

Ewa Nowina-Sroczyńska
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6917-0356>
Uniwersytet Łódzki
Wydział Filozoficzno-Historyczny
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Witebsk. Chagallowe ekspresje pamięci

Witebsk. Chagall's expressions of memory

Abstract

The article is an anthropological analysis of only one topos of the hometown in the autobiographical works and paintings works of Marc Chagall.

Key words: Witebsk, small town, anthropology, Chagall, memory

* * *

Tekst jest antropologiczną analizą jednego tylko toposu rodzinnego miasta w twórczości autobiograficznej i malarskiej Marca Chagalla.

Słowa kluczowe: Witebsk, miasteczko, antropologia, Chagall, pamięć

Odebrano / Received: 07.02.2021

Zaakceptowano / Accepted: 05.10.2021

Introdukcja

Rozpocznijmy antropologiczną opowieść o prowincjonalnym mieście i światowym artyście fragmentem inaugurującym jego autobiografię:

Już nie pamiętam – pisze Marc Chagall¹ – może matka mi opowiadała, dokładnie w chwili mojego urodzenia, w okolicach (...) Witebska wybuchł wielki pożar. Miasto, dzielnicę biednych Żydów ogarnęły płomienie. Przeniesiono łóżko i materac, matkę i dziecko w bezpieczne miejsce na drugim końcu miasta. Ale przede wszystkim urodziłem się na wpół martwy. Nie miałem ochoty żyć. Wyobraźcie sobie białą kulę, która nie chce żyć. Jak gdyby była pełna obrazów Chagalla. Nakłuwano ją szpilkami, zanurzano w zimnej wodzie. W końcu wydawała słaby pisk (Chagall 2003: 13–14).

Jeden z biografów Chagalla, Jonathan Wilson, pisze, że nowo narodzony ocalał tylko dzięki przytomności jednej z osób obecnych przy porodzie, która zanurzyła dziecko w szafliku z zimną wodą. Wilson drobiazgowo wylicza: w Witebsku spłonęło wówczas 125 sklepów, 268 drewnianych domów i 16 innych budynków. Szacownemu profesorowi z Princeton pozwala to na niezwyklej konkluzję – Marc Chagall urodził się pod znakiem żywiołów (Wilson 2008: 13).

Okolice „pierwszego miejsca” dalekie były od późniejszej poetyki chagallowskich malarskich wizji. Dom narodzin stał bowiem w pobliżu miejskiego więzienia i przytułku dla umysłowo chorych. Rodzina Szagałów przeprowadza się wkrótce na ulicę Pokrowską, gdzie – jak wyznaje w autobiografii – „rodzi się na nowo” (Chagall 2003: 72). Niewysokie domy otoczone ogródkami i podwórzami, ważne dla artysty dachy ulicy Pokrowskiej, cebulaste kopuły cerkwi, synagoga, rabini pochyleni nad Torą, kobiety z koszami, wracające z pól krowy, mężczyźni z bankami z mlekiem, idąca orkiestra, ulice wiosną spływające wodą, gospodarskie zwierzęta: krowy, osły, kozy, koty i psy.

Takie postacie i krajobrazy były czymś zwyczajnym na przedmieściach Witebska, gdzie skupiała się większość jego żydowskich mieszkańców. Powracały obsesyjnie na obrazach Chagalla, aż do śmierci artysty, choć nie wyczerpywały prawdy o tym mieście (...), podróżni, którzy przejeżdżali w 1887 roku przez miasto po drodze z Odessy albo Kijowa do Sankt Petersburga lub z Rygi do Moskwy musieliby bardzo długo wyteżać wzrok, by wypatrzyć

¹ Najkrócej: Marc Chagall (1887–1985) urodził się w biednej, żydowskiej rodzinie w Witebsku, w zachodniej prowincji carskiej Rosji; dziś Witebsk należy do Białorusi. Najstarszy syn spośród dziewięciorga dzieci. Mosze Szagała dorastał w hermetycznej wschodnioeuropejskiej społeczności żydowskiej. Umiął skonfrontować się z religią i własną rodziną, własną kulturą wreszcie, bowiem wybierając malarstwo, naruszał biblijny zakaz przedstawień figuralnych. W Witebsku za zgodą rodziców (rada matki była tu najistotniejsza) uczęszczał na prywatne lekcje malarstwa. By móc studiować w Petersburgu, musiał ominąć carskie rozporządzenie, zgodnie z którym Żydzi mieli pozostać w granicach obwodu, w którym się osiedlili. Pobyt w Petersburgu stanowił istotny okres w kształtowaniu drogi artystycznej malarza. Lata 1910–1914 w Paryżu to z kolei najważniejszy okres twórczy związany z jego aktywnością w elitarnym kręgu plastycznej i literackiej awangardy. W latach 1914–1922 przebywał w Rosji, w czasie rewolucji był komisarzem sztuk pięknych w Witebsku i tam założył akademię. W Moskwie współpracował z Teatrem Żydowskim. Od 1922 roku przebywał w Paryżu, w latach 1941–1947 w USA i Meksyku, od 1947 roku ponownie we Francji, gdzie zmarł.

jakiegoś skrzypka na dachu. Zwróciliby za to uwagę na imponujący Sobór Uspieński albo na nowy most kolejowy, a jeśliby interesowali się muzyką, to odwiedziliby może jedną z dużych sal Witebska, gdzie występowały gościnne przyjezdne trupy teatralne i gdzie grali muzycy (Wilson 2008: 14).

Witebsk bowiem, wówczas gdy urodził się Chagall, liczył 65 tysięcy mieszkańców. Dziś miasto w północno-wschodniej części Białorusi, nad Dźwiną, jest jednym z największych ośrodków przemysłowych, miastem kultury, pięciu szkół wyższych i muzeum Marca Chagalla. Gród wzmiankowany już w 1021 roku, prawa miejskie uzyskał w 1597 roku. Od XVI wieku osiedlali się w Witebsku Żydzi. Od 1772 roku w zaborze rosyjskim. Od 1796 roku staje się stolicą guberni. Od lat 60. XIX wieku przyspiesza rozwój miasta. W tymże wieku utworzył się w Witebsku duży ośrodek chasydzki związany z dynastią cadyka Lubawiczowskiego. W początkach XX wieku ważnym ośrodkiem staje się szkoła artystyczna, w której studiował Chagall, i założona po rewolucji październikowej Szkoła Sztuk Pięknych, której dyrektorem kilka lat był witebski artysta. W latach 1919–1921 Witebsk należał do białoruskiej SRR; w pierwszej połowie XX wieku nadal liczne skupisko Żydów – w 1926 roku spis ludności informuje o 37 tysiącach ludności żydowskiej, co stanowi 37 procent mieszkańców miasta. W czasie II wojny światowej w getcie zamknięto 16 tysięcy osób. Liczne tragiczne wydarzenia – egzekucje uliczne, wywózki z getta współtworzą obraz Zagłady ważny w twórczości Marca Chagalla. Witebsk był miastem niezwykłych zabytków. Większość z nich została zrujnowana w czasie II wojny światowej i wkrótce po niej. Po wojnie zmieniono całkowicie układ urbanistyczny miasta, stąd dzisiejszy wędrowiec poszukujący Chagallowego Witebska odnajdzie go jedynie w twórczości artysty (Wilson 2008: 15–17). Dla nas istotny jest Witebsk mieszkańców wyznania mojżeszowego. Żydzi stanowili znaczny procent mieszkańców terytoriów zajętych przez Rosję; po I rozbiórce Polski w granicach rosyjskich znalazło się ich 23 tysiące; po II i III – liczba ludności żydowskiej na zdobytych przez Rosję terenach wzrosła do pół miliona. Żydzi osiedlali się głównie w małych miastach i na wsiach, zajmując się handlem i rzemiosłem.

Jedną z pierwszych restrykcji w latach 60. XVIII wieku było zachowanie strefy osiedlenia, obowiązywało to także po II i III rozbiórce. Nie można było opuszczać jej bez specjalnych pozwoleń – wnioski o paszport władze kahału składały do władz politycznych miast. Od 1804 roku wydano zakaz osiedlania się na wsi i kupowania ziemi; przymusowe wysiedlenia Żydów z wiosek spowodowały ich napływ do miast i miasteczek. W Witebsku ludność żydowska zajmowała się rzemiosłem i handlem. Przez cały XIX wiek i początki wieku XX (a ten okres interesuje nas najbardziej) Żydzi byli: szewcami, krawcami, farbiarzami, piwowarami, rymarzami, prowadzili kramy, mieli stałe stragany, zajmowali się handlem obwoźnym, na który to wymagane było specjalne pozwolenie. Najbogatsi byli właścicielami przedsiębiorstw (w guberni 69-ciu); obracali kapitałem w produkcji przemysłowej. Zajmowali się złotnictwem; Bella, ukochana żona

Chagalla, pochodziła z rodziny jubilerskiej. Najbiedniejsi – bez stałych zajęć, tzw. *luft-menszowie* (żyjący z powietrza) byli wynajmowani do kopania rowów, kanałów, splawiali Dźwiną drewno (Stępniewska-Holzer 1999: 459–469; Eberhardt 2017: 79–104).

W wieku XIX Witebsk był – jak już wspomniałam – dużym ośrodkiem chasydyzmu. Zatrzymajmy się czas jakiś, charakteryzując ten nurt ważny dla twórczości Mistrza z Witebska. Biografowie M. Chagalla zgodnie twierdzą, że chasydyzm jest wpisany w jego mentalność i artystyczną twórczość (Wilson 2008: 24; Chagall 1887–1985 2006: 56).

Chasydyzm (Fuks i in. 1982: 25–26; Hertz 1989: 5–19; *Chasydyzm* 2005: 212–213; Wilson 2008: 24; Chagall 1887–1985 2006: 56) to ruch pietystyczny o charakterze mistycznym wynikający z długotrwałych ruchów mesjanistycznych, które pojawiły się wśród Żydów w czasach zagrożenia ich bytu. Nas interesuje tzw. chasydyzm polski (w historii religii obecny także chasydyzm antyczny i aszkenazyjski), który powstał w XVIII wieku na terenach południowo-wschodniej Polski, na Podolu i z czasem rozprzestrzenił się na Ukrainę, Białoruś, Litwę, środkową Polskę, Węgry i Rumunię. Za twórcę nurtu powszechnie uważa się Baal Szew Towa (Mistrza Dobrego Imienia) zwanego Besztem. Prekursorem ruchu miał być Sabataj Cwi, gorący głosiciel przyjścia Mesjasza, autor sabataizmu – ruchu propagującego pochwałę życia i połączenia z Bogiem poprzez techniki ekstazy.

Chasydyzm był reakcją na sformalizowany i rygorystyczny rabiniczny judaizm, którego strzegła starszyzna kapłańska. Pierwszy ojciec założyciel głosił, że zbawienie każdego człowieka może nastąpić w każdej chwili, nawet najpowszedniejszej, jeżeli tylko siłą swego intelektu ożywimy tkwiące w duszy jednostki iskry boże i skierujemy je właśnie ku Bogu. Mistrz kładł nacisk na obcowanie z twórcą, które najpełniej wyrażała modlitwa zbiorowa i indywidualna. Głosił równość i braterstwo ludzi, których wiara miała płynąć z głębi serca, opierała się przede wszystkim na uczuciu. Chasydzi byli przekonani, że wielbić Boga można na wiele sposobów – tańcem, śpiewem, radosnymi okrzykami; należy więc odrzucić smutek nawet wobec świadomości tragizmu świata. Bóg nie żąda od nas ascezy, umartwień, drobiazgowego przestrzegania rytuałów. Kontakt z Bogiem w każdej chwili jest możliwy, wszakże bez wystawności i ostentacji. Rodzi się w codziennych rytuałach i wyraża w posługiwaniu się osobistą wolnością. Radość, pogoda ducha, optymizm są naturalnym sposobem zespolenia z Bogiem. Chasydyzm leży poza uczoną kulturą talmudyczną, poza instytucjonalnym komentarzem synagogi.

Nauczanie miało charakter ustny, odbywało się poprzez opowieść spisywaną przez uczniów. Legendy o pierwszym Mistrzu i innych cudotwórcach były wśród chasydów niezwykle popularne. Wśród wyznawców:

Ujawniła się pewna podejrzliwość wobec wiedzy książkowej. Teksty chasydzkie są ahistoryczne i mistyczne, pełno w nich cudownych przedmiotów, amuletów, świeczników. Opowiadano jeszcze w XX wieku o latających rabim. Rodzina Chagallów znała te

opowieści. Chasydzi nauczeni szukać ożywczej niebiańskiej mądrości w zakamarkach najzwyczajniejszej ziemskiej egzystencji rozjaśniali swe życie aktami miłosierdzia i wnosili modły ekstatycznymi tańcami (Wilson 2008: 24).

Chagall przez niemalże całe twórcze życie był sceptyczny wobec mód intelektualnych, wobec teorii w sztuce. Jonathan Wilson pisze: „Często jego dzieła bliższe są chasydyzmu niż kubizmu” (Wilson 2008: 24). Zgodnie z wiarą chasydzką przedwieczne Światło Boże przelało się na cadyków (sprawiedliwych). Instytucja cadyka wyróżniona boską łaską, obdarzonego mocą cudotwórcę, pośrednika między Stwórcą a ludźmi była godnością dziedziczną (stąd „dwory” cadyków) powoli przeradzającą się w kult. Cadyk doradzał, jak żyć i jak przeżyć, brał na siebie cudze cierpienia, pomagał ludziom, ale nie zwalniał z obowiązków; cadyk prowadził modlitwy, biesiady, rytualne tańce...

Dla moich rozważań ważne są słowa Pawła Hertza: „Nauka chasydzka to nic innego jak wskazanie, że należy żyć w **zachwyceniu**” (Hertz 1989: 16). Chasydyzm początkowo zacięty zwalczany przez judaizm ortodoksyjny ze względu na niechęć oligarchii kahalnej i talmudystów stopniowo poszerzał grono wyznawców. Pomogła w tym idea, by nie zrywać z tradycyjnym sposobem życia i by nie obalać istniejących przepisów religijnych. Przez wiele lat ewoluował, z otwartości przechodząc w izolację, by finalnie w wieku XX „przekształcić się w ortodoksję” (Fuks i in. 1982: 26).

Dotąd interesowały mnie fakty. Ja jednak wyznaczyłam sobie inne zadanie. W mojej antropologicznej opowieści koncentruję się na *toposie miejsca*, prowincjonalnym Witebsku, jednym z bohaterów obrazów Marca Chagalla. Dokładniej – w polu zainteresowania stawiam problem wewnętrznego doświadczania miejsca urodzenia i młodości i **transpozycji tegoż na sztukę obrazu i literackie wspomnienia**. Pomocą – słowa Olgi Tokarczuk:

Jesteśmy istotami rozpiętymi między historią a fikcją literacką i nieustannie pozostajemy w swego rodzaju ambiwalentnym zawieszeniu między jedną a drugą. To co obserwowalne, rzeczywiste (cokolwiek miałyby to dziś znaczyć) przynależy do domeny historii i nauki, to zaś co subiektywne (a domagające się zobiektywizowania, żeby można to było komunikować), co związane z emocjami, co sekretne i skrywane, należy do fikcji [...]. Proszę zwrócić uwagę na pewien paradoks. Czasami w tym rozróżnieniu to fikcja wydaje się silniejsza i lepiej wewnętrznie ustrukturyzowana – jej siła bierze się stąd, że nie jest zależna od tego co obserwowane, od faktów. Dlatego aby należycie opowiedzieć historię należy użyć fikcji (Tokarczuk 2020: 256).

Noblistka jest przekonana, że wydarzenia, fakty stają się naszymi doświadczeniami, gdy nadamy im sens, „gdy umieścimy je w rzeczonyj strukturze naszego życia z jego przeszłością, historią, znaczeniami. Nasze życie składa się więc z doświadczeń, a nie wydarzeń” (Tokarczuk 2020: 257). Nadanie sensu wydarzeniom życia, zamiana ich

w doświadczenie i transpozycja w sztukę, mechanizmy uniwersalizacji „miejsca” pozwoliły Chagallowi – w moim przekonaniu – na zbudowanie stałego pejzażu miasta nad Dźwiną.

Słowa. Autobiograficzna pamięć Witebska

Różne są manifestacje Chagallowej twórczości: więc najpierw malarstwo, rysunki, litografie, ilustracje książkowe, ale też scenografia, ceramika, rzeźba, tkaniny wreszcie zachwycające witraże. Pisząc o sztuce Chagalla, nieuchronnie będę się poruszała pośród metafor, synekdoch, metonimii, także legend, folkloru, a nawet mitów, bowiem Witebsk był dla artysty symbolem nieistniejącego już, bezpowrotnie utraconego, nostalgicznie wspominanego świata żydowskiego. Pisze J. Wilson:

Przez całe swe twórcze życie malarz uparcie sprowadzał świat wielkiej historii do wymiaru paru uliczek, znanych mu z dzieciństwa [...]. Jeśli artysta nie umiejscawia swych opowieści w Witebsku, to zabiera go ze sobą, by rodzinne miasto towarzyszyło mu we wszystkich podróżach, schowane bezpiecznie na dnie walizki (Wilson 2008: 15).

Moje zainteresowania skoncentrują się przede wszystkim na malarstwie, rysunkach, ilustracjach książkowych, w tych bowiem twórczych obrazach Witebsk jest pełnoprawnym podmiotem artystycznej wypowiedzi. Innym ważnym źródłem będzie autobiografia *Moje życie* powstała w burzliwych latach moskiewskich (1921–22), już po rewolucji październikowej, co biografom Chagalla i mnie przynosi wiedzę o dzieciństwie i młodości Mistrza. Nie ustalimy precyzyjnie chronologii wydarzeń, bowiem brak w niej dat; mnóstwo za to licznych emfatycznych pasażów, anegdot, charakterystyk mieszkańców Witebska, ważnych opowieści o genezie wczesnych dzieł (Wilson 2008: 15–16).

Mam wszakże świadomość, że autobiografia to nie tyle opowiadanie o życiu piszącego, ale tworzenie, konstruowanie tożsamości autora w akcie rekonstrukcji jego własnych losów. Zawsze więc będzie rekonstrukcją, a nie odtworzeniem życia; przeszłość w niej przywoływana jest także pracą konstrukcyjną (Rodak 2014: 43–44). Współcześni teoretycy literatury zwracają uwagę na szczególne napięcie między momentami jej pisania a samym tekstem autobiograficznym; podkreślają, że autobiografia jest próbą nie przeszłej, a teraźniejszej sytuacji autora. Jest określeniem przeszłości indywidualnego życia do jego teraźniejszości, uzgodnieniem tego, co minione, z tym, co trwa i rozwija się w czasie (Rodak 2014: 44).

Autobiografię Chagall pisał w znaczącym dla siebie czasie – niepewnym po rewolucyjnym jutrze, czasie braku satysfakcjonującej pracy. *Moje życie* to taki typ autorskiej wypowiedzi, który w teorii literatury nazywamy paktem autobiograficznym, gdzie uznaje się tożsamość między autorem, narratorem i bohaterem, co potwierdza tytuł – *Moje życie* (Rodak 2014: 43–44). Chagall – jak każdy autor autobiografii – ma ważny zamiar

mówienia prawdy. I rozstrzygająca jest tu intencja, a nie jej realizacja. Autobiografia związana jest z pracą pamięci. Na to, w jaki sposób przypominamy swoje życie, mają wpływ: autodefinicja jednostki (powinienem być przekonany, kim jestem), subiektywne schematy wiedzy, kanoniczne wzorce wydarzeń i kulturowe matryce narracyjne. Niezwykle istotne są emocje (autobiografia Chagalla jest nimi przepelniona) związane z wydarzeniami, to one niejednokrotnie wpływają na ich interpretacje. Piszący korzysta z rezerwuaru doświadczeń – świadomych i nie do końca uświadomionych, ale zawsze podaje je sensotwórczym operacjom narracyjnym i interpretacyjnym (Saryusz-Wolska, Traba 2014: 54).

Związek z pamięcią, z wysiłkiem przypominania sobie – tak ważny w każdej autobiografii – w przypadku Marca Chagalla nie był pracą nad wyraz trudną; twórca pisał ją będąc człowiekiem młodym, niemalże u początków artystycznej kariery. Lata spędzone w Witebsku to sięganie do źródeł, do początków życia, do dzieciństwa i młodości. Witebsk wspomniany jest przede wszystkim poprzez **osoby**, nie krajobrazy. Opisane przez Chagalla zdarzenia z życia są raczej ich **interpretacją wynikającą z doświadczeń i refleksji, zdystansowaną, ale zawsze subiektywną**. Ta konstatacja dotyczy narracji słownej; w towarzyszących jej autorskich rysunkach odnajdujemy już witebskie krajobrazy: uliczki brukowane, drewniane parterowe domy, ich wnętrza (stół, łóżko, lampa nad stołem, samowar – elementy stałej scenografii), świątynie (synagoga, cerkiew), latający nad miastem rabini, zaprzęgi końskie unoszące się nad dachami żydowskiej dzielnicy.

Chagallowy Witebsk z autobiografii to przede wszystkim jednak osoby. Ojciec:

Dzień po dniu, zimą czy latem o szóstej rano ojciec wstawał i szedł do synagogi. Odmawiał tam modlitwę za jakiegokolwiek zmarłego. Po powrocie nastawiał samowar, pił herbatę i wychodził do pracy [...]. Dziadek, nauczyciel religii, nie wymyślił nic lepszego nad to, by umieścić naszego ojca – starszego syna – od wczesnych lat jako pomocnika w składzie śledzi. Nie był nawet pomocnikiem handlowym, lecz przez trzydzieści dwa lata – prostym robotnikiem. Podnosił tony towaru, a mnie ścisnęło się serce, gdy patrzyłem, jak dźwiga ciężary i zamarzniętymi rękami przerzuca drobne śledzie [...]. Ubranie mojego ojca połyskiwało nieraz solą ze śledzi rozrzucając w górę i na boki refleksy światła. [...] W ubraniu o wielkich kieszeniach, wytłuszczonym i zabrudzonym od pracy wracał do domu wysoki i chudy. Wieczór wchodził razem z nim (Chagall 2003: 38–39).

Ten silny niegdyś młody mężczyzna, wiecznie zmęczony i zatroskany, był typem introwertyka. Chagall pisze o nim, po latach z czułością, choć to nie ojciec pomógł mu w wyborze drogi artystycznej. W kulturze patriarchalnej inaczej widziano rolę mężczyzny; nie bez znaczenia był też rys żydowskiej kultury związany z tabuizacją malarstwa przedstawiającego. Matka:

Widzę ją jak prowadzi dom, jak kieruje ojcem, jak nieustannie buduje małe domki, zakłada sklepik, podjeżdża tam całym wozem towarów wziętych na kredyt. [...] Była nie tylko naszą matką, ale matkowała też własnym siostrom [...]. Lubiła mówić. Obracała słowami, podawała je tak dobrze, że zakłopotany rozmówca uśmiechał się (Chagall 2003: 30).

To ona była pierwszym krytykiem jego artystycznych poczynań: „Tak mój synu, widzę, ty masz talent. Ale dziecko posłuchaj mnie. Może będziesz raczej pracował w sklepie?” (Chagall 2003: 23). Mimo to zaprowadziła go do szkoły, by mógł realizować pasje. Dziadek:

Dom dziadka był dla mnie wypełniony dźwiękami i zapachem sztuki [...]. W ciemności nocy wydawało mi się, że były to nie tylko zapachy, ale całe stado szczęścia, które lata w przestrzeni, rozsadzając ściany (Chagall 2003: 27).

To ojciec matki, jego dom w Łoźnicy, małej wsi nieopodal Witebska, pachniał wysuszoną krowią skórą. Chagall wspomina rzeź krów w gospodarstwie dziadka, odbyło się to z niezwykłym okrucieństwem:

Krowa pada z jękiem. Wyciągam ramiona, żeby ucałować jej pysk, żeby szepnąć kilka słów, niech się nie martwi, nie będę jadł jej mięsa [...]. Ale rzeźnik w bieli i czerni, z nożem w ręku, zawija rękawy. Ledwie słyhać modlitwę, kiedy podnosi jej szyję i wbija w gardło stal. Krew płynie strumieniami (Chagall 2003: 26–27).

Dziadek, Chagall wie to z opowiadań matki, w jedno z ważnych żydowskich świąt zniknął. Korzystając z pięknej pogody, starszy pan wdrapał się na dach, usiadł i zjadał marchewki. Bracia, siostry, ciotki i wujowie dopełniają opowiadań o rodzinie najbliższej. O wujkach powie, że byli dobrymi Żydami. Jeden z nich, zajmujący się krowami, wieczorami rozkładał tańce i na głos czytał Biblię; grał też nieporadnie na skrzypcach (Chagall 2003: 33).

Rabinów – nauczycieli – wspomina trzech: małego rabina z Mohylewa, drugim był rabbi Ohre; trzeci o imponującej postaci, przedwcześnie zmarły rabbi Dżatkin. I wreszcie Bella, córka jubilera, osoba jakby z innego świata, późniejsza muza i żona artysty:

Rodzicom i całej licznej rodzinie mojej żony, moje pochodzenie się nie podobało. Bo jakże. Mój ojciec – zwykły pomocnik sklepowy, mój dziadek... A oni – pomyślcie tylko, byli właścicielami trzech sklepów jubilerskich w naszym mieście. Na ich wystawach świeciły się i błyszczwały ogniki różnokolorowych pierścionków, szpil i bransoletek. [...] Mnie przyzwyczajonemu do innych wewnątrz wydawało się to fantastyczne. Trzy razy w tygodniu piekło się u nich ogromne ciasto z jabłkami, z serem, z makiem – na sam ten widok byłbym chyba zemdłał (Chagall 2003: 140–141).

W domu Belli podawano na pierwsze śniadanie tacę smakołyków „a u nas w domu skromna martwa natura jak z obrazu Chardina” (Chagall 2003: 141). Ojciec Belli – „rozkoszował się smakiem winogron jak mój smakiem cebuli, a drób, na który u nas pozwalano sobie raz do roku w wigilię Dnia Pojednania, nie opuszczał ich stołu” (Chagall 2003: 141). Matka Belli, uznając małżeństwo córki za mezalians, wielokrotnie kpiła z zięcia: „cóż to będzie za mąż z tego chłopca różanego jak dziewczynka” (Chagall 2003: 141). Wiele biografów cytuje słowa teściowej Chagalla, sugerując nawet, że używanie różu skazywało artystę na podejrzenia o skłonności homoseksualne. Wróćmy do Belli:

Poczułem, że to jest ona, moja przyszła żona. Jej blada cera, jej oczy. Jakie one są wielkie, okrągłe i czarne. To są moje oczy. [...] Jej oczy – moimi. Tak jakby znała mnie już od dawna, jakby wiedziała wszystko o moim dzieciństwie, o moim życiu teraźniejszym, o mojej przyszłości, jak gdyby czuwała nade mną, odgadując mnie głębiej (Chagall 2003: 208).

Po ślubie z Bellą Rosenfeld wyjadą na wieś, a pobyt ten będzie tematem malarskiej twórczości, lirycznych pejzaży, portretów żony i autoportretów. W 1916 roku przychodzi na świat córka Ida, ona także stanie się podmiotem emfatycznych zachwytych *Mojego życia*. Witebsk widziany poprzez członków rodziny, przyjaciół i nauczycieli powołuje inne ważne postaci – malarza i nauczyciela Yehudę Pena, gospodarzy, u których Chagall wynajmuje pokoje – pracownie, epizodycznie – rzemieślników, ludzi ulicy.

Zgodnie z narracyjnym „ja” brak tu w zasadzie złych wspomnień, konfliktów, trudów, zdarzeń rozpaczliwych. Jak choćby znaczącego dla dalszych losów artysty konfliktu z Malewiczem. Po rewolucji, w 1918 roku, Łunaczarski wyraża zgodę na realizację podsunętego mu przez Chagalla pomysłu założenia Szkoły Sztuk Pięknych w Witebsku. Zostaje jej komisarzem, z prawem i obowiązkiem „organizowania szkół sztuk pięknych, muzeów, wystaw, sympozjów i wszelkiego rodzaju wydarzeń artystycznych w Witebsku i jego rejonie (Meyer-Graber 2003: 225). Witebsk Chagalla, zgodnie z ideami rewolucji, w które jeszcze wówczas gorąco wierzy, ma być miastem sztuki. Z okazji pierwszej rocznicy rewolucji angażuje uznanych artystów, ale także malarzy szyldów do dekorowania miasta: „powieszono wtedy setki transparentów, przystrojono witryny i tramwaje, zbudowano 7 łuków triumfalnych, ulice ozdobiono girlandami i sztandarami, a wszystko pod hasłem «wyprowadzania sztuki na ulicę»” (Meyer-Graber 2003: 226). Organizuje szkołę i muzeum, dostaje dotację od miasta. Hasło „ludzie ze stolicy na prowincję” (Meyer-Graber 2003: 226) zostaje zrealizowane – zaprasza w charakterze wykładowców wiele znakomitości. Obok Mściława Dobużyńskiego, Ivana Puni, Kseni Bogusławskiej, Yehudy Pena, Very Jermołajewej, znanych przedstawicieli rosyjskiej awangardy – El Lissitzkiego i Kazimierza Malewicza. Powoli rośnie wpływ Malewicza – teoretyczny i przejawiający się w poczynaniach nauczycieli i uczniów. Chagall przeciwstawiał się suprematyzmowi, zyskując wrogów w osobach dawnych przyjaciół. Podczas nieobecności malarza w Witebsku dochodzi do swoistego puczu, którego autorem był Kazimierz

Malewicz, coraz bardziej wrogi wobec sztuki przedstawiającej, jawnie metafizycznej, symbolicznej. Twórca szkoły zostaje zmuszony do dymisji i wyjazdu z miasta. Wkrótce opuści Witebsk (Wilson 2008: 78–80; *Chagall 1887–1985* 2006).

Autobiografie rządzą się swoimi prawami, a jednym z uniwersalnych praw gatunku jest selekcja zdarzeń. Niemalże każda retrospektywna opowieść skazana jest na dysfunkcję pamięci: zapominanie, pomijanie, zniekształcenie... Chagall ten niezwykle ważny dla dalszego życia konflikt z awangardzistami przedstawia z rozgoryczeniem, ale subtelnie pozbawia czytelnika opisu zdarzeń, nie ujawnia nazwisk. Inaczej niż jego liczni biografowie, stąd czytelnik posiada wiedzę i potrafi dokonać rekonstrukcji zdarzeń, przypisać je miejscom i osobom. Chagall nie stosuje kryptonarracji, choć fałszywe wspomnienia to jedna ze składowych tekstów autobiograficznych. Ton wspomnień ma wysoką amplitudę, bez przyznawania się do klęski wielkiego projektu uczynienia z prowincjonalnego Witebska miejsca znaczącego w obszarze sztuki:

Nie powiem już nic więcej na temat przyjaciół i wrogów. Wspomnienie ich twarzy paliło me serce niczym płonąca polana. Wyprawić mnie z całą rodziną w ciągu dwudziestu czterech godzin. Każcie zdjąć moje szyldy, moje plakaty, gadajcie sobie, ile chcecie. Nie obawiajcie się, nie będę już o was pamiętał [...]. Moje miasto nie żyje. Skończyła się droga Witebska (Chagall 2003: 174–175).

Czytając autobiografię, przypominam sobie myśl Andrzeja Stasiuka, że krajobrazy miast nigdy nie istnieją jako „geografia w czystej postaci” (Stasiuk 2021: 78). W autobiografii pejzaż dzieciństwa i młodości jest pejzażem wewnętrznym, fundamentalnym. Ponownie posłużę się prozą Andrzeja Stasiuka:

Wszyscy są dziećmi krajobrazu. Wychodzą z niego. On ich kształtuje i jednocześnie przytłacza. Czasem ich niszczy. Bo jest starszy i większy od nich, i koniec końców zamknie się nad nimi, pochłonie ich (Stasiuk: 2021: 78).

Witebskie krajobrazy malowane słowem w tekście autobiograficznym to przede wszystkim ulice. Brukowane i piaszczyste, wzdłuż nich posadowione domy wraz z gospodarstwami. Szczególnie bliska artyście staje się ulica Pokrowska, tam rozgrywają się zdarzenia dzieciństwa (nierządki magiczne). Chagall opisuje podwórza domów, uliczne fronty małych sklepów. Jako malarz szyldów poznaje miasto dokładnie: „Piekarnie i cukiernie Guriewicza”, „Tytoń i wszystkie jego rodzaje”, „Owocarnię”, „Towary kolonialne”, „Krawca z Warszawy”, „Mody paryskie”, „Szkołę malarstwa i rysunku malarza Pena” (Chagall 2003: 44). Wreszcie domy sąsiadów, woźnicy, który pracował tak jak jego koń: „Był wysoki i chudy, wyższy niż jego koń, dłuższy niż jego wóz. Gdy siedział trzymając w rękach lejce i bat, wydawało się, że prowadzi żaglowiec” (Chagall 2003: 44). Sąsiedzi zamieszkujący drewniane małe domki to handlarze końmi, hodujący gołębie, zduni

i wreszcie najbardziej dystygowana rodzina ulicy Pokrowskiej – piekarze. Z czułością opisuje wizyty na żydowskim cmentarzu; pogrzeby, kondukty prowadzące zmarłych na miejsce spoczynku. Ale wspomnienia są przede wszystkim radosne, radosne też krajobrazy – bulwary nad rzeką, gdzie Chagall „zalecał się uparcie do dziewcząt”. Spacerując nad Dźwiną wypatrywał i niepokoił się jednocześnie: „Mój niepokój budziły licealistki, ich koronki, długie majtki, warkocze” (Chagall 2003: 85). I niezwykle ważne dachy domów, z nich jako dziecko obserwował miasto. Pisze o weselach, świątecznych korowodach, fascynuje go miejski ruch. I jeszcze rzeka:

Czy widzieliście naszą rzekę Dźwinę w dniu jesiennych świąt². Kostiumy kąpielowe są zdemontowane. Nikt się już nie kąpie. Jest zimno. Na brzegu Żydzi strzają do wody swoje grzechy. W cieniu kołysze się Łódź. Słysząc plusk wiosł (Chagall 2003: 50–51).

Chagall odczuwa prowincjonalność Witebska, szczególnie wtedy, gdy wróci doń z Paryża. W autobiografii opisuje pierwszy dom, miejsce narodzin, dom na Peskowatce: „Widziałem go jeszcze nie tak dawno temu. Mój ojciec ledwie się trochę wzbogacił, zaraz go sprzedał. [...] Patrząc na ten domek z wyżyn mej niedawno osiągniętej wielkości, wzdrygnąłem się i zadawałem sobie pytanie: Naprawdę jak ja mogłem się tu urodzić? Jak tu można oddychać” (Chagall 2003: 86).

Witebsk z tekstu autobiograficznego jawi się jako miasto li tylko żydowskie, jeden ze współczesnych biografów Chagalla opisując je używa określenia *shtetl* (Wilson 2008). W autobiografii malarza egzystuje zawsze jako miasto; Chagall postępuje jak piszący po hebrajsku rabini, którzy większość *shtetli* określali miastami. Zwykli żydowscy mieszkańcy nie używali nazwy *shtetl*, może tylko wówczas, gdy opuścili miejsce urodzenia i zamieszkania (Petrovsky-Shtern 2014: 29).

Dziś w humanistyce mamy trudności z polem semantycznym słowa *shtetl*³. W odbiorze stereotypowym stał się wygodnym określeniem małej prowincjonalnej i podupadłej miejscowości Europy Wschodniej. Tymczasem *shtetl* w Europie Wschodniej to obszar dynamiczny, przechodzący różne etapy historyczne, gospodarcze, społeczne. Był – co będzie ważną refleksją dla dalszych rozstrzygnięć – wielonarodową jednostką osadniczą (rosyjsko-polsko-żydowsko-białoruską; Petrovsky-Shtern 2014: 34).

Witebsk Chagalla jest dlań miastem, ale jednoetnicznym, jednowyznaniowym. Czytając autobiografię, egzystujemy w obszarze świętej gminy żydowskiej, w świecie własnym, izolowanym od innych, we własnej wspólnotie religijnej, administracyjnej, obyczajowej. Czytelnik może odbierać obszar opisywany i przeżywany przez Chagalla

² Jesienne święta w kalendarzu żydowskim to Nowy Rok i Dzień Pojednania.

³ O historii *shtetli* na Kresach Wschodnich, ich rozkwicie i powolnym upadku; o trudnościach w zaklasyfikowaniu obszaru do *shtetlu* czytać możemy w nowej interesującej pracy Yohanana Petrovskiego-Shterna (2014).

jako dzielnicę miasta. Chagall stosuje (nie wiem czy świadomie) izolację podwójną – jest tylko moje miasto (mój kawałek miasta?), tylko mój świat religijny, administracyjny, obyczajowy. Albo inaczej: miasto jest światem, tak jak dzielnica jest miastem. A więc miasto, nie *sztetl*, choć to on właśnie stał się później dla Żydów zaginioną Atlantydą, do której choćby na kartach literatury tęskniono za odległą i utopijną kulturą narodową, za przywróceniem tradycyjnych wartości wschodnioeuropejskiej Jerozolimy – „tej świętej gminy, którą jesteśmy skłonni odrealnić, przechowując w wyobraźni lukrowaną wersję jej pozostałości” (Petrovsky-Shtern 2014: 35).

Inicjacyjny charakter pierwszych podróży Chagalla, studiów w Petersburgu, a nade wszystko pobyt w Paryżu stanowiącym wówczas centrum rozwoju sztuk wszelakich, poznanie Picassa, Apollinaire’a, Degasa, przyjaźń z Robertem i Sonią Delaunayami, Cendrarsem, udział w wystawach, muzea i zabytki pozwoliły nie tylko – co oczywiste – na rozwój malarskiej formy, ale także na uzyskanie dystansu do rodzinnego Witebska. W autobiografii natrafiamy na swoistą ambiwalencję: rodzinne miasto to obszar oswojony, stabilny, jednoznaczny, miejsce przewidywalne, o klarownych granicach przestrzennych, bezpieczne; ale z drugiej strony Chagall ma świadomość, daje temu wyraz, że sztuka wymaga przekraczania granic, bezpieczeństwo może przerodzić się w stagnację, izolacja w hermetyzm. Niejednoznaczność kryje się w samym rozumieniu prowincji (Robotycki 2008; Nowina-Sroczyńska, Siemiński 2014). Chagall, aspirując do wielkości i uniwersalizmu, wie, że aspekty negatywne pola semantycznego prowincji – brak rozumienia ducha czasu, nowych perspektyw, mentalność tradycyjna, ocenianie tzw. wielkiego świata, zewnętrznego wobec własnej lokalności jako chaotycznego i deprecjonującego dotychczas wyznawane wartości – nie pozwalają na pełnię twórczej wolności. Nigdy jednak nie stosuje tak częstych dla negatywnego stereotypowego oglądu kwantyfikatorów mentalnych, jak ciasnota pojęć, brak oglądy, hipokryzja. Już przed wizytą w Paryżu wie, że musi dokonać wyboru, bowiem małe miasta ewokują wolność i niewolę, ciągle napięcie między schronieniem a więzieniem (Czaja 2012: 62).

Będąc w Moskwie, a także mieszkając w Berlinie, stara się o naukowy wyjazd do Paryża. Jest rozżalony, czuje się odrzucony, często narzeka na brak zrozumienia jego twórczości w Rosji, tymczasem zyskuje uznanie we Francji i innych krajach Europy Zachodniej. W Paryżu – owym „ruchomym świecie”, jak je nazywał Ernest Hemingway – poczuje się spełniony i twórczy.

Autobiograficzna autorska sygnatura nie mówi tylko o przeszłości, mówi raczej o obecnej, terażniejszej sytuacji piszącego. Obejmuje stosunkowo krótki okres, ale decydujący dla całej późniejszej długotrwałej twórczości. Chagall, jak każdy autor rekonstruujący własne życie, tematyzuje je, bada i kontroluje samego siebie (zwróćmy uwagę na fragmenty opisujące i usprawiedliwiające własny narcyzm). Nie jest to tylko pożegnanie miasta i Rosji, ale – a to fundamentalna cecha tekstów autobiograficznych – sposób budowania tożsamości własnej. Medium pamięci jest język (Saryusz-Wolska, Traba 2003: 55), to on pozwala czytelnikowi odkryć Ja autora, pełnego liryzmu, pasji,

histerycznego niekiedy. Bo pamięć autobiograficzna to tworzenie, konceptualizowanie siebie, próba zrozumienia własnego życia bądź jego znaczącego fragmentu.

Obrazy Witebska, obrazy Rosji

Chagall był obsesyjnie przywiązany do miejsca, które musiał opuścić, by stać się artystą rozpoznawalnym. Witebsk stanie się w jego malarskiej twórczości tym, czym był Dublin dla Joyce'a, Nework dla Rotha, Węgry dla Sándora Máraia, Wilno i Wileńszczyzna dla Mickiewicza i Konwickiego, miastem magicznym. Ma rację J. Wilson, gdy pisze:

Przez całe swe twórcze życie malarz uparcie sprowadzał świat wielkiej historii do wymiaru paru uliczek, znanych mu z dzieciństwa. [...] Jeśli artysta nie umiejscawia samych opowieści w Witebsku, to zabiera go ze sobą, by rodzinne miasto towarzyszyło mu w podróżach, schowane bezpiecznie na dnie walizki. Wystarczy, że wyjrzy z okna swego paryskiego pokoju, a już widzi znajome domki, sklepiki i synagogi, tyle, że w cieniu wieży Eiffla (Wilson 2008: 15).

Twórczość Marca Chagalla poddawana była wielu interpretacjom, co wskazuje również na trudności towarzyszące próbom jej odczytania. Obok egzegezy historyków sztuki inspirujące mogą być teksty Cendrarsa, Aragona, Apollinaire'a, Bachelarda, wiersze Éluarda. Twórczość tę odczytywano poprzez kategorię „tajemnicy” jako rdzenia sztuki; inni nazywali ją „dziką”, bowiem pomimo wielu wysiłków opierała się jakimkolwiek próbom oswojenia, konceptualizacji (*Chagall 1887–1985* 2006: 34).

Wiemy, że biegle opanował nauki impresjonistów, fowistów; jak oni uważał, że kolor może być nośnikiem wartości (Vincent Van Gogh, Henri Matisse). Wpływy Paula Cézanne'a i kubistów są oczywiste, od nich przyjmuje „geometryczne ramy obrazu”. Składnia kubistyczna organizuje wewnętrzną przestrzeń jego malarskich poczynąń (*Chagall 1887–1985* 2006: 190). Biegle opanował nauki awangardzystów, by się od nich wyzwolić, oni zaś odtręcili Chagalla w imię własnych radykalnych idei (*Chagall 1887–1985* 2006: 228). „Niech sami zjedzą kwadratowe gruszki na trójkątnych stołach” – mawiał (*Chagall 1887–1985* 2006: 180).

Awangarda w początkach XX wieku zainteresowała się sztuką ludową, wyjątkowo żywotną w kulturze rosyjskiej (Łarionow, Gonczarowa). Chagalla wiązano z neoprimitywizmem; był tego świadom, biorąc udział w wystawach tego nurtu. Jedni zwracali uwagę na wpływ sztuki ikony, inni – na związek z Łubokiem, czyli drzeworytami ludowymi rozprowadzonymi przez domokrażnych handlarzy na terenach całej Rosji. Dowodem na to pierwsze – łączenie twórczości artysty z sztuką bizantyjską ze względu na danie pierwszeństwa znaczeniu, a nie odwzorowaniu (*Chagall 1887–1985* 2006: 194). Nienaturalne wydłużenie postaci, odrzucenie perspektywy, frontalność, wykorzystywanie czerwonego tła (ikony nowogrodzkie) to cechy wiążące Chagalla z tradycją wschodnią (*Chagall 1887–1985* 2006: 194; Wilson 2008: 70-72). Źródłem treści i znaczeń miał

być spirytualizm, symboliczna kultura właściwa Rosji, tej „ziemi mistycznej par excellence” pisano (*Chagall 1887–1985* 2006: 200).

Ja, badając topos miasta, przyjąłem perspektywę antropologiczną, wierzę bowiem, że sztukę i niosące przez nią znaczenia można i trzeba odczytywać na różnych poziomach, interpretacja antropologiczna jest tylko jedną z wielu.

Witebsk Chagalla to myślowa konstrukcja wywołana z pamięci; jest jednocześnie procesem uwikłania pamięci w formę plastyczną. Zbudujemy Chagallową ikonosferę Witebska, świata złożonego z mikro- i makroelementów⁴.

W wypowiedziach plastycznych, inaczej niż w autobiografii, Witebsk jest **miasteczkiem**, nie miastem. Drewniane różnobarwne domy, z równie barwnymi okiennicami, zdobnymi płotami, rytmicznie wzdłuż ulic przylegającymi do siebie domkami, w oddali świątynny sobór, ikoniczny, bo wciąż powtarzany w obrazach i grafikach. Krajobraz małomiasteczkowy nierzadko zredukowany jest do geometrycznie ułożonych dachów; różne uliczki: brukowane, zakryte śniegiem, piaszczyste, z jesiennym błotem. Niekiedy dostrzegamy w oknach niewielką część wnętrza – zawsze znaczącą – stół, nad nim światło lampy, ludzie w jej świetle, samowar.

Ulice Witebska są sceną wielu wydarzeń; to tu rozgrywają się codzienne i świąteczne spektakle życia. Intrygujący jest zabieg podjęty przez Chagalla; w autobiografii opisuje zdarzenie, którego transpozycję odnajdziemy w *Nieboszczyku* (1908). Jeszcze przed świtem, wyszedłszy z domu, dostrzegł kobietę biegnącą przez opustoszałą ulicę i wzywającą sąsiadów, by ratowali umierającego męża. Artysta widział umierającego, jego żółta twarz zrobiła niezwykle wrażenie. W obrazie opustoszała ulica nie jest opustoszała. Obok lamentującej kobiety, na ulicy – jak na katafalku – leży ciało jej zmarłego męża, otoczone sześcioma świecami. Ulica staje się sceną dramatu, w którym wszyscy uczestniczymy. Jednostkowa tragedia za sprawą surreального „przemieszczenia” nabiera wymiaru uniwersalnego.

Przybliży nam fragmenty miasteczka: synagogę, jej czerwoną bramę, melancholijny cmentarz żydowski. Wnętrze poznamy niewiele: żółty pokój, pracownię artysty, zakład fryzjerski – tak realistyczny jak scenografia filmowa, wnętrza domów z ich centralną

⁴ Na postawie prac M. Chagalla: *Nieboszczyk* (1908), *Martwa natura* (1910), *Wesele* (1910), *Rzeźnik* (1910), *Krajobraz z siedmioma palcami* (1911), *Żółty pokój* (1911), *Ja i wioska* (1911–12), *Rosji, Ośtom i innym* (1911–12), *Macierzyństwo* (1913), *Zamiatacz ulicy* (1913), *Handlarz bydłem* (1913), *Zakład fryzjerski* (1914), *Ojciec* (1914), *Sprzedawca gazet* (1914), *Witebski kaznodzieja* (1914), *Ulice Witebska* (1914), *Święto* (1914), *Urodziny* (1915), *Czerwona brama* (1917), *Spacer/Promenada* (1917), *Ponad miastem* (1917–18), *Synagoga* (1917), *Ślub* (1917–18), *Pamięć* (1918), *Zielony skrzypek* (1923–24), *Moja wieś* (1923–24), *W drodze* (1923–24), *Skrzypek* (1923), *Święto na wsi* (1929), *Kobieta z zwierzęcą głową* (1927), *Mojej żonie* (1933–34), *Spadający anioł* (1923–42), *Na dachu* (1930), *Czas nad rzeką* (1939), *Dama* (1938–42), *Żółte ukrzyżowanie* (1942), *W nocy* (1943), *Witebska noc* (1944), *Zegar z niebieskim skrzydłem* (1949), *Czerwony i czarny świetlik* (1951), *Mosty na Sekwanie* (1954), *Pole marsowe* (1954–55). Głównie oleje na płótnie, kilka gwaszy (Harris 2003; *Chagall 1887–1985* 2006; Compton 1997; *Marc Chagall* 1991, Mathey 1959).

przestrzenią – stołem i światłem lampy, znaczącym obszarem wspólnotowym. Ale bywa inaczej, jak choćby w obrazie, którego głównym bohaterem jest naftowa lampa stojąca na ulicy, przed płotem okalającym dom. To synekdocha cieplej, bezpiecznej, zmityzowanej przez Chagalla świętej przestrzeni. I wreszcie mieszkańcy: portrety ojca, Belli, rabinów z Witebska i Słucka, nauczyciela Talmudu i demokratycznie – zamiataczy ulic, rzeźnika, listonosza, sprzedawcy gazet. Niezbywalną częścią krajobrazów są: skrzypkowie na dachach, Żydzi – tułacze, mieszkańcy Witebska obserwujący zdarzenia z dachów własnych domów. Powoli wkraczamy w surrealną przestrzeń i niezwykle czas.

Skrzypek na dachu to stała figura wyobraźni w twórczości malarskiej Chagalla. Egzegeci jego twórczości, to cokolwiek dziwne usytuowanie skrzyпка, nie zaliczają do tak często przypisywanego mu realizmu magicznego. Jonathan Wilson racjonalizuje: „Mieszkańcy *sztetl* często wchodziłi na dachy swych domów, nieraz ze strachu, nieraz dla zabawy” (Wilson 2008: 19). Ja nie przyjmuję tej racjonalizacji; dla mnie to niezwykle charakterystyczna figura wyobraźni. Jestem przekonana, że muzyka, taniec to niezwykle istotne składniki kultury chasydów; ponownie niekonsekwentny Wilson:

Taki miejscowy muzyk z ubogiej dzielnicy był zapewne pierwszym występującym artystą, z jakim zetknął się mały Moisiej. Budził zarówno emocje, jak i podziw swoją techniką. Skrzypek na dachu to także „cygan”, muzyczny wagabunda, któremu sztuka ułatwia poruszanie się po różnych światach. Zdarte buty wędrowca mają w sobie uwodzicielską moc (Wilson 2008: 19).

Bezwzględnie pamięć o muzyce Rosji ma w obrazach dźwięki liryczne skrzypiec. Skrzypkowie na dachach witebskich domów, lewitujący nad miasteczkiem, portretowani przez malarza w tonacji zielonej, żółtej i czerwonej, grający wesoło bądź towarzyszący mieszkańcom w chwilach smutku (*Samotność*), prowadzący orszaki weselne – stanowią niezbywalną część poetycko-magicznej ikonografii.

Inną postacią jest **Żyd-tułacz**. Być tułaczem to być kimś wykorzenionym, pozbawionym wielu więzi, kosmopolitą (Środa 2020: 171). To trudny los ludzi bez przynależności narodowej, będących zawsze w drodze, bez pewności celu. Ta figura wyobraźni malarskiej stała się metaforą wykluczenia, odrzucenia, a także – o tym świadczą prace malarskie i graficzne – doświadczenia wojen, rewolucji, prześladowań i Zagłady. Żyd lewitujący nad miasteczkiem, z workiem – to jego dobytek – i laską; mimo to lot jest płynny, spokojny. Żydzi w różnych społecznościach tworzyli grupę, która przestrzegwała dystansu i dbała o granice między nimi a większością. W autobiografii Chagall tkwi ze swoimi opowieściami w tej izolacji; w wypowiedziach plastycznych przekracza granice żydowskiego świata. Pobyty w Paryżu, Berlinie, Nowym Jorku powodują, że artysta będzie rezygnował ze szczególnych praktyk izolacyjnych, będzie łamał rozliczne tabu. W ikonosferze Witebska może zdarzyć się wszystko, bowiem zawarty jest w niej **świat wolny od praw grawitacji**.

Większość malarskiej i graficznej twórczości Chagalla, nie tylko tej przywołującej wspomnienia z Witebska wykorzystuje znany z mitów, legend, baśni i twórczości artystycznej *topos lotu*. Powietrze to żywioł unoszący ludzi, zwierzęta i przedmioty nad miasteczkiem. Więc najpierw rabini – dostojnie, wolno płynący nad Witebskiem, potem zakochani, narzeczeni, małżonkowie przytuleni do siebie, Żyd-tułacz, woźnica; lewitują – co bardziej zrozumiałe – istoty nadprzyrodzone, szatan i tak ciągle obecni na obrazach aniołowie. Wreszcie przedmioty – lampy, samowary, skrzypce. W powietrzu unosi się muzyka – na skrzypcach grają mężczyźni, zwierzęta (lament jałówki grającej na skrzypcach w słynnej *Samotności*).

Rabini unoszący się nad miastem zaświadcniają o własnej świętości; w kulturze chasydzkiej byli cudotwórcami, ludźmi rozmaitych transgresji⁵. Święci w wielu religiach często „odrywali się” od ziemi (św. Bernard, Dominik, Władysław z Gielniowa, opisywany przez Dariusza Czaję Józef z Copertino) (Czaja 2010). Lot to niewygasłe pragnienie, „syndrom Ikara, któremu nowożytność nie przetrąciła całkiem skrzydeł i nie odebrała marzeń” (Czaja 2010: 216). Tęsknota do świata czystego i dynamicznego zarazem (Bachelard 1975: 210). To piękno pierwotne, a metafory wznoszenia się mogą oznaczać nie tylko marzenie (także senne), ale asocjacje z zstępowaniem, upadkiem, „mogą stać się metaforami aksjomatycznymi” (choćby w słynnym *Spadającym aniele*).

Innym tropem interpretacyjnym czerpiącym także z chasydyzmu jest nakaz życia w radości pełnej **zachwycenia**, zaakceptowania świata takim, jaki jest, widzenia w każdym jego przejawie Boga (Hertz 1989: 17) i piękna. Większość malarskich wspomnień Witebska ten zachwyt nad utraconym miejscem manifestuje. Zachwyt może powodować ekstazę, a ekstaza może zapewnić unoszenie się nad dachami miasta, wniebowstępowanie. Nie znaczy to jednak, że w witebskich wspomnieniach, silnie zmytizowanych, nie odnajdziemy zła (wojny, rewolucji, ofiar Zagłady – dla Chagalla żydowski, a nie chrześcijański Chrystus ukrzyżowany w Witebsku), że nędza świata nie będzie tematem twórczości Chagalla. Świat jest pełen ambiwalencji, stąd obrazy samotności, smutku (*Synagoga*), ale zawsze pozostaje nadzieja.

Jeszcze inna intuicja – miłość do cyrku, a raczej do ludzi cyrku, tak licznie portretowanych; ta plebejska rozrywka to ważny spektakl transgresji – akrobatki i akrobaci, zachwyt nad możliwościami człowieka, świat pozbawiony grawitacji, magiczny. Chagall w późniejszych latach malował ekstatyczne tańce, pewnie pod wpływem Matisse’a, w napowietrznych pejzażach; taniec to część religii, tej pozostawionej w Witebsku, bowiem może być najpewniejszym obok modlitwy sposobem kontaktu z Bogiem (*Triumf Muzyki*).

Należy dla porządku wspomnieć o wyraźnym podobieństwie pomiędzy koncepcją świata Chagalla i rosyjską myślą symboliczną (*Chagall 1887–1985* 2006: 261–262), ujętą w teoriach Władimira Sołowiowa i Wiaczesława Iwanowa; myśl ta osiągnęła

⁵ Motyw lewitującego rabina nad Warszawą wykorzystał w ekspozycji filmu *Jak daleko stąd, jak blisko* Tadeusz Konwicki.

wymiary **prawdziwej koncepcji kosmologicznej**. Bliski związek pomiędzy człowiekiem a wszechświatem wyraża się w głębokiej jedności wszystkich żywych stworzeń (*Chagall 1887–1985 2006: 262*). W artystycznej wyobraźni malarza można odnaleźć kilka istotnych cech światopoglądu tradycyjnego, tradycyjnej wizji świata. Po pierwsze, człowiek jest rzeczywiście jedną z części kosmosu, w którym istnieje partnerstwo między wszystkimi jego elementami. W obrazach i grafikach wspominających Witebsk integralność człowiek-zwierzę to jeden z fundamentów chasydzkiego mikroświata (człowiek i zwierzę w przyjacielskiej konwersacji; koguty w czułych objęciach z zakochanymi⁶, koźły, osły, konie, lewitujące jagnięta; liczne antropomorfizacje – zwierzęta grające na skrzypcach, rozmawiające z ludźmi). Po drugie, metamorfozy, tak charakterystyczna cecha archaicznych kultur, płynność elementów kosmosu; łatwość zamiany człowieka w zwierzę, w rośliny, a także obecność istot hybrydycznych. Po trzecie, fundamentalna rola domu jako miejsca bezpieczeństwa, integracji rodziny (stół, lampa – ich symboliczna rola). Po czwarte, korzystanie z symboliki świata na opak, w obrazowanych przez Chagalla czasach wojen, rewolucji, kryzysów moralnych (postacie stoją na głowie, odwrócone domy); wreszcie problem czasu, w moim przekonaniu, niezwykle różny w malarstwie Mistrza. Obok koncepcji linearnej (obrazy zegarów ze skrzydłami), „gdzie czas jak rzeka”, pojawiają się mityczne aspekty pamięci. Konstruując modelowy mikroświat Witebska, stosuje znaną z malarstwa średniowiecznego i ludowego formę symultaniczną, forma ta daje możliwości wglądu w równoczesność zdarzeń i wejrzenia w przeszłość (np. w obrazach Paryża małomiasteczkowy Witebsk pojawia się na płótnach zamknięty w kołach, okręgach). Mistrz dzieli płaszczyznę obrazu, by przeszłość ukazać w dolnych lub górnych jego partiach. Późne prace sięgają po symbole kosmiczne, świat złożony z pamiątek przeszłości wiruje wokół słońca i planet (*Mojej żonie, Spadający anioł*). Wkomponowywane w inną, zachodnią rzeczywistość, miejsce urodzenia przywołuje „mityczny czas wiecznego teraz”, w tych obrazach obserwujemy coś na kształt paraliżu czasu, autonomicznego wobec dynamiki współczesności.

Estetykę ludową (o średniowiecznej proveniencji), pełną wdzięku nieporadność, odnajdujemy w odrzuceniu perspektywy (postacie wyższe od domów, kościołów); wokół nich krążą emblematy często już powtarzane – zwierzęta, domy, ludzie, rośliny, ulice; to specyficzne „dopowiedzenia”, wizualne uzupełnienia pozwalające na lepsze poznanie malarskiej narracji. To jasne, że tak długotrwała twórczość Chagalla ewoluuje, powoli mikroświat Witebska staje się symbolicznym emblematem Rosji; od 1922 roku malarz jest poza ojczyzną, nie tylko poza Witebskiem.

Posłowie

„Pamięć” to Chagallowy obraz szczególnie dla refleksji antropologicznej; portret Żyda strudzonego drogą, który dźwiga na plecach żółty drewniany dom – *exemplum*

⁶ Czy to symbol płodności czy Francji – trudno mi rozstrzygnąć.

nostalgicznej wyobraźni Chagalla. W dziele sztuki estetyka nostalgii jest zmacona, to piękno, które rodzi melancholię, radość, która powoduje ból. „Mówiąc o nostalgii, mówimy o percepcji przeszłości. Wrażliwość nostalgiczna odnosi się do empatii, do języka uczuć, do tego, co umyka racjonalizacji” (Zaleski 2004: 276). Wielu krytyków sztuki i biografów malarza zwracało uwagę na prymat serca nad intelektem w całej twórczości Chagalla. Pamięć nostalgiczna mityzuje, bo mityzacji ulega sama czynność wspomnienia, zawsze zmieniając się w rytuał ocalenia od zapomnienia (Zaleski 2004: 28). Pamięć *mneme* i przypominanie *anamnesis* są u Arystotelesa rozdzielone. Pierwsza jest zwykłą zdolnością do zachowywania przeszłości, druga jest świadomym jej przywoływaniem (Vernant 2018: 362). Chagall buduje świat Witebska i Rosji, korzystając z ciągłego *anamnesis* i powtarzania jego elementów, a przecież esencją zdarzeń o wymiarze mitycznym jest powtarzanie właśnie. I choć Chagall tworzy świat Witebska z fragmentów, nadając mu formy emblematyczne, to zawsze są one metaforą całości. Przeszłość w całości nigdy nie jest dostępna, a akt upamiętniania – domu, miasta, kraju, świata – ponawia minioną rzeczywistość; tym samym – powtórzy to raz jeszcze – źródło powiązania z linearną koncepcją czasu, po Eliadowsku uczestniczy w restytucji czasu cyklicznego (Zaleski 2004: 42). Tak jest w fotografii: wrywając fragment rzeczywistości ze strumienia zdarzeń, fotografujący umieszcza go w wiecznej teraźniejszości.

„To co zapisane w pamięci miejsca, ma najczęściej znaczenie metaforyczne – jest przedmiotowym korelatem, znakiem tożsamości z porządku osobistej historii i geografii autora” (Zaleski 2004: 42). Może rzeczywiście jest tak, jak twierdzą teoretycy pamięci, że nostalgik nie do Witebska tęskni, ale do siebie samego w Witebsku? Do czasów, gdy wszystko było możliwe, do mitycznych początków.

Bibliografia

- Bachelard G. 1975. *Wyobrażenia poetycka*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Chagall 1887–1985. 2006. Warszawa: Wydawnictwo Firma Księgarska Jacek i Krzysztof Olesiejuk.
- Chagall M. 2003. *Moje życie*. Kraków: Wydawnictwo IRSA.
- Chasydyzm 2005. Encyklopedia Gazety Wyborczej, t. 3. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Compton S. 1997. *Marc Chagall. Mein Leben – mein Traum*. München: Prestel Verlag.
- Czaja D. 2010. *Gdzieś dalej, gdzie indziej*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Czaja K. 2012. Everytown, czyli Grzegorza Turnaua krótki przewodnim miejski. [W:] J. Pakuła i L. Romaniszyn-Ziomek (red.), *Małe miasta. Studia i szkice humanistyczne*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Naukowe.
- Eberhardt P. 2017. Liczebność i rozmieszczenie ludności żydowskiej na współczesnym terytorium państwa białoruskiego w XX wieku, *Kwartalnik Historii Żydów*, 261, 79–104.
- Fuks M., Hoffman Z., Horn M., Tomaszewski J. 1982. *Żydzi Polscy. Dzieje i kultura*. Warszawa: Wydawnictwo Interpress.

- Harris N. 1997. *Marc Chagall. Życie i twórczość*. Warszawa: Wydawnictwo Muza.
- Hertz P. 1989. *Wstęp*. [W:] Buber M. *Opowieści chasydów*. Poznań: Wydawnictwo W drodze.
- Marc Chagall* 1991. P. Vogt, W. Haftmann, V. Tarenne (ed.), München: Hirmer.
- Mathey F. 1959. *Chagall 1908-1918*, Paris: Fernand Hazan.
- Meyer-Graber M. 2003. *Marc Chagall. Kalendarium życia i twórczości*. [W:] M. Chagall, *Moje życie*. Kraków: Wydawnictwo IRSA.
- Nowina-Sroczyńska E. i Siemiński T. (red.) 2014. *Małe miasta w czasach płynnej nowoczesności*, Gdańsk-Bytów: Wydawnictwo Jasne.
- Petrovsky-Shtern Y. 2014. *Sztetl. Rozkwit i upadek żydowskich miasteczek na Kresach Wschodnich*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Robotycki Cz. 2008. Prowincja z antropologicznego punktu widzenia. Refleksje z perspektywy dylematów komunikacji kulturowej, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 2 (281), 12.
- Rodak P. 2014. Autobiografia. [W:] G. Godlewski, M. Rakoczy, P. Rodak (red.), *Od aforyzmu do Zinu. Gatunki twórczości słownej*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 43–44.
- Saryusz-Wolska M., Traba R. (red.) 2014. *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Stasiuk A. 2021. O bohaterach, *Tygodnik Powszechny* 1–2, 78.
- Stępniewska-Holzer B. 1999. Żydzi w miasteczkach guberni witebskiej w połowie XIX w. Zaludnienie i struktura zawodowa, *Przegląd Historyczny* 90/4, 459–460.
- Środa M. 2020. *Obcy, inny, wykluczony*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria.
- Tokarczuk O. 2020. *Czuły narrator*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Vernant J. 2018. Mityczne aspekty pamięci. [W:] P. Majewski, M. Napiórkowski (red.), *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Wilson J. 2008. *Marc Chagall. Biografia*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Zaleski M. 2004. *Formy pamięci*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria.

Autorka:

Prof. dr hab. Ewa Nowina-Sroczyńska

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Uniwersytet Łódzki

ul. Lindleya 3/5, 90-131 Łódź

e-mail: nowinasroczyńska@gmail.com

