



Tańczymy zaczarowani taniec młodości

Tańczymy zaczarowani taniec młodości

UNIWERSYTET ŁÓDZKI
Instytut Filologii Germańskiej
Zakład Niemcoznawstwa
Instytut Historii Sztuki

RADA NAUKOWA SERII JUDAICA ŁÓDZKIE
Krystyna Radziszewska
Adam Sitarek
Jacek Walicki
Ewa Wiatr

Tańczymy zaczarowani taniec młodości

Łódzka awangarda żydowska – publikacje artystyczne
wydawnictwa Achrid, 1921

Enchanted we whirl in the dance of youth
The Jewish avant-garde in Łódź and the artist books
of Farlag Achrid, 1921

Przekłady tekstów poetyckich / Translation of the poetry:
Dariusz Dekiert, Natalia Krynicka, Krystyna Radziszewska

Redakcja / Edited by:
Dariusz Dekiert, Irmina Gadowska, Krystyna Radziszewska

 WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2022

Dariusz Dekiert, Krystyna Radziszewska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny,
Zakład Niemcoznawstwa, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Irmina Gadowska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny,
Instytut Historii Sztuki, 90-131 Łódź, ul. Narutowicza 65

NOTY BIOGRAFICZNE

Irmina Gadowska, Dariusz Dekiert, Krystyna Radziszewska

RECENZENT

Jerzy Malinowski

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Piotr Pietrych

KOREKTA TEKSTÓW ANGLOJĘZYCZNYCH

Ginevra House

OPRACOWANIE GRAFICZNE, LAYOUT I PROJEKT OKŁADKI

Szymon Wiatr, Zdzisław Wiatr

Na okładce wykorzystano grafikę Estery Karp

Publikacja finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
pod nazwą Narodowy Program Rozwoju Humanistyki w latach 2018–2023
nr 0376/NPRH7/H11/86/2018



NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

© Copyright by Authors, Łódź 2022

© Copyright for translations by Authors, Łódź 2022

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

Ilustracje Estery Karp © Eliezer Gilboa, Izrael

Tekst złożono krojem Skolar autorstwa Davida Březiny

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

<https://doi.org/10.18778/8331-745-8>

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.10365.21.0.K

Ark. druk. 31

ISBN 978-83-8220-472-8

e-ISBN 978-83-8331-745-8

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 635 55 77

SPIS TREŚCI

- Dariusz Dekiert, Irmina Gadowska, Krystyna Radziszewska
- 7 *Wstęp*
- 11 *Foreword*
- Piotr Rypson
- 15 „*Tańczymy zaczarowani taniec młodości*”. Trzy książki awangardowe zaprojektowane przez żydowskie artystki w Łodzi w 1921 roku
- 29 “*Enchanted we whirl in the dance of youth*”. Three avant-garde books designed by female Jewish artists in Łódź in 1921
- David Mazower
- 43 *Farlag Achrid – nota bibliograficzna*
- 51 *Farlag Achrid – A Bibliographic Note*
- 59 *Noty biograficzne / Biographical Notes*
- 75 ***Ofj wajtkajten krajznde fal ich*** אויף ווייטקייטן קרייזענדע פאל איך
Napisał Dawid Zytman
Kompozycje Idy Brauner
- 113 ***Na wirujące padam dale***
Tłumaczenie z języka jidysz: Dariusz Dekiert
- 129 ***Himlen in opgrunt*** הימלען אין אפגרונט
Napisał Chaim Król
Kompozycje Estery Karp
- 175 ***Niebiosa w otchłani***
Tłumaczenie z języka jidysz: Natalia Krynicka
- 195 ***Zwischen dem Abend- und Morgenrot***
Napisała Rahel Lipstein
Kompozycje Diny Matus
- 233 ***Między zorzą wieczorną a jutrzeńką***
Tłumaczenie z języka niemieckiego: Krystyna Radziszewska

Dariusz Dekiert
Irmina Gadowska
Krystyna Radziszewska

Wstęp

Fenomen międzywojennej awangardy w Łodzi kojarzy się przede wszystkim z dokonaniem Władysława Strzemińskiego, malarza i pedagoga, autora opublikowanej w 1928 roku książki *Unizm w malarstwie* i współautora (wraz z Katarzyną Kobro) rozprawy *Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* (1931).

Na artystyczny rozwój Strzemińskiego miały wpływ różne czynniki: nauka w moskiewskim SWOMAS-ie (Swobodnyje Gosudarstwiennyje Chudożestwiennyje Mastierskije), kontakty z Kazimierzem Malewiczem, Władimirem Tatlinem oraz twórcami z UNOWIS-u (Utwierditieli Nowogo Iskusstwa), a także praca w Instytucie Sztuk Pięknych w Mińsku. Na początku lat 20. Strzemiński przeniósł się do Wilna, gdzie w 1923 roku wraz z Witoldem Kajruksztisem (Vitautasem Kairiukstisem) zorganizował Wystawę Nowej Sztuki stanowiącą znaczący impuls dla rozwoju polskiej awangardy konstruktywistycznej. Po osiedleniu się w Łodzi w 1931 roku zgromadził wokół siebie grupę malarzy i rzeźbiarzy, którzy choć reprezentowali zróżnicowane poglądy i uprawiali odmienną stylowo twórczość, wyraźnie odcinali się od naturalizmu i symbolizmu przełomu XIX i XX wieku, zwracając się ku ekspresjonizmowi, nowej rzeczowości czy abstrakcji.

Wbrew powszechnym przekonaniom uniwersalistyczne dzieła Strzemińskiego nie wyznaczają rzeczywistych początków łódzkiej awangardy. W 1921 roku do rodzinnego miasta powrócił z Moskwy i Kijowa Karol Hiller – jeden z pierwszych na lokalnym gruncie propagatorów nowych nurtów. Zaprzyjaźniony z Witoldem Wandurskim i Przemysławem Smolikiem oraz grupą artystów żydowskich, w dwudziestoleciu międzywojennym był ważną postacią kształtującą kulturę Łodzi. Trzy lata wcześniej, wiosną, a następnie późną jesienią 1918 roku, staraniem Stowarzyszenia Artystów i Zwolenników Sztuk Pięknych, w mieście zorganizowano dwie wielkie wystawy prezentujące dokonania lokalnych artystów, wśród których większość stanowili twórcy pochodzenia żydowskiego¹. Niewiele wiemy na temat eksponowanych tam dzieł, w prasowych wzmiankach pojawiają się jedynie ich tytuły oraz nazwiska malarzy, brakuje jednak dłuższych komentarzy czy opisów. Autorzy notatek publikowanych na łamach łódzkich dzienników dostrzegali nowatorski charakter większości prac, lecz ich stosunek do dokonań młodych twórców był raczej krytyczny. Wśród zarzutów pojawiła się opinia, że „malują brudno”, „w kilku

¹ Pionierem badań łódzkiego środowiska artystów żydowskich jest profesor Jerzy Malinowski, którego publikacje, oparte na wnikliwej kwerendzie archiwalnej i prasowej, stanowią punkt wyjścia dla poszukiwań kolejnych pokoleń badaczy, zob. J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987; J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.

tonach kolorystycznie nieczystych”, „byłe jak i od niechęci”². Krzywdząca łatka „bohomasotwórców” nadana im przez nieprzychylnego krytyka z konserwatywnego „Nowego Kuriera Łódzkiego”³ może wskazywać na inspiracje nowymi nurtami, które nie znalazły uznania w oczach ówczesnych odbiorców.

Na drugiej ze wspomnianych wystaw pokazano prace pochodzącego z Tuszyna Jankiela Adlera: *Ostatnia godzina Rabiego Eleazara, Baal-Szem i Budda, Prawdziwe chrześcijaństwo i ofiara pogromu*. Te oryginalne kompozycje, ujawniające fascynacje autora malarstwem El Greca, nawiązujące jednocześnie do dzieł niemieckich ekspresjonistów, z których twórczością mógł się zapoznać podczas pobytu w Niemczech, wzbudziły największe zainteresowanie publiczności. Adler malował płynnymi pociągnięciami pędzla, wykorzystując ciemne, ciepłe barwy, czasem zestawiając je z głębokimi błękitami i zielenią. Franz Wilhelm Seiwert opisując wizytę w pracowni artysty zanotował: „Pamiętam duże płótna, na których byli nierealni, osobliwi ludzie [...]. Całą tę migotliwą błękitno-złotą mistykę i nieskończenie rozpluwające się postaci”⁴.

W czasie trwania jesienno-zimowej wystawy do Łodzi powrócił z Moskwy Mojżesz Broderson – „Don Kichot romantyzmu” i „psalmista wieszczący katastrofalny koniec świata starych wartości”⁵ – wybitny poeta i grafik, podobnie jak Strzeмиński ukształtowany przez rewolucję i rosyjską awangardę. We wczesnych latach 20. jego poezja, tak jak obrazy pędzla Adlera, wytyczała kierunek rozwoju dla kształtującego się w Łodzi środowiska „nowej sztuki”.

W 1919 roku Mojżesz Broderson, Jankiel Adler, Icchok Kacnelson i Marek Szwarc założyli Jung Idysz – pierwszą w Polsce literacko-artystyczną grupę skupiającą wyłącznie żydowskich poetów i plastyków, programowo podkreślających swą „wyrazistą, partykularną tożsamość”⁶. Ich twórczość wyrażała ideę nowej sztuki i poezji żydowskiej, która stanowić miała istotny element w procesie konstruowania narodowej kultury opartej na lokalnych tradycjach języka jidysz i specyficznym, oryginalnym stylu inspirowanym folklorem Żydów z Europy Środkowo-Wschodniej. Idea ta pozostawała w opozycji do syjonistycznej koncepcji powrotu do „ziemi obiecanej” Izraela. Stąd nazwa grupy, odwołująca się do określeń znanych z historii literatury i sztuki (np. „Młoda Polska”), wyrażała przeciwstawienie generacji młodych (*di Junge*) i „starych” oraz dominację jidysz nad językiem hebrajskim.

Wyzwoleni z ortodoksyjnie pojętej religii i życia w getcie, żydowscy twórcy akceptowali wizję nowoczesnego świata, pragnąc włączyć się w nurt przemian kształtujących europejską kulturę dwudziestolecia międzywojennego. Język jidysz stał się dla nich ogniwem łączącym młode żydowskie środowiska artystyczne w Paryżu (Mark Chagall), Berlinie (Ludwig Meidner, Jacob Steinhardt), Moskwie (El Lissitzky), Kijowie (Issachar Ber Rybak), Nowym Jorku, Warszawie i Łodzi.

² Wystawa sztuk pięknych, „Głos Polski” 1919, nr 16, s. 4.

³ M. Skielrz, *Sztuka łódzka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1918, nr 91, s. 2.

⁴ F.W. Seiwert, *Do Jankiela Adlera*, [w:] *Jankel Adler 1895-1949* [katalog wystawy], red. U. Krempel, K. Thomas, Düsseldorf-Tel Aviv-Łódź-Köln 1985, s. 40.

⁵ M. Kanfer, *M. Broderson. (W dwudziestolecie twórczości)*, „Miesięcznik Żydowski” 1934, nr 2, s. 181.

⁶ P. Słodkowski, *Inne obrazy przeszłości. Uwagi o destabilizacji dyskursu polskiej historii sztuki w najnowszych wystawach muzealnych*, „Wiadok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, 2019, nr 25, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/25-historia-obecna/inne-obrazy-przeszlosci> (dostęp: 1.03.2021).

W latach 1919–1920 staraniem członków grupy wydano trzy woluminy (6 zeszytów)⁷ pisma „Jung-Idysz”, w których opublikowano „wiersze słowem i grafiką” poetów: Brodersona, Kacnelsona, Herszele Danielewicz, Hersza Lejba Żytnickiego, Jecheskiele Mojżesza Najmana, Elimejlecha Szmulewicz, Uri Cwi Grinberga, Dawida Zytmana, Mojżesza Nadira, Chaima Lejba Fuksa, Isroela Szturera, Chaima Króla⁸ – oraz grafików: Jankiela Adlera, Henocha (Henryka) Barcińskiego (Barczyńskiego), Icchoka Braunera, Marka Szwarca, Poli Lindenfeld, Szlojmele Blata⁹. Niejednorodność tekstów, zróżnicowanie środków wyrazu artystycznego oraz wielość autorów świadczy, że grupa Jung Idysz była przez samych artystów postrzegana raczej jako silnie podkreślająca kulturową tożsamość platforma wymiany twórczych doświadczeń niż jako zwarta ideowo formacja. W piśmie, obok ekspresjonistycznych wierszy Brodersona czy Zytmana, publikowano opartą na tradycyjnych ludowych motywach poezję Herszele Danielewicz oraz związanego z ruchem odnowy języka hebrajskiego Kacnelsona. Manifest grupy wydrukowany w drugim zeszycie „Jung-Idysz” wskazywał na różnorodne źródła inspiracji dla dzieł plastycznych i poezji, podkreślając znaczenie prawdy i duchowości jako nadrzędnych kategorii sztuki¹⁰. Cechą charakterystyczną środowiska skupionego wokół Brodersona było dążenia do integracji i współpraca pomiędzy twórcami reprezentującymi odmienne dziedziny działalności artystycznej, czego dowodem, oprócz wspomnianych wcześniej publikacji, były organizowane spotkania, takie jak Wielki Wieczór Młodej Poezji, który odbył się 8 stycznia 1920 roku w łódzkim Grand Hotelu. W wydarzeniu udział wzięli malarze Adler i Szwarz, poeci Broderson i Mieczysław Braunstein (Braun) oraz literaci i dziennikarze, m.in. Eli Baruchin, Józef Okno, M. Marzyciel¹¹. Według Janusza Zagrodzkiego dzieła artystów z kręgu Jung Idysz „łączyły nową sztukę, zdefiniowaną jako »ekspresjonizm«, z doznaniem duchowymi, z głębokim odczuwaniem sztuki dawnej, uwielbieniem gotyku, mistrzów renesansu i El Greca, z sięganiem pod powierzchnię doświadczeń zewnętrznych, z poszukiwaniem, jak pisał Broderson, »świętego tchnienia wieczności«”¹². Do 1921 roku pod szyldem Jung Idysz ukazały się ilustrowane poezje i dramaty Brodersona, Króla, Kacnelsona oraz czasopisma literackie jak „Heftn far literatur und kunst” [Zeszyty literacko-artystyczne], „S’feld” [Pole] czy „Gezangen” [Pieśni].

Z kręgiem Jung Idysz należy łączyć także trzy tomiki poezji wydrukowane w 1921 roku nakładem oficyny Achrid: *Ojf wajtkajten krajznde fal ich* [Na wirujące padam dale] Dawida Zytmana, *Himlen in opgrunt* [Niebiosa w otchłani] Chaima Króla i *Zwischen dem Abend-und Morgenrot* [Między zorzą wieczorną a jutrzeńką] Rahel Lipstein. Zawarte w nich utwory poetyckie w jidysz i po niemiecku opatrzone unikatowymi ilustracjami Ida Brauner, Estera Karp i Dina Matus. Publikacje Achridu to również pierwszy tak wyraźny kobiecy głos w żydowskiej poezji i plastyce, zdominowanych do tej pory przez mężczyzn. Sam Broderson po kilkunastu latach wspominał ten okres: „Ze wszystkich gniazd przybywały w tym czasie do Łodzi młode talenty, które niosły na swych skrzydłach szeroki wiew

⁷ Pierwsze dwa woluminy (z. 1 i z. 2–3) zostały wydane wiosną 1919. Ostatni wolumen (z. 4–5–6) przygotowano prawdopodobnie w 1919 roku, ale ukazał się dopiero w roku 1920 (z datą 1919).

⁸ Chaim Król po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych używał zmienionej wersji nazwiska: Krul – i ta forma używana jest w tekstach anglojęzycznych (również w niniejszej publikacji).

⁹ W 2019 roku ukazał się reprint wszystkich woluminów pisma wraz z przekładem na język polski i angielski; publikacja ta stanowiła część interdyscyplinarnego projektu artystycznego *Ekspresje Wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa której nie było...* zrealizowanego przy Muzeum Miasta Łodzi, zob. שׂוֹרֶטְשׁוֹן / Jung-Idysz / Yung-Yidish / 1919, red. I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska, Łódź 2019.

¹⁰ „Jung-Idysz” 1919, z. 2–3, [s. 2].

¹¹ „Głos Polski” 1920, nr 3, s. 5.

¹² J. Zagrodzki, *Grupa Jung Idysz w poszukiwaniu sztuki uniwersalnej*, [w:] שׂוֹרֶטְשׁוֹן / Jung-Idysz / Yung-Yidish..., s. 29.

poezji, entuzjazmu i młodzieńczego zapału. Ten przyrost i nalot młodych poetów i pisarzy tworzył prawdziwie rozśpiewane ptasie wesele¹³. Cytat ten doskonale oddaje także późniejsze losy twórców związanych z grupą Jung Idysz, której działalność po 1920 roku stopniowo wygasła – zdecydowana większość z nich wybrała emigrację, osiedlając się w USA, Niemczech, Francji czy Izraelu. W Łodzi pozostali nieliczni, jak Broderson, Matus czy Kacnelson.

Publikacja, którą prezentujemy Czytelnikom w setną rocznicę wydania przez Achrid tomików poezji Zytmana, Króla i Lipstein, obejmuje faksymile oryginalnych publikacji wraz z tłumaczeniem utworów poetyckich na język polski, a także teksty Piotra Rypsona i Davida Mazowera oraz biogramy poetów i graficzek. Reprodukcje tomików wykonano na podstawie zachowanych egzemplarzy znajdujących się w Bibliotece Kongresu Stanów Zjednoczonych oraz w zbiorach prywatnych. Za podstawę reprodukcji posłużyły nam następujące egzemplarze¹⁴: D. Zytman, I. Brauner, *Ojf wajtkajten krajznde fal ich* – nr 86; Ch. Król, E. Karp, *Himlen in opgrunt* – nr 2; R. Lipstein, D. Matus, *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* – nr 34.

Powstanie tej książki nie byłoby możliwe bez współpracy i wsparcia wielu osób z kraju i zagranicy. Podziękowania należą się Piotrowi Rypsonowi z Żydowskiego Instytutu Historycznego za życzliwe, profesjonalne uwagi oraz pomoc w uzyskaniu skanów oryginalnych tomików z Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych. Dzięki Ann Brener, Paulowi Hogroianowi, Sharon Horowitz i Michaelowi Northowi reprezentującym tę instytucję, otrzymaliśmy doskonałej jakości reprodukcje wykorzystane w publikacji. Jesteśmy wdzięczni także Davidowi Mazowerowi z Yiddish Book Center w Bostonie, który nas inspirował i służył pomocą na wszystkich etapach pracy nad książką. Dziękujemy profesorowi Jerzemu Malinowskiemu z Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, wybitnemu znawcy, prekursorowi i popularyzatorowi badań nad łódzką awangardą żydowską, za recenzje i cenne wskazówki oraz profesorowi Zdzisławowi Wiatrowi za wykonanie projektu graficznego. Książka nie ukazałaby się także bez wsparcia ze strony spadkobierców praw autorskich, szczególnie p. Eleazara Gilboa, siostrzeńca Estery Karp.

„*Tańczymy zaczarowani taniec młodości*” to kolejna publikacja z serii Łódzkie Judaica, której celem jest odkrywanie i popularyzacja artystycznych dokonań żydowskich twórców mieszkających w Łodzi do wybuchu II wojny światowej. Wydanie książki było możliwe dzięki dofinansowaniu z funduszy Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki w ramach przyznanego grantu „Łódzka awangarda jidysz. Krytyczna edycja źródeł”.

W naszej serii wydawniczej staramy się stosować uproszczoną transkrypcję z języka jidysz, w transliteracji angielskiej przeważnie stosujemy zapis według Encyklopedii YIVO. Polskie przekłady tekstu poetyckiego opatrzone zostały pomniejszonymi reprodukcjami poszczególnych stron, aby umożliwić czytelnikowi powiązanie fragmentu przekładu z odpowiednim fragmentem publikacji oryginalnej. W tłumaczeniach zachowana została interpunkcja oryginałów.

¹³ L. Baumberg, *Mojżesz Broderson o literackim art. życia Łodzi*, „Nasza Opinia” 1935, nr 16, s. 5.

¹⁴ Zob. opis wszystkich znanych egzemplarzy w tekście Davida Mazowera, s. 44–46.

Dariusz Dekiert
Irmina Gadowska
Krystyna Radziszewska

Foreword

The phenomenon of the interwar avant-garde in Łódź immediately brings to mind the achievements of Władysław Strzemiński: painter, educator, and author of the 1928 book, *Unizm w malarstwie* (Unism in Painting) and co-author (along with Katarzyna Kobro) of the 1931 treatise, *Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* (Composing space: calculating space-time rhythms).

Strzemiński's artistic development was influenced by a variety of factors, including his studies at SVOMAS (Svobodniye Gosudarstvenniye Khudozhestvenniye Masterskiye, Free State Art Studios) in Moscow, his acquaintance with Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin, and artists from UNOVIS (Utverditeli Novovo Iskusstva, Champions of the New Art), and his work at the Institute of Fine Arts in Minsk. At the beginning of the 1920s, Strzemiński moved to Wilno (Vilnius), where in 1923, along with Vytautas Kairiūkštis, he organized the Exhibition of New Art, an important catalyst for the development of the Polish constructivist avant-garde. After settling in Łódź in 1931, he brought together a group of painters and sculptors who, though they represented different views and practiced different styles, clearly broke with turn-of-the-century naturalism and symbolism, turning instead towards expressionism, futurism, new objectivity or abstractionism.

Contrary to popular belief, Strzemiński's progressive and universalist works do not mark the actual beginnings of the Łódź avant-garde. In 1921, Karol Hiller returned to his hometown from Moscow and Kiev. He was one of the first local promoters of new trends. A friend of Witold Wandurski, Przemysław Smolik, and a group of Jewish artists, in the interwar period he was an important figure shaping the culture of Łódź. Three years earlier, in the spring and late autumn of 1918, the Association of Artists and Lovers of Fine Arts (Stowarzyszenie Artystów i Zwolenników Sztuk Pięknych) organized two large-scale exhibitions featuring local artists, most of whom were Jews.¹ We know little about the works on display; only their titles and the names of the painters were given in the press, without detailed descriptions. The anonymous authors of the notes published in Łódź journals observed that the works were innovative, but their attitude to these young artists was ambivalent. Negative statements included that their works were careless, only used a handful of impure colors, or were sloppy and casual.² The fact that one acrimonious critic from *Nowy Kurier Łódzki*³ applied the hurtful title of "daubers"

¹ Pioneering research on the Łódź Jewish artistic milieu has been carried out by Jerzy Malinowski, whose publications, based on in-depth research into archival and press sources, became the point of departure for successive generations of scholars, see: J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987; J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.

² "Wystawa sztuk pięknych", *Głos Polski* 1919, no. 16, p. 4.

³ M. Skielarz, "Sztuka łódzka", *Nowy Kurier Łódzki* 1918, no. 91, p. 2.

to the artists may indicate that they were inspired by new currents that had not yet found acclaim among contemporary audiences. The second of the two exhibitions featured works by Yankl Adler from Tuszyn: *The final hour of Rabbi Eliezer*, *Baal Shem and the Buddha*, and *Real Christianity and the pogrom victim*. These original compositions, attesting to the artist's fascination with El Greco and alluding to the works of Ludwig Meidner, Jacob Steinhardt, and the German Expressionists whom Adler may have encountered during his stay in Germany, aroused the greatest interest from the public. Adler painted with fluid brushstrokes, employing dark, warm colors which he sometimes juxtaposed with deep blues and greens. When recalling a visit to the artist's studio, Franz Wilhelm Seiwert wrote: "I remember large canvases with unreal, bizarre people [...] That whole sparkling blue-gold mystique and infinitely dissolving figures."⁴

During the course of the autumn–winter exhibition, Moyshe Broderzon – “the Don Quixote of romanticism”, a “psalmist foretelling the catastrophic end of the world of the old values”⁵, and an outstanding poet and graphic artist who, like Strzemiński, had been shaped by the revolution and the Russian avant-garde – returned to Łódź from Moscow. In the early 1920s, his poetry, like Adler's paintings, pointed the way for the emergent “new art” community in Łódź.

In 1919, Moyshe Broderzon, Yankl Adler, Yitshak Katzenelson, and Marek Szwarc founded Yung Yidish, the first literary and artistic group bringing together Jewish poets and visual artists whose program emphasized their “clear, specific cultural identity”.⁶

Their work expressed the idea of new Jewish art and poetry, which was an important element in the process of constructing a national culture based on local traditions of the Yiddish language and a specific, original style inspired by the folklore of Jews from Central and Eastern Europe. This idea stood in opposition to the previously dominant Zionist concept of returning to the “promised land” of Israel. Hence the name of the group – Yung Yidish – referred to terms known from the history of literature and art (e.g., “Młoda Polska” [Young Poland]), expressing the opposition between the generations of the young (*di Junge*) and the “old”, and asserted the domination of Yiddish over the Hebrew language. Liberated from the orthodox religion and life in the ghetto, Jewish artists accepted the vision of the modern world, wanting to join the rapid current of changes that was shaping the European culture of the interwar period. For them, Yiddish became a link between young Jewish artistic circles in Paris (Mark Chagall), Berlin (Ludwig Meidner, Jacob Steinhardt), Moscow (El Lissitzky), Kiev (Issachar Ber Ryback), New York, Warsaw, and Łódź).

In 1919–1920 three issues (no. 1–6) of *Yung-Yidish* magazine were published.⁷ They contained “poems in words and images” by poets Broderzon, Katzenelson, Hershele Danilevits, Hersh-Leyb Zhitnitski, Yekhezkl-Moyshe Nayman, Elimelekh Shmulevitsh, Uri Zvi Grinberg, David Zitman, Moyshe Nadir, Chaim Leib Fuks, Yisroel Shturem, Chaim Krul⁸, and graphic artists Yankl Adler, Henekh Bartshinski, Yitshkok Brauner, Marek

⁴ F. W. Seiwert, “Do Jankiela Adlera”, in: *Jankel Adler 1895–1949* [exhibition catalog], U. Krempel, K. Thomas (ed.), Düsseldorf-Tel Aviv–Łódź–Köln 1985, p. 40.

⁵ M. Kanfer, “M. Broderzon. (W dwudziestolecie twórczości)”, *Miesięcznik żydowski* 1934, no. 2, p. 181.

⁶ P. Słodkowski, “Inne obrazy przeszłości. Uwagi o destabilizacji dyskursu polskiej historii sztuki w najnowszych wystawach muzealnych”, *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, 2019, no. 25, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/25-historia-obecna/inne-obrazy-przeslosci> (accessed: 1 March 2021).

⁷ The first two issues (no. 1) and (no. 2–3) were published in the spring of 1919. The last issue (no. 4–6) was probably prepared in 1919, but it was not published until 1920 (with the date 1919).

⁸ When he moved to the United States, Chaim Król used a changed form of the surname: “Krul” – and this form is used in English texts (also in this publication).

Szwarc, Pola Lindenfeld, and Shloymele Blat.⁹ The diversity of texts and images, as well as the sheer number of authors, shows that Yung Yidish was seen more as a platform for discussion, for presenting one's achievements and exchanging ideas, rather than an ideologically consistent group. Aside from the expressionist poems of Broderzon and Zitman, *Yung-Yidish* published the poetry of Danilevits, which was based on traditional folk motifs, as well as that of Katzenelson, who was involved with the Hebrew renewal movement. The group's manifesto, printed in the second issue of *Yung-Yidish*, indicated many sources of inspiration for the poetry and the art, emphasizing the significance of truth and spirituality as the supreme artistic categories.¹⁰ The characteristic trait shared by the artists gathered around Broderzon was the impulse to collaborate with fellow artists representing different branches, as evidenced (aside from the publications mentioned) by initiatives such as the Great Evening of Young Poetry, held on 8 January 1920 in the Grand Hotel in Łódź. The event featured the painters Adler and Szwarc, poets Broderzon and Mieczysław Braunstein (Braun), and writers and journalists Eli Borukhin, Yosef Okno, M. Marzyciel, and others.¹¹ According to Janusz Zagrodzki, the works of artists belonging to Yung Yidish "combined new art, defined as 'expressionism,' with spiritual experience, with a profound reaction to old art, a reverence for the Gothic, the Renaissance masters, El Greco, with reaching beneath the surface of external experiences, with a search – as Broderzon put it – for the 'sacred breath of eternity.'"¹² By 1921, several publications had appeared under the Yung Yidish label, including illustrated volumes of poetry and plays by Broderzon, Krul, and Katzenelson, as well as literary magazines like *Heftn far literatur und kunst* (Literary and Artistic Journal), *S'feld* (The Field) and *Gezangen* (Chants).

The three poetry volumes printed in 1921 by the publishing house Achrid – David Zitman's *Oyf vaytkeytn krayznde fal ikh* (On spinning distances I fall), Chaim Krul's *Himlen in opgrunt* (Heavens in the abyss) and Rahel Lipstein's *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* (Between dusk and dawn) – can also be traced to the Yung Yidish circle. The poems, in German and Yiddish, were given unique illustrations by Ida Brauner, Esther Carp and Dina Matus. Achrid publications also contained the first defiant female voice in avant-garde Polish Jewish poetry and art, a movement previously dominated by men (even in expressionist circles). Several years later, Broderzon himself recalled the period as follows: "The young talents who flocked to Lodz in that period from far-flung nests carried along on their wings fresh breezes of poetry, enthusiasm and youthful zeal. This invasion of young poets and writers created a truly warbling bird wedding."¹³ This quote is a great illustration of the subsequent lives of those who published their works with this publishing house or were associated with the group, whose activity gradually declined after 1920 – the vast majority emigrated from Poland, settling in the United States, Germany, France, or Israel. Only a handful remained behind in Łódź, including Broderzon, Matus, and Katzenelson.

⁹ In 2019 a reprint of three issues of the magazine appeared with a translation into Polish and English and a short introduction as part of the interdisciplinary art project *Ekspresje Wolności. Bunt i Jung Idysz - wystawa której nie było...* at Muzeum Miasta Łodzi (Museum of the City of Łódź), see: ש"ך-ג"ך / *Jung-Idisz / Yung-Yidish / 1919*, I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (ed.), Łódź 2019.

¹⁰ *Yung-Yidish* 1919, no. 2-3, p. 2 (np).

¹¹ *Głos Polski* 1920, no. 3, p. 5.

¹² J. Zagrodzki, "Grupa Jung Idysz w poszukiwaniu sztuki uniwersalnej", in: ש"ך-ג"ך / *Jung-Idisz / Yung-Yidish...*, p. 29.

¹³ L. Baumberg, "Mojżesz Broderzon o literackim art. życiu Łodzi", *Nasza Opinia* 1935, no. 16, p. 5.

The book presented to our readers on the 100th anniversary of Achrid's publication of volumes of poetry by Zitman, Krul and Lipstein includes facsimiles of the original publications together with translations of the poetic works into Polish, texts by Piotr Rypson and David Mazower as well as biographies of the poets and graphic artists. The reproductions of the books were made on the basis of preserved copies kept in the Library of Congress of the United States and in private collections.¹⁴ D. Zitman, I. Brauner, *Oyf vaytkeytn krayznde fal ikh* – no. 86; Ch. Krul, E. Carp, *Himlen in opgrunt* – no. 2; R. Lipstein, D. Matus, *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* – no. 34.

The creation of this book would not have been possible without the cooperation and support of many people from Poland and abroad. Thanks are due to Piotr Rypson of the Jewish Historical Institute for his kind, professional comments and help in obtaining scans of the original volumes from the Library of Congress of the United States. Thanks to Ann Brener, Paul Hogroian, Sharon Horowitz, and Michael North representing Library of Congress of the United States we have obtained the excellent quality reproductions used in this publication. We are also grateful to David Mazower of the Yiddish Book Center in Amherst, Massachusetts, who inspired us and helped us at all stages of our work. We would like to thank Professor Jerzy Malinowski from the Polish Institute of World Art Studies, an outstanding expert, and popularizer of research on the Jewish avant-garde in Łódź, for his reviews and valuable tips. We wish to express our gratitude to Professor Zdzisław Wiatr for creating the graphic design. The book would not have been published without the support of the estates of the copyright owners, especially Mr. Eliezer Gilboa – Esther Carp's nephew.

The book that we are bringing the reader is part of the series *Łódzkie Judaica* (Judaica of Łódź) which aims to discover and popularize the work of Jewish artists who lived in Łódź up until the outbreak of World War II. Its publication has been possible thanks to funding from the National Program for the Development of the Humanities via the grant *The Łódź Yiddish Avant-Garde: A Critical Edition of the Sources*.

In our series we try to use simplified transcription from Yiddish, in English transliteration we usually use the notation according to the YIVO Encyclopedia. The Polish translations of the poems placed after the reproductions of subsequent books are accompanied by small reproductions of particular pages. This enables the reader to link a fragment of the translation with the relevant part of the original book. The translations have retained the punctuation of the original texts.

Translation: Dominika Gajewska

¹⁴ See the description of all the known copies, in the text by David Mazower, p. 52–54.

Piotr Rypson

„Tańczymy zaczarowani taniec młodości”. Trzy książki awangardowe zaprojektowane przez żydowskie artystki w Łodzi w 1921 roku

Między Paryżem a Moskwą

W 1921 roku pod szyldem efemerycznego wydawnictwa Achrid ukazały się w Łodzi trzy wyjątkowe tomiki poezji – *Ojff wajtkajten krajznde fal ich* Dawida Zytmana i *Himlen in opgrunt* Chaima Króla z wierszami w jidysz oraz *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* Rahel Lipstein z wierszami w języku niemieckim¹. Autorkami opracowań graficznych były odpowiednio: Ida Brauner, Estera Karp i Dina Matus, artystki związane z łódzkim awangardowym ugrupowaniem żydowskim Jung Idysz. Tekst i ilustracje we wszystkich trzech książkach odcisnięto w technice linorytu, a potem ręcznie pokolorowano. Każdy z kolorowanych egzemplarzy był nieco inny.

Kilka lat wcześniej, w 1913 roku ukazała się w Paryżu inna, niezwykła książka, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, która z czasem stała się jednym z symboli awangardowej rewolucji wydawniczej. Autorem tekstu był poeta Blaise Cendrars, związany z paryskimi kubistami, lecz publikacja w największym stopniu zawdzięcza swą sławę Sonii Delaunay, artystce, która nadała książce nowatorską postać. Dzieło Sonii Delaunay, która swoim opracowaniem plastycznym poematu Cendrarsa zrewolucjonizowała gatunek artystyczno-literacki określony później terminem *livre d'artiste*, mogło stanowić dla graficzek z kręgu Jung Idysz punkt odniesienia, choć z pewnością niejedyny.

Realizując koncepcję Delaunay, książkę z utworem Cendrarsa wydrukowano na 4 kartach, później sklejonych w taki sposób, by tworzyły wstęgę o długości ponad 2 metrów². Kolumnę druku podzielono na dwa łamy; prawy przeznaczony był dla tekstu poematu, lewy zaś dla abstrakcyjnej kompozycji autorstwa artystki. Delaunay stworzyła przy pomocy szablonów dynamiczną, barwną kompozycję na całej długości lewego łamu, kolorując jednocześnie niezadrukowane pola wokół tekstu. Dla tak pomyślanej publikacji artystka zaprojektowała specjalne pudełka-oprawy. Była to pierwsza w środowisku kubistów „książka artysty”, do stworzenia której użyto szablonów, a każdy egzemplarz ręcznie pokolorowano. Artystka mówiła o „synchronicznej prezentacji” treści poematu, a więc takiej, która oddaje znaczenia poprzez sekwencję szczególnie

¹ Pragnę podziękować Dariuszowi Dekiertowi, Irminie Gadowskiej, Davidowi Mazowerowi i Karolinie Szymaniak za cenne uwagi, których mi udzielili podczas pisania niniejszego tekstu.

² D. Stein, *Cubist Prints, Cubist Books*, Nowy Jork 1983, s. 72.

zestawionych, abstrakcyjnych, barwnych form. „Nie obrazy czy przedmioty w znaczeniu tradycyjnym, lecz kolory, linie, doznania, uczucia. Czysta inspiracja” – wyjaśniała Delaunay³.

Długa, rozkładana książka stała się szczególnym przykładem orfizmu, stylu propagowanego przez małżeństwo Sonii i Roberta Delaunayów, jednocześnie stanowiąc przykład symultanizmu w literaturze. *La Prose du Transsibérien* wywołała duże zainteresowanie na Salonie Jesiennym w Berlinie w 1913 roku, a wcześniej wśród paryskiej krytyki; efekty symultaniczności całej kompozycji chwalił Guillaume Apollinaire⁴. Cały nakład 150 egzemplarzy miał zostać rozprzedany jeszcze w prenumeracie.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że Sonia Delaunay urodziła się jako Sonia Illiczna Stern w Hradyczkach na Ukrainie w rodzinie żydowskiej, a do Paryża przyjechała w 1905 roku. Wydaje się, że nie była w żaden głębszy sposób związana z tradycyjną kulturą żydowską; adoptował ją wuj, Genrich Timofiejewicz Terk, zamożny przedstawiciel zasymilowanej żydowskiej inteligencji⁵. Artystka znała doskonale kilka języków i wkrótce po przyjeździe do stolicy Francji stała się ważną łączniczką pomiędzy wschodnimi i zachodnimi tendencjami nowatorskimi w paryskim, międzynarodowym środowisku sztuki. Delaunay była także jedną z prekursorów języka sztuki abstrakcyjnej. Pascal Rousseau, komentujący jej poszukiwania uniwersalnego, emocjonalnego języka plastycznego, wskazywał na pokrewieństwo z równoległymi dociekaniem Ludwika Zamenhoffa (esperanto) i poszukiwaniami języka pozarozumowego przez Aleksieja Kruczonych i Wielimira Chlebnikowa⁶.

Przenieśmy się z Paryża jakieś 3 000 km na wschód, do Petersburga. Książka również tam wzbudziła wielkie zainteresowanie i to niemal natychmiast. Nic dziwnego, zważywszy na rodowód artystki i samą treść poematu, którego akcja toczy się ekspresyjnym rytmem po kolejowych torach między Moskwą a miejscowością Nikolskoje na Wyspie Beringa. Już w grudniu 1913 roku zaprezentowano ją w kabarecie Brodiaczaja Sobaka [Bezdomny Pies], lokalu rosyjskich akmeistów i futurystów, z okazji wykładu Aleksandra Smirnowa (przyjaciela Sonii) na temat twórczości Delaunayów⁷.

W tym czasie (1912–1914) w Rosji wydano całą serię ręcznie kolorowanych, stemplowanych i rysowanych książek, w których typografię łączono z unikatowym gestem właściwym rękopisom. Tworzyli je poeci-futuryści: Dawid i Władimir Burlukowie, Aleksiej Kruczonych i Wielimir Chlebnikow, wraz z artystami – Olgą Rozanową, Kazimierzem Malewiczem, Natalią Gonczarową i Michailem Łarionowem. Nawiązywano w nich do miniatur w staroruskich rękopisach, ludowego drzeworytu – łuboku, Rusi przedchrześcijańskiej. Specyficzna, quasi-religijna tytulatura, rękopiśmienne akcenty, łączyły awangardę z dawną tradycją. W estetyce tych druków celebrowano neoprymitywizm, w charakterystycznym dla epoki zwrocie ku temu, co

³ Cyt. za P. Rousseau, *‘Voyelles’: Sonia Delaunay and the universal language of colour hearing*, [w:] Sonia Delaunay [katalog wystawy], red. A. Montfort, London 2014, s. 73. – Tu i dalej cytaty z tekstów obcojęzycznych w przekładzie autora artykułu.

⁴ D. Stein, *Cubist Illustrated Books in Context*, [w:] D. Stein, *Cubist Prints...*, s. 61.

⁵ Ojciec Sary był brygadzystą w fabryce gwoździ; w młodości Sara przeprowadziła się do zamożnego domu wujostwa w Petersburgu, otrzymała staranne wykształcenie, by po studiach na Akademii Sztuk Pięknych w Karlsruhe osiąść w Paryżu, zob. J.-C. Marcadé, *In St. Petersburg*, [w:] Sonia Delaunay, s. 19–20. Autor wspomina jednak zarówno o “judaizmie bez religii” praktykowanym w domu Terków, jak i o tożsamościowych rozterkach, które zawarła w swym pamiętniku.

⁶ P. Rousseau, *‘Voyelles’: Sonia Delaunay...*, s. 72–75.

⁷ Zob. D. Stein, *Cubist Prints...*, s. 60–61. Warto dodać, że Smirnow miał być spokrewniony z Sonią Delaunay/Terk, zob. L. Dickerman (red.), *Inventing abstraction 1910–1925: how a radical idea changed modern art*, London 2013, s. 19.

pierwotne, ludowe, plemienne⁸. Książkom awangardy rosyjskiej poświęcono jakiś czas temu osobną wystawę w Museum of Modern Art i ogromny katalog. Nie sposób ich tu nawet pobieżnie omówić⁹.

Musimy nieco więcej miejsca poświęcić innej jeszcze publikacji, a mianowicie *Sichas Chulin* [Pogawędki] Mojżesza Brodersona, ogłoszonej w Moskwie w 1917 roku nakładem związanego ze Stowarzyszeniem dla Tworzenia Estetyki Jidysz wydawnictwa Szamir. Stowarzyszenie i wydawnictwo założył Broderson „wspólnie z przybyłym z Paryża Josefem Czajkowem, Issacharem Rybakiem i El Lissitzkym”¹⁰. Tę niezwykłą książkę opracował graficznie Lissitzky, artysta wówczas silnie związany z ruchem odnowy kultury żydowskiej i literatury pisanej w jidysz, współtworzący ekspresjonistyczny nurt w nowoczesnej grafice żydowskiej¹¹.

Sichas Chulin są rodzajem pastiszu dawnych żydowskich legend; rzecz dzieje się w Pradze. Lissitzky nawiązał w swym opracowaniu do dawnych druków i rękopisów, czerpiąc z żydowskiej ornamentyki i inkrustując złożony typograficzną czcionką tekst drzeworytniczymi ilustracjami i zdobnikami. Na okładce widnieje kunsztowna grafika, wyobrażająca artystę i poetę, obydwu w strojach chasydów. Pierwszy trzyma w dłoniach paletę i pędzel, drugi, z gęsim piórem za uchem – rozwinięty zwój (megila). Centralna postać umieszczona u dołu kompozycji przedstawia poetę(?) piszącego na rozpostartym przed nim zwoju przy świetle lampy i spoglądającego ku górze, jakby w poszukiwaniu natchnienia¹².

Książkę wydano w 110 egzemplarzach. Niewielka część nakładu została ręcznie pokolorowana, a karty zlepiono razem tak, by tworzyły właśnie zwój, który następnie umieszczono w drewnianych pudłach. Podobno całemu procesowi towarzyszył *sojfer* – uczony kaligraf przepisyjący święte teksty¹³. Metoda zastosowana przez Delaunay i Lissitzky’ego była więc podobna.

Dzieło wspólne Brodersona i Lissitzky’ego jest obok książki Cendrarsa i Delaunay drugim, ważniejszym jeszcze punktem odniesienia dla trzech publikacji wydanych w 1921 roku w Łodzi, mieście leżącym w połowie drogi pomiędzy Moskwą a Paryżem. Jak wiadomo Broderson przybył do przemysłowej stolicy Polski na przełomie 1918 i 1919 roku, przydając animuszu tamtejszemu środowisku artystyczno-literackiemu i doprowadzając do zawiązania grupy Jung Idysz. Trudno przypuszczać, by nie przywiózł ze sobą choćby jednego egzemplarza *Sichas Chulin*. Dodajmy w tym miejscu, że w 1921 roku do Polski przyjechał na jakiś czas również Lissitzky.

⁸ J. Ash, *Primitivism in Russian Futurist Book Design 1910–1914*, [w:] *The Russian Avantgarde Book 1910–1934* [katalog wystawy], red. M. Rowell, D. Wye, New York 2002, s. 33–38.

⁹ *The Russian Avantgarde Book...* Należy jednak wymienić choćby książki *Pomada* (Moskwa 1913) Kruczonycha w opracowaniu M. Łarionowa oraz *Igra w adu* (Moskwa 1912) Kruczonycha i Chlebnikowa w litografiach N. Gonczarowej.

¹⁰ G. Rozier, *Mojżesz Broderson. Od Jung Idysz do Araratu*, przekł. J. Ritt, Łódź [2008], s. 34. Oryginalne wydanie francuskie: *Moyshe Broderzon. Un écrivain yiddish d'avant-garde*, Paris 1999.

¹¹ Ważną publikacją ukazującą genezę żydowskiej grafiki książkowej, w tym rolę Brodersona i Lissitzky’ego jest katalog *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art. 1912–1928*, red. R. Apter-Gabriel, Jerusalem 1987.

¹² Por. H. Kazovsky, *The Artists of the Kultur-Lige*, Jerusalem–Moscow 2003, s. 74–75.

¹³ Por. *The Russian Avantgarde Book...*, s. 136. Książkę reprodukuje w całości H. Kazovsky, *The Book Design of Kultur-Lige – Artists*, Kiev 2011, s. 66–80.

Papierowa rewolucja

Wspomniane dzieła Cendrarsa/Delaunay i Brodersona/Lissitzky'ego, jakkolwiek wyjątkowe, stanowiły część wielkiej fali publikacji wszelkich odłamów awangardy – od kubistów, ekspresjonistów i futurystów, twórców Dada, konstruktywistów, po rozmaite lokalne warianty i amalgamaty ideowe i stylistyczne, jak polski formizm, hiszpański ultraizm i liczne inne „izmy”¹⁴. Nie sposób ich tu nawet wyliczyć, a w ich ząbających się kręgach powstawały nie tylko ważne książki, ale – a może przede wszystkim, mając na uwadze skuteczność w spajaniu poszczególnych środowisk i efektywność komunikowania nowych idei – czasopisma. Takim czasopismem dla środowiska żydowskiej awangardy było „Jung-Idysz” i nieco później wydawane: „Ringen” [Kręgi] (1921–1922), „Albatros” (1922–1923), „Chaliastre” [Hałastra] (1922–1924).

We wszystkich bez mała publikacjach awangardy eksperymentowano z typografią, rodzajem druku, układem kolumny, rolą w nich grafiki (wielki renesans drzeworytu, linorytu i innych technik druku wypukłego), a nawet materiałem, na którym książkę drukowano (tapeta, folia metalowa). Można powiedzieć, że gdzieś od końca XIX wieku (biorąc za punkt wyjścia powstanie poematu *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* Stephane'a Mallarmégo w 1897 roku) rozpoczyna się rodzaj anty-Gutenbergowskiej rebelii w publikacjach artystycznych¹⁵. Wpływ na to miało, jak podczas każdej rewolucji, szereg czynników. Można by je długo wyliczać: rozpad imperiów podczas Wielkiej Wojny i po niej, powstanie nowych państw, zwrot ku tożsamościom narodowym, rewolucja bolszewicka, ukształtowanie się społeczeństwa masowego i rozwój mass-mediów, emancypacja mas pracujących i kobiet, ale także narodziny totalitaryzmów... Wszystkie te impulsy i drgawki sekundujące narodzinom nowego stulecia odegrały swoją rolę; wskaźmy jednak na mniej spektakularne okoliczności papierowej rewolucji awangardy.

Najogólniej rzecz ujmując drukarstwo od wynalazku Gutenberga do końca XVIII wieku niewiele się zmieniło, choć ręczną prasę stopniowo udoskonalano. Rewolucja przemysłowa i industrializacja oraz towarzysząca im alfabetyzacja społeczeństw, a co za tym idzie zwiększony popyt na słowo drukowane, przyspieszały kolejne innowacje – od napędzanej parą prasy drukarskiej Koeniga, po wynalezienie linotypu (*line of type*) przez Ottara Mergenthalera w 1886 roku i monotypu przez Tolberta Lanstona rok później¹⁶. Te i kolejne wynalazki spowodowały szybkie powstawanie nowych krojów drukarskich, a zwłaszcza krojów nagłówkowych (*headline fonts*). Wszystko to składało się na wyposażenie przyszłego arsenału dla nadchodzących, awangardowych eksperymentów typograficznych i drukarskich. Podczas gdy projektanci krojów pisma, jak Rudolf Koch, Frederik Goudy, Edward Johnston czy Eric Gill doskonalili kształty pisma, kontynuując wielowiekową tradycję, sięgając wstecz do kultury monastycznych skryptoriów i kanonów sztuki drukarskiego, burzyciele porządku rozrzucali słowa na wolności, produkowali unikatowe książki rękopiśmienne na byle jakim papierze, za nic mając kilkusetletni postęp udoskonaleń drukarskich, wprzęgnięty w kapitalistyczną logikę efektywności.

¹⁴ Por. syntetyczne ujęcie tematu u J. Drucker, *The Century of Artists' Books*, New York 1995, s. 45–67.

¹⁵ Szerzej na ten temat pisze G. Janecek, *Kruchenykh contra Gutenberg*, [w:] *The Russian Avantgarde Book...*, s. 41–47.

¹⁶ A.W. Purvis, *Type Foundries: The Golden Age*, [w:] *Type. A Visual History of Typefaces and Graphic Styles 1901–1938*, red. C.W. de Jong, A.W. Purvis, J. Tholenaar, Köln 2010, s. 18–19.

Jung Idysz w Łodzi: 1919–1921

Wspomniawszy rewolucję przemysłową, łatwiej będzie się przenieść do Łodzi, przemysłowej stolicy Królestwa Polskiego. Carski dekret z 1820 roku zapoczątkował przyspieszony rozwój miasta z niedużej wsi do wielusettyśięcznego centrum produkcji tekstylnej. „Rozwijająca się w »amerykańskim tempie« Łódź z niezwykłą siłą przyciągała ludność żydowską z okolicznych, często stagnujących, miasteczek. Trafiło tu także wielu tzw. litwaków – Żydów z Cesarstwa, zmuszonych do opuszczenia miejsc zamieszkania przez fale pogromów i restrykcji antysemickich w latach 80. XIX w. Łącznie spowodowało to, że odsetek ludności żydowskiej wzrósł do ponad 30%”¹⁷. Na zyskach z gwałtownie rosnącego przemysłu, którego rozwój był związany z rosyjskim, wielkim rynkiem zbytu, powstały ogromne fortuny niemieckie, żydowskie i polskie; ekspandującą metropolię wypełniały przy tym dramatyczne kontrasty społecznych nierówności. Od wybuchu wojny w 1914 roku przemysłowy ośrodek łódzki raptownie zaczyna tracić na znaczeniu, odcięty od rynków zbytu i w dodatku celowo dewastowany pod okupacją niemiecką.

Odzyskanie więc przez Polskę niepodległości nie oznaczało dla Łodzi powrotu prosperity. Wzrósł natomiast odsetek Żydów zamieszkujących miasto (do 40% w 1918 roku), a uzyskane w nowej sytuacji politycznej swobody obywatelskie przyczyniły się do rozwoju działalności społecznej, politycznej, edukacyjnej i kulturalnej w blisko 140-tysięcznej społeczności żydowskiej¹⁸. Jak konstatuje Aneta Pawłowska, „Łódź tedy była zarówno rewolucyjna i nowoczesna, jak żałośnie zacofana”¹⁹. Było to miasto wielokulturowe, z silnym wpływem również kultury niemieckiej (i w jakiejś mierze także rosyjskiej), pełne napięć typowych dla wielkomiejskiego ośrodka przemysłowego.

W tym mieście kontrastów powstała głośna żydowska grupa awangardowa Jung Idysz, a jednym z efektów jej oddziaływania było wydanie trzech zajmujących nas tomików poezji. Samej grupie poświęcono już kilka obszernych opracowań, toteż przedstawię ją tu bardzo skrótowo²⁰. Jak pisał Jerzy Malinowski, pionier badań nad historią ugrupowania, przed powstaniem Jung Idysz „żydowskie środowisko artystyczne w Polsce posiadało konserwatywny charakter o przewadze tendencji realistycznych, rzadziej impresjonistycznych czy postimpresjonistycznych. Artyści zainteresowani nowymi tendencjami w sztuce, jak Mojżesz Kisling, Henryk Hayden czy Marceli Słodki, wyjeżdżali do Paryża czy Monachium. W środowisku żydowskim w Polsce działalność i twórczość Jung Idysz miały przełomowe znaczenie. Po raz pierwszy ukształtowała się awangardowa grupa o wspólnym programie i zbiorowej aktywności”²¹. Przypomnijmy, że do grupy należeli artyści malarze: Jankiel Adler, Henoch (Henryk) Barciński (Barczyński),

¹⁷ J. Walicki, *Międzywojenna Łódź żydowska*, [w:] *Sztetl, szund, bunt i Palestyna. Antologia twórczości literackiej Żydów w Łodzi (1905–1939)*, red. K. Radziszewska, D. Dekiert, E. Wiatr, Łódź 2017, s. XXXIII.

¹⁸ J. Walicki, *passim*.

¹⁹ A. Pawłowska, *A Concise History of Women Originating from the City of Lodz Acting either as Flâneuses or Women Artists, at the Beginning of Modern Era until the End of World War II. An Attempt of Re-interpretation of the Literary and Art History Canon*, “West Bohemian Historical Review” 2018, vol. 8, no. 2, s. 243–244.

²⁰ Pierwszym dużym opracowaniem była monografia J. Malinowskiego *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987. Rozszerzoną i aktualizowaną wersję angielską pod tytułem *The ‘Yung Yidish’ group and the Jewish milieu of ‘new art’ in Poland in the years 1918–1923* wydano w: J. Malinowski, *Painting and Sculpture by Polish Jews in the 19th and 20th centuries (to 1939)*, Warszawa–Toruń 2017, s. 195–297. Ważnym opracowaniem jest przywoływana już książka G. Roziera *Mojżesz Broderson. Od Jung Idysz do Araratu*. Reprint wszystkich zeszytów „Jung-Idysz” wraz z tłumaczeniami na język polski i angielski oraz obszernym komentarzem wydano w specjalnej edycji: *שׂוֹרְטֵי-הַיִּדְשׁ / Jung-Idysz / Yung-Yidish / 1919*, red. I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska, Łódź 2019.

²¹ J. Malinowski, *Tradycje Jung Idysz*, [w:] *שׂוֹרְטֵי-הַיִּדְשׁ / Jung-Idysz / Yung-Yidish...*, s. 9.

Icchok i Ida Brauner, Zofia Gutentag, Pola Lindenfeld, Dina Matus, Marek Szwarc oraz poeci i literaci Mojżesz Broderson, Icchok Kacnelson i Jecheskiel Mojżesz Najman.

Żydzi stanowili obok Polaków jedną z dwu dominujących grup etnicznych w Łodzi w 1919 roku, dysponującą niemałym zapleczem edukacyjnym i kulturalnym²². Przebłyśki nowoczesności w sztuce żydowskiej pojawiły się jeszcze podczas Wielkiej Wojny, gdy w 1915 roku, po powrocie ze studiów w Berlinie, Icchok Brauner założył własny salon sztuki przy ul. Piotrkowskiej 36 (działał do drugiej połowy 1916 roku). Odbyła się tam pierwsza wystawa grafik Szwarca, a do bliskiego grona twórców należał już także Barciński (Barczyński). W 1918 roku, po terminowaniu jako rytownik w Belgradzie i studiach w Niemczech, do tego kręgu dołączył Jankiel Adler. W kwietniu i grudniu 1918 roku w Domu Sztuki przy ul. Piotrkowskiej 71 pokazali swoje prace: Adler, Brauner, Barciński, Matus i Szwarc²³. Na przełomie 1918 i 1919 roku do miasta przybył Mojżesz Broderson, bogaty w doświadczenia współpracy z awangardą i żydowskimi nowatorami literatury i sztuki w Rosji. On też zapewne był inicjatorem powołania czasopisma „Jung-Idysz”, wokół którego skupiała się cała grupa literatów i artystów²⁴. Jej aktywność i publikację trzech edycji czasopisma o tej samej nazwie, co grupa, wsparli zamożni łodzianie, Maks i Felicja Szydłowski. Aktywność grupy zanika po 1921 roku.

Należy wspomnieć, że członkowie grupy pochodzili z tradycyjnych najczęściej rodzin żydowskich. Miało to w kilku przypadkach swoje znaczenie dla różnych wymiarów ich działalności – poczynając od tematyki twórczości, kończąc na nazwie, jaką przyjęła grupa. Artyści i poeci pochodzenia żydowskiego na ziemiach polskich, zwłaszcza już po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, podejmowali w tym czasie różne decyzje i w różny sposób kształtowali i negocjowali swoje tożsamości. Wielu literatów, jak Julian Tuwim (łodzianin), Antoni Słonimski, Bruno Jasieński, Aleksander Wat czy Anatol Stern pisali wyłącznie po polsku. Podobnie liczni artyści, by przywołać jedynie nazwiska Henryka Kuny, Józefa Toma czy Artura Nachta-Samborskiego, związani byli silnie z polską sceną i tradycją artystyczną. Inną jeszcze drogę obrała rzesza malarzy, rzeźbiarzy i grafików, którzy opuszczając Polskę wkroczyli do międzynarodowej, artystycznej społeczności Paryża (lub innych, mniej głośnych metropolii). Mowa tutaj o pokoleniu urodzonym w drugiej połowie lat 80. i w ostatniej dekadzie XIX wieku.

Powstanie grupy Jung Idysz wywarło silny wpływ na młodszą generację żydowskich twórców, zwłaszcza w Warszawie, w której aktywni już byli Henryk Berlewi, Władysław Weintraub i inni. Sformalizowanie współpracy tego kręgu twórców dało impuls do organizacji kolejnych wystaw, wydawania czasopism i książek, a nawet powoływania nowych instytucji, jak Komitet do Spraw Sztuki Żydowskiej i Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych. Należy przypuszczać, że twórczość grupy wywarła wpływ również na inne ośrodki, jak Lwów i Wilno. Grupa utrzymywała dość bliskie kontakty z poznańskim ugrupowaniem Bunt i czasopismem „Zdrój”²⁵; pojedynczy artyści współ-

²² Szerzej na ten temat piszą: D. Dekiert, *Wstęp*; K. Radziszewska, *Kultura i literatura łódzkich Żydów w okresie międzywojennym*, [w:] *Sztetl, szund, bunt...*, s. XIII-XXXI.

²³ J. Zagrodzki, *Grupa Jung Idysz w poszukiwaniu sztuki uniwersalnej*, [w:] *שׂוֹמְרֵי-הַיִּדְשׁ / Jung-Idysz / Yung-Yidish...*, s. 28; por. G. Rozier, *Mojżesz Broderson...*, s. 42. Szerzej na temat twórczości i biografii Braunera pisze I. Gadowska, »Don Kichot« sztuki. *Zarys twórczości Icchoka (Wincentego) Braunera (1887-1944)*, [w:] *Acta Artis. Studia ofiarowane Profesor Wandzie Nowakowskiej*, red. K. Stefański, A. Pawłowska, E. Jedlińska, Łódź 2016, s. 303-320.

²⁴ G. Rozier, *Mojżesz Broderson...*, s. 39-43.

²⁵ Zob. »Bunt“ – *Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda* [katalog wystawy], red. L. Głuchowska, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2015, *passim*; G. Rozier, *Mojżesz Broderson...*, s. 54.

pracowali z warszawskimi futurystami²⁶. Trzeba podkreślić dużą mobilność żydowskich artystów z Polski; byli oni bardzo dobrze poinformowani o współczesnych tendencjach w sztuce i literaturze, a kultura języka jidysz przekraczała granice Europy i sięgała poza Atlantyk. Mapę wzajemnych wpływów i kontaktów tworzą już jednak indywidualne relacje byłych członków Jung Idysz, których biografie były ostatecznie bardzo zróżnicowane.

Obok czasopisma w kręgu grupy powstają tomy poezji firmowane przez Jung Idysz, głównie utwory Brodersona, ilustrowane przez artystów grupy, ale i przez samego autora. Czarno-białe, ekspresyjne grafiki zdobią okładki, karty tytułowe, pełnią rolę ilustracji towarzyszących tekstom wydrukowanym tradycyjną czcionką drukarską²⁷. Nie podjęto w nich jednak prób stworzenia jednolitego estetycznie dzieła książkowego, jak w przypadku książek Brauner, Karp i Matus. Podobnie rzecz się ma z innymi publikacjami literackich nowatorów w Łodzi (czasopisma „S’feld”, „Szweln” [Progi] czy „Wegn” [Drogi]) z lat 1922–1923 lub z podobnymi drukami wychodzącymi ze środowiska warszawskiego, ozdobionymi grafikami Henryka Berlewiego czy Władysława Weintrauba.

Trzy wyjątkowe książki

Wiele wskazuje na to, że przedsięwzięcie wydania trzech tomów poezji opracowanych przez żydowskie artystki było starannie zaplanowaną akcją, którą poprzedziły wspólne dyskusje i ustalenia. Prawdopodobnie Brauner, Karp i Matus, a zapewne również i poeci, uzgodnili szereg kwestii zanim książki zaczęły powstawać pod szyldem wydawnictwa Achrid.

Wydawnictwo Achrid było jednorazowym przedsięwzięciem powołanym wyłącznie w celu wydania tych trzech tomików (choć może miało ich być więcej). W kolofonach jako siedziba zarówno drukarni Szaładajewskiego, jak i samego wydawnictwa widnieje adres Cegielniana 5; drukarnia Zelmana (Zbigniewa) Szaładajewskiego działała pod tym adresem jeszcze przed I wojną światową. David Mazower zwrócił uwagę na fakt, że budynki pod numerem 5 należały m.in. do dziadka Rahel Lipstein, fabrykanta Arona Lipsteina, a jego rodzina była tam zameldowana (Rahel jeszcze do 22 września 1919 – pod tą datą odnotowano jej wyjazd do Berlina)²⁸. Tomik Lipstein jest wręcz opatrzony adresem wydawniczym „Achrid. Adresse: Rahel Lipstein, Lodz, Cegielniana 5”. Można więc domniemywać, że całe przedsięwzięcie znajdowało wsparcie w finansach rodzinnych²⁹, drukarnia zaś oferowała za swą usługę więcej niż korzystną cenę.

²⁶ Linoryt Marka Szwarca jednocześnie zdobi karty trzeciego woluminu czasopisma grupy i okładkę debiutanckiego tomiku warszawskiego futurysty, Anatola Sterna, *Nagi człowiek w śródmieściu*, Warszawa 1919. Na ostatniej stronie tego samego, ostatniego woluminu grupa informuje o wystawie w Białymstoku, pertraktacjach dotyczących wystawy w Poznaniu, a także przesyła pozdrowienia poetom żydowskim z Galicji oraz braciom-poetom z daleka – z Ukrainy i Ameryki. O wystawie w Białymstoku, zorganizowanej przez miejscowy oddział Kultur-Ligi, pisze Malinowski, *Grupa „Jung Idysz”...*, s. 35. Wzięli w niej udział m.in. Adler, Barciński (Barczyński), Brauner, Lindenfeld, Matus i Szwarc.

²⁷ Szukając analogii, należałoby wskazać na cykl wierszy Dawida Hofszteina, *Troyer* (1922), wydany w opracowaniu graficznym Chagalla przez Kultur-Ligę w Kijowie; zob. S. Wolitz, *Chagall's Last Soviet Performance: The Graphics for Troyer*, „Journal of Jewish Art” 1995–1996, vol. 21–22, s. 95–115.

²⁸ Rozmowa z D. Mazowerem w dn. 22.12.2020; por. zbiór „Akta Miasta Łodzi”, Spis ludności Łodzi 1916–1921, Archiwum Państwowe w Łodzi, nr ref. 39/221/0/4.12/24838. Aron Lipstein jest wymieniony jako właściciel w *Taryfie domów m. Łodzi, z wykazaniem numerów: policyjnych, hypotecznego i rejestru hypotecznego, oraz rewirów sądowych, śledczych i cyrkułów policyjnych, z zastosowaniem najnowszych zmian*, [w:] *Informator Handlowo-Przemysłowy m. Łodzi, Łódź 1914*, s. 7. Dodajmy, że czasopismo „Jung-Idysz” było drukowane w drukarni Mojżesza Ch. Majmona, mieszczącej się przy tej samej ulicy pod numerem 10, por. I. Gadowska, E. Jedlińska, „A dźwięki naszych bębnow rozpętują nawałnice istnienia”: *Łódzka grupa Jung Idysz – inspiracje i znaczenie*, [w:] *שׂוֹרְרֵי-הַיִּדְשׁ / Jung-Idisz / Yung-Yidish...*, s. 19.

²⁹ Chaskel Lipstein, ojciec Rahel, również był fabrykantem, zob. jej wspomnienia: R. Minc, *Ma jeunesse à Lodz*, „Israelitisches Wochenblatt” 1971, nr 6, s. 33.

Rola drukarni nie była przy tym kluczowa; sprowadzała się do wydrukowania kilku elementów książek, takich jak tytuły zapisane alfabetem łacińskim, kolofony – wszystkiego po 3 strony, tłoczone zecerskim składem w każdej z publikacji. Pozostałe karty, na których widnieją grafiki i teksty wierszy, wykonano przy pomocy linorytów, a później artystki je ręcznie pokolorowały. Precyzyjnie zaplanowano także architekturę książek, w ogólnym założeniu wspólną dla wszystkich tomików. Każdy, rzecz jasna, zdobędzie linorytowa okładka. Również zastosowanie numerów lub tytułów poprzedzających każdy wiersz na osobnych stronach (następujących najczęściej po stronach niezadrukowanych), powtarza się we wszystkich publikacjach. Kolejnym, ważnym elementem jest otwierająca każdy tom grafika – właśnie akcent czysto wizualny ma wprowadzać czytelnika do lektury.

Równoważność autorstwa, akcentowana poprzez umiejscowienie grafik na frontyspisach, została podkreślona również w informacjach zawartych w kolofonach kolejnych książek – „Kompozycje Diny Matus” i „Obrazy i litery w linoleum wycięte przez Dinę Matus”; „Kompozycje Słowem: Dawid Zytman. Obrazem: Ida Brauner”; „Napisał Chaim Król. Kompozycje Estery Karp”. Wskazywanie na poetę i artyst(k)ę jako współautorów wydawnictw poetyckich nie było wówczas czymś wyjątkowym, ale powtórzone trzykrotnie wskazuje na świadome podkreślenie przynależności do tej awangardowej formacji, w której, jak to ujęła Donna Stein „współcześni artyści i pisarze, inspirowani podobnym duchem i wzajemną, głęboką znajomością swych dzieł, byli w stanie podejmować tematy, każdy przy pomocy swoich środków wyrazu, osiągając duchową jedność w harmonii celów i rezultatów”³⁰. Trudno więc traktować warstwę graficzną tomików jako ilustrację; to raczej wizualne współtworzenie całego przekazu.

Główną i nadrzędną jednak cechą wspólną dla tych trzech wyjątkowych książek było to, że postać wizualną nadały im kobiety, artystki³¹. Tomiki różnią się wyraźnie od książek wydanych wcześniej w kręgu grupy Jung Idysz lub w środowisku warszawskim. Poezje Mojżesza Brodersona lub Pereca Markisza ilustrowano czarno-białymi linorytami i drzeworytami Adlera, Barcińskiego czy Berlewiego, dawali oni też swe grafiki na okładki – ale o współautorstwie nie było tu mowy. Musimy więc ponownie przypomnieć *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* duetu Cendrars i Delaunay z 1913 roku, niecodzienną publikację, do której w 1921 roku w Łodzi nawiązywano jako do pierwowzoru współpracy artystki i poety/poetki.

Jak pamiętamy, również Lissitzky zastosował ręcznie kolorowane drzeworyty w książce-zwoju Brodersona. Znajdujemy w niej żydowską, chasydzką, orientalną nawet ornamentykę i postać sojfera, skryby, alter-ego artysty, który kunsztownie kreśli i wycina litery poematu. Nie można wykluczyć, że artystki również nawiązywały do tej figury. Zastanawia również odbity w linorycie symbol korony o pięciu szczytach, powtarzający się we wszystkich trzech tomikach (na tylnej stronie okładek lub w kolofonie), mogący się odnosić do wieńczącej Pięcioksiąg korony (keser).

³⁰ D. Stein, *Cubist Prints...*, s. 57. Zob. też S. Woodall, *The Poem as Visual Experience: Sonia Delaunay-Terk, Blaise Cendrars and „La Prose du Transsibérien”*, „Art in Print” 2018, vol. 8, no. 4; warto przywołać słowa Blaise’a Cendrarsa, które Woodall potraktował jako motto swego artykułu: „[...] to nie marszandzi ani krytycy sztuki, ani kolekcjonerzy obrazów, ale poeci współcześni uczynili sławnymi tych malarzy, zapomina się o tym aż do niejakiej przesady i zapominają aż do niejakiej przesady ci wszyscy malarze, co będąc milionerami pozostają naszymi dłużnikami, nas – biednych poetów!” (przekł. J. Rogoziński).

³¹ Na rolę kobiet w grupie Jung Idysz zwracał w swoim czasie uwagę Marek Bartelik, *Early Polish Modern Art*, Manchester 2005, s. 137–138.

Tworząc w Polsce nowoczesną grafikę żydowską artystki i artyści z kręgu Jung Idysz znajdowali się w złożonym kręgu inspiracji, który wykraczał daleko poza granice kraju. Wiele miejsca poświęcił temu zagadnieniu w swych studiach Jerzy Malinowski³² – wspomnimy je tutaj bardzo skrótowo, więcej uwagi poświęcając poszczególnym książkom. Oczywistym patronem dla nowej sztuki żydowskiej był Marc Chagall. Jego śladem poszli liczni inni, wybitni twórcy skupieni wokół Kultur-Ligi w Kijowie, współautorzy nowoczesnej stylistyki odrodzonej książki jidysz: Natan Altman, Issachar Ber Rybak, Josef Czajkow, przywołany już kilkakrotnie El Lissitzky. W tym środowisku praktykę nawiązywania do tradycyjnej ornamentyki synagogalnej i nagrobkowej spotykały się z postulatami sięgania do szczególnego rodzaju orientalizmu, sztuki starożytnego Egiptu i Asyrii³³ (takie podejście praktykował w Polsce Józef Budko, a w Palestynie, w Akademii Sztuk Pięknych i Wzornictwa Bezalel, m.in. Ze'ev Raban). W prospekcie reklamowym *Jidiszer folks farlag* czytamy: „Książka jidyszowa [buch] powinna się stać naszą formą oddawania czci, naszym świętym dziełem, tworzonym z artystyczną radością, z pobożnym drzeniem uczonego i świętym natchnieniem żołnierza [...]. Księga religijna [sejfer] stanowiła świątynię, nowa książka [buch] ma być obdarzona pięknem”³⁴.

Z drugiej, zachodniej strony najbliższym punktem odniesienia (tak jak dla poznańskiego Buntu) była twórczość członków grupy Der Blaue Reiter, niemieckich ekspresjonistów z grupy Die Pathetiker (Richard Janthur, Ludwig Meidner, Jakob Steinhardt), ale też Ernsta Ludwiga Kirchnera i innych. Najbliższym dla Łodzi miastem, w którym ogniskowały się owe różnorodne tendencje, był kipiący energią Berlin początku lat 20. Pośród międzynarodowej artystycznej bohemy przebywali tam również artyści Jung Idysz, Adler i Szwarc, zaprzyjaźnieni z małżeństwem Margarety i Stanisława Kubickich³⁵; w latach 1919–1920 przeniosły się tam na studia Pola Lindenfeld i Dina Matus, Ida Brauner oraz Rahel Lipstein. Być może zamysł wydania łódzkich publikacji narodził się zresztą właśnie w Berlinie.

Tomiki *Off wajtkajten krajznde fal ich* Dawida Zytmana w układzie graficznym Idy Brauner oraz *Himlen in oprunt* Chaima Króla w opracowaniu Estery Karp różnią się od tomu Lipstein i Matus zarówno w warstwie lirycznej, jak w ikonografii. Oczywiście różni je język: krótkie formy poetyckie Zytmana i Króla napisano w jidysz, a wiersze poetki – po niemiecku. Ale przede wszystkim inaczej w każdej publikacji wycięto teksty; Brauner położyła czarne litery na jasnym tle, w druku pozytywowym, a Karp – odwrotnie, negatywowo wycinając litery w prostokątnych tłach, ciemnych na odbitce. Obydwa tomy upodabnia z kolei to, że sekwencje grafik w obydwu książkach dość ściśle przylegają do treści kolejnych wierszy. Ręcznie wycinane teksty, litery nasuwające na myśl skojarzenia ze starożytnymi inskrypcjami hebrajskimi, podbijają kulturowe i narodowe asocjacje takich decyzji estetycznych. Zwracał uwagę na ten aspekt kilka lat później Borys Aronson, krytyk, grafik i scenograf, utrzymując, że z każdej litery alfabetu hebrajskiego, osobno „tworzącej delikatną ligaturę linii”, można „wywieść cały dekoracyjny dywan”³⁶.

³² Na temat międzynarodowych kontaktów członków grupy zob. J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz”...*, *passim*.

³³ Ibidem, s. 6.

³⁴ Cyt. za: H. Kazovsky, *The Book Design...*, s. 20. Warto w tym miejscu przypomnieć ostatnią przedwojenną książkę Brodersona, zbiór wierszy *Jud* (1939) ilustrowany fotomontażami i kolażami Jehudy Lewina i Pinchasa Szwarca, z użyciem fotografii Mendla Grosmana oraz Hersza Lerskiego.

³⁵ Więcej na ten temat zob. J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz”...*, s. 43, 54–55.

³⁶ B. Aronson, *Sowremienaja jewrejskaja grafika*, Berlin 1924, cyt. za: H. Kazovsky, *The Book Design...*, s. 14.

Ida Brauner i Dawid Zytman: *Ojf wajtkajten krajznde fal ich*

Ida Brauner zaprojektowała ekspresyjną stronę tytułową, na której ostro cięte litery obramowane są geometryczną winietą złożoną z trójkątów, powodującą efekt promieniowania całej kompozycji, potęgowany przez wprowadzone akcenty czerwieni. Otwierająca tom grafika koresponduje z tytułowym wierszem *Na wirujące padam dale*³⁷. Na ciemnym tle, w otoczeniu czerwonych, oranżowych i zielonych kształtów, unoszą się kolistnie jasnobłękitne sylwetki z wyciągniętymi ramionami³⁸. Motyw unoszących się w przestrzeni, wydłużonych sylwetek ludzkich, które jak duchy płyną poprzez plamy barwne, układające się już to w gęstwiny leśne, to znów w płonące żarem słońca, powtarza się na większości grafik. Odnajdziemy go w kolejnych mikrolirykach Zytmana: „Drżą Boże pieśni”, „księżycowe koszule”, „nocni włóczędzy”, „łzy w kosmosie”...

Dwie grafiki ściśle korespondują z wierszami. Do wiersza szóstego [Wow]³⁹: „Spadają płomienie / Słońca wlewają się w me oczy / Kroczę ślepy w blasku / Wielki / Jak Bóg”, artystka wyrysowała utrzymaną w błękitach i wypełniającą większą część obrazu postać, z uniesioną głową i dłońmi wzniesionymi jak w modlitwie, na którą spływają z góry czerwono-oranżowe promienie. Całość kompozycji została oparta na kontrastach barw komplementarnych i przecinających się, trójkątnych blokach kształtów⁴⁰. Jedną z grafik, zakomponowaną horyzontalnie, odcisnięto górną stroną ku zewnętrznej krawędzi karty (grafika następująca po utworze 4 [Dalet]).

Na linorycie przeznaczonym do zilustrowania zamykającej tom poetyckiej modlitwy (wiersz 12 [Jud bejs]) podmiot liryczny wyobrażony został w pełnej postaci, ze wniesionymi ramionami i dłońmi złożonymi modlitewnie ku górze, otoczonej kręgiem sylwetek. Żółte, promieniste tło może sugerować siłę bożego tworzenia („Boże, bądź Bogiem w nas!”); bladoniebieskie kolorowanie postaci – „błękitny welon delikatności”. Kolorystyka zastosowana w znanych nam egzemplarzach tomiku *Na wirujące padam dale* nasuwa skojarzenia z malarstwem artystów grupy Die Brücke, ale również z twórczością Roberta i Sonii Delaunay⁴¹.

Każdemu z 12 krótkich utworów przydano numer, który Brauner przekształciła w ozdobny, ekspresyjny finalik u dołu. Litery alfabetu hebrajskiego też są ręcznie pokolorowane. Takie potraktowanie numeracji przypomina słynne opracowanie piosenki-wyliczanki *Had gadya* El Lissitzky’ego, książeczki dla dzieci, wydanej dwa lata wcześniej przez Kultur-Lige⁴². Na niektórych stronach tomiku Zytmana widnieje również litera *Szin*, obdarzona licznymi znaczeniami symbolicznymi.

³⁷ Aby uprościć opis powiązań między kształtem graficznym i tekstem, daję tu tylko polski przekład wierszy Zytmana. Niniejsza uwaga dotyczy także omówienia następujących tomików.

³⁸ Grafika robi wrażenie umieszczonej górą do dołu.

³⁹ Fragmenty tekstu poetyckiego Zytmana opatrzone zostały literami alfabetu hebrajskiego, które funkcjonują jednocześnie jako oznaczenia kolejnych cyfr, dlatego Autor pisze tu o „numerach” poszczególnych wierszy. W polskim przekładzie zdecydowano się jednak oddać tę cechę graficznego opracowania tekstu Zytmana, a także Króla, używając zlatynizowanych nazw kolejnych liter alfabetu hebrajskiego, tak więc np. numer szósty to Wow, zob. s. 95, 121 (przyj. red.).

⁴⁰ Właśnie ta grafika Brauner nasuwa porównania z ekspresjonistycznymi kompozycjami Henryka Berlewiego z tego okresu, jak *Uriel Acosta* (1920), wykorzystaną później na okładce dramatu Karla Gutzkowa o tym samym tytule, oraz z literniczą kompozycją na okładce tomu *Di kupe* Pereca Markisza. Obydwie książki wydano w 1921 roku nakładem Kultur-Ligi w Warszawie.

⁴¹ J. Malinowski (*Grupa „Jung Idysz”...*, s. 73) omawiający pokrótce grafiki w tomiku, sugeruje inspiracje abstrakcyjnymi kompozycjami Kandinskiego z lat 1909–1913.

⁴² El Lissitzky, *Had gadya*, Kiev 1919. Por. *The Russian Avantgarde Book...*, s. 138–140.

Można przypuszczać, że linoryty przeznaczone do książki Ida Brauner zaprezentowała na ogólnopolskiej wystawie współczesnej sztuki żydowskiej, jaką zorganizowano w kwietniu 1921 roku w salach łódzkiego Towarzystwa Handlowców. Nowatorzy – członkowie Jung Idysz oraz Berlewi i Weintraub – utworzyli na niej odrębny „Salon futuryistów, kubistów i prymitywistów”. Brauner eksponowała na wystawie, obok rzeźby *Modlitwa* i batików, pięć linorytów⁴³.

Estera Karp i Chaim Król: *Himlen in opgrund*

Estera Karp pozwoliła wierszom i grafikom na kartach tomiku *Himlen in opgrund* Króla na więcej oddechu. Trójbarwną, linorytową okładkę wykonała w stylu nawiązującym, jak można sądzić, do tradycyjnej żydowskiej wycinanki z papieru, żłobiąc litery oraz wieńczący je ornament roślinny w negatywie. Z kolei litery i ręcznie kolorowany ornament na stronie tytułowej zostały wykonane w pozytywie. Zawartość tomu została ułożona bardzo konsekwentnie. Całość otwiera, jak we wszystkich trzech publikacjach, grafika nawiązująca do tytułu *Niebiosa w otchłani*, przedstawiająca na tle ciemnobłękitnego prostokąta postaci ludzkie i formy abstrakcyjne, zgrupowane wokół rodzaju studni, w której odbija się błękit nieba. Formy ułożone wzdłuż przekątnych czworoboku kompozycji jaśnieją zielenią, żółcią i czerwienią.

Dalej następują powtarzające się sekwencje: strona z numerem utworu, na jej odwrocie wiersz wycięty w negatywie, odcisnięty na błękitno, i sąsiadująca na kolejnej, lewej stronie, ręcznie barwiona grafika, z takim samym, ciemnobłękitnym tłem. W przypadku dwóch dłuższych utworów, które Karp musiała podzielić na dwie części; każdemu towarzyszą nie jedna, lecz po dwie grafiki. Podobnie, jak Brauner, jedną grafikę Karp musiała umieścić górną częścią ku wewnętrznej krawędzi strony. Całość zamyka kolofon na ostatniej karcie, z ręcznie wpisanym numerem oraz informacją o nakładzie wynoszącym 200 egzemplarzy – a na odwrocie skrócona strona tytułowa, z tytułem złożonym alfabetem łacińskim i informacjami wydawniczymi w języku polskim.

Zapewne zachowało się bardzo niewiele egzemplarzy tej publikacji; znamy jedynie kilka. Podobnie, jak w przypadku książki Brauner i Zytmana, trudno więc wyrokować na temat wariantów kolorystycznych, choć te, które były mi dostępne w postaci reprodukcji i skanów są do siebie zbliżone. W jednym z nich wszystkie grafiki nie tylko zostały pokolorowane, ale każdą artystka dodatkowo sygnowała ołówkiem⁴⁴. We wszystkich egzemplarzach dominują odcienie żółci, zieleni, czerwieni i fioletu oraz różne tonacje błękitu, wszystkie położone na ciemnoniebieskim tle.

Sylwetki ludzkie, płaskie, jak gdyby wycięte z papieru marionetki, oraz abstrakcyjne formy zostały zakomponowane swobodniej niż w książce Brauner. Ich wiotkość, taneczne, nieco groteskowe pozy wywołują efekt unoszenia się w powietrzu. Linoryty Karp mają przy tym charakter bardziej impresji graficznych, aniżeli ilustracji, choć każda oddaje zarówno ton poszczególnych wierszy, jak i ducha całości, wizyjnej liryki nasyconej metafizyką, uczuciem samotności, przeczuciem śmierci. Tylko niektóre, jak te do pierwszego i ostatniego wiersza, zdają się ilustrować tekst bardziej dosłownie.

⁴³ Por. J. Malinowski, Grupa „Jung Idysz”..., s. 44–45. Tytuły linorytów (*Narodziny, Olsnienie, Bajka, Modlitwa, Pieśń*) korespondują z wierszami i grafikami w książce Zytmana.

⁴⁴ Zob. egz. ze zbiorów Musée d'art et d'histoire du Judaïsme w Paryżu, nr inw.2002.01.1258, подарowany muzeum przez artystkę w 1956 roku i częściowo opublikowany na stronie <https://www.mahj.org/en/decouvrir-collections-betsalel/himlen-un-opgrund-66376> (dostęp: 23.08.2021).

Wydaje się, że jako inspiracje można tutaj przywołać nie tylko obrazy i grafiki Chagalla z lat 1917–1920 wraz z ich onirycznym, podniebnym klimatem, ale również twórczość Otto Müllera i stosowane przezeń syntetyczne uproszczenie sylwetek. Jednakże wibrujące, barwne linoryty Karp i Brauner obdarzone są jeszcze innym, istotnym walorem: wykreowane przez obydwie artystki kompozycje oscylują pomiędzy wizualnością tekstów poetyckich, z którymi współgrają przy pomocy figur obdarzonych znaczeniami, a abstrakcyjnymi kształtami, oddającymi klimat utworów. Zbliżają się w tym nie tylko do poszukiwań abstrakcyjnych Roberta i Sonii Delaunay, ale i do wczesnych prac Wasily'ego Kandinsky'ego z początku drugiej dekady wieku.

Dina Matus i Rahel Lipstein: *Zwischen dem Abend- und Morgenrot*

Trzeci tomik poetyckiego tercetu wydane przez Achrid został niemal z pewnością poczęty w Berlinie. Rahel Lipstein mieszkała w stolicy Niemiec już od 1919 roku; jak już wspominałem, przez jakiś czas mieszkały tam na początku lat 20. również Karp i Brauner oraz Pola Lindenfeld. W owym czasie przeniosła się do Berlina również Dina Matus. Były najbliższymi przyjaciółkami jeszcze w Łodzi; po półwieczu Rahel będzie wspominała Dinę jako „peintre aux grandes dimensions secrètes” („malarzę o wielkim, ukrytym potencjale”)⁴⁵.

Przypomnijmy, że początek ich pobytu przypada na miesiące następujące wkrótce po powstaniu robotniczym (tzw. powstaniu Spartakusa) w styczniu 1919 roku, gdy echa wydarzeń i towarzyszącej im przemocy (a w tym mordu na Róży Luxemburg i Karlu Liebknechcie) wybrzmiewały na ulicach miasta. W Berlinie Lipstein i Matus współtworzyły środowisko komunistycznych intelektualistek pochodzenia żydowskiego; naszkicował je w swoich listach wybitny grecki pisarz, Nikos Kazantzakis, który zbliżył się do nich jesienią 1922 roku⁴⁶. O ile więc treści dwóch tomów omawianych poprzednio wypełnione były szczególnym amalgamatem żydowskiego spirytualizmu, egzystencjalnej nostalgii oraz modernistycznych uniesień i nadziei, dość typowym dla literatury wychodzącej z kręgu Jung Idysz, to z wierszy Lipstein tchnie wprost duch *Międzynarodówki*.

Właściwie cały zbiór można by określić jako liryczną trawestację rewolucyjnej pieśni Eugène'a Pottiera skonfrontowanej z językiem i metaforyką Księgi Psalmów⁴⁷. Gdy jest więc przywoływany Bóg (*Mój psalm*), to jest on bogiem życia i spraw doczesnych, wychwalanym, „gdy stare światy upadają”. *Moja pieśń miłosna* Lipstein to liryka rewolucyjna, w której bohaterowie tańczą „taniec młodości”, „rozbłyskują światy”, „niewolnicy nabierają odwagi”, a na koniec „zbawiciele wprowadzają się do różanych ogrodów”. Do tomu weszło 6 wierszy, przy czym ostatnie trzy tworzą cykl *Równina*.

Dina Matus dodała do tych sześciu wierszy siedem pełnych ekspresji linorytów. W przypadku tej książki mamy wyjątkową okazję dysponowania egzemplarzem niekolorowanym, być może obowiązkowym, nie wymagającym więc dodatkowego trudu artystki (egz. Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego), oraz egzemplarzem już odręcz-

⁴⁵ R. Minc, *Ma jeunesse à Lodz*, s. 46.

⁴⁶ Liczne dokumenty dotyczące relacji Kazantzakisa z Lipstein znajdują się na stronach kreteńskiego muzeum poświęconego autorowi *Greka Zorby*; zob. <https://www.historical-museum.gr/webapps/kazantzakis-pages/en/life/letters-rahel-intro.php> (dostęp: 23.08.2021). Do wspomnianego koła marksistowskich intelektualistek należały, obok Lipstein i Matus, Itka Horowitz i Rosa Schmulewitz; zob. N. Kazantzakis, *Selected Letters*, Princeton 2020, s. 121.

⁴⁷ Jest w tym w pewnym sensie najbliższa manifestowi Jung Idysz opublikowanemu w zeszytach 2–3.

nie wykończonym (egz. Davis Museum w Wellesley pod Bostonem)⁴⁸. Możemy dzięki temu zobaczyć różnice w stosowanym papierze: dla okładki wariantu warszawskiego dano karton niebieski, podczas gdy egzemplarz z Wellesley ma okładkę z jasnego kartonu. W tym pierwszym przypadku barwa kartonu uniemożliwiała nakładanie kolorów; rzecz o tyle istotna, że dopiero zróżnicowane kolory nałożone na czarno-białe linoryty Matus, wydobywają sens poszczególnych kształtów i nadają całości urodę⁴⁹. Wewnątrz obydwie egzemplarze mają jednak tę samą postać wyjściową: wszystkie grafiki odbito w czerni, wszystkie teksty zaś w kolorze ciemnogrnatowym.

Okładka tomiku, oprócz tytułu i nazwisk autorek („Kompositionen von Dina Matus”), przedstawia sylwetki ludzkie i zwierzęce w dynamicznych pozach, syntetycznym ujęciem bliskie prehistorycznym malowidłom naskalnym. Nad całością unosi się ptak, przypominający pawia, i słoneczny dysk. Kompozycja nawiązuje do wspomnianej już *Pieśni miłosnej*, rozpoczynającej się słowami „Na dziko krążących planetach / tańczymy zaczarowani / taniec młodości”. Aby wydobyć poszczególne figury z tła Matus użyła pięciu różnych barw⁵⁰. Układ wnętrza tomiku jest w ogólnym sensie taki sam, jak książki Króla zaprojektowanej przez Karp. Tom rozpoczyna pełniąc rolę frontyspisu grafika, a później sekwencje: tytuł, grafika na stronie kolejnej i na następnej stronie wiersz (w jednym przypadku zajmujący dwie strony). Pierwsze trzy utwory opatrzone tytułami, kolejne trzy (cykl *Ebene* – ‘Równina’) zostały oznaczone trzema pierwszymi literami alfabetu.

Otwierająca tom grafika przedstawia profile dwu kobiet, trzymających w splecionych dłoniach bukiet kwiatów. Całość kompozycji, wypełniona abstrakcyjnymi plamami barwnymi, została ujęta w formie przypominającej serce; można zakładać, że to wyobrażenie przedstawia autorki tomu. W siedmiu linorytach Dina Matus zastosowała szerszą paletę barwną, niż pozostałe artystki; niemal wszystkie pulsują kontrastującymi, zimnymi i ciepłymi, płomiennymi plamami barwnymi. Jak wspomnieliśmy, prace graficzne odbito czarną farbą, wryte zaś w linoleum teksty – ciemnoniebieską. Matus wycięła litery pismem gotyckim; jego ostre linie, nieregularne na skutek zastosowanej techniki, dają efekt wibrujący, płomienny, doskonale współistniejący z sąsiadującą grafiką. Całość książki uzyskuje dzięki temu bardzo spójny, ekspresyjny ton.

Na grafikach Diny Matus sceneria miejska przeplata się z pełnymi energii wizerunkami zwierząt, ptaków, tańczących, ekstatycznych postaci ludzkich. Kompozycje te są bliskie także twórczości graficznej Richarda Janthura, członka ugrupowania *Die Pathetiker*, publikującego w „*Die Aktion*” autora świetnych ilustracji do *Das Dschungelbuch* (*Księgi dżungli*) Kiplinga. Ta ostatnia publikacja, wydana w 1921 roku w Berlinie, mogła w jakiejś mierze zainspirować młodą artystkę; wydano ją jednak w wydawnictwie Fritza Gurlitta w serii *Die Neuen Bilderbücher* – edycjach popularnych książek ilustrowanych przez ekspresjonistów⁵¹. Grafiki odróżniają się od tych w poprzednich dwu tomikach,

⁴⁸ Egz. niepokolorowany ma w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie sygn. 4g.15.1.42. Egzemplarz barwny znajduje się w zbiorach Davis Museum przy Wellesley College, nr inw. 2010.70, został udostępniony online (choć z kartami w niewłaściwej kolejności) na stronie: <http://dms.wellesley.edu/results.php?term=matus&module=objects&type=keyword&x=0&y=0> (dostęp: 23.08.2021).

⁴⁹ J. Malinowski (*Paintings and Sculpture...*, s. 255) przedrukowuje dwie grafiki Matus, przy czym obydwie mylnie: jedna jest podana w odbiciu lustrzanym (il. 233), druga – górą do dołu (il. 234).

⁵⁰ Omawiając kolorystykę kompozycji, konsekwentnie korzystam z egzemplarza ze zbiorów Davis Museum. Znamy również wersje z szarobłękitnymi linorytami, do których dodano odręcznie warstwę niebieską lub jasnoszarą. Niewykluczone, że inne zachowane egzemplarze są kolorowane w odmienny sposób przez artystkę.

⁵¹ Por. R. Kipling, *Das Dschungelbuch. Mit 20 (1 sign.) Orig. Lithographien von R. Janthur*, Berlin 1921. Dwa lata wcześniej ukazał się w tym samym wydawnictwie poemat *Gilgamesz* ilustrowany przez Janthura.

zbliżone są bardziej do prac Adlera i drzeworytów Ernsta Ludwiga Kirchnera; jedna nasuwa skojarzenia z cyklem obrazów Franca Marca⁵².

Zawarte w niniejszej edycji trzy książki to wyjątkowe osiągnięcie w dziedzinie grafiki książkowej europejskich awangard. Doceniano je już wówczas, gdy się ukazały. Można przypuszczać, że „albumy linorytów barwnych”, które nadesłały Brauner i Matus na warszawską wystawę sztuki żydowskiej, zorganizowaną w gmachu Gminy Żydowskiej przy ulicy Grzybowskiej 26 w maju 1921 roku, są tożsame z grafikami z kart omawianych tutaj dzieł⁵³. Zachowały się jednak bardzo nieliczne ich egzemplarze – książki te należą do bibliofilskich białych kruków. Z tego powodu nie zajęły należnego im miejsca wśród wydawnictw-klejnotów światowej awangardy. Dramatyczne losy wojenne artystek, zniszczenie dużej części dorobku twórczego Idy Brauner i Diny Matus, także przyczyniły się do słabej znajomości ich dzieła⁵⁴. Niewiele też wiemy o działalności scenograficznej i kostiumowej Matus, o twórczości użytkowej artystek...

A może ich osoby zostały przysłonięte przez artystów uznanych za sztandarowe postaci nowoczesnej sztuki żydowskiej w Polsce – Adlera, Berlewiego, Szwarca? Miejmy nadzieję, że niniejsza edycja zmieni ten stan rzeczy.

⁵² Grafiki przypominają wykonany przez Adlera portret Mojżesza Brodersona w tomiku *Szwarc-Szabes* (Łódź 1920) lub ilustracje Kirchnera w tomie A. Döblina, *Das Stiftsfräulein und der Tod: eine Novelle*, Berlin-Wilmersdorf 1913. Grafika nr 5 w tomiku, przedstawiająca rumaka (rumaki?) nasuwa na myśl z kolei cykl obrazów Franca Marca z początku drugiej dekady XX wieku, przedstawiający konie i sarny. Pocztówki z reprodukcjami tych obrazów wysyłała Lipstein do Kazantzakisa. J. Malinowski (*Grupa „Jung Idysz”...*, s. 73) wskazuje na związki grafik artystki z pracami Kubickiego i twórców grupy Die Brücke.

⁵³ Wystawę zorganizował powołany w tym celu Komitet do Spraw Sztuki Żydowskiej – po sukcesie kwietniowej wystawy w Łodzi, którą dziennie miało odwiedzać po tysiąc widzów, por. J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz”...*, s. 46–47.

⁵⁴ Według Eliasza Tabaksblata Dina Matus została deportowana z łódzkiego getta w sierpniu 1944 roku. Prawdopodobnie zginęła w Auschwitzu (informacja od I. Gadowskiej); Ida Brauner przeżyła w ukryciu, lecz zmarła w 1949 roku. Estera Karp wojenne przeżycia przypłaciła długotrwałą chorobą nerwową. Nazwiska Matus nie znajdziemy nawet w obszernym tomie materiałów z konferencji międzynarodowej *Teatr żydowski w Polsce*, Łódź 1998.

“Enchanted we whirl in the dance of youth.” Three avant-garde books designed by female Jewish artists in Łódź in 1921

Between Moscow and Paris

In 1921, the ephemeral publishing house Achrid, in Łódź, published three unique volumes of poetry: *Oyf vaytkeytn krayznde fal ikh* by David Zitman, *Himlen in opgrunt* by Chaim Krul (in Yiddish), *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* by Rahel Lipstein (in German).¹ The graphic designs for the volumes were created by Dina Matus, Esther Carp, and Ida Brauner, respectively – three female artists associated with the Łódź-based Jewish avant-garde group Yung Yidish. The text and illustrations in each of the books were hand-colored linocut prints. Each hand-colored copy was a little different.

A few years earlier, in 1913, another extraordinary book which eventually became a symbol of the avant-garde revolution in publishing appeared in Paris: *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*. The text was written by the poet Blaise Cendrars, who was associated with the Paris Cubists. However, the publication chiefly owed its fame to the artist, Sonia Delaunay, who crafted its innovative form. Delaunay’s work, turning Cendrars’s poetic text into art and revolutionizing the art/literary genre that became known as the *livre d’artiste* (artist’s book) is one possible point of reference for the Yung Yidish artists, although it was certainly not their only inspiration.

Following Delaunay’s concept, the book with Cendrars’s poem was printed on four sheets glued together to form a ribbon over two meters in length.² This ribbon was divided into two columns, with the text on the right and the artist’s colorful abstract composition on the left. Using stencils, Delaunay created a dynamic color composition along the entire length of the left-hand column, while also coloring the empty space around the text. The artist also designed special boxes for the publication. It was the first Cubist *livre d’artiste* to employ stencils and hand coloring on every copy. Delaunay described her work as a “synchronic representation” of the poem, that is, rendering meanings through a sequence of carefully arranged abstract color forms: “Not images or objects in their traditional sense, but colors, lines, experiences, emotions. Pure inspiration”, she explained.³

¹ I wish to express my gratitude to Dariusz Dekiert, Irmina Gadowska, David Mazower, and Karolina Szymaniak for their invaluable remarks when I was writing this text.

² D. Stein, *Cubist Prints, Cubist Books*, New York 1983, p. 72.

³ P. Rousseau, “‘Voyelles’: Sonia Delaunay and the universal language of colour hearing”, in: *Sonia Delaunay* (exhibition catalogue), ed. A. Montfort, London 2014, p. 73.

The long, fold-out book became a celebrated masterpiece of Orphism, the style promoted by the Delaunay couple (Sonia and Robert), while also exemplifying literary simultaneity. *La Prose du Transsibérien* sparked considerable interest at the 1913 Autumn Salon in Berlin, and earlier among Parisian critics. The simultaneous effect of the work was praised by Guillaume Apollinaire.⁴ The entire print run of 150 copies sold among subscribers.

It is worth recalling that Sonia Delaunay was born Sara Illinitchna Stern in Hradyzk, Ukraine, to a Jewish family, and came to Paris in 1905. She appears to have been distant from traditional Jewish culture, having been adopted by her maternal uncle Henri Timofeyevitch Terk, a wealthy member of the assimilated Jewish intelligentsia.⁵ The artist was fluent in several languages. Soon after arriving in France she became an important link between Eastern and Western innovators in the international art community of Paris. Delaunay's work was also one of the precursors of the language of abstract art. Commenting on her search for a universal, emotional artistic idiom, Pascal Rousseau pointed to similarities between her quest and the efforts of Ludwik Zamenhof in creating the universal language of Esperanto, or Aleksei Kruchyonykh and Velimir Khlebnikov's search for a transrational language.⁶

Let us now leave Paris and travel some 3000 km east to Saint Petersburg, where the *Transsibérien* also garnered enormous and near-immediate attention. This is hardly a surprise, considering the origins of the artist and the subject matter of the poem, whose action unfolds rhythmically along the train tracks leading from Moscow to the village of Nikolskoye on Bering Island. As early as December 1913, the art book was presented at Brodyachaya Sobaka (Homeless Dog) cabaret, the haunt of Russian Akmeists and Futurists, during a lecture by Aleksandr Smirnov (a friend of Sonia's) devoted to the Delaunays and their art.⁷

At this time (1912–14) a whole series of hand-colored, stenciled and hand-drawn books combining typography with the unique qualities proper to manuscripts were published in Russia. They were made by the Futurist poets David and Vladimir Burluk, Aleksei Kruchyonykh, and Velimir Khlebnikov working together with artists Olga Rozanova, Kazimir Malevich, Natalia Goncharova, and Mikhail Larionov. They alluded to miniatures from old Russian manuscripts, folk *lubok* prints, and pre-Christian Ruthenia. The peculiar, quasi-religious front matter and the handwritten elements were a mix of avant-garde art and old tradition. The aesthetics of these prints celebrated Neo-primitivism in a turn – typical of this period – towards the primal, folk-derived, and tribal.⁸ An exhibition with a voluminous catalog dedicated to Russian avant-garde books was held in 2002 at the Museum of Modern Art, but unfortunately, there is no room here to provide even a cursory discussion of the subject.⁹

⁴ D. Stein, "Cubist Illustrated Books in Context", in: Stein, *Cubist Prints...*, p. 61.

⁵ Sara's father was a foreman in a nail factory; at a young age Sara moved to the home of her wealthy aunt and uncle in Saint Petersburg, where she received a high-quality education. After her studies at the Academy in Karlsruhe, she settled in Paris (1905), see: J.-C. Marcadé, "In St. Petersburg", in: *Sonia Delaunay*, pp. 19–20. The author mentions both the "Judaism without religion" practiced in the Terk household as well as the identity dilemmas that Sara mulled over in her diary.

⁶ P. Rousseau, "'Voyelles': Sonia Delaunay...", pp. 72–75.

⁷ See: Stein, *Cubist Prints...*, pp. 60–61. It is worth adding that Smirnov was allegedly related to Sonia Delaunay/Terk, see: L. Dickerman (ed.), *Inventing abstraction 1910–1925: how a radical idea changed modern art*, London 2013, p. 19.

⁸ J. Ash, "Primitivism in Russian Futurist Book Design 1910–1914", in: *The Russian Avantgarde Book 1910–1934* (exhibition catalogue), M. Rowell, D. Wye (eds), New York 2002, pp. 33–38.

⁹ *The Russian Avantgarde Book...* However, we should mention books like Kruchyonykh's *Pomada* (1913), designed by M. Larionov, and *Igra v adu* (Moscow 1912) by Kruchyonykh and Khlebnikov, featuring lithographs by N. Goncharova.

Another publication from around this time is also relevant here: Moyshe Broderzon's *Sikhas khulin*, published in Moscow in 1917 by Shamir, a publishing house associated with the *Krayzl fun Yiddish Natsyonaler Estetik* (Circle for Jewish National Aesthetic). Broderzon had founded the circle and the press "together with Yoysef Tshaykov, newly arrived from Paris, Issachar Ber Ryback, and El Lissitzky."¹⁰ The graphic design for this remarkable book was devised by El Lissitzky, an artist with close links to the movement for the renewal of Yiddish culture and literature, who also belonged to the Expressionist current in contemporary Jewish graphic arts.¹¹

Sikhas khulin (Idle Chatter) is a kind of pastiche of old Jewish legends. The action is set in Prague (in fact the book is often referenced by its subtitle, *Prager legende*). In his design, Lissitzky alluded to old prints and manuscripts, drawing on Jewish ornamental art and overlaying the manually set printed text with woodcut illustrations and ornaments. The cover features an exquisite print of El Lissitzky and Broderzon, both in Chassidic garb. The former is holding a palette and a paintbrush, the latter appears with a goose feather stuck behind his ear and an unrolled scroll (*megillah*). A figure in the center at the bottom of the composition represents the poet writing by the light of a lamp on an unfolded scroll, looking up, as if in search of inspiration.¹²

A total of 110 copies of the book were printed. A small portion of the print run was colored by hand. The pages were glued together to form a scroll which was then placed inside a wooden box. The whole process was reportedly overseen by a *sofer*, a learned calligrapher who copies sacred texts.¹³ The methods used by Delaunay and El Lissitzky were therefore similar.

Broderzon's and El Lissitzky's joint work is therefore the second (after Cendrars's and Delaunay's), and likely a more important reference point for the three *livres d'artiste* published in 1921 in Łódź, a city halfway between Moscow and Paris. As we know, Broderzon arrived in Poland's industrial capital sometime in late 1918 or early 1919, injecting new energy into the local artistic and literary milieu and bringing about the founding of the Yung Yidish group. It is inconceivable that he would not have had at least one copy of *Sikhas khulin* with him. It is worth adding that in 1921 Lissitzky also came to Poland for a while.

The Paper Revolution

However original, the above-mentioned works by Cendrars/Delaunay and Broderzon/Lissitzky were part of a great wave of publications produced by all avant-garde currents – from the Cubists to the Expressionists, Futurists, Dadaists, and Constructivists, to all kinds of local ideological and stylistic variants and amalgamations, such as the Polish Formists, the Spanish Ultraists, and exponents of various other "isms".¹⁴ One can hardly enumerate them all, not least because these overlapping currents produced not just slim books but also (perhaps even first and foremost, considering their efficacy

¹⁰ G. Rozier, *Mojżesz Broderzon. Od Jung Idysz do Araratu*, Łódź [2008], p. 34. French edition: *Moyshe Broderzon: un écrivain yiddish d'avant-garde*, Paris 1999.

¹¹ An important publication on the genesis of graphics in Jewish book, including the role of Broderzon and Lissitzky, is the catalog *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art. 1912–1928*, edited by R. Apter-Gabriel, Jerusalem 1987.

¹² Cf. H. Kazovsky, *The Artists of the Kultur-Lige*, Jerusalem–Moscow 2003, pp. 74–75.

¹³ Cf. *The Russian Avantgarde Book...*, p. 136. The book is reproduced in full by H. Kazovsky, *The Book Design of Kultur-Lige – Artists*, Kiev 2011, pp. 66–80.

¹⁴ Cf. the systematic overview provided by J. Drucker, *The Century of Artists' Books*, New York 1995, pp. 45–67.

in bringing together various circles and spreading new ideas) magazines! One such magazine of the Jewish avant-garde was *Yung-Yidish*, later followed by *Ringen* (1921–22), *Albatros* (1922–23) and *Khaliastre* (1922–24).

Nearly all of these avant-garde publications experimented with typography, print, column arrangement, and graphic art (a great renaissance of woodblock printing, linocut, and other relief printing techniques was in evidence), and even with the material on which these books were printed (wallpaper, metal foil, etc.). One might say that from around the late nineteenth century (taking Stéphane Mallarmé's 1897 poem *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* as the starting point for this shift) we see a kind of anti-Gutenberg revolution in avant-garde art publishing.¹⁵ As with any revolution, there were several contributing factors. We could list them at length: the disintegration of empires during the Great War and in its aftermath, the emergence of new states, the pivot to national identities, the Bolshevik Revolution, the emergence of a mass society and the development of mass media, and the emancipation of the working classes and women, but also the birth of totalitarianism. All of these impulses and tremors ushering in the new century played a role in the above-mentioned process. Let us, however, examine the less spectacular underpinnings of the avant-garde paper revolution.

To make a general observation: from Gutenberg's invention of the printing press until the end of the eighteenth century, printing changed very little, although the manual press saw gradual improvement. The industrial revolution and industrialization, along with rising rates of literacy (and hence greater demand for the printed word), accelerated the arrival of other innovations – from Koenig's steam-powered press to the invention of linotype (*line of type*) by Ottar Mergenthaler in 1886 and of monotype by Tolbert Lanston a year later.¹⁶ These and other inventions led to a rapid proliferation of new fonts, in particular headline fonts. This in turn set the stage for future avant-garde typographical and printing experiments. While typeface designers like Rudolf Koch, Frederik Goudy, Edward Johnston and Eric Gill perfected font shapes, continuing a centuries-old tradition drawing on the culture of monastic scriptoria and the canons of the art of printing, the destroyers of conventional order set about scattering words, producing original handwritten books on random materials, and flouting centuries of progress in printing, the latter now harnessed in the capitalist quest for efficiency.

The Yung Yidish in Łódź: 1919–1921

Having touched on the industrial revolution, let us now travel back in time to Łódź, the industrial capital of Congress Poland. The tsarist decree of 1820 set in motion the accelerated development of Łódź from a small village to a city of several hundred-thousand people, operating as a great hub of textile manufacturing.

Developing at an 'American pace,' Łódź was a magnet for Jews from nearby towns which were often stagnant. Many Litvaks, i.e., Jews from the [Russian] Empire also ended up there, forced to leave their homes following the wave of pogroms and the anti-Semitic restrictions of the 1880s.

Altogether, this meant that the percentage of Jews in the city rose to over 30%.¹⁷

¹⁵ For a broader discussion of this topic, see: G. Janecek, "Kruchenykh contra Gutenberg", in: *The Russian Avantgarde Book...*, pp. 41–47.

¹⁶ A. W. Purvis, "Type Foundries: The Golden Age", in: *Type. A Visual History of Typefaces and Graphic Styles 1901–1938*, C.W. de Jong, A.W. Purvis, J. Tholenaar (eds), Köln 2010, pp. 18–19.

¹⁷ J. Walicki, "Międzywojenna Łódź żydowska", in: *Sztetl, szund, bunt i Palestyna. Antologia twórczości literackiej Żydów w Łodzi (1905–1939)*, K. Radziszewska, D. Dekiert, E. Wiatr (eds), Łódź 2017, p. XXXIII.

Huge German, Jewish and Polish fortunes were made off the booming industry, whose development was fueled by the enormous market in Russia, where the goods were sold. At the same time, the expanding metropolis was a scene of stark social contrasts and inequalities. In 1914, after the outbreak of the Great War, the status of Łódź as an industrial hub began to decline as factories were deliberately destroyed by the German occupiers and markets were lost.

The renewal of Polish independence did not bring a renewal of prosperity. It did, however, see a rise in the percentage of Jews in Łódź (up to 40% in 1918), while the new civil liberties gained as a result of the end of tsarist rule fueled dynamic social, political, educational and cultural activity among the Jewish community of almost 140,000.¹⁸ As Aneta Pawłowska observes, “at the time Łódź was both revolutionary, modern as well as piteously backward.”¹⁹ It was a multicultural city with strong German influences (and to some extent also Russian ones), witnessing the tensions typical of a big-city, industrial setting.

In this city of contrasts emerged the most famous Jewish avant-garde group of the interwar period, Yung Yidish, in whose circles the three poetry volumes of interest to us were published. Several comprehensive histories of the group have already been written, so I will limit myself to the bare essentials.²⁰ To quote Jerzy Malinowski, a pioneer of research on the formation of Yung Yidish, prior to the founding of Yung Yidish,

Poland’s Jewish art community had been largely conservative, leaning heavily in favor of realistic, less frequently impressionistic or post-impressionistic trends. Artists interested in new currents like Moïse Kisling, Henryk Hayden or Marcei Słodki left the country for Paris or Munich. In the Polish Jewish milieu the activities and productions of Yung Yidish were a groundbreaking phenomenon. For the first time, an avant-garde group that shared a program and acted collectively had come into being.²¹

The group included the artists Yankl Adler, Henekh Bartshinski (Henryk Barczynski), Yitshkok and Ida Brauner, Zofia Gutentag, Pola Lindenfeld, Dina Matus, Marek Szwarc and the poets and writers Moyshe Broderzon, Yitshak Katzenelson, and Yekhezkl-Moyshe Nayman.

In 1919, after Poles, Jews were the second largest ethnic group in Łódź, possessing quite an extensive network of educational and cultural organizations.²² The modern impulse in Jewish art had already been kindled during the Great War when, having returned from his studies in Berlin, Yitshkok Brauner set up an art salon on Piotrkowska Street (in 1915). That same year, the first exhibition was held there, featuring prints by Marek Szwarc. Bartshinski was already one of the inner circle at that time. In 1918,

¹⁸ Ibid., *passim*.

19 A. Pawłowska, “A Concise History of Women Originating from the City of Lodz Acting either as Flâneuses or Women Artists, at the Beginning of Modern Era until the End of World War II. An Attempt of Re-interpretation of the Literary and Art History Canon”, *West Bohemian Historical Review* 2018, vol. 8, no. 2, pp. 243–244.

²⁰ The first comprehensive book on the subject was: J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987. Expanded and updated English-language edition: “The ‘Yung Yidish’ group and the Jewish milieu of ‘new art’ in Poland in the years 1918–1923” was published in: J. Malinowski, *Painting and Sculpture by Polish Jews in the 19th and 20th centuries (to 1939)*, Warszawa – Toruń 2017, pp. 195–297. Another important book has already been mentioned before: G. Rozier, *Mojżesz Broderzon. Od Jung Idysz do Araratu*. A reprint of all of the issues of *Yung-Yidish* magazine, along with translations into English and Polish and voluminous commentary, has appeared in the special edition: *װײַטשקװײַטש / Jung-Idisz / Yung-Yidish / 1919*, I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (eds), Łódź 2019.

²¹ J. Malinowski, “Tradycje Jung Idysz”, in: *װײַטשקװײַטש / Jung-Idisz / Yung-Yidish...*, p. 9.

²² For more on the subject, see: D. Dekiert, “Wstęp” and K. Radziszewska, “Kultura i literatura łódzkich Żydów w okresie międzywojennym”, in: *Sztetl, szund, bunt...*, pp. XIII–XXXI.

after his printmaking apprenticeship in Belgrade and studies in Germany, Yankl Adler added his name to the group. In April and December 1918, Adler, Brauner, Bartshinski, Matus, and Szwarc had their works on display at the Dom Sztuki (House of Art) on Piotrkowska Street.²³ In 1918 or 1919, Moyshe Broderzon arrived on the scene, enriched by the experience of collaboration with the Russian avant-garde and Jewish literary and artistic innovators in Russia. He was probably also behind the initiation of *Yung-Yidish* magazine, whose contributors and readership comprised a large group of writers and artists.²⁴ Its activities, and the publication of three issues sharing their title with the name of the group, were financially supported by the wealthy Łódź couple, Maks and Felicja Szydłowski (Shidlovsky). The group's activities gradually diminished after 1921.

It should be mentioned that most of the members of Yung Yidish came from traditional Jewish families. In a number of cases this affected certain areas of their output, for instance the themes and even the name of the group. Jewish artists and poets in the Polish lands, particularly after Poland became independent, made various decisions and pursued different ways of shaping and negotiating their identities. Many writers, like Julian Tuwim (originally from Łódź), Antoni Słonimski, Bruno Jasioński, Aleksander Wat, and Anatol Stern wrote only in Polish. Similarly, numerous artists, including Henryk Kuna, Józef Tom, and Artur Nacht-Samborski, had close ties to the Polish art scene and tradition. A large number of painters, sculptors, and printmakers chose yet another course, leaving Poland and joining the international art communities of Paris or other metropolises of lesser standing. We are talking here about the generation born in the second half of the 1880s and in the final decade of the nineteenth century – the Yung Yidish cohort.

The founding of Yung Yidish was a game changer for the younger generation of Jewish artists, especially in Warsaw, where Henryk Berlewi, Władysław Weintraub, and others were already active. It impelled a succession of exhibitions, publications, magazines, and even institutions such as the Committee for Jewish Art Affairs and the Jewish Society for the Encouragement of Fine Arts. We can assume that the group's output also influenced other locales, for example, Lwów (Lviv) and Wilno (Vilnius). The members maintained close contacts with the Bunt in Poznań and *Zdrój* magazine,²⁵ while some of the artists collaborated with the Warsaw Futurists.²⁶ It is important to highlight the enormous mobility of Jewish artists from Poland; they were extremely knowledgeable about contemporary trends in art and literature, while Yiddish-speaking culture knew no bounds in Europe and expanded across the Atlantic. But the map of mutual influences and contacts is crisscrossed by discrete lines that resulted from the individual biographies of Yung Yidish members. These were not identical.

²³ J. Zagrodzki, "Grupa Jung Idysz w poszukiwaniu sztuki uniwersalnej", in: *שׂוֹרְטֵי-יִיִשׁ / Jung-Idysz / Yung-Yidish...*, p. 28; cf. Rozier, *Mojżesz Broderzon...*, p. 42. A broader discussion of Brauner's works and biography is provided by I. Gadowska, "Don Kichot' Sztuki. Zarys twórczości Icchoka (Wincentego) Braunera (1887-1944)", in: *Acta Artis. Studia ofiarowane Profesor Wandzie Nowakowskiej*, K. Stefański, A. Pawłowska, E. Jedlińska (eds), Łódź 2016, pp. 303-320.

²⁴ Rozier, *Mojżesz Broderzon...*, pp. 39-43.

²⁵ See: „Bunt” – *Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda* (exhibition catalogue), L. Głuchowska (ed.), Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2015, *passim*; Rozier, *Mojżesz Broderzon...*, p. 54.

²⁶ A linocut by Marek Szwarc also appears on the cover of the third issue of the *Yung-Yidish* magazine and the cover of the debut volume by Warsaw Futurist Anatol Stern, *Nagi człowiek w śródmieściu* (A naked man in downtown), Warszawa 1919. On the last page of the same (final) volume, the group informs readers about an exhibition in Białystok, negotiations regarding an exhibition in Poznań, and sends their regards to Jewish poets in Galicia as well as brother poets further afield, in Ukraine and America. The exhibition in Białystok, organized by the local Kultur-Lige branch, is discussed by Malinowski in *Grupa „Jung Idysz”*, p. 35. Its participants included Adler, Bartshinski, Brauner, Lindenfeld, Matus, and Szwarc.

In addition to the magazine, the group published volumes of poetry under the Yung Yidish label, mostly pieces by Broderzon, illustrated by Yung Yidish artists and by the author himself. Expressive black-and-white prints adorned the covers and frontispieces, and served as illustrations for the text, which was printed using traditional type. No attempt was made, however, to create a book that adhered to a uniform aesthetic, like the volumes by Brauner, Carp, and Matus.²⁷ This was similar to other publications by literary innovators in Łódź (such as *S'feld*, *Shveln* magazine or the poetry and prose anthology *Wegn*) in 1922–23, and certain books and pamphlets printed in Warsaw featuring graphic art by Henryk Berlewi and Władysław Weintraub.

Three Exceptional Books

There is substantial evidence that the publication of the three poetry volumes with art by Jewish female artists was a carefully planned endeavor, and the result of much discussion and consultation. It seems that Brauner, Carp, and Matus, and probably also the poets, came to agreement on a number of points before preparations for the books started under the Achrid logo.

Achrid publishing house, it seems, was a one-off affair that came into being solely for the purpose of publishing these three volumes (although it is possible that a longer series was initially planned). The colophons give 5 Cegielniana Street as both the address of the publisher and the location of the printing press (Szaładajewski). Zelman Szaładajewski already had a printing press at this address before World War I. David Mazower has pointed out that the buildings at no. 5 belonged (among others) to Rahel Lipstein's grandfather, factory-owner Aron Lipstein, and that his family was officially registered as living there (along with Rahel until September 22, 1919 – the date of her departure for Berlin).²⁸ Lipstein's little volume bears the publisher's address "Achrid. Adresse: Rahel Lipstein, Lodz, Cegielniana 5." We can therefore speculate that the undertaking was backed by family money²⁹ and that a special deal had been made with the printer.

The role of the printer was not of key importance, however, and was limited to printing some elements of the books: the titles written in Latin alphabet, and the colophons – three pages in total, embossed using type, in each of the copies. The remaining leaves with the illustrations and poems were linocut prints which the artists then colored in by hand. The "architecture" of the books was also designed with precision and was intended to be the same for each volume. Each copy has a linocut cover. Each publication has numbers or titles on a separate page (usually left blank) preceding each poem. Another important feature is the print at the beginning of each volume – a purely visual element which sets the tone for the reader.

²⁷ Looking for analogies, we could point to David Hofstein's poetry volume, *Troyer* (1922), illustrated by Marc Chagall and published by the Kultur-Lige in Kiev. See: S. Wolitz, "Chagall's Last Soviet Performance: The Graphics for Troyer", *Journal of Jewish Art* 1995, vol. 21–22, pp. 95–115.

²⁸ Conversation with D. Mazower on December 22, 2020; cf. the collection *Akta Miasta Łodzi*, a Łódź census from 1916–1921, State Archive in Łódź, ref. no. 39/221/0/4.12/24838. Aron Lipstein is mentioned as an owner in "Taryfa domów m. Łodzi, z wykazaniem numerów: policyjnych, hypotecznych i rejestru hypotecznego, oraz rewirów sądowych, śledczych i cyrkulów policyjnych, z zastosowaniem najnowszych zmian", in: *Informator Handlowo-Przemysłowy m. Łodzi*, Łódź 1914, p. 7. It is worth adding that *Yung-Yidish* magazine was printed by Moshe Ch. Majmon, at no. 10 on the same street, cf. I. Gadowska, E. Jedlińska, "A dźwięki naszych bębnow rozpetują nawałnice istnienia: Łódzka grupa Jung Idysz – inspiracje i znaczenie", in: *שׂוֹפָרִים / Jung-Idisz / Yung-Yidish...*, p.19.

²⁹ Chaskel Lipstein, Rahel's father, was also a factory owner; see her memoirs: R. Minc, "Ma jeunesse à Lodz", *Israelitisches Wochenblatt* 1971, no. 6, p. 33.

The equivalence of authorship is also emphasized by the placing of images on the frontispieces and via the information provided in the colophons – “Compositions by Dina Matus” and “Images and letters cut by Dina Matus”; “Word compositions: David Zitman. Image compositions: Ida Brauner”; “Written by Chaim Krul, Compositions by Esther Carp”. There was nothing exceptional about identifying the poet and the artist as co-authors, but when it is repeated three times it indicates a conscious effort to signal belonging to an avant-garde formation in which, as Donna Stein put it, “contemporary artists and writers, inspired by their similar feelings and by an intimate knowledge of each other’s work, were able to approach subject matter through their own medium, harmonizing intent and result into a spontaneous, spiritual unity.”³⁰ We therefore need to treat the image layer of these works not as mere illustration, but as participating on equal terms in the crafting of the overall message.

The main and preeminent feature common to all three unique books was the fact that their visual concepts and illustrations were the work of women artists.³¹ The volumes differ markedly from those previously published in the Yung Yidish or the Warsaw circles. The poems of Moyshe Broderzon and Peretz Markish had been illustrated with black-and-white linotype and woodblock prints by Adler, Bartshinski, and Berlewi, who also put their prints on the covers – but no such thing as co-authorship existed there. We must therefore go back to *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* by the Cendrars/Delaunay duo from 1913, the original and prototypical instance of a female artist’s collaboration with a poet that finds an echo in 1921 Łódź.

Recall that El Lissitzky had also used hand-colored woodcuts in Broderzon’s scroll book. There, we find Jewish, Chassidic, or even oriental ornamentation in addition to the figure of the *sofer*, the scribe, the artist’s Jewish alter-ego, masterfully transcribing and cutting the letters of the poem. It cannot be ruled out that the women artists were also alluding to the same figure. The linocut symbol of a five-pronged crown repeated in all three volumes (on the back cover or in the colophon) is likewise mysterious. It could be a reference to the Torah crown, the *keter*.

Crafting their modern Jewish graphic art, the male and female artists from the Yung Yidish group were at the crossroads of a complex set of inspirations that extended far beyond the borders of Poland. Much has been written about this phenomenon by Jerzy Malinowski,³² so we will provide only a brief overview, devoting more attention to the individual volumes. The obvious “patron saint” for the new Jewish art was Marc Chagall. Many outstanding artists associated with the Kultur-Lige in Kiev, co-authors of the new style of the revived Yiddish book, followed in his footsteps, for instance Natan Altman, Issachar Ber Ryback, and Yoysef Tshaykov, in addition to El Lissitzky. In this milieu the practice of alluding to traditional synagogue and sepulchral decorative art met calls for the integration of a special kind of Orientalism, the art of ancient Egypt and Assyria³³ (in Poland, this approach was embraced by Józef Budko, and in Palestine at the

³⁰ Stein, op. cit., p. 57. It is also worth recalling the words of Blaise Cendrars: “it was not the art dealers, nor the critics, nor the collectors who made these painters famous, it was the modern poets, and people forget it rather too easily, and so do all these painters who, today, are millionaires and are still indebted to us, the poor poets!”, cited after: S. Woodall, “The Poem as Visual Experience: Sonia Delaunay-Terk, Blaise Cendrars and *La Prose du Transsibérien*”, *Art in Print* 2018, vol. 8, no. 4.

³¹ The role of women in the Yung Yidish group was pointed out by Marek Bartelik, *Early Polish Modern Art*, Manchester 2005, pp. 137–138.

³² On the international connections of the group members, see: Malinowski, *Grupa „Jung Idysz”*, *passim*.

³³ *Ibid.*, p. 6.

Bezalel Academy of Arts and Design by Ze'ev Raban, among others). In the advertising prospectus of the Yiddisher Folks-Farlag we can read: "The Yiddish book [*bukh*] should become our way of rendering homage, our holy work, done with artistic joy, with the pious trepidation of the scholar and the devout inspiration of the soldier [...]. The religious book [*seyfer*] was a temple, the new book [*bukh*] is to be graced with beauty."³⁴

Looking west, the closest point of reference (also for the Bunt group in Poznań) was the output of members of Der Blaue Reiter, the German Expressionists from Die Pathetiker (Richard Janthur, Ludwig Meidner, Jakob Steinhardt), as well as Ludwig Kirchner and others. The closest city to Łódź where these multitudinous trends were flourishing was Berlin, an ebullient creative hub in the early 1920s. The Yung Yidish artists Adler and Szwarc, friends of Margarete and Stanisław Kubicki,³⁵ spent some time there in the midst of Berlin's international artistic *bohème*. In 1919–20, Pola Lindenfeld, Dina Matus, Ida Brauner, and Rahel Lipstein went there to continue their studies. In fact, the idea for the Łódź publications may well have been born in Berlin.

David Zitman's *Oyf vaytkeytn krayznde fal ikh*, set to images by Ida Brauner, and Chaim Krul's *Himlen in opgrunt*, with art by Esther Carp, differ from the Lipstein/Matus volume both in their lyrical dimension and their iconography. Another obvious difference is the language they are written in: Yiddish for Zitman's and Krul's short forms, and German for the female poet. The texts were cut differently in each case too; Brauner put black letters on a light background, making a positive print, while Carp did the reverse, cutting out the letters (negative print) inside dark rectangular backgrounds. There is an additional resemblance: in both volumes the sequences of images closely adjoin the text. The hand-cut text, lettering that evokes ancient Hebrew inscriptions, underscores the cultural and national connotations of these aesthetic choices. This aspect was remarked upon a few years later by Boris Aronson, a critic, printmaker, and scenographer, who held that "a whole decorative tapestry" could be derived from each letter of the Hebrew alphabet, each "forming a delicate linear ligature".³⁶

Ida Brauner and David Zitman: *Oyf vaytkeytn krayznde fal ikh*

Ida Brauner gives the book a very expressive title-page on which the roughly hewn letters are framed by a geometric vignette made up of triangles, making the entire composition radiate, an effect amplified by the introduction of red accents. The opening print corresponds to the title, *On spinning distances I fall*. Against a dark background, light blue figures with outstretched arms are hovering in a circle surrounded by red, orange, and green shapes.³⁷ The motif of elongated human silhouettes drifting through the air like ghosts, floating through color spots that arrange themselves into thick forests or burn with the heat of the sun, is repeated on most of the prints. We find it in the succession of Zitman's micro-lyrics too, in expressions like "divine songs in movement", "moon shirts", "nighttime drifters", or "tears in the universe".

³⁴ Cited after: Kazovsky, *The Book Design...*, p. 20. It is worth recalling here Broderzon's last pre-war publication, the poetry collection *Jud* (1939) illustrated with photo-montages and collages by Jehuda Lewin and Pinchas Szwarc, using photos by Mendel Grosman and Hersh Lerski.

³⁵ For more on the subject, see: Malinowski, *Grupa „Jung Idysz”*, pp. 43, 54–55.

³⁶ B. Aronson, *Sovremennaya yevreyskaya grafika*, Berlin 1924, cited after: Kazovsky, *The Book Design...*, p. 14.

³⁷ The print gives the impression of being upside-down.

Two of the prints correspond directly to the poems; in the sixth poem [wow]³⁸ (“Flames fall / Suns pour into my eyes/ I stride blindly in the glare / Great / Like God”) the artist has drawn a figure in shades of blue, filling most of the image, its head and arms raised as if in prayer, with red and orange rays flowing down on it from above. The entire composition is based on contrasts between complementary colors and intersecting triangular shapes.³⁹ One of the prints, a horizontal composition, has been set with its upper side to the outer edge of the page (image following poem 4 [dalet]).

In the linocut illustrating the poetic prayer at the end of the volume (poem 12 [yud beys]) the lyrical subject has been rendered in full figure with its arms raised, hands folded in prayer, surrounded by a circle of figures. The radiant yellow background might suggest the power of divine creativity (“Lord, be God in us!”); the light-blue filling of the figures, “the blue veil of gentleness”. The color scheme employed in all the known copies of *On spinning distances I fall* is reminiscent of paintings by members of Die Brücke, but also of the art of Robert and Sonia Delaunay.⁴⁰

Each of the 12 short poems has a number which Brauner has turned into a decorative, expressive tail-piece at the bottom. The Hebrew letters are also hand-colored. This treatment of the numbering is reminiscent of El Lissitzky’s famous setting of the counting song *Had gadya* in the form of a children’s book published two years previously by the Kultur-Lige.⁴¹ The letter *shin* is also found on some pages of the Zitman/Brauner volume, a sign laden with many symbolic meanings.

It is highly possible that Ida Brauner exhibited the linocuts designed for the book at the national exhibition of modern Jewish art in Poland, organized in April 1921 at the Łódź Merchants Society. The innovators – members of Yung Yidish, as well as Berlewi and Weintraub – had a separate “Futurist, Cubist and Primitivist Salon” there. In addition to a sculpture, *Prayer*, and some batiks, Brauner exhibited five linocuts there.⁴²

Esther Carp and Chaim Krul: *Himlen in opgrunt*

Esther Carp gives the poems and prints on the pages of *Himlen in opgrunt* more breathing space. She employs a style that may be likened to traditional Jewish papercuts to make the tricolor linocut cover, carving the letters and the floral ornament accompanying them as a negative. Meanwhile the lettering and the hand-colored ornament on the title page have been cut as a positive. The contents are arranged with great consistency. As in the other publications, the volume opens with a print alluding to the title (*Heavens in the abyss*) showing human shapes and abstract forms huddled around a kind of well in which glimmers the reflection of a blue sky, the whole scene set against a light

³⁸ The fragments of Zitman’s poetic text are marked with letters of the Hebrew Alphabet, which also function as consecutive numbers. This is why the Author of the article mentions the “numbers” of particular poems. However, the Polish translation reflects this graphic feature of Zitman’s and Krul’s texts by using Latinised names of consecutive Hebrew letters, so, for example, number six is wow [Editors’ note].

³⁹ This print by Brauner evokes comparison with Henryk Berlewi’s Expressionist compositions from the same period, such as *Uriel Acosta* (1920), later used on the cover of Karl Gutzkov’s drama of the same title, and with the lettering composition on the cover of Perets Markish’s *Di kupe*. Both books were published in 1921 by the Kultur-Lige in Warsaw.

⁴⁰ Malinowski, *Grupa „Jung Idysz”...*, p. 73. When briefly discussing the prints in the volume, he suggests they may have been inspired by Kandinsky’s abstract compositions from 1909–1913.

⁴¹ El Lissitzky, *Had gadya*, Kiev 1919. Cf. *The Russian Avantgarde Book...*, pp. 138–140.

⁴² Cf. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz”...*, pp. 44–45. The titles of exhibited prints (*Birth, Dazzle, Fairy Tale, Prayer, Song*) correspond with the linocuts and poems in the Zitman book.

blue rectangular background. The forms arranged diagonally across the quadrilateral shape shimmer with green, yellow, and red hues.

There follow repeated sequences: a page with the number of the poem and on the verso the poem, carved as a negative, pressed in light blue; on the neighboring left-hand page a hand-colored print with the same blue background. In the case of the two longer poems that Carp had to divide into two parts, each is illustrated with not one but two prints. As in Brauner's book, the artist had to place one of the prints with its upper side to the inner side of the page. The volume ends with a colophon on the last page with a handwritten number and the information that 200 copies have been printed; on the verso is an abbreviated frontispiece with the title in Roman letters and publication information in Polish.

Very few copies are likely to have survived, and only a handful are known. Just as with Brauner's and Matus's book, it is therefore hard to make any definitive pronouncements regarding color variants – those that I have seen in the form of reproductions and scans are all quite similar. In one of these, in addition to the prints being hand-colored, each is signed by the artist in pencil.⁴³ In all the copies shades of yellow, green, red, and purple, as well as various light blue tones dominate, all set against a dark blue background.

In terms of composition, the human figures, reminiscent of cutout puppets, and the abstract forms have been given freer rein here than in Brauner's work. Their fragility and dancelike, somewhat grotesque poses create a free-floating effect. Carp's linocuts are more graphic impression than illustration, even though each print seems to capture the mood of the poem as well as the spirit of the whole collection – a visionary lyrical creation suffused with metaphysics, a sense of loneliness, a feeling of impending death. Only a few – like those devised for the first and the final poem – seem to represent the text more literally.

In terms of inspiration, we could cite not only Chagall's paintings and prints from 1917–20 with their oneiric, ethereal atmosphere, but also the art of Otto Müller and his concise simplification of the human figure. However, Carp's and Brauner's colorful, vibrant linocuts are endowed with yet another important quality: they go back and forth between the visuality of the poetic text with which they enter into interplay using meaningful figures, the abstract shapes conveying the mood of the piece. In this they are close to Robert and Sonia Delaunay's abstract explorations, but also to the work of Vassily Kandinsky from the early 1910s.

Dina Matus and Rahel Lipstein: *Zwischen dem Abend- und Morgenrot*

The third volume of the poetic triptych published by Achrid was almost certainly conceived in Berlin. Rahel Lipstein had been living in the German capital since 1919 and, as already mentioned, Karp, Brauner, and Pola Lindenfeld also lived there for a while at the beginning of the 1920s. At that time, Dina Matus also moved to Berlin. Matus and Lipstein had been best friends since their Łódź days; half a century later, Rahel recalled Dina as *peintre aux grandes dimensions secrètes* (“a painter with great secret realms.”)⁴⁴

It is worth noting that the beginning of their Berlin sojourn coincided with the months just after the Spartacist Revolt (a workers' rebellion) in January 1919, when the

⁴³ See the copy in the holdings of the Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, inv. no. 2002.01.1258, donated to the museum by the artist in 1956 and partially available at: <https://www.mahj.org/en/decouvrir-collections-betsalel/himlen-un-opgrunt-66376>

⁴⁴ R. Minc, “Ma jeunesse à Lodz”, p. 46.

echoes of the events and the violence (including the murder of Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht) still reverberated in the streets of the German city. In Berlin, Lipstein and Matus belonged to a group of female Jewish intellectuals; the great Greek writer Nikos Kazantzakis, who befriended them in the autumn of 1922, painted a portrait of them in his letters.⁴⁵ So while the two previously discussed volumes were filled with a special amalgam of Jewish spiritualism, existential nostalgia, and a modernist rapture and hope quite typical of Yung Yidish literature, Lipstein's poems exude the spirit of the *Internationale*.

In fact, the entire collection could be described as a lyrical travesty of Eugène Pottier's revolutionary song fused with the language and metaphors of the Book of Psalms.⁴⁶ Thus, when God is evoked (*My Psalm*), he is the god of everyday matters, blessed "when the old worlds collapse". Lipstein's *My Love Song* is revolutionary poetry in which the heroes dance a "young dance", "worlds light up", "slaves find courage", and, in the end, the "saviors move into rosy gardens". The volume includes six poems, the last three forming a trilogy entitled *The Plain*.

Dina Matus graced these six poems with seven expressive linocuts. In the case of this book, we have the unique fortune of possessing a single uncolored copy (the University of Warsaw Library copy) – possibly a legally required deposit copy which did not require additional effort on the part of the artist – in addition to a fully finished one (from the Davis Museum at Wellesley College near Boston).⁴⁷ This allows us to examine differences in terms of the paper used: the Warsaw copy has a blue cardboard cover, while the Wellesley one has a light cardboard one (which made it impossible to add color in the former case). This is not trivial, since the varied colors added elsewhere to Matus's black-and-white linocuts allow the viewer to grasp the meaning of the shapes and lend beauty to the whole.⁴⁸ Aside from the color aspect, both copies are more-or-less the same: all of the prints have been impressed in black, and all the text in navy blue.

Aside from the title and the names of the artists (*Kompositionen von Dina Matus*), the volume cover shows human and animal figures in dynamic poses – a depiction reminiscent of prehistoric cave paintings. Above the whole is a bird – a kind of peacock – and the disc of the sun. The image alludes to the already mentioned *My Love Song*, starting with the words "On wildly revolving planets / enchanted we dance / the young dance". To bring the individual figures out from the background, Matus used five different colors.⁴⁹ The internal arrangement is quite similar to that of Krul's and Carp's books. The volume opens with a print as the frontispiece, followed by the title, another print on the next page, and the first poem on the following page (one of the poems runs for two pages). The first three pieces have titles, the next three (the series *Ebene* [The Plain]) have been designated with the first three letters of the alphabet.

⁴⁵ Numerous documents pertaining to the relationship between Kazantzakis and Lipstein can be found on the website of the Historical Museum of Crete devoted to the author of *Zorba the Greek*; see: <https://www.historical-museum.gr/webapps/kazantzakis-pages/en/life/letters-rahel-intro.php>. Aside from Lipstein and Matus, the circle of female Marxist intellectuals included Itka Horowitz and Rosa Schmulewitz; see: *The Selected Letters of Nikos Kazantzakis*, Peter Bien (ed. and transl.), Princeton 2020, p. 121.

⁴⁶ In a sense, it is closest to the Yung Yidish manifesto published in issues 2–3.

⁴⁷ The uncolored copy comes from the University of Warsaw Library, ref. no. 4g.15.1.42. One color copy is in the collection of the Davis Museum at Wellesley College, ref. no. 2010.70; available online (although the pages are not in the correct order) at: <http://dms.wellesley.edu/>

⁴⁸ Malinowski, *Paintings and Sculpture...*, p. 255, features a reprint of two prints by Matus; both of them wrong: one is a mirror reflection (image 233), the other is upside down (image 234).

⁴⁹ When discussing the color scheme, I am consistently referring to the copy from the Davis Museum collection. We know also of a dark blue-gray version, with added blue or light gray layers. The possibility that other preserved copies were colored differently by the artist cannot be ruled out.

The first print in the volume shows two women in profile, holding a bouquet of flowers in their interlaced hands. The entire composition, filled with abstract dabs of color, has been worked into a kind of heart shape and possibly represents the two female authors. In her seven linocuts, Dina Matus used a broader color scheme than the other artists; nearly all of them pulsate with contrasting, cool and warm, flamelike color spots. As mentioned, the prints were impressed using black paint, and the texts cut in the linoleum use dark blue. Matus cut the text using Gothic lettering whose abrupt, irregular lines on account of the technique produce a quivering, flamelike effect that matches the accompanying images perfectly. This gives the whole book a very consistent expressive tone.

In Dina Matus's prints, the urban landscape is alive with animals, birds, and ecstatic dancing human figures. These compositions are reminiscent of the graphic art of Richard Janthur, a member of Die Pathetiker publishing in *Die Aktion*, the author of amazing illustrations for R. Kipling's *Jungle Book*. The latter, published in Berlin in 1921, could have been the young artist's inspiration to some degree; after all, it had been published by Fritz Gurlitt Verlag as part of the series *Die Neuen Bilderbücher*, editions of the classics illustrated by Expressionists.⁵⁰ The prints stand out from those in the other two volumes, being closer to works by Adler and the woodcuts of Ernst Ludwig Kirchner; one of them is a distinct echo of a series of paintings by Franc Marc.⁵¹

The three books included in the present edition are an outstanding achievement of European avant-garde book illustration. They were already garnering acclaim at the time of their publication. It is likely that the "color linocut albums" that Brauner and Matus submitted for the Warsaw exhibition of Jewish art organized at the Jewish Community on 26 Grzybowska Street in May 1921 are the same as the prints on the pages on the works discussed in this essay.⁵² But very few copies of these books have survived, and those that have are exceptionally rare bibliophilic gems. For this very reason they have not taken their deserved place in the pantheon of world avant-garde publishing. The dramatic wartime stories of the artists and the destruction of a vast part of the output of Ida Brauner and Dina Matus have also contributed to their relative obscurity.⁵³ Nor do we know much about Matus's activities as a scenography and costume designer, or of the artists' applied design projects.

Perhaps their personalities were overshadowed by the "flagship" exponents of Jewish art in Poland – Adler, Berlewi, Szwarc? Let us hope that the present edition will change this state of affairs.

Translation: Dominika Gajewska

⁵⁰ Cf. R. Kipling. *Das Dschungelbuch. Mit 20 (1 sign.) Orig. Lithographien von R. Janthur*, Berlin 1921. Two years earlier, the same publisher released the poem Gilgamesh with illustrations by Janthur.

⁵¹ For instance, the portrait of Moyshe Broderzon executed by Adler in the volume *Shvarts-shabes* (1920) or Kirchner's graphic art in A. Döblin's *Das Stiftsfräulein und der Tod: eine Novelle*, Berlin-Wilmersdorf 1913. The fifth print in the aforesaid volume, showing a steed (steeds) is reminiscent of a series of paintings by F. Marc, depicting horses and deer. Lipstein would send postcards with reproductions of these paintings to Kazantzakis, even after his death. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz”...*, p. 73, points to links between the female artists' prints and the work of artists from Die Brücke, as well as Kubicki.

⁵² The exhibition was organized by the Committee for Jewish Art Affairs, created especially for that purpose, after the success of the exhibition in Łódź, which was supposedly visited by around 1000 viewers a day. Cf. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz”...*, pp. 46–47.

⁵³ According to Elias Tabaksblat, Dina Matus was deported from the ghetto in Łódź in August 1944. She probably perished in Auschwitz (information from I. Gadowska); Ida Brauer survived in hiding but died in 1949. Esther Carp suffered repeated nervous breakdowns following her wartime experiences. Matus's work was not even featured in the wide-ranging volume with materials from the international conference *Teatr żydowski w Polsce*, Łódź 1998.

Farlag Achrid – nota bibliograficzna

Celem artykułu jest podsumowanie dostępnych informacji bibliograficznych na temat niedocenianego przez lata arcydzieła nowoczesnej grafiki – trzech ilustrowanych tomików poezji wydanych przez Farlag Achrid [Wydawnictwo Achrid] w Łodzi w 1921 roku. Wydawnictwo zostało założone prawdopodobnie wyłącznie w celu opublikowania tych trzech książek, nie ma bowiem żadnych śladów, by kiedykolwiek przygotowywało do druku inne tytuły. Każdy tomik był owocem współpracy poety lub poetki z grafiką, odpowiedzialną zapewne za ogólny projekt, barwne ilustracje, odręczne liternictwo i dodatkowe elementy dekoracyjne. Jak zauważa Piotr Rypson w swoim eseju, te trzy jedyne w swoim rodzaju tytuły zostały wyraźnie pomyślane jako awangardowa trylogia nawzajem uzupełniających się tomów.

Do dziś zachowało się niewiele egzemplarzy każdej z książek. Kilka dużych publicznych kolekcji i bibliotek posiada jeden lub dwa tytuły, żadna jednak nie ma wszystkich trzech (stan na styczeń 2021 roku). Co więcej, niewiele instytucji wiedziało o istnieniu innych tytułów serii, nie mówiąc już o znaczeniu trylogii jako całości. Te podstawowe fakty tłumaczą pominięcie omawianych książek w badaniach nad żydowskim modernizmem w Polsce czy awangardą jidysz. Farlag Achrid był śmiałym, wielojęzycznym projektem, który przełamał granice dzielące niemiecki, jidyszowy i polski modernizm. Uderzający internacjonalizm, silnie feministyczna orientacja projektu oraz olśniewające piękno ilustracji powinny były zapewnić trylogii zaszczytne miejsce w historii awangardowej książki ilustrowanej. W rzeczywistości jednak poeci i artyści związani z Farlag Achrid zostali niemal całkowicie zapomniani. Niniejsza kwerenda bibliograficzna jest jednym z kroków w procesie naprawiania tej historycznej krzywdy.

Pierwszym egzemplarzem Farlag Achrid, który trzymałem w ręku, był podarty, wyblakły i niekompletny tomik *Himlen in opgrunt* [*Niebiosa w otchłani*], który pojawił się w kolekcji Yiddish Book Center w Amherst w stanie Massachusetts w 2018 roku. Pomimo złego stanu książki od razu zaintrygowały mnie lśniąca, ręcznie kolorowane ilustracje, wykaligrafowane strony tekstu oraz charakterystyczny design. Kiedy zdałem sobie sprawę, że była ona częścią większego cyklu, zacząłem szukać ocalałych egzemplarzy wszystkich trzech tytułów w zasobach publicznych i zbiorach prywatnych. Moje starania nadal trwają, choć zostały spowolnione przez pandemię koronawirusa i prawie

całkowite zamknięcie wielu bibliotek i archiwów. Częściowo z tego powodu zastrzeżenia konieczne przy konstruowaniu noty bibliograficznej tego rodzaju mają szersze zastosowanie. Gdy biblioteki wznowią normalne funkcjonowanie, niewątpliwie pojawi się więcej informacji o niektórych z omawianych tu egzemplarzy. Co więcej, jestem niemal pewien, że w miarę jak ich wyjątkowość, znaczenie i piękno zostaną szerzej docenione, odnajdzie się więcej egzemplarzy tych limitowanych tomików.

Rozpaczynam od pełnego opisu dwudziestu pięciu obecnie znanych egzemplarzy omawianych trzech książek oraz aktualnego miejsca ich przechowywania – zarówno w zbiorach publicznych, jak i prywatnych. Po omówieniu wybranych zagadek związanych z ich wydaniem przejdę do podania informacji o poprzednich właścicielach książek oraz różnych kolejach losu i „wędrówkach” niektórych z ocalałych egzemplarzy. Na koniec przedstawię kilka bardzo wstępnych uwag na temat wyboru nazwy „Achrid” dla wydawnictwa.

1. Numerowany i opatrzony uwagami wykaz znanych zachowanych egzemplarzy trzech tytułów Farlag Achrid

Na każdej z trzech książek wydanych przez Farlag Achrid w Łodzi w 1921 roku widnieje informacja, że jest to limitowana edycja dwustu egzemplarzy. Każdy z nich, za wyjątkiem znajdujących się w polskich archiwach kilku niekolorowanych (tzn. niedokończonych), opatrzony jest również odręcznie wpisanym numerem, w przypadku tomików Zytmana i Brauner oraz Króla i Karp poprzedzonym wydrukowanym skrótem „No”, w tomiku Lipstein i Matus skrót ten również wpisywano ręcznie. W niniejszym spisie wymieniono zachowane egzemplarze każdego tytułu w porządku rosnącym, zgodnie z numerem egzemplarza, a następnie podano kolekcję lub instytucję, w której się one znajdują, szczegóły dotyczące osobistych dedykacji lub adnotacji oraz informacje o pochodzeniu. Używam terminu „nienumerowane” dla jednostek, które nie mają numeru wydania, oraz „numer?”, aby wskazać, że sprawdzenie tego konkretnego egzemplarza było niemożliwe. Termin „niekolorowane” odnosi się do książek wydrukowanych w czerni i bieli, w których nie dodano koloru ani drukiem, ani ręcznie.

***Ojf wajtkajten krajznde fal ich* (napisał Dawid Zytman; kompozycje Idy Brauner)¹**

Nr 29: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, Connecticut. Pochodzenie: ze zbiorów Katherine Sophie Dreier, Societe Anonyme Archive. Napis: „Societe Anonyme, Museum of Modern Art, New York”.

Nr 67: Library of Congress (African and Middle Eastern Division), Waszyngton DC. Pochodzenie: dar Franza Badera z 4 maja 1981 r.

Nr 84: Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paryż. Dedykacja po polsku (na tej samej stronie) autorstwa Idy Brauner i w jidysz napisana przez Dawida Zytmana: *Mane Katz i jego żonie od Idy Braunerówny 1921 / Dem jungn Mane-Katz mit zajn goldener wajb [Dla młodego Mane-Katza i jego złotej żony] – Dawid Zytman Lodz 12 / XI, 1921 (Łódź, 12 listopada*

¹ Słowa „napisał”, „kompozycje” pojawiają się w języku polskim na ostatnich stronach tomików Zytmana i Króla (zob. s. 111, 173) i dlatego powtarzamy tu te dokładnie określenia.

1921). Pochodzenie: kolekcja Odette Chatrousse i Augusta Heiligensteina. Egzemplarz kupiony na aukcji w Ader Nordmann, Paryż, 21 marca 2018 r.

Nr 86: Det Kongelige Bibliotek, Kopenhaga. Pochodzenie: kolekcja Izraela Londona.

Nr ?: Jewish Theological Seminary, Nowy Jork.

Nr ?: Sifriya Leumit, Jerozolima.

Himlen in opgrunt (napisał Chaim Król; kompozycje Estery Karp)

Nr 2: Dariusz Dekiert, Łódź (kolekcja prywatna). Dedykacja w jidysz na czystej stronie rozkładówki karty tytułowej: *Riwke'n main szwester un Moische'n vos zol ihr a brider zain / fun tifn harcn fartroi ich / main arbet. / Aier Ester [Dla Riwke, mojej siostry i / Dla Moische, który ma być dla niej jak brat / Z głębi serca powierzam Ci / Moją pracę. / Wasza Estera]* oraz u dołu tej samej strony: *Skierniewice VIII / 1921*. Uwaga: obok numeru II ktoś (zapewne ilustratorka) dopisał *dos cweite [drugi egzemplarz]*. Pochodzenie: wcześniej własność członka rodziny Karp/Gilboa w Izraelu.

Nr 5: YIVO Institute for Jewish Research, Nowy Jork.

Nr 10: Yiddish Book Centre, Amherst, Massachusetts. BC. Niekompletny egzemplarz, brak okładki i strony tytułowej w jidysz. Uwaga: obok numeru widnieje rzymska cyfra „X”.

Nr 23: Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paryż. Dedykacja od Chaima Króla dla malarza Mane-Katza w jidysz: *Mane-Katz'n, cum gedenkn / Chaim Król, Lodz, 12 Nowember, 1921 [Dla Mane-Katza, na pamiątkę, Chaim Król, Łódź, 12 listopada 1921 r.]*. Pochodzenie: kolekcja Odette Chatrousse i Augusta Heiligensteina. Egzemplarz zakupiony na aukcji w Ader Nordmann, Paryż, 21 marca 2018 r.

Nr 33: F.W. Olin Library, Mills College, Oakland, Kalifornia. Napis: *Sheldon Cheney* (na wyklejce). Pochodzenie: być może pochodzi z księgozbioru przekazanego przez Alberta M. Bendera w latach 40. XX w.

Nr 40: Obecne miejsce przechowywania nieznane. Jedyna dostępna informacja: egzemplarz sprzedany na aukcji Domu Aukcyjnego Kedem w Jerozolimie 27 lipca 2010 r.

Nr 44: Det Kongelige Bibliotek, Kopenhaga. Pochodzenie: Kolekcja Izraela Londona. Dedykacja od malarki w jidysz: *A matone far majn tante un onkel Szaul mitens (?) majn arbet / Ajer szwestern tochter Ester Karp / Skierniewice / Lodz 20.12.21 [Prezent dla mojej ciotki i wuja Szaula z moją pracą / Wasza siostrzenica, Estera Karp / Skierniewice / Łódź 20.12.21]*.

Nr 46: Foldvari Books, Budapeszt. Jedyna dostępna informacja: egzemplarz sprzedany na aukcji Domu Aukcyjnego Kedem w Jerozolimie, 3 grudnia 2019 r.

Egzemplarz nienumerowany: Biblioteka Jagiellońska, Kraków. Numer inwentarzowy: 184386 III. Egzemplarz niekolorowany.

Egzemplarz nienumerowany: Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paryż. Pochodzenie: dar artystki, 1956. Uwaga: wiele pełnostronicowych ilustracji jest sygnowanych przez malarkę ołówkiem (jako E. Carp).

Nr ?: Jewish Theological Seminary, Nowy Jork.

Nr ?: Sifriya Leumit, Jerozolima.

**Zwischen dem Abend- und Morgenrot (napisała Rahel Lipstein;
kompozycje Diny Matus)**

Nr 26: Robin Lissak (kolekcja prywatna). Pochodzenie: egzemplarz kupiony na aukcji Domu Aukcyjnego Kedem w Jerozolimie 27 czerwca 2017 r.

Nr 30: Davis Museum, Wellesley College, Wellesley, Massachusetts. Napis po polsku: *Markowi / od Diny / Lodz 6 / viii - 2lg / i też od / Rahel Lipszteinówny*. Pochodzenie: egzemplarz zakupiony przez Muzeum im. Davisa od handlarza rzadkimi książkami. (Uwaga: zdaniem Piotra Rypsona dedykacja jest niemal na pewno dla wybitnego łódzkiego artysty grupy Jung Idysz, Marka Szwarca).

Nr 34: Library of Congress (Rare Book and Special Collections Division), Waszyngton DC. Pochodzenie: dar Franza Badera, 4 maja 1981 r.

Nr 59: Ryszard Cichy (kolekcja prywatna). Egzemplarz wydrukowany jest w odcieniach błękitu i purpury, ale brakuje mu jaskrawego, wielobarwnego ręcznego wykończenia, które występuje w innych numerowanych egzemplarzach wymienionych powyżej.

Egzemplarz nienumerowany: Gallerie Berinson, Berlin. Egzemplarz wydrukowany w dwóch podstawowych kolorach, niebieskim i czerwonym, nie ma jednak ręcznie kolorowanego wykończenia egzemplarzy numer 26, 30 i 34.

Egzemplarz nienumerowany: Biblioteka Jagiellońska, Kraków. Egzemplarz niekolorowany.

Egzemplarz nienumerowany: Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego. Egzemplarz niekolorowany.

2. Pytania i odpowiedzi

Mimo niewątpliwie prowizorycznego charakteru tego wstępnego spisu, nasuwa on szereg pytań dotyczących projektu Farlag Achrid, a także sugeruje kilka możliwych odpowiedzi. Być może najbardziej intrygujące z nich to: ilustracje ilu egzemplarzy każdego tytułu zostały ostatecznie ukończone? Czy w przypadku któregoś z tytułów osiągnięto pełny nakład 200 numerowanych egzemplarzy czy też rzeczywiste liczby były znacznie niższe? W piętnastu numerowanych i kolorowanych egzemplarzach wyszczególnionych w niniejszym spisie najwyższe numery publikacji dla każdego z trzech tytułów to odpowiednio 86, 46 i 34. Na tej podstawie, uwzględniając błąd statystyczny, można z dużym prawdopodobieństwem uznać, że wprawdzie wydrukowano 200 monochromatycznych egzemplarzy każdego z tytułów, jednak faktycznie pokolorowano i ukończono znacznie mniejszą ich liczbę.

Kolejna kwestia, której nie udało się rozstrzygnąć, dotyczy dokładnej daty wydania książek. Najwcześniejsza z odręcznych adnotacji/dedykacji zamieszczonych w wymienionych wyżej w pełni barwnych, gotowych tomach wręczonych jako osobiste podarunki opatrzona została datą 6 sierpnia 1921 roku - w tym dniu Dina Matus i Rahel Lipstein wręczyły *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* Markowi (Szwarcowi?). Na kartach podarowanych egzemplarzy pozostałych tytułów widnieją daty od sierpnia do grudnia

1921 roku. Tymczasem nienumerowana i niekolorowana książka Matus/Lipstein, będąca przypuszczalnie obowiązkowym egzemplarzem autorskim, została zarejestrowana w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie 20 maja 1921 roku. Oczywiście niewykluczone, że proces plastycznego opracowania tomików trwał wiele tygodni, miesięcy, a nawet lat, jednak na podstawie istniejących dowodów datę wydania całego kompletu można tymczasowo umieścić między majem a grudniem 1921 roku.

Wiele innych pytań pozostaje bez odpowiedzi. Wciąż nie wiemy, kto wykonał pracę polegającą na ręcznym kolorowaniu każdej odbitki. W jakim stopniu uderzające różnice w kolorystyce poszczególnych egzemplarzy tego samego tytułu były zamierzone? W jaki sposób książki były wprowadzane na rynek i sprzedawane i jaka była ich cena? Te pytania i wiele innych z nimi powiązanych, wymagają dalszych badań i dociekań.

3. Zniszczone i ocalałe: losy egzemplarzy książek wydawnictwa Farlag Achrid

Losy limitowanej edycji książek wydawnictwa Farlag Achrid należy rozpatrywać w szerszym kontekście historii zagłady żydowskich książek i bibliotek w Europie w latach 1939–1945. W samej Łodzi żydowskie dziedzictwo kulturowe w tych latach zostało niemal całkowicie zniszczone. Podczas II wojny światowej naziści zamordowali Dinę Matus. Ida Brauner, Estera Karp, Rahel Lipstein, zmuszone do ukrywania się, doświadczyły traumatycznych przeżyć. Książki Farlag Achrid, które mogły znajdować się w ich rękach przed 1939 rokiem, niemal na pewno zaginęły. David Zytman zmarł młodo w 1923 roku, a Chaim Król wyemigrował do Stanów Zjednoczonych w latach 30.

Fakt, że większość egzemplarzy omawianych książek zaginęła, nie powinien dziwić. Bardziej nieoczekiwane niż straty są niezwykle historie przetrwania tych kilku ocalałych bezcennych egzemplarzy. Jesteśmy za to wdzięczni kolekcjonerom, miłośnikom książek oraz koneserom sztuki nowoczesnej. Dzięki ich wiedzy i świadomości znaczenia tytułów Farlag Achrid oraz hojnym zakupom możemy ocalić niniejsze książki od zapomnienia i zapewnić im należne uznanie.

We wspomnianej grupie bibliofilów kilku posiadało w prywatnych zbiorach przynajmniej dwa z trzech tytułów wydawnictwa Farlag Achrid. Franz Bader (1903–1994) był znanym wiedeńskim księgarzem, zanim w 1939 roku uciekł z Austrii do USA. Otwarta przez niego w Waszyngtonie księgarnia i galeria stała się znanym ośrodkiem propagowania sztuki nowoczesnej. W 1981 roku Bader podarował należące do niego dwie książki Farlag Achrid Bibliotece Kongresu.

Drukarz i wydawca książek w języku jidysz Israel London (1898–1968) był również właścicielem dwóch egzemplarzy wydawnictw Farlag Achrid. London urodził się w Hrubieszowie, w 1916 roku przeniósł się do Wiednia, a w 1921 roku zamieszkał w Paryżu. W 1943 roku, wyemigrował przez Kubę do Nowego Jorku, gdzie otworzył wydawnictwo Marstin Press i publikował luksusowe ilustrowane wydania poezji jidysz w serii Der Kval [Źródło]. Jego bogata biblioteka w języku jidysz (w tym publikacje Farlag Achrid), została podarowana Duńskiej Bibliotece Królewskiej w Kopenhadze.

Z kolei Odette Chartrousse (1896–1989) i jej mąż August Heiligenstein (1891–1976), twórcy ceramiki i malarze na szkło, również byli właścicielami dwóch książek, pierwot-

nie podarowanych artyście Emmanuelowi Mane-Katzowi podczas jego wizyty w Łodzi w 1921 roku. Obie książki zostały wystawione na aukcji w Paryżu w 2018 roku i zakupione przez paryskie Musée d'art et d'histoire du Judaïsme (mahJ).

Bader, London, Chartrousse i Heiligenstein byli Europejczykami, blisko związanymi z Polską, Austrią i Francją – czołowymi przedwojennymi ośrodkami europejskiej sztuki i kultury modernistycznej. Wrażliwość łączy ich z dwoma wpływowymi amerykańskimi mistrzami modernistycznej sztuki i teatru, którzy posiadali po jednym tytule Farlag Achrid. Katherine Sophie Dreier (1877–1952) była malarką, której obrazy wystawiono na słynnym Armory Show w Nowym Jorku w 1913 roku. Zaprzyjaźniona z Marcelem Duchampem, stała się wybitnym mecenasem sztuki i pedagogiem, gorącą orędowniczką modernizmu, a także sufrażystką i reformatorką społeczną. Jej kolekcja, w tym egzemplarz *Ojf wajtkajten krajznde fal ich*, trafiła do zbiorów Uniwersytetu Yale. Sheldon Cheney (1886–1980) urodził się w Berkeley w Kalifornii, studiował architekturę i od wczesnej młodości był pasjonatem teatru i książki artystycznej. W 1916 roku założył pismo „Theater Arts”, a w 1922 roku wyruszył w długą podróż po Europie (odwiedził Berlin, Monachium, Antwerpię, Paryż i inne miasta). Później, jako historyk sztuki i krytyk teatralny, Cheney stał na czele ruchu modernistycznego w dramaturgii amerykańskiej. Jego egzemplarz *Himlen in opgrunt* znajduje się dziś w bibliotece Mills College w Kalifornii.

4. Farlag Achrid: co kryje się za tą nazwą?

Trylogię wydawnictwa Farlag Achrid można rozumieć jako serię aktów nonkonformistycznych: awangardowy kobiecy kolektyw artystyczny działający na obrzeżach zdominowanej przez mężczyzn łódzkiej grupy Jung Idysz; przedsięwzięcie wydawnicze, w którym każda książka była jednocześnie unikalnym, ręcznie kolorowanym dziełem sztuki; wielojęzyczny projekt modernistyczny, który podniósł rangę języka jidysz i postawił go na równi z językiem niemieckim i polskim. A jednak być może najbardziej radykalnym gestem było coś zupełnie innego: decyzja o publikacji pod szyldem tajemniczego hebrajskiego neologizmu – Achrid.

Nie ma prostej odpowiedzi na pytanie, co znaczy „Achrid”? Dla osób mówiących po hebrajsku słowo to jest wieloznaczne, jest werbalnym kalejdoskopem, przywołującym wiele niuansów i skojarzeń. Można je widzieć (i słyszeć) jako grę słów אחרית (*achrit*), rzeczownika w wolnym tłumaczeniu oznaczającego „przyszłość” lub „koniec czasów”. Nazwę można również interpretować jako aluzję do *a-CHER-et* – „inna”. Być może najbardziej odpowiednie wyjaśnienie ma związek z biblijnym czasownikiem חרד (*charad*) – „drżeć”. Od tego rdzenia pochodzi współczesny hebrajski przymiotnik *haredi*. Powszechnie używany w znaczeniu „ultraortodoksyjny” lub „tradycyjnie ortodoksyjny”, dosłownie znaczy: „ten, który drży (z podziwu dla słowa Bożego)”. Pochodzące z tego samego źródła słowo *achrid*, a ściślej jego zaprzeczenie – *macharid* – znajduje się w Księdze Kapłańskiej 26, 6. W tym proroctwie o ostatecznym pokoju znajdujemy następujący werset:

ונתתי שלום בארץ ושכבתם ואין מחריד

Udzielę pokoju temu krajowi, będziecie spoczywać, a nikt was **nie przestraszy**.

(Biblia Warszawska)

Słowo to występuje także w Biblii Hebrajskiej, tym razem w formie bezokolicznikowej, znajduje się w Księdze Ezechiela, rozdział 30, werset 9:

ביום ההוא יצאו מלאכים מלפני בציים להחריד את כוש בטח

W owym dniu wyjdą sprzed mojego oblicza posłańcy, aby **przerazić** beztroskich Etiopów.

(Biblia Warszawska)

W 1921 roku, w następstwie wojny, rewolucji, pogromów i ogromnych zniszczeń, słowo *mecharid* – oznaczające „nie przestraszysz się” – przekształca się w *achrid*, pierwszą osobę czasu przyszłego, niosąc ze sobą różnorodne znaczenia i interpretacje, m.in.:

1. przestraszę cię/przerażę/porażę grozą;
2. wstrząsnę/złamię/roztrzaskam (świat w ogóle lub twój świat);
3. zadziwię/zszokuję/oburzę/zbulwersuję/zaskoczę.

W tym odczytaniu *achrid* (wymawiane jako „ach-a-RID”) staje się zawołaniem apokaliptycznym, przeciwieństwem prorocstwa wiecznego pokoju. Wyrażonym jednym słowem manifestem świata pogrążonego w kryzysie, jaki pokazywała sztuka nowoczesna. Takie odczytanie wydaje się dobrze pasować do ekspresjonistycznych wpływów widocznych zarówno w wierszach, jak i ilustracjach trzech dzieł Farlag Achrid. Jednocześnie możliwa jest też bardziej polityczna interpretacja *achrid*, odzwierciedlająca ówczesne prokomunistyczne, rewolucyjne sympatie Rahel Lipstein i kilku kobiet z jej kręgu. Oczywiście termin ten jest celowo wieloznaczny; równie dobrze może on obejmować wszystkie te znaczenia, a nawet więcej. Na koniec zauważmy, że wybór tak wyjątkowej nazwy jest trafną metaforą wyjątkowych aspiracji i ambicji projektu Farlag Achrid.

Podziękowania

Jestem wdzięczny wielu bibliotekarzom, kuratorom, kolekcjonerom i naukowcom, którzy udzielili mi informacji o książkach, ułatwiali dostęp do nich oraz dzielili ze mną emocje związane z ich badaniem. Oto oni: Ann Brener, Sharon Horowitz i Mary Jane Deeb z Library of Congress w Waszyngtonie, Dorota Sniezek i Pascale Samuel z Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paryż; Janice Braun z Mills College, Kalifornia; Eva-Maria Jansson z Det Kongelige Bibliotek, Kopenhaga; Bo Mompho z Davis Museum, Wellesley College, Massachusetts; Moira Fitzgerald z Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven, Connecticut; Hendrik Berinson z Gallery Berinson, Berlin; Ryszard Cichy i Robin Lissak. Polscy przyjaciele i współpracownicy: Dariusz Dekiert, Irmina Gadowska, Piotr Rypson i Teresa Śmiechowska udzielili cennych rad, pomocy i informacji. Rokhl Kafriksen i Henry Szor pomogli mi zastanowić się nad znaczeniem tych książek. Na koniec chciałbym szczególnie podziękować literaturoznawcom Talowi Goldfajnowi i Yaakovowi Herskovitzowi za ich spostrzeżenia dotyczące znaczenia i etymologii słowa *achrid*. Oczywiście cała odpowiedzialność za wszelkie niedociągnięcia w interpretacji czy analizie spoczywa wyłącznie na mnie.

Przekład: Irmina Gadowska

David Mazower

Farlag Achrid – A Bibliographic Note

My intention here is to summarize the available bibliographic information about an overlooked masterpiece of the modern graphic arts – the three illustrated books of poetry published by Farlag Achrid (Achrid Press) in Łódź in 1921. To the best of our knowledge, this imprint or venture was set up with the sole purpose of publishing this trio of extraordinary illustrated books; there is no evidence to suggest that Farlag Achrid published any other titles before or since. Each of these slim, limited-edition books is the product of a poet–artist collaboration; in each case, the artist appears to have been responsible for the overall design, full-color illustrations, hand-drawn lettering, and additional decorative elements. However, as Piotr Rypson notes in his essay for this volume, these three-of-a-kind titles were clearly conceived as an avant-garde trilogy of complementary companion volumes.

Very few copies of each book have survived, and, up until the time of writing (January 2021), while several major public collections and libraries held one or two Farlag Achrid titles, none have been in possession of all three. Moreover, few of these institutions were aware of the existence of other titles in the series, let alone the significance of the trilogy as a whole. These basic facts explain the near-invisibility of the books to date in scholarship about Polish and Jewish modernism or the Yiddish avant-garde. Farlag Achrid was a defiantly multilingual project which dissolved the boundaries separating German, Yiddish, and Polish modernism. This striking internationalism and the strongly feminist orientation of the project, not to mention the dazzling brilliance of the illustrations, should have secured the trilogy a celebrated place in the history of the avant-garde illustrated book. In reality, however, the poets and artists behind Farlag Achrid have been almost entirely forgotten. A bibliographic survey is one step in the overdue process of righting that historic wrong.

The first Farlag Achrid book I held in my hand was a torn, faded, and incomplete copy of *Himlen in opgrunt* (Heavens in the abyss) which surfaced in the collection of the Yiddish Book Center in Amherst, Massachusetts in 2018. Despite its poor condition, I was immediately intrigued by the glowing hand-colored illustrations, the calligraphic text pages, and the book’s distinctive design. Once I realized that the book was part of a set, I started to look for surviving copies of all three books in public and private hands. That effort continues, though it has been slowed by the coronavirus pandemic and the

near-total closure of many libraries and archives. Partly for this reason, the normal caveats for a bibliographic note of this sort apply to a greater extent than usual. Once libraries resume their normal functioning, more information will undoubtedly become available about some of the copies discussed here. Moreover, it is a near certainty that more examples of these limited-edition books will emerge as their rarity, significance, and beauty become more widely appreciated.

I start with a full accounting of the 25 known copies of the three books and their current whereabouts – in public collections, private hands, and for sale by booksellers. After a discussion of some of the unresolved mysteries of the books’ publication, I go on to discuss provenance – what is known about the books’ previous owners, and the various histories and journeys of some of the surviving copies. Finally, I make some very provisional remarks about the choice of the name Achrid for the press or publishing house.

1. A numbered and annotated listing of known surviving copies of the three *Farlag Achrid* titles

Each of the three books published by Farlag Achrid in Łódź in 1921 states that it is a limited edition of two hundred copies. Each copy, with the exception of the uncolored (i.e., unfinished) examples in Polish archives, also carries a hand-written edition number, in the case of the books by Zitman and Brauner and by Krul and Carp preceded by the printed abbreviation “No”; in the book by Lipstein and Matus, this abbreviation was also handwritten.

This inventory lists the known surviving copies of each title in ascending order according to their number in the edition, followed by the collection or institution where they are to be found, details of personalized dedications or inscriptions, and information about provenance. I use “unnumbered” for copies known to have no edition number, and “number ?” to indicate that it has not been possible to check a particular copy. “Uncolored” refers to books that have been printed in black and white, but to which no color was added either by print or hand.

***Oyf vaytkeytn krayznde fal ikh* (written by: David Zitman; compositions by: Ida Brauner¹)**

No. 29: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, Connecticut. Provenance: From the Katherine Sophie Dreier Papers, Societe Anonyme Archive. Inscription: “Societe Anonyme, Museum of Modern Art, New York”.

No. 67: Library of Congress (African and Middle Eastern Division), Washington DC. Provenance: gift of Franz Bader, May 4, 1981.

No. 84: Musée d’art et d’histoire du Judaïsme, Paris. Inscribed (on the same page) in Polish by Ida Brauner and in Yiddish by David Zitman: “Mane Kac i jego żonie od Idy Braunerówny 1921 / Dem yungn Mane-Kats mit zayn goldener vayb – David Zitman Lodz 12 / XI, 1921” (To Mane Katz and his wife from Ida Brauner/ To the Young Mane-Katz

¹ The words “Written by”, “Compositions by” appear in Polish on the last pages of the books by Zitman and Krul (see pp. 111, 173), hence we repeat the exact same notation.

and his golden wife – David Zitman, Lodz, 12 November 1921). Provenance: Collection of Odette Chatrousse and August Heiligenstein. Sold at auction at Ader Nordmann, Paris, March 21, 2018.

No. 86: Royal Danish Library, Copenhagen. Provenance: Israel London Collection.

No. ?: Jewish Theological Seminary, New York.

No. ?: National Library of Israel, Jerusalem.

***Himlen in opgrunt* (written by: Chaim Król; compositions by: Estera Karp)**

No. 2: Dariusz Dekiert (private collection). Inscribed in Yiddish on the blank page opposite the Yiddish title page: “*Rivke’n mayn shvester un / Moyshe’n vos zol ihr a brider zayn / fun tifn hartsn fartroy ikh / mayn arbet. / Ayer Ester*” and at the bottom of the same page: “*Skierniewitse VIII / 1921*” (To Rivke, my sister and / to Moyshe who should be like a brother to her / from the bottom of my heart I entrust to you / my book. / Your Esther. Skierniewice VIII / 1921). Note: someone (presumably Carp) has written “*dos tsveyte*” (the second copy) alongside the number “II”. Provenance: formerly owned by a member of the Karp family in Israel.

No. 5: YIVO Institute for Jewish Research, New York.

No. 10: Yiddish Book Center, Amherst, Massachusetts. BC. An incomplete copy, missing the cover and Yiddish title page. NB the number is written as the roman number “X”.

No. 23: Musée d’art et d’histoire du Judaïsme, Paris. Dedicated by Chaim Krul to the artist Mane-Katz in Yiddish: “*Mane-Katz’n, tsum gedenkn / Chaim Krul, Lodz, 12 November, 1921*” (To Mane-Katz, in remembrance, Chaim Krul, Lodz, 12 November 1921.) Provenance: Collection of Odette Chatrousse and August Heiligenstein. Sold at auction at Ader Nordmann, Paris, March 21, 2018.

No. 33: F. W. Olin Library, Mills College, Oakland, California. Inscription: “Sheldon Cheney” (on inside cover). Provenance: may have come from the Albert M. Bender bequest in the 1940s.

No. 40: Current whereabouts unknown. Provenance: sold at auction by Kedem Auction House, Jerusalem, July 27, 2010.

No. 44: Royal Danish Library, Copenhagen. Provenance: Israel London Collection. Dedication by the artist in Yiddish: “*A matone far mayn tante un onkel Saul mirns (?) mayn arbet / Ayer shvestern tokhter Esther Carp / Skierniewice / Lodz 20.12.21*” (A present for my aunt and uncle Saul Mirns (?), my book / Your sister’s daughter Esther Carp / Skierniewice / Lodz 20.12.21)

No. 46: Foldvari Books, Budapest. Provenance: sold at auction by Kedem Auction House, Jerusalem, December 3, 2019.

Unnumbered copy: Jagiellonian Library, Krakow. NB: this copy is uncolored.

Unnumbered copy: Musée d’art et d’histoire du Judaïsme, Paris. Provenance: gift of the artist, 1956. NB: many of the full-page illustrations are signed by the artist in pencil (as E.Carp).

No. ?: Jewish Theological Seminary, New York.

No. ?: National Library of Israel, Jerusalem.

***Zwischen dem Abend- und Morgenrot* (written by Rahel Lipstein; compositions by: Dina Matus)**

No. 26: Robin Lissak (private collection). Provenance: sold at auction by Kedem Auction House, Jerusalem, June 27, 2017.

No. 30: Davis Museum, Wellesley College, Wellesley, Massachusetts. Inscription in Polish: “*Markowi / od Diny / Lodz 6 / viii – 2lg / i też od / Rahel Lipszteinówny*” (To Marek, from Dina, Lodz, August 6, 1921, and also from Rahel Lipsztein). Provenance: purchased by the Davis Museum from a rare book dealer. (NB: In Piotr Rypson’s view, this dedication is almost certainly to the prominent Lodz Yung Yidish artist Marek Szwarc).

No. 34: Library of Congress (Rare Book and Special Collections Division), Washington DC. Provenance: Gift of Franz Bader, May 4, 1981.

No. 59: Ryszard Cichy (private collection). This copy is printed in shades of blue and purple, but lacks the bright multicolored hand finish of the other numbered copies above.

Unnumbered copy: Galerie Berinson, Berlin. This copy is printed in two base colors, blue and red, but lacks the hand-colored finish of nos. 26, 30, and 34.

Unnumbered copy: Jagiellonian Library, Krakow. This copy is uncolored.

Unnumbered copy: Warsaw University Library. This copy is uncolored.

2. Questions and answers

Despite the undoubtedly provisional nature of this initial inventory, it raises a number of obvious questions about the Farlag Achrid project, and hints at some possible answers. Perhaps most intriguing of all: How many copies of each title were actually completed with a full complement of illustrations? Was the full edition of 200 numbered copies achieved for any of the titles, or were the real numbers some way short of that? Of the fifteen numbered and colored copies detailed in this inventory, the highest edition numbers for each of the three titles are, respectively, 86, 46 and 34. On this evidence, and barring a statistical quirk, it seems likely that, although 200 monochrome copies of each title may well have been printed, considerably fewer than that number were actually colored and completed.

Another unresolved issue is the precise publication date of the three books. Of the fully colored, finished books presented as personal gift copies listed here, the earliest is dated August 6, 1921 – the day on which Dina Matus and Rahel Lipstein presented a copy of *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* to Marek in Łódź. Gift copies of the other titles carry dates between August and December, 1921. Meanwhile, an unnumbered and uncolored copy of the Matus/Lipstein book, presumed to be a copyright copy, was registered with the Jagiellonian Library in Kraków on 20 May, 2021. Of course, it may well be that the process of coloring and finishing the books continued over many weeks, months, or even years,

but, on present evidence, a publication date for the set of between May and December 1921 may be regarded as a provisional benchmark.

Many other questions remain unanswered. Among them: Who carried out the work of hand coloring each copy? To what extent was the striking variation in the color scheme between different copies of the same title a matter of deliberate intention? How were the books marketed and sold, and at what price? These, and many other related questions remain for further research and investigation.

3. Destruction, survival and provenance: The fate of the Farlag Achrid books

The fate of the limited-edition books of Farlag Achrid needs to be considered within the larger story of the destruction and loss of Jewish books and libraries in Europe in the years 1939–1945. The annihilation of Jewish cultural patrimony in Łódź itself in those years was almost total. During World War II, Dina Matus was killed by the Nazis, while Ida Brauner, Esther Carp and Rahel Lipstein were forced to hide and underwent deeply traumatic experiences. Whatever copies of the Farlag Achrid titles that may have remained in their hands before the war were almost certainly lost during it. Of their artistic collaborators, David Zitman died young in 1923, and Chaim Krul emigrated to the United States in the 1930's.

The fact that so many copies of the books have been lost should come as no surprise. More unexpected than the loss are the remarkable stories behind the survival and safeguarding of the precious few copies that have come down to us. For this we owe thanks to an honor roll of collectors, book lovers, American Europhiles, and connoisseurs of modernism and modern art. It is thanks to their far-sighted awareness of the significance of the Farlag Achrid titles, and their generous bequests, that we are able to rescue these books from oblivion and bring them some measure of overdue recognition.

Of this select group of book lovers, a few had at least two of the three Farlag Achrid titles in their personal libraries. Franz Bader (1903–1994) was a prominent book dealer in Vienna before fleeing Austria for the US in 1939. He eventually opened a bookshop and gallery in Washington DC, which became a well-known center for modern art shows. Bader gifted his two Farlag Achrid books to the Library of Congress in 1981. The printer and Yiddish book publisher Israel London (1898–1968) also owned two of the titles. London was born in Hrubieszow, Poland, moved to Vienna in 1916, and settled in Paris in 1921. Emigrating to New York via Cuba in 1943, he opened the Marstin Press, and published a series of luxury illustrated editions of Yiddish poetry under his imprint *Der Kval* (The Source). His large Yiddish library, including two Farlag Achrid titles, was donated to the Royal Danish Library, Copenhagen. Finally, the ceramicist-colorists Odette Chartrousse (1896–1989) and August Heiligenstein (1891–1976) also owned two of the books, both of which were originally presented as gifts to the artist Emmanuel Mane-Katz on his visit to Łódź in 1921. The two books were sold at auction in Paris in 2018 and acquired by the Musée d'art et d'histoire du judaïsme (mahJ) in Paris.

Bader, London, Chartrousse, and Heiligenstein were quintessential Europeans with intimate ties to Poland, Austria, and France – leading prewar centers of European modernist art and culture. That sensibility links them to two influential

and well-connected American champions of modernist art and theater, who both owned one of the Farlag Achrid titles. Katherine Sophie Dreier (1877–1952) was a painter who exhibited at the famed 1913 Armory show in New York. A close friend of Marcel Duchamp, she became a prominent art patron and educator, a passionate advocate of modernism, as well as a suffragette and social reformer. Her collection went to Yale University, including her copy of *Oyf vaytkeytn krayznde fal ikh*. Sheldon Cheney (1886–1980) was born in Berkeley, California, studied architecture, and developed an early passion for theater and the art of the book. He founded *Theater Arts* magazine in 1916 and took a long trip to Europe in 1922 (visiting Berlin, Munich, Antwerp, Paris, and other cities). Later, as an author, art historian, and theater critic, Cheney was in the forefront of the modernist movement in American drama. His copy of *Himlen in opgrunt* is today in the Library of Mills College, California.

4. Farlag Achrid: What's in a name?

One way of understanding the Farlag Achrid trilogy is as a series of nonconformist acts: an avant-garde female art collective operating on the fringes of a predominantly male artistic group (Yung Yidish in Łódź); a publishing venture in which each book was also a unique hand-colored work of art; and a multi-lingual modernist project which elevated Yiddish and put it on a par with German and Polish. And yet perhaps its most radical gesture was something else entirely: the decision to publish under the banner of a cryptic Hebrew neologism: *achrid*.

There is no easy answer to the question of what is meant by *achrid*? For Hebrew speakers, the word is ambiguous, a verbal kaleidoscope summoning multiple associations and variants. It is possible to see (and hear) it as a play on אחרית (“akh-REET”) a noun loosely equating to “future”, “futuristic” or “the end of times”. It could also be interpreted as hinting at “a-KHER-et” – the “female other”. But perhaps the most fitting explanation has to do with the Biblical verb חרד (“kha-red”) – to tremble. From that root comes the modern Hebrew adjective “haredi”. Commonly used to mean ultra-Orthodox or traditionally Orthodox, its literal meaning is “one who trembles” (in awe at the word of God). Deriving from the same root, *achrid*, or rather its negation – *macharid* – is found in the Book of Leviticus, chapter 26, verse 6. In this prophecy of ultimate peace, we find the line:

ונתתי שלום בארץ ושכבתם ואין מחריד

*And I shall set peace in the land and you will lie down with **none to make you tremble**.*

(translation by Robert Alter)

Another instance of the word from the Hebrew Bible, this time in its infinitive form, is found in the Book of Ezekiel, chapter 30, verse 9:

ביום ההוא יצאו מלאכים מלפני בצים להחריד את כוש בטח

*On that day messengers shall go out before Me in ships **to strike** secure Nubia **with terror**.*

(translation by Robert Alter)

In 1921 Łódź, in the aftermath of war, revolution, pogroms, and widespread destruction, *mecharid* – meaning “you will not be afraid” – is transformed into *achrid*, first person future tense, carrying a variety of meanings and interpretations, including:

1. I will make you afraid/ terrify you/ strike with terror
2. I will shake/ break/ shatter (the world, or your world)
3. I will astound/ shock/ outrage/ appall/ startle

In this reading, *achrid* (pronounced “ach-a-REED”) becomes a rallying cry for the apocalypse, the opposite of a prophecy of everlasting peace. Or, to put it more simply, using the language of modern art, it stands as a one-word manifesto for a world in crisis. Such a reading seems a good fit for the expressionist influences evident in both the poems and illustrations of the three Farlag Achrid works. At the same time, a more narrowly political interpretation of *achrid* is also possible, reflecting the pro-communist, revolutionary, world-shaking sympathies of Rahel Lipstein and several of the women in her circle at this time. Of course, the term is deliberately ambiguous; it could well be intended to encompass all these meanings and more. Finally, let us note that the choice of such a unique signifier is an apt metaphor for the unique aspirations and ambitions of the Farlag Achrid project.

Acknowledgments

I am grateful to the many librarians, curators, collectors and scholars who shared information about these books, facilitated access, and shared the thrill of examining them: Ann Brener, Sharon Horowitz and Mary Jane Deeb at the Library of Congress, Washington DC; Dorota Sniezek and Pascale Samuel at the Musée d’art et d’histoire du judaïsme, Paris; Janice Braun at Mills College, California; Eva-Maria Jansson at the Royal Danish Library, Copenhagen; Bo Mompho at Davis Museum, Wellesley College, Massachusetts; Moira Fitzgerald at Beinecke Rare Book Library, New Haven, Connecticut; Hendrik Berinson and Galerie Berinson, Berlin; Ryszard Cichy and Robin Lissak. Polish friends and colleagues Dariusz Dekert, Irmina Gadowska, Piotr Rypson, and Teresa Smiechowska all provided valuable advice, assistance, and information. Rokhl Kafrissen and Henry Szor helped me think through the significance of these books. Finally, I especially want to thank literary scholars Tal Goldfajn and Yaakov Herskovitz for their insights into the meanings and etymology of the word *achrid*. Of course, any shortcomings in interpretation or analysis are entirely my responsibility.

Noty biograficzne / Biographical notes

IDA (ETA, IDALIA) BRAUNER (BROJNER), WOLMAN (1891–1949) – graficzka, malarka, rzeźbiarka, projektantka biżuterii i sztuki użytkowej. Urodzona w Łodzi, córka Jakuba Braunera i Ruchli (Rozalii) z Tennenbaumów, siostra malarza i metaloplastyka Icchoka Meira (Wincentego) Braunera. Studiowała w Berlinie i na drezdeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Do końca drugiej dekady XX wieku mieszkała w Łodzi przy Alei Kościuszki 29, następnie przeniosła się do stolicy. W latach 20. aktywnie uczestniczyła w życiu artystycznym Łodzi i Warszawy. W 1919 roku współpracowała z założoną przez Mojżesza Brodersona, awangardową grupą Jung Idysz, wymieniana jest wśród członków redakcji wydawanego przez grupę pisma (z. 2–3). Wraz z Zofią Gutentag i Polą Lindenfeld ilustrowała tomik utworów Brodersona i Icchoka Kacnelsona *Improwizacje* (Improwizacje, 1919). Pod koniec roku stworzyła oprawę graficzną do jedynego numeru czasopisma „Tańczący Ogień. Dla sztuki i wszystkiego co z nią związane” (1920). Zamieszczonym na jego łamach utworom reprezentantów łódzko-warszawskiego środowiska literackiego, m.in. Mieczysława Brauna (Braunsteina), Juliana Tuwima, Jana Lechonia, Antoniego Słonimskiego, Marii Stagińskiej, Aleksandra Kraśniańskiego, towarzyszyły linoryty autorstwa Poli Lindenfeld, Zofii Gutentag i samej Brauner. W kwietniu 1921 roku artystka wzięła udział w łódzkim „Salonie futurystów, kubistów i prymitywistów”, zorganizowanym przez wydawnictwo Tel-Awiw. Podczas zbiorowej ekspozycji ukazującej dorobek żydowskich twórców pokazała jedną rzeźbę (*Modlitwa*), pięć linorytów (*Narodziny, Olśnienie, Bajka, Modlitwa, Pieśń*) i batiki. W czerwcu tego samego roku album barwnych linorytów jej autorstwa znalazł się na wystawie sztuki żydowskiej w Warszawie. W tym samym czasie, nakładem wydawnictwa Achrid, ukazał się mistyczny tomik poetycki Dawida Zytmana *Ojf wajtkajten krajnde fal ich*, z okładką i sześcioma ekspresjonistycznymi, ręcznie kolorowanymi linorytami, stworzonymi przez Brauner. W grudniu 1923 roku jej rzeźby, emalie na miedzi i batiki eksponowano na międzynarodowej, zbiorowej Wystawie Młodej Sztuki w sali witrażowej „Casina” w Łodzi, rok później prace „w słoniowej kości” pokazano w Miejskiej Galerii Sztuki. W połowie lat 20. udzielała prywatnych lekcji batiku, prowadziła też autorski salon oferujący klientkom ręcznie malowane i batikowane chustki jedwabne, dekoracyjną majolikę (wazy, lampki, popielniczki) oraz artystyczną biżuterię z hebanu i kości słoniowej. Na przełomie 1926 i 1927 roku wzięła udział w zbiorowej wystawie łódzkiej grupy „Start”. Ostatnia znacząca prezentacja dorobku artystki miała miejsce w grudniu 1929 roku w warszawskim salonie Czesława Garlińskiego. Wśród 52 prac znalazły się główki, posążki, medaliony i kamee. W styczniu 1930 roku kilka drewnianych rzeźb Brauner zaprezentowano na wystawie Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie.

W latach 30. razem z mężem – Zygmuntem (Zygfrydem) Wolmanem zamieszkała w stolicy przy ulicy Orlej 3. Po wybuchu wojny udało im się przedrzeć na wschód. Do końca 1941 roku przebywali we Lwowie, następnie wrócili do Warszawy, gdzie posługując się fałszywymi dokumentami, doczekali wybuchu Powstania Warszawskiego w 1944 roku. Po wojnie artystka mieszkała z mężem i siostrzenicą w Warszawie (ul. Szregera). Po śmierci męża latem 1946 roku, zaczęła podupadać na zdrowiu. W latach powojennych utrzymywała luźne

kontakty z Żydowskim Towarzystwem Krzewienia Sztuk Pięknych. W 1947 roku została zaproszona do udziału w konkursie na projekt pomnika ofiar Oświęcimia. Zmarła w 1949 roku, została pochowana na cmentarzu wojskowym w Warszawie.

BIBLIOGRAFIA:

APŁ (Archiwum Państwowe w Łodzi), AmŁ (Akta miasta Łodzi), Wydział Ewidencji Ludności, sygn. 24497;

„Jung-Idysz” 1919, z. 2–3; D. Zytman, I. Brauner, *Oyf wajtkajten krajznde fal ich*, Achrid, Łódź 1921; „Republika” 1924, nr 293 [s. 12, *Ogłoszenia drobne* – „Lekcji »Batiku« udziela pojedynczo i w kompletach Ida Braunerówna”]; „Ilustrowana Republika” 1925, nr 126; „Ilustrowana Republika” 1926, nr 342; T.W. *Twórczyni nowoczesnego archaizmu*, „Ewa” 1926, nr 72; *Wystawa łódzkich malarzy grupy „Start”*, „Przegląd Artystyczny” 1927, nr 2; M. Wallis, *Sztuki plastyczne*, „Robotnik” 1929, nr 364; P. Appenzlakowa, *Salon Zimowy w Żyd. Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Nasz Przegląd” 1930, nr 17;

Holocaust Survivors and Victims Database, card numer: 9825 https://www.ushmm.org/online/hsv/person_view.php?PersonId=8237252 [dostęp: 15.03.2020]; J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987; *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku (do 1939 roku)*, Warszawa 2000; A. Kempa, M. Szukalak, *Żydzi dawnej Łodzi. Słownik biograficzny*, t. II, Łódź 2002; R. Piątkowska, Braunerówna Ida [hasło w:] *Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, t. 1, opr. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, Warszawa 2003; J. Strzałkowski, *Słownik artystów łódzkich: malarze, graficy, rzeźbiarze i rzemieślnicy*, Łódź 2005; I. Gadowska, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880–1919*, Warszawa 2010; I. Powalska, *Wokół „Tańczącego Ognia”. Kobiety artystki w grupie Jung Idysz*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2018, nr 13; *שידוש / Jung-Idisz / Yung-Yidish / 1919*, I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), Łódź 2019.

IDA (ETA, IDALIA) BRAUNER, WOLMAN (1891–1949) – printmaker, painter, sculptor, jewelry, and applied art designer. Born in Łódź to Jakub Brauner and Rukhla (Rozalia) née Tennenbaum. Her brother was the painter and metalwork artist Yitshkok Meir (Wincenty) Brauner. She studied in Berlin and at the Dresden Academy of Fine Arts. She lived in Łódź at 29 Aleja Kościuszki until the end of the 1920s, when she moved to Warsaw. In the 1920s she was active on the artistic scene in Łódź and Warsaw. In 1919 she collaborated with the avant-garde group Yung Yidish, founded by Moyshe Broderzon. Her name appears among the editors of *Yung-Yidish* magazine (no. 2–3). Along with Zofia Gutentag and Pola Lindenfeld she illustrated Broderzon and Yitshak Katzenelson’s volume *Improvizatsyes* (Improvisations). Towards the end of 1919 she produced the graphic design for the magazine *Tańczący Ogień. Dla sztuki i wszystkiego co z nią związane* (Dancing Fire. For art and everything connected to it, 1920). The pieces in the magazine, written by members of the Łódź–Warsaw literary milieu, including Mieczysław Braun (Braunstein), Julian Tuwim, Jan Lechoń, Antoni Słonimski, Maria Stagińska, and Aleksander Kraśniański, were accompanied by linocuts by Pola Lindenfeld, Zofia Gutentag, and Ida Brauner. In April 1921 she took part in the Łódź Futurist, Cubist, and Primitivist Salon organized by Tel-Awiw publishing house. This collective exhibition of Jewish artists featured a sculpture (*Prayer*) and five linocuts (*Birth, Insight, Fairy Tale, Prayer, and Song*) and batiks by Brauner. In June of that same year, a color linocut album by Brauner was displayed as part of an exhibition of Jewish art in Warsaw. At the same time, Achrid publishing house issued David Zytman’s mystical poem, *Oyf vaytkeytn krayznde fal ikh* with a cover and six expressionistic, hand-colored linocuts by Brauner. In December

1923 her sculptures, enamels on copper, and batiks were displayed at the international collective Exhibition of Young Art inside the stained-glass hall of the Casino Theater in Łódź; a year later her “ivory” works were shown at the Miejska Galeria Sztuki (City Art Gallery). In the mid-1920s she gave private batik-making lessons and ran her own salon offering clients hand-painted and batiked silk scarves, decorative majolica (vases, lamps, ashtrays) and jewelry made of ebony and ivory. In late 1926/early 1927 she took part in an exhibition of the Łódź group Start. The last significant show featuring her work took place in December 1929 at Czesław Garliński’s art salon in Warsaw. The 52 works included small figures, medallions and cameos. In January 1930, several wooden figures made by Ida Brauner were presented at the Winter Salon of the Jewish Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw.

In the 1930s she lived at 3 Orła Street in Warsaw together with her husband Zygmunt (Zygfried) Wolman. After the outbreak of World War II they managed to flee east. Until the end of 1941, they stayed in Lwów (Lviv), then returned to Warsaw where they lived until the outbreak of the Warsaw Uprising in 1944. After liberation she lived with her husband and niece in Warsaw (Szregera Street). After the death of her husband, in the summer of 1946, her health began to decline. She maintained loose contacts with the Jewish Society for the Encouragement of Fine Arts. In 1947 she was invited to take part in the competition for the design of the Auschwitz memorial. She died in 1949. She is buried in the Powązki Military Cemetery in Warsaw.

BIBLIOGRAPHY:

APŁ, AmŁ, Wydział Ewidencji Ludności, ref. no. 24497;

Jung Yidish 1919, nos 2–3; D. Zitman, I. Brauner, *Oyf vaytkeytn krayznde fal ikh*, Achrid, Łódź 1921; *Republika* 1924, no. 293 [p. 12 – *Ogłoszenia drobne* – „Lekcji »Batiku« udziela pojedynczo i w kompletach Ida Braunerówna...” (Announcements – Classes of »Batik« are given by Ida Brauner)]; *Ilustrowana Republika* 1925, no. 126; *Ilustrowana Republika* 1926, no. 342; T. W. “Twórczyni nowoczesnego archaizmu”, *Ewa* 1926, no. 72; “Wystawa łódzkich malarzy grupy ‘Start,’” *Przegląd Artystyczny* 1927, no. 2; M. Wallis, “Sztuki plastyczne”, *Robotnik* 1929, no. 364; P. Apenszlakowa, “Salon Zimowy w Żyd. Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych”, *Nasz Przegląd* 1930, no 17;

Holocaust Survivors and Victims Database, card number: 9825 https://www.ushmm.org/online/hsv/person_view.php?PersonId=8237252 (accessed March 15 2020); J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987; *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku (do 1939 roku)*, Warszawa 2000; A. Kempa, M. Szukalak, *Żydzi dawnej Łodzi. Słownik biograficzny*, vol. II, Łódź 2002; R. Piątkowska, *Braunerówna Ida* (entry), in: *Polski Słownik Judaistyczny* vol.1, ed. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, Warszawa 2003; J. Strzałkowski, *Słownik artystów łódzkich: malarze, graficy, rzeźbiarze i rzemieślnicy*, Łódź 2005; I. Gadowska, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880–1919*, Warszawa 2010; I. Powalska, “Wokół ‘Tańczącego Ognia’. Kobiety artystki w grupie Jung Idysz”, *Pamiętnik Sztuk Pięknych* 2018, no. 13; *שׂוֹמְרוֹת יִיִשִׁ / Jung-Idisz / Yung-Yidish / 1919*, I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (eds), Łódź 2019.

ESTERA KARP (1897–1970) – malarka i graficzka; we Francji sygnowała swoje prace jako Esther Carp. Urodzona 17 grudnia 1897 roku w Skierniewicach, córka fotografa Lipmana Karpa i Bruchy z Fersztenbergów. W 1917 roku krótko przebywała w Łodzi, następnie prawdopodobnie powróciła do Skierniewic. Na początku lat 20. współpracowała z awangardową grupą Jung Idysz, tworząc m.in. barwne, utrzymane w duchu ekspresjonizmu litografie do tomiku poetyckiego Chaima Króla pt. *Himlen in opgrunt*. Studiowała w szkole artystycznej w Wiedniu, mieszkała w Berlinie, a od 1925 roku w Paryżu przy ulicy Guénégaud 31. Zainspirowana twórczości Alfreda Sisleya i Paula Cezanne’a malowała głównie pejzaże, sceny rodzajowe, martwe natury i portrety. W 1930 roku jej dwa obrazy zaprezentowano na Salon des Indépendants. W następnym roku wróciła do Polski. W kwietniu 1933 roku prace Karp pojawiły się na wystawie Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie (Wierzbowa 7). W czerwcu ponad 50 dzieł artystki mogła podziwiać łódzka publiczność w lokalu B’nei Brith przy Piotrkowskiej 90. Były to portrety, martwe natury oraz pejzaże z Francji i okolic Paryża. Podczas pobytu w kraju mieszkała w Łodzi przy ulicy Zachodniej 59a, należała do łódzkiej sekcji Związku Zawodowych Artystów Plastyków (1936). Pod koniec lat 30. wróciła do Paryża. W 1938 roku na Salon d’Automne wystawiła obraz *Au jardin* [W ogrodzie], dwa lata później na Salon des Tuileries zaprezentowano *Intérieur* [Wnętrze] oraz *Intérieur avec du lilas* [Wnętrze z bzem]. W 1941 roku po raz pierwszym, w związku z problemami psychicznymi, została zamknięta w szpitalu psychiatrycznym, gdzie przebywała do końca II wojny światowej. W latach 1945–1955 jej kompozycje regularnie pojawiały się na paryskim Salonie Niezależnych (1945, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1954, 1955). Wystawiała także na Salonie Jesiennym (1945, 1946, 1948, 1949, 1950) i Salonie Tuleryjskim (1947), na wystawie zorganizowanej przez Union des Femmes Françaises i Salon de Mai w 1949 roku. W latach 50. i 60. tworzyła charakterystyczne obrazy wykonywane kolorowymi długopisami. W listopadzie 1963 roku ponownie trafiła do szpitala psychiatrycznego. Zmarła 11 czerwca 1970 roku w Paryżu.

BIBLIOGRAFIA:

APŁ, AmŁ, Wydział Ewidencji Ludności, sygn. 24722;

Ch. Król, E. Karp, *Himlen in opgrunt*, Achrid, Łódź 1921; M. Geler, *Di molerin Ester Karp un der metal-plastiker Arie Mercer. Cu zejer ojssztelung under jidiszer kunst-gezelschaft*, „Wochnschrift far literatur, kunst un kultur“ 1933, nr 16; *Nowa wystawa obrazów w Żyd. Tow. Krzewienia Sztuk (Wierzbowa 7)*, „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1933, nr 16; *Wystawa obrazów Estery Karp*, „Ilustrowana Republika” 1933 nr 157;

H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na salonach paryskich w latach 1884–1960*, Warszawa 2005; J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, *W kręgu „École de Paris”. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007; N. Nieszawer, *Artistes juifs de l’école de Paris 1905–1939*, Paris 2015.

ESTERA KARP / ESTHER CARP (1897–1970) – painter, graphic designer. In France she signed her works as Esther Carp. Born on December 17 in Skierniewice to photographer Lipman Karp and Brucha née Fersztenberg. In 1917 she was in Łódź for a short time. In the early 1920s she collaborated with the Yung Yidish avant-garde group, creating, among other things, expressionistic color lithographs for Chaim Krul’s poem *Himlen in opgrunt*. She studied at an art school in Vienna, lived in Berlin, and settled in Paris in

1925. She lived at 31 Rue Guénégaud in the St. Germain des Prés neighborhood. Inspired by the works of Alfred Sisley and Paul Cezanne she painted landscapes, genre scenes, still lifes and portraits. In 1930, two of her paintings were exhibited at the Salon des Indépendants in Paris. She returned to Poland the following year. In April 1933, Esther Karp's works appeared as part of the Jewish Society for the Encouragement of Fine Arts exhibition in Warsaw (7 Wierzbowa Street). In June of that same year, over 50 of her works were shown at the B'nei Brith at 90 Piotrkowska Street in Łódź. These included portraits, still lifes, and landscapes from France and the vicinity of Paris. In 1936, she lived at 59a Zachodnia Street and belonged to the Łódź branch of the Artists' Labor Union. She returned to Paris in the late 1930s. In 1938 she exhibited the painting *In the Garden* (Au Jardin) at the Salon d'Automne; two years later her two paintings, *Interior* (Intérieur) and *Interior with Lilac* (Intérieur avec du lilas), appeared at the Salon des Tuileries. In 1941, after a paranoid attack, she was confined to a psychiatric hospital, where she remained as a patient until the end of World War II. Between 1945–1955, her compositions regularly appeared at the Salon des Indépendants (1945, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1954, 1955). She also exhibited at the Salon d'Automne (1945, 1946, 1948, 1949, 1950), Salon des Tuileries (1947), an exhibition organized by the Union des Femmes Françaises and at the Salon de Mai (1949). In the 1950s and 1960s she made characteristic paintings using color pens. In November 1963 she wound up in hospital due to paranoid anxiety. She died on June 11, 1970 in Paris.

BIBLIOGRAPHY:

APŁ, AmŁ, Wydział Ewidencji Ludności, ref. no. 24722;

Ch. Krul, E. Karp, *Himlen in opgrunt*, Lodz 1921; M. Geler, "Di molerin Ester Karp un der metal-plastiker Arie Mercer. Tsu zeyer oysshtelung un der yiddisher kunst-gezelshaff", *Wokhnshrift far literatur, kunst un kultur* 1933, no. 16; "Nowa wystawa obrazów w Żyd. Tow. Krzewienia Sztuk (Wierzbowa 7)", *Nasz Przegląd Ilustrowany* 1933 no. 16; "Wystawa obrazów Estery Karp", *Ilustrowana Republika* 1933, no. 157;

H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artysty polscy wystawiający na salonach paryskich w latach 1884–1960*, Warszawa 2005; J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, *W kręgu 'École de Paris'. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007; N. Nieszawer, *Artistes juifs de l'école de Paris 1905–1939*, Paris 2015.

CHAIM KRÓL/KRUL (1892–1946) – poeta, prozaik. Urodził się w Opocznie w rodzinie o tradycjach chasydzkich. Od wczesnego dzieciństwa mieszkał w okolicy Łodzi, na Bałutach, gdzie jako młody chłopiec pracował z ojcem i siostrami przy warsztacie tkackim. Uczęszczał do chederu, współczesną literaturę żydowską i światową poznawał jako samouk. Do łódzkiego środowiska literackiego wprowadził go Chaim Lejb Fuks. Wraz z nim Król współtworzył pismo „Gezangen” [Pieśni], w którym zadebiutował w 1919 roku. Przyjaźnił się z Mojżeszem Brodersonem, był drużbą na jego weselu. Współpracował z kilkoma jidyszowymi pismami łódzkimi, jak „Szweln” [Progi], „S’feld” [Pole], „Ojfgang” [Jutrzenka], oraz z awangardowym „Jung-Idysz”. Od 1934 roku przebywał w Stanach Zjednoczonych. Ostatnią część życia spędził w szpitalu dla nieuleczalnie chorych. W 1920 roku ukazał się jego pierwszy tomik *Lojbn* [Hymny pochwalne], zawierający przede wszystkim wiersze miłosne w tonacji religijnej. Spotkał się on z dużym zainteresowaniem, szczególnie ze strony młodego pokolenia. Do jednego z jego najpopularniejszych utworów, *Bret* [Deska], skomponowano muzykę. W 1921 roku ukazał się jego tomik *Himlen in opgrunt*, ilustrowany linorytami Estery Karp. W Stanach Zjednoczonych łódzka grupa literacka wydała w 1925 roku jego tomik *Inderlajterung* [W oczyszczeniu]. Krytycy wychwalali prostotę jego w większości nierymowanych wierszy i ich intymny ton. Opublikowana w 1930 roku książka *Arum zich* [Wokół siebie], ostatnia, jaka ukazała się jeszcze za życia autora, zawiera oprócz wierszy, również krótką powieść o podłożu autobiograficznym oraz mini-eseje literackie. Po opuszczeniu Polski Król utrzymywał kontakt korespondencyjny z szerokim kręgiem pisarzy i artystów żydowskich, obejmującym Esterę Karp, Annę Margolin i Icchoka Berlinera. Twórczość Króla po wyjeździe z Polski naznaczona była cierpieniem, na co miały wpływ nieszczęśliwa miłość i choroba układu nerwowego. Jego przyjaciel z Łodzi, poeta Icchok Hersz Radoszycki wydał w 1954 pośmiertną spuściznę pisarza *Ksowim fun Chaim Krul* [Pisma Chaima Krula], na którą składają się wiersze i teksty prozą, a także wspomnienia i eseje o autorze.

BIBLIOGRAFIA:

AMŁ USC wyzn. Mojż. r. 1920 no. 71, AMŁ Akta Miasta Łodzi, Wyd. Ewidencji Ludności, jedn. 24786, l. 314;

Ch. Król, E. Karp, *Himlen in opgrunt*, Achrid, Łódź 1921;

Inderlajterung – wegn Ch. Kruls najem buch lider [„W oczyszczeniu” – o nowym tomiku wierszy Ch. Króla], „Fraje arbajter sztime” [Wolny głos robotniczy] (Nowy Jork) 1925, nr 38, s. 4;

Ksowim fun Chaim Krul, red. I.H. Radoszycki, Nowy Jork 1954;

Polskie tłumaczenie utworów Ch. Króla, wierszy (*Biały sen mojej matki, Tata*, przeł. I. Stempin) i wspomnień (*Pokolenia (Autobiografia)*, przeł. D. Dekiert) znajdują się w antologii *Sztetl, szund, bunt i Palestyna. Antologia twórczości literackiej Żydów w Łodzi (1905–1939)*, red. K. Radziszewska, D. Dekiert, E. Wiatr, Łódź 2017, s. 10–15, 51–64.

CHAIM KRÓL/KRUL (1892–1946) – poet and writer. Born in Opoczno to a family with Chassidic roots. From early childhood, he lived in the Bałuty neighborhood of Łódź, where from an early age he worked along with his father and sisters in a weaving workshop. His mother died when he was still a child. He attended *cheder* (Hebrew religious classes) and studied modern Jewish and world literature on his own. He was introduced to the Łódź literary milieu by Chaim Leyb Fuks (Fox). Along with Fuks, Krul edited the

magazine *Gezangen* (Chants), in which he made his debut in 1919. He was friends with Moyshe Broderzon and was best man at his wedding. He also collaborated with other Yiddish magazines in Łódź, including *Shveln* (Thresholds), *S'feld* (The Field) *Oyfgang* (The Morning Star), and the avant-garde *Yung-Yidish*. Krul moved to the United States in 1922. He spent the final period of his life hospitalized in a facility for the terminally ill. His first volume, *Loybn* (Hymns of Praise), containing religiously-tinged love poems, appeared in 1920. It sparked considerable interest, especially among young audiences. One of his most popular pieces, *Bret* (The Plank), was set to music. 1921 saw the publication of his poetry volume *Himlen in opgrunt*, featuring linotype illustrations by Esther Carp. In 1925, a Łódź literary group in the United States published his volume *Inderlayterung* (Purification). The critics praised the simplicity of his non-rhyming poems and their intimate tone. The last book to appear during the author's lifetime, *Arum zikh* (Around Oneself, 1930), contained poems as well as a short autobiographical novel and literary essays. After leaving Poland, Krul maintained correspondence with a wide circle of Yiddish writers and artists including Esther Carp, Anna Margolin, and Yitshok Berliner. His creative output in America is marked by suffering brought on by a failed love affair and a debilitating neurological illness. In 1954, Krul's friend from Łódź, the poet Itzhok Hersh Radoshitzky, published the author's posthumous legacy, *Ksovim fun Chaim Krul* (The Writings of Chaim Krul) which included poems and prose as well as memoirs and essays about the author.

BIBLIOGRAPHY:

AMŁ USC wyzn. Mojż. r. 1920 no. 71, AMŁ (Akta Miasta Łodzi), Wydz. Ewidencji Ludności, jedn. 24786, l. 314;

Ch. Król, E. Karp, *Himlen in opgrunt*, Achrid, Łódź 1921; *Inderlayterung* – vegn Ch. Kruls nayem bukh lider [Purification – about the new volume of poetry by Ch. Krul], *Fraye arbeyter shtime* (New York) 1925, no. 38;

Ksovim fun Chaim Krul, I.H. Radoszycki (ed.), New York 1954.

RAHEL LIPSTEIN (1899–1978) – poetka, pisarka, pedagog; gdy w 1922 r. poślubiła Pinkasa (Aleksandra) Minca, używała niekiedy podwójnego nazwiska Lipstein-Minc (np. w korespondencji z Kazantzakisem), publikacje powojenne podpisywała już tylko nazwiskiem Minc. Urodziła się w Łodzi w zamożnej rodzinie właściciela fabryki towarów wełnianych Chaskiela Lipsteina i Chaji z domu Niemcowicz. 22 września 1919 roku wyjechała do Berlina, gdzie podjęła studia pedagogiczne. Podczas pobytu w Niemczech związała się z grupą młodych komunistek, w której działały: Dina Matus – malarka i graficzka z Łodzi, Itka Horowitz, Lea Dunkelblum, Rosa Szmulewicz; w tym czasie poznała też Nikosa Kazantzakisa – późniejszego autora *Greka Zorby* – który grupę młodych łodzianek nazwał „Ognistym Kręgiem”. Znajomość z greckim pisarzem przerodziła się w głębszą relację i wieloletnią przyjaźń trwającą aż do śmierci Kazantzakisa w 1957 roku. Cechy Rahel Lipstein, młodej Żydówki o rewolucyjnych przekonaniach, odnaleźć można w postaciach z jego utworów: w napisanym po francusku powieściowym podsumowaniu wrażeń z porewolucyjnej Rosji *Toda Raba* (1931) oraz w poemacie epickim *Odyseja* (1938), w którym występuje jako „Rala”. W 1921 roku nakładem łódzkiego wydawnictwa Achrid, ukazał się zbiór wierszy Lipstein *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* z barwnymi linorytami Diny Matus. W tym samym roku opublikowała w Berlinie tomik wierszy *Tagnächte meines Frühlings* [Dni-noce mej wiosny, 1922]. W latach 30. poetka podróżowała po krajach skandynawskich. W Danii poznała Minnę Specht – aktywistkę i antyfaszystkę, współzałożycielkę (razem z Leonardem Nelsonem) *Internationaler Sozialistischer Kampfbund* [Międzynarodowy Socjalistyczny Sojusz Walki, ISK]. Przed 1939 rokiem Lipstein-Minc mieszkała we Francji, pracując jako opiekunka żydowskich dzieci w przytułku w Neuilly-sur-Seine, następnie w Croq w Akwitanii. W sierpniu 1942 roku cudem uniknęła obławy zorganizowanej przez francuską i niemiecką żandarmerię. Do listopada 1942 roku razem z Miriam Abendstern ukrywała się w gospodarstwie należącym do pochodzącego z Polski lekarza Janusza Zwolaskowkiego w Hautefage-la-Tour w departamencie Lot-et-Garonne. Po opuszczeniu kryjówki zaangażowała się w działalność konspiracyjną, której celem było ratowanie żydowskich dzieci w Grenoble. Po zakończeniu wojny kontynuowała pracę na rzecz pomocy najmłodszym. Zatrudniona przez *L'Œuvre de secours aux enfants* [Organizacja Pomocy Dzieciom, OSE] z sukcesami poszukiwała rodzin dzieci oswobodzonych z nazistowskich obozów. W późniejszych latach opublikowała m.in. książki opisujące losy żydowskich dzieci w okupowanej Francji *La Coupe de Bagdad* (1961), *L'enfer des innocents. Les enfants juifs dans la tourmente nazie* (1966), tomik wierszy *Les Aubes de l'exil* (1972) oraz dramat biblijny dla dzieci *Entre l'or et la flame* (1975); opublikowała również po francusku wspomnienia dotyczące lat młodości spędzonych w Łodzi (*Ma jeunesse à Lodz*, „Israelitisches Wochenblatt” 1971, nr 6). Ostatnie lata życia spędziła w Izraelu, zmarła w Kibucu Zor’ah 11 czerwca 1978 roku.

BIBLIOGRAFIA:

APŁ. AMŁ Wydział Ewidencji Ludności sygn. 24838, k. 95;

R. Lipstein, D. Matus, *Zwischen dem Abend- und Morgenrot*, Achrid, Łódź 1921; korespondencja Nikosa Kazantzakisa z Rahel Lipstein-Minc: <https://www.historical-museum.gr/webapps/kazantzakis-pages/en/life/letters-rahel-intro.php>; R. Minc, *Ma jeunesse à Lodz*, „Israelitisches Wochenblatt” 1971, nr 4;

I. Powalska, *Wokół „Tańczącego Ognia”. Kobiety artystki w grupie Jung Idysz*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2018, nr 13.

RAHEL LIPSTEIN (1899–1978) – poet, writer, educator. When she married Pinchas (Alexander) Minc in 1922, she sometimes (e.g. in her correspondence with Kazantzakis) used the double surname Lipstein-Minc. Yet her post-war publications were signed only as Minc. She was born in Łódź to Chaskel Lipstein, a wealthy textile factory owner, and Chaia née Niemcowicz (Niemtzovitz). On September 22, 1919 she went to study to be a teacher in Berlin. While in Germany, she became involved with a group of young female communists which also included the Łódź painter and printmaker Dina Matus, as well as Itka Horowitz, Lea Dunkelblum, and Rosa Schmulewitz. During this time she also met Nikos Kazantzakis, author of *Zorba the Greek*, who called the group of Polish Jewish women comrades “the fiery circle”. Her acquaintance with the Greek writer turned into a deeper relationship and a friendship that lasted until Kazantzakis’s death in 1957. The features of Rahel Lipstein, a young Jewish woman with revolutionary attitude, can be found in the characters from his works: in the novel summarizing his impressions of post-revolutionary Russia *Toda Raba* (1931), written in French, and in the epic poem *Odyssey* (1938), in which she appears as “Rala”. In 1921 the Łódź publishing house, Achrid, published a volume of Lipstein’s poetry, *Zwischen dem Abend- und Morgenrot*, featuring colored linocuts by Dina Matus. In the same year she went to Berlin, where she published a volume of poetry, *Tagnächte meines Frühlings* (Day-nights of my spring, 1922). In the 1930s she traveled around Scandinavia. In Denmark she met Minna Specht, an activist and anti-fascist, co-founder (along with Leonard Nelson) of the Internationaler Sozialistischer Kampfbund (International Socialist Militant League). Before 1939 she was living in France, where she worked as a caregiver looking after Jewish children in an orphanage in Neuilly-sur-Seine, and afterwards in Croq in Aquitaine. In August 1942 she miraculously avoided a round-up organized by the French and German police. Until November 1942, together with Miriam Abendstern, she remained in hiding on a farm belonging to a Polish doctor, Janusz Zwolaskowski, in Hautefage-la-Tour in the Lot-et-Garonne. After leaving her hiding place she became involved in underground operations to save Jewish children in Grenoble. After the war, Lipstein continued her work on behalf of children. Employed by the Œuvre de secours aux enfants (Children’s Aid Society) she successfully searched for the families of children liberated from Nazi concentration camps.

In later years she published, among others, books describing the fate of Jewish children in occupied France *La Coupe de Bagdad* (1961), *L’enfer des innocents, les enfants juifs dans la tourmente nazie* (1966), a book of poetry *Les Aubes de l’exil* (1972) and a biblical drama for children *Entre l’or et la flame* (1975); she also published in French her memories about her youth in Łódź (“Ma jeunesse à Lodz”, *Israelitisches Wochenblatt* 1971, no. 6). She spent the final years of her life in Israel. She died in Kibbutz Tzora on June 11, 1978.

BIBLIOGRAPHY:

APŁ. AMŁ Wydział Ewidencji Ludności ref. no. 24838, l. 95;

R. Lipstein, D. Matus, *Zwischen dem Abend- und Morgenrot*, Achrid, Łódź 1921;

Nikos Kazantzakis’s correspondence with Rahel Lipstein-Minc at: <https://www.historical-museum.gr/webapps/kazantzakis-pages/en/life/letters-rahel-intro.php>; R. Minc, “Ma jeunesse à Lodz”, *Israelitisches Wochenblatt* 1971, no. 6;

I. Powalska, “Wokół ‘Tańczącego Ognia’. Kobiety artystki w grupie Jung Idysz”, *Pamiętnik Sztuk Pięknych* 2018, no. 13.

DINA MATUS (1898–1942/1944?) – malarka, graficzka, scenografka, projektantka kostiumów teatralnych. Urodzona w Białymstoku, córka Józefa Chaima Matusa i Dwojry z domu Kleckiej. Około 1905 roku, po śmierci obojga rodziców, wyjechała do Łodzi, gdzie zamieszkała z rodziną matki, najpierw przy ulicy Pańskiej 77, następnie Lipowej 20. Zadebiutowała w 1918 roku, pokazując kilka swoich obrazów na dwóch wystawach – wiosennej i zimowej, zorganizowanych w Łodzi przez Stowarzyszenia Artystów i Zwolenników Sztuk Pięknych. Malowała głównie portrety (m.in. Mojżesza Brodersona), pejzaże i martwe natury. W tym czasie pracowała jako nauczycielka rysunku przy łódzkiej Gminie Żydowskiej. W 1919 roku jej nazwisko pojawiło się w kontekście działań awangardowej grupy Jung Idysz. We wrześniu, razem z jej członkami reprezentowała łódzkie środowisko artystyczne na I Wystawie Żydowskiego Malarstwa i Rzeźby w Białymstoku. Dwa lata później w czerwcu 1921 roku album barwnych linorytów jej autorstwa mogła obejrzeć publiczność odwiedzająca wystawę sztuki żydowskiej w Warszawie. W tym samym roku ukazał się opublikowany nakładem wydawnictwa Achrid tomik poetycki Rahel Lipstein *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* w opracowaniu plastycznym Matus. Na początku lat 20. artystka wyjechała na studia do Berlina. Aby zarobić na utrzymanie zatrudniła się jako ilustratorka w wydawnictwie Newa Verlag, sprzedawała również swoje projekty do berlińskich domów krawieckich. Po powrocie do kraju porzuciła malarstwo sztalugowe poświęcając się scenografii i tworzeniu kostiumów teatralnych. Współpracowała z założonym przez Mojżesza Brodersona łódzkim teatrem rewiowym Ararat. Pod koniec lat 20. razem ze Szlomo Blumem tworzyła dekoracje m.in. do programów *Nisym min haszomajim* [Cuda z niebios] (1927), *Salem-Alejkum* (1928), *Melawe-Malke* [Odprowadzając królową] (1928); *Hotel „Terkalja”* (1928) i *Endlech* [Nareszcie] (1929). W *Simches baj Jidn* [U Żydów wesoło] (1932), „ciepły koloryt bogato barwnych dekoracji świetnej Matusówny”, stworzył spektakl „nieprzeciętnej miary”. Oprawa plastyczna *M’lacht fun der welt* [Wszyscy ze świata się śmieją] została określona jako „efektowna” i „wysoce artystyczna”, wysoko oceniono też dekoracje do *Fajgen in der luft* [Ptaki w przestworzach] (1932). W 1934 roku ponownie współpracowała z Araratem przy spektaklu *L’kowed dem Heilign Bim-Bom* [Ku czci Świętego Bim Bom]. Na początku lat 30. zaangażowała się w działania Hebrajskiego Studia Dramatycznego utworzonego przy łódzkim oddziale WIZO (Women’s International Zionist Organization), projektując scenografię i kostiumy do przedstawień *Szoftim* [Sędziowie] i *Teatron haplaim* [Teatr cudowności] (1931). Współpracowała także z teatrami w Warszawie: Azazelem i eksperymentalnym studium Ireny Solskiej na Żoliborzu. Scenografia i kostiumy Matus pojawiły się w dwóch spektaklach przygotowanych przez Jung Teater Michała Weicherta: *Trupe Tanencap* [Grupa Tanencapa] (1933) i *Symche Płachte* (1935). W sezonie 1935/1936 artystka stworzyła kostiumy do sceny *Krawiec James Nadelknopf* z tekstem Juliana Tuwima, wystawianej w ramach programu *Pod włos* w Cyruliku Warszawskim – popularnym kabarecie, kierowanym przez Fryderyka Jarossy’ego. Tuż przed wybuchem II wojny światowej pracowała w fabryce wyrobów dzianych dla dzieci, projektując wzory i wykonując hafty. Po 1940 roku zamknięta w łódzkim getcie. Zameldowana przy ul. Rybnej 2/4, m. 3, razem z ciotkami Reginą Klecką i Frajdą Bezderską, wujem Zalmanem Kleckim i kuzynką Anną Nachumow. Wiosną 1940 roku zatrudniona w przedszkolu nr 2 przy Zgierskiej 34, od jesieni na etacie nauczycielki arytmetyki, jidysz i rysunku w szkole przy Franciszkańskiej 21. Po zamknięciu szkół przeniesiona do wydziału bielizniarsko-odzieżowego (*Wäsche und Kleiderabteilung*). W lutym 1941 roku stworzyła dekoracje do wystawianej

w getcie rewii *Di goldene pawe* [Złoty paw]. Brak pewnych informacji na temat jej późniejszych losów i okoliczności śmierci, być może została zamordowana już w 1942 roku w Chełmnie nad Nerem, natomiast według relacji Eljasza Tabaksblata zginęła w 1944 roku po deportacji do Auschwitz.

BIBLIOGRAFIA:

APŁ, AmŁ, Wydział Ewidencji Ludności, sygn. 24783; APŁ, PSŻ (Przełożony Starszeństwa Żydów), Sekretariat Prób i Zażaleń, sygn. 202; APŁ, PSŻ, Apropowizacja, sygn. 1374; APŁ, PSŻ, Lista wypłat pracowników Wydziału Szkolnego i nauczycieli, sygn. 1680; YVA (Yad Vashem Archives), RG O3/1315, Eljasz Tabaksblat, Dzieje szkolnictwa żydowskiego pod okupacją niemiecką 8 IX 1939–28 VIII 1944;

R. Lipstein, D. Matus, *Zwischen dem Abend- und Morgenrot*, Achrid, Łódź 1921; M.B. [M. Broderzon], *Żydowski teatr artystyczny „Ararat”*, „Nasz Przegląd” 1928, nr 36; *Z teatru „Ararat”*, „Ilustrowana Republika” 1928, nr 249; *Inauguracyjna premiera „Araratu”*, „Głos Polski” 1929, nr 317; *Hebrajskie studio dramatyczne*, „Głos Poranny” 1931, nr 37; St.G., *Występy hebrajskiego studia dramatycznego*, „Głos Poranny” 1931, nr 41; *Di hebrajsze studio baj „WIZO”*, „Ilustrierter Pojlischer Manczester” 1931, nr 2; *Teatr „Ararat”*, „Głos Poranny” 1932, nr 38; Sge, *Premiery teatralne. Jubileuszowy program Araratu*, „Głos Poranny” 1932, nr 69; Gel, „Ptaki w przestworzach” w *Araracie*, „Głos Poranny” 1932, nr 108; *Głos Poranny* 1934, nr 240 [ogłoszenie o występie teatru Ararat]; *Symche Płachte artystyczną sensacją Warszawy*, „Nasz Przegląd” 1935, nr 369; W. Mermelstein, *Żydowski teatr młodych*, „Kurier Wileński” 1936, nr 103;

J. Sandel, *Umgekumene jidisze kinstler*, Warsze 1957; M. Weichert, *Zikhroynes*, vol. 2, Varshé, Tel Aviv, 1961; Z. Zylbercweig, *Leksikon fun Jidiszn teater*, Vol 5, kol. 4332, Mexico 1967; J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987; J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku (do 1939 roku)*, Warszawa 2000; I. Gadowska, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880–1919*, Warszawa 2010; I. Powalska, *Wokół „Tańczącego Ognia”. Kobiety artystki w grupie Jung Idysz*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2018, nr 13; I. Gadowska, *Warunki działalności plastycznej artystów w getcie łódzkim 1940–1944 w świetle źródeł: dokumentacji administracyjnej, wspomnień i relacji świadków*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2020, nr 16.

DINA MATUS (1898–1942/1944?) – painter, printmaker, scenographer, theater costume designer. Born on September 1 in Białystok to Josef Chaim Matus and Dvorah *née* Klecka (Kletzky). Around 1910, after the death of both parents, she moved to Łódź where she lived with her mother’s family, first at Pańska Street, then at Lipowa Street. She made her debut in 1918, displaying a number of her paintings at the spring and the winter exhibitions organized in Łódź by the Society of Artists and Supporters of the Fine Arts. She mainly painted portraits (a portrait of Moyshe Broderzon, among others), landscapes and still lifes (flowers). During this time she worked as an art (drawing) teacher at the Łódź Jewish Community. In 1919 her name appeared in connection with the activities of the Yung Yidish avant-garde group. In September, together with other group members,

she represented the Łódź artistic milieu at the First Exhibition of Jewish Painting and Sculpture in Białystok. Two years later, in June 1921, Matus's album of colored linocuts was on display for the public at the exhibition of Jewish art in Warsaw. That same year, Rahel Lipstein's volume of poetry, *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* was published by Achrid with a cover and illustrations by Matus. At the beginning of the 1920s the artist left for Berlin to pursue art studies. She supported herself by working as an illustrator for Newa Verlag; she also sold her designs to Berlin tailoring establishments. After returning to Poland she abandoned easel painting and devoted herself to scenography and creating theater costumes. She collaborated with the Łódź revue theater, Ararat, founded by Moyshe Broderzon. Towards the end of the 1920s, Matus, together with Shlomo Blum, created the decorations for the spectacles: *Nisym min hashomayim* (Miracles from Heaven, 1927), *Salem-Aleykhum* (1928), *Melave-Malke* (Escorting the Queen) (1928), *Hotel Terkalya* (1928), and *Endlech* (Finally, 1929). In *Simkhes bay yidn* (A joy among the Jews, 1932), "the warm hues of the richly colored decorations by the excellent Miss Matus" made for an "exceptional" performance. The setting and costumes for *M'lakht fun der velt!* (Laughing at the World!) were described as "effective" and "highly artistic"; her decorations for *Faygn in den Luft* (Birds in the Air, 1932) were also praised. In 1934 Matus again collaborated with Ararat on the play *L'khoved dem Heiligin Bim-Bom* (In Honour of Saint Bim-Bom). In the early 1930s, the artist became involved in the activities of the Hebrew Dramatic Studio at the Łódź WIZO (Women's International Zionist Organization) branch, designing the stage set and costumes for the plays *Shoftim* (Judges) and *Teatron haplaim* (Theater of Miracles, 1931). She also collaborated with theaters in Warsaw - the Azazel and Irena Solska's experimental theater studio in Żoliborz. Matus's set and costumes also appeared in two performances staged by Michał Weichert's Yung Teater: *Trupe Tanentsap* (1933) and *Symkhe Plakhte* (1935). During the 1935/1936 season, the artist created costumes for the *Krawiec James Nadelknopf* (James Nadelknopf - the taylor) scene with text by Julian Tuwim, performed as part of the program *Pod włos* (Against the Grain) at the *Cyrulik Warszawski*, a popular cabaret run by Fryderyk Jarossy. Shortly before the outbreak of World War II, she was working in a children's knitwear factory, designing clothes and doing embroidery. After 1940 she was forced into the Łódź ghetto. She was registered as living at 2/4 Rybna Street, apt. 3, together with her aunts Regina Klecka and Frayda Bezderska, uncle Zalman Klecki, and cousin Anna Nachumow (Nakhumov). In the Spring of 1940 she was employed at nursery school no. 2, at 34 Zgierska Street, and in the autumn of that same year as an arithmetic, Yiddish, and drawing teacher in a school at 21 Franciszkańska Street. After the closure of schools in the ghetto, she was assigned work in the Underwear and Clothing Department (Wäsche und Kleidung Abteilung). In February 1941, Matus painted scenic decorations for the ghetto revue *Di goldene pave* (The Golden Peacock). There is no confirmed information about her later life and the circumstances of death. Perhaps she was murdered in 1942 in Chełmno upon Ner, yet according to Elias Tabaksblat's testimony, she perished in 1944 after deportation to Auschwitz.

BIBLIOGRAPHY:

APŁ, AmŁ, Wydział Ewidencji Ludności, ref. no. 24783; APŁ, PSZ, Sekretariat Prób i Zażaleń, ref. no. 202; APŁ, PSZ, Apropowizacja, ref. no. 1374; APŁ, PSZ, Lista wypłat pracowników Wydziału Szkolnego i nauczycieli, ref. no. 1680; YVA, RG O3/1315, Eljasz Tabaksblat, *Dzieje szkolnictwa żydowskiego pod okupacją niemiecką 8 IX 1939 – 28 VIII 1944*;

R. Lipstein, D. Matus, *Zwischen dem Abend- und Morgenrot*, Achrid, Łódź 1921; M. B. [Broderzon], "Żydowski teatr artystyczny 'Ararat,'" *Nasz Przegląd* 1928, no. 36; "Z teatru 'Ararat,'" *Ilustrowana Republika* 1928, no. 249; "Inauguracyjna premiera 'Araratu,'" *Głos Polski* 1929, no. 317; "Hebrajskie studio dramatyczne", *Głos Poranny* 1931, no. 37; St. G., "Występy hebrajskiego studia dramatycznego", *Głos Poranny* 1931, no. 41; "Di hebraishe studio bay 'WIZO,'" *Ilustrierter Poylisher Manchester* 1931, no. 2; *Teatr 'Ararat'*, „*Głos Poranny*” 1932, nr 38; Sge, "Premiery teatralne. Jubileuszowy program 'Araratu'", *Głos Poranny* 1932, no. 69; Gel [Gelski], "Ptaki w przestworzach' w Araracie", *Głos Poranny* 1932, no. 108; *Głos Poranny* 1934, no. 240 (announcement about the theatre's performance); "Symche Płachte artystyczną sensacją Warszawy", *Nasz Przegląd* 1935, no. 369; W. Mermelstein, "Żydowski teatr młodych", *Kurier Wileński* 1936, no. 103;

J. Sandel, *Umgekumene yiddishe kinstler*, Varshe 1957; M. Weichert, *Zikhroynes*, vol. 2, Varshe – Tel Aviv, 1961; Z. Zylbercweig, *Leksikon fun yiddishn teater*, Vol 5, column 4332, Mexico, 1967; J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987; *Malarstwo i Rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku (do 1939 roku)*, Warszawa 2000; I. Gadowska, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880–1919*, Warszawa 2010; I. Powalska, "Wokół 'Tańczącego Ognia'. Kobiety artystki w grupie Jung Idysz", *Pamiętnik Sztuk Pięknych* 2018, no. 13; I. Gadowska, "Warunki działalności plastycznej artystów w getcie łódzkim 1940–1944 w świetle źródeł: dokumentacji administracyjnej, wspomnień i relacji świadków", *Zagłada Żydów. Studia i Materiały* 2020, no. 16.

DAWID ZYTMAN (1898–1923) – poeta, pisarz. Urodzony w Czeladzi, pochodził z tradycyjnej rodziny, odebrał religijne wykształcenie. W 1912 roku przyjechał do Łodzi, gdzie pracował m.in: w zakładzie złotniczym i jako prywatny nauczyciel języka hebrajskiego. W latach 1919–1922 był zatrudniony w hebrajskim przedszkolu Icchoka Kacnelsona. Jako poeta, zadebiutował na łamach popularnej gazety „Lodzer Togblat” w 1913 roku. Przez następną dekadę jego poezje i eseje drukowano w wielu łódzkich dziennikach i pismach jak np.: „Folksblat”, „Gezangen” [Pieśni], „Jung-Idysz”, „Szweln” [Progi], „S’feld” [Pole], „Ojfgang” [Jutrzenka], „Wegn” [Drogi]. W 1921 roku opublikował tomik poezji *Oyf vajtkajten krajznde fal ich*, który opracowała plastycznie Ida Brauner. Z powodu złej sytuacji materialnej często głodował, co doprowadziło do wyniszczenia organizmu. Zmarł w 1923 roku w szpitalu we Wrocławiu w wieku zaledwie 25 lat.

BIBLIOGRAFIA:

D. Zytman, I. Brauner, *Oyf vajtkajten krajznde fal ich*, Achrid, Łódź 1921;

Z. Reyzen, *Leksikon fun der Jidiszer literatur, prese un filologie*, Vilne 1928; *שׂוֹנֵי-יִיִּשׁ / Jung-Idisz / Yung-Yidish / 1919*, I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), Łódź 2019.

DAVID ZYTMAN / ZITMAN (1898–1923) – poet and writer. Born in Czeladź, he received a traditional religious education. He came to Łódź in 1912 and worked at a goldsmith’s workshop and as a private Hebrew teacher, among other jobs. Between 1919 and 1922, he was also employed at Yitshak Katzenelson’s Hebrew-language nursery school. He made his poetic debut in 1913 in the popular Łódź newspaper, *Lodzer Togblat*. Over the following decade his poetry and essays were printed in many Łódź journals and periodicals, such as the *Folksblat*, *Gezangen* (Chants), *Yung-Yidish*, *Shveln* (Thresholds) *S’feld* (The Field), *Oyfgang* (The Morning Star), and *Vegn* (Paths). In 1921, he published the poetry volume *Oyf vaytkeytn krajznde fal ikh* illustrated by Ida Brauner. Due to his poor material circumstances he often went hungry, which led to cachexia. He died in 1923 in a hospital in Breslau aged only 25.

BIBLIOGRAPHY:

D. Zytman, I. Brauner, *Oyf vaytkeytn krajznde fal ikh*, Achrid, Łódź 1921;

Z. Reyzen, *Leksikon fun der Yiddisher literatur, prese un filologie*, Vilne 1928; *שׂוֹנֵי-יִיִּשׁ / Jung-Idisz / Yung-Yidish / 1919*, I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (eds), Łódź 2019.

Translation of Biographical Notes: Dominika Gajewska

Ojf wajtkajten krajznde fal ich

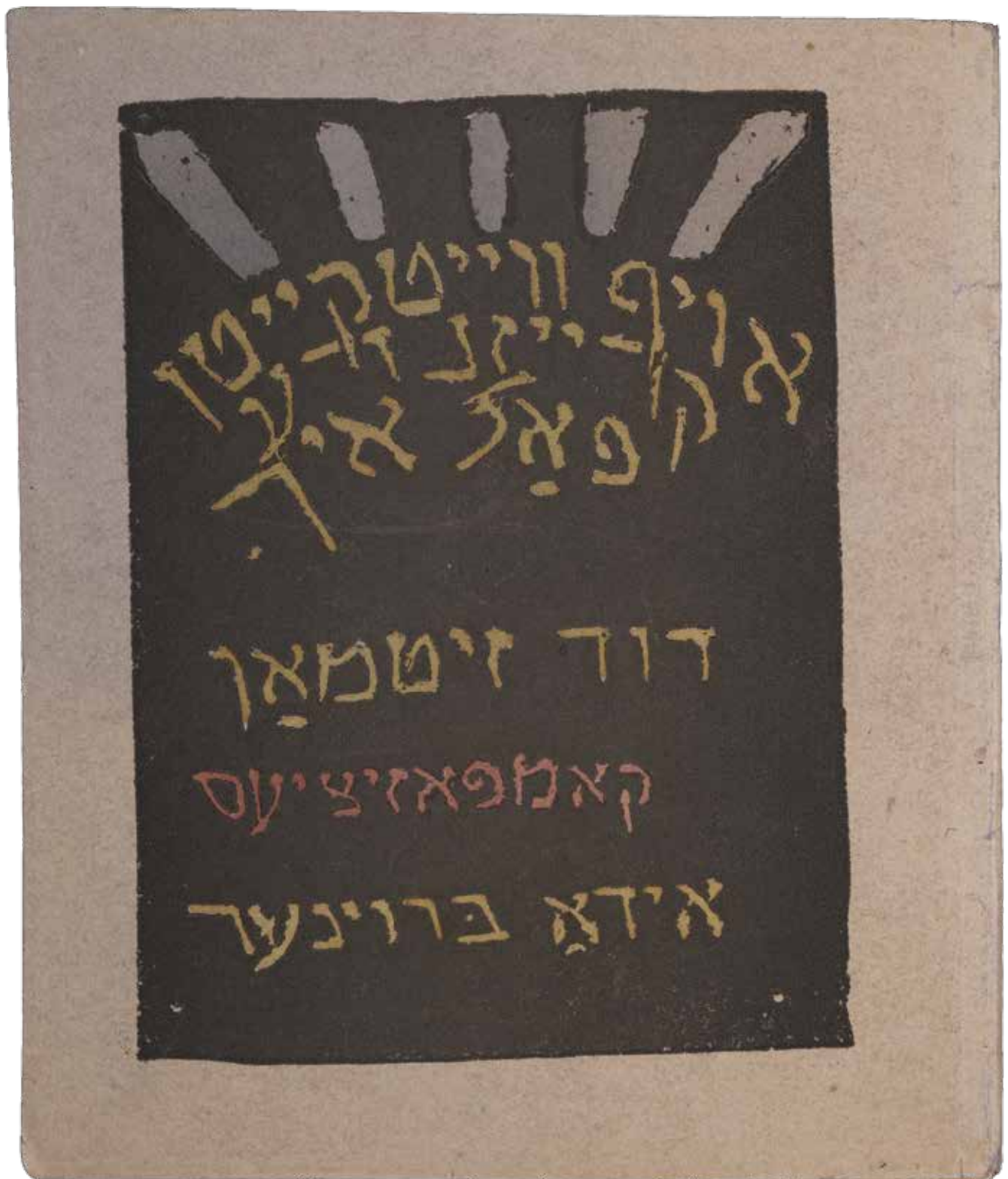
אויף ווייטקייטן קרייזענדע פאל איך

Napisał Dawid Zytman

Kompozycje Idy Brauner



Faksymile tomiku nr 86
Zbiory Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych

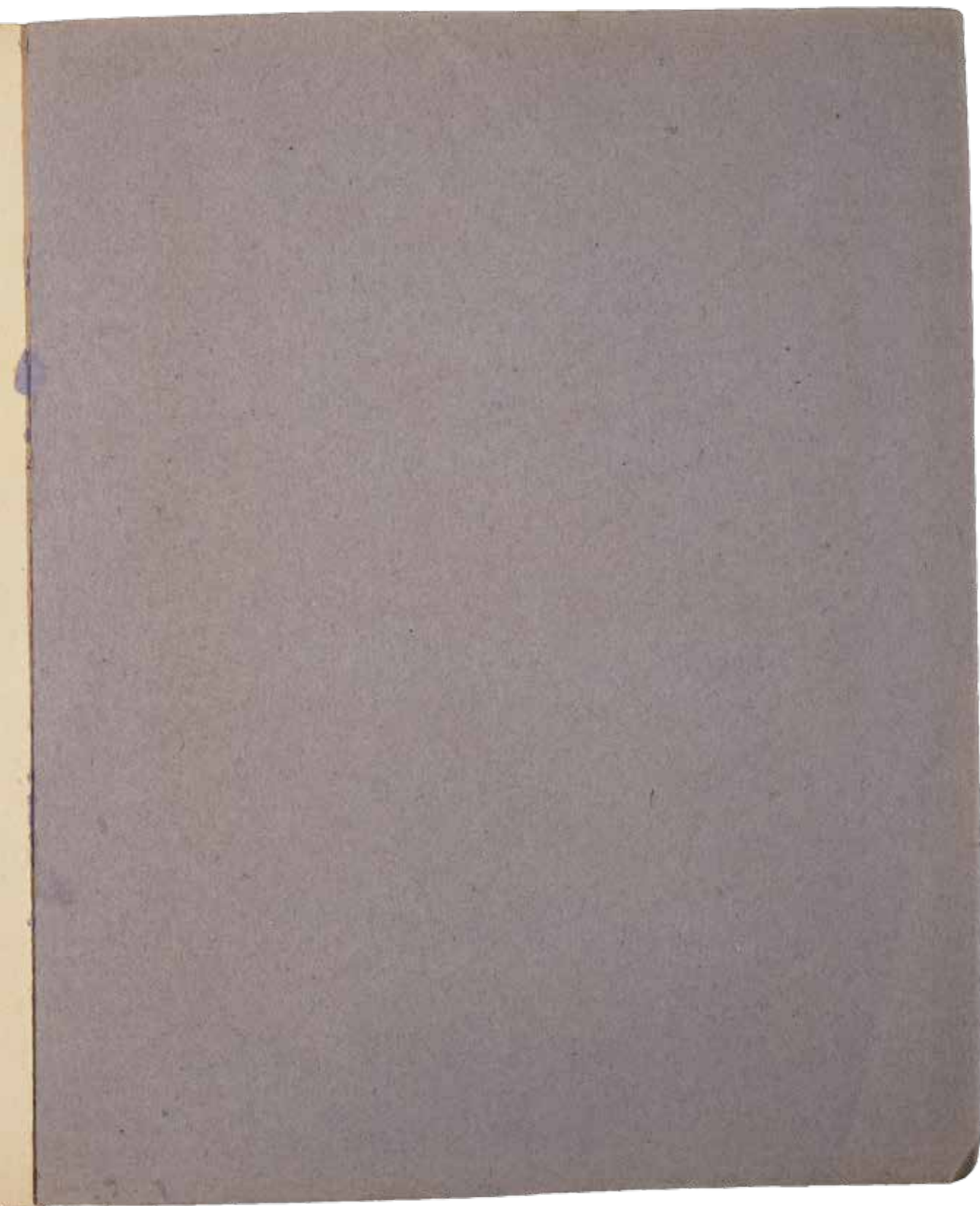


Gift
Fronz Bader
May 4, 1981



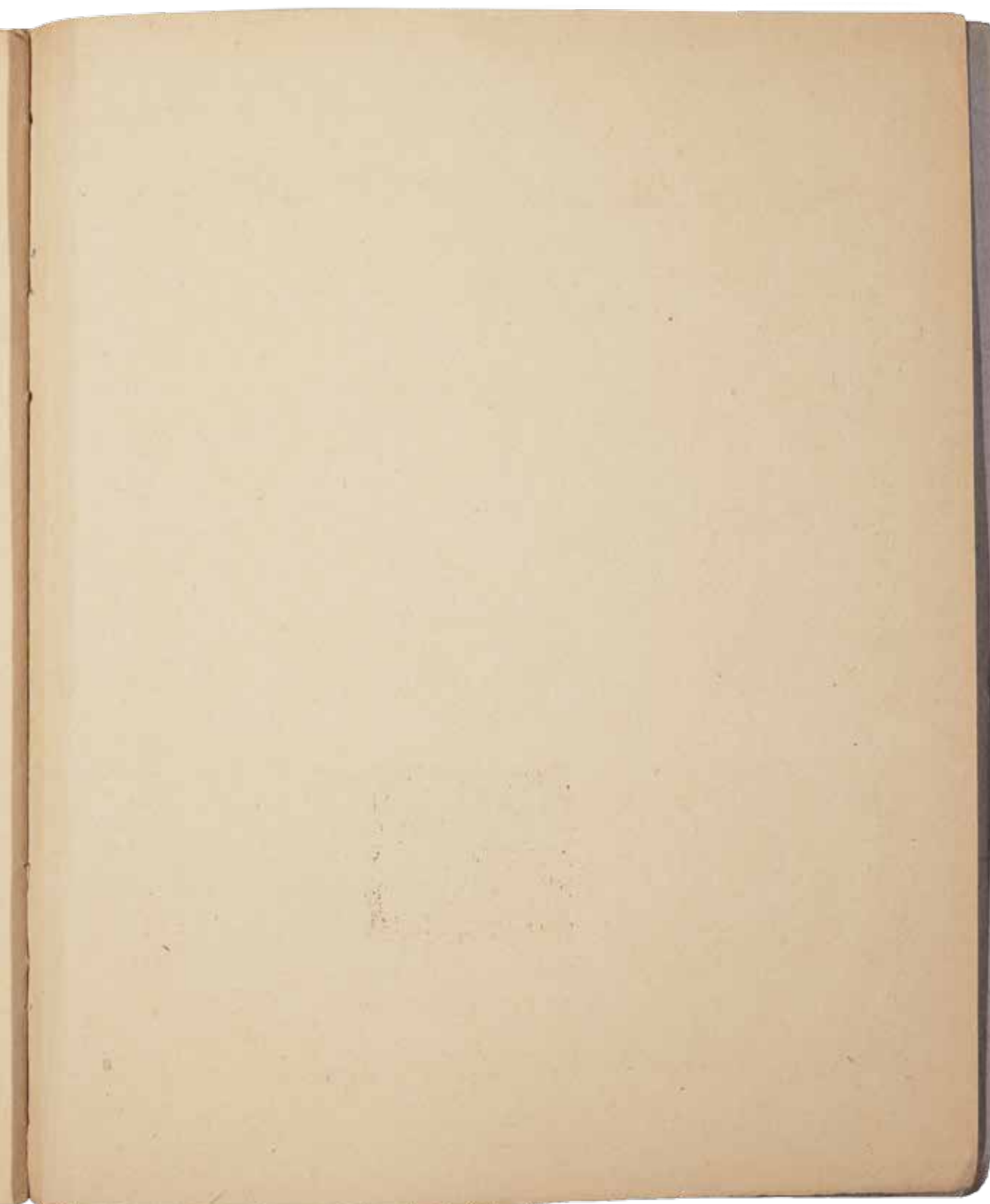
אגודת ישראל. אגודת חסידים

לנדן.
1921.

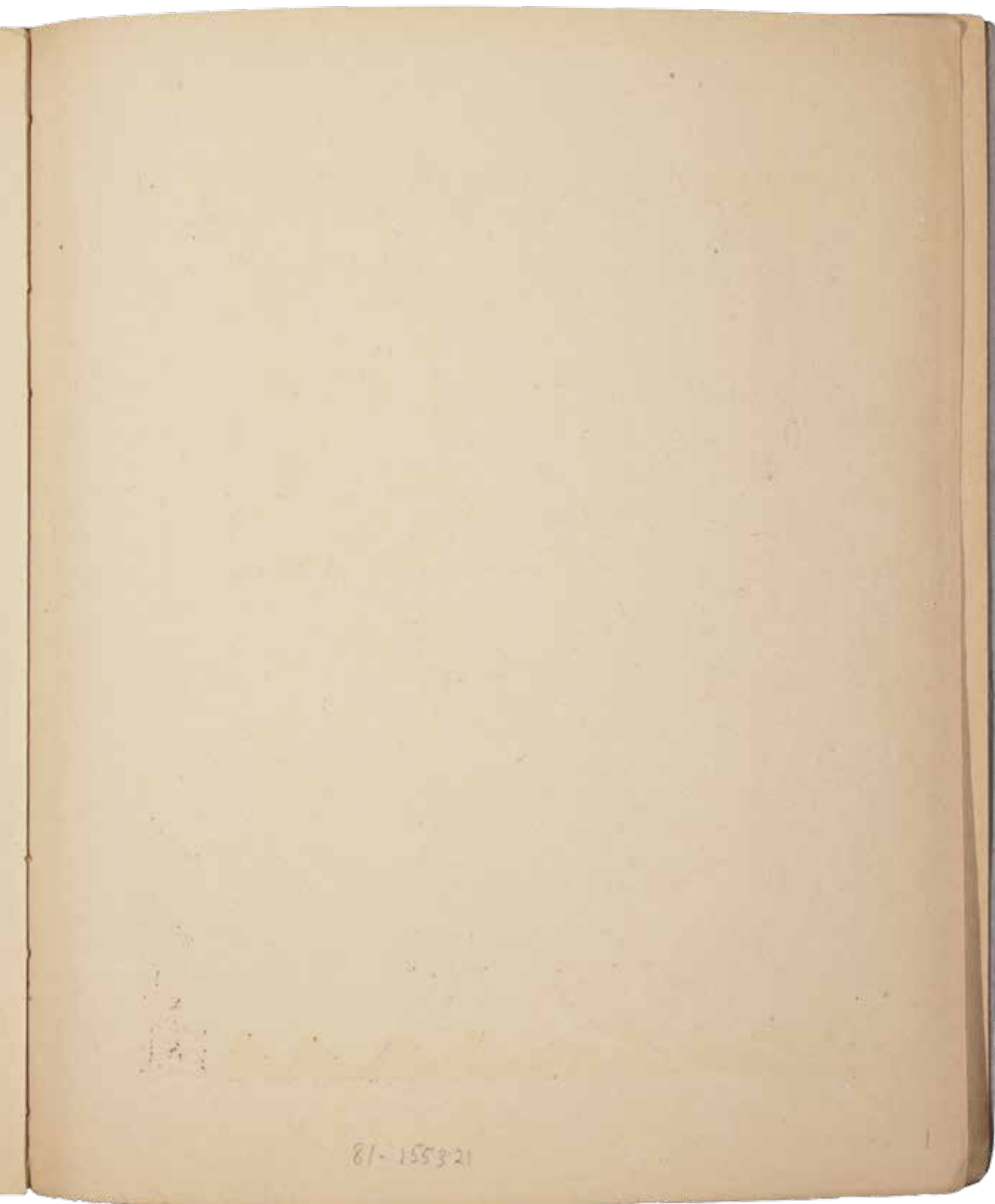


אַזײַק װײַטקײַטן
 קרײַזבײַע
 פּאַפּ אײַך
 שׂ

קאַמפּאַזיציע
 אין װאַרט פּון דוד זײַטמאַן
 אײַנבײַלד פּון אײַדאַברױצע





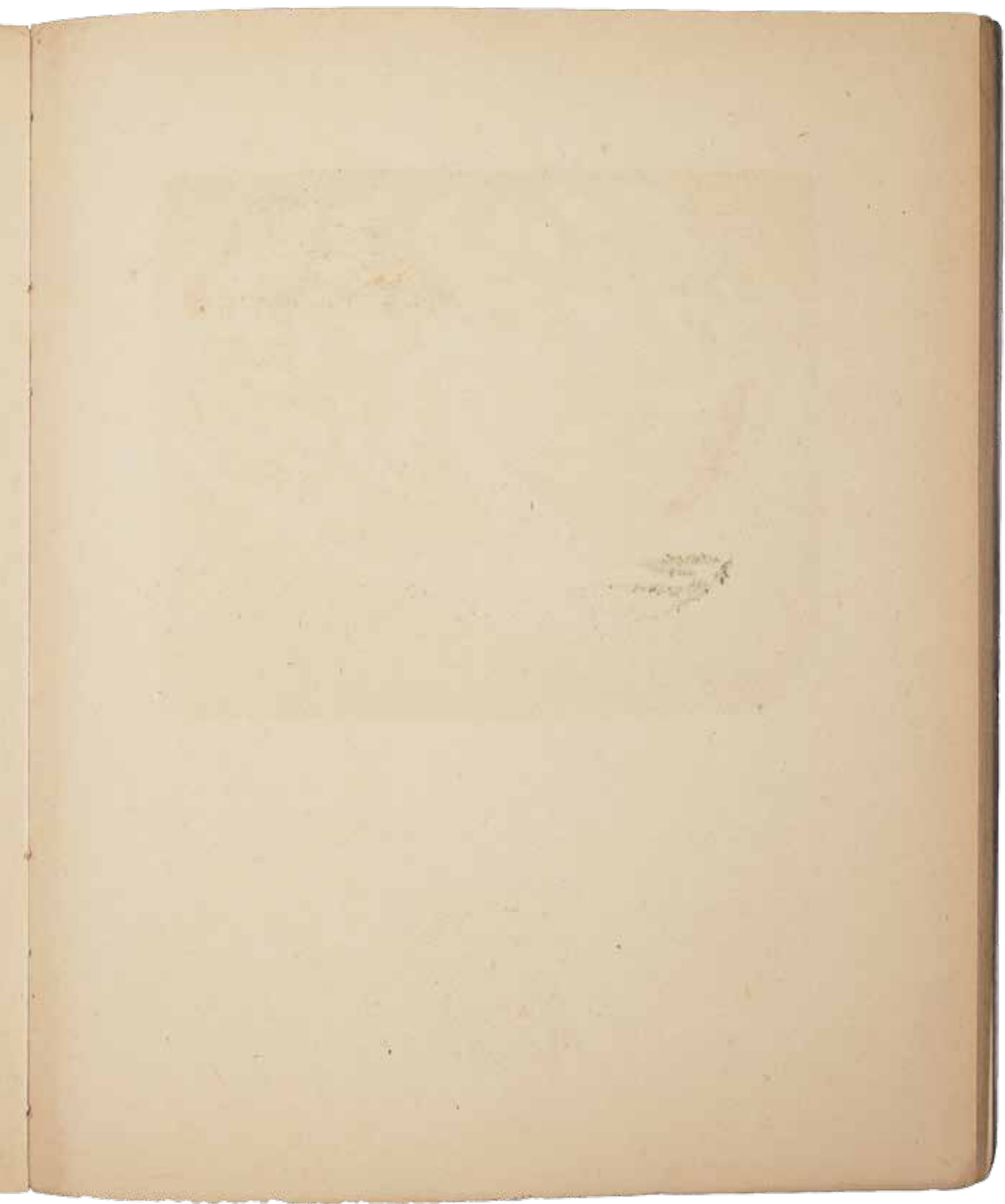


81-155321



עפל-בוימער
וואַקסן פון אונדזערע הערצע
-גאטס סאד-
פון פאַרכשופטן זיין.







כבין טיף און שטייג
אויף מיינע פארוואונדערטע הענט
באוועגן זיך גאטס געזאנגען
פון שווארצע טורעמס און בלויע
דימלען

ערגיין-וואו פון וואנען
דער איך זיך



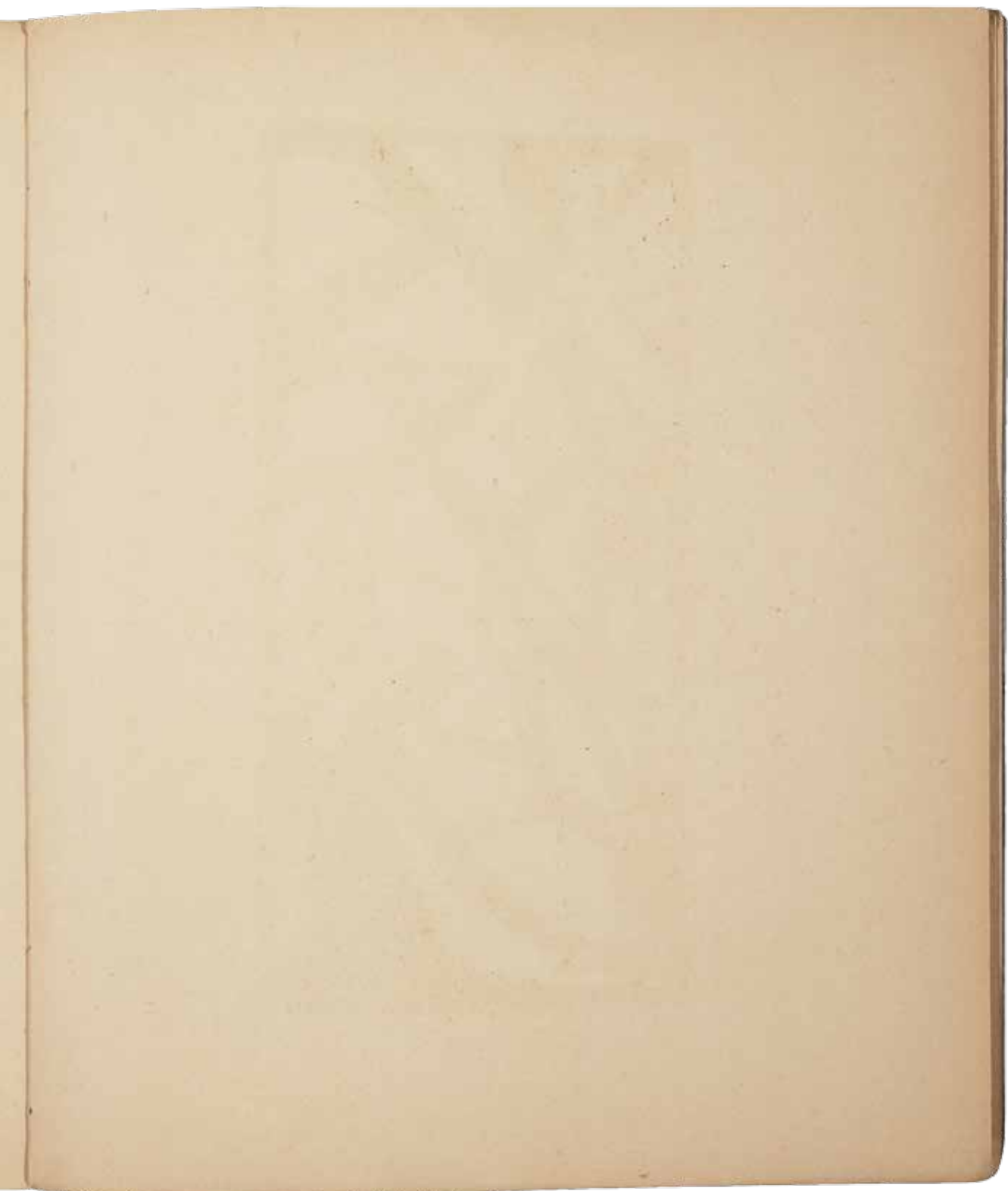


אינם שטיצקויט פון אזיין
טראגן די טורעמס לבנה-

העמדער

פרייען זיך די נאכטוואנדלער
ציטערט אין הארץ באַ זיי
אַ נס.







זיבערן
טרערן אין קאסמאסדי
בענקענדע שאפונגען
גאטס גליק
קוילערט זיך מיט א העלן
געלעכטער
צו זייערע הערצער.





סוויינט די וועלט
פארבלייבט און דער שראקן
פונם וויי אויפן בראכשטול
אין בעאסן דע מערותג
פערט דער טוי
- מיין הארץ באגינט







פאלן פלאמען
גיסן זיך זונען אין מייע אויגן
גיי אין בלינד אין ליכטיקייט
גרויס
ווי גאט

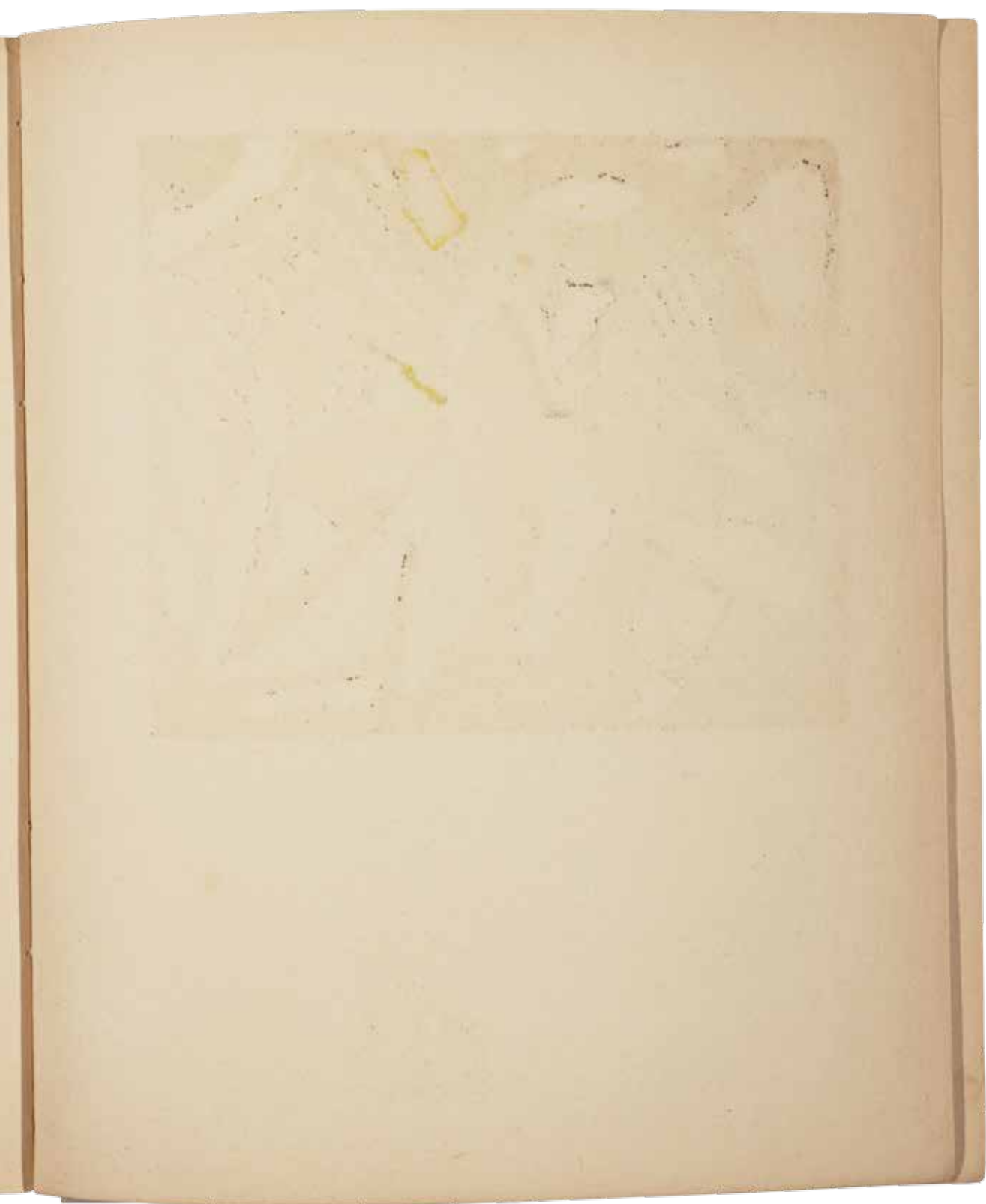




אֵיךְ
גְרוּיִם

אין מיין איינזאמען וואַנדער
מוז בעטן די קערנדלאַך זאַמד
זיי זאלן מיר ליבלעך זיין.





לאין טיף געפאָלענעם שניי
לויף אַיך
יונג

מיינע פיס דערהויבן
שטאַפלען

צום הימל.





אויף ווייטקייטן
קרײזנדע
פאל איך
מיין הארץ איז אהימל
אונטער זעלכן סוואגלען שטערן





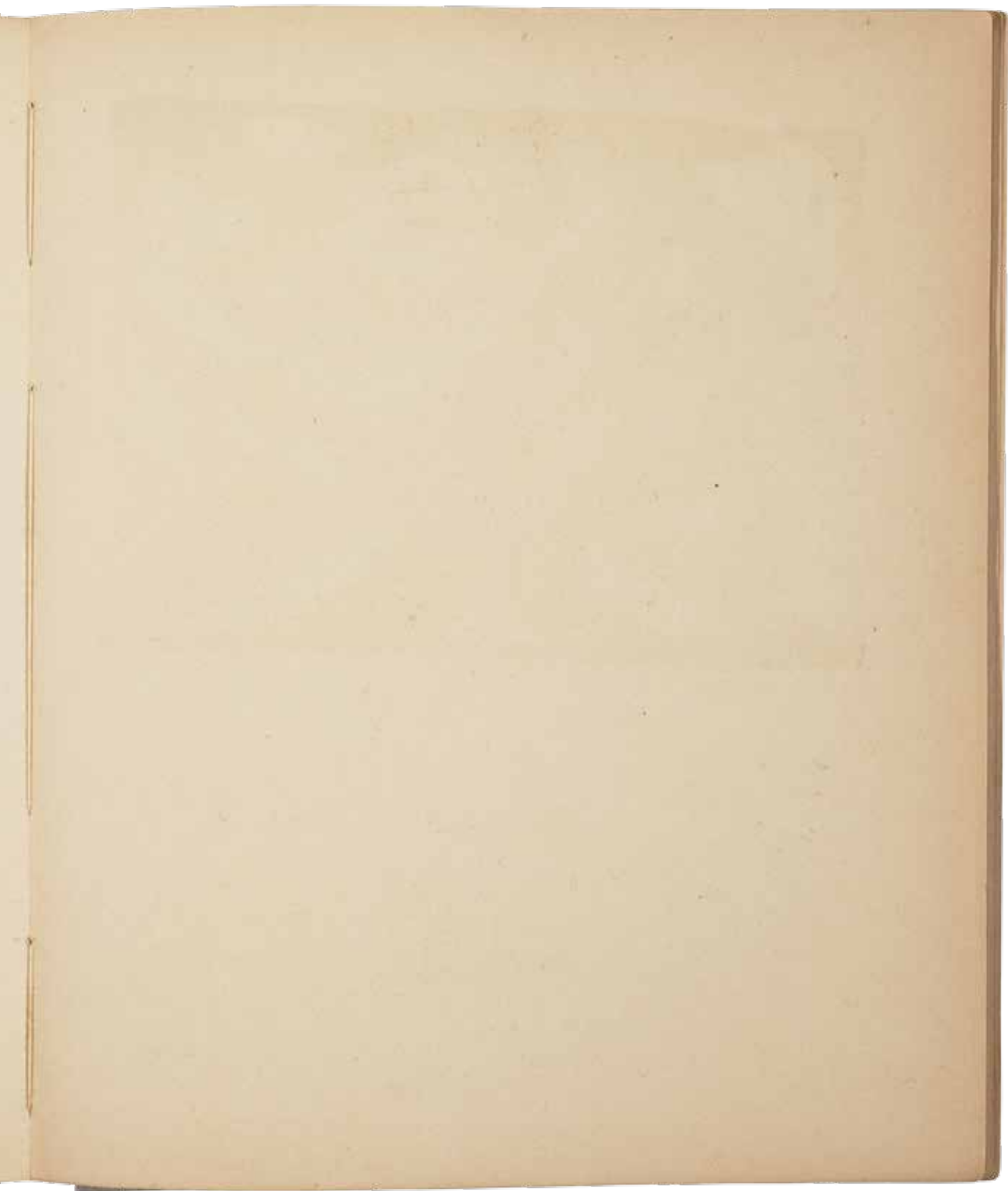
אין א שטילער שעה
בין איך געקומען
גאטס הארץ
אויף א וועלט
וואס איז דאמלס געווען
בלוי פאר אים.





אינס קענצטן ווייניקעלע פונווערט
 וואו לטערעט מיין פוס
 איז שווארץ
 און מאַריאנעטן האבן
 קונעלאַן געצונדן
 פרייען זיך.







גאט - שטאַרק זיך אין אונדז
לאז דיין ווילן נישט אַוואַקטון
היל דיר אין בלויע שלי עון
פון מילדקייט.

גאט שוועב אויף אין אונדז
דערהויב רגע איבער רגע
פאַרטויף דיין טיפקייט
שיאַף דיין שאַפונג

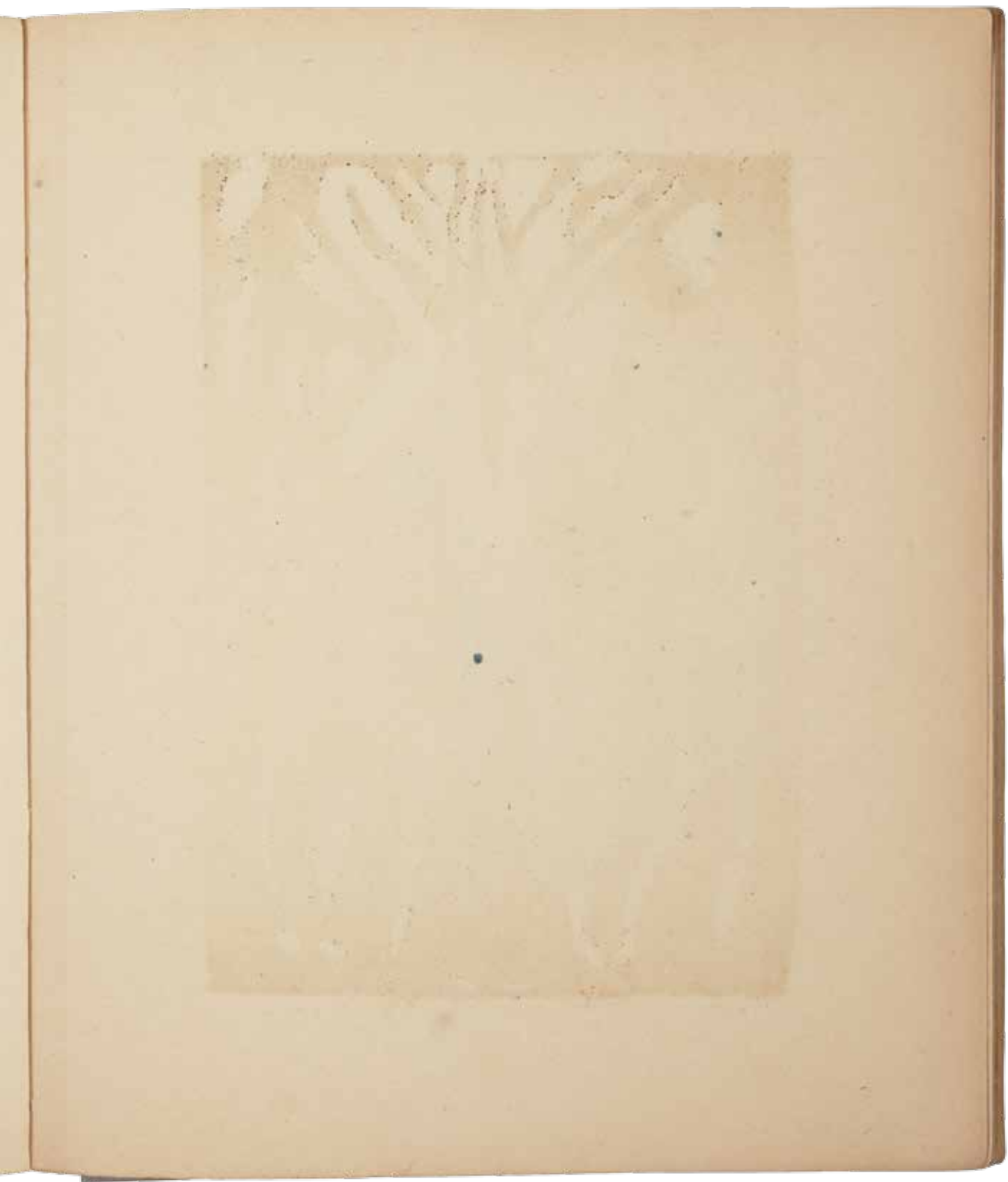
גאט זייגאט אין אונדז!

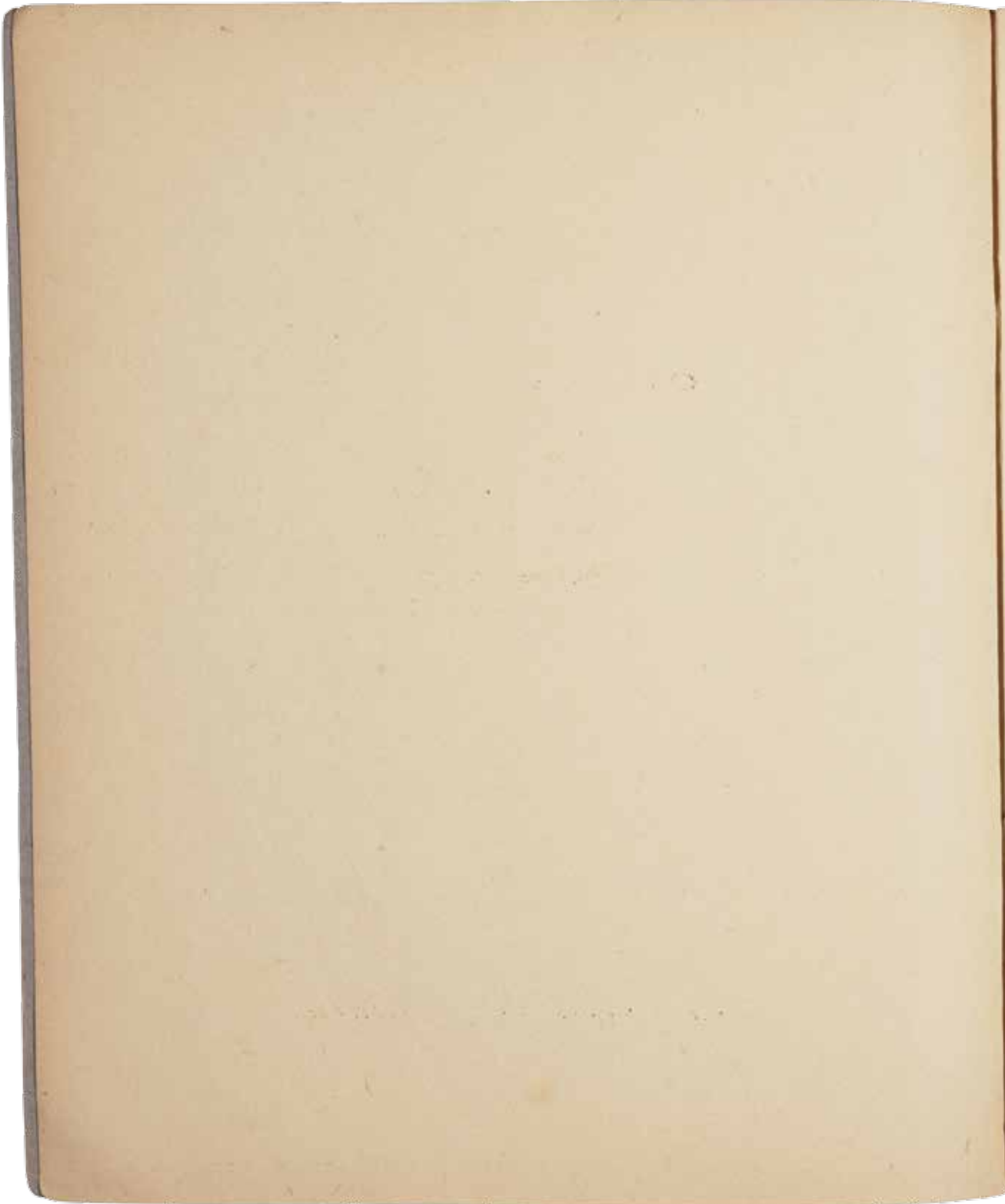


ארויסגעגעבן אין 200 נומערירטע ענדערטע פלארן

№ 67.







אתיות אין בילדער געשניטן אין געמאלט
פון אידא ברוינער



ארדעס פון פארלאג:

„ACHRID“ Łódź, Cegielniana 5.

Zitman

Zytman, Dawid

PJ 5129

Z 57093

Hebr.
Cage

Ojf wajtkajten
krajznde
fal ich

napisał Dawid Zytman

kompozycje Idy Brauner

Druk Z. Szaladajewskiego w Łodzi Cegieln. 5.



Dawid Zytman

Na wirujące padam dale

Tłumaczenie z języka jidysz: Dariusz Dekiert



Ojf wajtkajten krajznde fal ich / אזיך ווייטקייטן קרייזענדע פאל איך / Na wirujące padam dale — 3/19

Ojf wajtkajten krajznde fal ich / אזיך ווייטקייטן קרייזענדע פאל איך / Na wirujące padam dale — 5/19



Na wirujące padam dale

Kompozycje
Słowem: Dawid Zytman
Obrazem: Ida Brauner

Jabłonie
Wyrastają z naszych serc
- sad Boży
Z zaklętego bytu.

ALEF



כבין טיף און שטייך
אויף מיינע פארוואונדערטע הענט
באוועקן זיך גאטס געזאנגען
פון שווארצע טורעמס און בלויע
דימלען
ערגיץ-וואו פון וואַגען
דער איך זיך



Ojf wajtkajten krajznde fal ich / אויף ווייטקייטן קרייזענדע פאל איך / Na wirujące padam dale — 6/19

Ojf wajtkajten krajznde fal ich / אויף ווייטקייטן קרייזענדע פאל איך / Na wirujące padam dale — 7/19



אינס שטיקייט פון זאלין
טראגן די טורעמס לבנה-
העמרעד
פרייען זיך די נאכטוואַנדלער
ציטערט אין האַרץ באַ זיי
אַ נס.



Jestem głęboki i spokojny
Na mych poranionych dłoniach
Drżą Boże pieśni
Z czarnych wież i błękitnych niebios
Gdzieś skądś
Słyszę siebie

BEJS

W ciszy samotności
Wieże odziane są w księżycowe koszule
Cieszą się nocni włóczędzy
Drży w swym sercu przy nich
Cud.

GIMEL



זיבערן
טרערן אין קאסמאסדי
בענקענדע שאמונגען
גאטס גליק
קויכערט זיך מיט א העלן
געלעכטער
צו זייערע הערצער.



Ojf wajtkajten krajznde fal ich / אויף ווייטקייטן קרייזענדע פאל איך / Na wirujące padam dale — 8/19

Ojf wajtkajten krajznde fal ich / אויף ווייטקייטן קרייזענדע פאל איך / Na wirujące padam dale — 9/19



סוויגט די וועלט
פארבליבט און דערשראקן
פונם וויי אויפן באכשטוי
אין באַסן דעמערתג
פערצט דערטוי
-מין האַרץ באַגינט.



Srebrne
Łzy w kosmosie, te
Tęskne stworzenia
Boskie szczęście
Przebija się jasnym śmiechem
Do ich serc.

DALET

Szłocha świat
Poblady i przerażony
Na łożu boleści w połogu
W bladym świetle
Perli się rosa
- me serce zaczyna...

HEJ



Ojf wajtkajten krajznde fal ich / אויף ווייטקייטן קרייזענדע פאל איך / Na wirujące padam dale — 10/19

Ojf wajtkajten krajznde fal ich / אויף ווייטקייטן קרייזענדע פאל איך / Na wirujące padam dale — 11/19



Spadają płomienie
Słońca wlewają się w me oczy
Kroczę ślepy w blasku
Wielki
Jak Bóg

WOW

Ja
Wielki
W mej samotnej wędrówce
Muszę błagać ziarenka piasku
By były dla mnie miłe.

ZAJIN



Ojf wajtkajten krajznde fal ich / אויף ווייטקייטן קרייזענדע פאל איד / Na wirujące padam dale — 12/19

Ojf wajtkajten krajznde fal ich / אויף ווייטקייטן קרייזענדע פאל איד / Na wirujące padam dale — 13/19



W głębokim, świeżo spadłym śniegu
Biegnę
Młody
Me stopy wzbijają tumany
Do nieba.

TET

Na wirujące
padam
dale
Moje serce jest niebem
Pod którym wędrują gwiazdy

HET

W cichej godzinie
Przybyłem ja
Boże serce
Na świat
Który był wtedy
Siny od przemocy.

JUD



אינס קעגנטון וויקעלע פון וועלט
וואו לטדעט מיין פוס
איז שווארץ
און מאַריאלעטן האבן
זונע לאַרגעצונדן
פרייען זיך.



Ojf wajtkajten krajznde fal ich / אויף ווייטקייטן קרייזענדע פאל איך / Na wirujące padam dale — 14/19

Ojf wajtkajten krajznde fal ich / אויף ווייטקייטן קרייזענדע פאל איך / Na wirujące padam dale — 15/19



גאט - שטארק זיך אין אונדז
לאז דיין ווילן נישט אַוואַקטון
הייל דיך אין בלויע שלייען
פון מילדקייט.

גאט שוועב אויף אין אונדז
דערהויב רגע איבער רגע
פאַרטוף דיין טיפּקייט
שיאַף דיין שאַפּונג

גאט זיי גאט אין אונדז!



W najdalszych zakątkach świata
Gdzie tylko postanie ma stopa
Zapada ciemność
Już marionetki zapaliły słoneczka
Radują się.

JUD ALEF

Boże - umocnij się w nas
Niech się wola Twa nie zachwieje
Otul się błękitnym welonem
Delikatności.
Szybuj w nas Boże
Wznoś się z każdą chwilą
Pogłębiaj Twą głębię
Stwarzaj swe stworzenie
Boże, bądź Bogiem w nas!

JUD BEJS



Ojf wajtkajten krajznde fal ich / אויף ווייטקייטן קרייזענדע פאל איך / Na wirujące padam dale — 16/19

Ojf wajtkajten krajznde fal ich / אויף ווייטקייטן קרייזענדע פאל איך / Na wirujące padam dale — 17/19



Wydano w 200 numerowanych egzemplarzach
Nr **67**

Litery i obrazy wycięte i pokolorowane
przez Idę Brauner

Adres wydawnictwa:
„Achrid” Łódź, Cegielniana 5



Himlen in opgrunt

הימלען אין אפגרונט

Napisał Chaim Król

Kompozycje Estery Karp

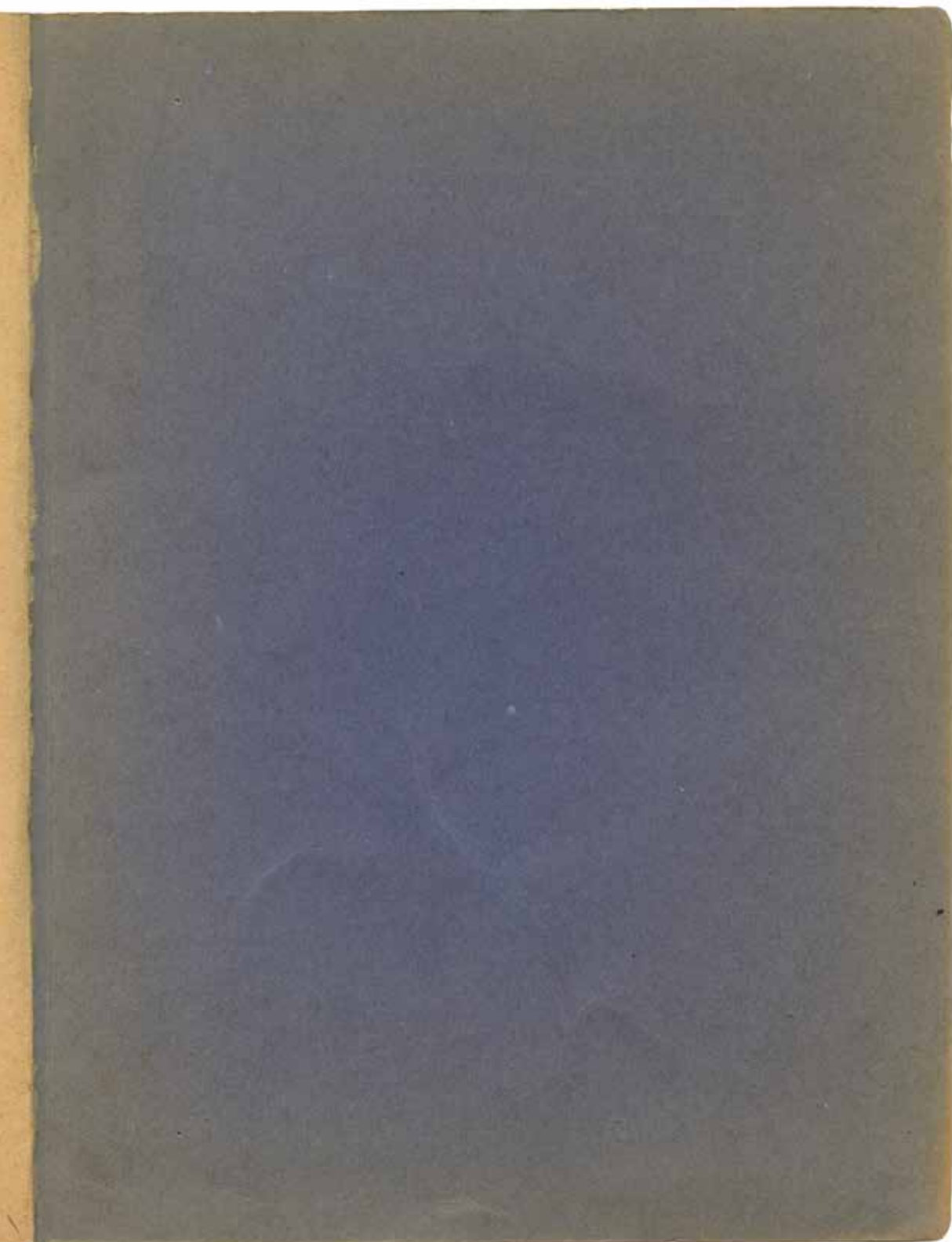


Faksymile tomiku nr 2
Własność Dariusza Dekiarta





פארלאנג אחריד
לאדזש.
1921.



דימלען אין אפגרונט.

פון חיים קרוז.



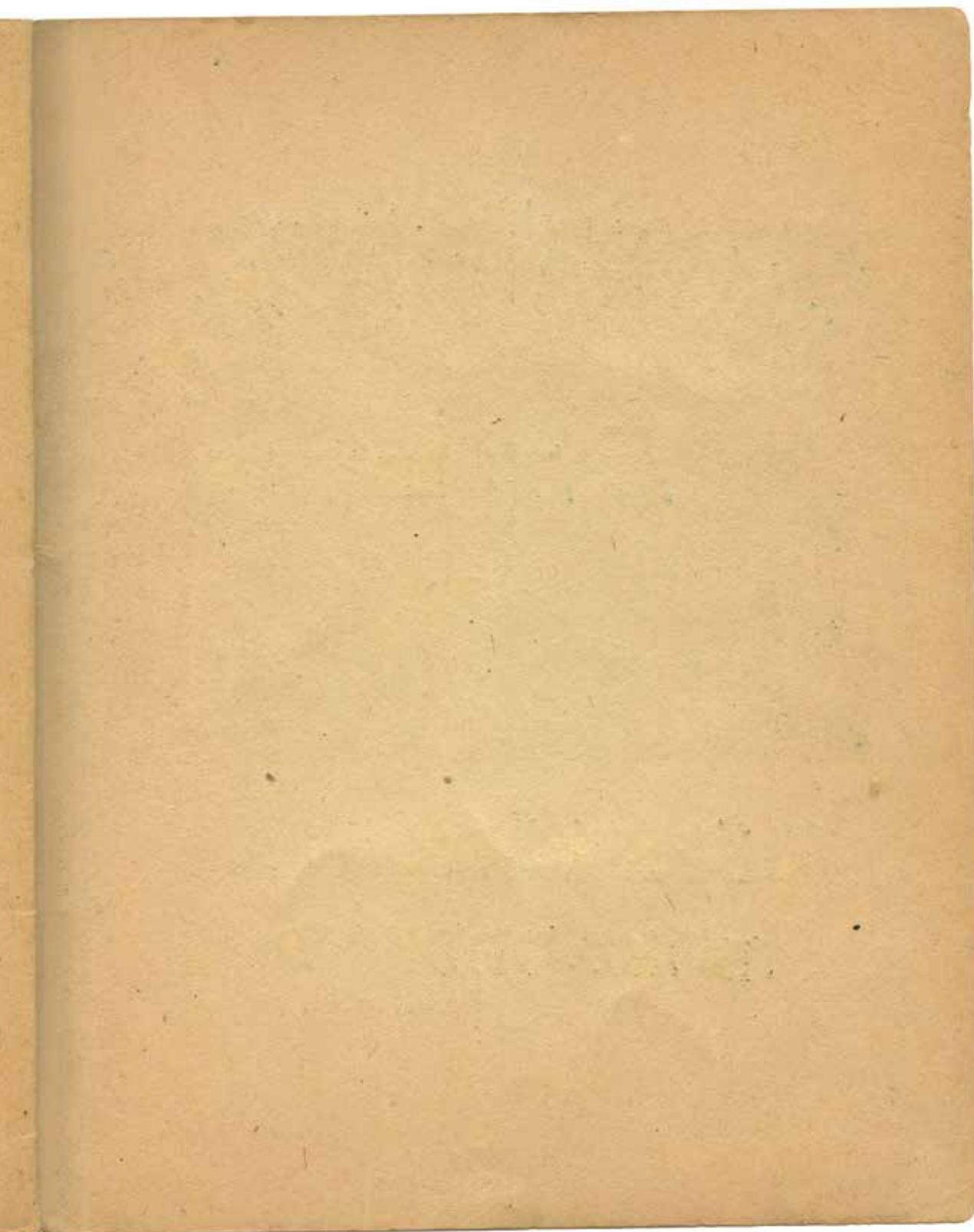
קאמפאזיציעס

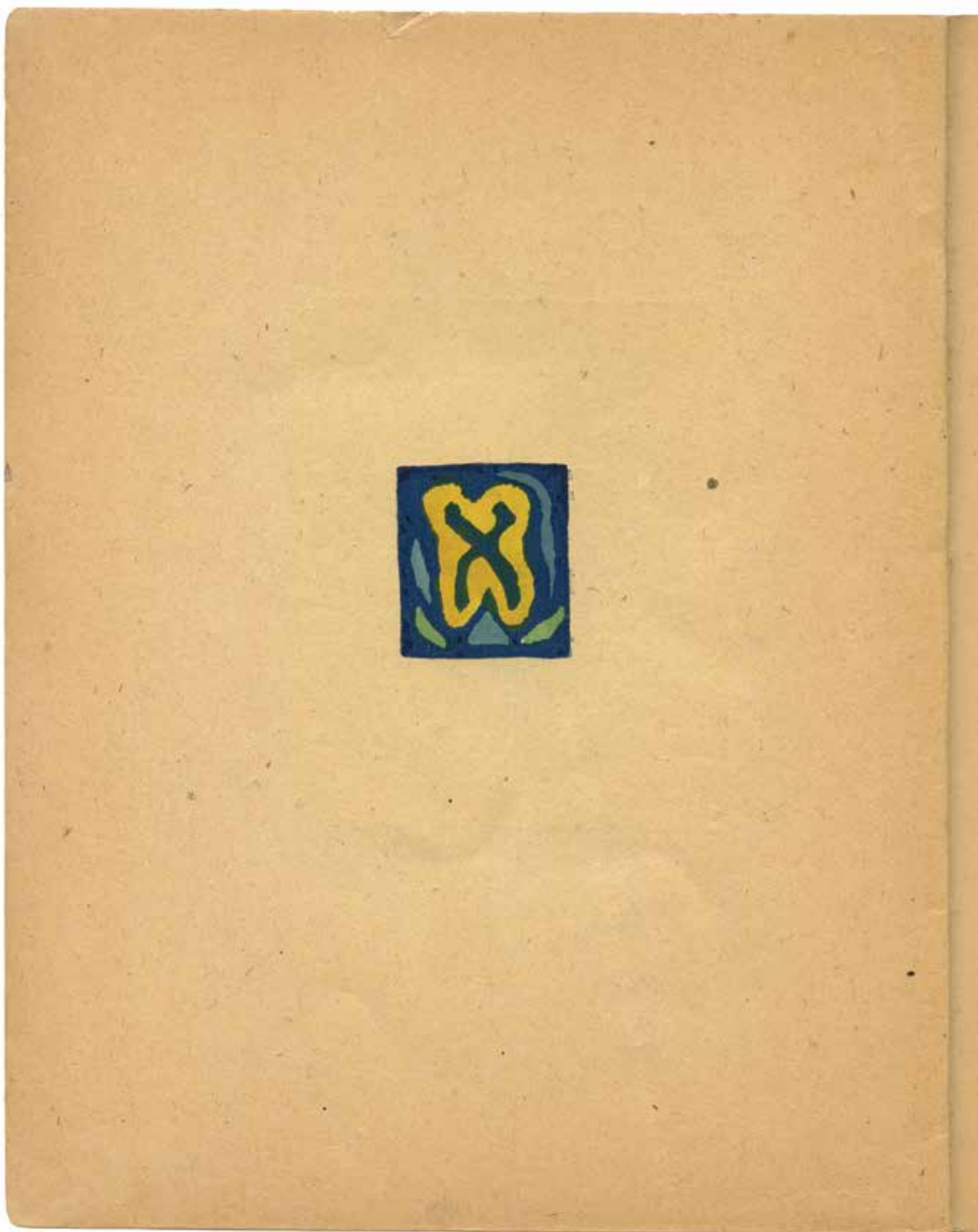
פון אסתר קארפ.

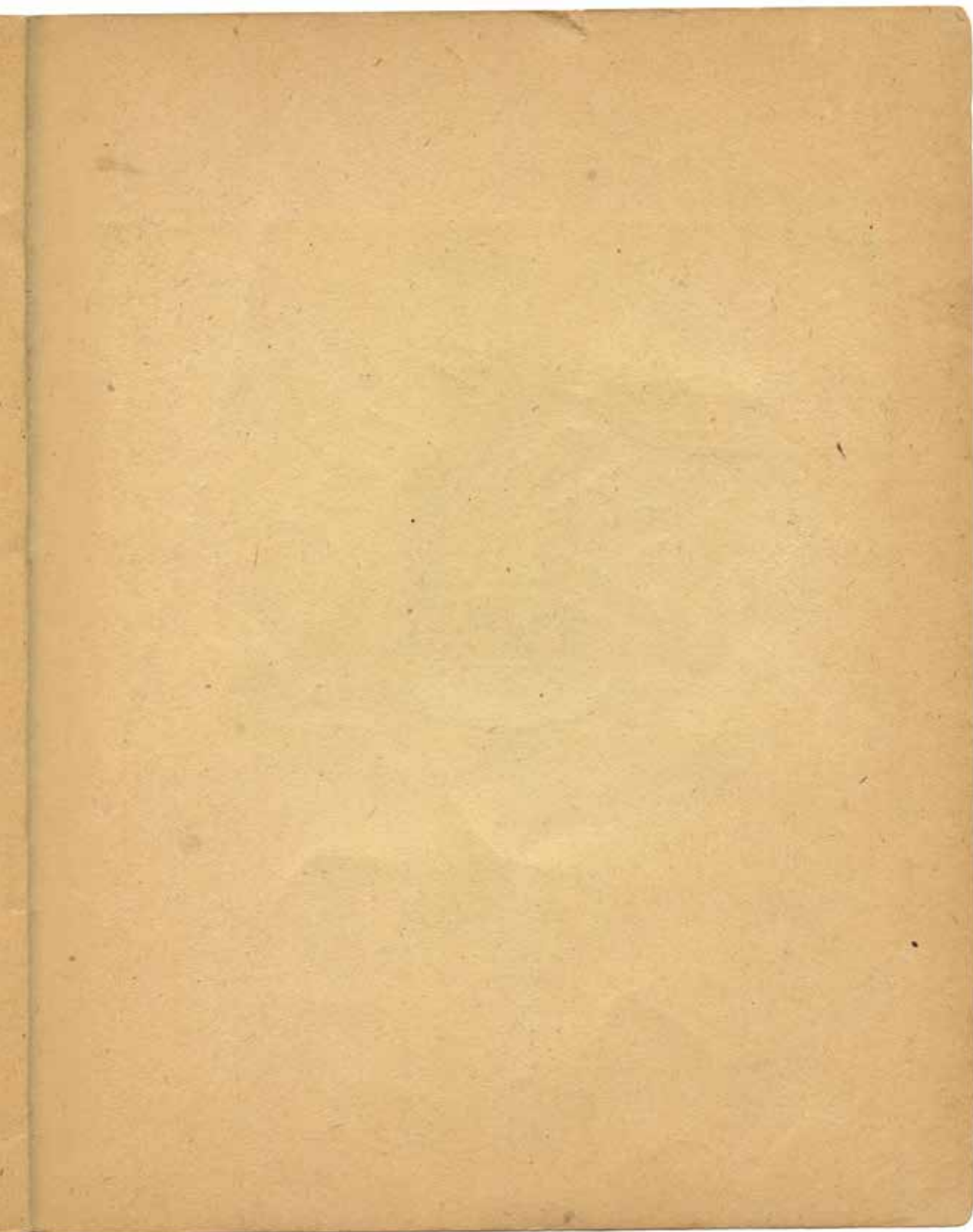
הבנין מן שמיא עלן
מלהין אלס דאל איהר לבויא דין
פין טיפן דאלפן פארטו און
מין אביט. און ארט

VIII / פרייט-און
1810



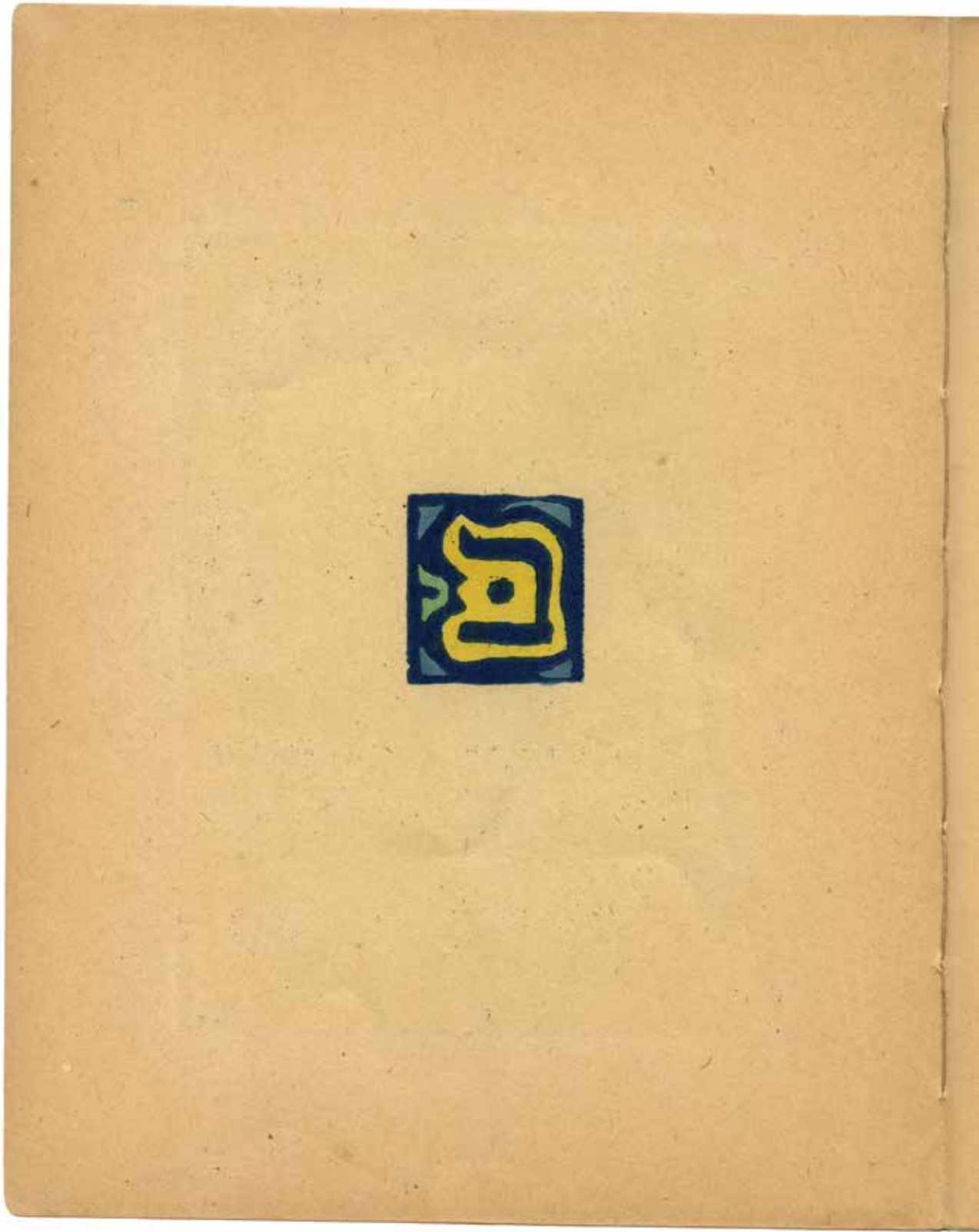


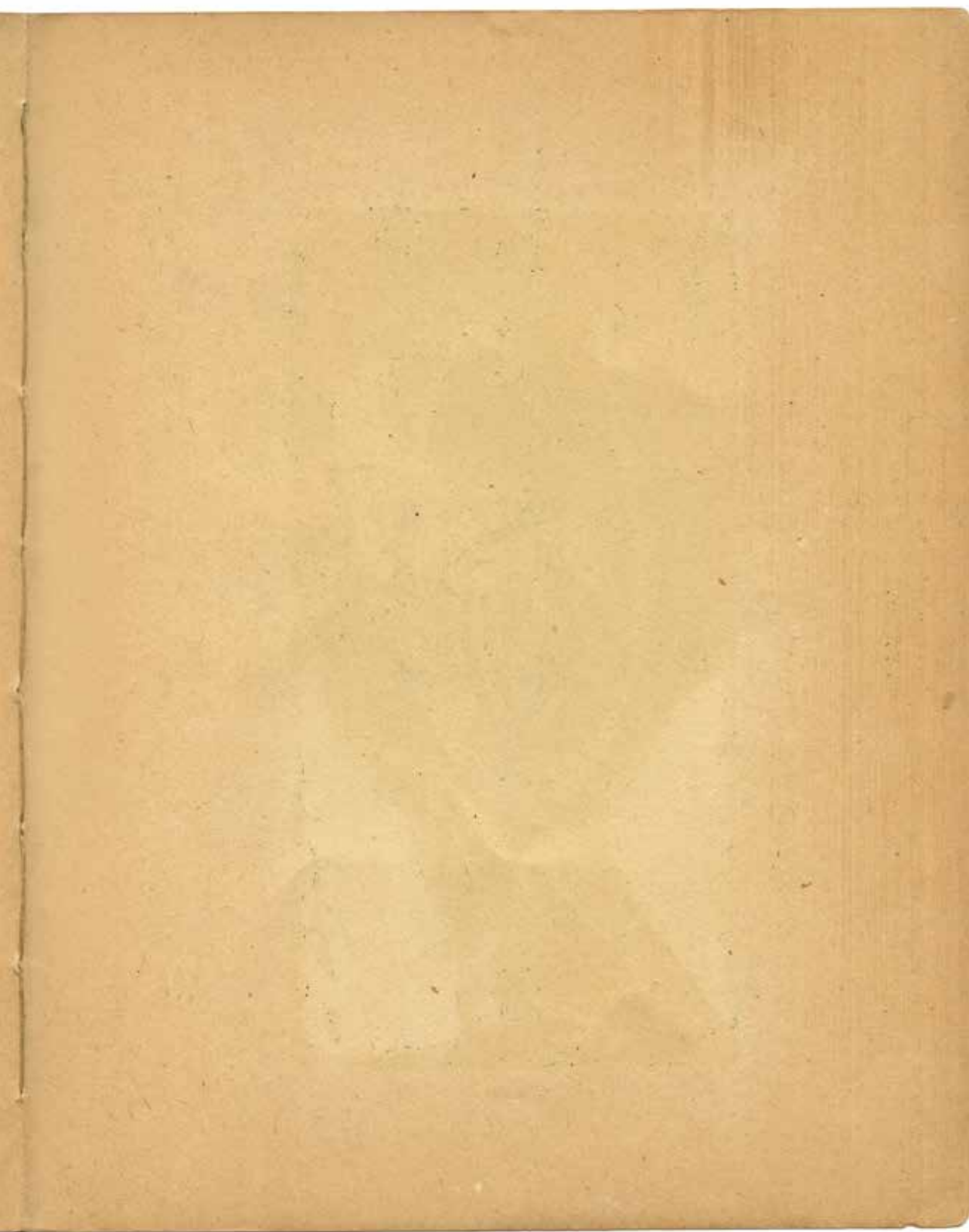






נישט קיינעם נישט
קיינעם
דער צייל פון דיין
הארצין
פון היכל פון גאט
פאר וויסט וואגלט
דאן עו די
מיט אויגן אן ליכט

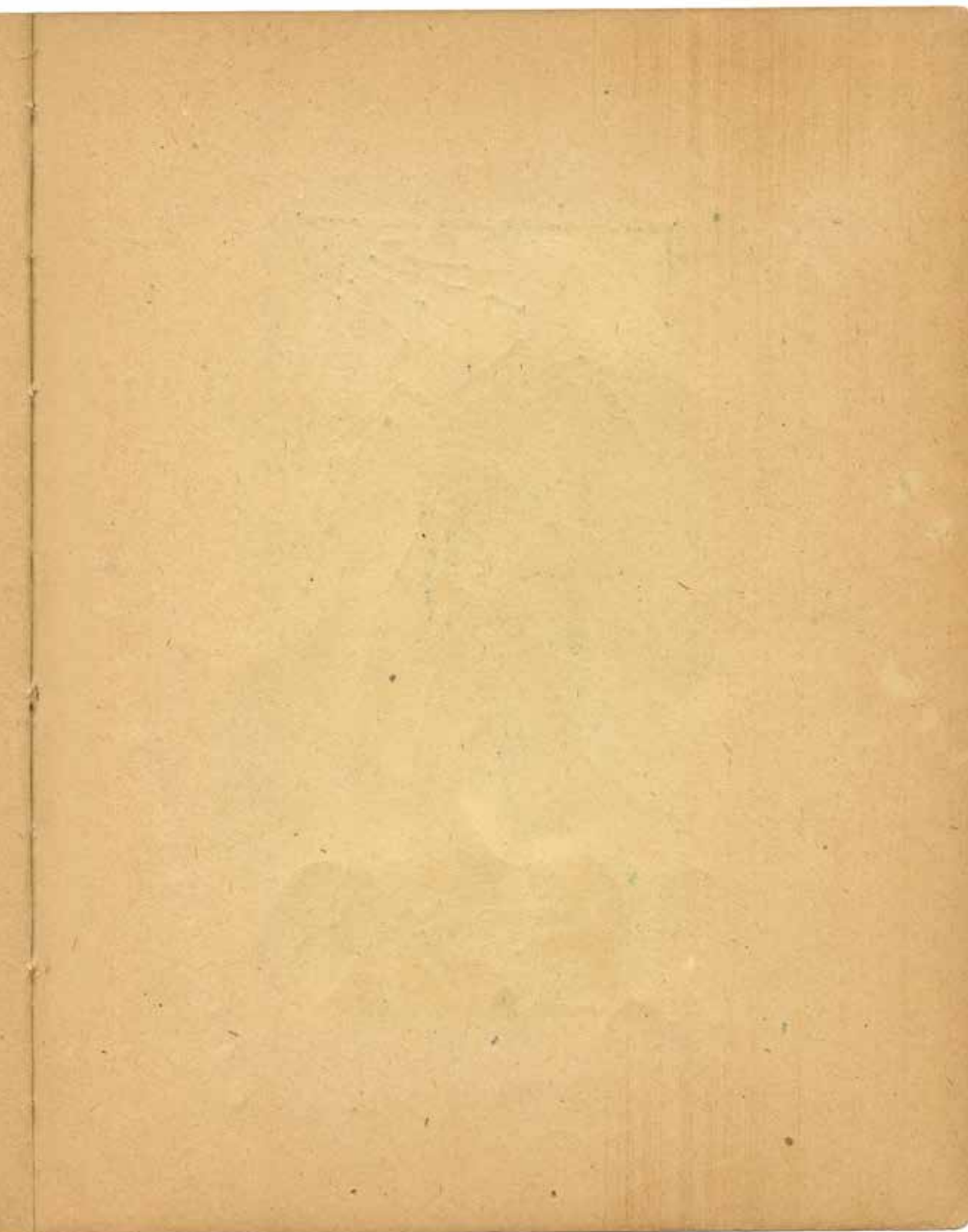






פלייכט דער טאג
נישט כהייב אויף די אויגן
צום וואונדער
די נאכט איז וואונדערדיקער
אין די טיפן פון אירע נישן
אטעמט מיין שטילקייט
אין די ווייטן פון אירע
אומענדן
קרייזט מיין וועקן
אין די הייכן פון אירע
ליכטער
שוועבט מיין זיין.





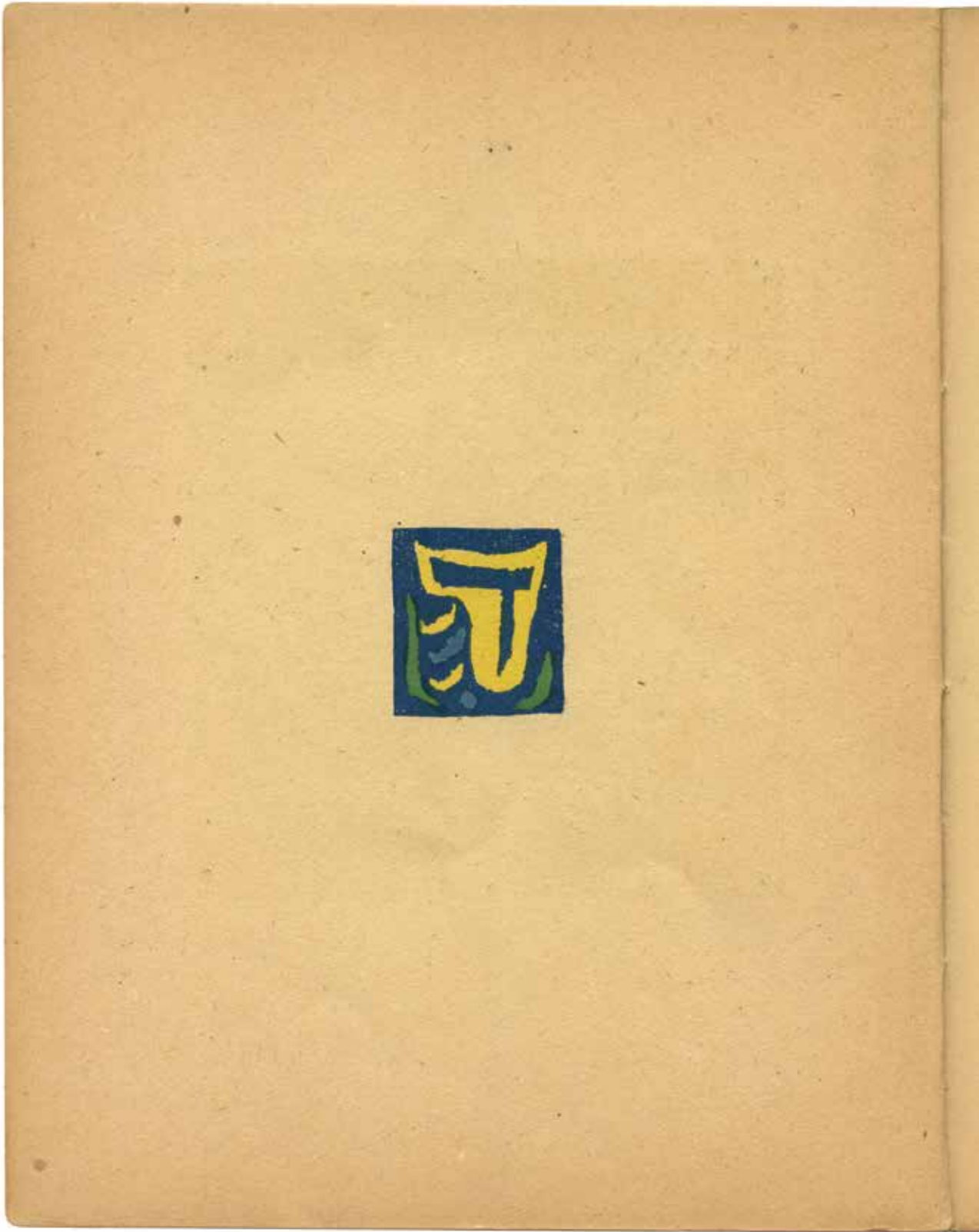


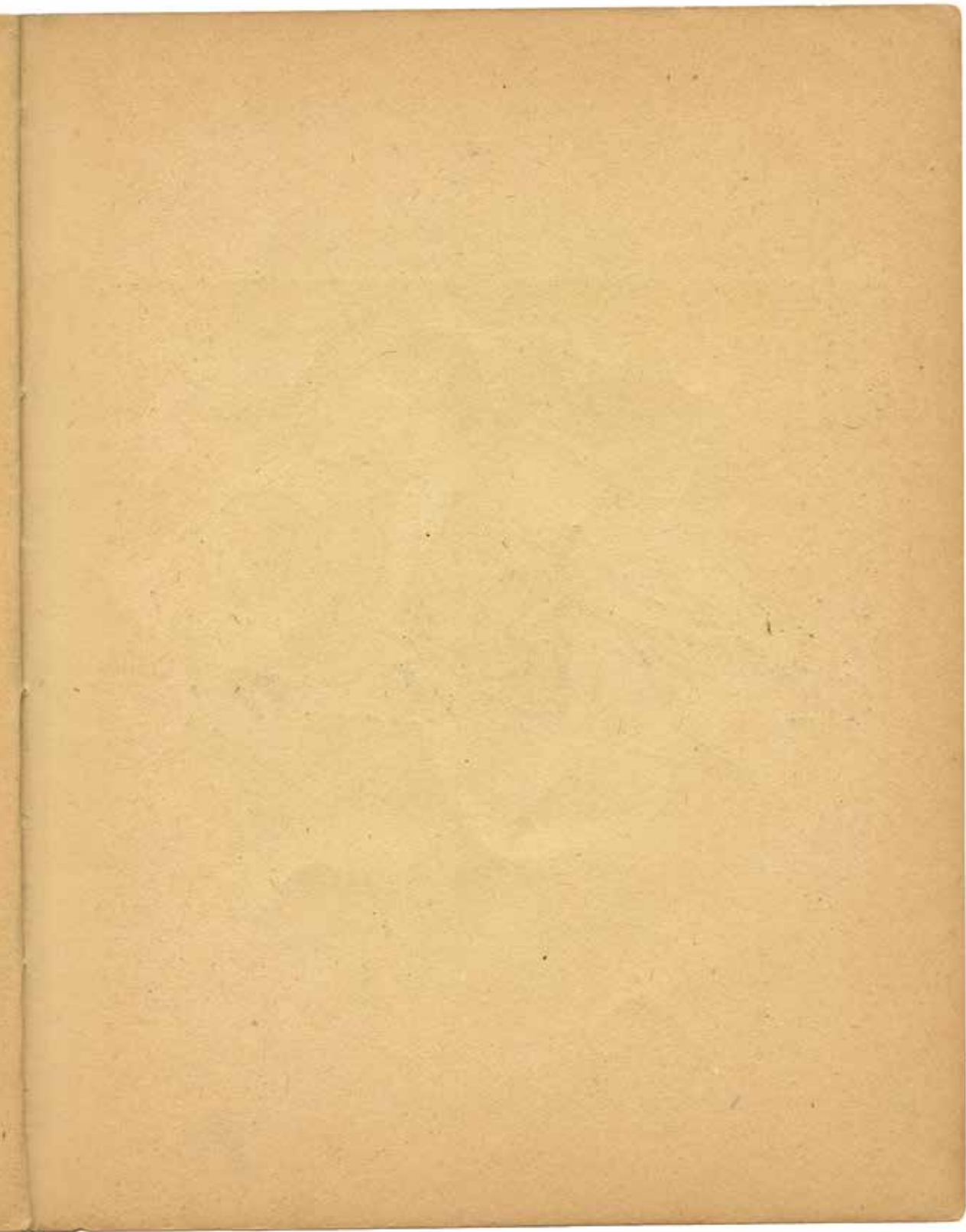
לען צו מיינע אויגן
זיי העען ווייט
און
גארנישט

וועלסטן נישט געפויילענע
קוילערן זיך פאר זייערע
ברעמען
הימלען נישט דערפארטיקטע
ציען זיך פאר זייערע
בליקן



און זונען פאר וועלטן
שפעטערע
שפיגלען זיך אין זייערע
טיפן
לען צו מיינע אויגן
כזע פיל
און
גארנישט.

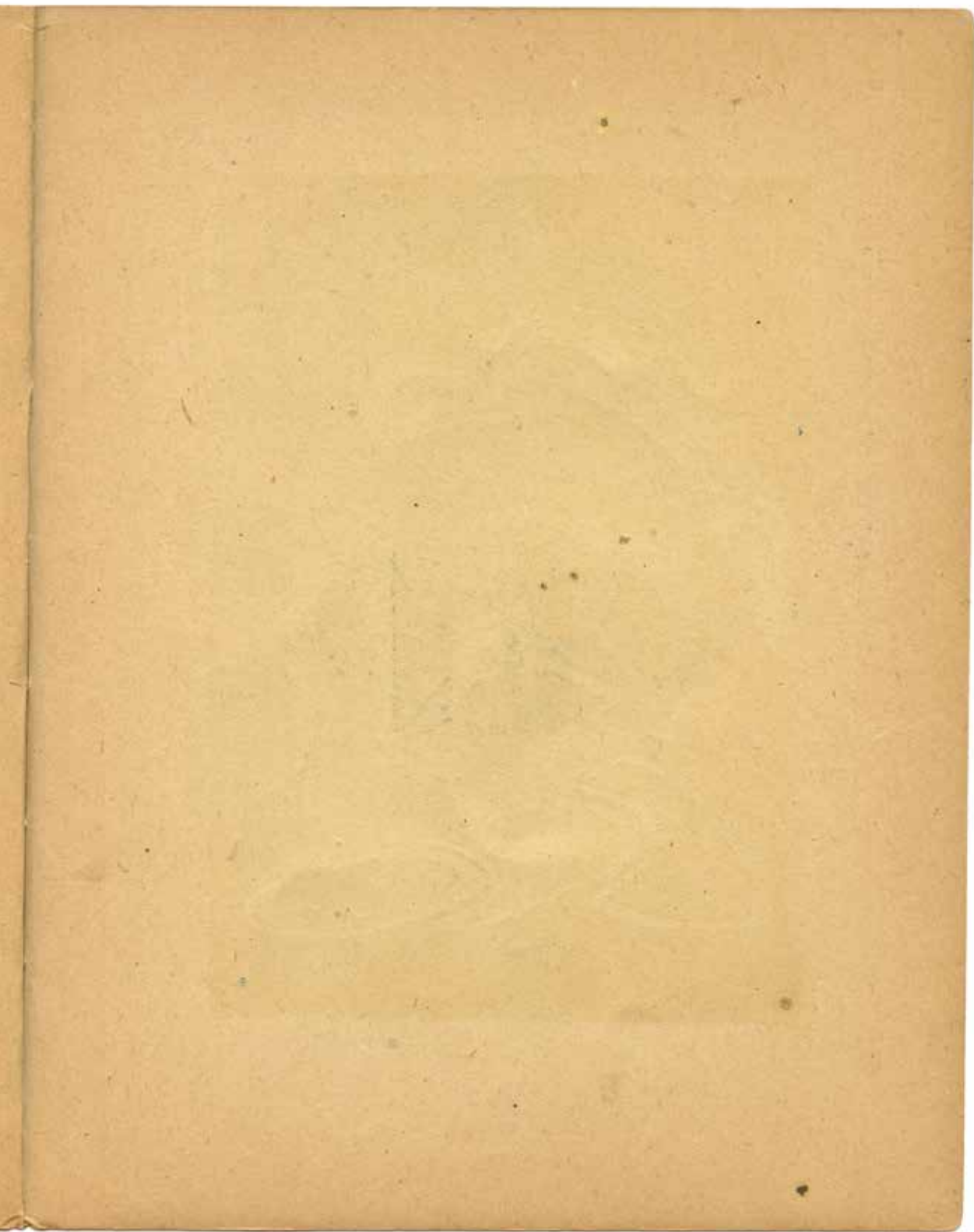






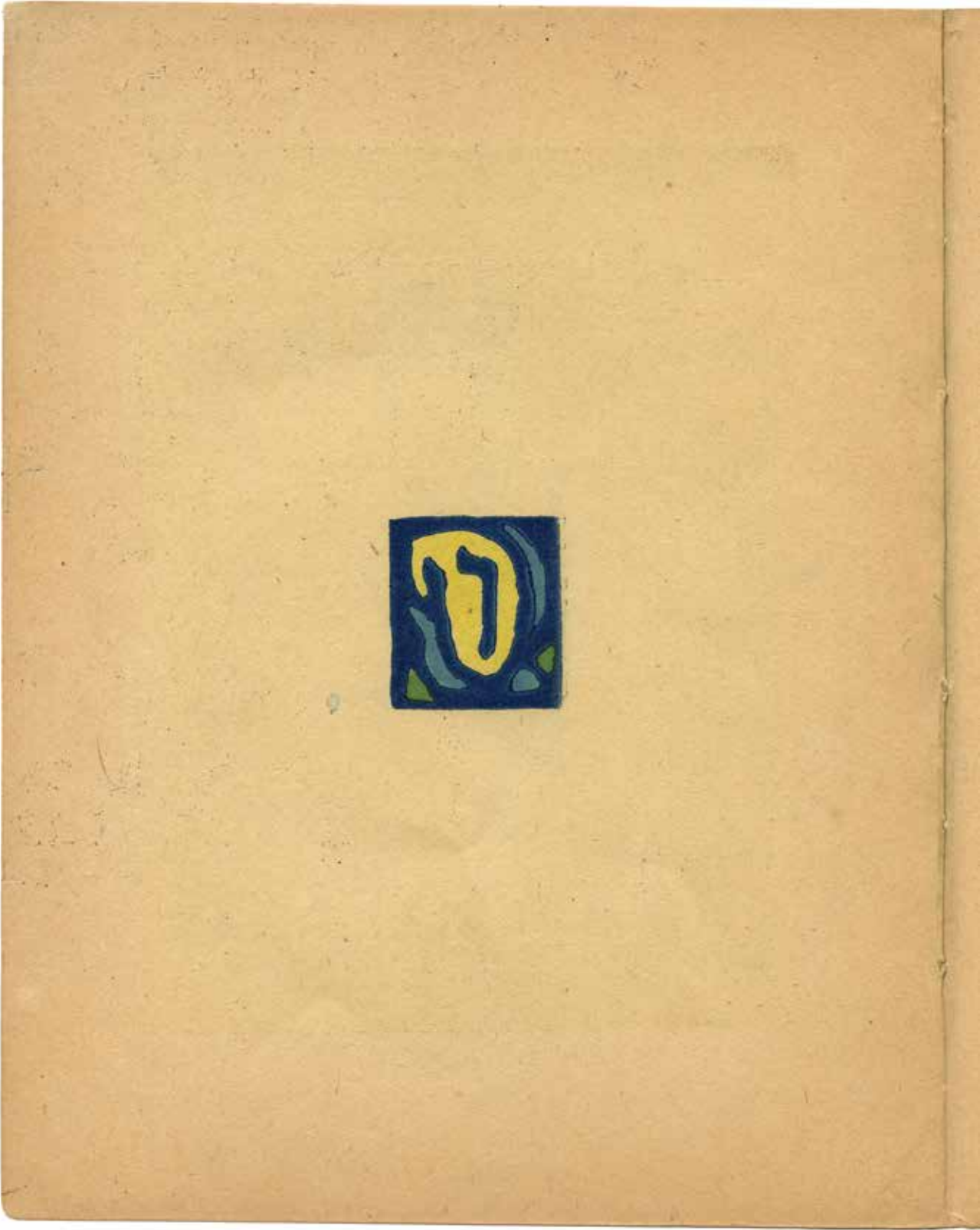
ל האב היינט געפרעגט
מיינע פריינט
דר"י פארהלבטע פלעשלעך
אין וועלכע לצינד די ליכטער
פון מיין געמיט
ווער פין איד
און די פלעמער אין זייערע
מיינלעך
האפן זיך פארלאשן.

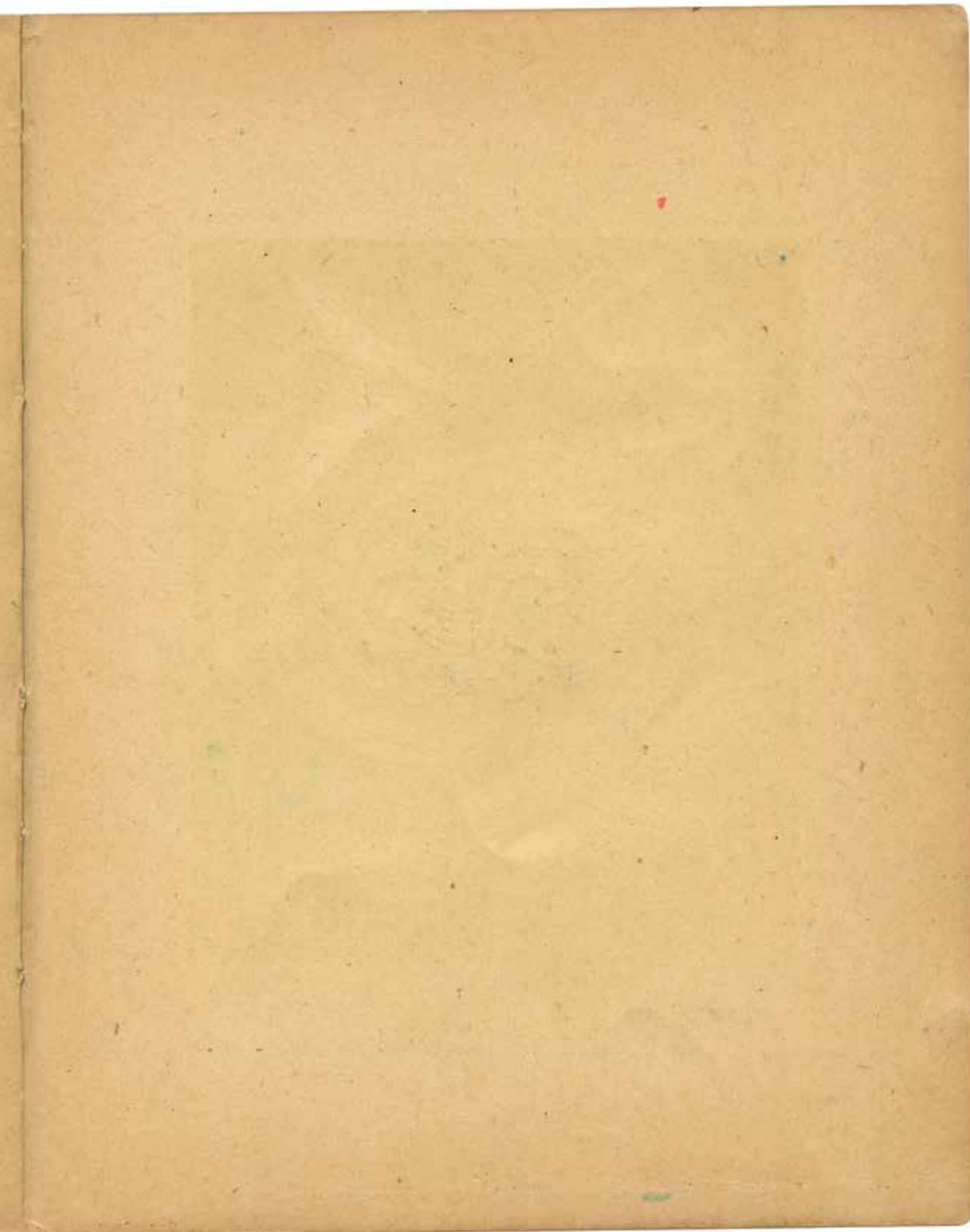


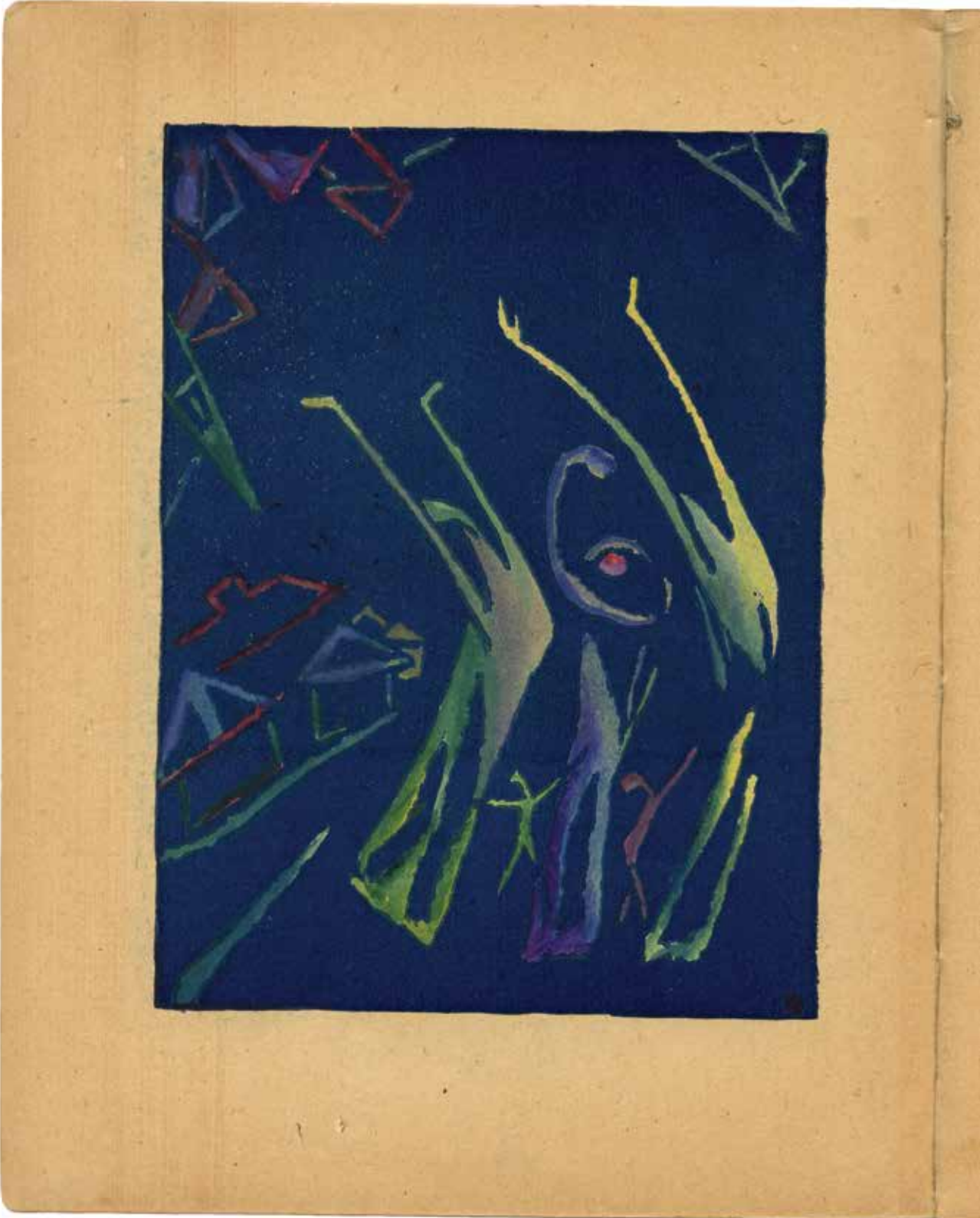




רויטע צוגליטע וויינרויזן
צינדט דער אונט אין מיר
וועל איך די נאכט דערהייכט
זיין
וועסטו דייע פיס
ווי געטובלטיע שעפסלעך
פאר מיינע זיפן זייגן
טרייע
לעשן וועט זיך דאן
דער זיפן הימלדאער חשך
אינער מיינע אקסלען.







פריינדיך
שוועסטער נאכט
ווי טריי גלעטסטו מיין
דער שראקענעם
שיטערן
ווי גוט הויכסטו אין מייןע
אפענע אויגן

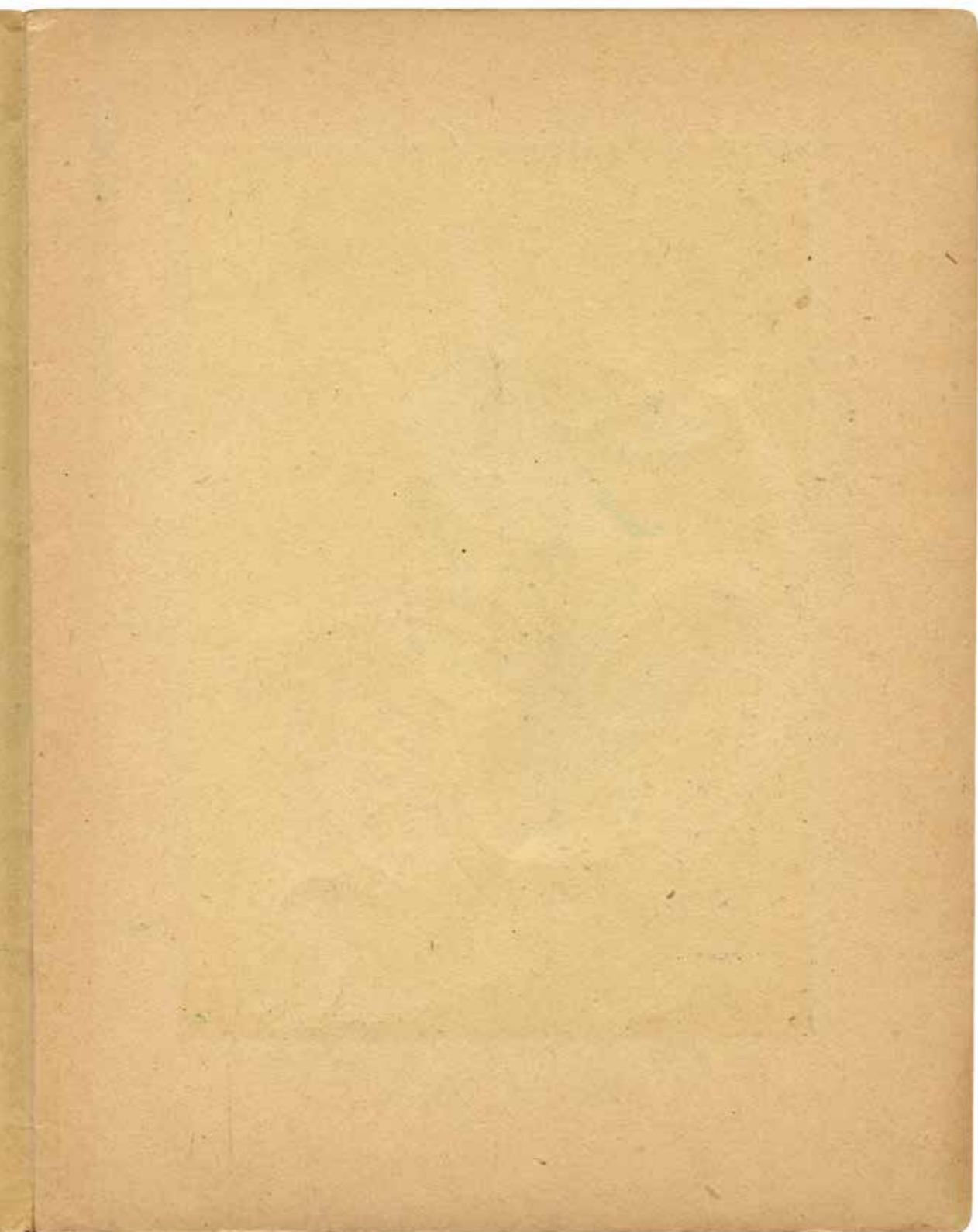
טרייע
גוטע
מאמע

ווער האט עס מיר אין הארץ
געפליסטעלט
מאמעס לעשן זיך די אויגן
פאר זייערע קינדערס טרערן



און וועלטן פארגייען
פאר מאמעס צער
שוועסטער
שרעקסט זיך נישט פארדעם
וואס פלאנדאשעט אין אייביקן
פלוט
פון הייליקן געבורט.







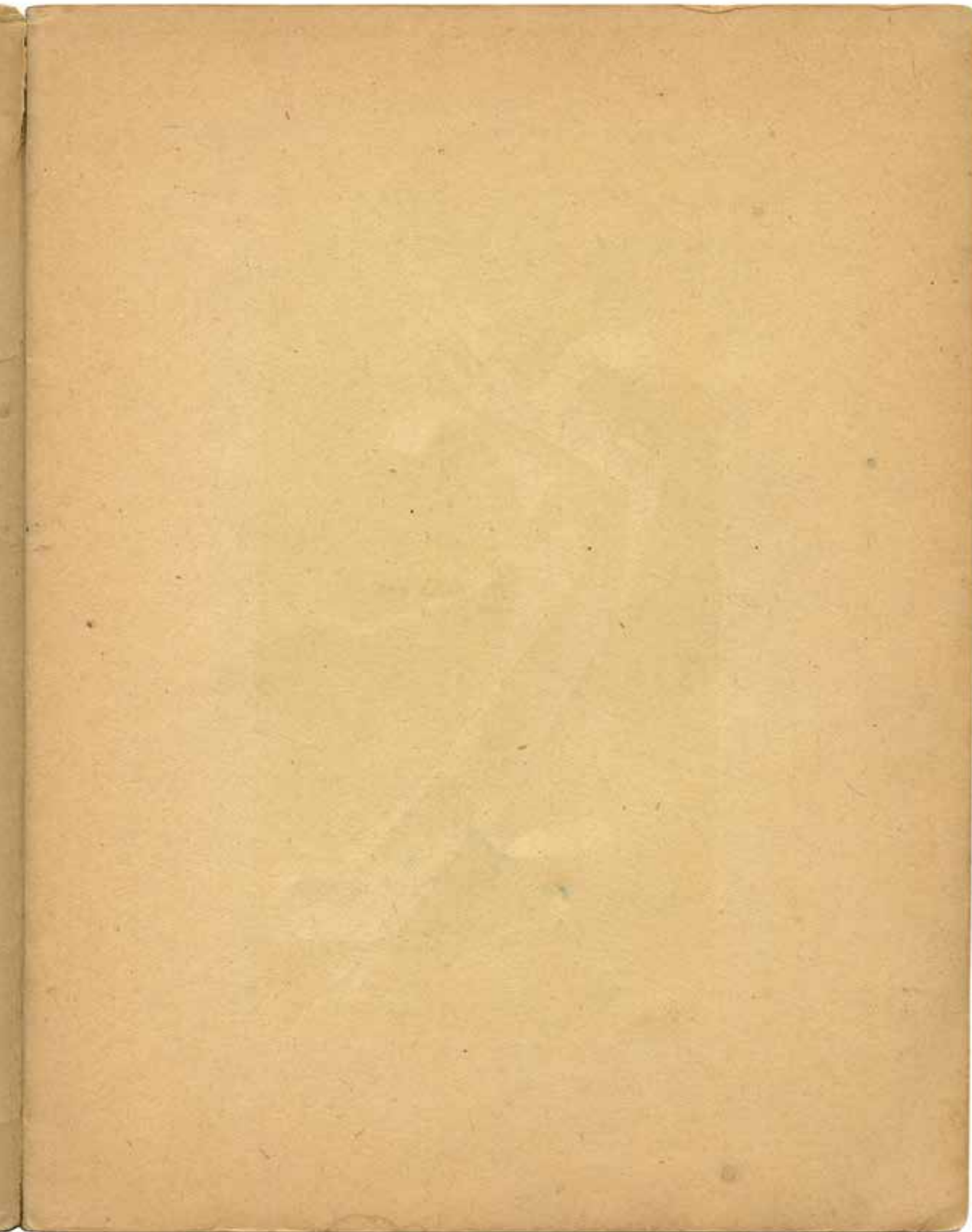
אויבֿיקייט
כבן געלייטערט
דערהייכט
דואיק שלאגט מיין
הארץ
קלאר בליקט מיין
אויג
כ ווארט.

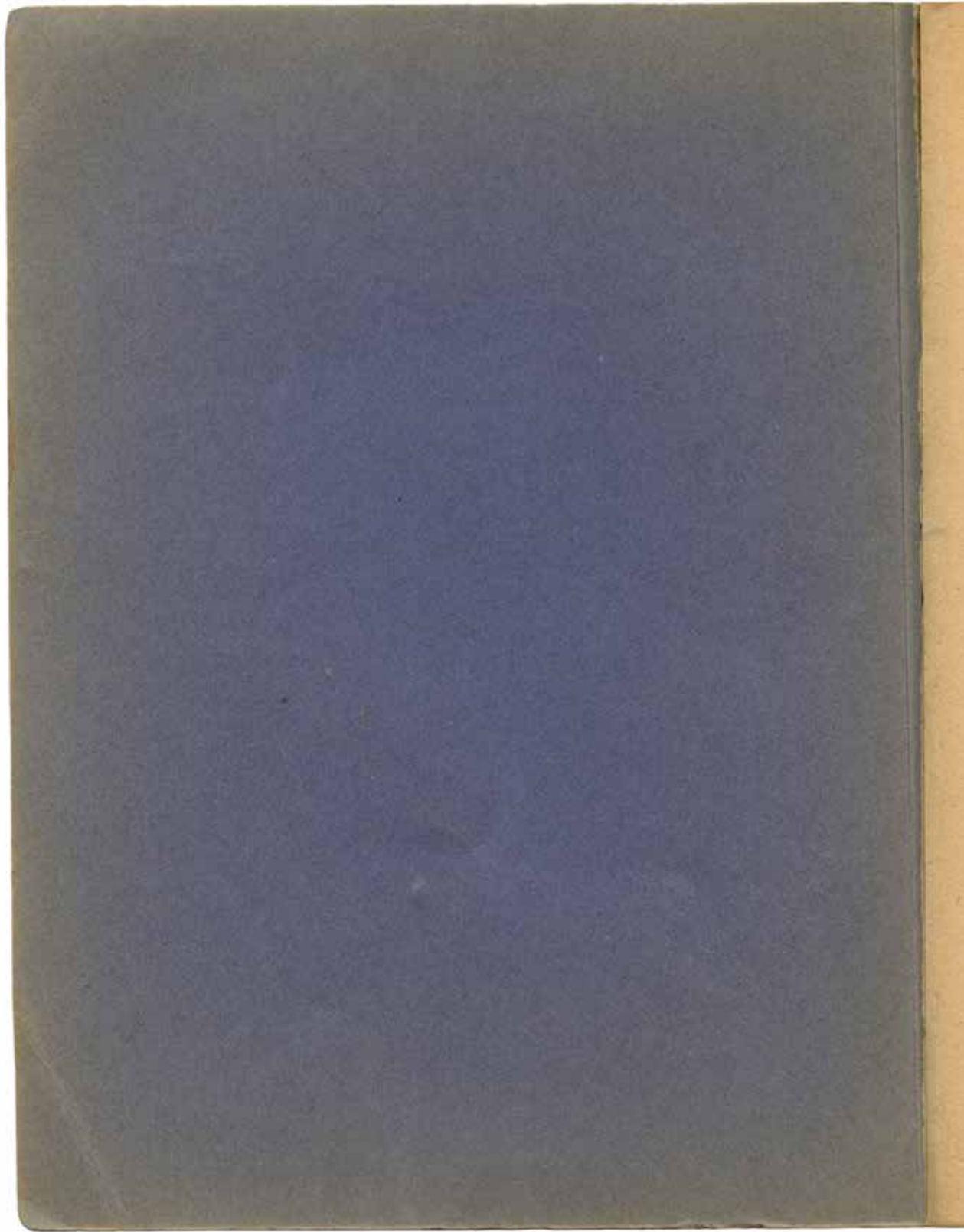
אותיות און בילדער געשניטן אין לינאלעאום און געמאלט
אין אסתר קארפ

ארויסגעגעבן אין 200 נומערירטע עקזעמפלארן
№ II *unl. d. ca.*



אדרעס פון פארלאג:
„Achril“ Łódź, Cegielniana № 5.





Himlen in Opgrunt

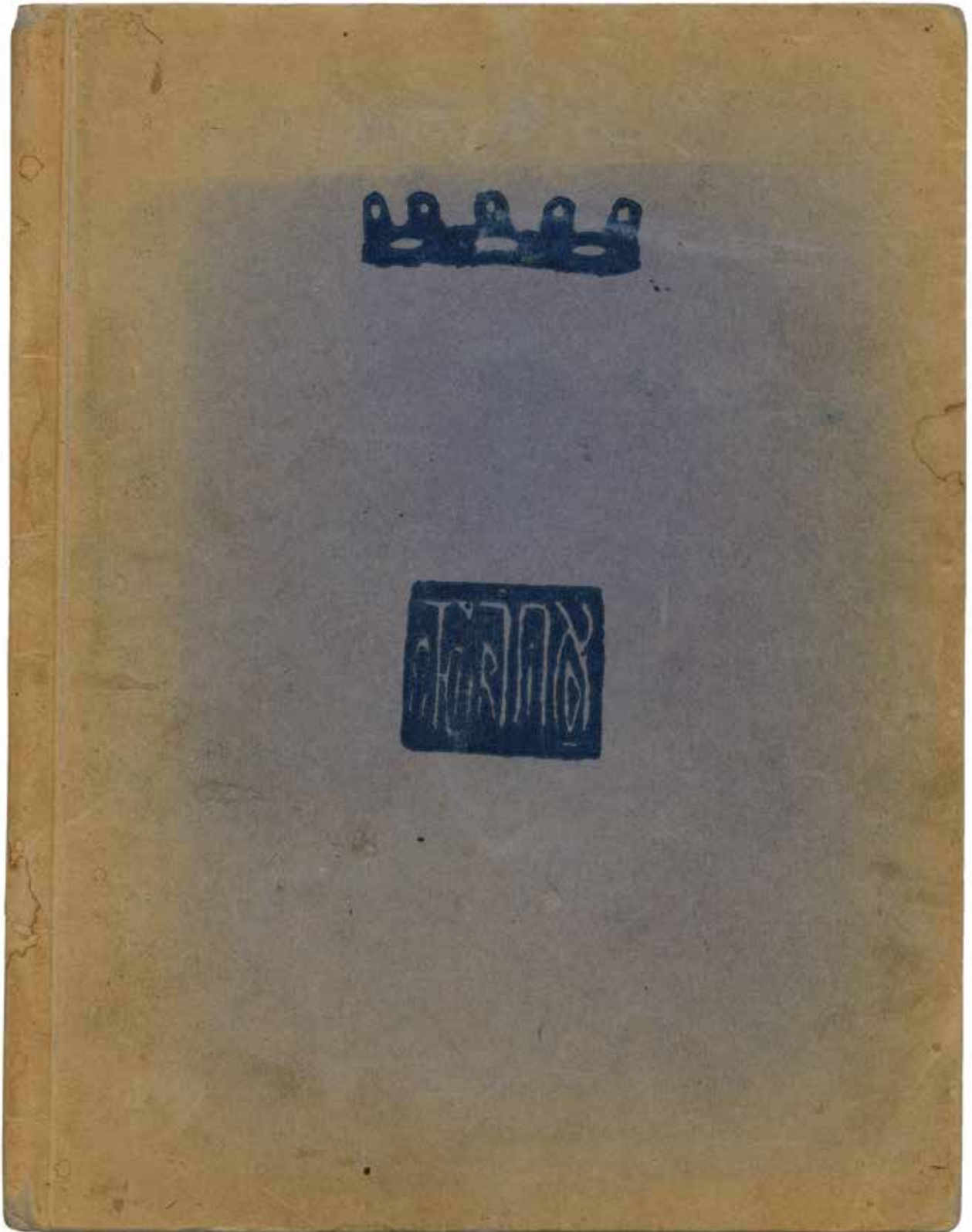
napisal

Chaim Król

Kompozycje

Estery Karp.

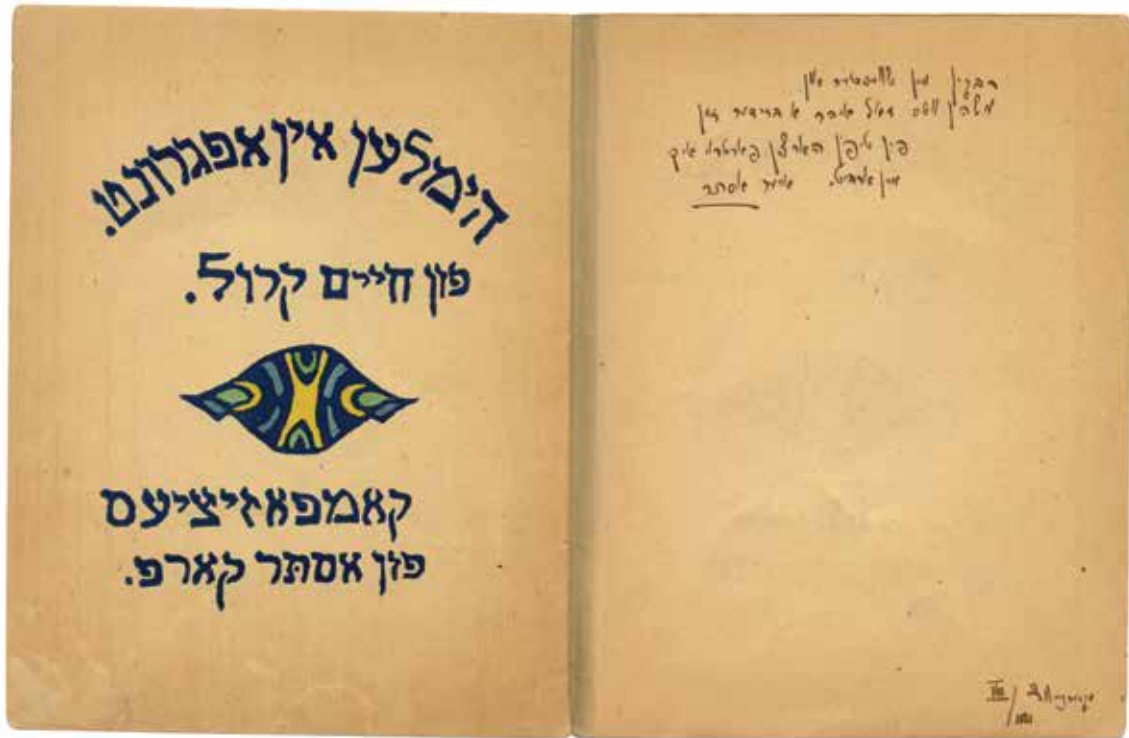
Drukarnia Z. Szaladajewskiego w Łodzi, Cegielniana 5.



Chaim Król

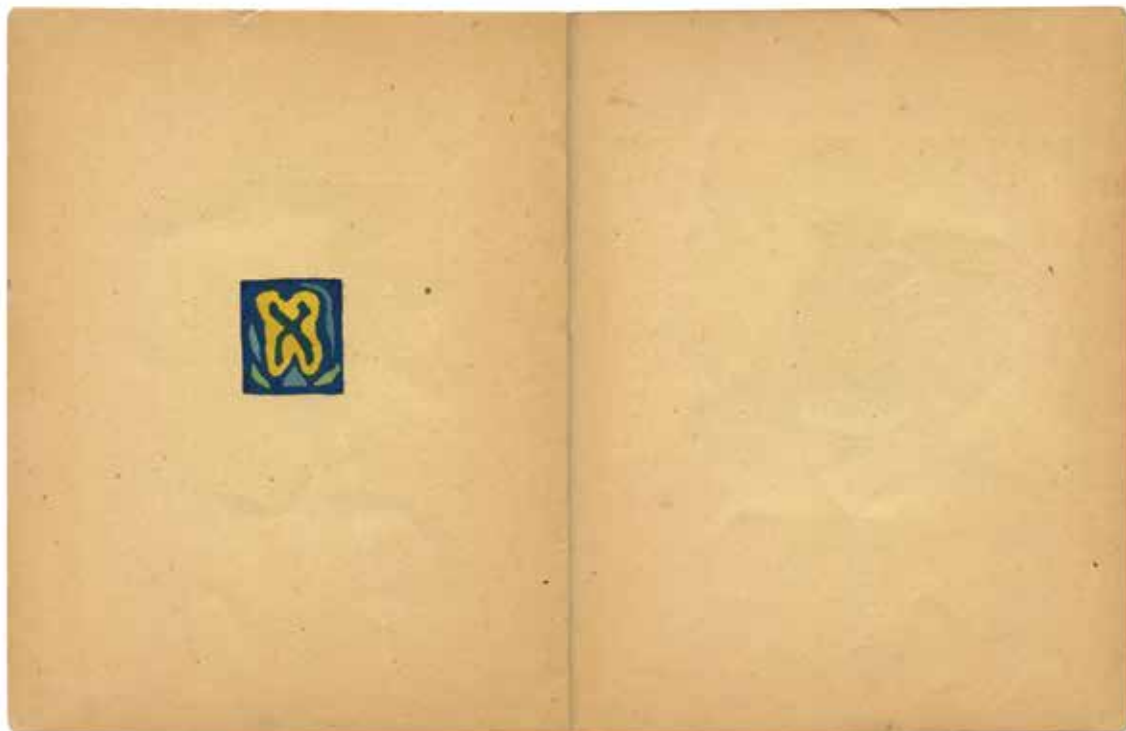
Niebiosa w otchłani

Tłumaczenie z języka jidysz: Natalia Krynicka



Himlen in opgrunt / הימלען אין אפגרונט / Niebioso w otchłani — 3/23

Himlen in opgrunt / הימלען אין אפגרונט / Niebioso w otchłani — 5/23



Niebiosa w otchłani

Chaima Króla

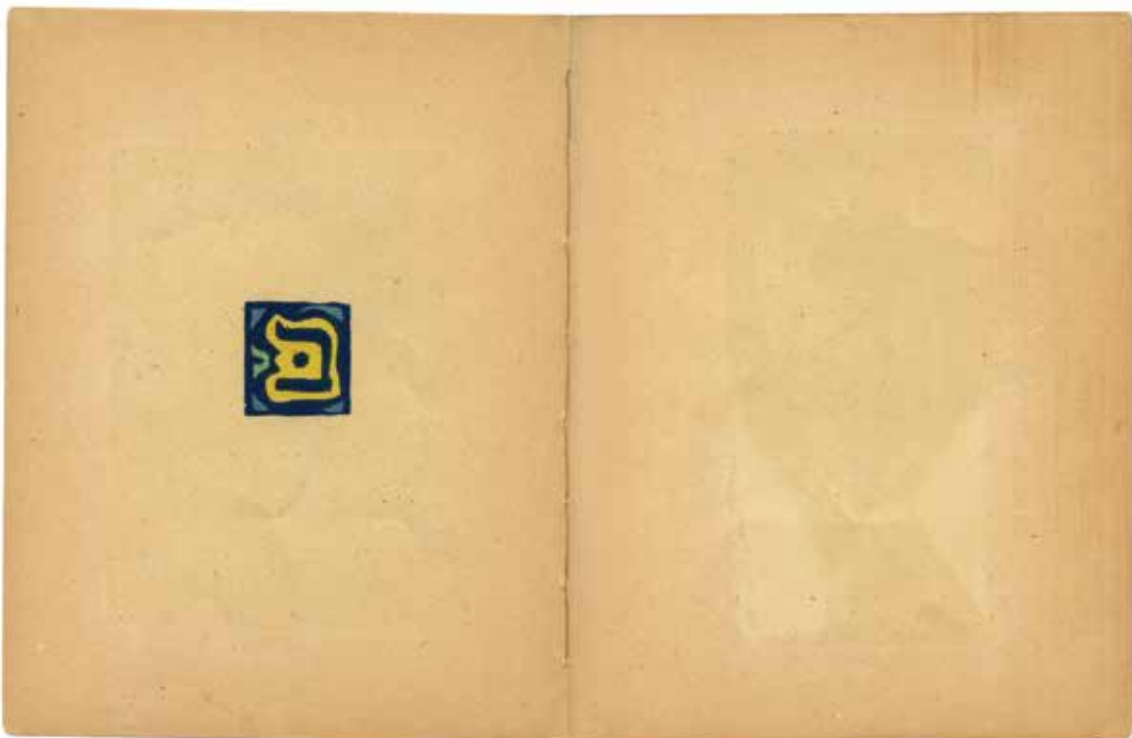
**Kompozycje
Estery Karp**

ALEF



Himlen in opgrunt / הימלען אין אפגרונט / Niebioso w otchłani — 6/23

Himlen in opgrunt / הימלען אין אפגרונט / Niebioso w otchłani — 7/23



Nikomu nikomu
Nie opowiadaj o swym sercu
Boskim pałacu
Szaddai błąka się wtedy zdruzgotany
Z bezświelnym spojrzeniem

BEJS



Himlen in opgrunt / הימלען אין אפגרונט / Niebioso w otchłani — 8/23

Himlen in opgrunt / הימלען אין אפגרונט / Niebioso w otchłani — 9/23



Blednie dzień
Nie podnoszę oczu
Na ten cud
Noc jest cudowniejsza
W głębiny swych jam
Wdycha mą ciszę
W dalach nieskończoności
Kraży moje stawanie się
Na wysokościach wśród światła nocy
Unosi się mój byt

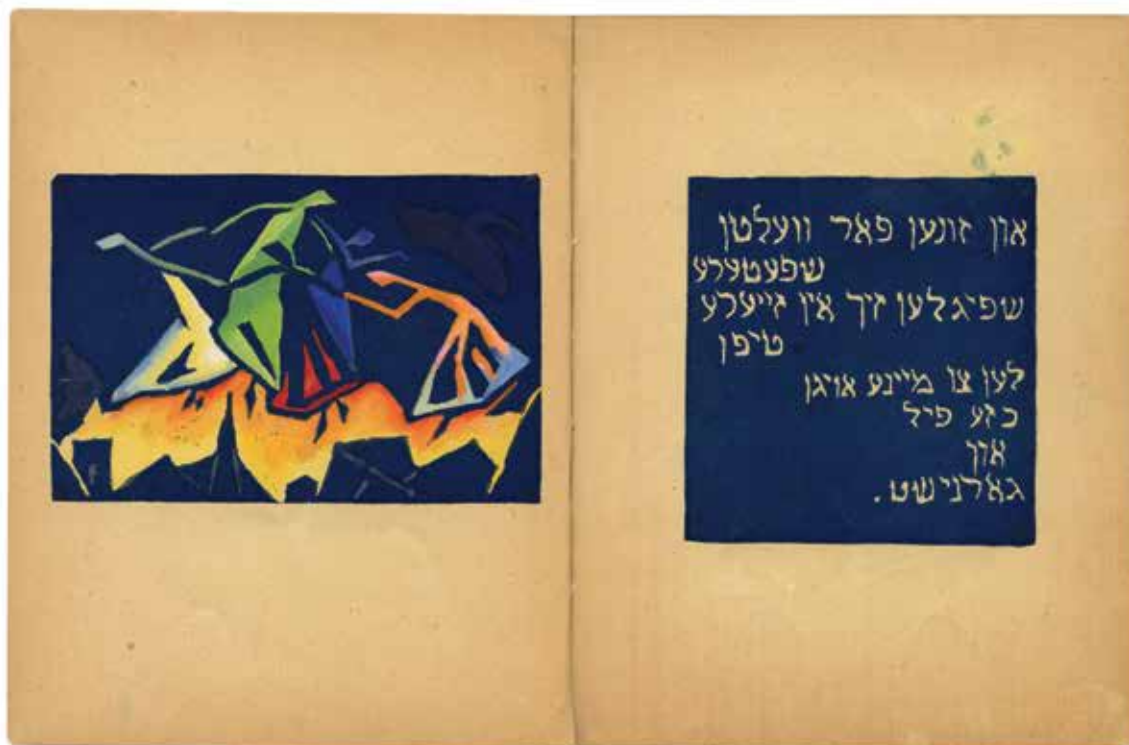
GIMEL



לען צו מיינע אויגן
 היי זעען ווייט
 און
 גארנישט
 וועלסטן נישט געפן זענען
 קוילערן זיך פאר זייערע
 ברעמען
 דימלען נישט דערפארט קטע
 צייטן זיך פאר זייערע
 בליקן

Himlen in opgrunt / הימלען אין אפגרונט / Niebioso w otchłani — 10/23

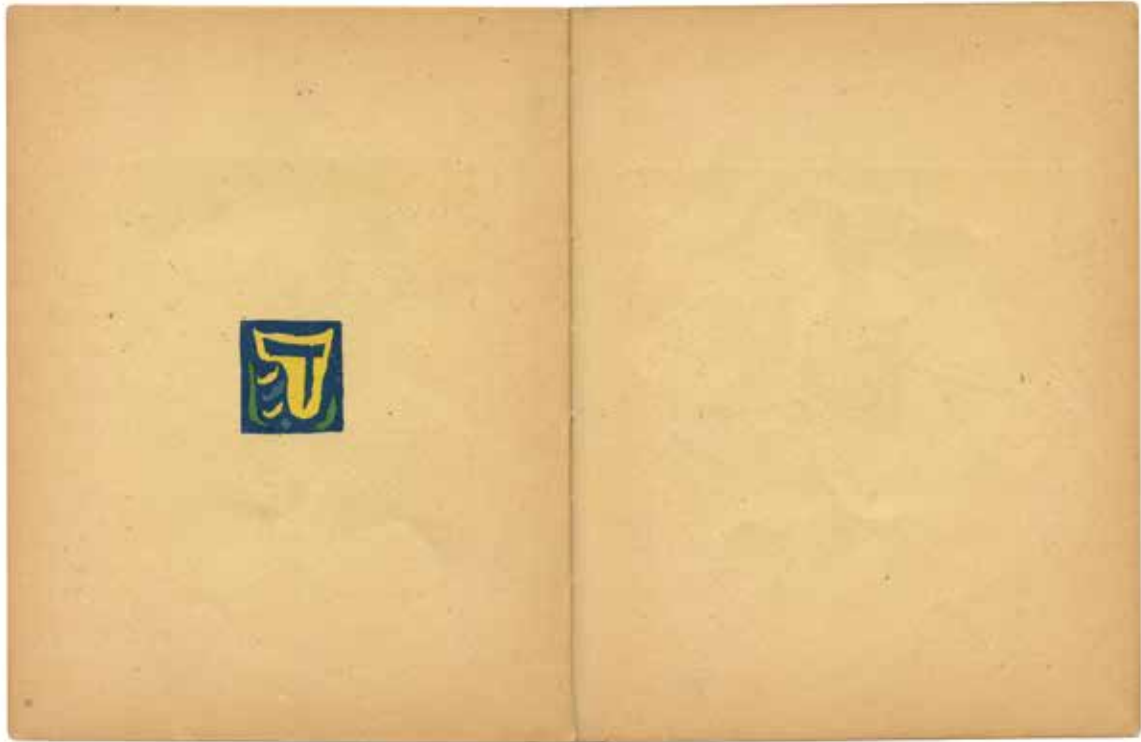
Himlen in opgrunt / הימלען אין אפגרונט / Niebioso w otchłani — 11/23



און זונען פאר וועלסטן
 שפעטערע
 שפיגלען זיך אין זייערע
 טיפן
 לען צו מיינע אויגן
 כזע פיל
 און
 גארנישט.

Przymykam oczy
Widzą daleko
I
Nic
Światy nienarodzone
Przetaczają się pod ich powiekami niebio-
sa niedokończone
Rozciągają się przed ich
Wzrokiem

Słońca przyszłych światów
Odbijają się w ich głębiach
Przymykam oczy
Widzę dużo
I
Nic



Himlen in opgrunt / הימלען אין אפגרונט / Niebiosa w otchłani — 12/23

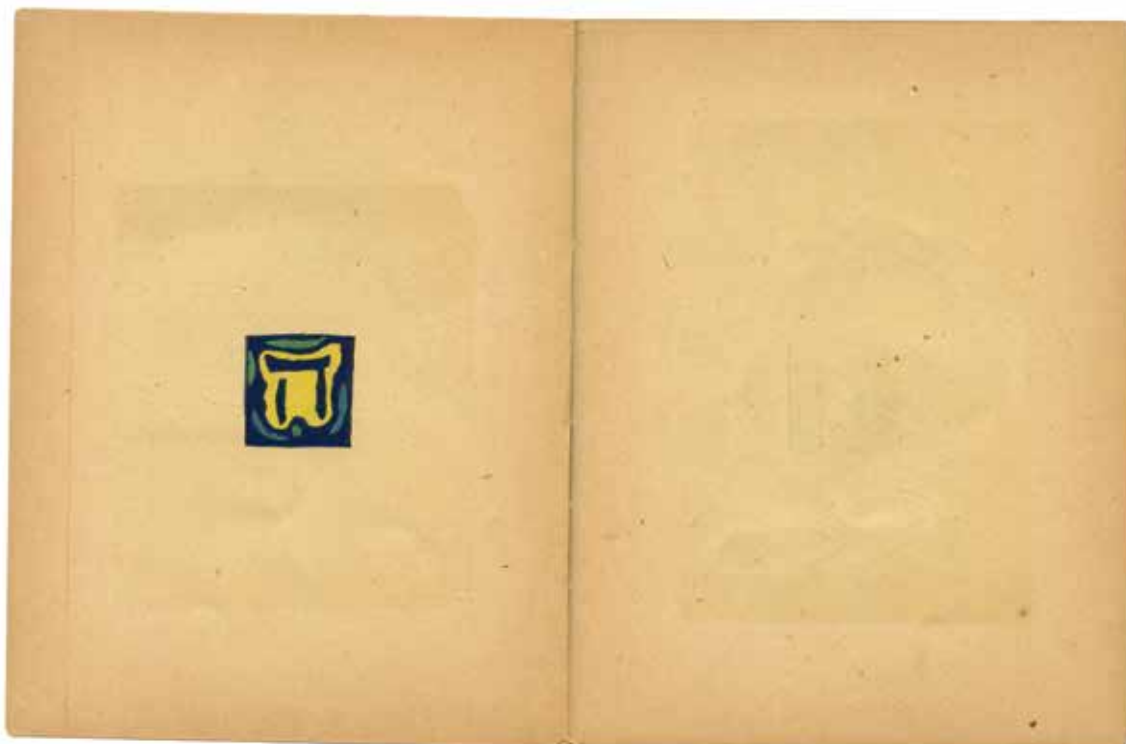
Himlen in opgrunt / הימלען אין אפגרונט / Niebiosa w otchłani — 13/23



כהאב היינט געפרעגט
מיינע פריינט
דר" פארהלבטע פקעשלעך
אין וועלכע לצינד די ליבטע
פון מיין געמיט
ווער בין איך
און די פלעמער אין זייערע
מיינעך
האבן זיך פארלאשן.

DALET

Dziś zapytałem
Mych przyjaciół
Trzy lichtarze woskiem okapane
W których zapalam świecezki
Swojego stanu ducha
Kim jestem
A płomień w ich ustach
Zgasły



Himlen in opgrunt / הימלען אין אפגרונט / Niebioso w otchłani — 14/23

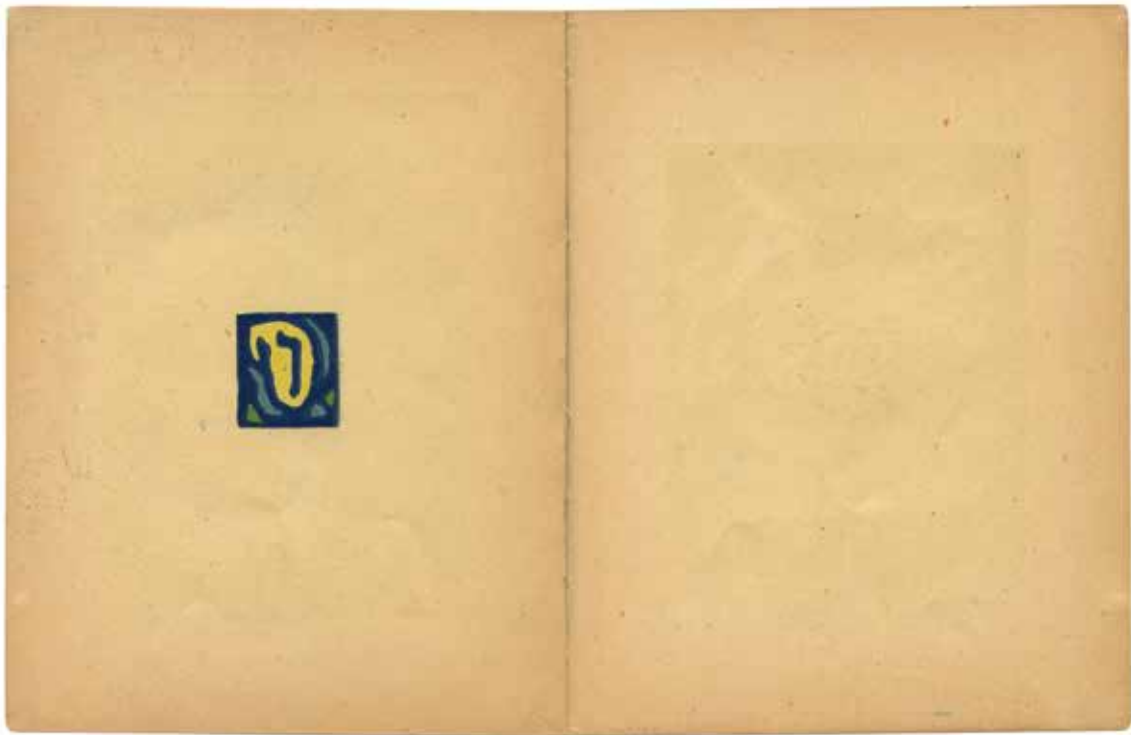
Himlen in opgrunt / הימלען אין אפגרונט / Niebioso w otchłani — 15/23



רויטע צוגל-טע וויינרוזן
צינדט דער אונט אין מיר
וועל איך די נאכט דערהייכט
זין
וועסטו דיינע פיס
ווי געטובלסטע שעפסלעך
פאר מיינע ליפן לייגן
טרייע
לעשן וועט זיך דאן
דער זיבן הימל-קעגן השך
איבער מיינע אקסלען.

HEJ

Ciemną czerwienią gorejące róże
Zapala we mnie wieczór
Tej nocy będę wywyższony
Położysz swe stopy
Jak wymuskane baranki
Z oddaniem
U mych warg
Zgaśnie wtedy
Mrok siedmiu niebios
Nad moimi barkami



Himlen in opgrunt / הימלען אין אפגרונט / Niebioso w otchłani — 16/23

Himlen in opgrunt / הימלען אין אפגרונט / Niebioso w otchłani — 17/23



WOW

O nocy
Przyjaciółko siostró
Z oddaniem głaszczesz moje przerażone
czoło
Łagodnym tchnieniem spowijasz me
otwarte oczy
Oddana
Dobra
Matko

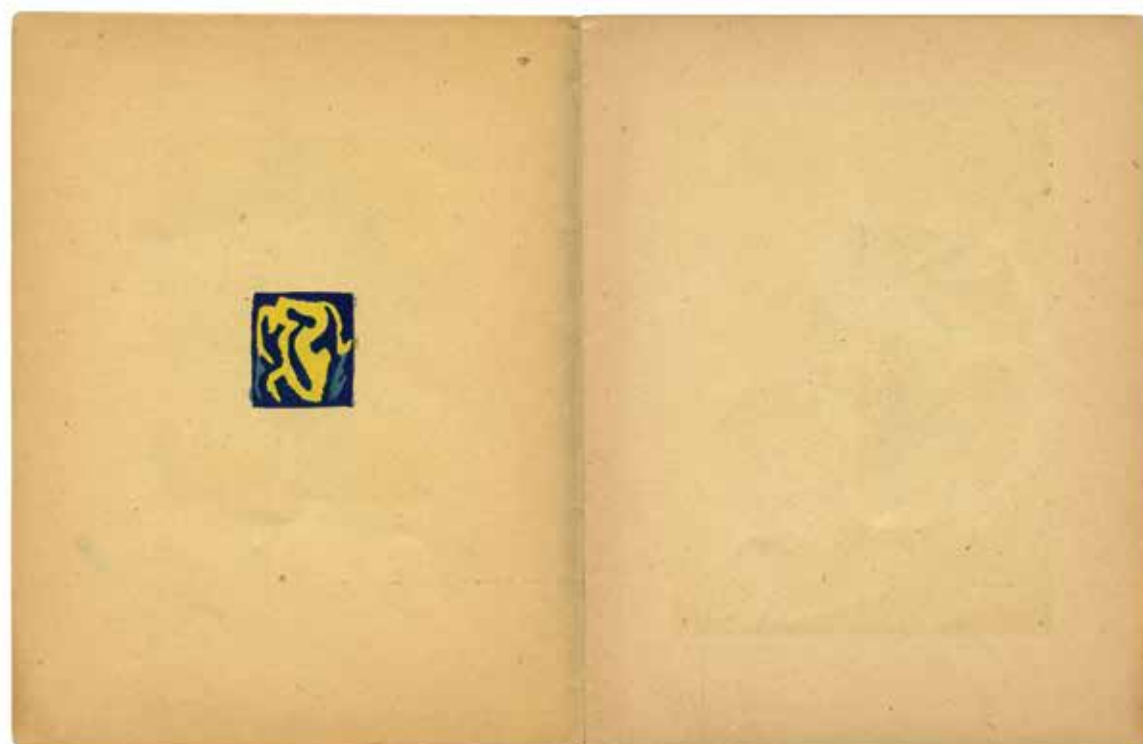
Kto mi to wyszeptał do serca
Że matkom gasną oczy
Przez łzy dziecięce



און וועלטן פארגייען
פאר מאמעס צער
שוועסטער
שרעקסט זיך נישט פארדעם
וואס פלאנדזשעט אין אייביקן
פלוט
פון הייליקן געבורט.

Himlen in opgrunt / הימלען אין אפגרונט / Niebioso w otchłani — 18/23

Himlen in opgrunt / הימלען אין אפגרונט / Niebioso w otchłani — 19/23



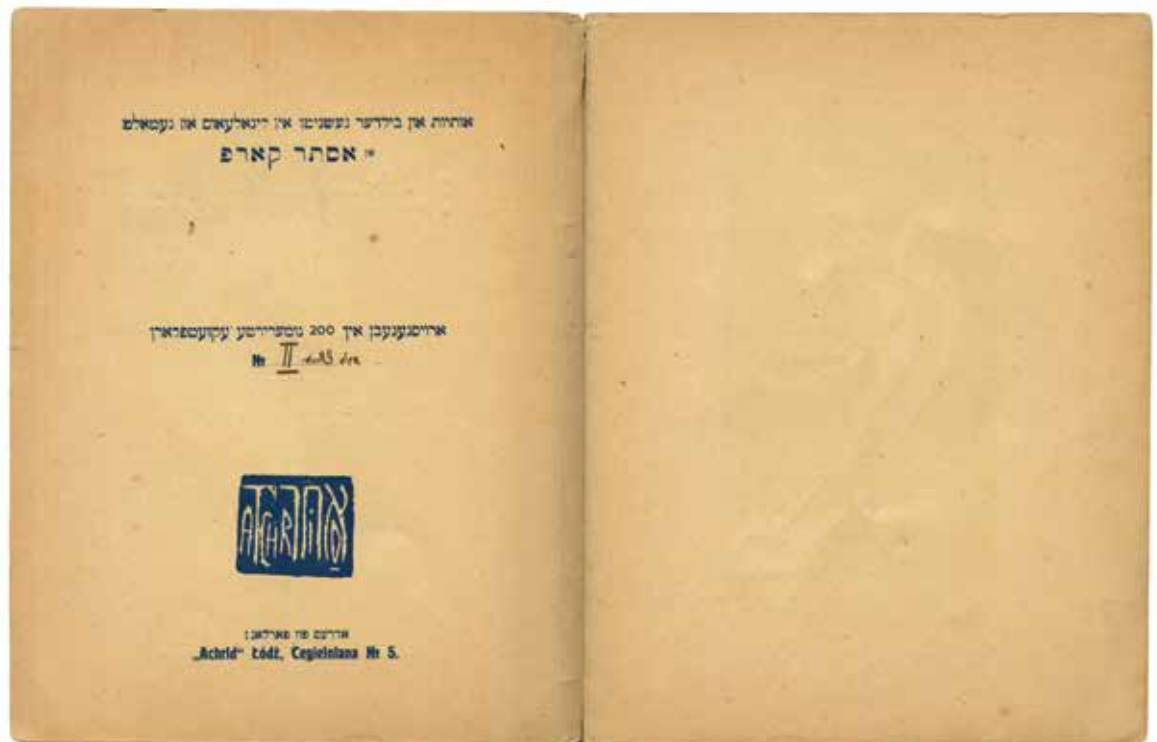
A światy przemijają
Przez matczyny żal
Siostró
Nie boisz się tego
Co błąka się w odwiecznym krwioobiegu
Świątych narodzin

ZAJIN



Himlen in opgrunt / הימלען אין אפגרונט / Niebiosa w otchłani — 20/23

Himlen in opgrunt / הימלען אין אפגרונט / Niebiosa w otchłani — 21/23



אחוות און ברוודער נעשטערן אין יידישקייט און נעמאלט
 " אסתר קארפ "

איינפונענען אין 200 נומערן פון עקסעסיווארן
 Nr II 1918



אדריס פון אריזאן
 „Achrid“ Łódź, Cegielniana Nr 5.

Wieczności
Jestem oczyszczony
Wywyższony
Serce me bije spokojnie
Jasno me oko spogląda
Czekam

Litery i obrazy wycięte w linoleum i pokolorowane
przez Ester Karp

Wydano w 200 numerowanych egzemplarzach
Nr II drugi

Adres wydawnictwa
„Achrid” Łódź, Cegielniana nr 5



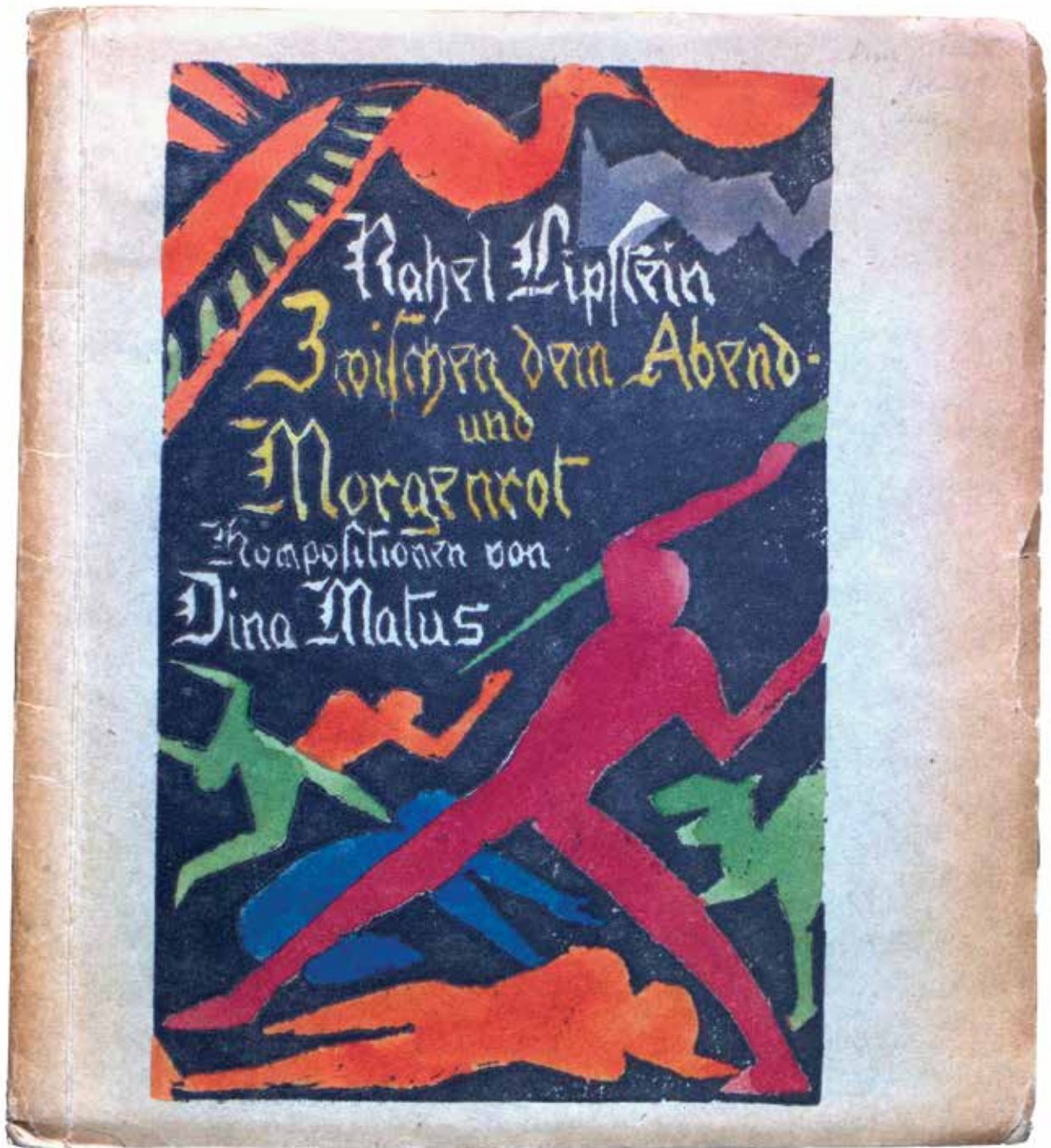
Zwischen dem Abend- und Morgenrot

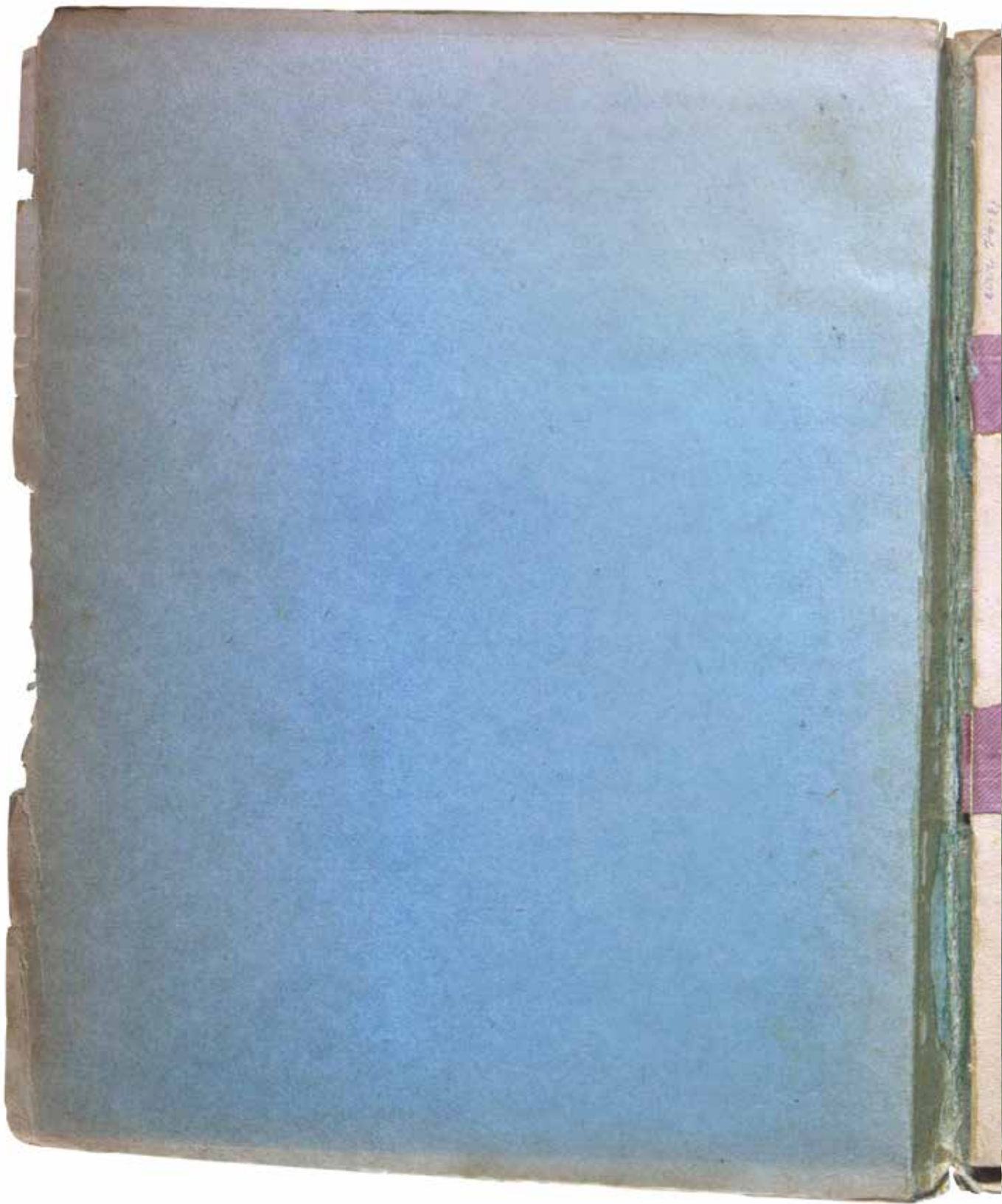
Napisała Rahel Lipstein

Kompozycje Diny Matus



Faksymile tomiku nr 34
Zbiory Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych



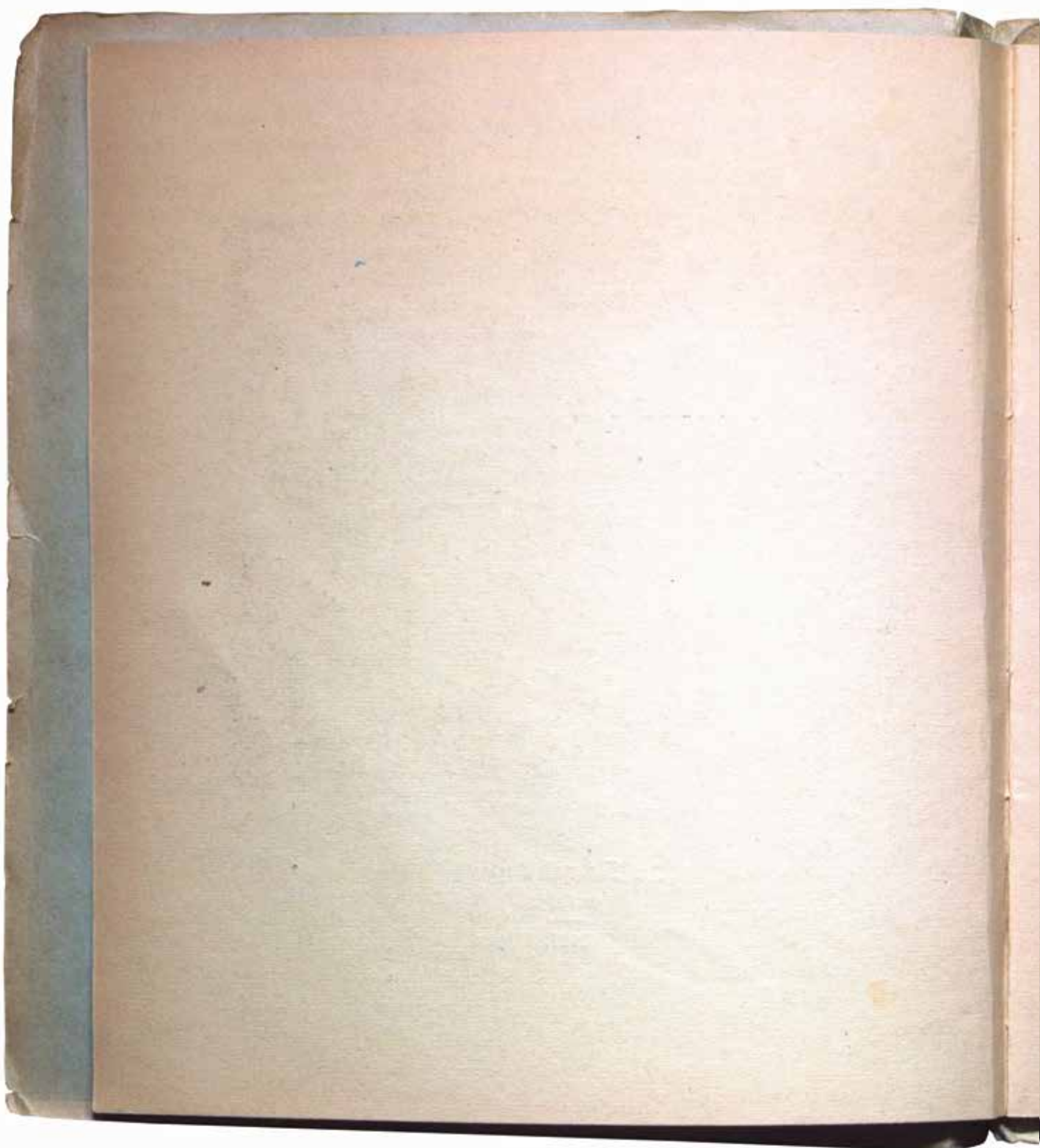


Griff
Franz Kader
May 4, 1981

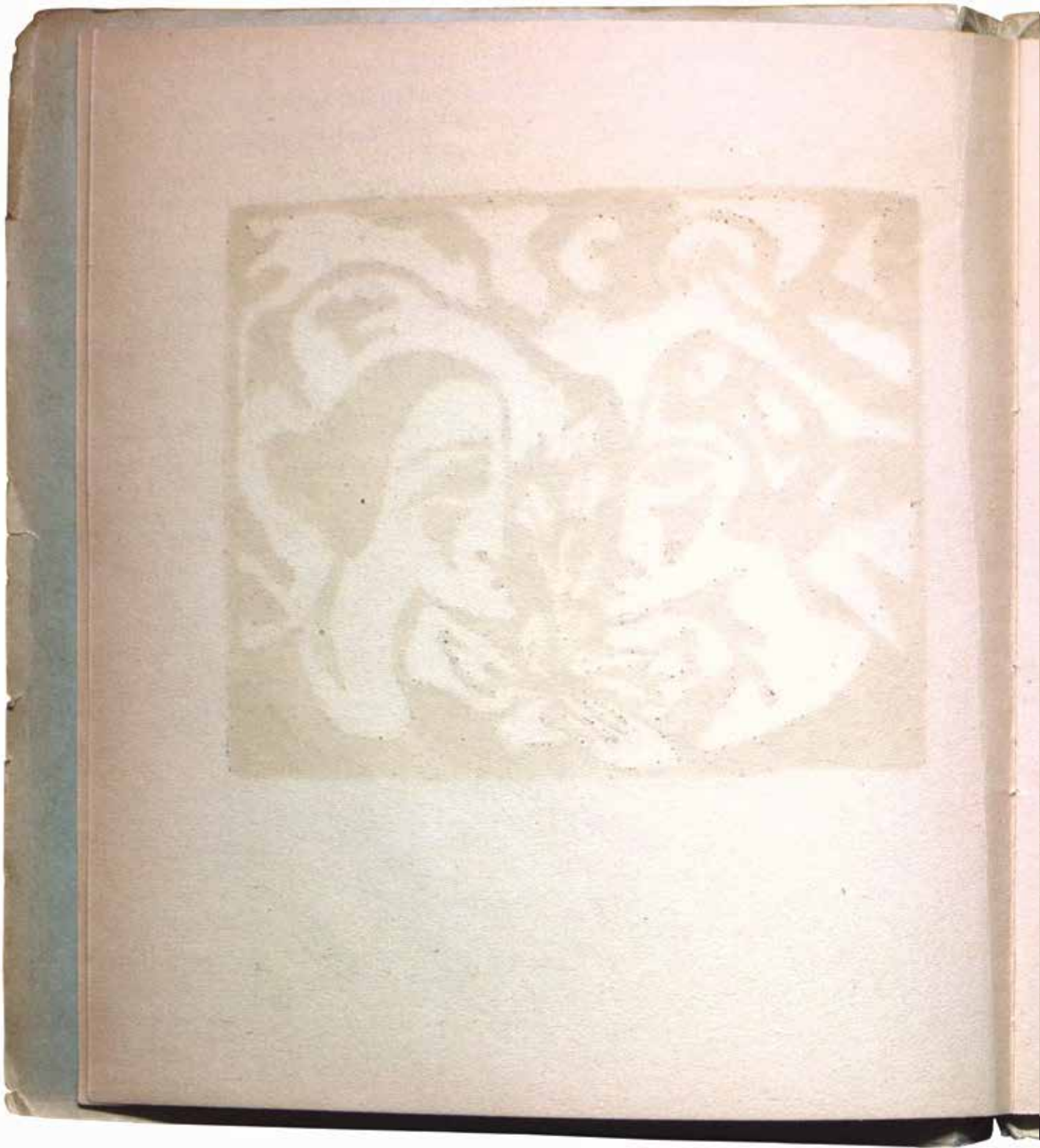
N^o 34

Im Adrid Verlag
zu Lodz.

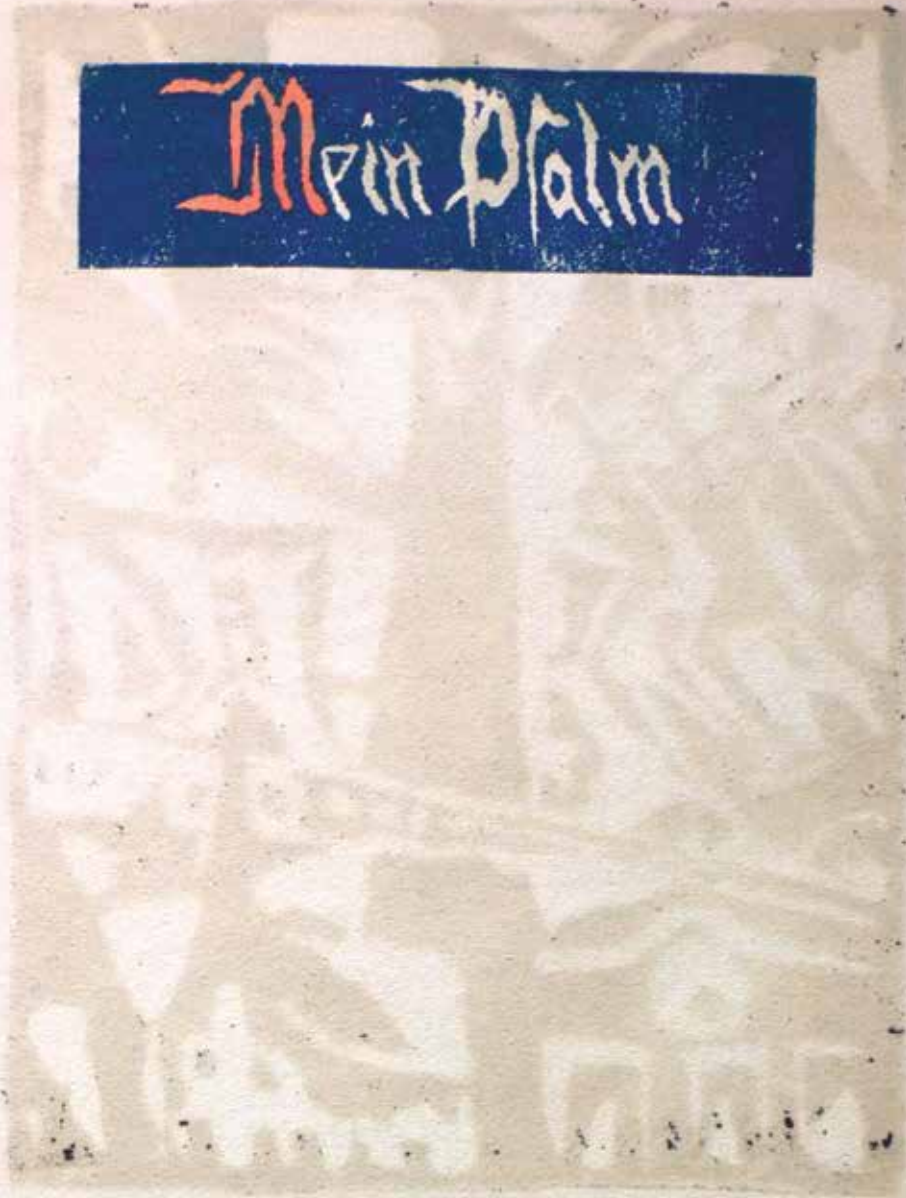
1921.

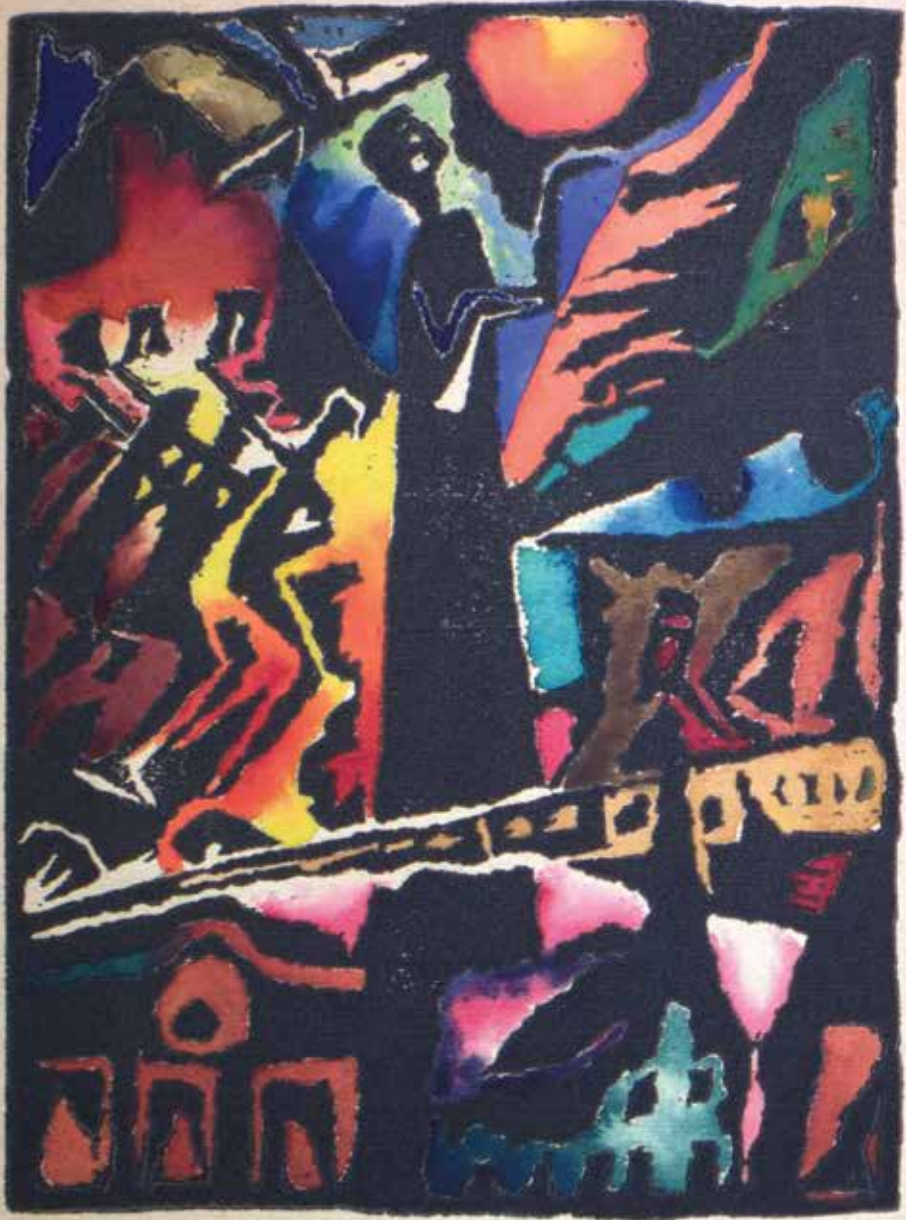




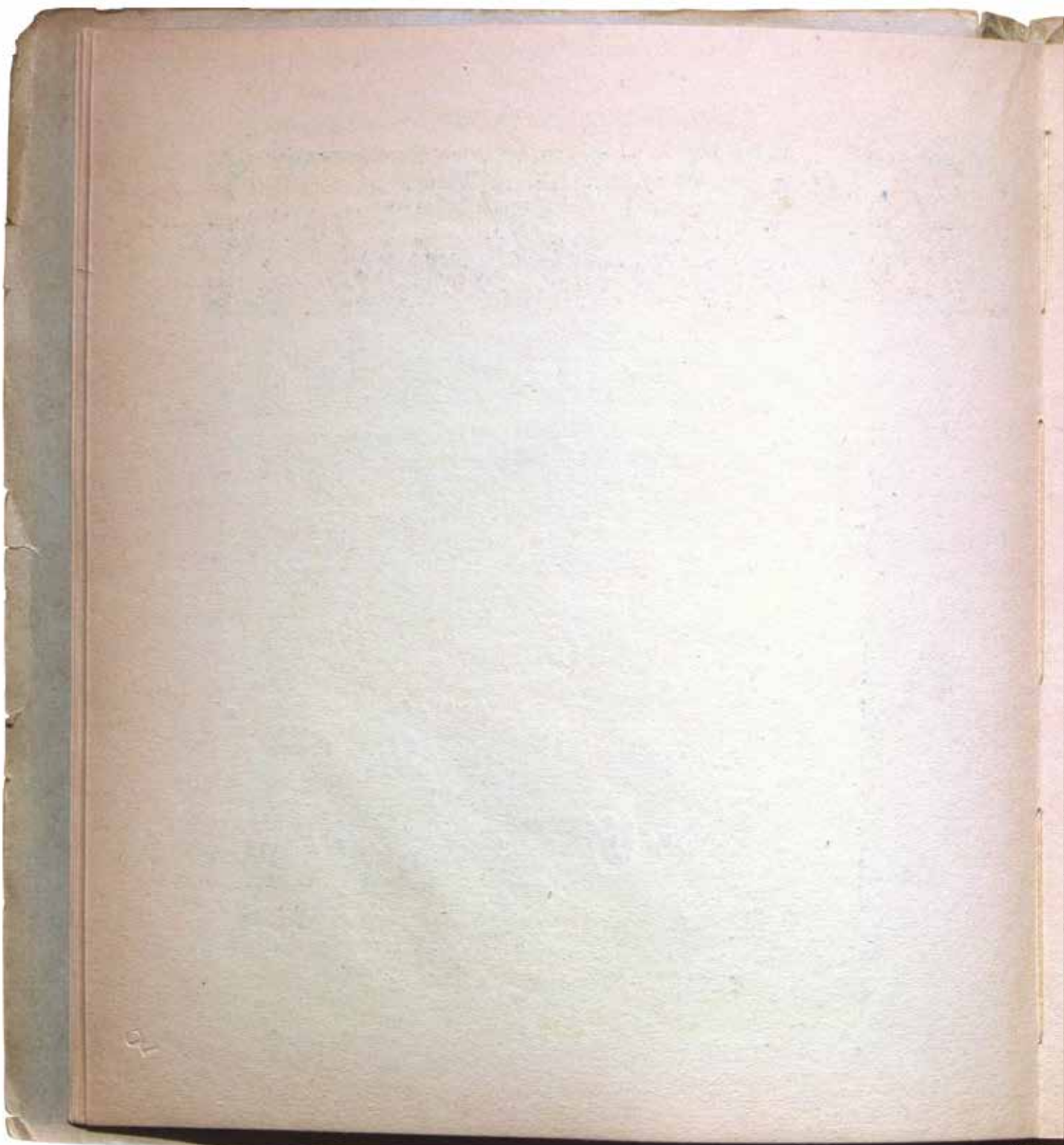


Mein Palm





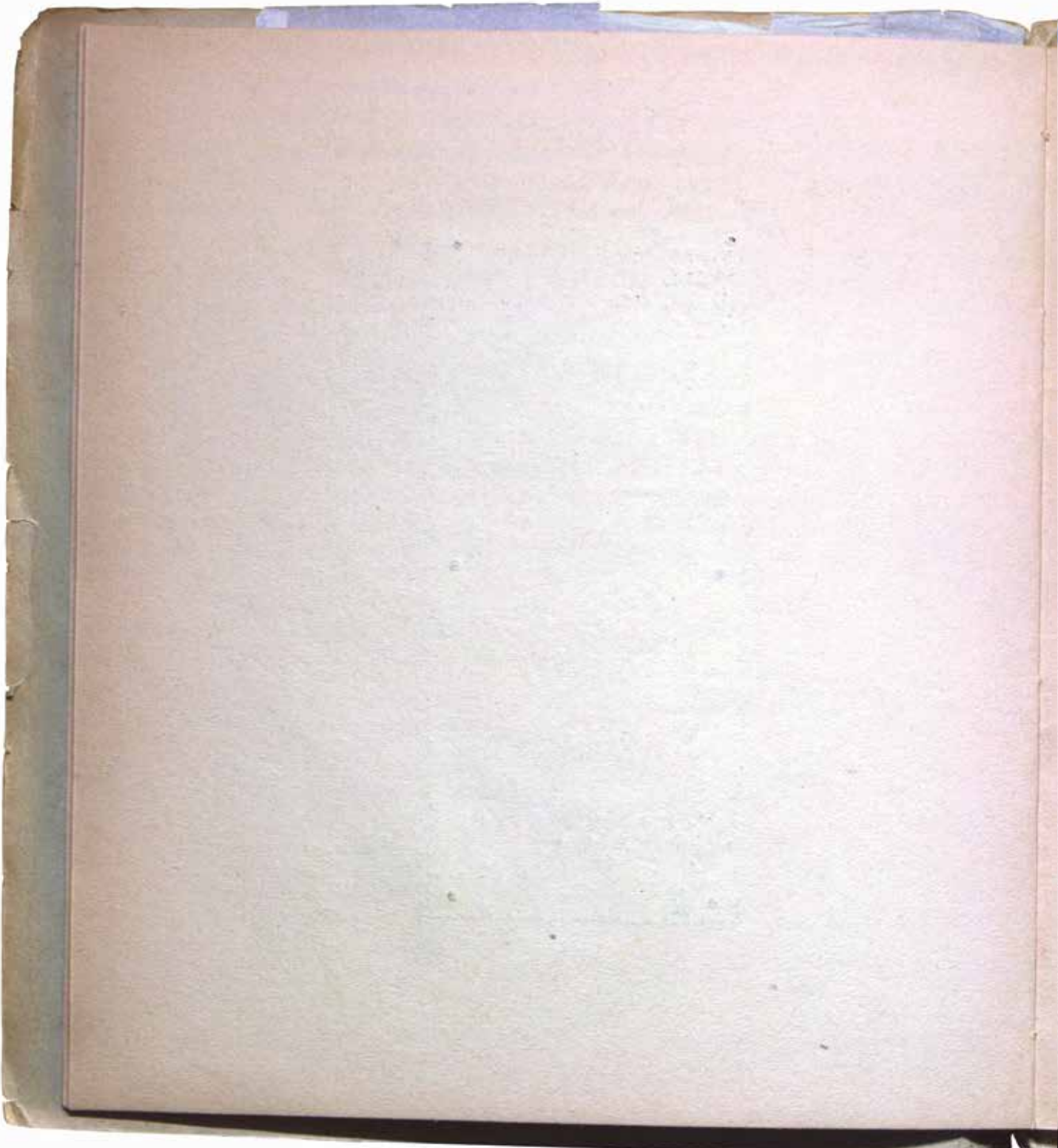
Ich preise Gott wenn schöne Menschen
singen
Ich liebe Gott wenn kleine Kinder
lachen
Ich ehre Gott wenn hohe Berge
glühen
Ich sing zu Gott wenn Mann und Weib
sich küßten
wenn sich wie blaue Meer ihre Seelen
weiten
Ich jauchze zu Gott wenn Frauen
Schwanger werden
wenn jede sich Prophetenmutter
dünket
Ich segne Gott wenn alle Welten
stürzen
und wenn das junge Werden sich zum Sein
erhebt



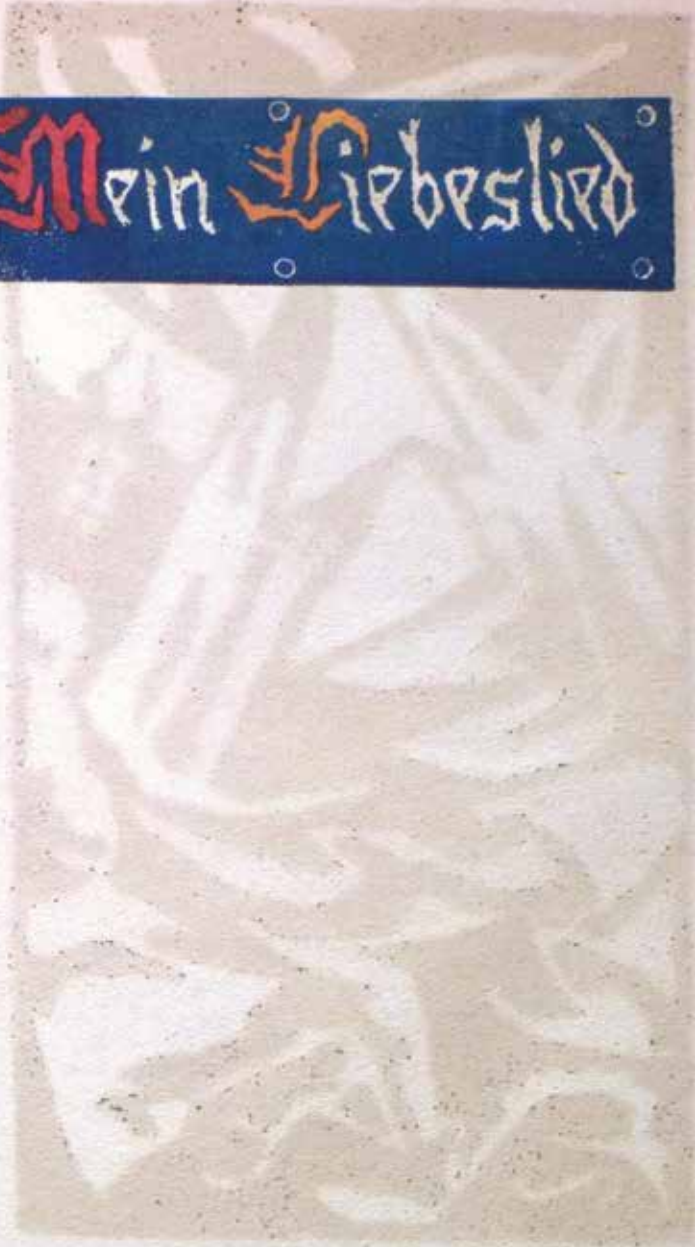
Bürgermeister von Cork



Gestirnt liegen
alle
Dunkelheiten
Der
Große
Unbekannte
zog vorbei



Mein Liebeslied

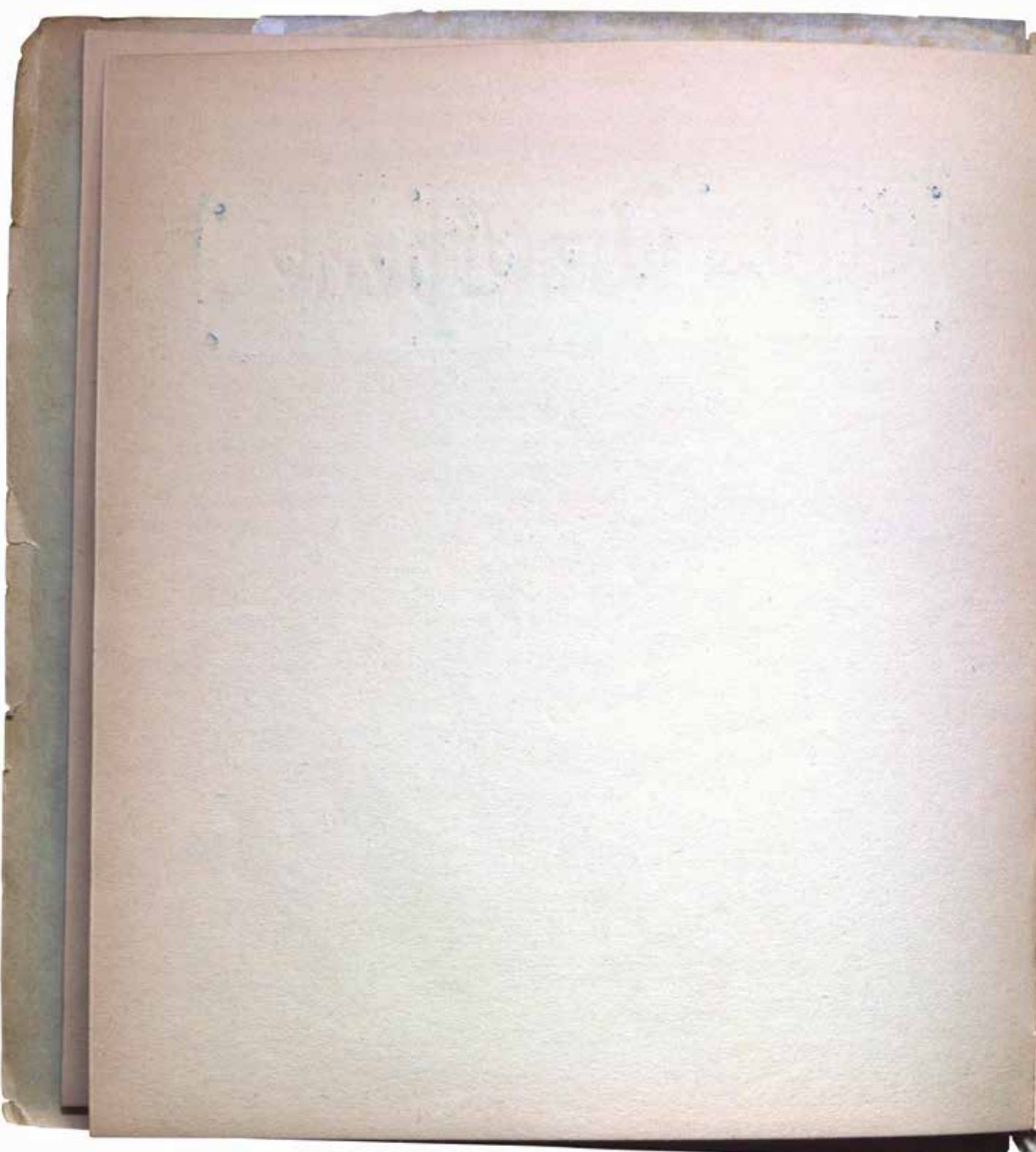


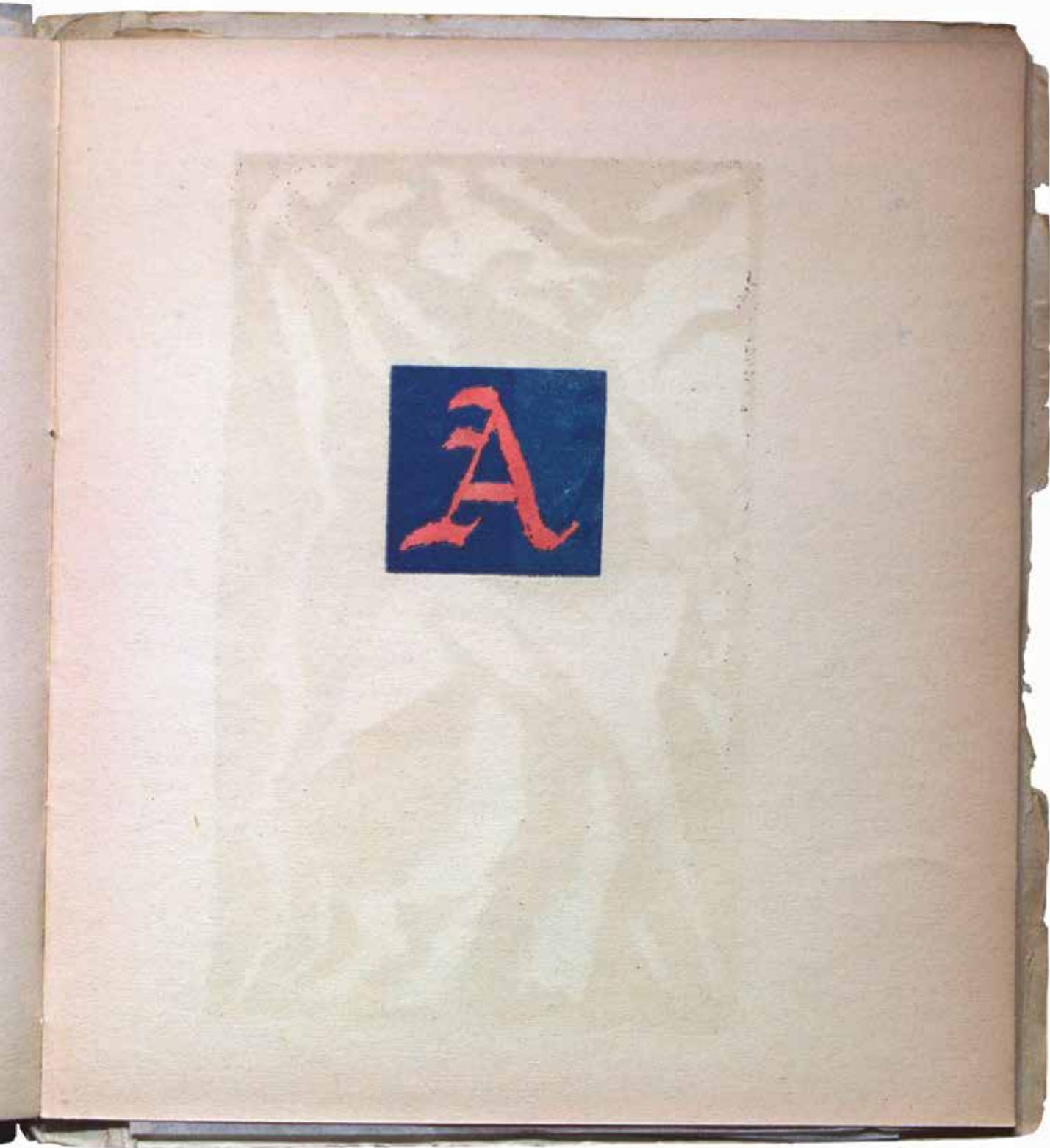


Auf wildkreisenden
Planeten
tanzen wir verzaubert
den jungen Tanz
Wir singen
Es leuchten auf die Welten
die noch schlafen
Und Blinde fangen
Abendsterne auf
Und Lahme führen Reigen
auf den hohen Festen
In dunklen Gassen
werden Sklaven küßt.

Und kleine Mädchen
werden zu Madonnen
Und kleine Jungen
wollen Helden sein
In fernem Burgen lauten
alle Glocken
Und grüne Dome lauten
ihren Tanz
Geziehen Heilande
in rosa Gärten ein

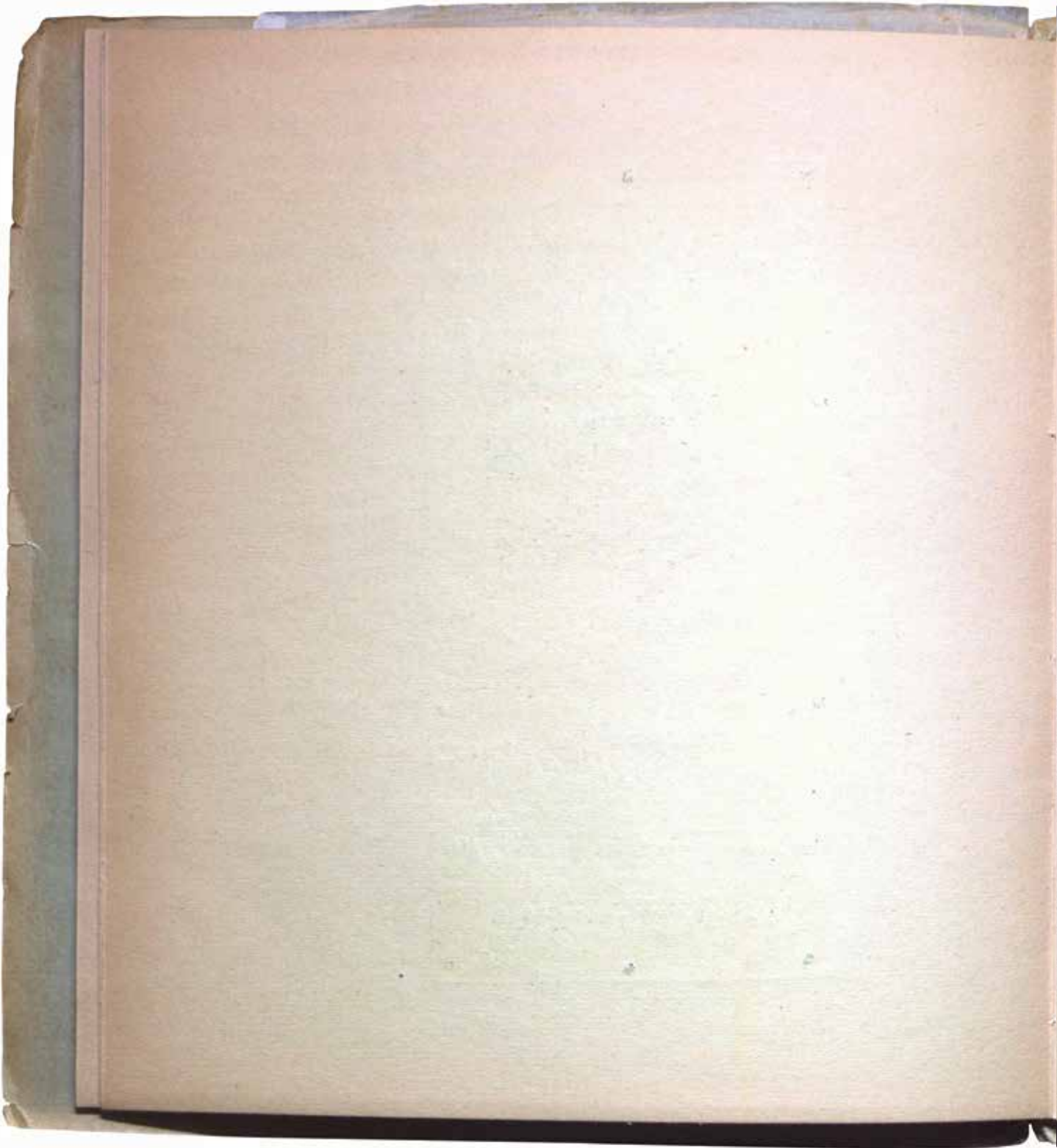
Cyclus Die Ebene







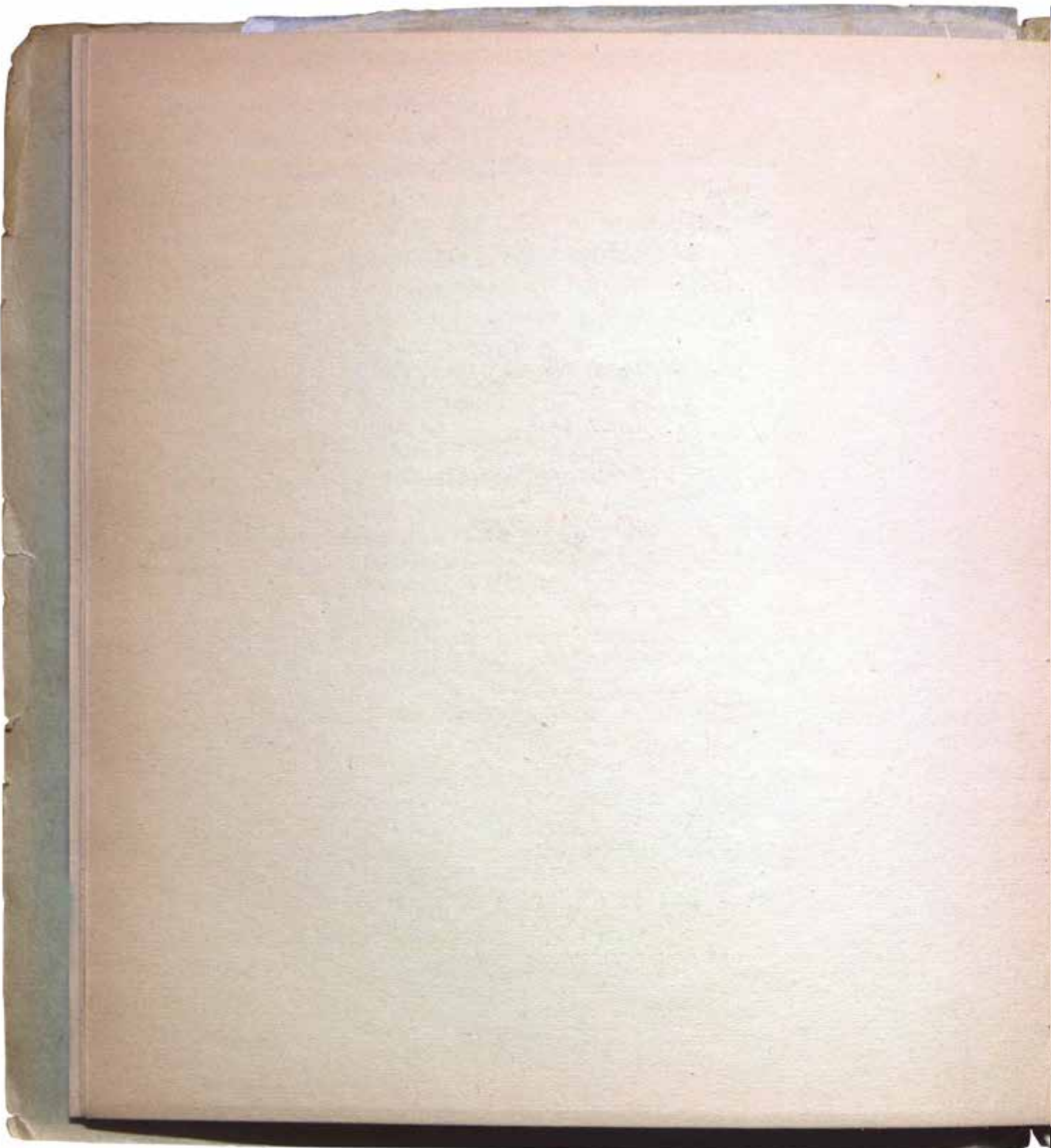
Ich trabete hinein
auf Ebenen
wo rosa Wunder
leuchten
Ich lachte hell
Es jubelte mein Haar
Auf hohen Türmen
standen Welterlöser
Es wurde rot der Weg
der vor mir lag







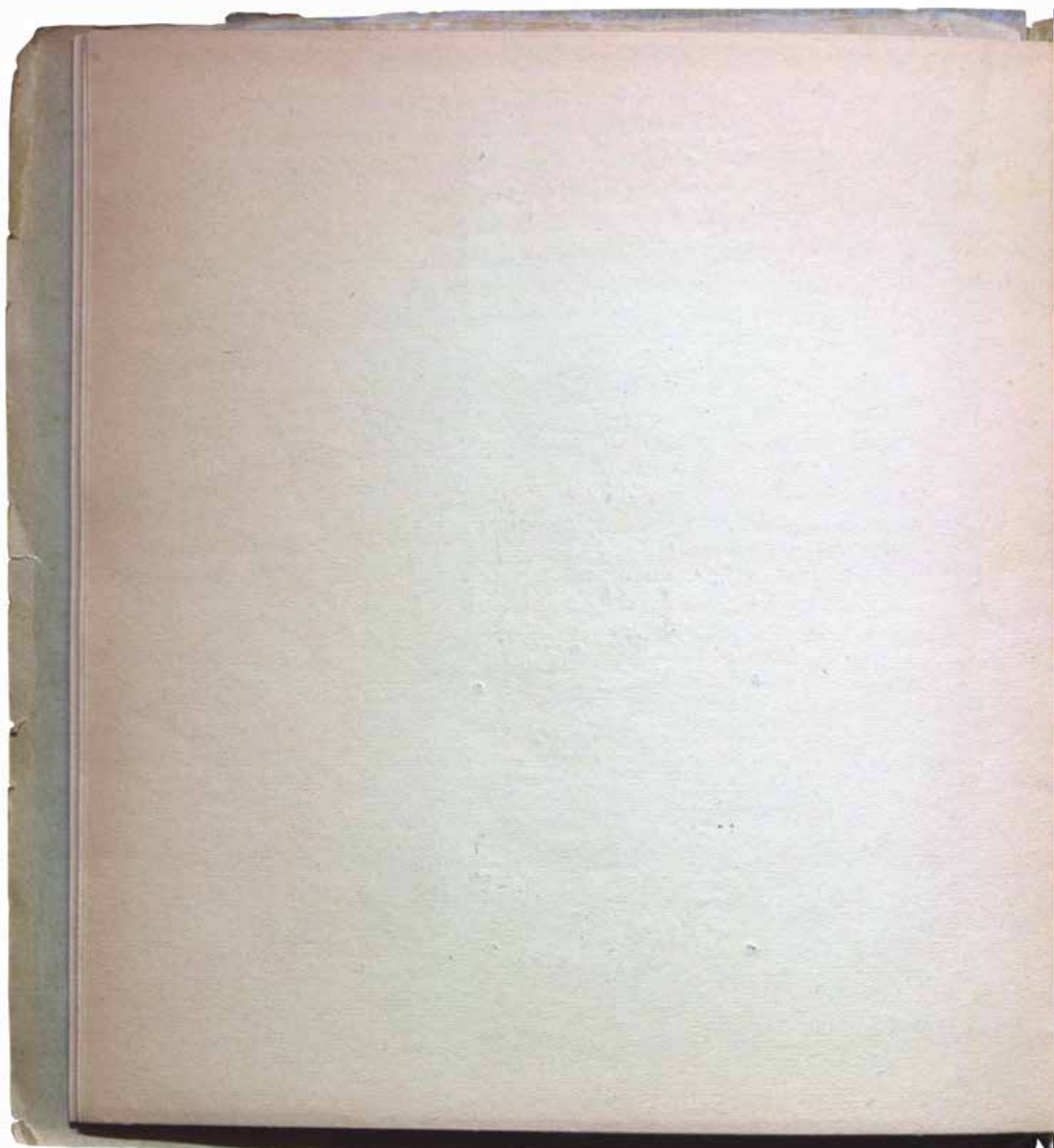
Uber flache
Ebenen
ungelebter Tage
ritt ich
auf meinem Rosse
ganz allein
Von weiten Monden
kam mir ein Gest
entgegen
Ich ward
wie eine große
munde Welt







Auf frischen
Ebenen
ungefallener
Schienen
stand ich
auf meiner
Sternwarte
wie erlöst
Alle Gefühle
die in der fremden
Welt
ihr Leben
nicht erlebten
umkreisten mich
wie glühende
Losen



Bilder und Buchstaben in Linoleum
geschnitten von Dina Matus.



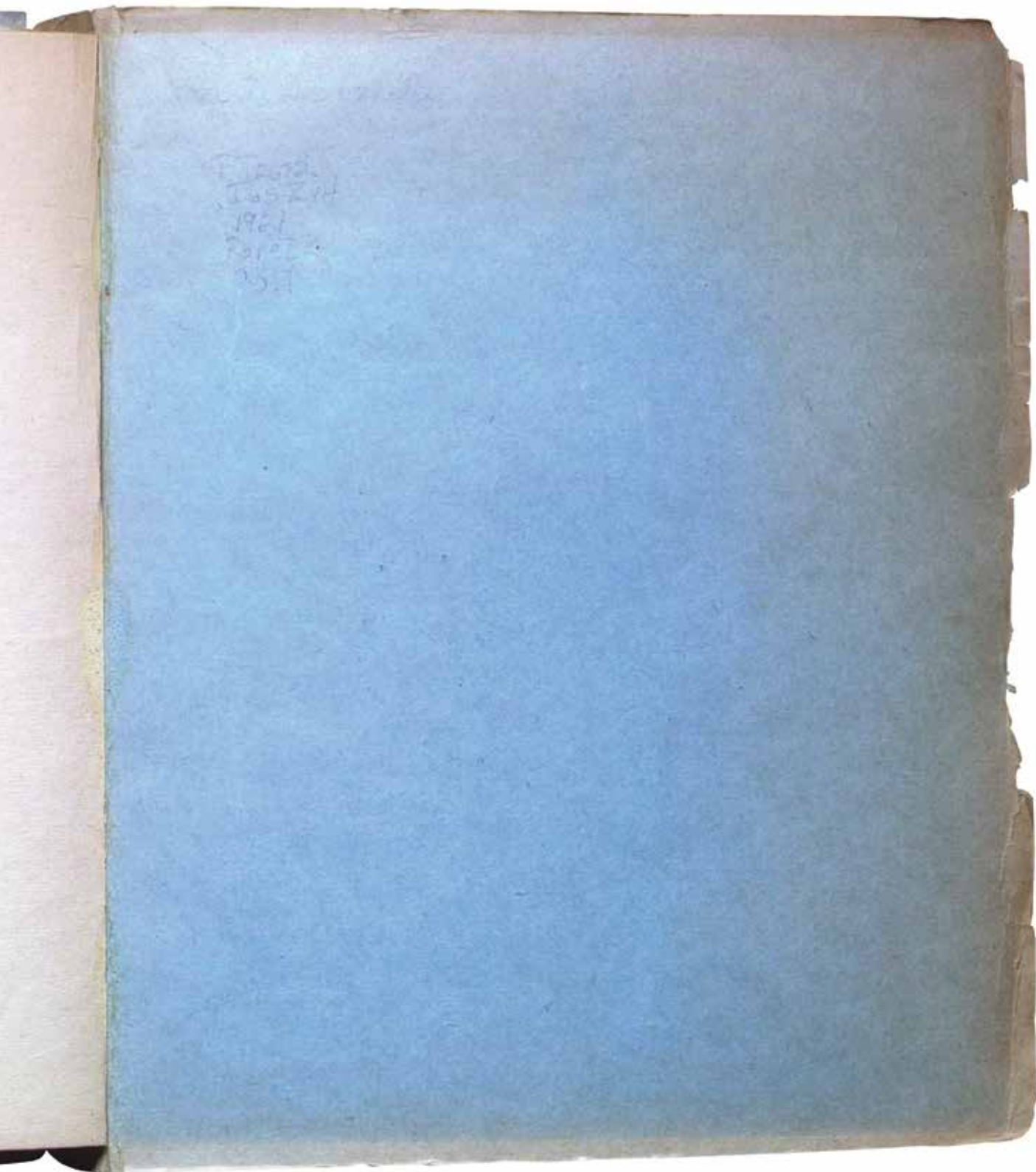
Adresse:
Rahel Lipskin, Lody
Sezielniana 5.

Abdruck in der Druckerei von J. Schaladajewski.

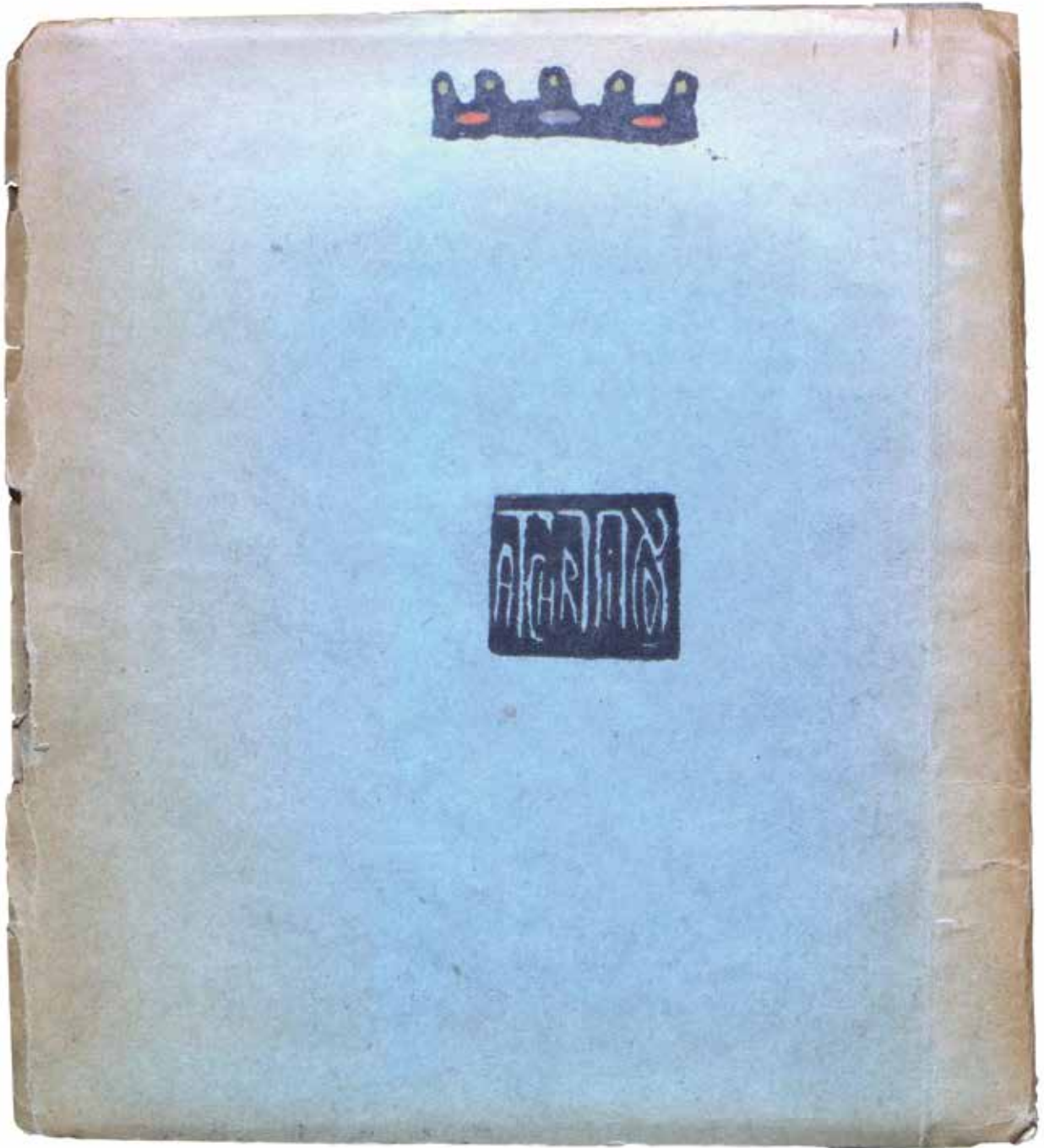
Zwischen dem Abend- und Morgenrot.

Drukarnia Z. Szaladajewskiego.





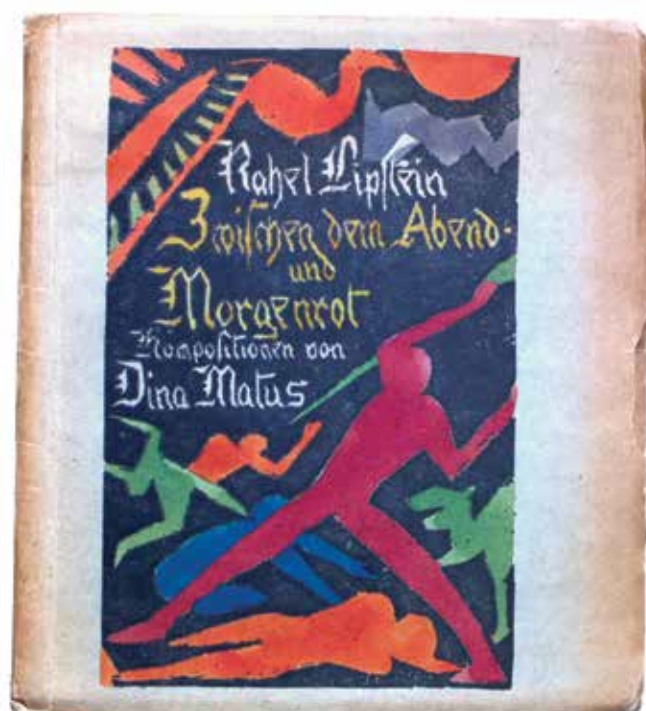
Faint handwritten text in blue ink, possibly including the year '1961' and some numbers.



Rahel Lipstein

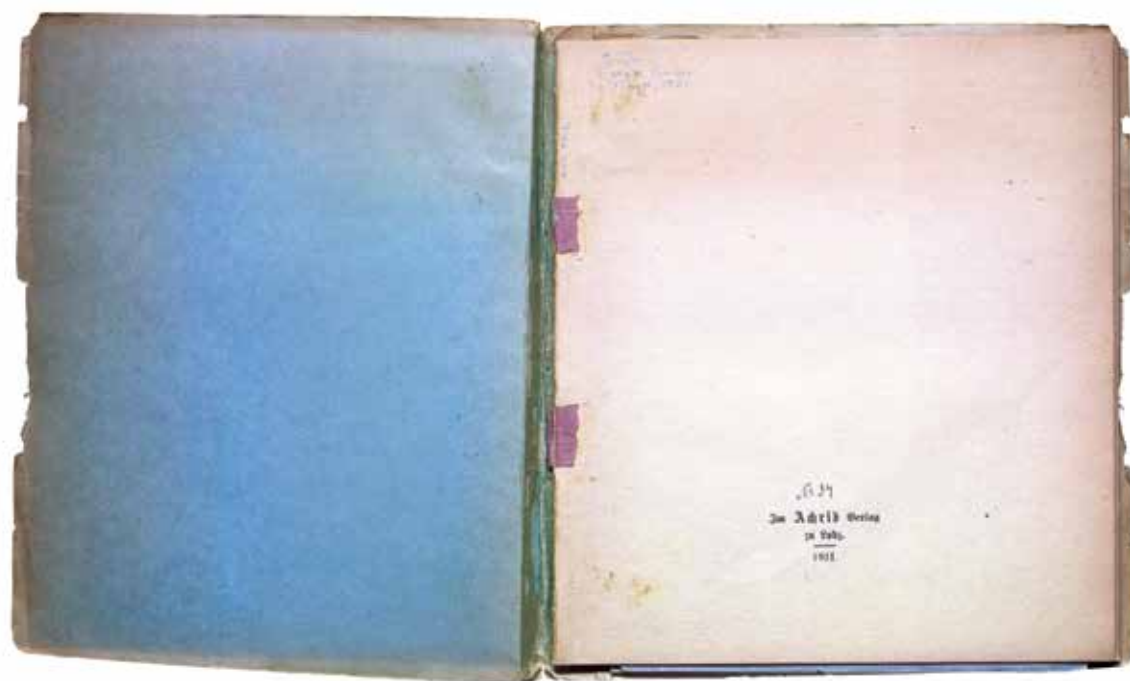
Między zorzą wieczorną a jutrenką

Tłumaczenie z języka niemieckiego: Krystyna Radziszewska



Zwischen dem Abend- und Morgenrot / Między zorzą wieczorną a jutrzeńką — 1/19

Zwischen dem Abend- und Morgenrot / Między zorzą wieczorną a jutrzeńką — 2/19



Rahel Lipstein
Między zorzą wieczorną
a jutrzeńką

Kompozycje
Diny Matus

Nr 34
Wydawnictwo Achrid
W Łodzi
1921



Zwischen dem Abend- und Morgenrot / Między zorzą wieczorną a jutrzeńką — 4/19

Zwischen dem Abend- und Morgenrot / Między zorzą wieczorną a jutrzeńką — 5/19



MÓJ PSALM

Wychwalam Boga gdy piękni ludzie
śpiewają
Miłuję Boga gdy małe dzieci
się śmieją
Cześć Bogu oddaję gdy wysokie góry
płoną
Śpiewam Bogu gdy kobieta i mężczyzna
się całują
Gdy jak błękitne morza ich dusze
się rozciągają
Krzyczę radośnie ku Bogu gdy kobiety
brzemienne się stają
gdy każda za matkę proroka
się uważa
Błogosławię Boga gdy stare świąty
Upadają
Gdy młode bycie istnieniem
się staje



Zwischen dem Abend- und Morgenrot / Między zorzą wieczorną a jutrzeńką — 6/19

Zwischen dem Abend- und Morgenrot / Między zorzą wieczorną a jutrzeńką — 7/19



BURMISTRZ YORKU

Rozgwieżdżone zalegają
wszelkie
ciemności
Wielki
Nieznajomy
przeszedł obok



Zwischen dem Abend- und Morgenrot / Między zorzą wieczorną a jutrzeńką — 8/19

Zwischen dem Abend- und Morgenrot / Między zorzą wieczorną a jutrzeńką — 9/19



Auf goldberstenden
Planeten
tanzen wir erezaubert
Wom jungen Tanz
Wir singen
Es leuchtet auf die Wellen
die noch schlafen
Und Blinde fangen
Abendsterne auf
Und Lohrer führen Krieger
auf dem hohen Felsen
In dunklen Gassen
werden Schlafern kühn

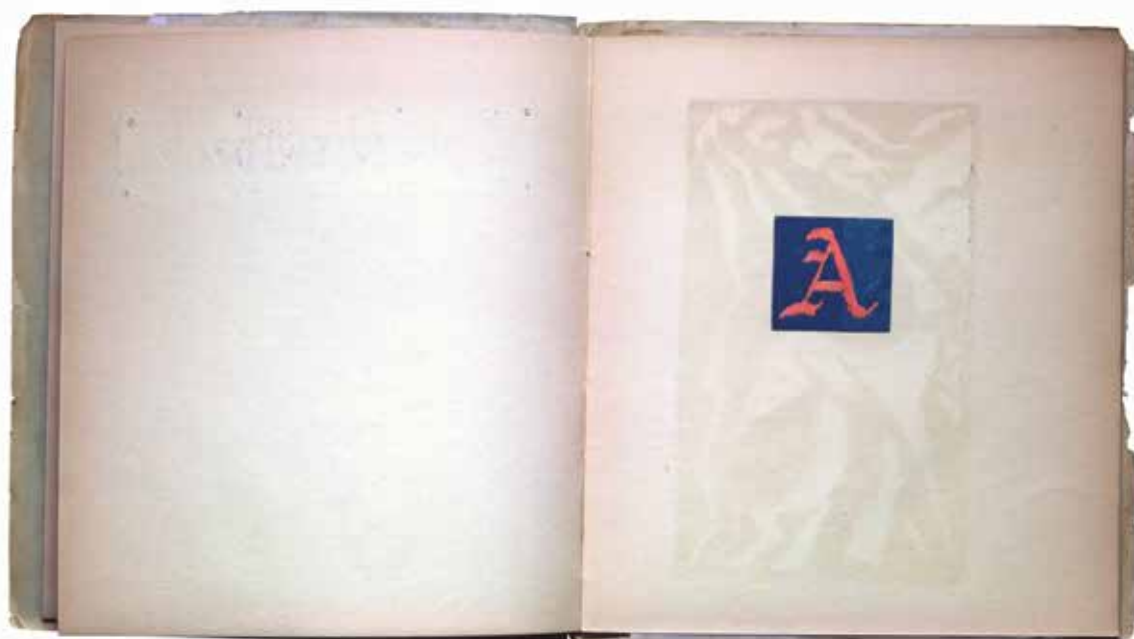
MOJA PIEŚŃ MIŁOSNA

Na dziko krążących planetach
Tańczymy zaczarowani
taniec młodości
Śpiewamy
Rozbłyskują światy
śpiące jeszcze
I wyłapują ślepcy
wieczne gwiazdy
I wiodą kulawi garbatych
Na wysokie skały
W ciemnych zaułkach
Niewolnicy nabierają odwagi



Zwischen dem Abend- und Morgenrot / Między zorzą wieczorną a jutrzrenką — 10/19

Zwischen dem Abend- und Morgenrot / Między zorzą wieczorną a jutrzrenką — 11/19



A małe dziewczynki
Madonnami się stają
A młodzi chłopcy
Chcą zostać bohaterami
W odległych zamkach dzwonią
Wszystkie dzwony
A zielone katedry tańczą
swoją taniec
Zbawiciele wprowadzają się
do różanych ogrodów.

CYKL RÓWNINA

A



Zwischen dem Abend- und Morgenrot / Między zorzą wieczorną a jutrzeńką — 12/19

Zwischen dem Abend- und Morgenrot / Między zorzą wieczorną a jutrzeńką — 13/19



Galopowałam przed siebie
po równinach
gdzie cuda różowe
lśnią
Śmiałam się perłście
Radowały się me włosy
Na wysokich wieżach
stali zbawiciele świata
Czerwieniała droga
rozpościerająca się przede mną



Zwischen dem Abend- und Morgenrot / Między zorzą wieczorną a jutrzeńką — 14/19

Zwischen dem Abend- und Morgenrot / Między zorzą wieczorną a jutrzeńką — 15/19

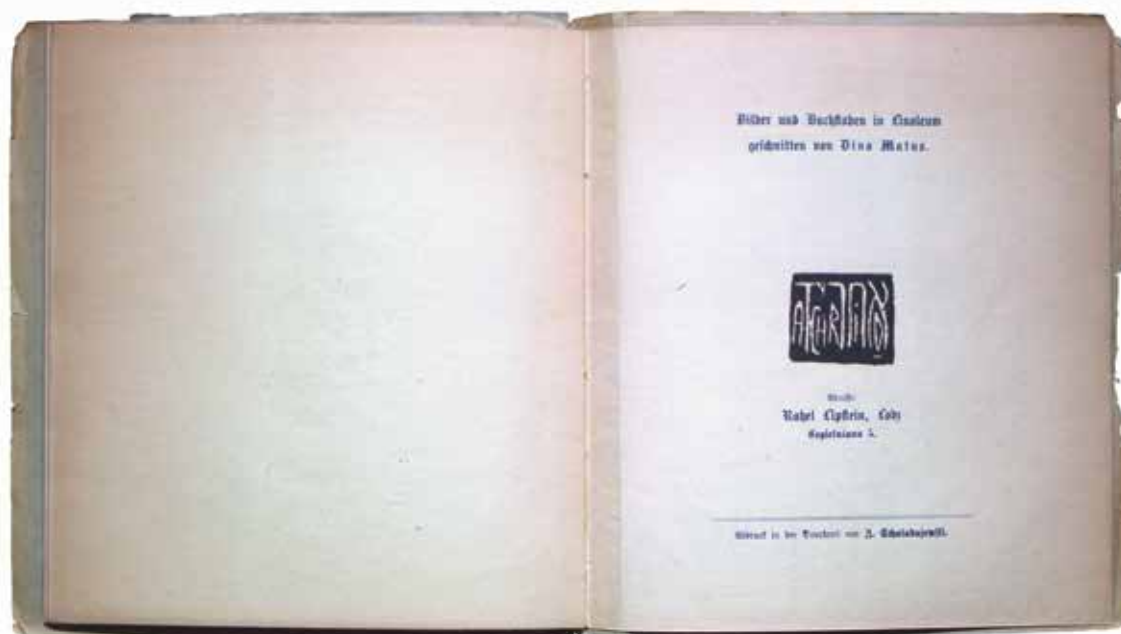


Po płaskich
równinach
nieprzeżytych dni
cwałowałam
na mym rumaku
całkiem sama
Z dalekich księżyców
pociecha wyszła
mi naprzeciw
Stałam się
jak wielki
czuły świat



Zwischen dem Abend- und Morgenrot / Między zorzą wieczorną a jutrzeńką — 16/19

Zwischen dem Abend- und Morgenrot / Między zorzą wieczorną a jutrzeńką — 17/19



Na świeżych
równinach
nieopadłych
śniegów
Stałam
w mej
gwiazdnej strażnicy
jak zbawiona
Wszystkie uczucia
których w obcym
świecie
swego życia
nie przeżyłam
okrążały mnie
jak żarzące się
eony

Obrazy i litery w linoleum
Wycięte przez Dinę Matus.

Adres:
Rahel Lipstein, Łódź

Ul. Cegielniana 5
Przedruk w drukarni Szaładajewskiego



Trzy publikacje: *Oyf wajtkajten krayznde fal ich* Dawida Zytmana, *Himlen in opgrunt* Chaima Króla i *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* Rahel Lipstein to niezwykle tomiki poetyckie, które ukazały się w 1921 roku w łódzkim efemerycznym wydawnictwie Achrid. Ich wyjątkowość wiąże się nie tylko z literackimi poszukiwaniami autorów, ale bardziej jeszcze z techniką publikacji: tomiki zostały opracowane graficznie przez trzy młode artystki żydowskie, Idę Brauner, Esterę Karp i Dinę Matus, które wykonały linoryty poszczególnych stron opatrując tekst poetycki bogatymi elementami graficznymi, strony te następnie, po wykonaniu odbitek, były ręcznie kolorowane. Niezwykły zamysł typograficzny wynikał z powiązań twórców tych publikacji z żydowską awangardową grupą Jung Idysz, której aktywność, choć krótkotrwała, bo obejmująca lata 1918–1921, była swoistym „okresem burzy i naporu” w młodej twórczości żydowskiej na terenie Łodzi.

Niniejsze wydawnictwo jest próbą wydobycia z niepamięci i zaprezentowania współczesnym czytelnikom twórczości przedstawicieli łódzkiej awangardy żydowskiej z początku okresu międzywojennego. Upamiętnia setną rocznicę opublikowania przez wydawnictwo Achrid niezwykle ciekawych tomików, które dzisiaj są już bibliofilskimi „białymi krukami”.

Oyf vaytkeytn krayznde fal ikh by Dawid Zitman, *Himlen in opgrunt* by Chaim Krul and *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* by Rahel Lipstein are three extraordinary books of poetry, published in 1921 in Łódź by the ephemeral Achrid publishing house. Their uniqueness is associated not only with their authors' literary search, but even more with the technique of publication: the books were graphically designed by three young Jewish artists, Ida Brauner, Esther Karp and Dina Matus, who made linocuts of individual pages and provided the poetic text with rich graphic elements. Then, after making the prints, the pages were hand colored. The unusual typographic design of the publications resulted from the connections between the authors of these books with the Jewish avant-garde group Yung Yiddish, whose activity, although short-lived, covering the years 1918–1921, was a kind of “a period of storm and stress” in Jewish art in Łódź.

This publication attempts to save from oblivion and present to contemporary readers the works of the representatives of the Łódź Jewish avant-garde from the beginning of the interwar period. It commemorates the hundredth anniversary of publication by the Achrid publishing house of the extraordinary books, which today are bibliophilic *rara avis*.



**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 55 77

