

Agnieszka Gralewicz: „Białe ukrzyżowanie” – Marca Chagalla droga do sztuki zaangażowanej

W ocenie Chagalla w Niemczech w czasie II wojny światowej dokonano się ponowne ukrzyżowanie żydowskiego Jezusa, akt, który mógł się wydarzyć tylko w społeczeństwie, które zapomniało o męczeństwie Chrystusa – pisze Agnieszka Gralewicz w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Chagall. Kolor i mistagogia”.

Twórczość Marca Chagalla rozpięta między Wschodem i Zachodem posiada cechy szczególne – ignoruje perspektywę i siły grawitacji. W intymnym mikrokosmosie rzeczywistość materialna miesza się z duchową. Ten niezwykły sposób przedstawiania wiązano zwykle z witebskim pochodzeniem malarza, ale to kwestia nie geografii, tylko temperamentu. Lekceważył zasady, nie dlatego że był „Rosjaninem”, ale dlatego, że jako artysta potrzebował adekwatnie wyrazić i przekazać wewnętrzny świat, rządzony własnymi prawami[1]. Sam Chagall wspominał:

Czułem, że jeśli zostanę w Witebsku dłużej, pokryję się sierścią i mchem. Krążyłem po ulicach, modląc się: «Boże, Ty, który kryjesz się w chmurach albo za domem szewca, spraw, niech objawi się moja dusza, zboleła dusza jękającego się dziecka, i pokaż mi moją ścieżkę. Nie chciałbym być taki jak wszyscy inni. Chcę zobaczyć nowy świat». [...] Z takimi właśnie uczuciami odbywałem podróże do Petersburga, a później do Paryża[2].

Katharine Kuh z Art Institut of Chicago wskazuje, że jego obrazy są do oglądania, a nie odczytywania. Nie mają w sobie nic narracyjnego, nie są ani bajkami, ani legendami, ani folklorystycznymi opowieściami. Imaginarium zakorzenionego w życiu wioski i rodziny używał zgodnie z potrzebami – budował barokowe bogactwo w fantazyjny, sugestywny sposób, gdzie pierwszeństwo ma kompozycja[3]. Źródłem jego sztuki był swego rodzaju „składzik”, magazyn wspomnień i emocjonalnych skojarzeń. Zaświadczał o tym, jak sceny z nudnego życia Witebska, na tle małomiasteczkowej architektury, w towarzystwie domowych zwierząt, wobec żydowskich rytuałów mogą irracjonalnie łączyć się z jego późniejszymi doświadczeniami z Paryża, szczęśliwym małżeństwem, przyjemnością smakowania owoców i widokiem kwiatów na Rivierze[4]. Dziecięce doświadczenia wpływały zatem na jego artystyczne wybory, stanowiły bazę malarstwa, ale świadomie łączył żydowskie dziedzictwo ze współczesną francuską sztuką – impresjonizmem i konstruktywizmem, integrowanymi przez głęboko osobisty język[5].

Białe ukrzyżowanie

Obraz „Białe ukrzyżowanie” z 1938 roku, przechowywany w Art Institut of Chicago, zajmuje szczególne miejsce w twórczości Marca Chagalla. Nawiązuje do charakterystycznego w sztuce motywu inspirowanego chrześcijaństwem, co jest obrazoburcze w kontekście żydowskiego pochodzenia artysty. Dzieło w sposób niezwykły łączy perspektywę osobistą i polityczną, jest narracyjne i zaprasza do interpretacji.

W centrum dominuje Jezus na krzyżu, owinięty w tałas, nad jego głową napis INRI, zarazem transkrypcja w języku aramejskim podkreśla żydowskie pochodzenie[6]. W tle rozgrywają się pomniejszych dramaty – palenie synagogi, ratowanie tory przez bosych mężczyzn, dryfujący statek z uchodźcami, plądrowanie wioski, wyłaniający się na horyzoncie wyzwolicieli z czerwonymi flagami, w końcu lamentujące nad Jezusem dusze. Artysta twierdził: „Dla mnie Chrystus zawsze symbolizował prawdziwy typ żydowskiego męczennika. W ten sposób zrozumiałem go w 1908 roku, kiedy użyłem tej figury po raz pierwszy... to było pod wpływem pogromów. Potem malowałem i rysowałem go na obrazach o gettach, otoczonego żydowskimi problemami, żydowskimi matkami biegnącymi z przerażeniem z małymi dziećmi na rękach”[7].

W tradycji *Ecce homo* przedstawiano ukrzyżowanego Jezusa jako cierpiącego człowieka. Zarazem, w połowie XVIII wieku Chrystus był przedstawiany także jako prześladowany Żyd[8]. Chagall zaczął intensywnie interesować się tym motywem w latach trzydziestych. W 1931 roku był z wizytą w Palestynie, razem z Edmundem Flegiem, pisarzem, który łączył mękę Jezusa z losem narodu żydowskiego[9]. Malarz z Witebska opatrując szkice ukrzyżowanego własnym imieniem bardziej indywidualistycznie interpretował pasję, niż czynił to Fleg, polegając na własnych przykrych doświadczeniach. Szkicownik malarza z tamtego okresu wskazywał na to, że korzystał z chrześcijańskich motywów, ale dopiero w 1938 roku – ze względu na wydarzenia Nocy kryształowej, niszczenie żydowskich sklepów, palenie synagog – zdecydował się te obrazy uczynić bardziej publicznymi. Odtąd w jego szkicach okno stanowiło ramę ukrzyżowania[10].

Żydowski Jezus

Wystawę Chagalla poprzedzał skandal w udziałem niemieckiego malarza Otto Pankoka, który w 1936 roku opublikował serię sześćdziesięciu ekspresjonistycznych rysunków. „Pasja” według Pankoka przedstawiała Chrystusa, który nie był Aryjczykiem, o wyraźnie semickich rysach[11]. W konsekwencji niemiecki malarz nie mógł wystawiać i sprzedawać prac, jako artysta „zdegenerowany” objęty został zakazem pracy twórczej w III Rzeszy, mimo że jego prace porównywano do największych obrazów malarstwa średniowiecznego czy grafik Duerera.

Ponadto, Chagall przyjaźnił się z Jacquesem i Raissą Maritain. Najprawdopodobniej dzięki nim zapoznał się z książką jezuita Josepha Bonsirvena „Les Juifs et Jésus” opublikowaną w 1937 roku, zgodnie z którą gdyby Jezus ponownie przyszedł na świat to jako praktykujący Żyd[12]. Nie bez znaczenia jest także książka Maxa Hunterberga „The crucified Jew” z 1927 roku[13]. W szkicowniku w 1940 roku pojawia się coraz więcej motywów na ten temat. Malarz porzucał też nadzieję, że Rosjanie wyzwolą Żydów, skoro wspólnie napadli na Polskę. Zapowiadali raczej nową katastrofę, niż oczekiwane wyzwolenie. Sytuacja zatem pogarszała się[14].

Jezus Chagalla coraz bardziej asymilował się z Żydami, przez co jasny stawał się przekaz obrazu. Wraz z rozwojem wydarzeń kontekst polityczny dzieła zaczął dominować nad motywem osobistym. Malarz z Witebska przedstawił zatem mękę Jezusa jako męczeństwo narodu żydowskiego, nie w znaczeniu dogmatycznym, ale ludzkim – jako upadek ludzkości[15]. Możliwe, że artysta używając motywu ukrzyżowania myślał o odbiorcach – chciał chrześcijanom uzmysłwić sens tego, co działo się z Żydami w Niemczech w tamtym czasie.

Bóg opuszczony

Allyn Weisstein w „Iconography of Chagall” sugerowała nieco odmienną, ale równie intrygującą interpretację „Białego ukrzyżowania” – opuszczenie Boga przez człowieka. Chrystus Chagalla nie jest Chrystusem klasycznych ukrzyżowań, zstępującym do tych, którzy go kochają, ale Chrystusem samotnym, porzuconym przez ludzi w szczytowym momencie jakiegoś osobistego kryzysu, którego związku przyczynowo-skutkowego z symboliczną tragedią, jak się wydaje, nie są w stanie lub nie chcą rozpoznać[16]. Dramat Jezusa rozgrywa się osobno, na tle pomniejszych ludzkich dramatów, których powodem jest separacja od życiodajnej opowieści o źródle.

Sam malarz wskazywał, że w jego interpretacji Jezus to wielki poeta, którego nauka przez ludzkość została zapomniana. Oskarżał tym samym chrześcijański świat o jej lekceważenie[17]. Przy tym zauważał: „Niektórzy ludzie niezasadnie obawiają się słowa «mistycyzm», nadając mu zbyt religijnie ortodoksyjny kolor. Należy pozbawić to określenie jego przestarzałej, stęchłej powierzchowności. Należy je postrzegać w jego wysokiej, czystej, nieskazitelnej formie – czy bez mistycyzmu istniałby na świecie choćby jeden wielki obraz, jeden wielki poemat, a nawet pojedyncze istnienie? Czyż każda jednostka lub organizm społeczny nie więdnie, czyż nie umiera, jeśli pozbawiona jest siły mistycyzmu, uczuć, rozumu?”[18].

Artysta judeochrześcijański

Termin „judeochrześcijański” przeniknął do Europy ze Stanów Zjednoczonych w latach pięćdziesiątych XX wieku, stając się synonimem tolerancji i praw człowieka, bardziej jednak jest adekwatny w dziedzinie kultury, niż polityki[19]. Marc Chagall silnie zakorzeniony w żydowskiej tradycji, świadomie czerpał z chrześcijańskiej tradycji sztuki, co czyni go artystą judeochrześcijańskim.

Co ciekawe, Helmut Kohl uważał Marca Chagalla za ucieleśnienie judeochrześcijańskiej kultury. Swoją sztuką, na przykład witrażami kościelnymi w Metz i Moguncji, artysta z Witebska budował mosty między narodami europejskimi. Kohl używał terminu „żydowsko-chrześcijański”, aby wskazać na uniwersalne wartości, jako że Chagall próbował zakwestionować „pojęcie tradycji przeciwstawnych” w swojej pracy artystycznej, na przykład podkreślając powszechność cierpienia. Niemiecki kanclerz nie był jedyną osobą, którą intrygowała ta szczególna cecha malarza. Także Raïssa Maritain uważała go za łącznika między Starym i Nowym Testamentem[20].

Sztuka „zaangażowana”

Chagalla poruszały aktualne wydarzenia polityczne, które w świetle tych dwóch tradycji reinterpreterował. „Białe ukrzyżowanie” z 1938 roku to pierwszy obraz, który zapoczątkował jego powojenną, biblijną serię obrazów. Rozszerzył znaczenie tego wydarzenia, pogłębił jego sens, wykorzystując motyw biblijny umieścił go w nowoczesnym kontekście, budując most między Starym i Nowym Testamentem. W jego ocenie w Niemczech w czasie II wojny światowej dokonało się ponowne ukrzyżowanie żydowskiego Jezusa – akt, który mógł się wydarzyć tylko

w społeczeństwie, które zapomniało o męczeństwie Chrystusa. Chagall chciał, by ten przekaz zrozumiał świat[21]. Mimo, że nie był praktykującym Żydem, nie dokonał także konwersji na chrześcijaństwo, sztukę odbierał jako mistyczną, w tym wypadku przybrała ona wyraz swoiście zaangażowanej działalności twórczej.

dr Agnieszka Gralewicz

Przypisy:

[1] Katharine Kuh, *Marc Chagall*, Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951), vol. 40, no. 7, 1946, s. 86.

[2] Cyt. za Marcello Massenzio, *De La Parole à l'image: Marc Chagall, Autobiographie et Autoportraits*, L'Homme, no. 195/196, 2010, s. 22.

[3] Katharine Kuh, dz.cyt., s. 87.

[4] Tamże.

[5] Tamże.

[6] Ziva Amishai-Maisels, *Chagall's 'White Crucifixion.'* Art Institute of Chicago Museum Studies, vol. 17, no. 2, 1991, s. 151

[7] Cyt.za Ziva Amishai-Maisels, tamże, s. 143.

[8] Tamże, s. 144-145.

[9] Tamże, s. 149.

[10] Tamże, s. 149-150.

[11] Tamże, s. 150.

[12] Tamże, s. 150-153.

[13] Tamże, s. 151.

[14] Tamże, s. 151.

[15] Tamże, s. 148.

[16] Allyn Weisstein, *Iconography of Chagall*, "The Kenyon Review", vol. 16, no. 1, 1954, s. 45.

[17] Ziva Amishai-Maisels, dz.cyt., s. 152-153.

[18] Cytat za: Michael Conway , *Beyond Sight: The Artist and Mystic Intuition*, The Furrow, vol. 65, no. 12, 2014, s. 596.

[19] Amanda Kluveld, *Secular, Superior and Desperately Searching for Its Soul: The Confusing Political-Cultural References to a Judeo-Christian Europe in the Twenty-First Century*, [w:] *Is There a Judeo-Christian Tradition?: A European Perspective*, edited by Emmanuel Nathan and Anya Topolski, De Gruyter 2016, s. 241.

[20] Tamże, s. 242-244.

[21] Ziva Amishai-Maisels, dz. cyt., s. 152-153.

Fot. Bildarchiv Pisarek / AKG Images / Forum

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
