

Wojciech Bałus

Nastrój jako alibi. Święto Trąbek Aleksandra Gierymskiego

Pierwszą wersję *Święta Trąbek* (il. 1) Aleksander Gierymski namalował w roku 1884¹. Obraz ten, znajdujący się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie i występujący także pod tytułami *Modlący się Żydzi* oraz *Żydzi modlący się nad Wisłą w dzień „Trąbek”*, artysta powtórzył w roku 1888 na zamówienie Ignacego Korwin-Milewskiego w nieco zmienionej wersji (il. 2)². Powiększony został format płótna, na wale pojawiły się postaci żydowskich kobiet, wyraźniej też rysuje się brzeg Wisły na ostatnim planie. To drugie dzieło, wykonane już w Monachium, prezentowane było w roku 1888 na wystawie Zachęty w Warszawie³ i w krakowskich Sukiennicach. W obu miejscach wzbudziło spore emocje, prowokując do wystąpień zwolenników przeciwnych sobie postaw estetycznych: tradycyjnej, idealistycznej, oraz nowej, akceptującej tendencje realistyczne. Spór toczył się nie tyle o jakość artystyczną płótna – tej nie kwestionowali nawet przeciwnicy *Trąbek* – ile o jego tematykę. Jan Matejko na otwarciu roku szkolnego w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych mówił:

Jest to rzecz codzienna, banalna, bezmyślna, a natura z fotograficzną prawie dokładnością oddana. Jedno, co tylko ten obraz jeszcze ratuje, to rzeczywiście bardzo dobre malowanie. Gdyby tego nie było, obraz ten byłby już zupełnie bez wartości⁴.

Bolesław Prus szydził z takiej argumentacji, wypływającej z koncepcji malarstwa jako wzniosłej idei wyrażonej w pięknej formie, gdzie środki artystyczne pojmowano wyłącznie jako wehikuł niezbędny do wyartykułowania godnego, poważnego tematu. Problem „wielkiej idei” sprowadzał do absurdu, pisząc:

¹ E. Mücke-Broniarek, hasło w: *Galeria Malarstwa Polskiego MNW. Przewodnik*, Warszawa 1994, s. 169.

² J. Bogucki, *Gierymscy*, Warszawa 1959, s. 296–297; A. Ryszkiewicz, *Galeria obrazów Ignacego Korwin Milewskiego* [w:] *idem, Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981, s. 208. – W niniejszym artykule analizuję oba obrazy łącznie, odsuwając na bok różnice między nimi. Nie zajmuję się też trzecią wersją tematu z 1890 roku (Muzeum Narodowe w Krakowie), prezentującą odmienne ujęcie ikonograficzne (zob. *Żydzi w Polsce. Obraz i słowo*, red. M. Rostworowski, część I, Warszawa 1993, s. 22).

³ J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław 1969, s. 96.

⁴ „Gazeta Warszawska”, nr 273 z 16 października 1888; cyt. za: S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, oprac. M. Olszaniecka, Kraków 1971 (S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, t. 1), s. 978.

Chodziłem tedy od obrazu do obrazu i głośno formułowałem sobie jego treść, pilnie zważając, którym z nich prasa przyznaje, a którym odmawia idei. „Jagiełło pobił Krzyżaków pod Grunwaldem” (jest idea). „Urlopnik pobił chłopów pod karczmą” (nie ma idei). „Zamoyski bierze do niewoli Maksymiliana pod Byczyną” (jest idea). „Karbowy zajmuje bydło w polu” (nie ma idei). „Oswobodzicielka Francji Joanna d’Arc wprowadza króla do Reims” (jest idea). „Wyrobница Joanna prowadzi swego męża Szymona Króla z karczmy do domu” (nie ma idei). I tak dalej, i tak dalej⁵.

Dla zwolenników estetyki idealistycznej brak wzniosłego tematu równał się dyskwalifikacji dzieła, gdyż samo „dobre malowanie” pozbawione wielkiej myśli nie prowadziło do osiągnięcia piękna. Dla Prusa natomiast, a przede wszystkim dla Stanisława Witkiewicza (od którego Prus w latach osiemdziesiątych wiele zaczerpnął w zakresie teorii sztuki⁶), liczyło się przede wszystkim malarskie widzenie świata. Artysta – dowodził autor *Sztuki i krytyki u nas* –

niezależnie od wszystkich ogólnoludzkich uczuć, myśli i dążeń, może również patrzeć na naturę jedynie i wyłącznie z punktu *malarskiego* – widzieć w niej pewne *stosunki barw, światła i kształtów* i w odtworzeniu, w przedstawieniu tych zjawisk widzieć istotny cel i wynik krańcowy swojej twórczości⁷.

Ponieważ zachód słońca po bitwie pod Waterloo wyglądał tak samo jak po majówce filiistrów⁸, nie w temacie, a jedynie w dobrym oddaniu natury środkami artystycznymi kryła się wartość pracy malarza.

Dla obu krytyków istotą *Święta Trąbek* było światło. Prus bronił dzieła Gierymskiego przed zarzutem „kolorowanej fotografii”, a więc przed traktowaniem obrazu wyłącznie jako banalnego, naturalistycznego widoku wycinka rzeczywistości. Przedstawiać przedmioty umie każdy malarz, pisał. „Lecz jeden tylko Gierymski, nie ograniczając się na malowaniu *przedmiotów*, stara się jeszcze malować *światło*”⁹. Witkiewicz argumentował precyzyjniej:

Otóż to wszystko, co w naturze jest życiem barw i światła, to przedstawiają obrazy Gierymskiego, i przedstawiają z taką siłą, z tak krańcowo doskonałym rezultatem, jak bodaj żadne inne. Nikt nie jest w stanie dalej doprowadzić przetopienia farby na blask światła, na drganie, przenikanie się wzajemne barw okolonych powietrzem i nikt nie wywołuje z płaszczyzny płótna takiego złudzenia przestrzeni, głębi, co Gierymski¹⁰.

W konsekwencji:

Pomimo tytułu wziętego z nazwy żydowskiego święta, nie chodzi tu o nie wcale – nie chodzi o Trąbki, o jakąś obyczajową, etnograficzną czy religijną scenę – Żydzi są czarnymi plamami

⁵ B. Prus, *Obraz Gierymskiego* [w:] *idem*, „*Obrazy wszystkiego*”. *O literaturze i sztuce*. Wybór z „*Kronik*”, Warszawa 2006, s. 487.

⁶ A. Porębska, *Wstęp* [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, oprac. I. Jakimowicz, A. Porębska, Warszawa 1961, t. 2, s. 211.

⁷ S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas...*, s. 540–541.

⁸ *Ibidem*, s. 52.

⁹ B. Prus, *Obraz Gierymskiego*, s. 488.

¹⁰ S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas...*, s. 543–544.

o pewnym charakterze kształtu, które malarz chciał mieć w obrazie – i nic więcej. Mogłyby być tam wszelkie inne figury, byleby dawały ten, a nie inny, efekt plam barwnych¹¹.

Choć przepelnione światłem, *Święto Trąbek* nie jest obrazem impresjonistycznym. Malarz posługuje się barwami lokalnymi, używa też czerni. Ponadto przedmioty, ludzie, chmury, ziemia i woda istnieją w nim samoistnie, jako zamknięte, zdefiniowane kształty, nie zaś jako zespół wrażeń barwnych, zawdzięczających swój kolor oświetleniu słonecznemu.

Na niebie – relacjonował Witkiewicz istotę *Trąbek I* – rozlewa się jeszcze pomarańczowa, wieczorna zorza, kładąc jaskrawe plamy światła na Wisłę, zavaloną u brzegu berlinkami, galarami, tratwami, łazienkami i rybackimi statkami; ciemne linie masztów przecinają niebo jasne, na którym strzepią się też ciemne sylwety wierzb nadbrzeżnych. Na lewo brzeg oberwany, zasypany śmieciem i gruzem, niżej piaszczysta ława, na której czernieją figury modlących się Żydów; przy małym ogieńku, rozłożonym nad brzegiem, flis przygrywa na harmonii, w dali szarzeje most kolejowy z pociągiem, ciągnącym za sobą smugę błękitnąwą pary¹².

Światło zachodzącego dnia nie tyle buduje formę kolorem, ile oświetla i jednoczy wszystkie elementy dzieła, nadaje im wspólny rys, spajając w jednolitą kompozycję niebo, wodę, ziemię i ludzi. Refleksy zorzy wieczornej padają na tratwy, Wisłę i piaszczysty brzeg, upodabniając je do nieba. Czarne punkty ludzkich sylwetek, maszty i drzewa kontrapunktują swą ciemną, negatywową formą wymienione wyżej, rozświetlone partie obrazu. Tak powstaje jednolita całość malarska –

obraz nadzwyczaj silny w kolorze, znakomicie zharmonizowany, logiczny w światłocieniu, malowany z mistrzowską dekoracyjnością, przy wykwintnym i subtelnym skończeniu tych drobnych szczegółów, które się przy danym efekcie dają widzieć¹³.

Dążenie do stworzenia dzieła jednorodnego poprzez stopienie w jedną całość wszystkich budujących je elementów – stopienie wynikające z przyjęcia dominującej roli światła – nazywano w XIX wieku *stimmungiem*. Malarstwo *stimmungowe* rozwinęło się przede wszystkim w drugiej połowie stulecia w Monachium, gdzie studiował też Aleksander Gieryski. Korzystając z doświadczeń barbizończyków, artyści działający w stolicy Bawarii tworzyć zaczęli krajobrazy pozbawione anegdoty, uzupełniane co najwyżej niewielkim sztafarszem ludzkim i zwierzęcym. Twórcy ci dążyli do uchwycenia przelotnej chwili, którą odbierali jako przepelnioną nastrojem. Nastój ów mógł być różny – pogodny, marzycielski, melancholijny bądź niepokojący, zawsze jednak zawierał się w stanie samej natury i wynikał z rodzaju harmonii panującej w danym momencie w całej przyrodzie. Rozstrzygającą rolę w ukonstytuowaniu się nastroju odgrywało światło. W zależności od tego, czy był świt, zmierzch, mgła, chmury czy pełnia księżycy, różne były wrażenia napełniające człowieka. Zadaniem pejzażysty było zaobserwować nastrój przełożyć na mowę kolorów i kształtów. Stworzony krajobraz stanowić miał w ten sposób rodzaj pośrednika pomiędzy człowiekiem a naturą: dostrzeżone w przyrodzie niezwykle chwile malowano po to, by wprawić widza w podobny stan uczuciowy. Ulotny charakter nastro-

¹¹ *Ibidem*, s. 542.

¹² *Ibidem*, s. 541–542.

¹³ *Ibidem*, s. 546.

jów powodował, że malarstwo *stimmungowe* nie było malarstwem plenerowym. Artyści zbierali doświadczenia, obserwując naturę i robiąc szkice podczas przechadzek oraz wybieczek, a następnie wracali do pracowni, gdzie notatki i zapamiętane wrażenia przelewali na płótna obrazów¹⁴.

Obydwie wersje *Święta Trąbek* Gierymskiego są obrazami *stimmungowymi*¹⁵. Harmonia, osiągnięta poprzez spojenie wszystkich fragmentów widoku światłem zachodzącego słońca i jego refleksami, prowadzi do ukonstytuowania wrażenia spokoju, ciszy i kontemplacji. Wrażenie owo potęgowane jest przez statykę panującą w całym dziele. Barki i łodzie stoją przycumowane do brzegu, tafla wody jest gładka, zaś ludzie, owe Witkiewiczowskie czarne plamy, trwają bez ruchu, pogrążeni w zadumie, niektórzy z modlitewnikami w rękach. Kilkoro oddaje się spokojnej rozmowie, a flisak gra na harmonii. Gałęzi drzew nie wykręca najmniejszy wiatr, dym z ogniska snuje się leniwie.

Obrazy Gierymskiego odpowiadają nie tylko niemieckiej koncepcji nastroju, ale i wizji *stimmungu* rozpowszechnionej w Polsce przez Stanisława Witkiewicza¹⁶. Zdaniem krytyka

obrazem *stimmungowym* był zawsze obraz *ciemny*. *Stimmung* stosował się do obrazów wieczornych, nocnych, pochmurnych, przedstawiających mroczne zaułki i ciemne wnętrza. W ogóle było to pojęcie, które obejmowało sferę zjawisk świetlnych i barwnych o skali niskiej, bez gwałtownych kontrastów, spokojne zestawienie plam barwnych, przyblakłych lub stępionych, modelację, która nie zużywała najwyższych światła, a obraz *zestimmowany* był obrazem, w którym osiągnięto całkowite zharmonizowanie, uspokojenie i wyrównanie tonu¹⁷.

Święto Trąbek ukazuje scenę rozgrywającą się o szarej godzinie, a więc ciemną, wydobywaną gasnącym światłem dnia. Pora taka szczególnie łatwo wprawiać mogła w nastroje, co mocno podkreślał Witkiewicz:

Zachowując się obojętnie wobec całego mnóstwa stanów przyrody, wobec nadciągającej nocy, o ile tylko uświadamiają tę chwilę, wszyscy ludzie doświadczają pewnej depresji psychicznej, pewnego minorowego nastroju, który, jakkolwiek objawia się w nieskończenie wielkiej skali psychicznych zjawisk, zawsze jednak obraca się w zakresie, na którego jednym brzegu jest stan uwagi i skupienia, cicha melancholia, oczekiwanie, tęsknota, niepokój, a na drugim po prostu *strach*¹⁸.

Omawiane dzieła nie budzą ani strachu, ani nawet niepokoju. Nie ma w nich też oczekiwania. Dominuje natomiast skupienie, poczucie wszechogarniającego spokoju, harmonii i melancholijnego rozmarzenia.

Określenie obrazów Gierymskiego jako dzieł emanujących nastrojem szarej godziny każe powrócić – wbrew Witkiewiczowi – do przedstawionej w nich anegdoty. Tytułowe

¹⁴ A. Krypczyk, *Nastroje natury. Pejzaż w twórczości polskich monachijczyków w II połowie XIX wieku*, katalog wystawy, Katowice 2006, s. 9–10.

¹⁵ A. Melbechowska-Luty, *Nokturny. Widoki nocy w malarstwie polskim*, Warszawa 1999, s. 116–118.

¹⁶ O różnicy w pojmowaniu *stimmungu* w Niemczech i w Polsce pisał Andrzej Nowakowski w książce *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, s. 155–158.

¹⁷ S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski [w:] idem, Monografie artystyczne*, oprac. M. Olszaniecka, Kraków 1994 (S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, t. 2), vol. 1, s. 422–423.

¹⁸ *Ibidem*, s. 424.

„święto Trąbek” to popularna nazwa żydowskiego Nowego Roku, czyli *Rosz ha-Szana*. Święto trwa dwa dni i przypada na okres, gdy słońce jest w znaku Wagi, a więc zazwyczaj we wrzeźniu. Ponieważ początek roku to zarazem Sądny Dzień, dlatego w czasie liturgii dmie się w *szofar*, czyli trąbę, od której wzięło się potoczne określenie święta. Wieczorem pierwszego dnia lub drugiego (o ile pierwszy przypadał w szabat) Żydzi udają się nad płynącą wodę, w której żyją ryby, by dokonać ceremonii *taszlich*. Obrzęd ów jest symbolicznym pozbyciem się grzechów popełnionych w mijającym roku i polega na trzykrotnym wytrząsaniu okruchów z kieszeni nad wodą po uprzednim odmówieniu odpowiednich modlitw, psalmów i fragmentów z ksiąg biblijnych¹⁹. Gierymski ukazał Żydów zajętych modlitwą, nie zaś wytrząsaniem kieszeni. W ten sposób dołączył kolejny ważny element wzmacniający przedwieczorny nastrój. Otóż porę tę uważano za moment stosowny do modlitwy, gdyż niezwykle zjawiska świetlne związane z zachodem słońca i opanowujący całą naturę stan uspokojenia współgrał z uczuciami religijnymi. Stąd nierzadko w literaturze i malarstwie XIX wieku sceny modlitwy sytuowano właśnie w pejzażu przedwieczornym²⁰.

Analizując zjawisko *stimmungu*, Alois Riegl uznał, że elementami je konstytuującymi są „spokój i spojrzenie z oddali [*Fernsicht*]”²¹. Spokój wynika z odczuwanej harmonii świata, *Fernsicht* zaś to taki rodzaj konstrukcji dzieła sztuki, który zakłada połączenie wielu elementów bez faworyzowania żadnego, a więc przewagę doświadczenia optycznego nad haptycznym²². W *Święcie Trąbek* harmonia jest pochodną wieczornego światła, bezruchu i statycznych, zatopionych w modlitwie figurek Żydów, natomiast *Fernsicht* wyraża się w pomniejszeniu sylwetek ludzkich i uczynieniu z nich „czarnych plam”, wtopionych w pejzaż i pozbawionych indywidualnej tożsamości, oraz wynika z równouprawnienia postaci, krajobrazu, łądzi i domów. Dzieło Gierymskiego zdaje się naturalizować żydowskie święto poprzez zatopienie całej sceny w świetle zorzy wieczornej. Ta naturalizacja idzie tak daleko, że modlących się ludzi uznajemy bardziej za element pejzażu niż za osobny temat ikonograficzny. Nie są oni dla nas „dotykalnymi”, wybijającymi się z całej kompozycji motywami. Zacytujmy raz jeszcze autora *Sztuki i krytyki u nas*: „Człowiek użyty jest w tych obrazach jako jeden z wielu, znajdujących się w naturze kształtów – o pewnej barwie lokalnej”²³. *Stimmung* wtapia religijny obrzęd w wyciszoną o szarej godzinie naturę, wzmacniając jednocześnie modlitewny charakter sceny.

Ta przedwieczorna idylla nie wyczerpuje jednak sensu obrazu. Na dalekim planie dzieła ukazany został most z jadącym górą pociągiem osobowym. Można dokładnie zidentyfikować ów obiekt techniczny. Gierymski namalował most wzniesiony w latach 1873–1875 przez firmę Lilpop, Rau i Loewenstein pod kierunkiem inż. Tadeusza Chrzanowskiego koło warszawskiej cytadeli (il. 3), zbudowany przede wszystkim w celu połączenia linii

¹⁹ *Polski słownik judaistyczny*, oprac. Z. Borymińska, R. Żebrowski, Warszawa 2003, t. 2, s. 698–699; A. Kukulová, J. Doležalová, *Święta żydowskie, obyczaje i potrawy*, Warszawa 1999, s. 61–62.

²⁰ R. Okulicz-Kozaryn, *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007, s. 39–40; W. Bałus, *Artur Grottger: polski chłop i sacrum romantyczne [w:] idem, Figury losu*, Kraków 2002, s. 42–46.

²¹ A. Riegl, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst [w:] idem, Gesammelte Schriften*, red. H. Sedlmayr, Wien–Augsburg 1929, s. 30.

²² M. Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, University Park 1992, s. 133–147.

²³ S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas...*, s. 542.

kolejowych na lewym i prawym brzegu miasta. Stalowa, kratownicowa konstrukcja dołem mieściła przeprawę kołową, górą zaś – szynową²⁴. Ceglane fortyfikacje cytadeli mającą na horyzoncie obrazu, co wyraźnie widać w „monachijskiej” wersji *Trąbek*. Teren na pierwszym planie to północno-zachodni kraniec Warszawy – część Powiśla w rejonie Nowego Miasta. Taka lokalizacja namalowanej sceny dodatkowo uprawomocnia obecność w obrazie ortodoksyjnych Żydów, ich główne miejsce zamieszkania znajdowało się bowiem właśnie nieopodal Nowego Miasta w rejonie Nalewek, Gęsiej, Franciszkańskiej i Świętojerskiej. W latach 1872–1878 wzniesiono dla nich na Tłomackiem nową, neorenesansową synagogę, zaprojektowaną przez Leandra Marconiego²⁵.

Choć żaden obraz nie jest zdolny do przekazania dźwięku, trzeba jednak zauważyć, iż przedwieczorny nastrój *Trąbek* sugeruje ciszę. Łodzie i barki stoją przycumowane, nie ma wiatru, a Żydzi pogrążeni są w modlitwie. Jedynie z harmonii, na której gra rybak, wydobywać się powinna delikatna muzyka. Tak skonstruowane dzieło prowokuje do akustycznego odbioru. Gdy więc „nastrojony” ciszą szarej godziny widz spojrzy na pociąg parowy, ukazany w oddali na żelaznym, kratownicowym moście, będzie miał wrażenie łoskotu i dudnienia, rozchodzącego się daleko po wodzie. Chcąc przybliżyć istotę nastroju, Riegl opisywał swe wrażenia z Alp, z oglądania rozległego widoku górskiego, wypełnionego wyłącznie pobrzękiwaniem dzwonek krow na odległej hali i monotonnym szumem wodospadu na horyzoncie.

Z mojego modlitewnego zapatrzania zostałem wyrwany przez hałas. W pobliżu wyskoczyła kozica i dużymi susami zaczęła uciekać po sąsiednich zboczach. W jednej chwili cała moja uwaga odwróciła się od przyjaznego pejzażu i nakierowała na kozicę. [...] I cóż? Piękny nastrój rozplynął się, oddalił, zniknął. Nastrój jest tak subtelną rzeczą, że wystarczy drobne poruszenie w pobliżu, by go zdmuchnąć²⁶.

Jeśli nastrój może zostać zniszczony przez uciekającą kozicę, to cóż dopiero mówić o łoskocie pociągu na stalowym moście?

A jednak nikt z namalowanych Żydów – ani mężczyzn, ani kobiet – nie patrzy w stronę jadącej kolei. Jak się wydaje, ruch na moście nie jest sygnałem dla osób uczestniczących w obrzędzie *taszlich*. Przejeżdżające pociągi musiały być dla Żydów modlących się na warszawskim Powiślu normalnością, co w obrazach podkreślone zostało wtopieniem stalowej konstrukcji, wagonów, lokomotywy i dymu w pejzaż oraz światło gasnącego dnia. Oba aspekty dzieła – przedwieczorna religijna cisza natury i ludzi oraz ruch maszyny – przeznaczone są dla odbiorcy. Widz modelowy usytuowany został powyżej zgromadzonych na pierwszym planie postaci i w sporej odległości od wału, na którym stoją grupy głównie kobiet, a więc w wyraźnej od nich izolacji²⁷. W ten sposób zasugerowany został

²⁴ M.M. Drozdowski, A. Zahorski, *Historia Warszawy*, Warszawa 1975, s. 232; *Most kolejowy pod cytadelą* [w:] *Encyklopedia Warszawy*, Warszawa 1975, s. 395. – Drugi z ówczesnych mostów warszawskich, Most Kierbedzia (Aleksandryjski), też miał konstrukcję kratownicową, ale służył wyłącznie dla ruchu kołowego.

²⁵ J.S. Bystron, *Warszawa*, Warszawa, b.d., s. 238–239; E. Kaczyńska, *Pejzaż miejski z zaściankiem w tle*, Warszawa 1999, s. 149–150.

²⁶ A. Riegl, *Die Stimmung...*, s. 29–30.

²⁷ Koncepcję „modelowego odbiorcy” i „autora modelowego” wprowadzam za Umberto Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przekł. J. Jarniewicz, Kraków 1995, s. 5–33.

dystans do rozgrywającego się nad wodą rytuału. Odbiorca nie jest jednym z uczestników obrzędu, a jedynie obserwatorem zdarzenia. Modlitwa odbywa się w trójkącie wyznaczonym przez dolną krawędź płótna, wał po lewej stronie oraz równoległe do siebie kadłuby tratw i barek. Wierzchołkiem owego trójkąta jest stojący na wodzie budynek (łazienka?). Pociąg ukazuje się natomiast w prawej części obrazu, blisko jego bocznej krawędzi. By go dojrzeć, porzucić trzeba „trójkąt modlitwy” i skierować wzrok nieco w bok, ponad barkami i taflą wody. Żydów oglądamy więc w perspektywie centralnej, zaś most z koleją w bocznej. A zatem most i *taszlich* to dwie strategie modelowego autora, programujące dwa sposoby recepcji obrazu. Obu form odbioru nie sposób z sobą pogodzić. Jeśli widz odczyta dzieło jako *stimmung* – most i kolej wtopią się w modlitwę o zachodzie słońca. Jeśli pomyśli o huku kół na stalowej kratownicy – nastrój musi prysnąć.

Wzniosły, kontemplacyjny moment spokoju o zachodzie słońca współgra z religijnym zaangażowaniem ortodoksyjnych Żydów. Tajemnicza zorza wieczorna i modlitwa zlewają się w jeden współbrzmiający ton. Huk pociągu rozbija ową jedność. Harmonia staje się iluzją. Bez woalu nastroju modlący się Żydzi przestają być naturalnym elementem pejzażu. Stają się ludźmi wykonującymi dziwne gesty w trywialnym, codziennym krajobrazie, rządzącym się zasadami użyteczności i handlu (barki, port) oraz postępu i industrializacji (kolej żelazna). Ich modlitwa odbywa się w okolicy całkowicie zdominowanej przez doczesną aktywność. Czy w takim *milieu* pobożne gesty i słowa mają jeszcze jakikolwiek sens? Bolesław Prus z wielką przenikliwością zauważał:

Nie jest to ten sam lud, który modłami swymi zatopił legiony egipskie, obalał mury miasta i wstrzymał słońce w biegu? Nie tenże sam, który modlitwą odganiał od siebie płomień ognistego pieca? Nie onże to miał świątynie z cedrów, marmurów i złota – nie on tak głośno płakał po jej zburzeniu, że echa znad zamulonych dziś rzek babilońskich do naszego czasu obiegają ziemię? Tak modlił się ten lud wówczas, a *dzisiaj?*... Co robi ta gromada nad Wisłą: modli się czy odczytuje rachunki? modli się – czy spaceruje? modli się – czy pilnuje drzewa w tratwach?²⁸

W epoce modernizmu, której początki przypadały na czas malowania przez Gierymskiego *Trąbek*, rytuał zaczynał coraz bardziej tracić swój sens. Od tego momentu jest on

stale przeciwstawiany „pożytkowi praktycznemu” i kwitowany przymiotnikami „bezduszny”, „martwy”, „komiczny” czy „pusty”. W słownikowych ilustracjach niemal zawsze mówi się [...] o „przewadze formy nad treścią”²⁹.

Tam, gdzie liczy się handel, gdzie industrializacja wkracza w świat barek flisackich, zapowiadając przyszłe ich wyparcie, postaci modlące się w porcie, nieopodal mostu kolei żelaznej muszą uderzać swym niedopasowaniem. Rytuał zatem, odprowadzany pośród znamion postępu i interesów handlowych, wymaga dodatkowej osłony, jakiegoś alibi, by nie stać się śmiesznością. Riegl twierdził, że *stimmung* przeciwstawia się codziennemu doświadczeniu chaosu, walki o byt i prymatu ekonomii³⁰. Obrazy Gierymskiego nie wy-

²⁸ B. Prus, *Obraz Gierymskiego*, s. 488.

²⁹ J. Tokarska-Bakir, „Zanik doświadczenia”: *diagnoza antropologiczna* [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 127–128.

³⁰ A. Riegl, *Die Stimmung...*, s. 29–30.

śmiewają obrzędu *taszlich*. Roztopiając go w nastroju przedwieczornego spokoju, nadają rzeczywistości jedność i harmonię. W świecie takim zanika banalna krzątanina, pojawia się miejsce na dawny obyczaj, zaś nowoczesny most i pociąg wpasowują się w kontury gasnącego dnia. Wszystko ulega naturalizacji. Znamiona nowoczesności nie zacierają się jednak przez to. Według Riegla, „*stimmung* i modlitwa mieszkają blisko siebie. Przecież modlitwa to nic innego jak nastrój religijny”³¹. Modernizm przesunął doświadczenie religijne w sferę psychologiczną³². W rezultacie, jak trafnie konstatuje Giorgio Agamben,

teologia, która zatraciła wszelkie doświadczenie objawionego słowa, i filozofia, która porzuciła wszelkie umiarkowanie wobec uczucia, celebryzują swe złączenie w pojęciu *sacrum*, które teraz całkowicie pokrywa się z pojęciem tego, co mroczne i nieprzeniknione. Fakt, że to, co religijne, należy w całości do sfery psychologicznych emocji i w istotny sposób łączy się z dreszczami i gęsią skórą – oto trywialność, którą neologizm *numinotyczny* musi ubrać w naukowe szatki³³.

Ratunek, jaki Gierymski zaproponował dla żydowskiego rytuału, jest więc całkowicie modernistycznej natury: otoczenie obrzędu *taszlich* woalem *stimmungu* zapewnia partycypację w psychologicznym doświadczeniu *sacrum*, w niedookreślonej pojęciowo aurze szarej godziny, oddziałującej klimatem spokoju i powszechnej harmonii.

Ale to nie wszystko. Żydzi stoją na niestabilnych tratwach, zaś most kolejowy jest wtrętem nowoczesności i rozpoczynającej się modernizacji miasta. Być może więc ekspansywna urbanizacja już niebawem zawłasczy piaszczysty brzeg i przerobi go na kamienne bulwary lub ocembrowany, zamknięty port? Wszak Bolesław Prus ostro wytykał zacofany charakter Powiśla:

Bo spojrzycie tylko: wszakże to jest „port” na wielkiej rzece, pod wielkim miastem. I cóż to za port o siedmiu berlinkach?... Co to za rzeka, na której widać ledwie jeden żagiel?... Co za miasto posiadające takie bulwary?³⁴

Obrzęd *taszlich* odbywa się na niestałym gruncie i w obliczu potencjalnych zmian. Gdy obrazy Gierymskiego pozbawimy konsolacyjnej harmonii *stimmungu*, odsłonią one nie tylko sztuczność tradycyjnych rytuałów we wczesnomodernistycznym świecie, lecz także brutalną prawdę diaspory – że dla pozbawionych ojczyzny Żydów wszystko jest chybotałiwe jak tratwy, zagrożone i wydane na pastwę zewnętrznych wydarzeń, procesów urbanizacyjnych, zmian społecznych i obyczajowych, że zatem warszawscy „chałaciarze” są w gruncie rzeczy wykorzeni, a więc niepewni w swoim byciu i obcy.

³¹ *Ibidem*, s. 38.

³² W. Bałus, *Kultura nie znosi pustki [w:] Poszukiwanie sensów. Lekcja z czytania kultury*, red. P. Kowalski, Z. Libera, Kraków 2006, s. 63–64.

³³ G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przekł. M. Salwa, Warszawa 2008, s. 109.

³⁴ B. Prus, *Obraz Gierymskiego*, s. 488.