

Meir Ezołowicz
w cyklu ilustracji Andriollego

ABSTRACT. Imperowicz-Jurczak Małgorzata, „*Meir Ezołowicz*” w cyklu ilustracji Andriollego [*Meir Ezołowicz* in the cycle of illustrations by Andriolli]. „Przestrzenie Teorii” 12. Poznań 2009, Adam Mickiewicz University Press, pp. 131-164. ISBN 978-83-232-2077-0. ISSN 1644-6763.

The article concentrates on the issues of the cycle of illustrations by Elwiro Michał Andriolli in Eliza Orzeszkowa's *Meir Ezołowicz* as a work of art of the second half of the 19th century, an excellent inter-semiotic translation of literature into the “image rhetoric”, and an example of a turn in the artistic work style – from romanticism, preferred by the artist, to social realism. Wood engravings were made by the graphic artist with both artistry and kindness towards the author and the subject matter of the novel. Andriolli's thorough artistic interpretation fills in the book's unsaid parts, highlights the meanings that the writer was not allowed to touch upon in the novel because of the censorship, e.g. he showed the centuries-old relationships between the Jews and the Polish in the context of the loss of statehood. In the cycle, the graphic artist recorded the collective portrait of the Jewish community, depicted their cultural richness and internal problems (concerning economy, religion and identity).

W archiwum IBL PAN zgromadzono ponad 200 stron sporządzonych ołówkiem rękopisów pisarki¹, z których niezbitnie wynika, że Eliza Orzeszkowa znakomicie orientowała się w zawilej problematyce judaizmu (historii, obyczajowości, prawie żydowskim, konfliktach wewnątrz środowiska wynikających głównie ze sposobu objaśniania Talmudu, Tory, Księgi Zohar oraz postawy innowatorów wobec wpływowych rabinów). Autorka *Meira Ezołowicza* słusznie uważała, że religia stanowi fundament kultury i zapewnia trwanie społeczności żydowskiej opartej na tradycji. Trafny z dzisiejszej perspektywy pogląd pisarki wydawał się wówczas znajdować w opozycji do racjonalistycznych XIX-wiecznych haseł asymilacji. Na tę rozbieżność zwróciły uwagę Maria Żmigrodzka i Alina Cała². Żmigrodzka, analizując poglądy socjologiczne Orzeszkowej, pisze w *Młodości pozytywizmu*: „Bez takiej więzi Żyd traciłby oparcie w tradycji i związek z rodzimym społeczeństwem, co zdaniem pisarki prowadzić musiało do moralnego załamania jednostki”³. Na poparcie swej tezy postawę Meira interpretuje w kategoriach postawy etycznej

¹ Zob. rękopis 242 i 243, AEO.

² Por. A. Cała, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864–1897). Postawy, konflikty, stereotypy*, Warszawa 1989, s. 223-224.

³ M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965, s. 415.

niezgody, buntu przeciw poglądom „starego świata” – przekonań, prowadzących do zła społecznego, a nie w kategoriach buntu przeciwko religii w ogóle czy społeczności wyznaniowej. Żmigrodzka stwierdziła, że:

Bunt bohatera nie ma charakteru indywidualistycznego, skierowany jest przeciwko staremu społeczeństwu, przeciw tradycyjnej roli społecznej narzucanej człowiekowi przez stary świat, a nie przeciw społeczeństwu w ogóle czy przeciw konieczności podporządkowania jednostki prawom zbiorowości⁴.

Jeszcze dalej w interpretacji tego zjawiska poszedł Władysław Panas, doszukując się przekroczenia wyznawanych przez pisarkę poglądów filozoficznych (zgodnych z duchem epoki) oraz transgresji założonej poetyki utworu. Badacz wysnuwa hipotezę, że istotna jest „Nie socjologia, lecz rozpoznanie sakralnej natury przedmiotu. No, i pisarska lojalność. W konsekwencji *Meir Ezofowicz* jest najbardziej religijnym utworem w twórczości pisarki – i być może – całej epoki”⁵, ponieważ głęboko wnika w problematykę judaizmu na Litwie.

W odczytaniu badacza główny bohater Meir okazuje się ortodoksyjnym Żydem (talmudystą) nie bez wpływu chasydyzmu, który „jakoś przeleciał nad ludnością szybowską” (ME, 104), a Todros – cadykiem chasydzkim, kabalistą. Według W. Panasa Orzeszkowa ukazuje skomplikowaną sytuację judaizmu na Litwie, gdzie opowiedziano się za ortodoksyjnym talmudyzmem, szukając jednakże „trzeciej drogi” w nurcie o nastawieniu etycznym (musaryzmie)⁶.

Pogląd ten pozornie tylko stoi w sprzeczności z tradycyjnymi odczytaniem *Meira...* innych literaturoznawców. Janusz Detko odczytuje utwór Orzeszkowej jako czołowy przykład wyznawanego przez pisarkę programu pozytywistycznego: asymilacji, reform, krytyki starszizny żydowskiej (rabinat, kahał), konieczności wprowadzenia kształcenia świeckiego dla dzieci żydowskich, a także opisu socjologicznego, bez wysunięcia przez pisarkę konkretnych postulatów, słusznie zwracając uwagę na to, że autorka *Meira...* wiązała poprawę sytuacji socjalno-społecznej Żydów z niepodległą Rzeczpospolitą⁷. Wilhelm Feldman z kolei interpretuje powieść w kontekście kryzysu wiary pisarki w rozum i cywilizację pozytywistyczną, co wprowadza do twórczości Orzeszkowej tematykę większą

⁴ Tamże, s. 433.

⁵ W. Panas, *Pismo i rana*, Lublin 1996, s. 22.

⁶ Por. tamże, s. 31-40.

⁷ Por. J. Detko, *Żyd; Kwestia żydowska*, [hasła w:] *Słownik literatury XIX w.*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994, s. 1047-1049 oraz 1052. Zob. J. Detko, *Narodowy aspekt kwestii żydowskiej u Elizy Orzeszkowej*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1961, nr 40, s. 50-65.

i zainteresowanie judaizmem. Według Feldmana pisarka nadal jednak „wierna pozostaje światłu” wiedzy⁸. Wśród głosów krytyki nie brakuje takich, które wyrażają zdziwienie, jak tematyka obnażająca słabości społeczeństwa żydowskiego może być w ogóle przyjmowana z entuzjazmem przez Izraelitów⁹. Wśród tych, którzy doceniają podjętą przez Orzeszkową próbę otwarcia się literatury polskiej na tę tematykę¹⁰, znaleźli się Józef Ignacy Kraszewski¹¹ i Henryk Siemiradzki¹². Inaczej wreszcie traktuje powieść Julian Krzyżanowski, zwracając uwagę nie tylko na wyznawane przez pisarkę pozytywistyczne poglądy, ale również na narrację odautorską o charakterze moralizatorskim¹³. Jest to bardzo interesująca interpretacja ze względu na różnice w tzw. „pamięci polskiej” i „pamięci żydowskiej”. Niewątpliwie opinia Krzyżanowskiego jest sformułowana z polskiego – historycznoliterackiego punktu widzenia – interpretatora „z zewnątrz”. Odczytuje utwór w ramach XIX-wiecznego programu polskich publicystów pozytywizmu głoszących hasła asymilacji przy jednoczesnym odmówieniu prawa Żydom do własnej tożsamości religijnej i obyczajowej oraz stąd wynikającego życia w zwartych społecznościach (stetl, getto). Krzyżanowski interpretuje powieść w cieniu wydarzeń i językiem początku lat siedemdziesiątych XX stulecia. Opinia ta nie jest wolna od uogólnień i stereotypu. W jej świetle Meir jest młodym, uzdolnionym „heretykiem” oraz „wrogiem ludu”, który buntuje się przeciwko społeczeństwu zakrzepłemu w „martwych tradycjach” i zostaje „wyświecony” z szybowskiej społeczności. Klątwa chasydów rzucona na Meira niosła za sobą nie tylko konsekwencje społeczne („wyświecenie”, jak sądził Krzyżanowski), ale przede wszystkim prawne – w świetle prawa żydowskiego pozbawiała bohatera prawa do dziedziczenia majątku po zmarłym ojcu. Opinia nie znajduje potwierdzenia w fabule powieści. Meir dostrzegł braki w swej edukacji podczas pobytu „w wielkim świecie”, gdzie spotkał wierzących Żydów, którzy mieli również wykształcenie ogólne. Wśród najmłodszego pokolenia Ezołowiczów oraz innych młodych (reprezentowanych w powieści przez Eliezera, który uczył się śpiewu w mieście) rodzi się zainteresowanie zakazanymi przez cha-

⁸ Por. W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, Kraków 1985, s. 145.

⁹ Zob. J. Iwaszkiewicz, *Przypominamy Orzeszkową*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 175.

¹⁰ Por. E. Orzeszkowa, *O Żydach i kwestii żydowskiej*, [w:] *Pisma zebrane*, t. IX, Warszawa 1913, s. 23.

¹¹ Por. J.I. Kraszewski, *Listy z zakątka*, „Biesiada Literacka” 1879, nr 173, s. 262-264.

¹² Por. rękopis 800, AEO: List H. Siemiradzkiego do Elizy Orzeszkowej z dn. 14 XI 1884 r.

¹³ Zob. J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1979, s. 406-407.

sydów księgami Mojżesza Majmonidesa. Średniowieczny lekarz i filozof odrzucał dosłowne rozumienie tekstów biblijnych, proponował wyjaśnianie ich za pomocą metafor, analogii i porównań. A zatem szybowska młodzież wraz z Meirem nie są wrogami społeczeństwa, „heretykami” ani nie buntują się przeciw mieszkańcom miasteczka. Przeciwnie, Meir bardzo ceni tradycję chasydów, czuje szacunek i respekt wobec Todrosa. Zatem ma rację Maria Żmigrodzka, podkreślając niuans interpretacyjny, że nie jest to bunt osobowy, lecz merytoryczny – dotyczący sfery poglądów, wynikający z przesłanek głęboko humanistycznych. Młodzi, reprezentowani przez Meira i Eliezera, nie mogą się pogodzić z prześladowaniem Karaimów, upokarzaniem chłopców podczas wyabstrahowanych dysput teologicznych w szkole chederowej i przede wszystkim z pauperyzacją społeczności żydowskiej prowadzącą do szerzenia się chorób i konfliktów z prawem. W istocie są głęboko wierzącymi talmudystami, hillelitami¹⁴ wrażliwymi na podstawowe zasady moralne nakazane przez religię.

Władysław Panas zatem odnosi się do jednego z typów narracji występujących w *Meirze Ezołowiczu*, narracji pisanej językiem „etnograficzno-faktograficznym” (obok narratora kreującego powieściową *quasi-rzeczywistość* z punktu widzenia publicystyczno-socjologicznego i narracji „auktorialno-moralistycznej”). Jest ona w twórczości autorki najciekawsza, ponieważ skrupulatnie opisywana rzeczywistość powoduje transgresję założonych poglądów pisarki w duchu epoki. W udowodnieniu swej tezy badacz pisze:

Orzeszkowa dysponuje, owszem, znakomitym przygotowaniem erudycyjnym (...), w jej dziele warstwa erudycyjna jest bardzo widoczna, nawet dominująca. Ale tak się dzieje w strukturze powierzchniowej. **Fascynujące** w *Meirze Ezołowiczu* jest to, że **strukturze głębokiej powieści – poematu ujawniają się treści sprzeczne z intelektualnym poglądem narratora**. Jakby sam **proces narracji** – jak wiemy **nasycony językiem poetyckim** – kierował własny sens, słabo kontrolowany przez opowiadacza podmiotu czynności twórczych. Czy też autorkę? – można zapytać retorycznie. Jakby **intencje hipotetycznego podmiotu czynności twórczych przelane na narratora powieści rozminęły się z tym, co wynika z opowiadanej historii**. Paul Ricœur powiada: „symbol daje do myślenia”. Można rzec: opowieść daje do myślenia¹⁵ [wyróżnienie – M.I.-J.].

Z łagodną ironią ukazane przez Orzeszkową sceny obrazujące wewnętrzne spory na tle różnic religijnych, wewnątrz środowiska żydow-

¹⁴ Hillel – założyciel szkoły prawnofilozoficznej w I w. n.e. w Jerozolimie, reprezentujący szerokie i łagodne rozumienie prawa żydowskiego. Zob. rękopis 242, AEO.

¹⁵ W. Panas, *Sacer: święty – przeklęty. Obraz judaizmu w literaturze polskiej II połowy XIX wieku*, [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, red. S. Fita, Lublin 1993, s. 189. Przedruk: W. Panas, *Pismo i rana*, dz. cyt., s. 31.

skiego, zbliżają gatunkowo (niemal publicystyczny) utwór do powiastki filozoficznej, w której postaci i sytuacji potraktowane w sposób ironiczny nie stanowią istoty, lecz są wykładnikami treści moralistycznych. Po elementy charakterystyczne dla gatunku oświeceniowego, który niegdyś służył upowszechnieniu filozofii racjonalistycznej, sięgnęła Orzeszkowa właśnie w celu wykorzystania satyry. Stworzyła nie tylko „historię małego miasteczka” (ME, 9) „nad którym nie świeci słońce wiedzy” (ME, 7), ale ponadczasowo skrytykowała rzeczywistość społeczną i pozorną głośzonych zasad moralnych w duchu interpretacji dogmatów religii. Brak racjonalnej wiedzy i wynikające z tego zapóźnienie cywilizacyjne było według autorki przyczyną izolacji i osobistych dramatów ludzi zamieszkujących „społeczne doliny” (ME, 7, 9). Autorka we *Wstępie* do powieści podkreśla fakt, że „Nieszczęsne i unieszczęśliwiające doliny takie, otoczone i z resztą świata rozdzielone grubym łańcuchem gór z mgieł i ciemności, istnieją w społeczeństwie izraelskim również jak w innych, więcej nawet niż w innych” (ME, 8).

Andriolli i XIX-wieczna grafika prasowa

Wśród wielu przyjaźni wiążących Orzeszkową z artystami nie mogło zabraknąć, cieszącego się wówczas wielką popularnością, Elwiro Michała Andriollego¹⁶. Wybitny polski rysownik, ilustrator nie tylko z chęcią interpretował powieści pisarki (*Niziny* 1884, *Dziurdziowie* 1885), ale z uwielbieniem wspominał ją do ostatnich dni swego życia¹⁷. Był współorganizatorem pomocy dla mieszkańców spalonego Grodna¹⁸ i antycarskiej uroczystości obchodu jubileuszu 25-lecia pracy literackiej Orzeszkowej w 1891 roku¹⁹.

Rysunki do *Meira Ezołowicza* z lat 1877–1878 powstały na zamówienie Franciszka Salezego Lewentala i ukazały się w „Kłosach” (1878) oraz w pierwszym wydaniu powieści (1879). Elwiro Michał Andriolli zaprojektował 28 motywów ilustracyjnych. Niektóre rysunki wykonane były bezpośrednio ołówkiem, białym gwaszem na odpowiednio ugrunto-

¹⁶ Zob. J. Wiercińska, *Andriolli Elwiro Michał*, [hasło w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. J. Maurin-Białostocka, J. Drewojed, t. 1, Wrocław 1971, s. 28-31.

¹⁷ Por. List Franciszka Bohuszewicza do Orzeszkowej z dn. 20 IX 1899 oraz zob. Lz, t. VIII, Wrocław 1976, s. 559.

¹⁸ Por. E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1973, s. 274-275.

¹⁹ Zob. list E. Orzeszkowej do Włodzimierza Spasowicza, *Listy...*, dz. cyt., t. I, s. 35-36.

wanym (białą farbą) bukszpanowym klocek drzeworytniczym²⁰. Ilustracje powielone zostały techniką – charakterystyczną dla grafiki prasowej XIX wieku – drzeworytu sztorcowego. Ksylografowie²¹ wykorzystywali w tym celu stalowe ryłce miedziorytnicze i twarde klocki bukszpanowe, które wytrzymały nawet ponad 1000 odbitek. Po rozrysowaniu przez Andriollego projektu na drewnie, ksylograf umieszczał klocek na skórzanym poduszce z piaskiem, ułatwiającej obracanie pracy pod różnymi kątami. Projekt, przed zniszczeniem, ochraniał papierem, zostawiając tylko wycięte okienko na rytowany fragment. Drobne poprawki można było nanieść, kitując drobną usterkę bądź wycinając i wstawiając w to miejsce nowy fragment klocka²². Rytownicy w poprzek słoików (stąd nazwa techniki), w różnych kierunkach, wykonywali tysiące drobnych kresek. Wówczas dopiero wysyłano drzeworyty do drukarni. Wypukły druk umożliwiał zamieszczanie oryginalnych odbitek obok tekstu. Ilustracje były bardzo kosztowne. Podwajały cenę i nastęrczały drukarzom wiele trudności ze względu na jakość sprzętu. Wydawcy oraz plastycy dbali, aby grafiki pojawiały się w odpowiednim miejscu tekstu. Pozwalała na to ówczesna technika drukarska. Jakakolwiek omyłka przyjmowana była przez artystów z rozgoryczeniem. Najsłynniejsze XIX-wieczne pracownie ksylograficzne w Polsce to Drzeworytnia Warszawska i Drzeworytnia „Kłósów”.

Grafiki do *Meira Ezofowicza*, z zachwycającą precyzją i rozmachem, ze znakomitą efektem światłocienia, od subtelnych szarości po głęboką czerń, wykonali rytownicy: Edward Gorazdowski – 25 drzeworytów, Teofil Konarzewski – 2 prace, Jan Krajewski – jedna odbitka²³.

²⁰ W Muzeum Narodowym w Warszawie przechowywana jest kolekcja niewyciętych klocków bukszpanowych z gwaszami Andriollego, odrysowywanych ołówkiem, piórkiem i tuszem, m.in. z kolekcji Leopolda Méyeta, do powieści Elizy Orzeszkowej *Niziny* z 1885 roku oraz 9 sztuk do powieści *Dziurdziowie* z lat 1885–1886. (W Muzeum im. A. Mickiewicza w Warszawie można oglądać zaprojektowane przez artystę klocki drzeworytnicze do utworów Józefa Ignacego Kraszewskiego *Opowieści bez tytułu* i A. Mickiewicza *Grażyna*).

²¹ Ksylografia (drzeworyt) z gr. *ksylon* – drewno, *grafo* – piśnię, rytuję. XV-wieczna technika druku polegająca na odbijaniu na papierze wcześniej wyciętych w drewnie tekstu i ilustracji. Por. J. Werner, *Technika i technologia sztuk graficznych*, Kraków 1972, s. 9-14.

²² Por. G. Socha, *Andriolli i rozwój drzeworytu w Polsce*, Wrocław 1888, s. 87-88.

²³ Edward Gorazdowski (1843–1901) warszawski drzeworytnik; od 1863 do początków XX w. jeden z najlepszych i najpłodniejszych polskich ksylografów, wielokrotnie nagradzany. W latach 1863–1873 i od 1890 związany z „Tygodnikiem Ilustrowanym”, 1873–1890 z „Kłosami”. Do najciekawszych i najlepszych prac należą te, które zostały wykonane wg dzieł J. Kossaka (kierownik artystyczny „Tygodnika Ilustrowanego”) i M.E. Andriollego – w okresie pracy w „Kłosach”. Zob. *Słownik...*, dz. cyt., [hasło: Gorazdowski Edward; opr. E. Szczawińska], t. 2, s. 400-401. Zob. M. Opalek, *Drzeworyty w czasopiśmie polskich XIX stulecia*, Wrocław 1949, s. 48-49.

Gabriela Socha, analizując współpracę ilustratora z ksylografami, zaliczyła drzeworyty Andriollego do interpretacyjnych i tonowych²⁴. Przywołała opinię Tadeusza Cieślikowskiego syna, który postawił tezę, że drzeworytnik jest „interpretatorem” rysunku artysty, gdyż grafikę może wykonać pod względem estetycznym równie dobrą, gorszą lub lepszą – wykorzystując możliwości, jakie daje technika: „dzięki bogactwu faktury, dzięki pomocy wielu, około 30 różnych narzędzi, od ryłców do igły, dzięki możliwości rytowania kreski białej i czarnej na tym samym klocku, dzięki różnaitości estetycznych skaleczeń drewnianka, aż do popisu abstrakcyjnej kaligrafii, może wzbogacić i rozszerzyć dostarczony mu rysunek”²⁵.

Ilustrację interpretacyjną na pograniczu romantyzmu i realizmu zapoczątkował w roku 1864 francuski grafik, malarz, rzeźbiarz Gustave Doré (1832–1883), do którego prac często porównywano drzeworyty Andriollego. Idąc tym tropem, można postawić pytanie, czy grafiki do *Meira Ezołowicza* sugerują interpretację romantyczną, czy realistyczną? Styl ilustracji polskiego ilustratora był raczej utożsamiany z romantycznym sposobem odbioru dzieła, do którego odbiorca był przyzwyczajony. Natomiast znana była pasja „etnograficzna” Andriollego. Lubił podróżować po kraju i szkicować polskie dworki, zagrody, ludzi w zajęciach codziennych²⁶. Na przykład w 1889 roku na raucie „Kuriera Warszawskiego” podarował Klemensowi Junoszy (autorowi *Srula z Lubartowa*) od ręki wykonany rysunek zatytułowany „Głowa Żyda”²⁷. Również w III Dziale

Teofil Konarzewski warszawski drzeworytnik reprodukcyjny ilustrujący w latach 1874–1887 związany z pracownią B. Puca. Ryciny jego były zamieszczane w „Tygodniku Ilustrowanym” 1876–1887 i „Kłosach” 1874–1878. Rytował wg J. Brandta, W. Grabowskiego, A. Wierusz-Kowalskiego, H. Piątkowskiego, W. Szancera. Zob. *Słownik...*, dz. cyt., t. 4, s. 80. Zob. M. Opalek, *Drzeworyty...*, dz. cyt., s. 52.

Jan Krajewski warszawski drzeworytnik w latach 1874–1887 rytujący dla „Kłosów”, a potem dla „Tygodnika Ilustrowanego” 1879–1887, autor ponad 100 prac odznaczających się wysokim poziomem artystycznym i technicznym. Zob. *Słownik...*, dz. cyt., t. 4, s. 234-235. Zob. M. Opalek, *Drzeworyty...*, dz. cyt., s. 52.

²⁴ Drzeworyt tonowy miał białą kreskę na ciemnym tle. Kreska drzeworytu faksymilowego tonująca (od bieli do czerni) naśladowała rysunek wykonany pędzlem, piórkiem, kredą, węglem. Zob. J. Werner, *Technika...*, dz. cyt., s. 16. Por. G. Socha, *Andriolli i rozwój drzeworytu w Polsce*, Wrocław 1988, s. 87.

²⁵ Cyt. za: G. Socha, *Andriolli i rozwój...*, dz. cyt., s. 87.

²⁶ Zob. J. Wiercińska, *Andriolli. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1981, s. 106-120, 231-254, 302-335, 349-379. Zob. J. Wiercińska, *Andriolli. Świadek swoich czasów; listy i wspomnienia*, Wrocław 1976.

²⁷ Zob. ozdobny portret M.E. Andriollego „Głowa Żyda”, [portret w:] J. Wiercińska, *Andriolli. Opowieść...*, dz. cyt., il. nr 91.

Rycin, Rysunków i Akwarel Muzeum Narodowego w Krakowie wśród zachowanych rysunków artysty znajdują się znakomite indywidualne studia rysunkowe polskich Żydów²⁸.

Meir Ezofowicz jako powieść ilustrowana

Meir Ezofowicz. Powieść z życia Żydów ukazywał się w „Kłosach” od 22 grudnia 1877 roku do 12 września 1878 roku (od numeru 653 do 689) i zawierał następujący cykl ilustracji według kolejności tytułów:

653/1.A,G: „Michał Ezofowicz, senior”²⁹; 654/2.A,G: „Narada Hersza z Butrymowiczem”; 655/3.A,G: „Meir pod chatą Karaima”; 656/4.A,G: „Sabbat”; 657/5.A,G: „U Eliezera”; 658/6.A,G: „Meir i Gołda”; 659/7.A,G: „Rabbi Todros”; 660/8.A,Kr: „Przejście rabbina Izaaka Todrosa przez miasteczko do Ezofowiczów”; 661/9.A,G: „Meir, Lejbele i Szmul”; 663/10.A,G: „Erejda hamująca gniew Saula”; 665/11.A,G: „Rodzina Witebskich, udająca się z wizytą do Ezofowiczów”; 666/12.A,G: „Meir i Leopold”; 667/13.A,K: „Abram Ezofowicz, Kalman i Kamionker, zgorzzeni postępkami Meira”; 669/14.A,G: „Meir broni Lejbele od melameda”; 670/15.A,K: „Szalbierstwo Kamionkera”; 673/16.A,K: „Meir ukazuje się, Abramowi i Kamionkerowi podczas tajemnej ich narady”; 673/17.A,G: „Meir wyjawia tajemnicę Saulowi”; 675/18.A,G: „Gołda i Abel Karaim na jarmarku”; 676/19.A,G: „U Todrosa”; 677/20.A,G: „Meir ostrzega Kamiońskiego przed groźącym mu niebezpieczeństwem”; 678/21.A,G: „Kamioński u rabbina Todrosa”; 681/22.A,G: „Meir dziękuje prababce za wskazanie, gdzie były ukryte papiery Seniora”; 682/23.A,G: „Todros błogosławi starca przybyłego doń z prośbą o garść ziemi jerozolimskiej”; 683/24.A,G: „Meir odczytuje wobec gminy szybowskiej pisanie Seniora”; 685/25.A,G: „Meir ścigany przez tłuszcę podżeganą przez melameda”; 686/26.A,G: „Meir powierza pisanie Seniora Gołdzie do przechowania”; 689/27.A,G: „Todros rzuca klątwę na Meira”; 689/28.A,G: „Wyklęty”.

Na 36 numerów z fragmentami powieści, aż 17 grafik to w i n i e t y (tworzące harmonijną całość z liternictwem i kolumnami druku stron tytułowych), a dwie ilustracje Andriollego i Gorazdowskiego, malujące obyczaje i obrzędy religijne, opublikowano w dużym, całostrońnicowym formacie A3 (nr 656/4 – „Sabbat”, nr 688/27 – przedstawiającą „operową” scenę w Synagodze – „Todros rzuca klątwę na Meira”). Rok później ukazało się książkowe ilustrowane wydanie powieści (pod tym

²⁸ G. Socha, *Andriolli i rozwój...*, dz. cyt., s. 94.

²⁹ Stosuję skróty: cyfry – kolejny numer czasopisma, w którym ukazała się ilustracja; łamany na nr kolejnej ilustracji wg kolejności publikacji w „Kłosach”; litery oznaczają: A – E.M. Andriolli, K – T. Konarzewski; Kr – J. Krajewski; cyfra to numer czasopisma łamany na numer ilustracji według spisu tytułów; inskrypcja pod grafiką.

samym tytułem), wprowadzie z drzeworytami, ale bez dwu wielkoformatowych grafik. Nie umieszczono ich ze względów technologicznych – nie zmieściłyby się monumentalny, całostronicowy, poprzeczny format klocków drzeworytniczych z „Kłosów”, a projektu w pomniejszonym wymiarze nie wykonano. Można zauważyć, że odbiegają one znacznie od pierwodruku – na powielonych odbitkach drobniejsze, finezyjnie rytowane kreski już się „zatarły” i zmniejszony jest efekt światłocienia. W tym samym roku ukazało się wznowienie powieści, ale już bez ilustracji – podobnie jak 9 następnym przedwojennych i 9 powojennych wydań. Dopiero w roku 1973 i 1988³⁰ *Meir...* został wydany w ozdobnej szacie drzeworytów Andriollego i jego rytowników. XX-wieczne, 21. książkowe wydanie *Meira Ezołowicza*³¹ z 1973 roku rozczarowałoby pod tym względem niejednego artystę. Ilustracje, choć w takiej samej kolejności, pojawiają się w różnych miejscach tekstu, wbrew intencjom autorów. Jakość odbitek w porównaniu z pierwowzorem też pozostaje dyskusyjna. Dość porównać jakość dwu odbitek z oryginalnym pierwodrukiem w „Kłosach”: *Meir dziękuje prababce za wskazanie, gdzie były ukryte papiery Seniora* (A, G; 681/22) i *Meir odczytuje wobec gminy szybowskiej pisanie Seniora* (A, G; 683/24), na których jakość odbitek jest tak słaba, że tytułowych dokumentów w ogóle nie widać. Trudno docenić arcyzm XIX-wiecznego drzeworytnictwa, gdy kopia nie oddaje całej finezji rytu, zmieniając tym samym zawarty sens ilustracji. Zapewne można tłumaczyć takie odstępowstwa różnymi możliwościami i technologiami drukarskimi i cieszyć się z podjętej próby edycji *Meira Ezołowicza* ilustrowanego.

Recepcja drzeworytów Andriollego

„Ilustrowanie powieści – pisała autorka *Mirtali* w liście do Lewentala – jest dla autora zaszczytem i artystyczną przyjemności[ą]. Każdy tym się cieszy i ja także”³².

Według Janiny Wiercińskiej rysunki do *Meira Ezołowicza* z lat 1877–1878 powielone w „Kłosach” (1878) i pierwszym wydaniu powieści

³⁰ Bibliografia Nowego Korbuta nr 17 vol. II, tom monograficzny poświęcony Elizie Orzeszkowej, oprac. przez Halinę Gacową, nie podaje informacji o ilustracjach Andriollego w wyd. z 1973 i 1988 roku. Zob. *Bibliografia literatury polskiej*, Nowy Korbut, t. 17, vol. II, oprac. H. Gacowa, *E. Orzeszkowa*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999, s. 24.

³¹ E. Orzeszkowa, *Meir Ezołowicz*, posłowie J. Krzyżanowski, przypisy M. Bokszcza-nin, Warszawa 1973. Tekst na podstawie *Dzieł wybranych*, Warszawa 1954. Wszystkie cytaty z tego wydania.

³² *Lz*, t. I, s. 133.

(1879) należą do najlepszych w dorobku twórcy³³. Również powieść można zaliczyć nie tylko do tych utworów, które przyniosły pisarce międzynarodowy sukces, ale zmieniały ludzkie losy. Wilhelm Feldman, polski historyk i krytyk literatury, pisarz i działacz społeczny, w pośmiertnym artykule poświęconym Orzeszkowej, opisuje rolę powieści w jego życiu. Wspomina niesamowite wrażenie, jakie w dziecięcej wyobraźni wywarło już samo przeglądanie ilustrowanego wydania *Meira Ezofowicza*:

Dla nas, wychowanków najciemniejszego getta, już takie **obrazki stanowiły nowość niesłychaną**. Zaczęło się, nie bez trudu, czytanie. Przed oczami stanął smutny, łagodny, rozróżniony Meir, błysnęły czarne wrogie oczy Todrosa. Zderzyły się ich spojrzenia... Chwile niezapomniane... Mowa czarodziejska... i zapadła ta mowa w duszę (...) Skąd do szlachcianki litewskiej ten klucz czarodziejski, który otworzył jej tak nieprzeniknione tajemnice? Skąd do szlachcianki litewskiej to spojrzenie, którym przeniknęła o tysiące lat odległe od niej dusze, odczytała od hieroglifów dziwniejsze ich pismo? Przecież żaden z nas, żyjących całym jestestwem w tym świecie, nie przeniknął go tak głęboko, **nie malował tak potężnie**? Miłość ten cud zdziałała (...) Mnie, a zapewne tysiącom takim jak ja, ukazała drogę żywota. Ukazała światło i miłość³⁴ (wyróżnienie – M.I.-J.).

Właśnie obrazowość powieści mogła być inspiracją dla Andriollego. Na plastyczność opisów wielokrotnie zwracali uwagę recenzenci, np. Fryderyk von Hellwald w piśmie „Nord und Süd” napisał:

Powieść *Meir Ezofowicz* Elizy Orzeszkowej zwróci zapewne uwagę całej krytyki niemieckiej, gdyż nie posiadamy we własnej literaturze ani jednego dzieła, które by tak wiernie i **poetycznie odmalowało** życie Żydów litewskich...³⁵ (wyróżnienie – M.I.-J.).

W liście z 12 sierpnia 1877 roku do Lewentala Orzeszkowa wyśrodkowo określiła wartość swej powieści – jako „najmniej złą ze wszystkich” w swym dotychczasowym dorobku³⁶. Proponowała wydawcy, by zwrócił się do Józefa Ignacego Kraszewskiego z prośbą o recenzję. W odpowiedzi (list od Lewentala z 24 X 1878) pisarka otrzymała zapewnienie, że *Meir Ezofowicz* od pierwszych wydań w „Kłosach” cieszył się powszechnym powodzeniem i dobrym przyjęciem czytelników, więc nie potrzebna jest dodatkowa reklama. Pochlebna recenzja Kraszewskiego ukazała się dwa lata później w „Biesiadzie Literackiej”. Gabriela Socha krytycznie oce-

³³ Por. J. Wiercińska, *Andriolli. Opowieść...*, dz. cyt., s. 130.

³⁴ Cyt. za: E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa*, dz. cyt., s. 173.

³⁵ LZ, t. III, s. 407.

³⁶ LZ, t. I, s. 110.

niła zarówno fabułę *Meira Ezofowicza*, jak i grafiki, zwracając jednocześnie uwagę na pasję „etnograficzną” w twórczości artysty:

[Andriolli] Rysunków wykonanych w drzeworycie jest w książce 26. A przecież tekst liczy 242 strony, więc prawie co dziewięć kartek spotykamy drzeworyt odciśnięty na grubym papierze i wklejony. **Zadanie Andriollego było trudne. Niewiele jest w tekście scen efektownych, które lubił; podobne stroje, podobne postaci starych Żydów lub dzieci żydowskich. Groziło to monotonią. Brak sytuacji w interesującym krajobrazie; tłem akcji jest architektura małego miasteczka.** Także **wnętrza są ubogie, proste, z meblami bez stylu.** Momentem romantycznym jest młoda dziewczyna, Gołda. Niemniej rysunki Andriollego, **ustępujące świetnym pomysłom do *Starej baśni*, *Pana Tadeusza* i *Bohaterek poezji polskiej* są staranne, tematowi życzliwe, bez karykatury i przesady. Nie należą do najlepszych, ale w ideologii Andriollego zajmują ważne miejsce**³⁷ (wyróżnienie – M.I.-J.).

Poglądy Orzeszkowej na temat zadań artysty ilustrującego powieść zbiegały się z artystycznymi zapatrywaniami Andriollego: „Cóż bowiem ma on w rysunkach swych za pisarzem powtarzać? – pytała retorycznie w liście do Lewentala pisarka – Przede wszystkim ludzi”³⁸. Oprócz wspólnych upodobań, zaangażowania w działalność niepodległościową, łączyła Andriollego i Orzeszkową podobna wrażliwość plastyczna. Z korespondencji (do Lewentala z września 1878 roku) dowiadujemy się, że pisarka była zachwycona pracami do *Meira Ezofowicza*. Utwierdzała adresata w przekonaniu, że „ilustracje oddały atmosferę tak, jakby piórką jego [Andriollego] kierowała myśl samej pisarki”³⁹.

Pozornie może dziwić opinia Orzeszkowej. Jej pisarstwo charakteryzuje przede wszystkim realizm i dbałość o wierne odzwierciedlenie rzeczywistości, podczas gdy styl artysty nawiązywał do romantyzmu. Andriolli – pisał Andrzej Banach – „Nie mógł znieść naturalizmu, bo nie uznawał dnia codziennego ani sztuki jako odbijania. Jego obrazy były piękniejsze jak rzeczywistość, a jedną z tajemnic – przesada”⁴⁰. Dlatego też „Nie istniał dla niego człowiek, tylko bohater, życie było dla niego poematem, a celem – pogoń za ideałem”⁴¹ (wyróżnienie – M.I.-J.).

A zatem jak ocenić wartość ilustracji do *Meira...*? Czy są, jak twierdzi Wiercińska, ciekawe i oryginalne, które „należą do najlepszych prac” artysty i wyróżnia je indywidualny styl Andriollego? Czy, jak zaopi-

³⁷ G. Socha, *Andriolli i rozwój...*, dz. cyt., s. 126-128.

³⁸ Lz, t. I, s. 132.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Cyt. za: A. Banach, *Polska książka ilustrowana 1800–1900*, Warszawa 1956, s. 306.

⁴¹ Tamże.

niowała powstałe drzeworyty Socha, realistyczna żydowska tematyka ilustracji spowodowała, że powstały prace przeciętne, choć poprawne w formie, „tematowi życzliwe, bez karykatury i przesady”? Szkoda, że na poparcie swej tezy badaczka nie poddała krytycznej analizie ilustracji, gdyż końcowe rozważania na temat twórczości plastyka ostatecznie zaprzeczają tej opinii. Socha podkreśliła fakt, że ilustrator kształtował wyobraźnię zbiorową. Jedną z wyrazistszych kodyfikacji typów Andriollego (obok szlachcica, młodzieńca, dziewczyny, księdza, żebraka, myśliwego, rzemieślnika, wojskowego z ostatnich lat niepodległości) jest właśnie kreacja polskiego Żyda. Badaczka konstatuje, że „dzięki ilustracyjności, w której [Andriolli] umiał połączyć rysunek z tekstem, typy jego zawierają wzruszającą treść literacką. Jeszcze teraz w filmach możemy pokazać Żydów polskich dokładnie tak, jak ich typy narysował Andriolli w ilustracjach do *Meira Ezofowicza*⁴². Zatem trzeba by zastanowić się nad aksjologią dzieła i sposobami konkretyzacji i transpozycji obrazowości języka literatury na przekaz ikoniczny. Seweryna Wysłouch postawiła tezę, że „ilustracja (a szczególnie cykl ilustracji) nie jest zwykłą konkretyzacją, jest interpretacją dzieła literackiego”⁴³. W uzasadnieniu swej tezy badaczka stwierdza:

Czytelnik w trakcie lektury idzie pokornie za tekstem, sukcesywnie wypełniając miejsca niedopowiedzenia. Natomiast ilustrator postępuje jak interpretator zmierzając do wykrycia sensu dzieła, podkreślenia tego, co ważne. Jego wizja podpowiada odbiorcy sposób czytania tekstu. Dlatego też ilustrator stale musi dokonać **wyboru** i to na różnych płaszczyznach. Nie może konkretyzować wszystkiego, wybiera tylko pewne elementy, którym nadaje kształt plastyczny. Wybiera określoną technikę (piórko, tusz, gwasz) i jego format, wreszcie wybiera styl przedstawienia (naturalistyczny, impresjonistyczny, groteskowy itp.). Ważne jest nie tylko co rysunek przedstawia, ale i **jak** przedstawia ilustrator, jakie sensy ze sobą niesie, jakie znaczenia sugeruje. **Wizja plastyczna** ilustratora **jest** jednocześnie **interpretacją** dzieła, próbą określenia jego dominy, hierarchii ważności elementów i globalnego sensu utworu⁴⁴ (wyróżnienie – M.I.-J.).

Idąc tym tropem, należałoby zastanowić się nad **wyborami**, których dokonali Andriolli i jego rytownicy ilustrujący *Meira Ezofowicza* oraz sekretem sukcesu ostatecznej interpretacji.

⁴² G. Socha, *Andriolli i rozwój...*, dz. cyt., s. 264-267.

⁴³ Zob. S. Wysłouch, *Ilustracja a interpretacja (na podstawie ilustracji do „Pana Tadeusza”)*, „Studia Polonistyczne”, t. XIII (1985), s. 146-147. Przedruk: „Polonistyka” 1993 nr 3, s. 143.

⁴⁴ Tamże, s. 146-147.

Plastyczne transpozycje

1. Styl ilustracji

Ilustracje do *Meira Ezołowicza* łączą w sobie pozytywistyczny postulat wierności dziełu i intencjom pisarskim Elizy Orzeszkowej z indywidualnym stylem interpretacji romantycznej, który preferował Andriolli, wbrew panującej w estetyce II połowy XIX wieku tendencji do prawdy i realizmu. (Podobną „etnograficzną” wrażliwość można zaobserwować w ilustracjach Leona Weina „Eli Makower” i Franciszka Kostrzewskiego „Todros”⁴⁵.) Sprzeczność to pozorna, gdyż Andriolli, podróżując po Polsce rysował sceny rodzajowe, codzienne, podpatrzone – a więc realistyczne. Nadawał postaciom właściwy wygląd bez błędu, dbał o wiarygodność rysunku. Zgromadzone w III Dziale Rycin, Rysunków i Akwarel Muzeum Narodowego w Krakowie szkice artysty ze znakomitymi studiami polskich Żydów, świadczą o dążeniu artysty do ukazywania prawdy i ciągłym poszukiwaniu, pewnej artystycznej ciekawości świata.

W jaki sposób Andriolli połączył obrazowość powieści Elizy Orzeszkowej z własnym doświadczeniem i „etnograficzną” pasją? Porównując tak różne formy twórczości, jak plastyka i literatura, można odnaleźć w ilustracjach do *Meira*... wiele transpozycji systemu językowego na przekaz ikoniczny, czyli retorykę obrazu⁴⁶. Wiadomo, że ilustrator starannie wybierał motywy⁴⁷, przerabiał je, eksponował aspekt moralny. Nietrudno zgodzić się z krytykami powieści, że realistycznie potraktowany temat prowincjonalnego żydowskiego miasteczka na Litwie nie jest tematem ani łatwym, ani nieciekawym dla artystycznych przedstawień. Jak wydobyć „etnograficzną” urodę ubogich przedmieści, charakterystyczne centrum miasteczka, domy i ich wnętrza? Jak przedstawić tak samo ubrane postacie Żydów? Wreszcie, jak w atrakcyjny artystycznie

⁴⁵ Zob. „Świat” 1 X 1891, nr 19, s. 471 oraz 475.

⁴⁶ Termin „retoryka obrazu” przyjmuję za R. Barthes'em. Por. R. Barthes, *Retoryka obrazu*, [w:] *Ut pictura poesis. Tematy teoretycznoliterackie. Archiwum „Pamiętnika Literackiego” pod red. M. Głowińskiego*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 139-158.

⁴⁷ Rękopis 804, AEO zawiera fragmentaryczną notatkę, plan do *Meira Ezołowicza*, który równie dobrze może świadczyć o wyborze motywów do ilustracji przez Orzeszkową ze względu na duży stopień zbieżności między motywami: „Rozdz. IV Wizyta Rabina, V Meir z ubogą ludnością, VI Rodzina Witebskich, VII Kuzyn Witebskich z wielkiego świata, VIII Hanna i Mera, IX Meir i Mełamed i uczniowie (...), X U Eliezera czytanie Majmonidesa, XI Bet – ha Midrasz, XII Bet – ha Midrasz publiczne czytanie (...), XIII Meir i Prababka.

sposób można, za pomocą oszczędnej formy ilustracji, zobrazować i przybliżyć codzienny, choć obcy polskiemu czytelnikowi świat obyczajów i wierzeń opisany w powieści?

2. Quasi-przestrzeń

Cykl grafik Andriollego prezentuje panoramę społeczności szybowskiej, różne jej warstwy – typowe dla gminy żydowskiej (stetl). Każda postać jest ważnym elementem w tym portrecie zbiorowym. Taka forma mieści się w formule diegezy; intencjonalnej czasoprzestrzeni, analogii rzeczywistości. Fikcyjny byt, wyobrażony Szklów – na podstawie wskazówek autorki – skonkretyzował się w świadomości plastyka. Orzeszkowa w liście do Lewentala z 1 (13) czerwca 1881 roku podkreślała intencjonalność kreacji miasteczka słowami: „Ciekawam, czy Andriol[li] widział Szybów i wierność opisów sprawdzał? Co więcej, ja sama Szybowa, który jest białoruskim Szklowem, wcale nie widziałam”⁴⁸. Zapewne pierwowzorem opisów fikcyjnego miasteczka były obrazy, zdarzenia, ludzie, którym pisarka przyglądała się podczas spacerów na Podole, do grodzieńskiej dzielnicy żydowskiej nad brzegiem Niemna⁴⁹. W efekcie powstała czasoprzestrzeń mityczna – swojski stetl – czasoprzestrzeń o tyle symboliczna, o ile realna. Autorka kreuje ją zarówno ironicznie:

Gwaro tam stało się od zabiegów i starań mających za cel jedyny pieniądze zdobyte, ciemno od mistycznych trwóg i rojeń, ciężko i duszno od nieubłagalnej, drobiazgowej, bezdusznej prawowierności.

W oczach jednolitego plebsu w kraju całym ludność Szybowa uchodziła za potężną materialnie, i moralnie, mądrą, przeprowierną, świętą nieomal...

Sądy kryminalne krajowe rekrutowały spośród niej ogromny procent winowajców: fałszerzy, kontrabandzistów, podpalaczy, oszustów... (ME, 39),

jak i moralizatorsko:

Nad całą tą głęboką, zapadłą doliną społeczną zawisła chmura złożona z najciemniejszych żywiołów, jakie istnieją w ludzkości, a jakimi są: cześć dla litery, z której duch umknął, kazuistyka sroga, gruba niewiedza, podejrzliwe i nienawistne obwarowanie się przeciw wszystkiemu, co płynęło z słonecznych, lecz „cudzych”⁵⁰ światów (ME, 39)⁵¹.

⁴⁸ LZ, t. I, s. 132.

⁴⁹ Por. E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa*, dz. cyt., s. 163-171.

⁵⁰ Ujęty w cudzysłów zwrot „cudzych” wskazuje na głęboką świadomość, jaką miała pisarka, dostrzegając zależność między stanem polityczno-ekonomicznym na Litwie a sytuacją mniejszości wyznaniowych.

⁵¹ E. Orzeszkowa, *Meir Ezofowicz*, Warszawa 1973. Według wydania *Dzieł Wybranych* Elizy Orzeszkowej, Warszawa 1957. Wszystkie cytaty z tej edycji.

Andriolli w kreacji miasteczka wykracza poza opisy w powieści. Zgodnie z pozaartystyczną prawdą dopełnia życzliwym obrazem literacką przestrzeń powstałą w wyobraźni pisarki. Na ilustracjach zachował się fragment XIX-wiecznej architektury: ubogie chaty żydowskiego przedmieścia, budynki w centrum, bogate wnętrza domu Ezofowiczów, synagogi oraz ascetyczne Todrosa. Tło jest tu równie ważne jak bohaterowie, którym w swej wyobraźni Andriolli nadał różnorodne indywidualne cechy. Zachowana jest równowaga między zamkniętą przestrzenią miasteczka i otwartą otaczającą przyrodą – gdzie rozgrywają się sceny miłosne, szalbierstwa Kamionkera, wygnania Meira, ta przestrzeń należy także do chasyda i zielarza – Todrosa.

3. Fabuła a ilustrowanie

Zadaniem ilustratora jest takie przedstawienie akcji utworu, by pobudzić wyobraźnię czytelnika. Andriolli, pozostaje wierny powieściowej intrydze i wątkom fabuły, ale jednocześnie wykracza poza zdarzenia w powieści, np. dodaje sceny, których Orzeszkowa ze względu na cenzurę nie mogła opisać, dodaje znaczenia, nie zmieniając jednak intencji autorki. Na przykład legenda rodzinna, genealogia rodu Ezofowiczów, wsparta jest sztuką portretu, która najlepiej charakteryzuje antenatów. Opis, charakterystyka bohatera odpowiadają plastycznej kreacji postaci przez kostium, przedmiot i scenerię. Tematy wzniosłe i tragiczne, połączone z patriotyzmem były bliskie artyście, wiązały się z jego światopoglądem.

Cykl otwierają dwie grafiki interpretujące legendę, genealogię rodu Józefowiczów (nazwisko uległo zrusyfikowaniu: Jezofowicz – Ezofowicz). Pierwsza, to portret Michała Ezofowicza, Seniora⁵² (A, G; 1⁵³), następna, ilustruje epizodyczną scenę ostatniej narady Hersza Ezofowicza⁵⁴ z posłem Butrymowiczem⁵⁵ (A, G; 2). Już samo powieściowe imię Ezofowicza Seniora – Michał, a nie Mosze – wskazuje na polonizację bohatera. Przo-

⁵² Michał Ezofowicz, cieszący się uznaniem Zygmunta Starego, zasłużony senior gminy żydowskiej, otrzymał tytuł szlachecki i dzięki swym wpływom pozyskał wiele przywilejów dla tej społeczności; pasowany na „rycerza złotego” w dniu hołdu pruskiego.

⁵³ Skrótory oznaczają A – M.E Andriolli oraz rytownicy: G – Gorazdowski, K – Konarski, Kr – Krajewski; cyfra – numer kolejnej ilustracji według cyklu.

⁵⁴ Herszel Józefowicz – rabin chełmski aktywnie zabiegający w okresie Sejmu Czteroletniego o prawa Żydów z zachowaniem ich odrębności kulturowej religijnej.

⁵⁵ Mateusz Butrymowicz (1745–1814) poseł na Sejm Czteroletni, zwolennik włączenia ludności żydowskiej w życie gospodarcze kraju z korzyścią dla Polski. Autor projektów sejmowych: *Sposobu uformowania Żydów polskich w użytecznych krajowi obywatelów* oraz *Reformy Żydów*.

dek Meira został mianowany przez Zygmunta Starego starszym nad wszystkimi Żydami zamieszkującymi Białoruś i Litwę. Był bodaj pierwszym i jedynym Żydem szlachcicem. Pół Żyd, pół Polak został przedstawiony bez cienia ironii – a wszystkie elementy szat o tym świadczące, splatają się w h a r m o n i j n ą całość. Dumę i dostojność władzy senioralnej podkreślają trzymana w prawej dłoni laska, pas szlachecki i podszyty futrem płaszcz. Postać została ujęta majestatycznie, a wszystkie elementy kompozycji plastycznej tę wielkość h i p e r b o l i z u j ą. Patrzymy na nią, jakby „z dołu”, więc wydaje się jeszcze wyższa. Atrybut – trzymana w prawej dłoni laska (*baculus pastoralis*) odwołuje do Biblii – Mojżesz otrzymał laskę od Boga na znak władzy nad ludem oraz podpory, jaką mają wybrani prorocy. Zakrzywienie u góry symbolizuje odciąganie od zła, podporę i służbę, a dolna, ostro zakończona część trochę pasterza w zachęcaniu do wiary. Postać budzi respekt i zaufanie. Trzyma w lewym ręku pismo (drugi atrybut) – testament. Owo „pisanie Michała” stanowi intelektualne dziedzictwo Ezofowiczów, manifest zasad zakorzenionych w myśli Majmonidesa, które pozwoliłyby wyjść Żydom z getta „moralnego i umysłowego”. Dla spadkobierców mistycyzmu chasydzkiego jest pismem groźnym i bluźnierczym. „Późny wnuk” Michała Seniora – Meir – zostanie wyklęty ze społeczności Szybowa za intencję odczytania testamentu, pisma, które pośrednio oskarża „fałszywych mędrców Izraela”. W kompozycji powieści i w cyklu ilustracji jest to element stale pojawiający się i k l a m r o w o scalający dzieła (kompozycja z a m k n i ę t a cyklu ilustracji). Dlatego Andriolli nie bez powodu na pierwszym planie, w centrum rysunku, umieścił kontrowersyjny, nowatorski traktat. Paralelnie, kłamrowo zakończył cykl ilustracji, podkreślając ciągłość tradycji Ezofowiczów. Wyklęty Meir trzyma w prawej ręce kij, a pod prawą pachą pisanie Michała Seniora.

Druga grafika stanowi egzemplifikację angażowania się Żydów w sprawy polskie. Pradziad Meira często wyjeżdżał z Szybowa, by spotykać się z polskim posłem. Scena o s t a t n i e j narady Hersza Józefowicza z polskim szlachcicem, posłem na Sejm Czteroletni, nie jest nawet sceną epizodyczną, lecz tak właściwie jej opisu nie ma w powieści. Ilustracja wypełnia obrazem miejsce niedopowiedziane w tekście. Zilustrowana przez Andriollego scena w fabule została zasugerowana romantyczną a l e g o r i ą – romantycznym toposem domu ruiny, chwytem charakterystycznym dla mowy ezopowej:

– Wszystko przepadło! [mówi Hersz]

– Dlaczego przepadło? [Frejda]

(...) – Kiedy budowa jaka rozpada się w kawałki – rzekł [Hersz] – tym, którzy w niej mieszkają, belki padają na głowy i pył zasypuje oczy... (ME, 35).

Andriolli równie symbolicznie podpowiada czytelnikowi odczytanie ocenzonej informacji. Herszel Józefowicz żywo przedstawia problem. Postać posła Mateusza Butrymowicza jest jednak zgarbiona, jakby bezradna. Poseł swą postawą symbolicznie przekazuje czytelnikowi informację o trzecim rozbiórce Polski. Dramatyzm sytuacji oddaje bezradnie opuszczona dłoń i pochylona postać szlachcica. Narysowana niespokojną kreską draperia szaty konotuje dodatkowe skojarzenia – dramatyzm sejmowych wydarzeń i grozę sytuacji w kraju. Scenę dopełnia tło i zarys łuków „budowli” z wiszącym w prawym górnym rogu herbem (godłem).

Tak mogłaby wyglądać interpretacja deszyfrowana. Jednak, postronnie oko widzi tylko spokojną rozmowę Żyda z polskim szlachcicem w pięknym architektonicznie wnętrzu. Zachwyca faktura tkanin, misterną kreską oddana mimika bohaterów i ascetyczne bogactwo sarmackiego „domu”.

Na kolejne pokolenie reformatorów „posypały się (...) oskarżenia”. Przeciwnicy otwarcia się Żydów na obcą kulturę (chasydzi), których reprezentuje ród Todrosów, triumfowali:

Frajd! Frajd! Frajd! „wszystko przepadło” (...) Zbawione są brody i długie chałaty; zbawione kahały, chajrmy, koszery, zbawione od zetknięcia z nauką Edomu święte księgi Miszny, Gemary, Zohar! Zbawionymi od ciągnięcia pługu dłonie wybranego ludu! Zbawionym więc od zagłady lud Izraela [wołał reb Nohim Todros] (ME, 37).

4. Andriolli moralizator

Cechą wyróżniającą styl ilustracji Andriollego jest wrażliwość etyczna. Stąd wybór scen dziejących się na przedmieściach Szybowa (Meir rozpędzający wyrostków spod chaty Karaimów, nędzne życie Szmula i Lejbla) i w domu chasyda Todrosa.

W powieści ofiarami klas uprzywilejowanych (handlarzy, urzędników kahału, rabinów) jest najliczniejsza grupa mieszkańców miasteczka „z których domków biednych rzeki pieniędzy płyną”. Najniższa warstwa ludności szybowskiej, „która przegryzana nędzą i chorobą wierzyła jednak i wielbiła ślepo, kornie i niezmordowanie”.

Problem nędzy opowiedziany został z perspektywy Lejbla – „dziecka z idiotycznym wzrokiem” (ME, 132). Niegdyś wesoły i rozumny chłopiec zmienia się w „próżniaka i osła”, przynosząc wstyd ojcu. Orzeszkowa, opisując postać Lejbla, zastosowała figury stylistyczne, które są charakterystyczne dla ilustrowania przedstawień obrazowych. Synonimicznie powtarza epitety emocjonalne w równoległym zdaniu. Chłopiec,

w ubogiej odzieży, patrzy „wzrokiem osowiałym”, bezmyślnym, ma „oczy o wielkich, czarnych, martwych źrenicach”. Pisarka hiperbolizuje sytuację dziecka przez wprowadzenie kontrastu między ciepłem poranka i jego drzeniem z zimna. Autorka kończy scenę łagodną egzaltacją – wyrażoną metaforycznie w słowach: „Pierś jego załkała”.

Jak Andriolli zobrazował tę niezwykle emocjonalną scenę?

Ilustracja zatytułowana: *Meir, Lejbele i Szmul* (A, G; 9) wiernie transponuje formę retoryczną.

Biedacy na rysunku niemal stapiają się z szarością tła, jakby stanowili integralną część tego przygnębiającego pejzażu. Postacie Meira i chłopca stanowią ciemniejszy akcent na tym tle. Oczy Lejbla są centralnym punktem obrazu. Wpatrzone na wprost, niemalże spotykają spojrzenie widza, jakby wzrok chłopca przekraczał powierzchnię płaszczyzny. Meir, z troską kładzie rękę na głowie chłopca. Ponad głową Lejbla bezradnie unosi ojcowską dłoń, nędznie odziany Szmul. Takie usytuowanie postaci prowokuje, zmusza widza do refleksji. Powtórzone, na drugim planie, z lewej strony obrazka postacie wnuka z pochylonym nad nim dziadkiem konotują skojarzenie, że bieda i przemoc spotyka wszystkich mieszkańców tej części miasteczka. Atmosferę smutku dopełniają rozsypujące się dachy i nędzne stroje. Andriolli konsekwentnie unika naturalizmu, dlatego przedstawienie ma charakter realistyczny. Postać, tak naprawdę nieuczciwego krawca Szmula, przedstawiona jest życzliwie – w końcu bieda zmusza go do „odkrawania” materiałów, aby jego dzieci miały w co się ubrać, a wstyd i brak wykształcenia są powodem szorstkości w wychowaniu Lejbla.

Pozytywistyczny postulat kształcenia dzieci w szkołach świeckich uwidacznia się w satyrycznym opisie nauki religii w szkole chederowej i groteskowej kreacji nauczyciela religii. Nieautentyczny mistycyzm symbolizuje w powieści mełamed Mosze. Powieściowy portret bohatera zostaje uzupełniony o zgryźliwe fakty biograficzne. Mełamed rozwiódł się z żoną, by studiować Zohar (Kabałę) i pędzić życie ascety, tymczasem trawił czas wolny „w towarzystwie i na usługach wielkiego rabina” (ME, 116).

Zinterpretowany przez Andriollego ekstatyczny, szabasowy taniec mełameda (A, Kr, 8) jest ukazaniem obyczajów chasydów. W powieści znajdujemy taki opis zachowania nauczyciela: „Całe towarzystwo to wyprzedzał reb Mosze w sposób taki, że twarzą zwrócony był ku twarzy rabina, a plecami ku celowi wycieczki. Nie szedł więc, ale cofał się, przy czym podskakiwał, w ręce klaskał, ku ziemi nisko się pochylał, o nierówności gruntu zaczepiał nagie swe stopy, potykał się, skakał znowu, twarz ku obłokom podnosił i wydawał urywane krzyki radości” (ME, 119). Obraz ekstazy łagodzi opis zachowania dzieci, „które przypatrywały się

orszakowi z zaciekawieniem nadzwyczajnym, a widząc taniec i skoki mełameda, poczęły go naśladować, skacząc także, gestykulując, padając na ziemię, klaszcząc w ręce i napełniając powietrze wrzaskiem nieopisanym” (ME, 119).

Równie satyrycznie ilustruje tę scenkę Andriolli (A, Kr, 8). Postaci na rysunku wydają się nie zwracać uwagi na dziwaczne zachowanie Mosze. Więcej, jego „taniec” nie odbiera powagi sprawie, z którą udają się do Ezołowiczów religijni dostojnicy. W tle widać zarys budynków sakralnych, a surowa mina Todrosa wyraża brak akceptacji dziwnego zachowania mełameda.

Podobnie powieściopisarka komentuje nauczanie religii w szkole chederowej. W powieści, pokraczny zausznik Todrosa – mełamed Mosze – z wielką surowością sprawdza, czy uczniowie opanowali nakazy w praktykowaniu kultu religijnego, które w *Misznie* obszernie i sprzecznie zalecają szkoły Szammaja i Hillela⁵⁶. Orzeszkowa celowo kontrastuje przejście nauką uczniów z błahym przedmiotem sporu, aby jaskrawie ukazać upokorzenie Lejbla.

W chederze chłopcy „jednogłośnie”, „nieprzerwanie”, „z zapalczywością”, „z umęczeniem, wywołującym jęki z piersi” i „potem na czole” (ME, 209) czytają i wyśpiewują Miszny. W interpretacji dwu szkół; według „Miszny 1” w szabas należy najpierw błogosławić dzień świąteczny, potem wino lub odwrotnie. „Miszna 2” zaleca najpierw napełnić puchar winem i umyć ręce albo umyć ręce i napełnić puchar. Pisarka hiperbolizuje do absurdu kolejne zalecenia szkół, kończąc na niuansach językowych: czy ma być według Szammaja „jasność ognia”, a może według Hillela „jasności ognia”. Dziecko nędzarza Szmula, dobry, ale mało rozumny Lejbele, nie potrafi powtórzyć żadnych niuansów wyabstrahowanych zasad, za co zostaje dotkliwie pobity przez mełameda. Reakcja ta spotyka się z interwencją Meira, który „silną ręką” (ME, 212) powala nauczyciela. Wynosząc chłopca z chederu, wstawia się za nim słowami: „Reb Mosze! Ty z głów izraelskich dzieci wyjmujesz rozum, a z serc ich wydzierasz litość... Ja słyszałem, jak niektórzy z chłopców tych śmieli się, kiedy ty Lejbele biłeś, a u mnie od śmiechu ich serce pełne łez!” (ME, 212).

Nie bez przyczyny Orzeszkowa używa terminu „silna ręka”. Jest to informacja symboliczna – *Silna dłoń*, czyli *Miszne Tora* (1180), „przewodnik błędzących” (ME, 82) – to dzieło arystotelika Mojżesza Majmoni-

⁵⁶ Hillel tym różnił się od swego przeciwnika, Szammaja. Spory między szkołami zakończyły się w II w. n.e. zwycięstwem hillelitów i zapoczątkowały rozwój Halachy, talmudycznej drogi dostosowującej 10 Mojżeszowych przykazań do konkretnych sytuacji życiowych. Zob. rękopis 242, AEO.

desa⁵⁷ zawierające 613 przykazań. Ezofowicze są spadkobiercami myśli średniowiecznego filozofa.

Zamieszanie Andriolli zilustrował równie satyrycznie (A, G; 14). Mełamed plecami upada na „kulawy stolik”. Zaciśnięta pięść Meira znajduje się w centrum rysunku, na skrzyżowaniu osi symetrii. Obok stoi tulący się Lejbele. Dookoła w triumfujących gestach wrzeszczą chłopcy. Jeden z nich w wysoko uniesionej dłoni trzyma księgę. Perspektywa obrazu zbiega się w centralnym punkcie – drzwiach, w ich kierunku już patrzą dwaj uczniowie. Taka kompozycja konotuje istnienie czasoprzestrzeni – za chwilę chłopcy wybiegną, a szkoła zostanie pusta... Na uwagę zasługuje plastyczny walor – księga (o której nie ma mowy w powieści). Wysoko uniesiona święta księga w ręku jednego z uczniów, może symbolizować triumf nad szkołą chederową lub szacunek dla poglądów hillelitów, którzy propagowali biblijną miłość bliźniego. Nauczycielski autorytet zostaje uratowany przez wprowadzenie na pierwszym planie dodatkowej postaci chłopca, nieskutecznie ratującego mełameda przed kompromitującym upadkiem.

Mełamed urasta do rangi groźnego manipulatora – ostatecznie to on podburzy tłum do samosądu po tym, jak Todros rzuci kłutwę (chajrym) na Meira. Do interpretacji wybrana została najtragiczniejsza scena, gdy reb Mosze krzyczy: „Odbierzcie mu dziecko to! Zabijcie je! Wydrzyjcie mu przekłete pisanie!” (ME, 366). Andriolli niezwykle udratyzował tę scenę (A,?, 25). Mełamed Mosze nie jest już postacią zabawną, lecz przerażająco bezwzględny podżegaczem, zdolnym do morderstwa. Podobna twarz po prawej stronie, jakby w lustrzanym odbiciu twarz nauczyciela religii Mosze sugeruje, że takie myślenie i postępowanie nie jest odosobnione.

5. Ironia

Ilustracje Andriollego raczej wyróżnia wzniosłość i patos niż komicizm. Czy zatem ilustrator potrafił bawić odbiorcę? Czy jego bohaterowie są komiczni, przedstawieni przez pryzmat karykatury, a może ironii?

W złym świetle przedstawił Andriolli kosmopolityzm i bezideową asymilację. Artysta z gorzką ironią uchwycił wszystkie słabości rodzi-

⁵⁷ Mojżesz Majmonides (1135–1204) właściwie Mosze ben Mamon, najwybitniejszy średniowieczny żydowski filozof i lekarz. W swych poglądach próbował pogodzić filozofię Arystotelesa z wiedzą talmudyczną, rozszerzając konserwatywną kulturę żydowską o logikę, empiryzm, racjonalizm, eudajmonizm. Odrzucał dosłowne rozumienie tekstów biblijnych, proponował wyjaśnianie ich za pomocą metafor, analogii i porównań. Wywarł wpływ na filozofów chrześcijańskich (Tomasz z Akwinu). Zob. rękopis 242, AEO.

ny Witebskich (A, G; 11). Urzeka wytworność toalet dam, tryumfalność postaw właściwych rodzinom bogatych kupców. Jednak wszystko wskazuje na ich małość i walkę o zdobycie pozycji. Portretowani chcą ukazać, jak są ważni. Ładnówka Mera z pewnością patrzy przed siebie, nie przewidując afrontu – jej „utrefiona główka” (ME, 170), powierzchowne francuskie maniery, krynolinowa bufiasta suknia (której prawdziwa żurnalowa elegantka nie założyłaby, bo wyszła z mody ponad dziesięć lat temu) nie pasują do prowincjonalnego pejzażu, nie pasują też do aspiracji Meira. Widz dostrzega cyniczną postawę Leopolda palącego demonstracyjnie papierosa w szabat. Niewysoki, tępawy, niezamożny urzędnik, ale z gubernatorskimi aspiracjami, z dumą prezentuje kompromitującą go carską czapkę z gwiazdką. Nie przejmuje się rzucanymi z tłumu ciekawskich gapiów kamyszkami i złorzeczeniami. Z tyłu idą matki, pyszniąc się strojem. Andriolli łączy cechy wyglądu i psychiki. Grubiańskie, samolubne rysy twarzy kobiet odkrywają niewiedzę, że biorą udział w szczególnym spektaklu. W biednym, małomiasteczkowym Szybowie są raczej obiektem zgorznięcia i drwin niż podziwu. Z tyłu, ciągnie się prawie niewidoczny, zatroskany widowiskiem Eli. Od razu widać, kto rządzi w całej rodzinie i kieruje aspiracjami dzieci. Na drugim rysunku Leopold z dumą opiera się o krzesło (A, G; 12). Jednak każdy jego gest zdradza niepewność i przywiązanie do rzeczy materialnych. Jest młodzieńcem o wybujałej ambicji, właścicielem wytwornego stroju i cechuje go nonszalancka postawa wobec obrzędów religijnych. Być może jest sporo ironii w tym, że tak pogardzany przez Leopolda ciemny żydowski lud to część jego żydowskiej tożsamości, a w gubernatorskim urzędzie zawsze będzie obcy. Meir stoi wyprostowany, gniewny, już wie, że Leopold jest „wykształcony, ale bardzo głupi”.

Bohaterowie Andriollego przybierają karykaturalne pozy: są to ilustracje obrazujące wyrostków pod chatą karaima (A, G, 1); postać meameda Mosze w scenie przejścia rabina Todrosa przez miasteczko (A, Kr, 8) oraz w szkole chederowej po interwencji Meira (A, G, 14); rodzinę Witebskich, udającą się z wizytą do Ezofowiczów (A, G, 11); czy satyrycznie ujęty Leopold, przechwalający się wykształceniem (A, G, 12). Andriolli swoich bohaterów pokazuje powściągliwie, z życzliwą ironią.

6. Karaimi

Zakochani Gołda i Meir należą do zwaśnionych rodów. Karaici, do których należy dziewczyna, są prześladowani za kontestację władzy rabinów i ich dzieła – Talmudu oraz zasad rządzących społeczeństwem żydowskim. Za najważniejszą księgę uznają Torę. Do schyłku gminy karaickiej w Szybowie ostatecznie przyczynił się legendarny przodek Ezo-

fowiczów – Michał Senior. Pierwsza scenka dramatyczna, zatytułowana *Meir Ezofowicz pod chatą karaima* (A, G, 3), obrazuje wyobcowanie tej społeczności. Meir uwalnia karaitów od gromady chłopców, którzy napadali na nich w każdy szabat, dlatego że wbrew nakazom religijnym nie palą świec chanukowych. Na pierwszym planie karykaturalnie wygina się prowodyr zajścia, którego Meir „silną dłonią” trzyma za kołnierz. Reszta wyrostków ucieka w popłochu. W tle baśnio wo rozpościera się rozświetlona chatka Abla i jego wnuczki. Nie jest to uboga, ponura lepianka z powieści, lecz opleciony roślinnością dom, pełen karaimskich tajemnic. Zastosowana na ilustracji semantyka światła nobilituje Karaimów. Tytułowym, głównym „bohaterem” plastycznej kompozycji jest swoiście spersonifikowana karaimska chata symbolizująca Gołdę i jej dziadka Abla, a także kulturę tej społeczności. Warto zwrócić uwagę na niuans językowy – granica między grafiką a słowem zaciera się w tytule – inskrypcji. Napis wywołuje efekt psychologiczny – uchyla rąbka tajemnicy. Subskrypcje Andriollego są na tyle charakterystyczne, efektowne, że zapadają w pamięć odbiorcy i nierozzerwalnie kierują myśl ku fragmentowi, którego dotyczą. Np. plastyk używa w inskrypcji grafiki (A, G, 3) określenia „karaimska” od słowa Karaim (hebr. czytający) oznaczającego zarówno wyznawców religii, jak i wielowiekową kulturę. Traktuje pojęcie szerzej niż Orzeszkowa, która używa słowa „karaita” będącego poprawną polską nazwą tej grupy etnicznej na terenie wschodniej Europy (Litwy, Białorusi).

Na niezwykłą wyrazistość plastyczną tej sceny zwrócił uwagę Henryk Siemiradzki, który interesował się kulturą żydowską⁵⁸. W liście z 1884 roku pisze do Elizy Orzeszkowej:

Gdym czytał *Meyera Ezofowicza*, była to pierwsza powieść która mię z piórem Pani zapoznała, **byłem pod takim potężnym wrażeniem**, tak mię uderzyła olbrzymia intuicja która umiała odsłonić podupadłemu dzisiejszemu żydostwu ukryte i tłące się jeszcze żywoży pasji biblijnej – potęga i rozległość twórczości która potrafi zarazem kreślić **wielkie o potężnych zarysach obrazy, jak na przykład modlitwa ostatniego dogorywającego Karaity** – i małe z całym realizmem wykończone obrazki z życia powszedniego – tak głośno przemawiały do mnie – żem się już chwycił za pióro aby hołd mój Pani przesłać. Nie uczyniłem tego jedynie z obawy aby krok ten nie wydał się Pani za śmiałym⁵⁹.

„Andriolli nie popełnił błędu – pisała Orzeszkowa w liście do Lewentala – rysując moję Gołdę z rozpuszczonymi włosami, gdym ja ją opiszy-

⁵⁸ Np. jesienią 1878 roku Henryk Siemiradzki otoczył artystyczną opieką Maurycego Gotlieba (1856–1879) – najwybitniejszego artystę w kulturze żydowskiej na ziemiach polskich II poł. XIX wieku – przebywającego wówczas na stypendium w Rzymie.

⁵⁹ Rękopis 800, AEO: Korespondencja H. Siemiradzkiego do E. Orzeszkowej, Rzym; dn. 14 XI 1884 r.

wała ze splecionymi”⁶⁰. Rzeczywiście, w tekście można odnaleźć nieco inny opis naiwnej, około 14-letniej dziewczynki: „Obok Abła stała Gołda, wysmukła, prosta, poważna jak zawsze, z koralowym naszyjnikiem swym spuszczonego nisko na szarą koszulę i z opływającym plecy kruczym warkoczem (ME, 265).

W scenie na jarmarku wydaje się, że Andriolli sportretował ją nieco stereotypowo⁶¹, jako dojrzałą kobietę (A, G, 18). Tymczasem jest to akcydencja akcji utworu – sceny finałowego mordu dokonanego przez fanatyków chasydyzmu na Karaimach szybowski. W finale powieści Meir, w sielskiej scenerii sadzawki, lasu – miejsca dawnych miłosnych spotkań, znajduje martwą dziewczynkę leżącą „u nóg dziada swego [owiniętą] „płaszczem swych czarnych włosów...” (ME, 406).

Na jarmarku dziadek Gołdy „Abel karaim” śpiewa Zakony – pieśni o przymierzu narodu wybranego z Bogiem. Dziewczyna z nostalgią wsłuchuje się w „prastare izraelskie powieści” (ME, 266) – historię narodu przekazywaną w pamięci ustnego przekazu. W oddali, na rynku, „wrzał ruch targowy” (ME, 264), gwarnie „kupczyli, kłócili się, krzyczeli ludzie żądni zarobku i zysku: żydzi i chrześcijanie” (ME, 267).

7. Andriolli liryczny

Ilustracje pobudzają wyobraźnię – pozwalają czytelnikowi śledzić fabułę, poznać opisywane miejsca, wygląd i charakter bohaterów. Budują nastrój i dramatyzują akcję. W tworzeniu nastrojowości nieocenioną rolę odegrali ksylografowie w szczególności – Edward Gorazdowski. Drzewa, rośliny, wycięte subtelnym rytmem srebrzą się na tle zupełnie czarnych refleksów głębi. Sukienka dziewczyny jest zaakcentowana czystą bielą, podobnie jak sierść zwierzęcia czy księga Majmonidesa. Gorazdowski, wykorzystując różnorodność faktury i całą gamę światłocienia stworzył zwartą całość obu kompozycji. Obie grafiki, przedstawiające zakochanych: *Meir i Gołda* (A, G; 6); *Meir powierza pisanie Seniora Gołdzie do przechowania* (A, G; 26), podobnie jak w powieści, zostały przedstawione przez Andriollego zgodnie z konwencją romantyzmu – *signifié* estetycznego sielanki. Miłość rozkwita wiosną, w scenerii majowej zielonej łąki, brzoźowego gaju i wielkich borów zatopionych w różowym obłoku zachodzącego słońca. Na innym rysunku – zatytułowanym – *Gołda i Meir* (A, G; 6) – może dziwić, a nawet śmieszyć, umieszczenie na pierwszym planie dumnie stojącej kozy, a na drugim planie odwróconej postaci

⁶⁰ E. Orzeszkowa, *Listy...*, dz. cyt., t. 1, s. 132.

⁶¹ Stereotyp Żydówki – pięknej uwodzicielki.

dziewczyny. Alegoria zwierzęcia może odsyłać do symboliki *Pieśni nad Pieśniami* Salomona, w której piękna sniada oblubienica pasie koźlęta⁶² i ma podążać ich śladem. Pieśń jest modlitwą o wskazanie drogi do wyzwolenia narodu wybranego i odnowienie bliskości i miłości z Bogiem.

Druga grafika przedstawia Meira, który powierza Gołdzie testament Seniora (A, G; 26) słowami: „Schowaj ty to na pierś swoją i strzeż skarbu mego jak żrenicy swojej” (ME, 377). Rozświetlona poświatą księżyca, w matczynym geście, dziewczyna bardziej przypomina opiekuńcze siły niż realną osobę. Również wyraz twarzy Meira wskazuje na duchową ekstazę, a nie na pożeganie.

Artysta rzeczywiście „nie popełnił błędu”, gdyż w wątku miłosnym „nie szczegól (...) toaletowy”⁶³ odgrywa kluczową rolę, lecz nawiązania do Biblii i żydowskiej legendy o miłości rabina Akiby i Racheli⁶⁴. Jedyna żona Józefa Akiby – Rachela – ascetycznie zrezygnowała z młodości, dostatku, pozycji społecznej, by wspierać męża w jego wyborze. Gdy rabin został cenionym mędrce, zgodnie z biblijną sentencją dobra żona – męża korona, przywraca Racheli należne miejsce.

Meir opowiada dziewczynie legendę z czasów talmudycznych o drodze rabina Józefa Akiby do mądrości. Meir i Gołda mają być sobowótami legendarnych bohaterów. Historia jednak nie powtórzy się – dziewczyna zostanie zamordowana przez zwolenników mistycyzmu (Kabały). Z perspektywy zakończenia utworu, legenda spełnia funkcję fabularno-mitologizującą, włączając bohatera w cykliczność zmian odrodzenia – upadku – śmierci – odrodzenia.

Zgodnie z konwencją romantyzmu miłość jest uwznioślona i wyidealizowana. Rysownik trafnie pokazał znaczenia ukryte (przez tytuł, symbol, światłocień), zwracając uwagę czytelnika na karaimskie pochodzenie dziewczyny, na wyznawców judaizmu, dla których Tora (Biblia) jest świętą księgą. Andriolli uwiarygodnia Gołdę – z naiwnej, młodzietkiej dziewczynki zrobił dojrzałą kobietę, intelektualną i duchową partnerkę Meira. Ostatecznie, to Gołda objaśnia symbolikę imienia: „Ty, Meir, dobry jesteś, rozumny i piękny. Imię twoje znaczy »światłość«” (ME, 93).

8. Polacy i Żydzi

Wątek sensacyjny ilustruje pięć grafik. Trzy z nich wiernie obrazują zajścia. Meir, w letnią noc, odkrywa szalbierstwo Jankiela Kamionkera (A, K; 15), który zgromadził swój majątek na spekulacji alkoholem.

⁶² Zob. *Pieśń nad Pieśniami* 1,8.

⁶³ Lz, t. I, s. 132.

⁶⁴ Zob. E. Orzeszkowa, *Meir Ezofowicz*, dz. cyt., s. 101-104.

W procederze biorą udział Polacy i Żydzi. Realizm scenki oddają szczegóły: zaangażowane pozy nędzarzy, opadające na pośladki spodnie jednego z biedaków, beczki, wozy, atmosfera pośpiechu, oszustwa dokonującego pod osłoną nocy, zastygła w osłupieniu postawa Meira⁶⁵. Młody Ezołowicz w domu Eliezera równie nieoczekiwanie podsłuchuje rozmowę stryja z kupcami i poznaje plany podpalenia dworu dziedzica Kamiońskiego. Ma odwagę spojrzeć Abramowi w oczy i zasugerować, że podsłuchał rozmowę z Kalmanem i krętaczem Kamionkerem (A, K; 16). Oburzony wyjawia tajemnicę dziadkowi. Saul sam prowadzi interesy i nie chce wywoływać waśni (A, G; 17). Główny bohater gorszy starsze pokolenie swymi poglądami (A, K; 13), dopuszcza się nie tylko wykroczeń przeciwko prawu religijnemu, ale również łamie solidarność rodzinną i etniczną, ostrzegając dziedzica Kamiońskiego przed oszustwem i podpaleniem (A, G; 20). Szlachcic z rysunku to ignorant, który postrzega Izraelitów stereotypowo. Młody, „dość zabawny Żydek” (ME, 298) i ten mniejszy, rudy Jankiel Kamionker bawią go, dlatego uśmiecha się spod wąsa. Meir „wyrażał się polszczyzną łamaną nieco, lecz dość znośną” (ME, 294), ale nie wzbudził zaufania Polaka, dla którego najważniejsze były niejasne transakcje handlowe z Żydami. Dziedzic, zaniepokojony prawą, wynikającą z zasad religijnych, postawą młodzieńca, w końcu udaje się na rozmowę do rabina Todrosa (A, G; 21), który nie kryje wrogiego stosunku do obcych i przeciwników religijnych. Jednak zdziwiona twarz rabina, utkwiona w twarzy dziedzica, wskazuje raczej na bezradność niż gniew (A, G; 21). W powieści Kamioński przybył do chasyda, aby spotkać się ze „sławnym i mądrym rabinem” (ME, 306), lecz nie może się porozumieć, gdyż uczeni żydowscy „nie rozumieją języka kraju, w którym żyją” (ME, 307), dlatego „Śmiech go ogarniał, ale zarazem i nieokreślony gniew jakiś” (ME, 307). Scenkę Andriolli zinterpretował bez elementów humorystycznych. Nie widać ironicznego uśmiechu szlachcica. Hierarchiczny układ trzech postaci – wyprostowana postawa dziedzica Kamiońskiego, nieco niżej przygarbiona Todrosa oraz skulona mełameda podkreślają wzajemną obcość i brak możliwości porozumienia.

9. Frejda – jidysze mame

Pięknie została sportretowana stuletnia prababka, żona Hersza Józefowicza (A, G; 22). Frejda, zgodnie z tradycyjną kulturą żydowską jidysze mame, jest najważniejszą osobą w domu. Żydowskość dziedziczy się

⁶⁵ Choć wydaje się, że w zilustrowanej scenie szalbierstwa Kamionkera (A, K; 15) wkraść się mały błąd – Meir zamiast dłoni lewej ma prawą.

po matce i to ona przekazuje wiedzę na temat genealogii. Mądrość Frejdy symbolizują światło i książki, a czułe gesty – oddanie rodzinie. Przekazując Meirowi testament, spełnia młodzięcze marzenie męża Hersza Józefowicza o tym, że myśli Seniora doczekają się „znowu śmiałej i wiedzy chciwej ręki jakiego prawnuka” (A, G; 22). Jej postać wyróżnia się spośród szarych postaci mężczyzn bogactwem stroju w scenie „Sabbatu” (A, G; 4). W patriarchalnym świecie judaizmu inne kobiety stoją z tyłu, natomiast Frejda zajmuje pierwsze miejsce – w piątkowy wieczór pełni honorową funkcję zapalania świecy szabasowej⁶⁶. Jest odpowiedzialna za przygotowanie posiłku zgodnie z rytuałem koszeru, przygotowanie innych świąt i uroczystości, tak jak nakazuje zwyczaj oraz wychowanie dziewcząt i chłopców. Choć postać ekstatycznie śpiewającego psalmy Saula znajduje się w centrum, to przy świątecznym stole ona najbardziej absorbuje uwagę widza. Zgromadzeni troszczą się o prababkę, z uwagą obserwują, czy jidysze mama ma dość sił, by wysłuchać na stojąco psalmy, nawet najmniejszy prawnuk włącza się do akcji, podnosząc ciężki fotel. Scenka obyczajowa skomponowana została niezwykle harmonijnie (symetryczne rozmieszczenie postaci) i zgodnie z estetyczną zasadą z wiążomości – przez symbole: ryby, menorę, światło, atmosferę wzniosłości śpiewu – modlitwy Saula. Czuje się niezwykłość tej chwili.

Ulubionym prawnukiem Frejdy jest Meir, w którym prababka upatruje spadkobiercy myśli Ezofowiczów. Andriolli w dwu scenach (A, G; 10 „Frejda hamująca gniew Saula” i 22 „Meir dziękuje prababce za wskazanie, gdzie były ukryte papiery Seniora”) pokazał dostojeństwo i mądrość kobiety. Na ilustracjach wewnątrz domu Ezofowiczów nie jest wyposażone w niezmiernie proste meble (ubogie) – jak przedstawił je w powieści narrator, lecz gustowne – w tradycyjnym stylu z ubiegłych lat. Rozświetlona białą postacią Frejdy, w kontraście czerni zupełnej tła, dostojnie siedzi w grubo pikowanym fotelu, ale najważniejszym elementem w tym pokoju są opasłe księgi (A, G; 22). Ilustrator sugeruje czytelnikowi, że właśnie w księdze ukryty był traktat Michała Ezofowicza. Andriolli, zmieniając w ten sposób scenę, nobilituje intelektualnie i estetycznie kupiecki ród Ezofowiczów, podkreśla ich duchowe dziedzictwo.

Frejda broni Meira przed gniewem stryja Saula, gdyż jako jedyna w tej kupieckiej rodzinie jest świadoma doniosłości myśli Majmonidesa i idei konieczności zaangażowania się Żydów w sprawę kraju, w którym żyją. To ona wypełnia testament Seniora, powierzając duchowe dziedzictwo prawnukowi.

⁶⁶ Złamana świeca, złamana róża są popularnym nagrobkowym symbolem przerwania życia kobiety.

10. Meir

Eliza Orzeszkowa szukała heroiczych wzorów postaw ludzi przyczyniających się do postępu moralnego. O „świętych historii”, którzy „wzbogacają sumienia ludzkie w podniecającą wolę przykłady, wywalczone prawa, ustanowione zasady”⁶⁷ pisała w roku 1874 do Teodora Tomasza Jeża⁶⁸. Szukała postaw ludzkich dalekich od irracjonalnego myślenia prowadzącego do fanatyzmu i wykroczeń etycznych w imię litery, dalekich od nieuczciwości, która prowadzi do wyzysku najuboższej warstwy społeczeństwa, utrwalając stereotyp nieuczciwego Żyda. Takim bohaterem jest Meir, któremu Andriolli poświęcił większość kompozycji plastycznych. 17 spośród 28 grafik przedstawia tytułowego bohatera – są to sceny związane z reakcją chasydów na poglądy szerzone przez Meira, zaręczynami z Merą Witebską, ujawnieniem intrygi kupców i ostrzeżeniem dziedzica Kamiońskiego. Tylko cztery ilustracje są scenkami epizodycznymi i nie wiążą się bezpośrednio z głównym bohaterem – trzy prezentujące chasyda Todrosa i grafika charakteryzująca Abła Karaima na jarmarku. Z jednej strony ilustracje wiernie obrazują rozwój akcji, konflikt z chasydami i kahałem, podkreślają etyczną i światopoglądową postawę bohatera, jego młodzieńczą pełną zapału osobowość, z drugiej świadczą o osobistej lekturze artysty, pewnym wyczuleniu na szczegóły, epizody, symbole. Andriolli nadał Meirovi indywidualne cechy, przerysował gesty i mimikę bohatera, aby podkreślić jego zaangażowanie ideowe (paletyzacja) i postawę moralną. W większości są to sceny realistyczne, obyczajowe w tle scenerii miasteczka i jego okolic, wśród mieszkańców Szybowa oraz w domu rodzinnym. Tylko dwie, ilustrujące miłość Meira i Gołdy utrzymane są w stylu romantyzmu.

Orzeszkowa zatytułowała swą powieść imieniem głównego bohatera. Centralne usytuowanie tej postaci zakłada jej portretowość. Wszystkie elementy świata przedstawionego, nieco schematycznie, konstruują portret psychologiczny Meira. Kompozycja powieści to ciąg scen o wyrazistym rysunku, w których najmocniej wyraża się charakter postaci. Wydarzenia są o tyle ważne, o ile pozostają w związku z głównym bohaterem⁶⁹. Poznajemy jego wrażliwość na ludzką krzywdę, gdy przepędza wyrostków spod chaty Karaimów w szabas (A, G; 3), wstawia się za prześladowanym Lejbłem w chederze (A, G; 14) i wówczas, gdy

⁶⁷ E. Orzeszkowa, *O postępie*, nr 22, s. 2.

⁶⁸ LZ, t. VI, s. 75.

⁶⁹ J. Wróbel, *Światło wśród mroku*, [w:] *Od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, Kraków 2001, s. 7-26.

ostrzeżga Polaka – szlachcica Kamiońskiego – przed oszustwem i grożącym mu podpaleniem dworu przez ludzi Kamionkera (A, G; 20).

Imię Meir znaczy światło i równie symbolicznie Andriolli sportretował głównego bohatera powieści. Grafika zatytułowana *U Eliezera* (A, G; 5) jest plastyczną eksplikacją. Meir patetycznym gestem wskazuje na płomień świecy (w powieści świeca stoi na stole). Jego ręka jest nienaturalnie wydłużona. Wokół, z fascynacją, zasłuchani młodzieńcy wpatrują się w mówcę. Jest jeszcze jedna informacja konotowana przez szyfr kompozycji. Postacie ujęte są w kole, w którego centrum znajduje się Meir, zatem to on jest światłem wiedzy.

Rysownik nieco inaczej niż Orzeszkowa przedstawił tajemniczą dyskusję w domu Eliezera. Nadaje spotkaniu konspiracyjny charakter, przecież Eliezer Kamionker i kilku młodych ludzi należących do rodziny Ezołowiczów buntują się nie tylko przeciwko swoim ojcom, ale mogą sięgnąć na siebie klątwę chasydów, a w konsekwencji wykluczenie religijne i ekonomiczne ze społeczności.

Trudne zadanie stało przed plastykiem. Jak dokonać plastycznej parafrazy ważnej, choć epizodycznej scenki? Aby to osiągnąć, artysta zmienił położenie przedmiotu (świecy) i alegorycznie wyeksponował cel spotkania. Światło świecy jest czytelnym znakiem w kulturze żydowskiej – symbolizuje mądrość, wiedzę i prawdę. Na pierwszym planie umieścił Eliezera opierającego się na Torze. W powieściowej scenie jedynie ją cytuje, przeciwstawiając się nauczaniu mełameda słowami: „Bóg! Jehowa! Nie znajduje on zadowolenia swojego w ofiarach waszych, śpiewach i kadzidłach, ale żąda od was, abyście miłowali prawdę, bronili ucieśnionych, nauczali ciemnych i leczyli chorych, bo te są pierwsze powinności wasze!” (ME, 79). Choć Meir jest w centrum, to grafika ma tytuł „U Eliezera”. Rysownik, poprzez inskrypcję, zwraca uwagę czytelnika na drugoplanową postać tytułowego Eliezera, który ma cechy prawdziwego przywódcy. W „wielkim mieście” nie tylko uczył się śpiewu, ale spotkał uczonych Żydów, którzy mieli wiedzę religijną i świecką, krytykowali cadyków i ich zawile nauczanie Talmudu w chederze. Z „szerokiego świata” Eliezer przywiózł zakazane przez cadyków księgi (ME, 82). Młody kantor, podczas dramatycznej sceny rzucania klątwy na Meira, jako jedyny przeciwstawił się despotyzmowi Todrosa, zyskał poparcie kilkudziesięciu młodych zwolenników i ludzi zgromadzonych w synagodze.

Jurij Łotman pisze: „nauka pozytywistyczna XIX w. sądziła, że uznaną właściwością mitu jest podporządkowanie go czasowi cyklicznemu: zdarzenia nie rozwijają się linearnie, lecz tylko wiecznie się powtarzają w pewnym zadanym z góry porządku, przy czym nie stosuje się do

nich pojęcie początku i końca”⁷⁰. W powieści Orzeszkowej cyklicznie rozwijają się pary postaci – sobowtórów (bohaterów i ich demonicznych odpowiedników): Michał Senior – Nehemiasz Todros, Hersz – Nochim oraz Meir Ezofowicz – Izaak Todros. Historia tego konfliktu, czytana zgodnie z paradygmatem religijnego rytuału, ukazuje świat o zaaprobowanym i prawidłowym porządku życia, w trakcie lektury linearnej przemienia się w opowieść o zbrodniach i ekscesach, dzięki czemu fabuła napęla się różnorodną treścią społeczno-filozoficzną. W ten sposób narracja zbliżyła się do poetyki utworu „neomitologicznego”, w którym funkcję mitologemów pełnią cytaty i parafrazy tekstów⁷¹. Zapewne, w sposób nieświadomy Orzeszkowa przeniosła pierwotną postać mitu, w której bohaterami byli założyciele rodów Ezofowiczów i Todrosów. Opowieść w *Meirze...* rozpoczyna się rytuałem święta Sabatu, a kończy równie rytualnie odgrywaną sceną rzucania chajrymu (klątwy). Meir – *Sacer* – musi opuścić Szybów. W tradycyjnej społeczności Żydów szybowski, opartej na wysokim stopniu rytualizacji, porządek zostaje zachowany⁷². Andriolli przedstawia scenę wygnania zgodnie z zasadą sobowtórowej cykliczności. Towarzyszące Meirovi dziecko (Lejbele) oraz niesiony pod pachą traktat – testament Seniora – są dla odbiorcy czytelnymi znakami, że historia Ezofowiczów znów zatoczy koło. Meir kroczy pewnie, jakby dążył do wyznaczonego celu – pożytecznego dla społeczności żydowskiej światła wiedzy. Taka interpretacja jest zgodna z intencją autorki.

11. Todros i chasydzi

Wielu recenzentów podkreślało, że powieściowy portret Izaaka Todrosa jest prawdziwym arcydziełem. Zaledwie sześć tablic charakteryzuje Todrosa: *Rabbi Todros* (A, G; 7); *Przejście Izaaka Todrosa przez miasteczko...* (A, Kr; 8); *U Todrosa* (A, G; 19); *Kamioński u rabina Todrosa* (A, G; 20); *Todros błogosławi starca...* (A, G; 23); *Todros rzuca klątwę na Meira* (A, G; 27). Tak, jakby dla rabina – cadyka sprawa młodego

⁷⁰ Cyt. za: J. Łotman, Z. Minc, *Literatura i mitologia*, przeł. B. Żyłko, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 1, s. 244. Przedruk: J. Łotman, Z. Minc, *Literatura i mitologia*, [w:] *Sztuka w świecie znaków*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2002, s. 69-94.

⁷¹ Orzeszkowa interesowała się judaizmem już podczas nauki w Warszawie, potem – mieszkając na Grodzieńszczyźnie – rozmawiała z rabinami, wymieniała uwagi z intelektualistami żydowskimi. W sferze jej zainteresowań były: etnografia, historia, religia, prawo żydowskie, krytyka judaizmu oraz pojęcie stereotypu. Odwiedzała nadniemeńską dzielnicę żydowską – Podole. Zob. E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa*, dz. cyt., s. 163-171. Tegoż, *Listy zebrane*, t. I-IX, Wrocław 1954-1981.

⁷² Według Łotmana i Minc, w dziele neomitologicznym, mit nie jest ani jedyną linią narracji, ani jedynym punktem widzenia.

Ezofowicza była jedną z wielu, z którymi wierni przychodzili codziennie do niego. Miał rację Julian Krzyżanowski, charakteryzując istotę problematyki:

Uderza on [portret Todrosa] nie tylko **bogactwem cech fizycznych i psychicznych, zespolonych tak, iż postać, która co chwilę wpaść mogłaby w karykaturę, granic jej nie przekracza, iż jest bardzo prawdziwa i bardzo ludzka.** Dziwacznego bowiem **despotę, fanatyka i mistyka** powieściopisarka uposażyła prawdziwymi **zadatkami wielkości**, uwydatniając jego przywiązanie do spraw, którymi żyje, jego **ascetyczną bezinteresowność, niestrudzoną pracowitość, swoistą wreszcie dobroć w stosunku i do świata, i do ludzi, którzy kroczą jego drogami.** Obiektywizm pisarski święci triumf, właśnie dlatego, że ani rabbi Todros, ani **reprezentowany przezeń pogład** na świat **nie budzą sympatii autorki i czytelnika.** Dość porównać go z jego pokracznym zauszniakiem melamedem, ujętym groteskowo, karykaturalnie, by stwierdzić odległość obydwu kreacji⁷³ (wyróżnienie – M.I.-J.).

Powyższy cytat doskonale koresponduje z interpretacją plastyczną. Andriolli przedstawił Todrosa przez pryzmat autentycznego oddania religii i ludziom. Wprowadza tę postać przez *portret*, który odpowiada powieściowej charakterystyce mistyka kabalisty. *Rabbi Todros* (A, G; 7) bez cienia ironii czy karykatury prezentuje swe posępne, zamyślane oblicze. Ten „Czarny człowiek” (ME, 107) – jak go określiła Gołda – swym fanatyzmem budzi respekt i strach. Był zielarzem, „doskonałym pobożnym, więc cadykiem i chasydem, ascetą, cudotwórcą niemal, a także głęboko, niezmiernie uczonym” (ME, 109). Interesowała go przede wszystkim Księga Zohar (Kabała), potem Talmud, najmniej Tora (Stary Testament). Pod wpływem Todrosa mieszkańcy Szybowa „rozmiłowali się w niej [Kabale] z namiętnością usuwając w cień” (ME, 110) Talmud i Torę. Meir także oddawał mistykowi cześć „w znak pokory i czci” (ME, 108). Na ilustracji zatytułowanej *U Todrosa* (A, G; 19), podobnie jak w powieści, w ubogiej izbie Todrosa zgromadziły się tłumy najuboższych, aby szukać leku, rady i wsparcia. Andriolli z pełną powagą, bez cienia ironii czy karykatury, eksponuje dwie ważne funkcje, jakie pełnił cadyk w społeczności Szybowa – lekarza ciała i duszy. Dlaczego zupełnie *omija* opisane przez Orzeszkową *zdarzenia satyryczne*? Nie skarykaturował np. scen, w których Todros neguje zjawiska fizyki, *quasi*-metafizycznie objaśnia zmiany straży anielskich przed Boskim tronem, czy absurdalnie interpretuje prawo religijne, zgodnie z duchem konserwatystów chasydzkich, nakładając czterdziestodniowy post (za zjedzenie mięsa strefnionego kroplą mleka) na ubogą rodzinę Szymzła – ironicz-

⁷³ J. Krzyżanowski, *Posłowie. Historia małego miasteczka*, [w:] E. Orzeszkowa, *Meir Ezofowicz*, dz. cyt., s. 424.

nie zwanego Samsonem od chudości ciała. Andriolli inaczej niż Orzeszkowa pokazuje autorytet cadyków, a zarazem obnaża słabości tego odłamu judaizmu.

Todros dla ludzi niewykształconych jest niemal cudotwórcą. Stąd wybór dwu scen epizodycznych: przybycia rodziców po lekarstwa dla chorego niemowlęcia (A, G; 19) oraz zaleźnionego starca (A, G; 23), który sądzi, że posiadany przez mistyka piasek z ziemi jerozolimskiej chroni ciało przed rozkładem. Na obu rysunkach są charakterystyczne zioła, święte księgi oraz światło padające gdzieś z głębi izby. Widać także prawdziwe i pełne emocji zaangażowanie Todrosa. Andriolli nie przekracza granicy karykatury, nie ujmuje nic z autorytetu, jakim niewątpliwie cieszyli się chasydzi wśród społeczeństwa żydowskiego i urzędników kałału. Jedyłą zilustrowaną słabością chasydów jest całkowita mentalna izolacja, nieufność wobec obcych i nieznaną kulturę i język kraju, w którym mieszkają. Stąd zapewne wynika lęk i wrogość Todrosa wobec dziedzica Kamiońskiego oraz fanatyczna wrogość do tych, którzy inaczej odczytują święte księgi niż nakazuje Księga Zohar.

O perowo i realistycznie zilustrowana została finałowa scena rzućania klątwy (chajrymu) na Meira (A, G; 27). Pełna dramaturgii, zbudowana kontrastowo światłocieniem, stanowi dopełnienie posępnego portretu Todrosa i chasydów. Symultanicznie, na placu przed synagogą, „Meir odczytuje wobec gminy szybowskiej pisanie Seniora” (A, G; 24), rozpoczynające się od słów: „Biada ludowi temu, któremu zabraknie ojczyzny!” (ME, 349). Sympatia czytelnika skierowana jest na wydarzenia dziejące się przed synagogą, gdzie młody Ezofowicz spokojnie głosi swą rację, rozbudzając w zebranych „miłość dla idei” (ME, 352). Wszyscy słuchają przesłania z zainteresowaniem. Harmonia, statyka rysunku i pełne namysłu postawy mężczyzn podkreślają ważkość sprawy. Jednak „bałwochwalcze niemal wielbienie cadyków” (ME, 104) zatrumfuje. „Wyklęty” (A, G; 28) Meir, wraz z testamentem Ezofowiczów, opuszcza Szybów. Obok idzie, wpatrzony w swego mistrza, Lejbele.

Tajemnice sukcesu ilustrowanego *Meira Ezofowicza*

Zakończenie powieści kłamrowo nawiązuje do odezwy poselskiej opracowanej przez stronnictwo Seniora, która nawoływała wszystkich Żydów polskich do propagowania nauki świeckiej i pobratania „się z resztą ludzkości” (ME, 19). Tematy wzniosłe, łączące się z patriotyzmem, były dla artysty szczególnie ważne w życiu osobistym, jak i w sztuce. Pytanie z odezwy Seniora – „Czemużby i z nas cedr libański miasto tarniny powstać nie mógł?” (ME, 20) – pozostawia autorka bez odpo-

wiedzi: „Nie wiem. Zbyt niedawna to historia, aby koniec swój mieć już mogła” (ME, 408), konstatuje narrator, gdyż „nauka pozytywistyczna XIX wieku sądziła, że mitologii należy szukać wśród tekstów archaicznych lub w odległej przeszłości, nie dostrzegając jej we współczesnej kulturze europejskiej, ponieważ wybrany przez nią metajęzyk umożliwia obserwację jedynie pisanych tekstów”⁷⁴. Dlatego czytelnik nie dowie się, czy powróci do Szybowa Meir (światło wiedzy) – „mocą którego *cedr Libanu* powstanie tam, gdzie ściele się *niska tarnina*”⁷⁵ (ME, 408). Meir – *Sacer*, czyli w języku hebrajskim „święty – wyklęty”, nic nie może już zrobić dla społeczności szybowskiej. Andriolli pozostawia jednak czytelnikowi nadzieję na sobowtórowe powtórzenie losów, na powrót Meira mędrca, wzorem rabina Akiby, na wprowadzenie reform i włączenie się Żydów w działalność społeczno-polityczną. Na ilustracji (A, G; 28) uczeń Lejbel śmiało kroczy obok swego mistrza, a nie jak w powieści, smutno i poważnie idzie za nim, kilkanaście kroków dalej. Meir na finałowej ilustracji idzie pewny celu, który chce osiągnąć.

Zmiany mogą się udać Eliezerowi. Z perspektywy zakończenia utworu, zwrócenie uwagi na scenkę epizodyczną („U Eliezera”) i drugoplanowego bohatera, wydają się słusznym i celowo zamierzonym zabiegiem interpretacyjnym. Ekspansję chasydyzmu może zahamować tylko ktoś odważny, wykształcony. Eliezer z „świata szerokiego” (ME, 80) przywiózł nie tylko umiejętność śpiewu, zakazane święte księgi, ale też wiedzę. Dlatego, jako jedyny w synagodze, nie dał się zmanipulować Todrosowi. Nie przestraszyła go sztuczka ze zgaszeniem świec. Kantor, w dramatycznym momencie grozy i przerażenia wywołanych przez gniewnego rabina, zaśpiewał anielskim głosem pieśń, wzbudzając *katharsis* – oczyszczające uczucie litości i trwogi. Eliezer Kamionker ma odwagę napomnieć rabina stosownym cytatem z Biblii, stając się równym przeciwnikiem Todrosa, który nazywa go „Bat – Kohl” (ME, 400), czyli według Talmudu „głosem nieba” przemawiającym przez proroków o Bogu i ludzkich losach.

Ilustracje koncentrują uwagę czytelnika zarówno na sprawach bliższych pisarskiemu *credo* Elizy Orzeszkowej, jak i są znakiem tego, jak swobodnie Andriolli skorzystał z prawa do autorskich zmian na korzyść interpretacji głównego przesłania utworu. 28 rysunków przedstawia przede wszystkim zdynamizowaną fabułę. Głównym wątkiem są wydarzenia dotyczące testamentu Michała Seniora i konfrontacji tych poglądów z odwiecznymi wrogami Ezofowiczów – chasydzkim rodem

⁷⁴ J. Łotman, Z. Minc, *Literatura i mitologia*, dz. cyt., s. 260.

⁷⁵ Symbolika biblijna: cedr Libanu – moc, potęga, dostojeństwo; tarnina – cierpkie tajemnice świata.

Todrosów. Plastyk rezygnuje z elementów satyry na korzyść portretu psychologicznego. Ekspozuje epizody i wątki poboczne, ważne dla wydobycia kolorytu etnograficznego i głównego sensu powieści. Znakomicie pokazał Andriolli zróżnicowanie społeczne i religijne litewskich Żydów. Misternie ujęte w tłach ilustracji przyroda, przedmioty i architektura konotują dodatkowe znaczenia. Andriolli realistycznie maluje obyczaje Żydów (szabas, rzucanie chajrymu, kultura Karaimów, zwyczaje i działalność chasydów), pokazuje miejsce kobiety w społeczeństwie żydowskim. *Sabat* (A, G; 4) – dość statycznie opisany w powieści – w interpretacji plastycznej urasta do sceny „operowej”, równej scenie rzucania klątwy na Meira.

17 ilustracji ukazało się na stronie tytułowej „Kłosów”. Czy takie usytuowanie grafik niesie za sobą dodatkowe wskazówki interpretacyjne? Na pewno tak. Jednym z założeń programowych pisma Lewentala było propagowanie tolerancji, wzajemnego poszanowania odrębności religijnej i obyczajowej różnych nacji⁷⁶. Wyeksponowane drzeworyty podkreślają ideały bliskie założeniom „Kłosów” i autorki *Meira...* Zwracają uwagę na fakty historyczne, potwierdzające zaangażowanie Żydów i Polaków we wspólny społeczno-polityczny dialog. Logiczny wydaje się także życzliwy obiektywizm Andriollego – wybór wątków prześladowań przeciwników nurtu chasydzkiego w judaizmie, ukazanie niechęci cadyków do wszystkiego, co obce. Decyzja śmiała, gdyż niektóre fragmenty powieści nie zostały opublikowane, by nie budzić niechęci osób, o których pisała Eliza Orzeszkowa⁷⁷. W cyklu rysunkowym do *Meira...* Andriolli przedstawił panoramę społeczności Szybowa: bogatych kupców i biedotę, zwolenników Tory, Talmudu i Kabały – reprezentujących różne odłamy judaizmu, środowiska żydów zasymilowanych (Witebscy), którzy utracili swą tożsamość i kilka pokoleń ortodoksyjnej rodziny głównego bohatera. Wątki tematyczne skoncentrowane są na kilkunastuletnim intelektualnym dziedzictwie Ezofowiczów, dążących do przełamania izolacji społeczności żydowskiej, mających świadomość, że los mniejszości narodowych nierozzerwalnie związany jest z sytuacją polityczną i gospodarczą kraju, w którym żyją. Myśl tę obrazuje paralelność kompozycji plastycznych, kłamrowo i alegorycznie ujętych scen – pierwszej i ostatniej („Michał Ezofowicz, Senior” i „Wyklęty”). Pomimo wykluczenia religijnego i majątkowego – jako konsekwencji chajrymu (klątwy) – Meir zawsze pozostanie, zgodnie z tradycją żydowską, duchowym spadkobiercą Ezofowiczów. A zmiany są nieuniknione – młode pokolenie, reprezentowane przez Eliezera, garnie się do wiedzy i przełamuje dawne przesady.

⁷⁶ E. Malinowska, *Problematyka literacka „Kłosów”*, Katowice 1992, s. 143-145.

⁷⁷ Zob. L.B. Świdorski, *Jak spreparowano Meira Ezofowicza*, „Prosto z Mostu” 1937, nr 19.

Pisarski obiektywizm Orzeszkowej, znakomicie napisana powieść, która doczekała się wielu wznowień w kraju i za granicą oraz „wielkie imię” artysty plastyka przyczyniły się do sukcesu powieści. Po stu trzydziestu latach grafiki Andriollego nie straciły nic ze swego piękna – zachował się na nich fragment kultury polskich Żydów II połowy XIX wieku.

Grafiki cechuje różnorodność stylistyczna (romantyzm, realizm) oraz bogactwo cech estetycznych. Obok dramaturgii, dynamiki, wyrazistości przedstawionych sytuacji, ironii, zindywidualizowania typów, a nawet czasami teatralnego przerysowania póz i mimiki bohaterów zastosował artysta statykę, harmonię, subtelność przedstawień i zwięzłość dzieła. Tak wytykana autorowi przez niektórych XIX-wiecznych krytyków „operowość” jest cechą wyróżniającą styl Andriollego. Drzeworyty podobały się ówczesnemu czytelnikowi i do dziś kunszt artysty i jego ksylografów budzi ciekawość i zachwyt należny dziełom sztuki⁷⁸. Technika drzeworytu sztorcowego znakomicie nadawała się do ilustrowania zarówno prasy, jak i książek. Z tej perspektywy nie można nie docenić koronkowej pracy ówczesnych rytowników. Edward Gorazdowski, Teofil Konarzewski i Jan Krajewski doskonale wywiązali się ze swego zadania. Tej wielkości twórcy co Andriolli znakomicie potrafił oddać w „retoryce obrazu” wszelkie środki stylistyczne charakterystyczne dla przedstawień obrazowych. Za pomocą techniki ryty, waloru, perspektywy, światłocienia i kompozycji przeniesione zostały literackie figury stylistyczne – charakterystyczne dla przedstawień obrazowych.

Wspólne dla obu sztuk są odczytania symboliczne i alegoryczne oraz konwencje estetyczne (romantyzm, realizm). Realizm i obiektywizm pisarski powodują „fotograficzność” języka opisu. Choć artysta nie znosił sztuki jako odbijania rzeczywistości, to paradoksalnie na jego rysunkach zachował się typ świadomości plastycznej implikowanej właśnie przez „fotograficzność”. Pejzaż kulturowy oddał Andriolli przez kostium, modę, elementy architektury, wystrój i pokazanie niejednorodności pogładowej wewnątrz. W ten sposób ilustracja przestaje być prostą konkretyzacją wydarzeń fabularnych powieści, staje się interpretacją na wielu poziomach znaczeniowych. W grafikach do *Meira Ezofowicza* zauważalne jest istotne *novum* w poetyce Andriollego – odchodzenie od estetyki romantyzmu w kierunku obiektywizmu realizmu.

⁷⁸ Por. A. Banach, *Polska książka...*, dz. cyt., s. 300 oraz 332-333.