

Dariusz Rozmus

Ślady polichromii na nagrobkach żydowskich z obszaru dawnego powiatu olkuskiego

Ochrona Zabytków 53/1 (208), 85-92

2000

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ŚLADY POLICHROMII NA NAGROBKACH ŻYDOWSKICH Z OBSZARU DAWNEGO POWIATU OLKUSKIEGO

Nagrobki omówione w tym artykule pochodzą z cmentarzy żydowskich w Olkuszu, Sławkowie i w Pilicy. Chronologia większości macew zamyka się pomiędzy 2 poł. XIX w. a 1941 r. Jednakże, „*cmentarz prawie zawsze i prawie wszędzie jest swoistą enklawą konserwatywnym kulturowego. Szczególnie widoczne jest to w kulturze żydowskiej*”¹. Dlatego też większość zabytków będących przejawem twórczości „ludowej” albo, używając może lepszego określenia, nieprofesjonalnej, zawiera ślady starszych zjawisk artystycznych. Możemy dzięki nim poznać tradycyjny zestaw motywów i symboli przynależnych sztuce żydowskiej, wykształconych na przestrzeni wieków i opracowanych we własnej stylistyce.

Żydowska sztuka sepulkralna, będąc gałęzią sztuki religijnej, wykazuje bezpośrednie podobieństwo do malarstwa sakralnego synagog i wraz z nim ma wspólne korzenie. Wykształciła ona pewien określony zestaw symboli, wyobrażanych najczęściej w formie płaskorzeźb bądź reliefów². Zestaw ten wydaje się być w najogólniejszym sensie zbiorem skończonym (?), chociaż doprawdy trudno nakreślić jego granice. Do podstawowych symboli o charakterze religijnym zaliczyć należy menorę, świeczniki, przedstawienia zwierząt oraz motywy roślinne. Włączyć do nich należy także księgi i biblioteczki łączące się czasami z przedstawieniami aron ha-kodesz ze zwojami Tory. Szczególnie i bardzo istotne miejsce wśród tych symboli zajmuje korona, dłonie kapłanów oraz przybory związane z posługą świątynną Lewitów. Symbole te tworzą częstokroć skomplikowane kompozycje wpisane niejako w motyw portalu. Należy też w tym momencie

zaznaczyć, że w dużych ośrodkach miejskich, w wielkich nekropoliach Warszawy, Łodzi, czy też Wiednia pojawia się wiele przedstawień nie związanych z religią. Mogą to być oznaczenia zawodu, np. lekarza, inżyniera budowniczego (cyrkiel, węgielnica), a nawet przedstawienie motocykla w wieńcu z liści laurowych³. M. Krajewska wspomina o wyobrażeniu kapelusza odkrytym przez Levy’ego na nagrobku z białostockiego cmentarza⁴. Kolejnym zaskakującym wyobrażeniem jest wizerunek Artemidy strzelającej z łuku opisany przez M. Bałabana⁵.

Najprawdopodobniej nie zdarza się, aby na konkretnym obiekcie grzebalnym można było zaobserwować w pełni bogactwo żydowskiej sztuki nagrobnej. Nagrobki tradycyjne wykazują na ogół silny konserwatywnizm, co jednak nie oznacza braku adaptacji nowych motywów⁶. Częstokroć posiadają one charakter silnie eklektyczny, pomieszczenie stylów odbywa się zazwyczaj w kanonach sztuki ludowej, łącząc częstokroć dużą naiwność przedstawień z wielką biegłością warsztatową. Rzeźbę uzupełniała polichromia o całkowicie oryginalnym charakterze. Zachowane jeszcze do dzisiaj ślady barwnych zdobień nagrobków są przedmiotem tego artykułu.

W powszechnym odczuciu, ugruntowanym już w okresie oświecenia, antyk zwłaszcza „klasyczny”, grecki, cechować miała „*cicha wielkość i szlachetna prostota*”⁷. Podkreślała te cnoty nieskazitelna biel rzeźb. Jeszcze dzisiaj dla wielu odbiorców „szokiem” byłaby pełna rekonstrukcja barwnej kolorystyki, która towarzyszyła plastyce, a przede wszystkim architekturze⁸. Podobnie dla większości ludzi cmentarze żydowskie

1. J. Kolbuszewski, *Cmentarza pejzaż semiotyczny*, „Przegląd Powszechny” 1994, nr 11/879, s. 220.

2. Najpełniejsze omówienia w polskiej literaturze żydowskiej symboliki nagrobnej znajdują się w następujących pracach: M. Krajewska, *Cmentarze żydowskie — mowa kamieni*, „Znak” 1983, nr 2–3, s. 397–411; też, *Symbolika płaskorzeźb na cmentarzach żydowskich w Polsce*, „Polska Sztuka Ludowa” 1989, nr 1–2, s. 45–60; też, *A Tribe of Stones. Jewish Cemeteries in Poland*, Warszawa 1993, A. Trzciniński, *Symbole i obrazy — treści symboliczne przedstawień na nagrobkach żydowskich w Polsce*, Lublin 1997.

3. Nagrobek Hansa Jakuba Grunwalda, zm. w 1925 r., pochowanego w Wiedniu. Por. P. Steines, *Hunderttausend Steine — Grabstellen grosser Österreichischer jüdischer Konfession auf dem Wiener Zentralfriedhof, Tor I und Tor IV*, Wien 1993, il. na s. 34.

4. Krajewska wspomina o wyobrażeniu kapelusza odkrytym przez Levy’ego w Białymstoku, A. Levy, *Jüdische Grabmalkunst in Osteuropa*, Berlin 1923, cyt. za: M. Krajewska, *Symbolika...*, s. 57.

5. Książka M. Bałabana ilustrowana jest m.in. kilkoma rycinami przedstawiającymi odrisy płaskorzeźb symbolicznych na nagrobkach ze starego cmentarza w Lublinie, pomiędzy nimi znajduje się przerys z nagrobka Abrahama Heilperna z wyobrażeniem Artemidy strzelającej z łuku. I o ile jest to rzeczywiście Artemida, to mamy

kolejny zaskakujący jak na takie miejsce symbol. Możliwe, że w tym przypadku mamy do czynienia ze symbolem „czysto” wanitatywnym i w istocie rzeczy postać strzelca nie ma nic wspólnego z grecką boginią. Por. M. Bałaban, *Żydowskie miasto w Lublinie*, Lublin 1991, s. 112, il. 51. Najbliższe paralele pojawiają się w wierzeniach ludów sąsiadujących z Izraelem. Chodzi tutaj o fenickiego boga plag i nieszczęść, którego imię przypomina hebrajskie słowo — strzała. Strzała (haz) wspomniana w Ps. 91, 5 nawiązuje do określenia wielkiego niebezpieczeństwa, zabójcy por. ks. K. Kościelniak, *Złe duchy w Biblii i Koranie — wpływ demonologii biblijnej na koraniczne koncepcje szatana w kontekście oddziaływań religii starożytnych*, Kraków 1999, s. 53–54.

6. Dochodziło również do wydarzeń dramatycznych. W jednym z pism żydowskich przytoczono przykład zburzenia przez chasydów pomnika nagrobego, na którym pojawił się, zresztą na jego odwrocie, „bezbożny” napis w języku niemieckim por. A. Cała, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864–1897)*, Warszawa 1989, s. 26.

7. S. Lorentz, A. Rottermund, *Klasycyzm w Polsce*, Warszawa 1984, s. 7.

8. Por. próbę odtworzenia polichromii doryckiej świątyni Ateny w Afai na Eginie, Z. Sztetyło, *Sztuka grecka*, (w:) *Sztuka świata*, Warszawa 1990, t. II, il. na s. 46.

kojarzą się dzisiaj z szarością zwietrzałych kamieni. A przecież nie brak relacji, które mówią nam o zupełnie innym wyglądzie tych cmentarzy. Ilustracją niech będzie tutaj wypowiedź niemieckiego rabina z okresu I wojny światowej, przytoczona przez A. Trzcinińskiego. „Bardzo często stele są różnobarwnie pomalowane. Kolory są jaskrawe i rażące. Ostre i surowe barwy — czerwień i zieleń, żółć, błękit i biel — umieszczone są obok siebie. Często jest zaskakujące to, że tak wrzaskliwą żywotność kolorów spotyka się w miejscu, gdzie jest cisza, spokój i powaga”⁹.

Ślady polichromii na nagrobkach są obecnie jedynymi przykładami nieprofesjonalnego malarstwa żydowskiego związanego ze sztuką sakralną. Materiały inwentaryzacyjne, które zebrano przed laty w zabytkowych drewnianych synagogach, nie oddają bogatej kolorystyki wnętrza. Ilustracje barwne należą do wyjątków. Publikacje kolorowych fragmentów polichromii z Połańca, Mohylewa, Chodorowa i Horb w polskiej literaturze znaleźć można w artykule M. i K. Piechotków¹⁰.

Jaskrawość, ostre przejścia i kontrasty kolorystyczne wskazują na pewien orientalny ryt, który poprzez wieki stale towarzyszył sztuce żydowskiej. Na orientalny styl polichromii synagog zwrócił już uwagę I. Schiper. Dał on też ciekawy opis orientalizującej kompozycji: „najciekawsza jest polichromia w zbudowanej ok. 1642 bóżnicy chodorowskiej (k. Lwowa). Jest ona całkowicie oparta o sztukę miniaturzystów żydowskich, którym zawdzięczamy iluminowane rękopisy hebrajskie. Malarz, który dekorował wnętrza bóżnicy chodorowskiej, rzucił na sklepienie i ściany kobierzec wschodni, upstrzony medalionami, w których umieścił egzotyczną faunę: papugi, węże, foki, słonie, wielbłądy”¹¹.

Związek pomiędzy sztuką sepulkralną i sakralną występuje we wszystkich kulturach. Dlatego też istniał on zapewne pomiędzy stylem wyobrażeń symbolicznych na nagrobkach a malarstwem synagogałnym, zwłaszcza w skali lokalnej. Już w okresie przedwojennym zwrócono na to zjawisko uwagę, a jako jeden z przykładów wskazano Żółkiew¹². Dzisiaj pozostały w praktyce tylko nagrobki. Dlatego też ślady polichromii nagrobnej są dla nas tym cenniejsze.

Bazę źródłową do badań stanowią obecnie nieliczne doniesienia o pozostałościach barwnych zdobień zamieszczone w komunikatach omawiających poszczególne

gólne cmentarze. Badania w tej dziedzinie w ciągu ostatnich lat prowadził A. Trzciniński, który udokumentował ślady kolorystyki z 30 cmentarzy z terenów południowo-wschodniej Polski i zachodniej Ukrainy. Zebrany przez autora materiał obejmuje 120 nagrobków z kompletną polichromią¹³. Materiał zabytkowy pochodzi głównie z XIX i XX w., choć notowane są również nagrobki XVIII-wieczne i wcześniejsze. W 1989 r. Trzciniński opublikował cenny komunikat wraz z dwięcioma (barwnymi) przykładami zrekonstruowanej dekoracji malarskiej¹⁴.

Poniżej przedstawione zostanie kilka przykładów nagrobków ze śladami polichromii. Większość macew na omawianych obiektach wykonana została z białego bądź czerwonoróżowego piaskowca zwanego parczewskim lub żareckim (od żaren, nie od Żarnowca), który występuje w rejonie Olkusza¹⁵.

Niezwykle cennym świadectwem o tym jak wyglądały malowane nagrobki żydowskie, jest doskonale zachowana polichromia nagrobka nr 236 z Pilicy (il. 1)¹⁶. Ścianę przednią macewy, łącznie z polem zwieńczenia, pomalowano żółtą farbą o wyraźnym złotym odcieniu. Płaszczyznę inskrypcyjną pokryto intensywnym czarnym kolorem, przez który przeświecają złobione, malowane kolorem złotym, litery. Powyżej, w polu zwieńczenia, koronę pomalowano na złoto, podobnie jak tło płyciny. Wnętrze, wypełniające wolne przestrzenie pomiędzy płaskorzeźbionymi elementami korony, wypełniono barwą karminową. Tak więc farba, którą pokryto wklęsłe pola kompozycji, wypełnia koronę i, w kontraście do wypukłych, malowanych złotem elementów, nadaje całości przedstawienia trzeci, przestrzenny wymiar. Korona przedstawiona jest też w ten sposób, aby obręcz widziana była w rzucie, co umożliwi przedstawienie jej wnętrza w formie spłaszczonej soczewki. Plastyka i polichromia tego nagrobka tworzą nierozwalny związek.

Taki sposób przedstawienia korony, w którym chodziło o wypuklenie trzeciego jej wymiaru, nie ogranicza się tylko do płaskorzeźby nagrobnej. Na trzech bogato haftowanych sukienkach na Torę, pochodzących z 2 poł. XIX w., a znajdujących się w zbiorach Muzeum ŻIH, widzimy bardzo podobne przedstawienia koron. Soczewkowate, pokazane w rzucie, wnętrza obręczy tychże koron wyhaftowane jest intensywnie różową nitką¹⁷. Na tym przykładzie widzimy wyraźne

9. A. Levy, op. cit., Berlin 1924, s. 16, cyt. w tłumaczeniu A. Trzcinińskiego w: A. Trzciniński, *Polichromie nagrobków żydowskich*, „Muzeum Pojezierza Łęczyńsko-Włodawskiego — Zeszyty Muzealne”, Włodawa 1997, s. 8.

10. M. i K. Piechotkowie, *Polichromie polskich bożnic drewnianych*, „Polska Sztuka Ludowa” 1989, nr 1–2, s. 65–87.

11. I. Schiper, *Sztuka plastyczna Żydów w dawnej Rzeczypospolitej*, (w:) *Żydzi w Polsce Odrodzonej*, Warszawa 1935, s. 316.

12. H. Cieśla, *Ornament nagrobnych kamieni żydowskich i jego symbolika*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie” 1939, t. XV, z. 3, s. 4 (streszczenie referatu).

13. A. Trzciniński, *Polichromie nagrobków żydowskich...*, s. 3–4.

14. A. Trzciniński, *Polichromia nagrobków na cmentarzach żydowskich w Polsce południowo-wschodniej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1989, nr 1–2, s. 63–65 (tam też literatura przedmiotu).

15. Cmentarz pilecki jest oddalony od Olkusza o ok. 25 km, sławkowski ok. 12–13 km.

16. Opis nagrobka i tłumaczenie inskrypcji ukazało się w L. Hońdo, D. Rozmus, A. Witek, *Cmentarz żydowski w Pilicy — materiały inwentaryzacyjne*, Kraków 1995.

17. Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego. *Zbiory artystyczne*, Warszawa 1995, sukienka przedstawiona na ilustracji nr 19 pochodzi z 1896 r. z Niemiec, natomiast sukienki z ilustracji nr 21–22 pochodzą z Grecji (daty powstania nieznane).

nawiązanie w płaskorzeźbie i polichromii sepulkralnej do motywów znanych ze sztuki sakralnej *sensu stricto*.

Kolejny przykład polichromii wiąże się z łączeniem kilku barw, przy czym najintensywniejszy jest tutaj kolor czarny. Przedstawiony na il. 2 pochodzący ze Sławkowa przedwojenny nagrobek kobiety pomalowano czarną farbą. Część liter oraz przedstawienie świecznika wyróżniono kolorem złotym. Trudno w tej chwili rozpoznać, czy listki ornamentu roślinnego zamykającego płaszczyznę z inskrypcją umieszczoną w płaskorzeźbionej, uszatej ramie pomalowano popielato-srebrną farbą, czy też pozostawiono w tych miejscach prześwitujący naturalny kolor kamienia. Na kolejnym kobiecym nagrobku (il. 3), również ze Sławkowa (data śmierci 685 tzn. 1925 r.) widzimy wykorzystanie naturalnego, różowoczerwonego tła kamienia, na które w polu zwieńczenia oraz na lico nagrobka nałożono czarną farbę. Przedstawienie świecznika pomalowano farbą srebrną, podobnie złobki inskrypcji hebrajskiej. Personalalia zmarłej oraz końcową formułę inskrypcji **התנצח** zaznaczono złotą farbą.

Pochodzący z 1908 r. nagrobek Jakuba (Jakowa) Kopela (cmentarz w Pilicy nr inw. 290) jest kolejnym unikalnym przykładem prawie kompletnie zachowanej polichromii (il. 4). Jako jeden z wielu należy on do tej kategorii macew, w której symboliczną płaskorzeźbę pomalowano złotą farbą i umieszczono na czarnym tle płyciny. Uderzająca jest w nim kompozycja, w jakiej przedstawiono drzewo. Przy starannej autopsji konstatujemy, że od głównego pnia odrastają ulistnione gałęzie w układzie po trzy z każdej strony, daje nam to w sumie, łącznie z pniem, siedem złoconych odnóg menory jako drzewa życia.

Jak piszą autorzy rozdziału pt. *The Inner World in The Jewish World*, siedmioramienny świecznik, jeden z najstarszych symboli judaizmu, reprezentujący światło Boga, nawiązuje do jeszcze starszego symbolu jakim jest drzewo życia, które bywa czasami przedstawiane z siedmioma gałęziami. Przypomnijmy, że w wizji proroka Zachariasza pojawia się siedmioramienny świecznik-menora w połączeniu z dwiema oliwkami¹⁸.

Jedno z najciekawszych przedstawień menory jako drzewa jest również przykładem niezwykłego kunsztu średniowiecznego miniaturstwa. Całość przedstawienia jest jednocześnie tekstem religijnym¹⁹.

Drzewo życia nierozzerwalnie łączy się z drugim uniwersalnym dla ludzkości motywem — drzewem

kosmicznym. „*Niewyczerpane życie jest równoznaczne z nieśmiertelnością, dlatego drzewo-kosmos może na innej płaszczyźnie stać się drzewem żywota bez śmierci*”²⁰. W zasadzie jest tylko jedno drzewo, zmieniają się tylko aspekty, w jakich ten archetypowy symbol się pojawia. W podstawowej dla średniowiecznego żydowskiego mistycyzmu księdze Zohar, to Bóg jest drzewem życia, rosnącym w raju. Na jego gałęziach odnajdują schronienie dusze sprawiedliwych. W *Sefer ha-Bahir* czytamy, że kosmiczne drzewo reprezentuje siedem sił działających podczas stworzenia. Jest również drzewem dusz, powstającym poprzez działanie wszystkich sił Boga. Drzewo to ożywiane jest wodą życia, która tryska ze źródła, jakie stanowi druga z *sefirot* — boskich emanacji, czyli mądrość. Bóg sprawia, że rodzi ono ciągle nowe zastępy dusz, ludzi sprawiedliwych²¹. Pięknie ilustruje to płaskorzeźba z nagrobka Lewity na cmentarzu w Sławkowie (il. 5). Dżban, stanowiący podstawowy symbol oznaczający przynależność do pokolenia Lewitów, został w tej kompozycji zawieszony na gałęzi drzewa.

Powracając do zagadnień kolorystyki, należy się zastanowić nad zestawieniem kolorów, które widzimy na nagrobkach przedstawionych na il. 2, 3 i 4. Czy zestawienie czerni tła z złoceniami jest tylko imitacją szlachetniejszego gatunku czarnego kamienia oraz złoconych lub posrebrzanych metalowych liter? Można by takie wyjaśnienie przyjąć, gdyby nie pewna, istotna kwestia.

Czerń w symbolice oznacza przeciwieństwo światła. Sama w sobie mroczna, jest domeną królestwa nocy i żałoby. Jak poświadcza Józef Flawiusz, oskarżeni stawali przed sądem w czarnych szatach, dłużnicy i ubiegający się o łaskę również ubierali się w czarne szaty, chociaż kult żydowski wykluczał tę barwę żałoby²². Wiele jednak wskazuje, że kolor czarny wiązano jednak w starożytności jeżeli nie z żałobą po utracie bliskich, to z symboliką śmierci. Pośród wielu opowieści przekazanych poprzez Talmud jest opowieść o Szymonie Sprawiedliwym (żył na przełomie III i II w. p.n.e.), który tak opowiedział o swoim przecuciu nadchodzącej śmierci. „*W każdy dzień pojednania, kiedy wchodziłem do miejsca Najświętszego w świątyni, towarzyszył mi starzec odziany na biało, owinięty w biel, i tam mnie zostawił, ale dzisiaj przyłączył się do mnie starzec odziany w czerń, owinięty czernią, wszedł tam ze mną i ze mną pozostał*”. W niedługi czas po tym wydarzeniu Szymon Sprawiedliwy zmarł²³.

18. „*The candlestick is one of the oldest symbols of Judaism. Placed immediately in front of the sanctuary of the Temple, it represented the light of God and of judgement. But it goes back to a yet more ancient symbol of seven — branched tree of life, a fact of which at least some Jewish mystics seem to have been fully aware. A manuscript of the Pentateuch, written in Germany in 1298 contains three full page illustrations made up of micro-writing, all closely associated with the menorah...*” Cyt. za A. Hyman, R. J. Zwi Werblowsky, S. Ettinger, *The Inner World*, (w:) *The Jewish World*, London 1986, s. 194, il. nr 7, 9; por. też M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków 1994, s. 207.

19. Por. *The Jewish World*, s. 194–195, il. 7. Skryba — artysta, który wykonał w średniowieczu to dzieło sztuki rysowniczej i kaligraficznej nazywał się Solomon ha-Cohen.

20. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Łódź 1993, s. 261.

21. M. Lurker, op. cit., s. 205–225; por. też *The Zohar*, tłum. M. Simon, H. Sperling, London–Bournemouth 1949, t. V, s. 394; por. też R. Goetschel, *Kabala*, Warszawa 1994, s. 65.

22. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 117.

23. (Joma 39 b) [za:] W. Tyloch, *Opowieści mędrców Talmudu*, Gdynia 1993, s. 50.



1. Macewa z Pilicy, po 1904 r. Wszystkie fot. D. Rozmus
1. Matsevah from Pilica, after 1904. All photos: D. Rozmus



2. Nagrobek ze Slawkowa, XX w.
2. Gravestone from Slawków, twentieth century



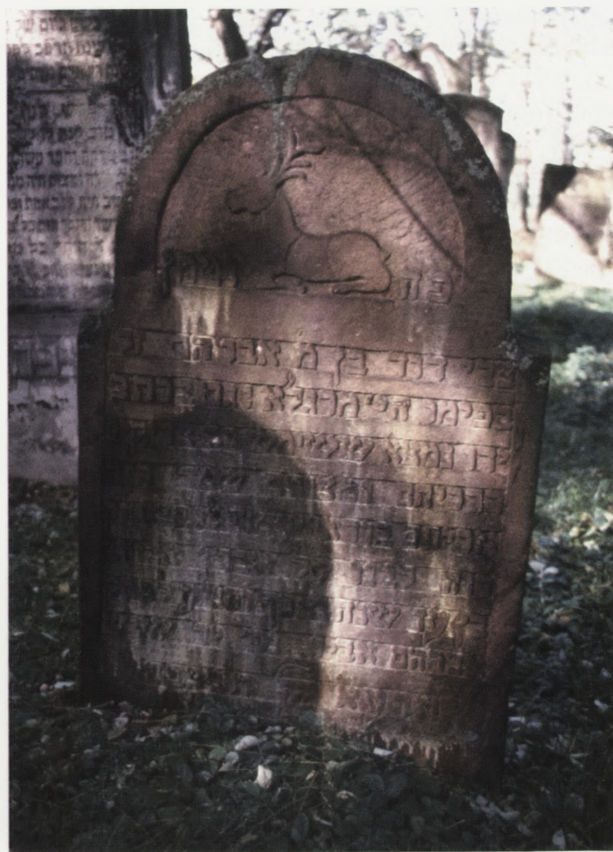
3. Nagrobek ze Slawkowa, po 1928 r.
3. Gravestone from Slawków, after 1928



4. Nagrobek z Pilicy, po 1908 r.
4. Gravestone from Pilica, after 1908



5. Nagrobek ze Slawkowa, XX w.
5. Gravestone from Slawków, twentieth century



6. Nagrobek ze Slawkowa, po 1911 r.
6. Gravestone from Slawków, after 1911

W diasporze w tej kwestii nastąpiła zmiana. Na pamiątkę rocznicy zburzenia Świątyni Jerozolimskiej wieszano czarny parochet. Prawdopodobnie pod wpływem otoczenia chrześcijańskiego czerń stała się również kolorem żałoby indywidualnej. Czarnym całunem nakrywano zwłoki zmarłego przed pogrzebem²⁴. Badania etnograficzne wykazują że, jeśli zmarłego chowano w trumnie, była ona bardzo prosta, drewniana, pomalowana na czarno²⁵. O ile czerń strojów mogła zostać bez większych problemów rzeczywiście zaadaptowana przez Żydów pod wpływem chrześcijańskim, o tyle absolutnie nie ma dowodów na to, że kolor trumny może mieć podobne pochodzenie. Trumny używane w pochówkach chrześcijańskich nie musiały być czarnego koloru. Również czerń liter pisma kwadratowego wydaje się posiadać swoje mitologiczne wytłumaczenie. „Zanim świat został stworzony, nie było przecież zwojów pergaminowych, na których Pismo zapisane być mogło. (...) Na czym tedy było Pismo spisane? Na ramieniu samego Wiekuistego spisane było,

24. A. Trzciński, *Polichromia nagrobków na cmentarzach żydowskich...*, s. 64.

25. O. Goldberg-Mulkiewicz, *Obrzędy żałobne i pogrzebowe Żydów polskich*, „Polska Sztuka Ludowa” 1986, nr 1–2, s. 104.



7. Nagrobek ze Slawkowa, XX w.
7. Gravestone from Slawków, twentieth century

czarne płomienie na ogniu białym”²⁶. Litery pisma hebrajskiego były pojmowane jako elementy boskiego języka²⁷. One same i ich nazwy są nie tylko środkami umożliwiającymi przekaz, będąc skupiskami boskiej energii znaczą wiele więcej, wyrażają sensy, których nie sposób przełożyć na język ludzki²⁸.

W ciemności, która otacza wszystko, przezyciężone zostają wszelakie przeciwieństwa i to w niej rozbłyśka światło poznania, pośmiertnego odrodzenia, a nawet zmartwychwstania. Nie brak na to dowodów w ezoterycznej literaturze żydowskiej. Patriarcha Abraham dotarł do groty Makpela, w której pochowany jest praojciec Adam, wiedziony blaskiem bijącym z jej głębi. „I popatrzcie sami: gdy Abraham po raz pierwszy wszedł do jaskini, ujrzał w niej światło, ziemia zaś podniosła się przed nim i odkryła dwa groby. I oto nagle z grobu wyszedł Adam we własnej postaci, zobaczył Abrahama i uśmiechnął się; po tym Abraham poznał, że w przyszłości sam zostanie tu pogrzebany. I rzekł do Adama: Powiedz mi, proszę: czy tu jest miejsce mojego grobu? Adam odparł na to: Święty, oby był Błogosławiony, ukrył mnie tu, i odtąd aż do dzisiaj tkwiłem schowany jak pestka w ziemi”²⁹. Powracając jeszcze raz do Zoharu odnajdujemy w nim następujące stwierdzenie: „tylko z ciemności wyjść może światło, i (...) tylko przez pogńębienie tej Strony [sitra ahra — Druga Strona, czyli moce zła] wywyższa się Święty, niech będzie Błogosławiony, utwierdzając się na tronie swej Chwały...”³⁰. Nie dziwią w takim kontekście lśniące światłem złota świeczniki, korony, typowe dla sztuki żydowskiej zwierzęta czy też całe kompozycje uzupełnione kunsztownymi kotarami, a całe to złote bogactwo wyłania się ze smoliście czarnego tła. Na słynnym obrazie Rembrandta, pochodzącym z 1649 r., którego tematem jest rozbicie tablic dekalogu przez Mojżesza, widzimy, że trzymane przez Mojżesza kamienne płyty są całkowicie czarne. Słowa boskich przykazań są natomiast wypisane złotą, lśniącą farbą. Wiemy doskonale o tym, że tekst na nich zawarty był wrytym pismem Boga. Jak przyjmują kabaliści, dosłownym sensem Tory jest ciemność, w sensie mistycznym w każdej linijce rozbłyśka blask (Zohar). Pozosta-

je tylko pytanie, czy stykamy się tutaj z intuicją artysty, czy też korzystał on z konkretnych źródeł żydowskiej ikonografii?³¹ Z’ev ben Shimon Halevi twierdzi wprost, że Rembrandt był wtajemniczony w arkaana wiedzy kabalistycznej³². Przedstawione powyżej stwierdzenia były źródłem sztuki wyrażającej przeżycia religijne i mistyczne, skąd już tylko krok ku sztuce sepulkralnej.

Kolejne dwa przykłady pochodzące z cmentarza w Sławkowie przedstawiają nam odmienną gamę kolorów.

Pochodzący najprawdopodobniej z 1911 r. nagrobek Cwi Dawida syna Abrahama (il. 6) uderza przede wszystkim kontrastem, który tworzy schematyczne, właściwie nieporadne, płaskorzeźbione przedstawienie siedzącego jelenia z pieczołowicie opracowaną reliefem wypukłym inskrypcją hebrajską. Od 2 poł. XIX w. taki sposób wykonania inskrypcji staje się coraz rzadszy³³. Płaskorzeźbienie liter ustępuje złobieniu kształtów i wypełnianiu ich farbą, najczęściej czarną. Jak pokazują omówione wyżej przykłady stosowano też farbę żółtą (chodziło oczywiście o uzyskanie wrażenia koloru złotego) lub srebrną. Coraz rzadsze są też ozdobne ligatury, w tym przypadku hebrajskich liter lamed, pej, kof (כפף), podobne do tej, którą możemy podziwiać w ostatniej, dolnej linijce tekstu. Litera lamed przypomina główkę ptaka. Mamy tu do czynienia z zabiegiem stylizowanej archaizacji. Na powierzchni steli z różowawego piaskowca widzimy ślady żółtej farby. Widać wyraźnie, że spłynęła ona m.in. z tła przedstawienia symbolicznego. Trudno w tej chwili ocenić, czy ciało zwierzęcia pomalowano farbą o ciepłym odcieniu brązu czy też wykorzystano tutaj naturalny kolor kamienia.

Należący do kobiety (il. 7) nagrobek wykonany tym razem z jasnego kamienia, pokryty został co najmniej trzema kolorami. Tło świecznika zachowuje ślady srebrnej farby. Złotawa powłoka, którą pokryto wypukłe litery pe, tet (skrót heb. tu „ukryty”, „ukryta”) ujmujące płaskorzeźbione przedstawienie trójramiennego świecznika i być może sam świecznik, została zmyta. W tej chwili widać ją najintensywniej na pła-

26. Bet ha-Midrasz I, s. 62 (Midrasz do Dziesięciorga Przykazań) cyt. za: T. Zadernecki, *Tajemnice alfabetu hebrajskiego*, Warszawa 1994, s. 19. Książka ta jest wznowieniem pozycji wydanej w wydawnictwie Pum Beditha, Warszawa-Lwów 1939.

27. „Kiedy Bóg miał słowem swoim powołać świat do życia, dwadzieścia dwie litery zstąpiły ze straszliwej a majestatycznej korony Pana, na której wyryło je pióro płomienno-ognia”, cyt. za: L. Ginzberg, *Legends żydowskie*, Warszawa 1997, s. 29.

28. G. Scholem, *Kabala i jej symbolika*, Kraków 1996, s. 46.

29. M. Lurker, op. cit., s. 119; por. też *Opowieści Zoharu*, tłum. z hebrajskiego I. Kania, Kraków 1994, s. 52.

30. *Opowieści...*, s. 215.

31. Por. *Biblia w malarstwie*, Warszawa 1990, s. 73 obraz Rembrandta z 1649 r. Obecnie obraz przechowywany jest w Staatliche Museen w Berlinie. To drugie przypuszczenie wydaje się być bardziej prawdopodobne. Większość Żydów w Amsterdamie żyła w dzielnicy

Jodenbreestraat (dzielnica żydowska), która znajdowała się w sąsiedztwie domu artysty. Miał on zresztą z Żydami bardzo dobre stosunki, o czym świadczą liczne jego obrazy biblijne, do których wykorzystywał w charakterze modeli swoich sąsiadów. Malował też portrety współczesnych sobie Żydów. Por. I. Linnik, *Portrait of an Old Jew*, (w:) *Rembrandt Harmensz van Rijn*, Leningrad 1989; por. też szkic omawiany przez R. Wischnitzer, przedstawiający synagogę oraz Żydów z różnych stron świata zgromadzonych przed nią. Są pomiędzy nimi również Żydzi z Polski, przybyli do Amsterdamu po pogromach Chmielnickiego, czyli po 1648 r. R. Wischnitzer, *Rembrandt's so called „Synagogue” in the Light of Synagogue Architecture*, (w:) *From Dura to Rembrandt*, Jerusalem 1990.

32. Z’ev ben Shimon Halevi, *Kabala — tradycja wiedzy tajemnej*, tłum. B. Kos, 1994, EWO, s. 50.

33. Wśród ponad tysiąca nagrobków opracowywanych przez piszącego te słowa tylko kilka posiadało płaskorzeźbioną inskrypcję.

szczyźnie z rytym tekstem hebrajskim. Złobienia liter tekstu zostały pobielone. Warto dodać jeszcze kilka słów o samej kompozycji. Większość przedstawień świeczników trójramiennych na tym cmentarzu posiada płonącą środkową świecę i złamane boczne. Zdarzają się też przedstawienia świeczników trój- i wieloramiennych (nie menory) ze złamanymi wszystkimi świecami. Ta kompozycja jest wyjątkowa. W świadomy sposób kamieniarz tak oddał przedstawienie świecznika, aby płomień świec opuściły płaszczyznę płyciny w górnej partii nagrobka. Rozwiązanie to pojawia się w kilku przypadkach.

Kilka przedstawionych powyżej przykładów nie wyczerpuje oczywiście tematu. Jak słusznie zauważa A. Trzciniński, korzystne byłoby szczegółowe zbadanie próbek farb w celu ustalenia ich składu, rodzaju gruntów, pigmentów i spoiw malarskich. Są to jednak prace kosztowne, wymagające wysiłku zespołowego. Warty wdrożenia jest też pomysł specjalnego kwestionariusza, w którym by umieszczono dane dotyczące polichromii. Pomogłyby to w wykonaniu farbami plakatowymi rekonstrukcji kolorystyki nagrobka³⁴. Warto też, jak sądzę, postulować wykonywanie dodatkowych kolorowych fotografii do serwisu zdjęć inwentaryzacyjnych w konkretnych przypadkach, gdy widoczne są barwy.

Kolory występujące w obrzędach oraz mitologiach posiadają lub posiadały zazwyczaj ściśle określone znaczenie, często nie całkiem jasne. W starożytności, podstawowymi kolorami kultowymi judaizmu były: szkarłatnoczerwony, ciemny purpurowoczerwony, purpurowobłękitny (albo purpurowofioletowy) oraz biały³⁵. Nie możemy też zapominać o złocie i srebrze (por. m.in. Księga Wyjścia 26:1, 26: 31–32). W opisach biblijnych zwraca uwagę gama kolorów od bieli poprzez czerwień, odcienie purpury i fioletu, aż do koloru zbliżonego do błękitu. Biel była kolorem radości i świątecznego nastroju. Eklezjasta nawołując do używania radości życia woła: „*Każdego czasu niech szaty twe będą białe*”. Biel często wspomniano przy prawodawstwie dotyczącym kultu w świątyni (białe płótno — bisior)³⁶. Podczas wielkich świąt żydowskich Rosz

haszana i Jom Kippur w niektórych gminach zawieszano przed Aron ha-Kodesz, biały parochet³⁷. Błękit jest kolorem nieba. Dlatego też symbolizuje trwanie, stałość i wierność. Znaczenie złota i błękitu w znacznej mierze pokrywają się. Używany w kulcie żydowskim szafir (hiacynt), czyli niebieskawa odmiana purpury, przypominał Izraelitom o Bogu nieba. Wierzchnia niebieska szata najwyższego kapłana symbolizowała jego bezpośrednie obcowanie z Najwyższym³⁸. Z ustaleń Trzcinińskiego wynika, że kolor ów pojawia się najczęściej w górnej partii macewy w tle dekoracji symbolicznej³⁹. Na omawianych w tym artykule cmentarzach w nielicznej partii macew z zachowanymi śladami polichromii, w tle dekoracji symbolicznej pojawia się kolor złoty oraz intensywna czerń. Czerwień należy do pierwszych barw, jakie zostały użyte przez człowieka u zarania jego historii. W czerwieni widziano kolor krwi, w którym jest „*życie wszelkiego ciała*” (Księga Kapłańska 17, 14). Wymowa symboliczna czerwieni jest bardzo bogata, a częstokroć przypisane jej atrybuty wykluczają się. Różnym jej odcieniom przyporządkowano odmienne znaczenia⁴⁰. Na cmentarzach powiatu olkuskiego zwraca uwagę czerwonoróżowy odcień macew wykonanych z piaskowca parczewskiego.

Nagrobki z cmentarzy żydowskich dawnego powiatu olkuskiego prezentują już schyłkową fazę rozwoju sztuki sepulkralnej. Widać wyraźne zubożenie i często schematyzm w doborze plastyki w przedstawieniach symbolicznych. Podobne zjawisko dotyka również dekoracji barwnej. Ślady polichromii na nagrobkach z XIX-wiecznego cmentarza w Będzinie w Zagłębiu Śląsko-Dąbrowskim sąsiadującym z Ziemią Olkuską obrazują zdecydowanie większe bogactwo ilości kolorów użytych do ozdobienia nagrobka.

Tylko dogłębne badania polichromii mogą nam dać, raczej przybliżyć, odpowiedź na pytanie, na ile starożytna wrażliwość estetyczna dotrwała w kręgu sztuki „ludowej” do naszych czasów. Dlatego też wszelkie opracowania tej tematyki, biorąc zwłaszcza pod uwagę niszczące działanie warunków atmosferycznych, są bardzo potrzebne.

34. A. Trzciniński, *Polichromie nagrobków żydowskich*, s. 3.

35. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989, s. 87.

36. D. Forstner, op. cit., s. 115. Ciekawe, że w kulturach Dalekiego Wschodu biel stała się kolorem żałoby.

37. A. Trzciniński, *Polichromia nagrobków na cmentarzach żydowskich...*, s. 63.

38. D. Forstner, op. cit., s. 116.

39. A. Trzciniński, *Polichromia nagrobków na cmentarzach żydowskich...*, s. 64.

40. D. Forstner, op. cit., s. 117–120.

Traces of Polychromy on Jewish Gravestones in the Former County of Olkusz

The gravestones (matsevahs) presented in this article come from Jewish cemeteries in Olkusz, Sławków and Pilica. The chronology of their origin dates from a period spanning from the mid-nineteenth century to 1941.

As a branch of religious art, Jewish sepulchral art demonstrates direct similarity with sacral paintings in synagogues,

with which it shares joint roots. It also developed a certain set of symbols depicted usually in the form of bas reliefs or reliefs. The bas relief was supplemented by totally original polychromy. Today, traces of colourful gravestone decorations are the only examples of unprofessional Jewish painting associated with sacral art. Vividness, sharp transitions

and contrasting colour indicate a certain Oriental strain, which for centuries accompanied Jewish art. It would be useful to examine paint samples in order to determine their composition, types of priming, pigments and binders. Undertakings of this type, however, are costly and require group effort. Another worthwhile conception is a special questionnaire, which would include data concerning polychromy. Finally, it is worth postulating additional colour photographs for the purposes of inventories in those concrete cases when colours are visible.

In rites and mythologies colour usually possesses, or possessed a strictly designated meaning, frequently not totally clear. Only a thorough study focusing on traces of polychromy on Jewish gravestones could provide us with (or bring us closer to) answers to the question concerning the extent to which aesthetic sensitivity of the past survived within "folk" art to our times. Hence the urgent need for pertinent publications, especially if we take into consideration the damage incurred to historical monuments by atmospheric conditions.