, jego pracownia nie jest duża, i żeby malować, musi zostawić drzwi otwarte i cofnąć się w głąb korytarza, żeby mieć odpowiednie odejście. Jak chodzi o modeli i o całą resztę, to prowadzi negocjacje z Bogiem. Jaką kompozycję uda się stworzyć w tej wąskiej pracowni,

6 Strony VII nie ma w rękopisie.

ze złym oświetleniem? Jak się maluje, kiedy jest się głodnym?
Pierwszy obraz to *Uriel Acosta i Spinoza*[7].
Ledwo opuściwszy getto młody artysta czuje się w obowiązku uhonorować filozofów wyrosłych z jego ludu.
S. IX (10)
Uriel Akosta (!) est dans sa maturité. Près de lui Spinoza encore enfant, apprend que Dieu est infini, qu'il faut l'adorer dans ses œuvres, c'est à dire au sein de la nature même. Devant eux est ouvert un gros livre, jauni par l'usure, lourd de science.... Sur les feuillets des roses pâles s'étalent. Le Maître et l'élève sont pensifs, leurs fronts sont lourds sous le poids de leur destinée. ... C'est que la vie est dure aux philosophes comme aux artistes et qu'il faut souffrir pour le triomphe de son idée.
Dans le jeune talent de l'artiste, il y a déjà l'ampleur de la composition, la sobriété de la couleur, la sureté du dessin et surtout, la noblesse des visages et des gestes qui font, des toiles de S.H., des œuvres « hors mode » si on peut s'exprimer ainsi.
On y sent bien encore l'école et ses mauvais côtés mais quelle profondeur, quelle gravité répandues sur tout le sujet.
Samuel Hirszenberg sera un peintre lyrique/ Il s'attachera à reproduire les sentiments plus que les caractères. Il sera attachant /par l'âme – l'âme de son pauvre peuple errant qu'il saura rendre jusque dans/ ses replis les plus poignants.
C'est dans la vie de son peuple qu'il ira/ désormais chercher son inspiration.
C'est en vain qu'il tâchera d'échapper à/ l'empreinte, qu'il aura quelques envolées pour des thèmes plus généraux (*Uranie*, /*La lettre*, *Intérieur* etc. etc.) - toujours sa pensée, comme à son insu, retournera/ vers le peuple, y reviendra comme vers le thème favori, l'unique, la synthèse/ de toute l'humanité souffrante.
Ce premier tableau sera un succès,/ cependant l'artiste continue à mourir de faim car aucun des mécènes ne /songe à acheter cette première œuvre.
Décidément, il faut que l'artiste se / tire d'affaire tout seul.

S. IX (10)
Uriel Acosta jest dojrzałym mężczyzna. Obok niego Spinoza, dzieckiem jeszcze, uczy

7 Samuel Hirszenberg, *Uriel Acosta i Spinoza* (*Uriel Acosta i młodzieńczy Spinoza*), 1887/1888.
Uriel Acosta (Gabriel Acosta), właśc. Uriel da Costa (1585 Porto - 1640 Amsterdam) – żydowski filozof i reformator religijny, urodzony w Portugalii, czynny w Holandii, sceptyk. Czasami uważany za prekursora filozofii Benedykta Spinozy. Benedykt Spinoza, właśc. Baruch de Spinoza, (1632 Amsterdam - 1677 Haga) – wybitny filozof niderlandzki pochodzenia żydowskiego, jeden z najznakomitszych przedstawicieli racjonalizmu w XVII wieku. Obydwaj filozofowie są postrzegani jako religijnie postępowi (obłożeni ekskomuniką przez ortodoksyjny rabinat).

się, że Bóg jest nieskończony, i trzeba Go wielbić w Jego dziełach, czyli w samym sercu natury. Przed nimi leży otwarta gruba, pożółkła od ciągłego używania, księga, ciężka od wiedzy… Na kartach rozrzucone blade róże. Mistrz i uczeń są zamyśleni, pochylają czoła pod brzemieniem losu… Bo życie nie jest łatwe ani dla filozofów, ani dla artystów i trzeba cierpieć, by zapewnić zwycięstwo swoich idei.

Talent młodego artysty odznacza się już rozmachem kompozycji, umiarkowaniem kolorytu, pewnością rysunku, a przede wszystkim szlachetnością rysów i gestów, które czynią z płócien S.H. dzieła niezależne od jakiejkolwiek mody, jeśli można w ten sposób się wyrazić.

Czuć w nich jeszcze trochę szkołę i jej złe strony, ale z jaką głębią, z jaką powagą traktowany jest temat.

Samuel Hirszenberg będzie malarzem lirycznym. Będzie kładł większy nacisk na oddanie uczuć niż charakterów. To, co będzie przyciągało w jego dziełach to dusza – dusza jego biednego tułaczego ludu, którą będzie umiał oddać aż do jej najgłębszych zakamarków. Inspiracji będzie odtąd szukał w życiu swego ludu. Na próżno będzie usiłował uciec od tego piętna, podejmie tematy bardziej ogólne (*Urania*, *List*, *Wnętrze*[8] itd.), a i tak jego myśl niejako bezwiednie, wracać będzie ku ludowi, ku temu ulubionemu, jedynemu tematowi, syntezie całej cierpiącej ludzkości.

Choć ten pierwszy obraz odniesie sukces, to artysta nadal będzie przymierał głodem, ponieważ żaden z mecenasów nie pomyśli o jego zakupie. Zdecydowanie, artysta musi sobie sam poradzić.

S. X (11)

L'œuvre qui vient après c'est « Jéschiboth ». / Ici l'artiste est passé maître ! Il n'y a plus d'hésitation, plus de correction après/ coup, plus rien qui sente l'école.

« Dans le demi-jour naissant, près de la/ bougie qui s'éteint, autour d'une table, des hommes sont assis. / Sur la table, il y a des livres, vieux, poussiéreux – tout le fratras (!) de la science – /et quelle science ! Le Talmud, les cabales, Zohar, etc., toute une métaphysique/ abstraite sur laquelle toute une jeunesse juive se tient penchée, s'étiole.

Quelle fatigue on sent dans celui dont/ la tête est tombée lourdement sur la table. – Quel rêve de félicité parfaite en Dieu dans le visage exsangue de celui qui s'est accoté

8 Samuel Hirszenberg, *Urania*, 1891, kol. pryw.depozyt w ŻIH; Samuel Hirszenberg, *List*; Samuel Hirszenberg, *Wnętrze*.

au mur, pour ne pas être vaincu par la fatigue.
C'est toute la force d'Israël qui est là, son âme, son amour pour ses lois archaïques – ces hommes sont les gardiens/ de son passé, ceux qui l'empêchent de sombrer dans le courant qui a emporté/ tant de races, tant de civilisations !
C'est un poème ! Une œuvre maîtresse !/ C'est l'œuvre qui fait plus pour la race que beaucoup de volumes car elle renfer-/me, en elle-même, toute la synthèse, toute la philosophie d'un peuple./ Cette œuvre exposée remporte encore plus de succès que la précédente. A l'exposi/-tion universelle de Paris en 1889, la médaille d'or lui est décernée./ Une médaille d'or !
Les mécènes n'en croient pas leurs yeux. / Ils n'avaient donc pas si mal placé leur capital !

S. X (11)

Następnym dziełem jest *Jeszyboth*[9]. Tu artysta jest już prawdziwym mistrzem! Nie ma tu już wahania, poprawek, już nie czuć szkoły.
„W półmroku wstającego dnia, przy blasku gasnącej świecy, mężczyźni siedzą przy stole. Na stole leżą stare, zakurzone księgi – wszystkie rekwizyty wiedzy – i to jakiej wiedzy: *Talmud*, kabała, *Zohar* itd., cała abstrakcyjna metafizyka, nad którą ślęczy i marnieje cała młodzież żydowska.
Jakież zmęczenie daje się odczuć u tego, którego głowa opadła ciężko na stół. Jakież wyobrażenie absolutnego szczęścia w Bogu maluje się na pobladłej twarzy tego, który oparł się o ścianę, żeby nie ulec zmęczeniu.
Jest tu cała moc Izraela, jego dusza, jego miłość dla starodawnych praw – ci ludzie są strażnikami przeszłości, którzy pilnują, by ich ludu nie porwał strumień, który zmiótł już tyle ras i cywilizacji!
To poemat. Arcydzieło! Dzieło, którego znaczenie dla rasy było większe niż wielu ksiąg, ponieważ zawiera ono w sobie całą syntezę, całą filozofię tego ludu. Kiedy zostało wystawione, odniosło jeszcze większy sukces niż poprzednie. Na wystawie światowej w Paryżu w 1889 zostało odznaczone złotym medalem. Złotym medalem! Mecenasi nie wierzyli własnym oczom. Nie ulokowali więc aż tak źle swojego kapitału.

9 Samuel Hirszenberg, *Jeszyboth* (*Szkoła talmudystów*, *Nad talmudem*), 1887, Muzeum Narodowe w Krakowie.

S. XI (12)

Le tableau est acheté !

Uriel Akosta (!) se vend également. Oh, / pour rien – pour un morceau de pain.

L'artiste est si jeune encore ! Il n'a que /vingt-trois ans. Si on le payait trop il en perdrait la tête.

Que faire ? Il faut accepter ce qu'on offre. /Ce sera la vie assurée pour quelque temps.

S. Hirszenberg part à Paris, il a besoin de /voir, d'étudier, de se débarrasser de la sauce au bitume avec laquelle on peint/ alors à Munich. Il va lui-même chercher sa médaille. /Il ne se croit pourtant pas maître encore.

Il fréquente les cours Colarossi. /Cependant, il doit être heureux ! N'est-ce pas la gloire attendue ?/ Et bien, non. S. Hirszenberg n'est pas heureux.

Il y a d'abord le mal qui commence à/ lui tortiller l'estomac – et puis là-bas, au pays ..... la /famille s'est accrue. Il a maintenant dix frères et sœurs. Le père qui s'est/ établi à son compte, n'est pas heureux dans ses spéculations. Il n'a pas le don du /commerce.

C'est du souci !

A l'âge où les jeunes hommes sont gais,/ heureux, satisfaits de vivre, lui, il sent déjà peser sur lui un lourd devoir. / Il comprend qu'il doit retourner à Lodz, prendre en main l'éducation de ses/ frères et sœurs, en faire des hommes pour la lutte.

Et il retourne.

S. XI (12)

Obraz znalazł kupca! *Uriel Acosta* również. Och, za bezcen, za kawałek chleba. Artysta jest jeszcze bardzo młody. Ma dopiero dwadzieścia trzy lata. Gdyby zapłacono mu więcej, mogłoby mu się przewrócić w głowie. Co robić? Trzeba przyjąć, co dają. I tak zapewni to byt na jakiś czas.

S. Hirszenberg wyjeżdża do Paryża, odczuwa potrzebę oglądania, studiowania, pozbycia się bitumicznego sosu, stosowanego wówczas w malarstwie w Monachium. Jedzie osobiście odebrać medal. Ale nie uważa się jeszcze za mistrza. Uczęszcza do Akademii Colarossi. Powinien być szczęśliwy. Czyż to nie ta oczekiwana sława? Nie! S. Hirszenberg nie czuje się szczęśliwy. Najpierw pojawia się ból, który zaczyna mu skręcać żołądek, a następnie tam, w kraju... rodzina się powiększyła. Ma teraz dziesięcioro rodzeństwa. Ojciec, który przeszedł na własny rozrachunek, nie ma szczęścia w spekulacjach. Nie ma talentu do

handlu. Cóż za zmartwienie!
W wieku, kiedy młodzi ludzie są radośni, szczęśliwi, zadowoleni z życia, on czuje na sobie ciężar obowiązku. Zdaje sobie sprawę, że musi wrócić do Łodzi, zająć się wychowaniem braci i sióstr, uczynić z nich ludzi gotowych do walki. I wraca.
S. XII (13)
Le voilà installé !
Il a tant bien que mal trouvé un atelier.
Les modèles ne lui manquent/ pas. Il n'a qu'à regarder autour de lui.
Le vendredi soir il va « en tournée » comme/ il dit. Souvent, près d'une fenêtre, il s' arrête et regarde par l'entrebâillement/ des rideaux.
Sur la table des bougies scintillent. Les/ femmes, parées, sont assises. Elles attendent le retour du mari, du père./ Il est allé à la « maison de Dieu »
Mais le voici qui rentre. Il prend en main/ le verre rempli de vin et il bénit le sabbat.
C'est « La reine du Sabbat ».
Quels tableaux, quelles visions il rap-/porte de « ses tournées »
Voici sur le chevalet, bientôt achevé « Un peu de politique »
« Des hommes, des Juifs en longues lévites, ac-/coudés sur une table discutent avec chaleur sur la politique du moment.
Chaque point noir à l'horizon n'est-il/ pas, pour eux, gros de menaces ? N'ont-ils pas tout à craindre des changements qui/ s'opèrent sur l'échiquier de l'Europe.
C'est l'heure grise – entre minchew et/ mahrew – sur la table la bougie se consume. Les figures se détachent en /noires silhouettes. C'est mouvementé, simple et beau.
Le tableau envoyé à la « Sécession » de /Munich, très jeune alors, y est placé dans le salon d'honneur. A Berlin – il est/ exposé chez « Schulte ». Partout l'artiste est bien accueilli par la presse. On/ lui fait fête.
L'avenir décidément lui appartient.

S. XII (13)
Wreszcie jest już zainstalowany. Z trudem znalazł pracownię. **Modeli mu nie brakuje. Wystarczy, że spojrzy dookoła siebie. W piątkowe wieczory idzie, jak mówi, „na obchód". Często zatrzymuje się w pobliżu jakiegoś okna i podgląda przez szparę w zasłonach. Na stole mrugają świece. Siedzą odświętnie ubrane kobiety. Czekają na powrót męża, czy ojca, który poszedł do bożnicy. Ale właśnie wraca. Bierze do ręki**

kieliszek napełniony winem i błogosławi szabat. To *Królowa Szabatu*[10]. Jakież obrazy, jakież wizje przynosi ze swoich „obchodów". Oto na sztalugach niedługo ukończony obraz *Konferencyjka* (*Un peu de politique*)[11]. Mężczyźni, Żydzi w długich chałatach, wsparci łokciami o stół, dyskutują gorąco o polityce. Każdy czarny punkt na horyzoncie mógł być przecież dla nich zagrożeniem. Muszą obawiać się każdej zmiany, jaka zachodzi na europejskiej szachownicy. To szara godzina pomiędzy minchą i maariw[12] – na stole dopala się świeca. Postacie odcinają się czarnymi sylwetkami od tła. Jest to pełne ruchu, proste i piękne.

Obraz wysłany na Secesję monachijską, młodą wówczas, umieszczony jest w Salonie honorowym. W Berlinie wystawiony jest u „Schultego". Wszędzie prasa dobrze przyjmuje artystę. Robi się przyjęcia na jego cześć. Przyszłość zdecydowanie należy do niego.

S. XIII (14)

Oui. S'il savait profiter de la réclame,/ se mettre en vedette, se faire valoir.
Il ne le sait pas.
D'abord il est resté timide et puis il a conçu le ridicule projet de
ne pas changer la méthode qui lui a / si bien réussi à Cracovie, à Munich.
Il veut en imposer par sa probité, sa/ loyauté, son honnêteté. Il s'est mis dans
la tête de n'arriver que par son talent, de/ n'entrer dans aucune compromission avec
sa conscience d'artiste, de ne pas faire /de l'art une marchandise.
C'est trop d'honnêteté pour une époque/ où tout se vend et s'achète.
Qu'il courbe un peu l'échine, qu'il s'/aplatisse devant ces rois de l'or et on l'
aidera, on lui commandera des portraits. / Courber l'échine, lui ! Il se retire, froissé,
se retranche derrière la tour d'ivoire de /son art.
Les mécènes n'y comprennent/ rien.
L'époque n'est pas aux « Dons Quichottes ». / S'ils vont encore à lui c'est que les succès
qu'il remporte les flattent dans leur amour/ propre. S'il est artiste, aujourd'hui,
n'est-ce pas grâce à eux ? Pour un/ peu, ils s'attribueraient aussi les méd-
ailles, dont l'artiste, lui, fait peu /de cas.
Il étouffe dans l'atmosphère de Lodz. / Ces fabriques, ces hautes cheminées, ce
ciel toujours caché sous une épaisse/ couche de fumée, le remplissent de

10 Samuel Hirszenberg, *Królowa Szabatu, ok.1893*

11 Samuel Hirszenberg, *Konferencyjka* (*Un peu de politique*), ok. 1893, wystawiony na wystawie Secesji monachijskiej oraz w Galerii Schultego w Berlinie, 1893.

12 Mincha - modlitwa popołudniowa, maariw – modlitwa wieczorna.

langueur. Cette trop grande misère/ étalée à côté de trop grand luxe,
le hante, l'enserre. / Il n'éprouve pas la joie de vivre.

S. XIII (14)

Tak. Gdyby tak umiał korzystać z reklamy, robić z siebie gwiazdę, kazać się docenić. Ale nie umie. Po pierwsze, jest wciąż nieśmiały, po drugie powziął idiotyczny projekt, żeby nie zmieniać metody, która okazała się skuteczna w Krakowie, w Monachium. Chce, żeby go znano z jego prawości, lojalności, uczciwości. Wbił sobie w głowę, że dojdzie do czegoś samym swoim talentem, bez żadnych kompromisów, które godziłyby w jego świadomość artysty, bez kupczenia swoją sztuką. Było to zbyt uczciwe w czasach, gdzie wszystko można było kupić i wszystko sprzedać. Gdyby nieco przygiął karku, płaszczył się przed tymi królami złota, to na pewno by mu pomogli, zamówili portrety. Ale on miałby ugiąć karku! Usuwa się, urażony, kryjąc się w wieży z kości słoniowej swojej twórczości. Mecenasi nic z tego nie rozumieją. To nie epoka Don Kichotów. Jeśli jeszcze utrzymują z nim kontakt, to dlatego, że sukcesy, jakie odnosi, łechcą ich miłość własną. Jeśli jest on dzisiaj artystą, to czyż to nie dzięki nim? Jeszcze trochę i przyznaliby sobie też medale, z których sam artysta niewiele sobie robi.
Dusi się w atmosferze Łodzi. Te fabryki, te wysokie kominy, to niebo schowane zawsze pod grubą warstwą dymu, napełniają go przygnębieniem. Ta zbyt wielka bieda obok zbyt wielkiego luksusu, przeraża go, osacza. Odbiera mu radość życia.

S. XIV (15)

Il veut revoir Munich. / Munich c'est sa ville de prédilection.
C'est là qu'il amènera sa fiancée, là/ qu'elle prendra la
religion juive. C'est là qu'il se mariera,/ là qu'il reviendra chaque fois qu'il traversa l'Europe.
Munich n'est-elle pas sa deuxième patrie ?/ Ne s'est pas là que son talent a pris son essor, là qu'il a peint ses premières/ œuvres.
Il y revient, s'y installe pour la seconde/ fois. Cette fois il est un peu plus riche. Son atelier est un peu plus grand. Il/ le meuble avec goût. Il aime les vieilles draperies, les vieux tapis, les vieilles/ ferrailles, tout ce qui porte sur soi, son histoire.
Cette fois il peint une œuvre dont il rêvait/ depuis longtemps : « Le cimetière juif ».

« C'est un vieux cimetière aux pierres/ usées par le temps, envahies par la mousse et le lichen. Elles sont là,/ trois femmes qui se lamentent, qui pleurent, qui crient à l'éternel. Sur elles, le ciel d'/automne pleure aussi. C'est une pluie fine qui transperce, transit. »
Cela n'a rien à faire avec le mélodrame./ C'est du drame émouvant qui n'a plus de recours qu'en Dieu. / C'est une douleur sincère comme le pinceau/ qui s'est efforcé de la rendre.
Cela a du succès, mais ce n'est guère ven-/dable ! Les Mécènes ne peuvent pas comprendre qu'on peigne seulement pour la/ gloire !

S. XIV (15)
Chce znów zobaczyć Monachium. Monachium to miasto jego predylekcji. Tam zabierze swoją narzeczoną, tam przyjmie ona religię żydowską. Tam się ożeni, tam uda się zawsze, kiedy będzie przemierzał Europę.
Czyż Monachium nie jest jego drugą ojczyzną? Czyż to nie tam rozwinął się jego talent, nie tam namalował swoje pierwsze dzieła? Powraca tam i instaluje się po raz drugi. Tym razem jest nieco bogatszy. Jego pracownia jest nieco większa. Mebluje ją gustownie. Lubi stare draperie, stare dywany, stare żelastwo, wszystko, co nosi w sobie znaki historii.
Tym razem maluje obraz, o którym marzył od dawna: *Cmentarz żydowski*[13].
To stary cmentarz z kamiennymi płytami, zniszczonymi przez czas, obrośniętymi mchem i porostami. Są na nim trzy kobiety, które lamentują, płaczą, wyzywają Wiekuistego. Jesienne niebo także płacze, nad nimi. Drobnym, przenikającym wszystko deszczem. To nie żaden melodramat. To przejmująca tragedia, od której uciec się można tylko do Boga. To szczery ból, podobnie jak szczery jest pędzel, który starał się go oddać.
I to odnosi sukces, ale nie nadaje się wcale do sprzedaży! Mecenasi nie są w stanie zrozumieć, że można malować jedynie dla chwały!

S. XV (16)
Cependant il y a à peine un an, qu'il/ est installé à Munich que déjà il lui faut prendre le chemin du retour. Là /bas, au pays, tout va de mal en pis.
Un krach financier vient de secouer /Lodz, tous les petits fabricants ont été emportés dans la débâcle, son père avec/ les camarades.

13 Samuel Hirszenberg, *Cmentarz żydowski*, 1892, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paryż.

Il va lui falloir de nouveau boucher les/ trous, remettre la famille à flots. Sans lui toute la maisonnée serait réduite/ à la famine.
Il rentre la mort dans l'âme. / Il se rattelle ? au collier de misère, vend toutes ses études, ses esquisses, pour un/ morceau de pain, remonte la petite fabrique, redevient le père.
L'un de ses frères veut être peintre, il l'/envoie à ses frais étudier à Munich. Un autre veut être dessinateur industriel,/ il le fait partir pour Paris. Il marie une sœur, puis une autre. Il fait entrer un /frère à l'école d'architecture envoie l'autre au gymnase, etc. etc.
Pour tout cela il paye, travaille, peine, / donne sa vie sans même demander, en échange, un peu de reconnaissance. / Il consent à tous les sacrifices. Il n'y a Qu'une chose qu'il ne consent pas à faire :/ c'est à prostituer son art.
C'est dans le travail d'ailleurs, qu'il trouve/ une consolation, un allègement à ses soucis. Il peint maintenant « la Sieste du /samedi ».
Près du lit de l'aïeule toute la famille,/ en visite, s'est rassemblée. Sur la table, les friandises du samedi. Dans les bras /du grand-père un tout petit s'est réfugié. Devant la fenêtre par laquelle on

S. XV (16)

Upłynął dopiero rok, odkąd osiedlił się w Monachium i już musi wracać. Tam w kraju rzeczy przybierają coraz gorszy obrót. Krach finansowy wstrząsa Łodzią, pogrąża wszystkich małych fabrykantów, w tym jego ojca i jego kolegów.
Będzie znów musiał „łatać dziury" w budżecie, ustawić odpowiednio rodzinę. Bez niego cały dom by głodował. Wraca z ciężkim sercem. Znowu zaprzega się w jarzmo biedy, sprzedaje wszystkie swoje studia, szkice, za bezcen, stawia na nogi małą fabrykę. Znów bierze na siebie rolę ojca.
Jeden z braci chce być malarzem, wysyła go na własny koszt na studia do Monachium[14]. Inny chce być projektantem. Wysyła go do Paryża. Wydaje za mąż jedną siostrę, potem drugą. Pomaga jednemu z braci[15] wstąpić do szkoły architektury, drugiego wysyła do gimnazjum itd.

14 Chodzi zapewne o Leona Hirszenberga (1870-1945), który miał studiować w Monachium w latach 1890-tych.
15 Mowa o Henryku Hirszenbergu (1895-1955), który został architektem.

Za to wszystko płaci, pracuje, robi wysiłki, płaci własnym życiem, nie prosząc nawet w zamian o odrobinę wdzięczności. Zgadza się ponieść wszystkie poświęcenia, za wyjątkiem jednego: nie prostytuuje swojej sztuki. To w pracy zresztą znajduje pocieszenie, chwilowe wytchnienie od trosk. Maluje teraz *Sobotnią sjestę*[16]. **Obok łóżka seniorki rodu zgromadzona jest cała, przybyła z wizytą, rodzina. Na stole sobotnie smakołyki. W ramionach dziadka schroniło się maleństwo. Przy oknie, przez które**

S. XVI (17)

aperçoit des fabriques et leurs hautes/ cheminées, le fils est assis. Il lit une lettre de l'absent, de celui qui s'en est/ allé chercher fortune, quelqu'un part, au loin, et qu'on ne reverra peut-être jamais ;

Dans la paix, de ce jour béni du repos, / cette lettre qu'on lit à voix haute, ces gens attentifs, qu'on sent émus et recueil-/lis, tout cela est saisissant de vie et prend à l'âme.

Par combien de vicissitudes ont dû passer/ ces êtres humains pour en arriver à cette béate résignation de ceux qui n'/attendent plus rien de la vie – qui acceptent tout du destin – s'en remettant, pour/ le reste – à Dieu !

Cette œuvre fut également exposée/ à la « Sécession » de Munich en 1896.

La même année elle remporta le 1er/ prix aux concours de peinture organisés par « les Sociétés des amis des arts » de/ Varsovie et de Cracovie – malgré l' antisémitisme notoire qui régnait dans les jurys. /La même année encore l'artiste se mariait.

S. XVI (17)

widać fabryki i ich wysokie kominy, siedzi syn. Czyta list od nieobecnego, który wybrał się szukać szczęścia gdzie indziej, daleko, i którego, być może, już nigdy więcej nie zobaczą.

W spokoju błogosławionego dnia odpoczynku, ten odczytywany na głos list, ci pełni skupienia i nabożeństwa wzruszeni ludzie, to wszystko jest pełne życia i „chwyta za serce". Ile zmiennych kolei losu musiało być udziałem tych ludzkich istot, by doprowadzić ich do tej spokojnej rezygnacji, rezygnacji tych, którzy niczego już od życia nie oczekują, którzy godzą się ze wszystkim, co im los przyniesie, we wszystkim oddając się w ręce Boskie!

16 Samuel Hirszenberg, *Sobotnia sjesta* (*Wieści z Argentyny*), 1894, Ben Uri Gallery and Museum for Everyone, Londyn, szkic olejny w Muzeum Sztuki w Łodzi; w konkursie malarskim warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych obraz otrzymał II nagrodę ex-aequo z pracą Olgi Boznańskiej.

Dzieło to było także wystawione na Secesji monachijskiej w 1896 r. W tymże roku zdobyło ono 1-szą nagrodę w konkursie malarskim, zorganizowanym przez warszawskie i krakowskie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, pomimo notorycznego antysemityzmu, panującego wśród jurorów. W tymże roku artysta ożenił się.

S. XVII (18)
« Le génie n'est qu'une grande aptitude/ à la patience », a dit Buffon.

Dans les arts une longue patience/ est nécessaire. – Les dons, même les
plus brillants ont besoin de se com-/pléter par une volonté persévérante
pour parvenir à la création de ces/ œuvres qui passent par-dessus le
temps.
Les œuvres de S. Hirszenberg seront-elles/ plus durables que le temps ?
Aujourd'hui nul ne saurait le dire./ Dans les arts plus que dans toutes autres
choses, tel, qui a été adoré aujourd'hui/ sera brûlé demain.
Pour bien juger un artiste, il faut/ le recul du temps et surtout faire
abstraction des écoles et des modes.
Quelquefois c'est un hasard heureux /qui fait sortir ses œuvres de l'ombre
où elles semblaient pour toujours/ ensevelies, mais ce qu'il faut surtout,
comme en tout, c'est de la chance.
Tout ce que nous pouvons affirmer c'est/ que S. Hirszenberg fut un travailleur
patient, acharné, persévérant, - c'est/ qu'il ne laissa rien au hasard, ne
se laissa jamais décourager par la/ mauvaise fortune.
Énergique malgré la maladie qui le/ contraignait souvent à un repos forcé

S. XVII (18)
„Geniusz jest jedynie wielką zdolnością do cierpliwości", powiedział Buffon[17]

W dziedzinie sztuki wielka cierpliwość jest konieczna. Talenty, nawet największe, musi wesprzeć wytrwała wola, żeby osiągnąć taki poziom twórczości, ktory zaowocuje dziełami ponadczasowymi.
Czy dzieła S. Hirszenberga okażą się ponadczasowe? Dziś nikt nie jest w stanie tego

17 Georges-Louis Leclerc, hrabia de Buffon (1707-1788), francuski przyrodnik, matematyk, filozof, i pisarz, autor m.in. 44-tomowej *Histoire naturelle, générale et particulière*, wydawanej w latach 1749–1788.

przewidzieć. W dziedzinach artystycznych bardziej jeszcze niż we wszystkich innych, ktoś, kogo dzisiaj się podziwia, jutro może być „spalony". Żeby właściwie ocenić artystę trzeba dystansu, trzeba także abstrahować od szkół i mód.
Czasami zdarza się szczęśliwy przypadek, dzięki któremu dzieła wychodzą z mroku, który zdawał się je na zawsze okrywać, ale to, czego potrzeba przede wszystkim, tak jak wszędzie, to szczęścia.
Wszystko, co możemy powiedzieć to to, że S. Hirszenberg był pracowity, cierpliwy, wytrwały i zażarty w pracy; w jego pracy o niczym nie decydował przypadek, nigdy się nie poddawał, nawet w nieszczęściu. Był energiczny pomimo choroby, która często zmuszała go do przymusowego wypoczynku,

S.XVIII (19)
il ne recula jamais devant les difficultés. / Et, certes, il en avait à vaincre. D'abord l'insuffisance des moyens – l'atelier/ improvisé qui ne remplissait pas les qualités voulues – les modèles...
Qu'on ne croit pas qu'il soit facile/ de forcer un Juif pieux à poser.
Pour arriver à les convaincre d'enfreindre/ le 1er commandement, le peintre devait user de persuasion, de stratagème,/ les payer généreusement, devenir leur compagnon, leur ami, leur confident/ - mendier pour eux – et, au dernier moment, il arrivait souvent que les/ modèles faisaient faux bond. Ne voulaient plus poser. Alors il n'y avait plus qu'/ à abandonner l'œuvre, ou à recommencer.
De moins patients y auraient renoncé./ Ajoutez à cela la maigreur des ressources, car décidément, S. Hirszenberg n'avait pas les/ qualités requises aux bons courtisans,
Il ne savait pas dire, aux bons moments,/ le mot qui flatte la vanité ; il n'aimait pas la société – surtout celle qu'/on rencontre dans les salons parvenus de Lodz. Il fuyait tout ce qui ressemblait /à du charlatanisme, n'aimait pas à boire en compagnie des journalistes,/ et autres non-valeur, hommes déclassés pour la plupart, et qui dominaient le/ ton à la ville.
Il voulait qu'on respecte, en lui, le Juif,/ et, de fait, il était encore plus respecté qu'aimé

S.XVIII (19)
nie cofając się nigdy przed trudnościami. A trzeba przyznać, że miał ich wiele. Przede wszystkim brak odpowiednich środków – zaimprowizowana pracownia, która nie

spełniała odpowiednich wymogów – modele… Nic bowiem bardziej błędnego niż wiara, że łatwo jest zmusić pobożnych Żydów do pozowania. Żeby udało się ich przekonać do przekroczenia pierwszego przykazania, malarz musiał uciec się do perswazji, podstępu, dobrze im płacić, stowarzyszyć się z nimi, zaprzyjaźnić, żebrać dla nich, a i tak w ostatnim momencie bywało często, że modele się nie stawiali, nie chcieli pozować, i jedynym wyjściem było albo porzucić dzieło, albo rozpocząć je na nowo.
Bardziej niecierpliwi pewnie by je porzucili. Jeśli dorzucić do tego skromne środki, bo zdecydowanie S. Hirszenberg nie miał talentu dworaka, nie umiał w odpowiednim momencie użyć pochlebstwa! Nie lubił towarzystwa, zwłaszcza takiego, które spotkać można w salonach łódzkich parweniuszy. Uciekał od wszystkiego, co przypominało szarlatanerię, nie lubił pić w towarzystwie dziennikarzy, i innych „darmozjadów", ludzi w większości zdeklasowanych, a którzy nadawali ton miastu.
Chciał, żeby szanowano w nim Żyda, i faktycznie był on bardziej szanowany niż kochany

S. XIX (20)
par tous ceux qui l'approchaient./ On le croyait froid. En réalité, ce n'était qu'une apparence, une sorte d'empire/ sur soi-même qui lui faisait refouler en lui tous ses sentiments.
Il vivait d'une vie intérieure intense et/ ne sentait pas le besoin de se livrer aux autres.
Sa nature calme le portait aux longues/ réflexions, aux analyses, cependant que sa bonté n'avait pas de bornes.
Lui, qui n'aurait pas fait un pas/ pour vendre ses tableaux, il allait, lorsqu'il s'agissait d'un collègue moins/ fortuné que lui, frapper à toutes les portes. Il savait alors persuader et /ne rentrait jamais bredouille.
Il n'enviait aux autres que le talent,/ savait trouver, pour les jeunes, le mot encourageant. Son atelier leur était/ toujours ouvert, ainsi que sa bourse et ses conseils.
N'était-il pas, d'ailleurs, resté le même/ fils, le même frère ? N'était-ce pas pour ses parents qu'il restait à Lodz,/ dans cette ville, si peu propice à l'art, et où tout ce qui l'entourait le choquait ?
Il s'était, une fois, donné un devoir/ et il voulait l'accomplir jusqu'au/ bout.
S'il est des artistes dont la vie privée/ est en contradiction avec l'art, ici ce n'est pas le cas.

La vie et l'œuvre de Samuel Hirszenberg/ se confondent en une belle harmonie.

S. XIX (20)

przez wszystkich, którzy mieli z nim do czynienia. Uważano, że jest zimny. W rzeczywistości były to tylko pozory, rodzaj opanowania, które powodowało, że wypierał wszystkie uczucia w głąb siebie. Żył intensywnym życiem wewnętrznym i nie odczuwał potrzeby zwierzania się innym. Jego spokojna natura sprzyjała długim refleksjom, analizom, a jego dobroć nie znała granic. On nie zrobiłby nic, żeby sprzedać swoje własne obrazy, ale był gotów pukać od drzwi do drzwi dla kolegi, któremu się gorzej wiodło. I wtedy umiał być przekonywujący, i nigdy nie wracał z niczym. Nie zazdrościł innym ich talentu, umiał znaleźć słowo zachęty w stosunku do młodych. Jego pracownia stała dla nich zawsze otworem, tak, jak i sakiewka, i gotowość do porady. Przecież jako syn i brat się nie zmienił. Czy to nie dla rodziców pozostał w Łodzi, mieście tak mało sprzyjającym sztuce, i gdzie wszystko, co go otaczało, głęboko go szokowało? Ale skoro raz przyjął na siebie obowiązek, chciał go spełnić do końca. Jeśli są artyści, których życie prywatne stało w sprzeczności ze sztuką, to nie w jego przypadku. Życie i dzieło Samuela Hirszenberga tworzyły piękną, harmonijną całość.

S. XX (21)

Qui voit l'œuvre voit l'artiste./ L'âme qu'il donnait à ses modèles
n'était-ce pas la sienne propre ?!
Cette tristesse, empreinte de résignation,/ qu'on trouve sur chaque toile et qui en est une des principales caractéris-/tiques, n'était-elle pas également propre à leur auteur ?!
C'est qu'en lui s'était incarnée l'âme/ Juive – Cette âme troublée d'une époque de transition où il fallait s'af-/firmer – être ou ne pas être – rentrer dans le ghetto ou en sortir à tout jamais.
Et la vieille âme de la race se débattait/ en proie aux dernières convulsions,
prise encore dans les liens que des siècles/ d'esclavage, de persécutions, de haine,
de mépris avaient enroulés autour d'/elle.
Il fallait revivre ou mourir !
Cette lutte, l'artiste la partageait/ avec son peuple dont il avait pris,
sur lui, toutes les douleurs, toutes les/ peines, toutes les tristesses – comme
il s'était réjoui de toutes ses joies,/ mêlées d'amertume, hélas !, parce que
joies d'exil où le rire est tout près du/ sanglot...

C'est parce qu'ils sont vécus que les/ tableaux de Samuel Hirszenberg sont de l'histoire, de l'histoire vivante,/ de celle qui prolonge un peuple bien au-delà de sa mort.

S. XX (21)

Kto widzi dzieło, widzi artystę. Dusza, którą obdarzał swoich modeli była przecież jego własną duszą! Ten smutek, naznaczony rezygnacją, który odnaleźć można w każdym z jego obrazów, i który jest jedną z zasadniczych ich cech, czyż nie jest to właśnie smutek ich autora?! Bo w niego wcieliła się dusza żydowska. Niespokojna dusza czasów przełomu, gdzie trzeba było się zdecydować - być albo nie być - zamknąć się w getcie lub wyjść z niego na zawsze.

I stara dusza żydowska walczyła, targana ostatnimi konwulsjami, zamotana w pęta, którymi skrępowały ją wieki niewolnictwa, prześladowań, nienawiści, pogardy. Trzeba było odrodzić się lub umrzeć! To była wspólna walka artysty i jego ludu, którego wszystkie cierpienia, niedole i smutki artysta wziął na siebie – podobnie, jak cieszył się wszystkimi radościami, zmieszanymi, niestety, z goryczą, bowiem były to radości wygnania, gdzie śmiech nigdy nie jest daleki od szlochu…

Obrazy Samuela Hirszenberga są historią, żywą historią, historią, która przedłuża byt ludu na wieki dlatego, że są głęboko przeżyte.

S.XXI (22)

Voir son peuple en agonie,/ n'est-ce pas le spectacle le plus poignant
auquel il soit donné à un homme d'/assister et n'était-ce pas une agonie
que ces dernières convulsions où se dé-/battait l'âme juive ?!
Dans ces dernières années du XIXe siècle,/ le siècle du progrès et de la science,
les Juifs, traqués de toutes parts, honnis,/ bafoués, réprouvés, mis au ban de la
société, accusés faussement des/ pires crimes, n'étaient-ils pas obligés
de se cacher, de changer de nom, d'/abjurer leur foi, de renier leurs pères
ou de s'en aller, volontairement, /à l'errance, comme des sans patrie,
Cette misère affreuse de n'avoir pas un/ lieu où reposer sa tête, cette plainte
de l'exilé, ce sanglot d'impuissance,/ l'artiste l'entendait dans le silence
de l'atelier...
Devant lui une croix se dessinait qui/ semblait, de ses deux grands bras,
jeter l'anathème sur le monde, le/ remplir d'ombre, voiler même l'éclat

du soleil, comme si le rêve impossible,/ dont elle était hantée, ne voulait plus laisser de joie, de chaleur, de beauté/ à un monde pécheur... (!)
Puis la croix se multipliait, devenait/ forêt, une forêt inextricable qui envahissait le monde...
Aux pieds de ces croix des races entières/ agonisaient, vingt siècles de persécution y entassaient cadavres sur cadavres...
Au milieu de ces grands bras tentaculaires

S.XXI (22)
Czyż patrzenie na agonię swego ludu nie jest najbardziej przejmującym spektaklem, jaki dane jest widzieć człowiekowi, i czy te ostatnie konwulsje, w których walczyła dusza żydowska nie były agonią? W ostatnich latach XIX wieku, wieku postępu i nauki, Żydzi, prześladowani ze wszystkich stron, zhańbieni, wyszydzeni, potępieni, wykluczeni ze społeczeństwa, fałszywie oskarżani o najgorsze przestępstwa, musieli się ukrywać, zmieniać nazwiska, porzucać swoją wiarę, zapierać się ojców, lub pójść, z własnej woli, na tułaczkę, jako pozbawieni ojczyzny. To straszliwe nieszczęście nie mieć miejsca, gdzie by złożyć głowę, tę skargę wygnańca, szloch bezsilności, artysta słyszał je w ciszy swojej pracowni…
Przed nim rysował się krzyż, który zdawał się rzucać klątwę na świat swymi dwoma wielkimi ramionami; wypełniać świat cieniem, zasłaniać nawet słoneczny blask, jak gdyby to niemożliwe do spełnienia marzenie, którego był symbolem, nie chciało już dać ani radości, ani ciepła, ani piękna grzesznemu światu….
Potem krzyż się mnożył, stawał się lasem, gęstym lasem, który ogarniał świat…
U stóp lasu krzyży dogorywały ludy całe, dwadzieścia wieków prześladowań nagromadziły tu liczne zwłoki, warstwa za warstwą.
Pośród tych wielkich ramion na kształt macek

S.XXII (sur la carte XXIII) (23)
qui semblaient vouloir le happer au pas-/sage, un seul homme restait debout, un vieillard hirsute, décharné, hâve,/ les yeux hagards...
Il fuyait, sans regarder autour de lui,/ au hasard des routes, enjambant les cadavres, franchissant les obstacles,/debout toujours, debout quand même.
Ce vieillard, ce « Juif errant » c'était/ l'image de la race qui voyait autour d'elle disparaître les peuples, som-/brer les civilisations, passer les religions et les philosophies, et qui restait/ là, vieille, usée, décrépite, mais vivan-

te, soutenue par la foi, par le mirage/ de cette terre promise où elle devait retourner un jour et où Dieu la bénirait/ jusqu'à mille générations.... après avoir puni l'iniquité des pères sur les/ enfants...
Et voici que le rêve devenait tangi-/ble....
La toile était maintenant achevée./ Gant jeté à la face de la société menteuse.
Et elle était comprise de ceux à qui elle s'adressait/ tous les Juifs, toute la jeunesse laborieuse des écoles répondait à son/ appel. Les Chrétiens même s'inclinaient.
De toutes part (!) des adresses affluaient./ Varsovie donnait le branle, puis
venait Cracovie, Lemberg et/ beaucoup d'autres

S. XXIII (sic!) (23)
które zdawały się chcieć go pochłonąć, jeden jedyny człowiek nie poddał się - starzec ponury, wychudzony, mizerny, toczący wokół dzikim wzrokiem… Uciekał, nie patrząc wokół siebie, tak jak go prowadziła droga, przeskakując zwłoki, pokonując przeszkody, wciąż jednak niepokonany.
Starzec ten, *Żyd wieczny tułacz*[18], to symbol rasy, która widziała wokół siebie ginące narody, upadające cywilizacje, przemijające religie i filozofie, podczas gdy ona wciąż trwała, wyczerpana, zgrzybiała, ale żywa, podtrzymywana wiarą, mirażem ziemi obiecanej, do której miała powrócić w dniu, w którym Bóg ją pobłogosławi aż do tysiącznego pokolenia… ukarawszy wcześniej dzieci za grzechy ojców…
I oto marzenie stawało się namacalne…
Płótno było już skończone - rękawica rzucona w twarz przeżartego kłamstwem społeczeństwa – i ci, do których się odwoływało, zrozumieli je, wszyscy Żydzi, cała pracowita szkolna młodzież odpowiadała na jego apel. Nawet chrześcijanie chylili głowy. Zewsząd napływały gratulacje. Zaczęło się od Warszawy, potem ruszył Kraków i Lwów, i wiele innych

S.XXIII (ou XXIV) (24)
villes.
Aux étudiants se joignaient des groupes/ d'employés, d'ouvriers, de femmes...
Chacun voulait donner une marque /d'affection à l'artiste qui, loin de la politique, avait, avec Zola, et tant /d'autres depuis, exprimé la grande idée
de justice, d'équité et de vérité qui/ sera l'œuvre du XXème siècle.

18 Samuel Hirszenberg, *Żyd wieczny tułacz* (*Ahaswer*), 1899, Muzeum Bezalel, Jerozolima.

Désormais, dans l'œuvre de S. Hirszenberg/ plus de ces images réelles, de ces intérieurs éclairés de la lumière diffuse des bougies/ qu'il excellait à rendre – (*Crépuscule dans la synagogue*, *Idylle juive*, *Les fiancés*,/ etc.), plus rien que son rêve, qui va devenir, pour lui, une hantise, un cau-/chemar...
C'est en vain qu'il essayera de s'y sous-/traire, fuira, portera sa neurasthénie en Italie où il restera une année, al-/lant de ville en ville, étudiant, s'imprégnant des maîtres de la renaissance, en vain qu'il/ essaiera d'en détourner sa pensée – la réalité elle-même fournira des aliments/ à son rêve.
Ce jardin magnifique orné d'architec-/ture où le style élégant des cyprès s'élève au-dessus des parasols du/ pin, où la profondeur des buissons s'éclaire de l'éclat de quelque/ marbre – cette vaste étendue de plaine où fuit un fleuve, où s'/élève la tour romane d'une église de village. – Ce petit lac dormant/ où se reflètent des nuages et que dominent les arêtes anfractueuses des

S. XXIV (24)
miast.
Do studentów przyłączały się grupy pracujących, robotników, kobiet…
Każdy chciał pokazać artyście, jak bardzo go ceni. Artystę, który trzymając się z dala od polityki, podobnie jak Zola, i tylu innych od tej pory, wyraził wielką ideę sprawiedliwości, równości i prawdy, która będzie dziełem XX wieku.
Od tej pory nie będzie w twórczości S. Hirszenberga tych realistycznych obrazów, tych wnętrz oświetlonych rozproszonym światłem świec, które tak mistrzowsko potrafił oddać (*O zmierzchu w synagodze*[19]; *Żydowska idylla*[20]; *Narzeczeni*[21] itd.), nic poza jego marzeniem, które stanie się obsesją, wreszcie koszmarem…
Na próżno będzie się starał od niego uwolnić, uciec, zawieźć swoją neurastenię do Włoch, gdzie pozostanie przez rok, wędrując od miasta do miasta, studiując, zgłębiając sztukę mistrzów renesansu; na próżno będzie usiłował odwrócić swe myśli od tego problemu – sama rzeczywistość będzie podsycać jego marzenie.
Ten wspaniały ogród ozdobiony architekturą, gdzie wytworne cyprysy wznoszą się ponad parasole sosen, gdzie blask marmurów rozjaśnia cieniste krzewy, rozległa równina, z uciekającą w dal rzeką, romańska wieża wiejskiego kościoła – to małe śpiące jeziorko,

19 Samuel Hirszenberg, *O zmierzchu w synagodze*
20 Samuel Hirszenberg, *Żydowska idylla*
21 Samuel Hirszenberg, *Narzeczeni*

w którym odbijają się chmury i gdzie dominują kręte granie

S. XXV (25)
montagnes taillées dans le saphir –/ La mer profonde, décevante avec l'arc
de son grand œil d'un bleu de lapis laz-/zuli (!) – l'agitation d'un petit port de
pêche – la place du village avec son/ cortège de villageois dansant sa tarentelle
au son du tambourin – Même dans/ ce décor, nouveau pour lui, et qu'il
peint avec enthousiasme, son rêve reviendra/ le hanter, le harceler...
La douce brise, elle-même, ne lui appor-/tera que des sanglots.
Munich, où de nouveau il s'instal-/lera pour y exécuter des peintures destinées à décorer deux palais de Lodz, même/ dans sa ville bien-aimée il ne retrouvera pas la paix.
C'est que désormais son âme est liée à/ cette humanité souffrante. Le monde
que S. Hirszenberg va nous ouvrir c'est/ le monde de la résignation où la douleur
est si intense qu'elle dépasse les forces/ humaines et, voilà un trait essentiel
du talent de l'artiste, c'est que ce/ sera justement par une grande sobriété
de mouvements et d'expressions qu'il/ exprimera cette douloureuse résignation, prendra le spectateur, le force-/ra à s'arrêter, à regarder et à se/ souvenir.
En effet, quiconque a vu « En exil »/ s'en souviendra.
La plaine est immense. Une plaine/ couverte de neige où l'horizon se confond avec le ciel.

S. XXV (25)
Gór wyrzeźbionych w szafirze – Głębokie, zwodnicze morze, rozciągające się łukiem swego wielkiego niebieskiego oka w odcieniu lapis lazuli – ruch małego portu rybackiego – wiejski rynek z orszakiem mieszkańców tańczących tarantellę do dźwięków tamburyna – Nawet w tym otoczeniu, nowym dla niego, które maluje z entuzjazmem, jego marzenie będzie go nachodzić, dręczyć… Nawet łagodna bryza przyniesie mu jedynie szloch. Nawet w jego ukochanym Monachium, do którego znów się przeniósł, żeby tam wykonać obrazy przeznaczone do dekoracji dwóch łódzkich pałaców, nie znajduje spokoju.
Bowiem od tej pory jego dusza związana bedzie z tym cierpiącym ludem. Świat, jaki otworzy przed nami S. Hirszenberg to świat rezygnacji, gdzie ból jest ponad ludzkie siły. I to jest właśnie zagadką talentu artysty, że przy pomocy ograniczonych srodków udaje mu się wyrazić tę bolesną rezygnację, zaskoczyć widza; zmusić go do zatrzymania,

kontemplacji, wspomnienia. **I tak właśnie było, ktokolwiek zobaczył obraz *Wychodźcy* (*Golus*)[22], będzie go pamiętał. Rozległa równina, równina pokryta śniegiem, gdzie horyzont miesza się z niebem.**

S . XXVI (26)
C'est l'hiver russe. / Des gens sont en marche – tout un
exode...
D'où viennent-ils et où vont-ils ?/ C'est un « ukaze » qui est venu d'en
haut, sans qu'on s'y attende, sans que rien/ le fasse prévoir – et ils ont dû se mettre
en route, tous, enfants, femmes, vieil-/lards, adultes – gens de tous les âges
et de toutes les conditions.
Il y avait si longtemps qu'ils étaient/ venus s'installer dans le pays que
tout leur y semblait à eux. La rivière/ avec ses vieux ponts de bois, tous vermoulus,
la place du marché, la mairie avec/ sa grosse horloge, leurs maisons de bois
si chaudes en hiver et qu'ombrageaient/ en été de vieux arbres centenaires. – Tout
leur était familier, jusqu'au vieux gardien/ qui surveillait le jardin public et leur en
défendait sévèrement l'entrée, à eux/ les intrus, les réprouvés.
Pourquoi les chassait-on ?/ Quel crime avaient-ils commis ?
Aucun ! Que celui d'être Juifs, d'ap-/partenir à cette race abhorrée...
Ils avaient baissé la tête.
N'étaient-ils pas des résignés, des vaincus/ de la vie ! Ne devaient-ils pas toujours
s'attendre à tout ! Est-ce que, depuis/ des siècles, leurs frères du ghetto n'avai-
ent pas dû aussi errer à l'aventure,/ de contrée en contrée. – C'était une viel-
le histoire toujours nouvelle...
Ah ! Les pauvres hardes vendues à l'/encan, les foyers détruits en quelques

S . XXVI (26)
To rosyjska zima. Ludzie idą – prawdziwy exodus...
Skąd przychodzą i dokąd idą? To niespodziewany, nieoczekiwany, nieprzewidywalny „*ukaz*[23] z góry", – i musieli ruszyć w drogę, wszyscy, dzieci, kobiety, starcy, dorośli – bez względu na wiek i pozycję.
Już od tak dawna byli osiedleni w tym kraju, że wydawało się im, że wszystko do nich

22 Samuel Hirszenberg, *Wychodźcy* (*Golus, En exil*), 1903-1904.
23 Dekret, rozporządzenie w carskiej Rosji.

należy! Rzeka ze starymi drewnianymi, przegniłymi mostami, rynek, ratusz ze swoim wielkim zegarem, ich własne drewniane domy, ciepłe w zimie, a w lecie zaś ocienione starymi, wiekowymi drzewami. Wszystko było znajome, łącznie ze starym stróżem, który pilnował publicznego parku i zabraniał im surowo wejścia, im – intruzom, pariasom. Dlaczego ich wyganiano? Jakie przestępstwo popełnili? Żadne! Za wyjątkiem faktu bycia Żydami, przynależności do tej znienawidzonej rasy… Spuścili głowę. Czyż nie należeli do zrezygnowanych, zwyciężonych przez życie? Czyż nie powinni zawsze spodziewać się najgorszego?! Czyż od wieków ich bracia z getta nie musieli także błąkać się od kraju do kraju – to stara, powracająca wciąż historia…

Ach, nieszczęsne stada wystawione na pospieszną licytację, domy zniszczone w przeciągu kilku

S. XXVII (27)

heures.

Un « ukaze » d'en haut ! Qui pourrait /lutter contre ?!

Il a frappé tout le monde. / Il n'est resté dans la ville que les rené-

gats, ceux qui se sont soumis devant/ le droit de plus fort.

Ils vont.

En avant marche un vieillard. Il est/ voûté sous le poids des ans. C'est lui qui va montrer la route.../ Quelle route ?

Qu'emporte ! L'exil n'est-il pas par-/tout le même ?

Derrière lui viennent les anciens de/ la ville. L'un d'entre eux porte les « rodaly » pieusement enveloppés dans/ un « thalès ». N'est-ce pas pour leur fidélité à ces lois qu'ils sont chassés,/ aujourd'hui d'ici, demain de là !

Qu'ils leur soit donc un talisman/ une arche de l'alliance, comme celle qui marcha si longtemps devant/ leurs pères, au désert.

Derrière, les autres suivent, pêle-mêle,/ au hasard.

Auprès du père, qui porte un tout petit,/ marche une fillette. Elle tient un sa-

movar dans sa main bleuie par le/ froid – Où chantera-t-il ce soir ? –

Où sera la halte dans cette plaine/ immense qui n'est que neige ? –

Ils vont.

L'intelligent comme l'ignorant/ le pauvre comme le riche – l'ouvrier

S. XXVII (27)

godzin.

Ukaz z góry! Któż mógłby mu się sprzeciwić?!

Uderzał we wszystkich.W mieście pozostali tylko nieliczni renegaci, ci, którzy ulegli prawu silniejszego.

Idą.

Przodem idzie starzec, zgarbiony pod ciężarem lat. On wskaże drogę... Jaką drogę? Nieważne. Czyż uchodźstwo nie jest zawsze takie samo?

Za nim idzie starszyzna miejska. Jeden z nich niesie „rodały", pobożnie owinięte w tałes. Czyż to nie z powodu wierności tym prawom są przepędzani, dziś stąd, jutro stamtąd! Niech więc będą ich talizmanem, arką przymierza, jak ta, która prowadziła dawno temu ich ojców przez pustynię. Z tyłu podążali inni, w przypadkowym porządku. Obok ojca niosącego niemowlę idzie dziewczynka. W sinych od zimna rękach niesie sagan[24]. Gdzie on dzisiaj zaszemrze? Gdzie będzie dzisiaj wieczorem postój na tej ogromnej równinie, bedącej tylko śnieżnym polem?

Idą.

Inteligent i ignorant, biedny i bogaty, robotnik

S. XXVIII (28)

en casquette et l'homme en chapeau/ haute forme – Ils vont, se coudoyant,
pauvre troupeau humain jeté, au/ hasard de la vie, vers des destinées incertaines.
Dans leurs yeux, où le froid gèle les lar-/mes, ils emportent la vision de leur vie saccagée.
Et ils n'ont pas de haine pour ceux/ qui les condamnent ainsi, sans appel,
à l'errance – et ils n'ont pas de blas-/phème pour ce Dieu, fort et jaloux,
qui semble les abandonner après/ leur avoir fait, par la bouche des
prophètes, tant de promesses inaccom-/plies...
Cet appel à l'humanité, bien que /pris dans la réalité, Samuel Hirszenberg le composa sous l'empire de son/ rêve – Il est comme le complément
du « Juif errant ». Une page de plus/ ajoutée au drame – et quelle page magistrale et poignante !

24 Na obrazie widać wyraźnie, że dziewczynka niesie sagan, czy czajnik, a nie jak pisze autorka, samowar.

Mais le dernier mot du/ rêve de l'artiste, le tableau que tous
s'accordent à considérer comme son/ chef d'œuvre c'est : « Le drapeau noir »
Les années ont passé – La révolution /est venue qui a secoué toute la Russie
- Lodz a failli sombrer dans la tour-/mente.
Les ouvriers ont quitté les fabriques /pour les barricades – la rue a été
ensanglantée – des meurtres ont

S. XXVIII (28)
w czapce i mężczyzna w cylindrze. Idą, ramię w ramię, żałosne ludzkie stado rzucone przez życie na pastwę losu.
Przed oczami, w których mróz ścina łzy, staje im ich zniweczone życie. I nie czują nienawiści do tych, którzy ich w ten sposób bezapelacyjnie skazują na tułaczkę – nie bluźnią przeciwko temu potężnemu i zazdrosnemu Bogu, który zdaje się ich opuszczać, uczyniwszy im ustami proroków tyle niedotrzymanych obietnic…
Ten apel do ludzkości, choć realistyczny, Samuel Hirszenberg skomponował pod wpływem swojej wizji – jest on dopełnieniem *Żyda tułacza*, kolejną kartą - zasadniczą i wstrząsającą – dorzuconą do tragedii!
Ale ukoronowaniem wizji artysty, obrazem, który wszyscy zgodnie uznają za arcydzieło, jest *Czarny sztandar*[25].
Minęły lata – nadeszła rewolucja, która wstrząsnęła całą Rosją. Łódź mało nie pogrążyła się w chaosie. Robotnicy porzucili fabryki dla barykad – na ulicach polała się krew – były ofiary

S. XXIX (29)
été commis – toutes les horreurs de/ la guerre civile.
A présent on parle de massacrer les /Juifs – Ne sont-ils pas toujours ceux
par qui on finit ?
Les jeunes lutteront, se défendront, mais/ il faut sauver les vieillards.
Samuel Hirszenberg emmène son vieux /père, sa mère presque mourante, et
vient s'installer avec eux à Cracovie
Cracovie malgré les années écoulées/ a très peu changé – De ci, de là, quelques nouvelles rues percées, mais l'/ensemble est resté le même.
C'est toujours la vieille ville universi-/taire – endormie sous les cendres de

25 Samuel Hirszenberg, *Czarny sztandar* (*Pogrzeb sprawiedliwego*), 1905, Jewish Museum, Nowy Jork.

sa science, vieille comme ses maisons/ et ses rues et comme ses idées aussi.
Les plantations qui ceinturent et/ séparent la vielle ville de la ville neuve n'ont fait que pousser un/ peu plus dru... Combien de fois/ il est venu rêver dans ces allées ombreuses (!), par des soirs de printemps.
Sur les bancs il y avait des couples/ et qui s'embrassaient à la musique
langoureuse des mandolines...
Comme c'est loin tout ça.
Il était jeune alors, plein d'espéran-/ce et d'illusions – si quelques-unes
d'entre elles se sont réalisées, combien/ d'autres s'en sont allées ! ...
Aujourd'hui, bien qu'il n'ait encore/ que 38 ans, ses cheveux et sa barbe
sont déjà grisonnants./ La maladie, les soucis de toutes sortes

S. XXIX (29)
- same okropności wojny domowej.
Teraz mowa o tym, by mordować Żydów. Czy to nie na nich zawsze spada wina?
Młodzi będą walczyć, obronią się, ale trzeba uratować starców. Samuel Hirszenberg zabiera ojca, umierającą matkę i wraz z nimi instaluje się w Krakowie.
Kraków, pomimo upływu lat, niewiele się zmienił. Tu i tam kilka nowych ulic, ale całość pozostała taka sama. To wciąż stare uniwersyteckie miasto, uśpione pod wartwą popiołu swojej nauki, starej, jak jego domy i jego ulice, i jego idee również.
Planty, które otaczają stare miasto, oddzielając je od nowego, nieco zgęstniały…
Ileż to razy przychodził tu marzyć w tych cienistych alejach w wiosenne wieczory. Na ławkach całowały się pary przy dźwiękach rzewnej mandolinowej muzyki…
Jak to było dawno.
Był wtedy młody, pełen nadziei i iluzji – jeśli nawet kilka z nich się spełniło, tyle innych się rozwiało!
Dziś, choć ma zaledwie 38 lat, jego włosy i broda są już szpakowate. Choroba, rozmaite zmartwienia,

S. XXX (30)
La lutte pour l'art, bien autrement/ dure que la lutte pour l'or, l'ont
vieilli avant l'âge./ Il se sent un peu las.
Il en a assez de ces déménagements, de/ ces changements de place continuels.
N'y aura-t-il donc jamais une place/ pour lui et est-il destiné à toujours

errer comme son « Juif errant » à/ aller « d'exil en exil », car il se sent étranger, dans cette patrie d'emprunt,/ sur cette terre inhospitalière.
Sa patrie, à lui, n'est-elle pas là-/bas ?
En Italie, il y rêvait toujours à cette/ Palestine lointaine !
Comme il devait faire bon y vivre !/ Et puis être enfin chez soi...
Il en avait la nostalgie.
Pour y aller, il faudrait être riche, et,/ d'ailleurs, n'avait-il pas charge d'âme ?! Son vieux père ! Sa vieille/ mère !
Allons, c'était un rêve. Il ne fallait/ plus y penser...
Il songe ainsi en se promenant le/ long d'une allée de platanes. – C'est l'automne ! De temps en temps, une/ feuille jaunie se détache d'un arbre pour venir tomber sous ses pieds...
Comme la vie est triste !
Oui, la vie est triste ! Mais la mé-/chanceté des hommes la rend encore/ plus triste...

S. XXX (30)
konieczność walki o sztukę, innej, ale równie trudnej, jak ta o złoto, postarzyła go przedwcześnie. Czuje się trochę znużony.
Ma dosyć przeprowadzek, ciągłych zmian miejsca.
Czyżby nigdy nie miał mieć swojego miejsca, ciągle miał się tułać, jak jego *Żyd wieczny tułacz*, z wygnania na wygnanie, bo czuje się obco w tej przybranej ojczyźnie, na tej niegościnnej ziemi? Czy jego ojczyzna nie jest tam, daleko? We Włoszech wciąż marzył o dalekiej Palestynie! Jak tam musi się przyjemnie żyć! I wreszcie być u siebie… Tęskno mu było do tego. Ale żeby tam pojechać, trzeba być bogatym, a poza tym miał bliskich na utrzymaniu. Starego ojca! Starą matkę! To tylko marzenia. Nie należy więcej o tym myśleć...
Tak rozmyśla przechadzając się platanową aleją. Jest jesień. Co jakiś czas pożółkły liść spada mu z drzewa pod nogi…
Jakże smutne jest życie!
Tak, życie jest smutne! A złość ludzka czyni je jeszcze smutniejszym...

S. XXXI (31)
De Russie des nouvelles arrivent de moins /en moins rassurantes. La guerre civile s'est changée en boucherie, en tuerie.

On tue, on égorge, on éventre, on pille au/ nom de la patrie en danger.
Sur qui se porte cette fureur ?
Sur les Juifs ! Ils avaient aidé à la révolution/ parce qu'ils la savaient le mal nécessaire
parce qu'ils voulaient libérer le pays, qu'/ils s'étaient plu à considérer comme
le leur, des griffes qui enserraient, et /parce que la révolution
avait été vaincue, c'était contre eux/ que l'arme se tournait...
-Maintenant, ce n'était plus dans une /forêt de croix la « race » luttant pour ne
pas tomber, pour ne pas périr ; ce /n'était plus le « Juif errant ». Ce
n'était pas, non plus, sur la grande /plaine blanche, l'exode s'en allant
d' « exil en exil »... C'était, sous un/ ciel lourd, une bière, grande déme-
surément et recouverte d'un drap noir.
Sur le drap un gros livre était attaché, /« le pentateuque »... Derrière la bière
une foule affolée, en délire, se pres-/sait, se bousculait, les mains tendues
vers le livre saint, vers les lois pour/ lesquelles ils s'étaient voués à l'
éternelle errance, à l'esclavage et/ ... à la mort.
A la mort !
C'était vers la mort que toute cette

S. XXXI (31)

Z Rosji nadchodzą coraz bardziej niepokojące nowiny. Wojna domowa zamieniła się w masakrę, w rzeź. Mordy, podrzynanie gardeł, rozpruwanie brzuchów, rozbój w imię zagrożonej ojczyzny. Przeciwko komu obraca się wściekłość? Przeciwko Żydom! To oni wspomogli rewolucję, bo wiedzieli, że jest ona złem koniecznym, ponieważ chcieli uwolnić kraj, który upodobali sobie jako swój, od zaciskających się na nim szponów, a ponieważ rewolucja została zdławiona, to broń obróciła się przeciwko nim...
Teraz, to już nie w lesie krzyży była „rasa" walcząca o to, żeby nie upaść i nie zginąć; to już nie był *Żyd wieczny tułacz*. To już też nie exodus na białej, niezmierzonej równinie, z jednej tułaczki w drugą… Pod ciężkim niebem nienaturalnie duża, przykryta krepą trumna.
Na całunie wielka księga, „pięcioksiąg"… Za trumną oszalały, obłąkany tłum, popychający się nawzajem, ręce wyciągnięte w kierunku świętej księgi, w kierunku praw, którym się poddał. Wierność im skazywała go na wieczną tułaczkę, niewolę i … śmierć.
Na śmierć.
Cały ten tłum

S. XXXII (32)

foule se pressait – Dans leurs regards/ effarés, dans leurs mouvements fébriles, ou dans leur résignation serei-/ne et stoïque – c'était vers la mort qu'ils marchaient.

« Le drapeau noir ».

Le drapeau des Juifs ce n'était pas /le drapeau blanc fleurdelysé (!) des rois, ni le drapeau rouge des sans-culottes... -/c'était « le drapeau noir » - l'impuissance, la nostalgie, la tristesse et/ le deuil...

S. XXXII (32)

śpieszył w kierunku śmierci. W ich przerażonych spojrzeniach, gorączkowych gestach, bądź w spokojnej, a nawet stoickiej rezygnacji widać było, że idą w kierunku śmierci.

Czarny sztandar.

Sztandar Żydów to nie biały sztandar zdobny królewskimi liliami, ani też czerwony sztandar sankiulotów… - to „czarny sztandar" – niemocy, nostalgii, smutku i żałoby…

S.XXXIII (33)

Le drapeau des Juifs c'est le drapeau /bleu de ciel.

Il flotte fièrement sur la façade de /l'école. Le triangle de David s'y détache en blanc.

Nous sommes à Jérusalem. L'école : / c'est la première école d'art fondée en Palestine. Le drapeau : c'est l'em-/blème des Sionistes qui veulent la Palestine aux Juifs...

Samuel Hirszenberg y est enfin venu/ dans cette Jérusalem de ses désirs.

Quelle émotion en apercevant, de/ loin, son rivage – Quels battements de cœur en foulant, pour/ la première fois, le sol ancestral.

Le sol natal ?!

Certes, ce n'était pas encore la patrie/ reconquise mais l'idée, qu'elle le serait peut-être un jour, suffisait /déjà à remplir son cœur d'une allégresse profonde.

Il avait quitté l'Europe, sans grand /regret, non sans lui jeter tout son mépris sur une dernière toile.

« Spinozza » (!) c'est à dire la science/ la philosophie, l'art, tout ce qui

s.XXXIII (33)

Flaga Żydów jest błękitna, jak niebo.

Powiewa dumnie na fasadzie budynku szkoły[26]. Gwiazda Dawida odcina się na niej na biało.

Jesteśmy w Jerozolimie. Szkoła ta to pierwsza szkoła artystyczna założona w Jerozolimie. Flaga to symbol syjonistów, którzy pragną Palestyny dla Żydów…

Samuel Hirszenberg dotarł tu, wreszcie, do swojej upragnionej Jerozolimy. Jakież wzruszenie, kiedy się widzi z oddali brzeg. Jakież bicie serca, kiedy się stawia pierwsze kroki na tej ziemi przodków. Ziemi rodzinnej!?

Z pewnością, nie była to jeszcze odzyskana ojczyzna, ale myśl, że tak kiedyś będzie, wystarczała, by napełnić jego serce głęboką radością.

Porzucił Europę bez większego żalu, nie bez rzucenia pod jej adresem całej pogardy w swoim ostatnim płótnie. *Spinoza*[27] to znaczy nauka, filozofia, sztuka, wszystko, co

S. XXXIV (34)

est grand, beau, tout ce qui met du so-/leil dans la vie, foulé aux pieds, ridiculisé, lapidé par l'ignorance, la cupi/dité, le fanatisme.

« Spinoza » c'est à dire le savant, le philosophe, le poète, éternellement incompris – l'ignorant, le cupide, le fanatique éternellement triomphant.

... Puis, il s'en été allé !

Au surplus, qu'est-ce qui le rattachait/ à cette Europe menteuse où la vie n'était douce qu'aux égoïstes, aux in-/différents, aux charlatans, où il n'y avait que deux catégories de gens : les/ dupeurs et les dupés, où il avait si longtemps erré sans trouver l'oasis/ heureuse.

Ses parents venaient de mourir à quel-/ques mois de distance l'un de l'autre.

Ses frères et sœurs étaient à peu près/ tirés d'affaire.

Là-bas, sous le soleil bleu de sa patrie,/ il retrouverait peut-être la sérénité, oublierait le rêve, le cauchemar lan-/cinant des dernières années – revivrait.

Revivre, renaître avec tout son peuple !/ A l'école il avait trouvé toute une jeunesse l'attendant, mettant,/ en lui, toute son espérance.

26 Mowa o szkole artystycznej Bezalel w Jerozolimie, założonej przez Borisa Schatza w 1903 r.

27 Samuel Hirszenberg, *Spinoza wyklęty, 1907*

S. XXXIV (34)
wielkie, piękne, wszystko, co rozświetla życie, wszystko to zostało zdeptane, wyśmiane, roztrwonione prze ciemnotę, chciwość, fanatyzm.
Spinoza to znaczy mędrzec, filozof, poeta, nigdy nie znajdzie zrozumienia u innych – ignorant, chciwiec i fanatyk zawsze zatriumfuje.

…. A potem odszedł [Samuel Hirszenberg]. Zresztą, co właściwie wiązało go z tą zakłamaną Europą, gdzie życie było łatwe jedynie dla egoistów, obojętnych, szarlatanów, gdzie były tylko dwie kategorie ludzi: tych, co oszukują i oszukiwanych; gdzie tak długo się błąkał nie mogąc znaleźć szczęśliwej oazy?
Jego rodzice zmarli w odstępie kilku miesięcy. Jego rodzeństwo było jako tako urządzone. Tam, pod błękitnym niebem swojej ojczyzny odnalazłby, być może, spokój, zapomniałby o tym boleśnie kłującym koszmarze ostatnich kilku lat, odżyłby. Odżyć, odrodzić się z całym swoim ludem! W szkole znalazł oczekującą go młodzież, która pokładała w nim swoje nadzieje.
S. XXXV (35)
Avec quelle ardeur il se mit au travail./ Tout était à créer dans ce pays resté primitif malgré sa vétusté !
Il fallait lutter avec le fanatisme, avec /le mauvais vouloir, avec les autorités, avec les élèves eux-mêmes – des jeunes gens/ venus, pour la plupart de Russie, des révoltés sur lesquels la révolution avait/ passé laissant sur eux des traces indélébiles.
La tâche était difficile, parfois lourde/ mais le but était si beau –
développer l'art et l'industrie par-/mi ces Juifs, donner du travail et
du pain à des milliers d'hommes/ habitués à vivre, jusque-là, de mendicité. Ajouter une pierre à l'édifice/ de libération finale.
Quelle compensation, d'ailleurs, aux diffi-/cultés de sa tâche, lorsque, sa leçon finie, / il prenait son album et s'en allait/ errer, au hasard de son caprice.
C'était surtout le vieux Jérusalem qui/l'attirait.
Lorsqu'il avait passé sous la voûte/ du mur d'enceinte et qu'il pénétrait
dans les rues étroites et tortueuses,/ il n'était plus l'Européen, venu là
par curiosité, il était l'enfant de/ cette vieille race – Il s'imaginait la
vie aux jours historiques, l'animation de ces rues,
l'empressement autour du temple –/ et l'illusion était facile – Ces ancêtres,
venus du désert, ne portaient-ils pas/

S. XXXV (35)

Z jakim zapałem zabrał się do pracy. Wszystko trzeba było stworzyć w tym prymitywnym kraju, który choć starożytny, nie rozwinął się. Należało walczyć z fanatyzmem, ze złą wolą, z władzami, a nawet z samymi uczniami – młodzi ludzie, pochodzący w większości z Rosji, zbuntowani, naznaczeni niezatartym piętnem rewolucji.

Zadanie było trudne, i często ciężkie, ale cel był tak wspaniały – rozwinąć sztukę i przemysł w środowisku żydowskim, dać pracę i chleb tysiącom ludzi, którzy do tej pory przyzwyczajeni byli żyć z żebractwa. Była to kolejna cegiełka dorzucona do wielkiego dzieła ostatecznej wolności.

Jaka nagroda zresztą za to trudne zadanie, kiedy po skończonych lekcjach brał swój szkicownik i włóczył się, gdzie go chęć zawiodła. Przyciągała go zwłaszcza stara Jerozolima. Kiedy przechodził pod sklepionymi bramami murów obronnych i wchodził w wąskie, kręte uliczki, nie był już Europejczykiem, który przyjechał tu z ciekawości, ale dzieckiem tej odwiecznej rasy. Wyobrażał sobie, jak musiało wyglądać życie w przeszłości, jak tłumne były ulice, jakie ożywienie panowało wokół świątyni – łatwo było dać zwieść się iluzji. Przodkowie przybywający z pustyni

S. XXXVI (36)

Les mêmes vêtements que ce pâtre descen-/du à la ville, à la tête de son troupeau/
ou que ces paysans, venus des alentours, pour/ vendre les fruits de leurs jardins.
Ces promenades, au hasard et sans guide, /dans les rues de la ville, étaient pour
lui une source de joie et de tristesse /tout à la fois.
Sur les cordes de la lyre toutes les impres-/sions ne tiraient-elles pas des sons –
et son âme n'était-elle pas la pla-/que ultrasensible où venaient se reflé-
ter, avec une intensité presque mala-/dive, toutes les visions du dehors !
Assis sur quelque terrasse, d'où son/ œil dominait toute la ville, et tandis
que sa main crayonnait sur l'album,/ sa fantaisie se complaisait à des reculs
dans la lumière des siècles./ Il s'imaginait l'antique Jérusalem des
premiers jours de la conquête ; la /Jérusalem fastueuse de Salomon, la
Jérusalem répudiée et maudite tant de fois/ par les prophètes ; la Jérusalem vaincue ;
la Jérusalem captive, pour en arriver/ à la Jérusalem d'aujourd'hui – bourse
sans baisse, de la religion chrétienne,/ tombeau de la race juive.
N'était-ce pas pour y mourir qu'ils /venaient ici, tous ces fils d'Israël
qu'il rencontrait au hasard de /ses courses ?!

S. XXXVI (36)

nosili przecież to samo odzienie, co pasterz (wolisz pastuch?), który zszedł do miasta ze swoim stadem, czy okoliczni chłopi, przychodzący tam, by sprzedać owoce.

Te spacery w labiryncie miejskich uliczek, bez żadnego przewodnika, napawały go radością i smutkiem zarazem.

Czyż wszystkie te wrażenia nie wzruszały tkliwych strun w jego sercu? A dusza jego nie była jak najczulsza klisza, na której odbijały się, z chorobliwą niemal intensywnością, rozmaite wizje płynące z zewnątrz? Siedział gdzieś na tarasie, z którego dominował wzrokiem całe miasto, a jego wyobraźnia gubiła się w odwiecznej przeszłości, podczas gdy ręka kreśliła na kartach szkicownika.

Wyobrażał sobie starożytną Jerozolimę tuż po podbojach, pełną przepychu Jerozolimę Salomona. Jerozolimę wzgardzoną i po wielekroć przeklętą przez proroków, Jerozolimę zwyciężoną, Jerozolimę zniewoloną, aż po Jerozolimę dzisiejszą – domenę religii chrześcijańskiej, grób rasy żydowskiej.

Czyż nie po to, żeby umrzeć, przybywali tu ci wszyscy synowie Izraela, których spotykał w czasie swoich przechadzek?

S.XXXVII (37)

Quel attachement au sol, à l'histoire,/ aux lois archaïques, quelle force maintenue à travers les siècles qui portait/ à venir mourir, dans la patrie de leurs pères, ces loques humaines secouées par/ les tempêtes de la vie !

Faire revivre, pour un but noble, pour/ le renouvellement de la race, tous ces êtres parqués dans des logis infectes ; relever/ leur fierté abattue ; ranimer leur courage changé en apathique résignation par/ des siècles d'esclavages ; changer le « mur des pleurs » en un « mur de joie » ; ramener/ au soleil de la vie ; ces gens, volontairement enfermés à l'ombre de la mort.

.....

Vivre ! Vivre !

C'était pour vivre, enfin, et pour faire/ vivre qu'il était venu en Palestine, et sa poitrine se dilatait aux effluves/ du printemps – Il aspirait, dans l'air transparent et voluptueux, les parfums/ qui lui arrivaient des montagnes environnantes. – De son âme montait,/ vers le ciel bleu, le cantique de cantiques.

.....

D'autres fois, il portait son rêve/ par la campagne – se perdait dans

les montagnes – restait des heures en-/tières à contempler le panorama magnifique qui s'étendait devant/ ses yeux- - Il les aimait - ces montagnes de la Judée pierreuse – il aimait/ leur couleur grise avec, çà et là, les taches brunes qu'y faisait la terre.

S.XXXVII (37)

Jakież przywiązanie do ziemi, do historii, do pradawnych praw, jakaż siła podsycana przez wieki całe, która skłaniała te strzępy ludzkie wstrząsane burzami życia, by przybyć i umrzeć w kraju ojców. Pobudzić do życia wszystkie te istoty gnieżdżące się w cuchnących norach, dla szlachetnego celu, dla odnowy rasy; wzniecić ich zdeptaną dumę, wzbudzić w nich odwagę, którą stulecia niewolnictwa zamieniły w apatyczną rezygnację; sprawić, by „ściana płaczu" stała się „ścianą radości"; przywieść tych ludzi zamkniętych z własnej woli w cieniu śmierci ku ożywczemu słońcu.

…….

Żyć ! Żyć !

To po to, żeby wreszcie żyć i innych przywrócić do życia, przyjechał do Palestyny. Jego płuca rozpierał zapach wiosny. Wdychał przejrzyste, rozkoszne powietrze, wypełnione napływającymi z okolicznych gór zapachami. A z duszy wznosiła się ku błękitnemu niebu pieśń nad pieśniami.

…….

Kiedy indziej, obnosił swe marzenia, wędrując po wsiach, błąkał się w górach – godzinami kontemplował wspaniałą panoramę, która rozciągała się przed jego oczami. Kochał te góry kamienistej Judei, kochał ich szary kolor, upstrzony brunatnymi plamami połaci ziemi.

S. XXVIII (38)

Il se plaisait à en chercher la flore,/ assemblait des bouquets où la pervenche se mariait à l'anémone, à la/ violette sauvage...

C'étaient des modèles pour un art/ décoratif qu'il rêvait, pour l'avenir, purement juif.

Il aimait aussi les oliviers au feuillage/ argenté de ses plaines ; il aimait ses amandiers fleuris, ses chênes centenaires./ Il aimait encore son ciel tourmenté et changeant de la saison des pluies.

Les nuages passaient tourbillonnant,/ menaçants (!) comme pour un nouveau déluge.

Quelques fois aussi accompagné de ses/ élèves, il partait, à dos d'âne, faire le tour de la ville.
On passait par une étroite vallée, au pied/ des murs de l'antique ville, piétinant des tombes d'où le temps avait/ effacé les noms. On admirait la fameuse porte d'or qui donnait l'accès au temple/ pendant les fêtes des Pâque. Aujourd'hui les Musulmans l'ont murée pour que ne/ s'accomplisse pas la prophétie qui veut que le messie des Juifs entre dans Jérusa-/lem par cette porte.
Légende enfantine mêlée à la gravité /de l'histoire.
On dépassait Silhoé dont les maisons/ s'étagent sur le flanc de la colline abrupte et, à travers de petits jar-/dins aux divisions symétriques où/- poussaient

Powinno być S.XXXVIII (w rekopisie zapisane: XXVIII!) (38)
Lubił zbierać kwiaty, robić bukiety, w których barwinek łączył się z anemonem, z dzikim fiołkiem… Były to wzory dla przyszłej sztuki dekoracyjnej czysto żydowskiej, którą sobie wymarzył.
Kochał również rosnące na równinach drzewa oliwkowe o srebrzystym listowiu; kochał kwitnące migdałowce, stuletnie dęby. Kochał wzburzone, zmieniające się co raz w porze deszczowej niebo Palestyny. Chmury kłębiły się jakby grożąc kolejnym potopem.
Czasem wybierał się w towarzystwie uczniów na przejażdżkę dookoła miasta na ośle. Przemieszczało się wówczas wąską doliną, u podnóża murów starożytnego miasta, depcząc groby, na których czas zatarł imiona. Podziwiało się słynną złotą bramę, przez którą wchodzono do świątyni w czasie świąt Paschy (Przaśników). Zamurowali ją muzułmanie, by zapobiec wypełnieniu się proroctwa, zgodnie z którym Mesjasz żydowski przez nią wkroczy do Jerozolimy. Dziecinna legenda zmieszana z majestatem historii.
Mijało się Silwan[28], którego domy układały się piętrowo na stromym zboczu wzgórza, przechodząc przez małe ogródki z równymi grządkami, gdzie rosły,

S. XXXIX (39)
laborieusement cultivés, les légumes/ nécessaires à l'alimentation des citadins.
On poussait jusqu'à la vallée de la/Géhenne où sont parqués, comme des bêtes immondes, tous les lépreux de la /contrée.
On assistait à la féerie du soleil cou-/chant qui revêtait la ville d'un man-

28 Silwan (Silhoe) – wieś, a obecnie dzielnica usytuowana w południowo-wschodniej części Jerozolimy.

teau d'or, puis on rentrait au trot pares-/seux des bêtes fatiguées.
Mais ce que l'artiste préférait, c'était de monter par des nuits de lune sur le mont des oliviers.
D'un côté, on apercevait, au milieu/ des montagnes qui se dressaient muettes comme des fantômes, la mer morte/ qui scintillait comme un miroir uni sous les rayons lunaires. De l'autre,/ Jérusalem s'étendait, nonchalamment endormie, toute argentée sous la clarté/ transparente et douce.
Pas une voix humaine ne troublait/ le silence de la nuit – c'est à peine si, de temps à autre, le hurlement d'un/ chien sauvage ou la plainte d'un chacal se faisait entendre dans le/ lointain.
Quelle poësie (!) !
On avait alors l'impression d'être em-/porté, hors le temps, hors la vie, dans un monde irréel et fantastique...
Jours heureux, entre tous, pourquoi avez-/vous fui si vite ne laissant après vous que larmes et deuil...

S. XXXIX (39)
uprawiane pracowicie jarzyny, niezbędne do wyżywienia mieszkańców miast, docierało się do doliny Gehenny, gdzie zamknięto - jak plugawe bestie - wszystkich trędowatych z okolicy.
Stamtąd oglądało się feeryczny, ustrajający miasto w złocistą szatę zachód słońca, a potem wracało się w tempie leniwego kłusa zmęczonych zwierząt.
Najbardziej jednak artysta lubił wycieczki na Górę Oliwną w księżycowe noce.
Z jednej strony widać było, pośród niemych jak majaki gór, Morze Martwe, błyszczące w świetle księżyca jak lustro.
Z drugiej – rozciągała się zatopiona niedbale we śnie, srebrzysta w przejrzystej, delikatnej poświacie Jerozolima.
Żaden ludzki głos nie zakłócał nocnej ciszy, czasem tylko dało się słyszeć w oddali wycie dzikiego psa, czy jęki szakala.
Cóż za poezja!
Człowiek odnosił wówczas wrażenie, że był przeniesiony poza czas, poza życie, w świat nierzeczywisty i fantastyczny….
O dni najszczęśliwsze, dlaczego upływacie tak szybko, pozostawiając po sobie jedynie łzy i żałobę….

S. XL (40)
Dans cette athmosphère (!) de rêve Samuel/Hirszenberg a-t-il enfin trouvé/
l'apaisement qu'il cherchait ?/ Non ! Le drame est en lui-même/
et la misère humaine n'a pas de /bornes.
Trop longtemps, il a été le peintre/ de la tristesse, de la mélancolie, de/
la résignation, de l'errance – il est venu trop tard/ en Palestine. /
Ici, comme en Europe, dans ses com-/positions, dans ses études, dans ses/
paysages, c'est le drame qu'il peindra. /
Ses premiers modèles, il ira les choisir/parmi les Yéménites, le peuple le/
plus misérable d'entre les misérables.
Des confins de l'Arabie heureuse, où/ ils vivent en tribus, ils arrivent en
bandes, chaque année, noyant de leur /affluence la Palestine.
Ce sont les pèlerins arabes, se rendant/ à la Mecque, qui les poussent ainsi,
devant eux, comme un troupeau de /bêtes affolées, après avoir, au préalable, /
pillé leurs maisons, violé leurs femmes,/ égorgé leurs enfants, incendié leurs/
villages.
Sans ressources, ils vivent pour la plupart/ du temps, de mendicité, se terrant dans/
des tannières (!).
Pour composer des œuvres intéressantes/ S. Hirszenberg n'a qu'à s'inspirer de/
cet abrégé de la misère humaine. /Ils sont généralement de petite taille. /

S.XL (40)
Czy w tej błogiej atmosferze Samuel Hirszenberg znalazł wreszcie ukojenie?
Nie, tragedia tkwiła w nim samym, a nieszczęście ludzkie nie ma granic.
Zbyt długo był malarzem smutku, melancholii, rezygnacji, tułactwa – za późno przybył
do Palestyny.
I tu, jak w Europie, w swoich dziełach, studiach, pejzażach, malował tragedie. Na swoich
pierwszych modeli wybrał Jemenitów, najnędzniejszy lud na świecie. Co roku nadciągali
całymi hordami z kranców szczęśliwej Arabii, gdzie żyli plemiennie, i zalewali Palestynę.
Pielgrzymi arabscy, udający się do Mekki, po splądrowaniu wcześniej ich domów, zgwał-
ceniu ich kobiet, poderżnięciu gardeł ich dzieciom, podpaleniu ich wsi, pędzili ich przed
sobą, jak oszalałe stado bydła.
Z braku środków Jemenici żyli z jałmużny i mieszkali najczęściej w ziemiankach.

Do stworzenia interesujących dzieł wystarczyło S. Hirszenbergowi zainspirować się tą kwintesencją ludzkiej niedoli.
[Jemenici] są na ogół niskiego wzrostu,

XLI (41)
Phtysiques (!), fiévreux, mais leurs visages/ brûlés par le soleil de l'Arabie, restent/ nobles, beaux.
Et le fait est que de ces pauvres faces/ amaigries, hâlées, S. Hirszenberg, en vrai/ poète, saura extraire des types d'une /large signification humaine.
Voici « Le[s ?] fils de Jacob », « le fiévreux, /le borgne et le penseur » trois types/ caractéristiques. Ils sont assis contre/ un mur attendant le passant. Ils rêvent – à quoi ? A quoi peuvent rêver/ des miséreux – à la bonne aubaine, peut-être au sol natal, au soleil de/ là-bas. Voici encore une tête de/ profil qui se détache en sombre sur/ un ciel d'or. Qu'il peigne un « Saül », fier, ardent, orgueilleux ou un « David »/ grand à force de gravité simple, c'est à eux toujours que le peintre a recours. /C'est qu'il retrouve, en eux, le type primitif de la race qu'aucune civi-/lisation n'est venue atténuer. C'est en eux qu'il revoit ces ancêtres/ fameux, descendus, eux aussi, du désert.
Mais ce n'est pas seulement le type, ou la noblesse d'expression, qu'il convient d'admirer dans les oeuvres si diverses/ exécutées par S. Hirszenberg en Palestine. C'est aussi la facture : Quelle/ finesse dans les tons, quelle sûreté dans le dessin, quel arrangement/ des lignes, quelle combinaison des couleurs. Il a simplifié sa palette.

XLI (41)
zagruźliczeni, rozgorączkowani, ale ich twarze spalone słońcem Arabii są wciąż piękne i szlachetne.
I faktycznie, S. Hirszenberg, jak prawdziwy poeta, będzie umiał wydobyć z tych biednych, wychudzonych, smagłych twarzy prawdę ogólnoludzką.
Oto „synowie Jakuba"[29], „ jeden zgorączkowany, jeden ślepy na jedno oko, jeden zamyślony" – trzy charakterystyczne typy. Siedzą pod murem czekając na przechodniów. Marzą – o czym? O czym mogą marzyć nędzarze – o wyjątkowej gratce, a może o ziemi

29 W oryginale francuskim jest tu błędnie użyta liczba pojedyncza słowa „syn", z treści wynika, że powinna być liczba mnoga.

rodzinnej, o tamtejszym słońcu? Tu jeszcze jedna twarz widziana z profilu, która ciemną plamą odcina się od złocistego nieba. – Czy maluje *Saula*[30], dumnego, wyniosłego, namiętnego, czy *Dawida*[31], wielkiego samą swoją powagą, to pozują mu Jemenici. Odnajduje w nich bowiem pierwotny typ rasy, jakiego żadnej cywilizacji nie udało się wynaturzyć. To w nich odkrywa sławetnych przodków, którzy przecież także przywędrowali z pustyni. Ale to nie tylko typ, czy szlachetność wyrazu należy podziwiać w rozmaitych dziełach, które S. Hirszenberg wykonał w Palestynie. Jest także walor malarski: jakaż delikatność tonów, jaka pewność rysunku, jakie zestawienia barwne. Uprościł paletę.

S. XLII (42)

Sa méthode – ses dessins à la sanguine/ d'un si grand effet décoratif, ils sont exécutés avec trois crayons et cependant/ comme ils rendent bien le ciel, le soleil et toute la gamme des couleurs,/ comme on y sent la transparence de l'air.

C'est que Samuel Hirszenberg est arri-/vé à la plénitude de son talent. Il n'a plus de sécheresse, de froideur.../ Pour le développement de ses forces, il fallait la Palestine. Hélas ! Elle va le/ garder pour toujours…

A présent, l'été est venu, l'été brûlant/ desséchant, sans pluie. C'est à peine si le soir, la chaleur s'apaise un peu.

S. Hirszenberg ne se sent pas bien – il/ se traîne, il languit. Pourtant il continue son cours à l'école...

On le presse de se reposer, de partir pour / les montagnes – il refuse.

La directeur de l'école est malade, il doit/ le remplacer.

Cependant, ses forces diminuent chaque/ jour, il maigrit... Ces vacances qui semblent reculer. Elles arrivent enfin,/ il va pouvoir partir, se reposer. Un indigène offre sa villa, là-haut, sur/ le mont des oliviers ; il y monte, emporte avec lui tout son attirail de peintre.

C'est que là haut le panorama est/ splendide, d'un côté la Mer morte, de l'autre Jérusalem – Sa femme /se débat, elle veut qu'il se repose.

Il promet tout prêt à ne rien tenir.

S. XLII (42)

Jego rysunki sangwiną, bardzo dekoracyjne, są wykonane metodą *trois crayons*, a przecież

30 Samuel Hirszenberg, *Saul*, 1907 lub 1908.

31 Samuel Hirszenberg, *Dawid,* 1907 lub 1908.

jak znakomicie oddają niebo, słońce i całą gamę kolorów, jak bardzo czuć w nich przejrzystość powietrza.
Bo Samuel Hirszenberg osiągnął właśnie pełnię swego talentu. Nie ma już sztywności, chłodu… By jego moce twórcze mogły się w pełni rozwinąć, potrzebna była Palestyna… Jednak miała go ona zatrzymać dla siebie na zawsze…
Nadeszło lato, gorące, suche, bezdeszczowe. Ledwo wieczorami upał słabł nieco.
S. Hirszenberg nie czuje się dobrze, chodzi z trudem, marnieje w oczach. A jednak nadal wykłada w szkole…
Pomimo wywieranej presji, żeby odpoczął, żeby udał się w góry, odmawia. Dyrektor szkoły jest chory, musi go zastępować. Jednak siły słabną z każdym dniem, chudnie… Wakacje zdają się coraz bardziej oddalać. Nadchodzą wreszcie, będzie mógł wyjechać, odpocząć. Ktoś tutejszy proponuje mu swoją willę, tam wyżej, na górze oliwnej; udaje się wiec tam zabierając ze sobą wszystkie swoje przybory malarskie.
Bo tam, na górze, panorama jest wspaniała, z jednej strony Morze Martwe, z drugiej Jerozolima. Żona próbuje z nim walczyć, chce, żeby odpoczął. On obiecuje wiedząc, że niczego nie dotrzyma.
S.XLIII (43)
A peine installé il s'alite. /Il a la fièvre, oh, pas bien forte 38°.
Tout le monde a la fièvre./ Oui, mais tout le monde n'est pas
débilité par vingt ans de souffrance./ Sa femme le regarde et son cœur se
serre douloureusement./ Elle fait venir un médecin, deux, puis/ quatre.
La fièvre ne cesse pas, la dyssenterie (!) /s'en mêle.
On renmène (!) le malade à la ville –/ Peut-être que le changement d'air...
Sa femme voudrait le croire mais une/ angoisse l'étreint, lui serre le cœur
comme dans un étau... Il lui/ semble voir la mort penchée sur lui.
Elle ne le quitte ni jour ni nuit. Les/ quatre médecins continuent à le soigner.
Quatre fois le malade semble sauvé...
C'est qu'il lutte de toute (!) les forces de/ sa volonté contre la mort - il a encore
beaucoup d'œuvres en train à finir/ il veut qu'on les lui apporte, il les
regarde, raconte les changements qu'/il y apportera : Il reculera un peu
cette colonne – là le Juif qui regarde,/ il l'avancera un peu, ce sera mieux
dans la ligne...
Il veut aussi revoir son « Jérémie mau-/dissant Jérusalem » -- Il ne poussera
dans tes champs que des pierres.../ceux qui assistent à cette scène

étouffent leurs sanglots.

S.XLIII (43)

Ledwie dotarł na miejsce, już musiał położyć się do lóżka. Ma goraczkę, och, niezbyt wysoką, 38°.

Wszyscy miewają goraczkę. Tak, ale nie wszyscy są osłabieni dwudziestoletnim cierpieniem. Żona patrzy na niego, i ból ściska jej serce. Sprowadza lekarza, dwóch lekarzy, potem czterech. Gorączka nie spada, na dodatek przyplątała się dyzenteria.

Chory przewieziony zostaje z powrotem do miasta. Być może zmiana powietrza…

Jego żona chciałaby w to wierzyć, ale ogarnia ją lęk, który ściska jej serce, jak imadło…

Zdaje się jej, że widzi pochylającą się nad nim śmierć. Żona jest przy nim dzień i noc. Czterech lekarzy cały czas się nim opiekuje. Cztery razy wydaje się, że chory jest uratowany… Bo też i on walczy całą siłą woli ze śmiercią – ma jeszcze wiele dzieł do skończenia, chce, żeby mu je przynieść, ogląda je, mówi, jakie wprowadzi do nich zmiany: tu cofnie nieco tę kolumnę; tam, tego Żyda, co patrzy, przesunie nieco do przodu, to będzie bardziej w linii…

Chce też zobaczyć swego *Jeremiasza przeklinającego Jerozolimę*[32] – tu będzie jedynie kamieniste pole. Świadkowie tej sceny z trudem powstrzymują łzy.

S.XLIV (44)

Hélas ! Il n'achèvera pas sa chanson!

....

Il a beau se débattre, la mort est là/ qui le presse, l'enserre. ---

Après 17 jours d'une longue agonie/ il meurt dans les bras de sa

femme, entouré de ses élèves et de/ ceux qui l'aiment.

Après avoir erré toute sa vie il n'était/ venu dans sa patrie que pour y mourir.

Sa dépouille mortelle repose en Terre/ Sainte.

Rien ne marque sa tombe à l'attention du/ public – elle est une parmi des mil-/liers...

C'est l'égalité dans la mort./ Mais où l'homme dépasse de beaucoup les/ autres c'est par sa vie qui peut être/ donnée en exemple.

Il fut un artiste sincère et un homme/ loyal. Dans la mesure de ses moyens,

il fut l'un des pionniers auxquels les /Juifs devront la suprême conquête.

C'est en travaillant à leur libération/ qu'il a souffert, pâli, vieilli, lutté, qu'/il est mort...

Son nom doit être inscrit au livre d'or/ de la patrie.

32 Samuel Hirszenberg, *Jeremiasz przeklinający Jerozolimę*, 1907 lub 1908.

Que les Juifs ne l'oublient pas.

S.XLIV (44)
Niestety, nie dokończy swojej piosnki!
….
Chociaż walczy, to jednak śmierć jest tutaj, pochyla się nad nim, osacza go. ---
Po 17-tu dniach długiej agonii umiera w ramionach żony, w otoczeniu uczniów i przyjaciół. Po życiu spędzonym na tułaczce dotarł do ojczyzny, żeby w niej umrzeć. Jego ciało spoczywa w Ziemi Świętej. Nic nie wskazuje jego grobu publiczności. Jest on jednym z tysięcy. To jest równość w obliczu śmierci.
Życiem swoim, które może być przykładem dla innych, przerósł swoich współczesnych. Był artystą szczerym, i lojalnym człowiekiem. Na miarę swoich możliwości był jednym z pionierów, któremu Żydzi będą zawdzięczać swoje ostateczne zwycięstwo. To pracując na rzecz ich wolności cierpiał, wycieńczył się, zestarzał, walczył i zmarł…
Jego nazwisko powinno być wpisane złotymi zgłoskami w księgę ojczyzny. Oby Żydzi nigdy o nim nie zapomnieli.

Berlin 1e mai 1909 (Berlin 1-go maja 1909)

Dinah Hirszenberg
Z francuskiego tłumaczyła i przypisami opatrzyła (?) Ewa Bobrowska

Samuel Hirszenberg, *Portret Diny Hirszenberg*, 1903

Bracia Hirszenbergowie - w poszukiwaniu ziemi obiecanej
Hirszenberg brothers – in search of Promised Land

Teksty i materiały z konferencji naukowej w Muzeum Miasta Łodzi (25.10.2015)
i seminarium w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN (25.05.2017)/
Texts and materials from the conference at the Museum of the City of Lodz (25.10.2015)
and seminar at the Museum of the History of Polish Jews POLIN (25.05.2017)

Redakcja/Edit by
Teresa Śmiechowska
Izabella Powalska
Adam Klimczak

Korekta tekstów polskich/Proofreading of Polish texts
Elżbieta Sawicka
Marek Lewoc
Tłumaczenie angielskie/English translation
Katarzyna Gucio, Marek Lewoc
Tłumaczenie polskie
Joanna Sliwa
Korekta językowa tekstów angielskich/Proofreading of English texts
Mark Tardi
Recenzja naukowa
prof.nadzw. dr hab. Eleonora Jedlińska
Projekt katalogu/Cataloque design
Katarzyna Lewoc, 2x3 studio kreatywne;
Wydawca/Publisher
© Muzeum Miasta Łodzi 2017
Ul. Ogrodowa 15, 91-065 Łódź
Tel. 42 254 90 00
e-mail: muzeum@muzeum-lodz.pl
www.muzeum-lodz.pl
Współwydawca/Co-editor
© Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma
ul. Tłomackie 3/5, 00-090
Tel. 22 827 92 21
e-mail: secretary@jhi.pl
www.jhi.pl

ISBN 978-83-65026-24-8