

KAŻDĄ ISKRĄ ROZPALENI...
ŻYDOWSCY ARTYŚCI W KRĘGU
NOWEJ SZTUKI

IDEE – POSTAWY – RELACJE



KAŻDĄ ISKRĄ ROZPALENI...
ŻYDOWSCY ARTYŚCI W KRĘGU
NOWEJ SZTUKI

IDEE – POSTAWY – RELACJE

UNIwersytet Łódzki

Instytut Filologii Germańskiej, Zakład Niemcoznawstwa

Instytut Historii Sztuki

Muzeum Miasta Łodzi

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Rada Naukowa Serii JUDAICA Łódzkie

Krystyna Radziszewska

Adam Sitarek

Jacek Walicki

Ewa Wiatr

KAŻDĄ ISKRĄ ROZPALENI...

ŻYDOWSCY ARTYŚCI W KRĘGU NOWEJ SZTUKI

IDEE – POSTAWY – RELACJE

Redakcja naukowa

Irmina Gadowska, Krystyna Radziszewska, Agnieszka Świątosławska

Irmina Gadowska (ORCID: 0000-0001-8378-942X)
Agnieszka Świątosławska (ORCID: 0000-0001-8488-4365)
Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny, Instytut Historii Sztuki
90-131 Łódź, ul. Narutowicza 65

Krystyna Radziszewska (ORCID: 0000-0002-6508-9742)
Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Zakład Niemcoznawstwa
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Recenzenci
Artur Kamczycki, Katarzyna Kulpińska

Redaktor inicjujący
Urszula Dzieciatkowska

Redaktor Wydawnictwa UŁ
Piotr Pietrych

Redaktor tekstów w języku angielskim
John Crust

Skład i łamanie
Munda – Maciej Torz

Korekta techniczna
Anna Jakubczyk

Projekt okładki
Andrzej Pilichowski-Ragno

Zdjęcie wykorzystane na okładce: Jankiel Adler, *Linoryt*, „Jung-Idysz” 1919, nr 1 (fragment)

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



© Copyright by Authors, Łódź 2022
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.10407.21.0.K
Ark. wyd. 16,8; ark. druk. 20,0



ISBN 978-83-8220-835-1; e-ISBN 978-83-8220-836-8
<https://doi.org/10.18778/8220-835-1>

Spis treści

Od Redakcji	7
Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, <i>Badania nad ekspresjonizmem w Polsce: Formiści – Bunt – Jung Idysz. Historia – perspektywy – najnowsze publikacje</i>	11
Tamara Sztyma, „Nowa sztuka żydowska” jako wyraz nowych postaw ideologicznych i przemian tożsamości polskich Żydów w pierwszych dekadach XX wieku	29
Teresa Śmiechowska, <i>Obrazy z Jidyszlandu. Fotografia jako medium tworzenia mitu narodu</i>	39
Agnieszka Salamon-Radecka, <i>Okoliczności pobytu Giny i Marka Szwarców w Wielkopolsce w latach 1919–1920 w świetle zachowanej dokumentacji źródłowej – ludzie, miejsca, wydarzenia</i>	49
Lidia Głuchowska, <i>Bunt and Yung Yidish. Between Poznań, Łódź and Berlin. Contacts, conceptions, artistic events</i>	71
Dariusz Dekiert, <i>Między Jidyszlandem a Palestyną. Twórczość jidyszowa i hebrajska Icchaka Kacnelsona</i>	107
Renata Piątkowska, <i>Sztuka narodowa czy sztuka narodu? Wystawy artystów z kręgu awangardy w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie</i>	127
Irmína Gadowska, Agnieszka Świętosławska, <i>“At the start of the rebirth of art in Łódź”? The START artists’ oeuvre in relation to modern art</i>	151
William Gilcher, <i>Izrael Lejzerowicz, artist and poet</i>	171
Joanna Podolska, <i>W Araracie i Idisze Bande. Przyczynek do biografii Dawida Bajgelmana</i>	179
Krzysztof Stefański, <i>The contribution of Jewish architects to the development of modernist housing in 1930s Łódź</i>	197
Karol Jóźwiak, <i>Stefan Themerson – artysta z Polski, czyli znikąd</i>	221
Adam Sitarek, <i>Żydowscy artyści i Zagłada. Getto w twórczości Izraela Lejzerowicza i Sary Majerowicz</i>	237
Eleonora Jedlińska, <i>Grupa Jung Idysz i tradycja ekspresjonizmu – malarstwo szkoły bostońskiej</i>	249

Aneks	263
<i>Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...</i> , Muzeum Miasta Łodzi, 12.06. – 29.09.2019	265
Katalog obiektów prezentowanych na wystawie, oprac. Irmina Gadowska, Teresa Śmiechowska, Agnieszka Świętosławska	269
Indeks nazwisk	303

Od Redakcji

Mojżesz Broderson, nieformalny przywódca łódzkiej awangardy jidysz, w wierszu *Błogosławieństwo*, opublikowanym w drugim zeszycie „Jung-Idysz” deklaruwał:

Jeśli jestem młody
Jeszcze bardziej odmłodnieję
Każdą iskrą rozpalony
W każdym mrugnięciu gwiazd zakochany,
Rozmiłowany w każdym dźwięku słów...¹

Poeta podkreślił znaczenie młodości i właściwego jej entuzjazmu, twórczego niepokoju znajdującego inspirację we wszelkich impulsach. Ta artystyczna gorączka, która ogarnęła twórców żydowskich u progu trzeciej dekady XX wieku, znalazła wyraz w poszukiwaniach nowych środków wyrazu i rozwiązań formalnych, nowego idiomu żydowskiej sztuki. Przywołany wiersz wydaje się kontynuacją manifestu Jung Idysz zamieszczonego w tym samym zeszycie pisma:

My młodzi, my radosna rozśpiewana hałastrą,
Idziemy nieznaną drogą
[...]
Per aspera ad astra...²

Pojęcie żydowskiej „nowej sztuki” określa dokonania twórców reprezentujących różne środowiska, działających w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku, którzy w swoich poszukiwaniach sięgali z jednej strony do tradycji, z drugiej – do aktualnych nurtów sztuki zachodnioeuropejskiej. Ich dzieła – obrazy, teksty poetyckie i literackie, a także fotografie, filmy, utwory muzyczne stanowiły ważny głos w dyskusji o stylu żydowskim, zapoczątkowanej pod koniec XIX stulecia. Inspiracje dla młodego pokolenia płynęły ze wschodu i zachodu Europy oraz z Ameryki. W 1907 roku w Nowym Jorku rozpoczęła działalność grupa Di Junge. W Paryżu – epicentrum światowej sztuki, gdzie znaczącą grupę twórców

¹ M. Brodesron, *Błogosławieństwo*, przekł. J. Lisek, „Jung Idysz” 1919, nr 2–3, [w:] ייִנג-יִדיש / *Jung-Idysz / Yung-Yidish* / 1919, red. I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska, Łódź 2019.

² M. Broderson, *Do gwiazd*, tłum. N. Krynicka, J. Lisek, M. Polit, K. Szymaniak, „Jung Idysz” 1919, nr 2–3, [w:] ibidem.

stanowili Żydzi z Europy Środkowo-Wschodniej – w 1912 roku Josif Czajkow i krąg skupionych wokół niego artystów zainicjowali publikację czasopisma „Machmadim”. Drukowane w technice hektografii, pozbawione tekstu, składało się wyłącznie z ilustracji, których tematy nawiązywały do żydowskiego folkloru i Biblii. Stylizacja i dekoracyjność tych ilustracji wykazywała związki z modernizmem³. Istotną rolę w dyskursie o sztuce narodowej odgrywali także młodzi artyści żydowscy w Rosji. Jak pisała Marie Vacher, awangarda jidysz znalazła swoje miejsce w awangardzie rosyjskiej, a zdefiniowany przez Abrama Efrosa „supereklektizm” sztuki żydowskiej stał się narzędziem do osiągnięcia uniwersalnego wymiaru twórczości⁴. Po zakończeniu I wojny światowej poszukiwanie żydowskiego stylu i dyskusje o charakterze i kierunkach rozwoju żydowskiej sztuki narodowej zostały przeniesione do Polski i znalazły wyraz początkowo w twórczości łódzkiej grupy Jung Idysz, następnie artystów współpracujących z literackim ugrupowaniem Chaliastre w Warszawie. Potrzeba zdefiniowania swego miejsca w sztuce i życiu społecznym, stała się ważną motywacją wielu twórców żydowskich w odrodzonej Polsce. Przygotowana przez Henryka Berlewiego i artystów z kręgu Jung Idysz, we współpracy z lokalnym kołem Kultur Ligi, *I Wystawa Żydowskiego Malarstwa i Rzeźby* otwarta w 1919 roku w Białymstoku była jednym z impulsów dla rozkwitu żydowskiej awangardy w Polsce. Kolejne – odbywające się w Łodzi i Warszawie, stanowiły kontynuację tych działań. Kluczową rolę dla żydowskiej awangardy w Polsce odegrało jednak – co należy podkreślić – środowisko łódzkie. Na początku 1919 roku w Łodzi Mojżesz Broderzon, Jankiel Adler, Marek Szwarz i Wincenty (Icchak) Brauner założyli Jung Idysz, grupę, której celem było promowanie twórczości plastycznej, literackiej i teatralnej, łączącej żydowską tradycję z nowoczesnymi rozwiązaniami formalnymi. Szymon Dżigan, związany z prowadzonym później przez Broderzona teatrem Ararat, wspominał po latach:

Broderzon – wysoki, w futrzanej czapie, z długimi, gęstymi bokobrodami – wyglądał jak żydowski Hamlet. Szedł w środku. Z jednego boku podążał Jankiel Adler z czerwonymi uszami, w granatowym garniturze galowym, białych getrach nasuniętych na buty. Po drugiej stronie maszerował Brojner w zielonym pruskim stroju myśliwskim, w pumpach i żółtych skórzanych sztybletach do kolana. (Twierdził, że garnitur ten dostał od hrabiego Zamoyskiego za portret, który namalował jego żonie.) Nic więc dziwnego, że patrzono w ślad za nimi, a dziewczyny to wręcz pożerały ich oczami. Byli barwni i egzotyczni na tle szarych, zadymionych ulic fabrycznego miasta Łodzi⁵.

³ A. Shatskikh, *Vitebsk. The Life of Art*, New Heaven–London 2007, s. 58.

⁴ M. Vacher, *Joseph Moiseevitch Tchaikou. De la Ruche des Makhmadim a l'ideologie sovietique (1910–1937)*, „Les Cahiers de l'Ecole du Louvre” 2012, c. 1.

⁵ Sz. Dżigan, *Siła żydowskiego humoru*, przeł. M. Ruta, [w:] *Wśród łódzkich Żydów. Wspomnienia o mieście młodości*, red. D. Dekiert, K. Radziszewska, E. Wiatr, Łódź 2022, s. 82.

Działalność Jung Idysz zamyka się w krótkim okresie pomiędzy 1919 a 1922 rokiem. W tym czasie udało się zorganizować wspomniane wcześniej wystawy w Białymstoku, Łodzi oraz Warszawie, wydać trzy zeszyty pisma (6 numerów) i kilka ilustrowanych tomików poetyckich różnych autorów. W przypisywanym Brodersonowi manifestie opublikowanym w zeszycie 2–3 „Jung-Idysz” znalazł się fragment definiujący poszukiwania i inspiracje członków grupy:

Jako artyści i poszukiwacze prawdy jesteśmy przede wszystkim na wskroś realistami w naszych mistycznych wierzeniach, w naszym symbolizmie, w naszym zwrocie w stronę impresjonizmu, ekspresjonizmu, kubizmu, albo, jak zwykli to nazywać ci ignoranci, do których nawiasem mówiąc nie zwracamy się, oni to drwiąc sami z siebie, używają pojęcia futuryzmu, mającego zawrzeć całe uniwersum tych wszystkich kierunków. [...] A jeśli jesteśmy tradycyjni, jeśli żywimy szczerzy i wielki szacunek dla naszych autoritetów, to są nimi – szkoła Tanachu, mitologia grecka, Pieśń nad Pieśniami, a także Lord Byron, Shelley, francuscy parnasiści, „Młoda Belgia” [...] Fidiusz, Giotto, Tycjan, Rembrandt, Lucas Cranach, El Greco, Van Gogh, Cezanne [...].⁶

Dokonania grupy cechował specjalny rodzaj ekspresji, który pozwolił w oryginalny sposób połączyć obraz ze słowem, związać analogiczne wątki tematyczne, zaczerpnięte z tradycji sztuki, Starego i Nowego Testamentu. Fenomen grupy do dziś pozostaje przedmiotem badań i analiz, podobnie jak jej wpływ na późniejsze dokonania artystów żydowskich w Polsce i poza krajem.

Książka, którą oddajemy do rąk czytelnikom stanowi próbę podsumowania i poszerzenia wiedzy o znaczeniu grupy Jung Idysz dla żydowskiego środowiska nowej sztuki. Teksty poruszają wątki biograficzne, problematykę sztuki narodowej, kwestie wystawiennictwa i instytucjonalnych form działalności, relacje ze środowiskiem polskim, omawiają inspiracje i wpływ na innych artystów – malarzy i architektów. W tomie znalazł się też aneks ze spisem dzieł zaprezentowanych na wystawie *Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...* zorganizowanej w Muzeum Miasta Łodzi w 2019 roku z okazji setnej rocznicy założenia grupy.

W zapisie nazw własnych, tytułów i nazwisk zastosowano w większości pisownię przyjętą w polskiej historiografii oraz historii sztuki i literatury. Punktem odniesienia było pionierskie opracowanie Jerzego Malinowskiego *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*. Przy zapisie nazwisk redakcja temu starała się także brać pod uwagę sygnatury samych artystów, którzy jednak niekiedy nie byli konsekwentni. I tak w przypadku Henryka (Henocho) Barcińskiego, który podpisywał się i „Barciński”, i „Barczyński”, przyjęliśmy wersję ustaloną przez Jerzego Malinowskiego („Barciński”). Icchak Brauner sygnował swoje prace jako Wincenty lub Vincent, w naszej publikacji pojawia się

⁶ „Jung Idysz” 1919, nr 2–3.

jako Icchak zgodnie z obecnie obowiązującą transkrypcją. W artykułach w języku angielskim pozostawiono nazwiska w ich polskim zapisie, z wyjątkiem Mojżesza Broderzona, identyfikowanego w większości anglojęzycznych publikacji jako Moyshe Broderzon.

Irmina Gadowska
Krystyna Radziszewska
Agnieszka Świętosławska

Małgorzata Geron

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

 <https://orcid.org/0000-0002-3213-0200>

Jerzy Malinowski

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

 <https://orcid.org/0000-0002-6801-3268>

Badania nad ekspresjonizmem w Polsce: Formiści – Bunt – Jung Idysz. Historia – perspektywy – najnowsze publikacje

I. Formiści*

W 2019 roku nakładem Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata i wydawnictwa Tako ukazał się kolejny tom z serii „Źródła do dziejów sztuki” zatytułowany: *Manifesty polskiej awangardy artystycznej: Formiści – Bunt – Jung Idysz 1917–1922*. Publikacja stanowi podsumowanie naszych wieloletnich badań, obejmujących zagadnienia związane z działalnością wymienionych w jej tytule trzech grup artystycznych. Działające pomiędzy 1917 a 1923 rokiem, skupiały twórców, których dokonania definiowały kierunki rozwoju tzw. nowej sztuki, wpisującej się w szeroko wówczas pojęty nurt ekspresjonizmu¹. Członkowie grup twórczość plastyczną łączyli z teorią i krytyką artystyczną, budując podstawy teoretyczne polskiej sztuki awangardowej.

Pod względem postaw artystycznych bez wątpienia najbardziej zróżnicowani byli Formiści (Ekspresjoniści Polscy), czerpiący inspirację z twórczości Paula Cézanne’a, kubistów, ekspresjonistów niemieckich, futurystów oraz reprezentantów nowego klasycyzmu i sztuki prymitywnej. Dzięki staraniom Konrada Winklera, który wykształcenie artystyczne poszerzył o studia z historii sztuki², formiści jeszcze w trakcie swojej działalności doczekali się pierwszej monografii, co można

* Tekst: M. Geron.

¹ M. Geron, J. Malinowski, *Manifesty polskiej awangardy artystycznej: Formiści – Bunt – Jung Idysz 1917–1922*, Warszawa–Toruń 2019.

² Konrad Winkler (1882–1962) – polski malarz, krytyk i teoretyk sztuki, współredaktor pisma „Formizm”. Studiował na Uniwersytecie Lwowskim pod kierunkiem Jana Bołozza Antoniewicza.

uznać za sytuację wyjątkową³. Opracowana z punktu widzenia członka grupy nie ograniczała się jedynie do formizmu. Zgodnie z tytułem *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*⁴ autor w kolejnych rozdziałach przedstawił charakterystykę kubizmu i ekspresjonizmu, co powoduje, że książkę można uznać również za pierwszą ważną monografię poświęconą sztuce awangardowej wydaną w Polsce. Kilka lat później, już po rozpadzie grupy, Winkler opublikował kolejne opracowanie *Formiści polscy*. Pisane już z dziesięcioletniej perspektywy miało charakter podsumowania, w którym została podkreślona rola formistów w kształtowaniu się postaw artystycznych kolejnego pokolenia plastyków⁵. Podobna idea przyświecała redakcji „Głosu Plastyków”, która w 1938 roku poświęciła cały numer pisma formistom⁶.

Okres bezpośrednio po II wojnie światowej zdominowany przez realizm socjalistyczny nie sprzyjał badaniom nad awangardą. Dopiero w drugiej połowie lat 50. Helena Blum wysunęła pionierski postulat rozpoczęcia naukowego opracowania dorobku formistów, co wiązało się z gromadzeniem i prezentacją ich prac przez placówki muzealne⁷. Przełomem okazała się praca Joanny Pollakówny *Formiści*, otwierająca nowe pole do badań nad awangardą⁸. Wydana na początku lat 70. zapoczątkowała kolejne publikacje poświęcone polskiej nowej sztuce. Przykładem podjęcia tego kierunku badań może być książka Piotra Łukaszewicza dotycząca lwowskiej grupy Artes⁹.

W tym kontekście ważnym wydarzeniem stała się wystawa *Formiści* przygotowana przez Irenę Jakimowicz wraz z zespołem w 1985 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie¹⁰. Prezentująca łącznie około pięćset prac, obejmowała również grafiki przedstawicieli poznańskiego Buntu, co podkreślało relacje pomiędzy artystycznymi grupami. Od lat 90. XX wieku zostały podjęte badania poświęcone roli artystów pochodzących z Polski w środowisku École de Paris, związanych także z Formistami, uświadamiające szerszy zakres działalności ugrupowania i jego

³ Szczegółowy stan badań zob.: M. Geron, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015, s. 13–25. Patrz też: M. Geron, *The Formist Group (1917–1923). Trends in research and the assessment of Polish avant-garde art in the 20th century*, [w:] *History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe*, red. J. Malinowski, t. 2, Toruń 2012, s. 155–164.

⁴ K. Winkler, *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*, Kraków 1921.

⁵ K. Winkler, *Formiści polscy*, Warszawa 1927.

⁶ „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12, s. 5–46.

⁷ H. Blumówna, *Wystawa Grupy Formistów w czterdziestolecie ich pierwszego wystąpienia*, kat. wyst., SHS Oddział Krakowski, Kraków 21 grudnia 1957 – 20 stycznia 1958, mps; rec.: J. Madeyski, *Wystawa grupy „Formistów” w Krakowie*, „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 3, s. 49–50; zob. też: H. Blumówna, *Zbigniew Pronaszko*, Warszawa 1958.

⁸ J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.

⁹ P. Łukaszewicz, *Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes 1929–1935*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.

¹⁰ *Formiści*, red. I. Jakimowicz, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989.

międzynarodowe związki¹¹. Wymienione publikacje oraz wykłady z historii sztuki nowoczesnej prowadzone przez prof. Jerzego Malinowskiego na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika wpłynęły na moje zainteresowania awangardą. Ich efektem była opublikowana w 2004 roku praca doktorska *Tymon Niesiołowski (1882–1965). Życie i twórczość*, charakteryzująca twórczość artysty kształtującego się w środowisku krakowsko-zakopiańskim, członka Grupy Pięciu, Formistów, Rytmu i Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, a po II wojnie związanego z Wydziałem Sztuk Pięknych UMK¹². W przygotowaniu rozprawy pisanej pod kierunkiem Jerzego Malinowskiego wykorzystałam materiały udostępnione przez dzieci artysty: Dorotę Niesiołowską i Krzysztofa Niesiołowskiego. Dopelnieniem książki było opracowane przy moim współudziale wydawnictwo *Tymon Niesiołowski (1882–1965). Katalog wystawy monograficznej*, towarzyszące wystawie zorganizowanej w 2005 roku przez Muzeum Okręgowe w Toruniu; w publikacji tej związek artysty z formizmem został wyraźnie podkreślony¹³. Temat ekspresjonizmu, związany z moimi badaniami nad formizmem, znalazł już wcześniej odzwierciedlenie w poszukiwaniach dotyczących Grupy Pięciu (1905–1908), realizowanych w dużej części dzięki stypendium Fundacji Lanckorońskich w Wiedniu¹⁴. Efektem moich kilkuletnich badań stała się książka *Formiści*,

¹¹ B. Brus-Malinowska, J. Malinowski, *Kisling i jego przyjaciele / and His Friends. Wystawa obrazów i rzeźb z kolekcji Musée du Petit Palais w Genewie / Exhibition of paintings and sculptures from the collection of the Musée du Petit Palais in Geneva*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1996; *Paryż i artyści polscy. Wokół E.-A. Bourdelle'a 1900–1918*, oprac. E. Grabska, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997; A. Wierzbicka, *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004; J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007; A. Lipa, *Zaklinacz lalek. Życie i twórczość Gustawa Gwozdeckiego*, Warszawa 2003; A. Lipa, *Gustaw Gwozdecki 1880–1935. Wystawa monograficzna*, red. M. Gołąb, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003; B. Brus-Malinowska, *Eugeniusz Zak 1884–1926*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004; R. Piątkowska, *Między Ziemiańską a Montparnasse. Roman Kramsztyk*, Warszawa 2004; A. Tanikowski, *Wizerunki człowieczeństwa, rytuały powszedniości. Leopold Gottlieb i jego dzieło*, Kraków 2011.

¹² M. Geron, *Tymon Niesiołowski (1882–1965). Życie i twórczość*, Warszawa 2004.

¹³ *Tymon Niesiołowski (1882–1965). Katalog wystawy monograficznej*, red. A. Rissmann, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2005.

¹⁴ Rezultaty zostały przedstawione w artykule *Grupa Pięciu (1905–1908)*, opublikowanym w pierwszy tomie „Studiów o Sztuce Nowoczesnej”. Także w kolejnych tomach publikowałam artykuły poruszające zagadnienie formizmu, czy to w kontekście krytyki artystycznej, czy też kwestii czysto formalnych (problem deformacji oraz relacji ze sztuką minionych epok). Zob.: M. Geron, *Grupa Pięciu (1905–1908)*, [w:] *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo – rzeźba – grafika – krytyka artystyczna. Materiały z konferencji naukowej Toruń, 21–23 września 2005*, red. M. Geron, J. Malinowski, Toruń 2006; eadem, *Wokół ankiety lwowskiej „Gazety Wieczornej” „Ekspresjonizm w sztuce plastycznej” (1918)*, [w:] *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce. Materiały z konferencji naukowej, Toruń, 13–15 czerwca 2007*, red. M. Geron, J. Malinowski, Toruń 2009; eadem, *„Z uczuciem wstępu opuszczając [...] wystawę...”. Deformacja i ekspresja*

wydana w 2015 roku¹⁵. Podstawowym celem pracy było przedstawienie historii oraz dorobku plastycznego i teoretycznego formistów. Kompleksowe ujęcie problemu zadecydowało o konstrukcji całego opracowania. Poza prześledzeniem genezy ugrupowania i etapów działalności wyznaczanych kolejnymi wystawami, analizie została poddana twórczość jego członków. Omówienie struktury formalnej prac malarskich, graficznych i rzeźbiarskich z jednej strony pozwoliło na wyróżnienie cech charakterystycznych dla poszczególnych członków grupy, a z drugiej na uchwycenie elementów wspólnych, które wyznaczały poszukiwania formalne łączące zdobycze awangardy z elementami klasycyzmu i prymitywizmu, i prowadzące do tworzenia nowego języka wypowiedzi artystycznej. Dla tej części pracy kluczową sprawą stało się zgromadzenie dokumentacji dorobku plastycznego formistów, znajdującego się w zbiorach muzealnych, kolekcjach prywatnych, jak i dzieł zaginionych, znanych jedynie z fotografii. Zebrane materiały pozwoliły na wyróżnienie kilku kręgów tematycznych, wśród których nowość stanowił motyw nowoczesnej metropolii (miasto formistów) oraz tańca. Ważnym zagadnieniem poszerzającym pole badawcze stała się analiza tekstów teoretycznych pisanych przez członków grupy, a także ocena działalności formistów przez krytykę artystyczną. Wielowątkowe omówienie dorobku formistów wymagało szerokiej kwerendy. Dzięki niej udało mi się dotrzeć do wielu materiałów archiwalnych (w tym czasopism), których analiza pozwoliła na przedstawienie obrazu grupy funkcjonującego w ówczesnej prasie. Zajmując się sztuką formistów nie sposób nie odnieść ich dorobku do dorobku innych grup awangardowych działających w Europie Środkowo-Wschodniej. Interesującym zagadnieniem stało się ukazanie różnych ugrupowań artystycznych rozwijających się pod wpływem impulsów płynących z Paryża, Berlina czy też Monachium, w Pradze, Belgradzie i Budapeszcie, a także Poznaniu i Łodzi, tworzących dynamiczną sieć powiązań artystycznych¹⁶. Na gruncie polskim formiści współpracowali m.in. z Buntem. Artystami spełniającymi rolę „łączników” byli Jerzy Hulewicz i August Zamoyski. Hulewicz przyjaźnił się z Tytusem Czyżewskim, czego dowodem była jego przedmowa do publikacji malarza-poety *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje* (Kraków 1920),

w twórczości formistów, [w:] *Szeptne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, red. M. Geron, J. Malinowski, Kraków 2011, seria „Studia o Sztuce Nowoczesnej”, t. 3; eadem, *Formists. Between tradition and avant-garde*, [w:] *The Inspiration from the Past in the Art of the 20th and 21st Centuries*, red. M. Geron, J. Malinowski, Kraków 2013, series „Studies on Modern Art”, t. 4.

¹⁵ M. Geron, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015.

¹⁶ Patrz też: *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, red. R. Stanisławski, Ch. Brockhaus, t. 1–4, Bonn 1994; S. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1930*, London 1991; *Avantgarden in Mitteleuropa 1910–1930: Transformation und Austausch*, Ausstellung in München Haus der Kunst, Berlin Martin-Gropius-Bau 2002–2003, [red.] T. O. Benson, M. Kröl (et al.), Leipzig 2003; E. Clegg, *Art, Design & Architecture in Central Europe 1890–1920*, New Haven–London 2006.

a także udział w wystawach formistów w Krakowie (1918) i Warszawie (1919). Natomiast Zamoyski swój związek z Buntem rozpoczął w 1918 roku, prezentując rzeźby i rysunki na wystawach w Poznaniu i w berlińskiej Galerii „Die Aktion” oraz projektując okładkę do czasopisma „Zdrój”. Osiedlając się w Zakopanem dołączył do formistów. Ważnymi wydarzeniami konsolidującymi należących do Buntu i Formistów twórców była wspólna wystawa, która odbyła się na przełomie 1919 i 1920 roku w Poznaniu i którą można uznać za najważniejszą w owym czasie manifestację sztuki awangardowej. W okrojonym składzie obie grupy po raz drugi zaprezentowały swój dorobek w maju i czerwcu 1920 roku we Lwowie. Co warto podkreślić, w ich imieniu we wstępie katalogu ekspozycji poznańskiej wypowiedział się właśnie Zamoyski. Prezentacji towarzyszyły Wieczory „Zdroju” (III i IV), zawierające w programie pokaz tańca formistycznego w wykonaniu Rity Sacchetto.

W okresie działalności formistów i Buntu ośrodkiem ekspresjonizmu stała się też Łódź, gdzie w 1919 roku powstała grupa Jung Idysz, której relacje z innymi środowiskami zostały przedstawione przez Jerzego Malinowskiego m.in. w publikacji *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*¹⁷. Wydobywając powiązania pomiędzy grupą Jung Idysz a formistami, warto zwrócić uwagę na Andrzeja Pronaszkę, który pomiędzy 1920 a 1922 rokiem pracował w Łodzi jako scenograf w Teatrze Polskim¹⁸. W 1918 roku artysta wziął udział w Wystawie Wiosennej organizowanej przez łódzkie Stowarzyszenie Artystów i Zwolenników Sztuk Pięknych, a dzięki staraniom członków tej instytucji pod koniec roku miała także miejsce Wystawa Zimowa. W obu wystawach wzięli udział artyści, którzy weszli w skład grupy Jung Idysz: Wincenty (Icchak) Brauner, Jankiel (Jakub) Adler, Pola Lindenfeld, Zofia Gutentag, Henryk (Henocho) Barciński; niektórzy z nich mieli już za sobą studia artystyczne odbyte na terenie Niemiec – lub w Paryżu, jak Marek Szwarc, który debiutował na Salonie Jesiennym w 1913 roku. Za przywódcę grupy uznano poetę Mojżesza Brodersona. Ważną postacią w tym środowisku był Jankiel Adler, aktywnie uczestniczący także w życiu artystycznym Warszawy. W marcu 1919 roku wziął udział w Wystawie Młodej Sztuki (IV wystawa sekcji plastyków) w Polskim Klubie Artystycznym, prezentując swoje prace obok między innymi Romana Kramsztyka, Eugeniusza Zaka i Władysława Skoczylasa, współpracujących też z formistami. Ugrupowanie przedstawiło swój dorobek w stolicy niecały miesiąc później w tym samym miejscu. Pierwsza warszawska wystawa formistów wzbudziła duże zainteresowanie, o czym

¹⁷ J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987; przedruk w: tenże, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000; wersja angielska: *Painting and Sculpture by Polish Jews in the 19th and 20th Centuries (to 1939)*, Warszawa–Toruń 2017.

¹⁸ Zob. *Pronaszkowie. Przestrzenie teatru*, red. M. Chudzikowska, Teatr Wielki-Opera Narodowa, kat. wyst., Muzeum Teatralne, Warszawa 2011.

świadczyły liczne echa prasowe, które nie uszły uwadze Adlera. W 1919 roku również w Warszawie żydowskie środowisko artystyczne zorganizowało trzy wystawy. Jednym z uczestników był Henryk Gotlib, od 1918 roku będący również członkiem Polskiego Klubu Artystycznego. W 1919 roku artysta związał się z efemerycznym Warszawskim Kręgiem Artystycznym i Zrzeszeniem „Muza”, gdzie dyskutowano na temat narodowej sztuki żydowskiej. W 1921 roku Gotlib wszedł do Komitetu do spraw Sztuki Żydowskiej. Wiadomo, że znał Szwarca, co potwierdza wykonana przez tego ostatniego *Głowa Henryka Gotliba*, wystawiona w 1917 roku na Salonie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, w którym brał też udział sam portretowany. Na przełomie 1918 i 1919 roku Szwarz studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Konstantego Laszczki. W 1919 roku do Krakowa przeprowadził się Gotlib, gdzie związał się z grupą formistów, biorąc udział w czterech prezentacjach w 1921 roku w: Krakowie (styczeń–luty), Warszawie (kwiecień–maj), Poznaniu (maj) i Lwowie (październik). Wówczas też był wymieniany w grupie współpracowników czasopisma „Formiści”. Prawdopodobnie w czasie trwania IV Zbiorowej Wystawy Sztuki Żydowskiej, otwartej w kwietniu 1922 roku, podobnie jak Wystawa formistów F–9, Gotlib wygłosił odczyt *Przesilenie w sztuce współczesnej*, zawierający termin „sztuka konstruktywna”¹⁹. W tym okresie powstały też choćby obraz *Akt* (po 1920 roku) i rzeźba *Uścisk* (ok. 1923 roku). Wymienione prace musiały być ważne dla artysty, gdyż ilustrował nimi swój tekst teoretyczny, opublikowany w 1923 roku na łamach „Zwrotnicy” (nr 5)²⁰, poza nimi w artykule znalazła się też reprodukcja obrazu *Rachela przy studni* (przed 1923 rokiem), odnoszącego się do legendy opisującej początki narodu żydowskiego.

3 kwietnia 1921 roku w Warszawie została otwarta pierwsza ogólnopolska Wystawa Współczesnej Sztuki Żydowskiej. Uczestniczyli w niej między innymi członkowie Jung Idysz oraz Henryk Berlewi, którzy stworzyli odrębny *Salon futurystów, kubistów i prymitywistów*²¹. W jednej z recenzji kilka prac Berlewiego określono jako prezentujące „kierunek formistyczny”²², opinia ta została też powtórzona przez Centnerszvera, przy okazji wspomnianej IV Zbiorowej Wystawy Sztuki Żydowskiej²³. W tym kontekście warto wspomnieć o związkach Berlewiego ze środowiskiem poetów-futurystów, którzy nawiązali relacje między innymi z Czyżewskim i Z. Pronaszko. Skojarzenia z pracami formistów przynoszą *Autoportret* i *Półakt kubistyczny* z 1922 roku. Zastosowane uproszczenia, zgeometryzowanie i rytmiczność formy mogą przywoływać na myśl koncepcję obrazów wielopłaszczyznowych Czyżewskiego lub portretów formistycznych Zamoyskie-

¹⁹ *Z wystawy sztuki żydowskiej*, „Nasz Kurier” 1922, nr 137, s. 3.

²⁰ H. Gotlib, *Droga*, „Zwrotnica” 1923, nr 5, s. 141.

²¹ J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 171.

²² L.K. [L. Kipnis], *Wystawa Sztuki Żydowskiej (List z Łodzi)*, „Nasz Kurier” 1921, nr 110, s. 5.

²³ J. Centnerszwer, *Z żydowskiej wystawy sztuki. Czwarta zbiorowa wystawa*, „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1922, nr 110, s. 6.

go. W artykule Berlewiego z 1921 roku, znalazło się też określenie „czysta forma”, rozumiane w tym przypadku jako „Forma »uwolniona« od treści [...]”²⁴. Termin został prawdopodobnie zapożyczony od Stanisława Ignacego Witkiewicza, Berlewi użył go jednak w innym znaczeniu, zbliżając się raczej do poglądów Zamoyskiego i koncentrując na aspektach formalnych. W październiku 1921 roku Berlewi wziął udział w II Wystawie Sztuki Żydowskiej. W związku z nią zorganizowano wieczory poświęcone nowym kierunkom w sztuce, na których była omawiana problematyka ekspresjonizmu. Biorący w dyskusji udział krytyk sztuki Jakub Apenszlak sytuował ekspresjonizm jako prąd nadrzędny w stosunku do futuryzmu i formizmu.

Zajmując się formistami, udało mi się jeszcze spotkać z Panią Zofią Kossakowską-Szanajcą (zm. 2010), która wielokrotnie wspominała o swoich wizytach w pracowni Augusta Zamoyskiego w Saint-Clar-de-Rivière, gdzie znajdowało się także archiwum artysty. Szczęśliwie, dzięki staraniom i pomocy wielu osób, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie udało się pozyskać cały zbiór dokumentów. W grudniu 2019 roku właśnie w tej instytucji została otwarta wystawa *August Zamoyski. Myśleć w kamieniu*. W ramach monograficznego pokazu została zaprezentowana kolekcja rzeźb, dotąd znajdująca się we Francji, która ostatecznie trafiła do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie²⁵. Ponadto zostały udostępnione kręcone przez artystę filmy, autorskie fotografie, a także fragmenty rękopisów. Prezentacji towarzyszy dwutomowe monumentalne wydawnictwo, które podobnie jak wystawa jest efektem *Projektu Zamoyski 2017–2021*. Pierwsza część publikacji *August Zamoyski. Myśleć w kamieniu* skupiła się na postaci i dorobku Zamoyskiego, przedstawiając jego działalność w różnych środowiskach²⁶. Natomiast druga, *August Zamoyski. Nie tylko z archiwum / Not Just From The Archives* prezentuje archiwalia pozwalające na podjęcie nowych wątków badawczych. W jednym z rozdziałów, poświęconym Ricie Sacchetto, w oparciu o niezwykle ciekawe materiały obejmujące między innymi recenzje, programy występów oraz liczne fotografie, przedstawiłam efekty moich dotychczasowych badań dotyczących dorobku tancerki i jej związku z awangardą²⁷.

²⁴ J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 215.

²⁵ Wystawę *August Zamoyski. Myśleć w kamieniu* (6 grudnia 2019 – 27 września 2020) przygotowaną według scenariusza dr Anny Lipy poprzedziła wystawa *Zamoyski ocalony* (17 maja – 25 sierpnia 2019). Prezentacji kolekcji zakupionej do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, autorstwa Ewy Ziemińskiej, towarzyszył katalog *Zamoyski ocalony / Zamoyski: Rescued Works*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2019; zob. <http://zamoyski.muzeumliteratury.pl> (dostęp: 23.02.2022).

²⁶ *August Zamoyski. Myśleć w kamieniu*, red. A. Lipa, kat. wyst., Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 2019.

²⁷ M. Geron, *Działalność artystyczna Rity Sacchetto / Artistic activity of Rita Sacchetto*, [w:] *August Zamoyski. Nie tylko z archiwum / Not Just From The Archives*, red. M. Śledzianowska, kat. wyst., Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 2019.

II. Bunt – Jung Idysz*

W przeciwieństwie do grupy Formistów, znanej m.in. z monografii Joanny Pollakówny *Formiści* (1972), w latach 70. o twórczości i programach Buntu wiadomo niewiele, choć grupę wspominano w opracowaniach sztuki polskiej XX wieku. Grupa Jung Idysz pozostawała niezauważona.

W 1976 roku w związku z Międzynarodowym Biennale Grafiki przygotowałem wraz z Zofią Kucielską w Muzeum Narodowym w Krakowie wystawę *Ekspresjonizm w grafice polskiej*²⁸, na której obok prac Formistów pokazałem grafiki Buntu i nieliczne grafiki żydowskich artystów (jak Marka Szwarca).

W 1980 roku zorganizowałem wspólnie z dr. Piotrem Łukaszewiczem wystawę *Ekspresjonizm w sztuce polskiej* w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, powtórzoną w następnym roku w warszawskiej Zachęcie²⁹. Po raz pierwszy udało się wówczas zestawzić dzieła działających w Polsce po I wojnie światowej trzech grup artystycznych: Formistów, Buntu i Jung Idysz.

Bunt uznawano wówczas za przebrzmiałe echo Młodej Polski, z którą łączył krąg czasopisma „Zdrój” Stanisław Przybyszewski, lub niekiedy za filię Formistów, a czasem (zwłaszcza w Poznaniu) za grupę epigońską w stosunku do niemieckiego ekspresjonizmu. Dopiero prof. Tadeusz Dobrowolski, który kontaktował się z członkiem grupy Stefanem Szmajem, w tekście *Ekspresjonizm poznański i ugrupowanie Bunt* (1962)³⁰ wspominał o tendencjach abstrakcyjnych w twórczości Stanisława Kubickiego i Artura Marii Swinarskiego i podkreślił rangę związków grupy z Die Aktion. Halina Stępień, przygotowując tekst o Buncie do tomu II *Polskiego życia artystycznego* (1974)³¹ nawiązała listowny kontakt z synem Kubickiego – Stanisławem Karolem. Dzięki temu wyjeżdżając w związku ze wspomnianą wrocławsko-warszawską wystawą do Berlina Zachodniego w 1979 roku, mogłem poznać zbiory rodziny Kubickich.

Podczas tego pobytu, w niedzielę, zostałem przez państwa Kubickich zaproszony do domu na obiad. Obok bardzo miłej żony profesora Kubickiego poznałem

* Tekst: J. Malinowski.

²⁸ *Ekspresjonizm w grafice polskiej*, oprac. Z. Kucielska, J. Malinowski, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1976. Por. J. Malinowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w grafice polskiej*, „Sztuka” 1976, nr 5.

²⁹ *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*, oprac. P. Łukaszewicz, J. Malinowski, kat. wyst., Muzeum Narodowe we Wrocławiu 1980 – Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie, Wrocław–Warszawa 1981.

³⁰ T. Dobrowolski, *Ekspresjonizm poznański i ugrupowanie Bunt*, [w:] *Sprawozdanie z posiedzeń Komisji Oddziału PAN w Krakowie 1962, styczeń–czerwiec*. W pełnej wersji jako rozdział w: idem, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Wrocław 1964.

³¹ H. Stępień, *Bunt*, [w:] *Polskie życie artystyczne 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1974. O innych publikacjach z tego okresu zob. J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów Bunt 1917–1922*, Wrocław 1991, s. 8–11.

jego siostrę Janinę i kuzyna (także o tym samym nazwisku). Rozpoczęcie obiadu nieco się przedłużyło, bo oczekiwaliśmy jeszcze na jedną ważną osobę. W końcu zadzwonił dzwonek, a w drzwiach ukazała się niewysoka, szczupłutka starsza Pani o ostrych rysach. Była to Margarete Kubicka. Po obiedzie wzięła mnie za rękę i zaprowadziła do pokoju obok. Jak się okazało, byłem pierwszą osobą z Polski, która dotarła do niej po wojnie. Wydawało mi się, że przez wiele lat oczekiwała na ten moment. Długo opowiadała mi o własnym życiu, o młodości, studiach, poznaniu męża, wizytach w Poznaniu i Kościankach, ruchu artystów rewolucyjnych w Berlinie, trudnych czasach hitleryzmu i wojny, gdy jako Arbeitsverbot (po zamordowaniu męża w więzieniu w Moabicy) błąkała się z dziećmi po Niemczech, uciekając przed represjami. Gdy wychodziła z domu, przy pożegnaniu, podniosła do góry prawą rękę w rewolucyjnym geście.

Kilkakrotnie jeszcze odwiedzałem profesora Kubickiego, m.in. gromadząc materiały do katalogu wystawy Buntu, która miała się odbyć w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 1982 czy 1983 roku, a potem do monografii. Interesujące materiały uzyskałem m.in. od rodziny Hulewiczów w Warszawie, Stefana Zegadłowicza z Gorzenia Górnego, córki Stefana Szmaja mieszkającej w Gdyni, prof. Stefana Helsztyńskiego i Agnieszki Ławniczakowej. Pragnąłbym przypomnieć nazwisko zmarłej koleżanki Marii Dańskiej z Działu Grafiki poznańskiego muzeum, z którą zaczynałem pracę nad katalogiem.

Jesienią 1981 roku wyjechałem na stypendium do Zentralinstitut für Kunstgeschichte w Monachium, by zbierać dalsze materiały. Zastał mnie tam stan wojenny. Po powrocie do Polski przekazałem katalog ze wstępem, bibliografią i aneksem Agnieszce Ławniczakowej, która była wicedyrektorem poznańskiego muzeum. Jego dyrektor, doc. Henryk Kondziela zmienił tytuł wystawy na *Ekspresjoniści poznańscy*³². Wkrótce stało się jasne, że w stanie wojennym wystawa nie może się odbyć z przyczyn cenzuralnych. Wstęp do katalogu opublikowałem w przygotowanym pod moją redakcją tomie *Co robić po kubizmie?* (Wydawnictwo Literackie, 1984)³³. Katalog został przez dr Irenę Jakimowicz wykorzystany przy pracach nad wystawą *Formiści* w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1985 roku i jej katalogiem, wydany w 1989 roku³⁴. Oryginalny katalog wystawy planowanej na początku lat 80. nie ukazał się drukiem. Stał się natomiast podstawą do pracy nad pierwszą monografią grupy *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów Bunt* (Wrocław 1991)³⁵. Była to pionierska książka, pozwalająca

³² J. Malinowski, *Ekspresjoniści poznańscy. Zrzeszenie Artystów Bunt 1918–1922*, kat. wyst., Warszawa 1982, maszynopis w posiadaniu autora.

³³ J. Malinowski, *Zrzeszenie Artystów Bunt*, [w:] *Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, red. J. Malinowski, Kraków 1984.

³⁴ *Formiści*, red. I. Jakimowicz, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989.

³⁵ J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów Bunt 1917–1922*, Wrocław 1991.

na uchwycenie szerszego kontekstu kształtującej się awangardy, przynosząca wiele ważnych informacji m.in. na temat kontaktów Buntu z Formistami czy twórcami z kręgu niemieckich pism „Die Aktion” i „Der Sturm”. Interującym wątkiem pojawiającym się w książce stała się relacja pomiędzy Buntem a Jung Idysz.

Pierwsze wiadomości o grupie Jung Idysz uzyskałem w trakcie prac nad wspomnianymi katalogami wystaw z Krakowa i Wrocławia. O grupie wspominał w latach 50. i na początku 60. Józef Sandel w pisanych w języku jidysz publikacjach o artystach żydowskich³⁶. W wydanym w 1971 roku pierwszym tomie *Słownika artystów polskich* wzmianki o grupie znalazły się w biogramach Adlera (Władysławy Jaworskiej), Barcińskiego i Braunerów (Józefa Sandla).

Pani Ernestyna Podhorizer-Sandel, kustosz muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego, pokazała mi w 1976 roku dzieła żydowskich artystów ze zbiorów tej instytucji. Wtedy po raz pierwszy zetknąłem się z nazwą tajemniczej łódzkiej grupy Jung Idysz, oglądając w bibliotece dwa numery pisma „Jung-Idysz”. Wiadomości o grupie były nieliczne. W opublikowanym w 1977 roku artykule *Plastyka łódzka w latach 1918–1928* Janina Ładnowska wspomniała: „w początkach lat dwudziestych na uwagę zasługuje idealizująca folklor żydowski grupa literacko-artystyczna Jung Idysz”³⁷. Nie była jednak w stanie poprawnie wymienić członków grupy.

W trakcie poszukiwań do wrocławsko-warszawskiej wystawy z 1980 roku liczba odnalezionych prac wzrosła jednak do tego stopnia, że spowodowało to decyzję wyodrębnienia dużego działu żydowskiego. Wystawa pokazała nigdy niewydatnioną w polskiej historii sztuki ekspresjonistyczną tradycję. Po raz pierwszy zestawiono wówczas twórczość trzech grup artystycznych z około 1920 roku: Formistów, Buntu i Jung Idysz, podkreślając odmienność ich programów, postaw i stylistyki twórczości. W tekście do katalogu opublikowana została pierwsza charakterystyka łódzkiej grupy. Dział żydowski z dominacją dzieł Jung Idysz okazał się (zwłaszcza w Warszawie) sensacją wystawy. Spowodowało to moją decyzję podjęcia badań nad sztuką żydowską, początkowo na marginesie prac nad Buntem, a następnie niezależnie za granicą, m.in. w nowojorskim YIVO i w muzeach izraelskich. Istotnym impulsem do badań był pierwszy wyjazd na Konferencję Izraelskich i Polskich Historyków na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie w 1987 roku, a następnie uczestnictwo w Kongresach Judaistycznych i Seminariach Sztuki Żydowskiej w Jerozolimie.

Ukazanie się monografii *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923* (1987)³⁸, będącej pracą habilitacyjną na Uniwersytecie

³⁶ J. Sandel, *Umgekumene jidische kinstler in Pojln*, t. I–II, Warsze 1957 – informacje w hasłach: Barciński Henryk [Hench], Brauner Wincenty [Icchak], Matus Dina; J. Sandel, *Jidische kinstler in Pojln*, Warsze 1964 – artykuły o Jankielu Adlerze i Marku Szwarcu.

³⁷ J. Ładnowska, *Plastyka łódzka w latach 1918–1928*, [w:] *Sztuka łódzka. Materiały sesji naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. J.A. Ojrzyński, Warszawa–Łódź 1977.

³⁸ J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.

Jagiellońskim, zaskoczyło polskie i międzynarodowe środowisko historyków sztuki. Dominował dotąd pogląd, że sztuka żydowska z powodu wojennych strat nie może już być przedmiotem badań.

W tym samym 1987 roku odbyła się w Olsztynie pierwsza *Wystawa dzieł artystów żydowskich z lat 1918–1939*³⁹, zorganizowana przez miejscowe Biuro Wystaw Artystycznych i Żydowski Instytut Historyczny, prezentująca także dzieła członków Jung Idysz.

Książka i wystawa otworzyły nowe ogromne pole badawcze, które zostało syntetycznie ujęte w wydanej w 2000 roku mojej książce *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku* (do 1939 roku). Jej wersja angielska ukazała się w 2017 roku⁴⁰.

Badania nad Jung Idysz i ekspresjonizmem żydowskim ewoluowały w kierunku École de Paris, której dzieła zostały zbiorowo po raz pierwszy pokazane na wspomnianej wrocławsko-warszawskiej wystawie w 1980 roku.

W latach 90. XX i na początku XXI wieku École de Paris stała się głównym zakresem badań i wystaw. Muzeum Narodowe w Warszawie zorganizowało ciąg monumentalnych ekspozycji, organizowanych lub współorganizowanych przez Barbarę Brus-Malinowską: *Maurycy Gottlieb* (1991), *Malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha i Ewy Fibaków* (1992), *Mela Muter i Malarstwo polskie z kolekcji Bolesława i Liny Nawrockich* (1994), *Kisling i jego przyjaciele* (z kolekcji Oskara Gheza, 1997), *Paryż i artyści polscy. Wokół E.-A. Bourdelle'a* (1997 – autor Elżbieta Grabaska), *Eugeniusz Zak* (2004) oraz *Polscy malarze w Bretanii 1890–1939* (2005). Wraz z moimi studiami teksty wstępów do niektórych z katalogów złożyły się na książkę *W kręgu École de Paris* (2007)⁴¹, która jest II tomem mojego opracowania *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*.

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, który w styczniu 2020 roku obchodził 20-lecie działalności, stał się głównym ośrodkiem badań i publikacji poświęconych sztuce żydowskiej w Polsce. Na dorobek instytutu w tym zakresie złożyły się dwa międzynarodowe kongresy: *Jewish artists and Central-Eastern Europe from the 19th century to the second world war* (Kazimierz Dolny 2008; publikacja 2010) i *Art in Jewish Society* (Warszawa 2014; publikacja 2016)⁴², duża polsko-angielska

³⁹ *Wystawa dzieł artystów żydowskich z lat 1918–1939*, kat. wyst., Biuro Wystaw Artystycznych, Olsztyn 1987. Katalog zawierał wstęp: J. Malinowski, *Żydowskie środowisko artystyczne w międzywojennej Polsce*.

⁴⁰ J. Malinowski, *Painting and Sculpture by Polish Jews in the 19th and 20th Centuries (to 1939)*, Warsaw–Toruń 2017.

⁴¹ J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007.

⁴² *Jewish Artists and Central-Eastern Europe. Art Centers – Identity – Heritage. From the 19th Century to the Second World War*, red. J. Malinowski, R. Piątkowska, T. Sztyma-Knasiecka, Warszawa 2010; *Art in Jewish Society*, red. J. Malinowski, R. Piątkowska, M. Stolarska-Fronia, T. Sztyma, Warszawa–Toruń 2016.

seria „Sztuka żydowska w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej”, m.in. z publikacjami Marii i Kazimierza Piechotków *Bramy Nieba. Bóżnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej* (2015), *Bóżnice murowane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej* (2017), *Oppidum Judaeorum. Żydzi w przestrzeni miejskiej dawnej Rzeczypospolitej* (2021), a także *Katalog dzieł artystów polskich i żydowskich z Polski w muzeach Izraela* w opracowaniu Jerzego Malinowskiego i Barbary Brus-Malinowskiej (2018; zawiera m.in. dzieła członków Jung Idysz i głosy o nich, a także jedyny pełny zarys nowoczesnej sztuki Żydów Polskich).

Ponadto Instytut wydał monografie: Renaty Piątkowskiej o Romanie Kramsztyku, Tamary Sztymy-Knasieckiej o Henryku Glicensteinie oraz Dominiki Buchowskiej o Dawidzie Bombergu⁴³; opracowania o środowiskach artystycznych: wrocławskim Małgorzaty Stolarskiej-Fronia (2008), krakowskim Nataszy Styrny (2009) i łódzkim Irminy Gadowskiej (2010)⁴⁴; a także studia *Metaloplastyka żydowska w Polsce* Agnieszki Chrzanowskiej (2005) oraz *Żydzi i judaizm w zwierciadle sztuki antycznej* Magdaleny Maciudzińskiej-Kamczyckiej (2014)⁴⁵.

W związku z grupą Jung Idysz wydane zostały w serii „Źródła do dziejów sztuki” w opracowaniu Eleonory Jedlińskiej wspomnienia Giny Szwarcowej (Markowej)⁴⁶, żony Marka Szwarcza, *Wybór* (2015)⁴⁷, zawierające cenne informacje o początkach żydowskiej awangardy. W „Pamiętniku Sztuk Pięknych” (roczniku Instytutu) ukazał się numer specjalny z materiałami z konferencji *Abraham Ostrzeża i żydowskie środowisko artystyczne* (2017)⁴⁸.

⁴³ R. Piątkowska, *Między Ziemiańską a Montparnasse. Roman Kramsztyk*, Warszawa 2004; T. Sztyma-Knasiecka, „Syn swojego ludu”. *Twórczość Henryka Glicensteina*, Warszawa 2008; D. Buchowska, „Sense of Form”: *the Art of David Bomberg*, Warszawa–Toruń 2015.

⁴⁴ M. Stolarska-Fronia, *Udział środowisk Żydów wrocławskich w artystycznym i kulturalnym życiu miasta od emancypacji do 1933 roku*, Warszawa 2008; N. Styrna, *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie 1931–1939*, Warszawa 2009; I. Gadowska, *Środowisko żydowskich malarzy w Łodzi 1880–1919*, Warszawa 2010.

⁴⁵ A. Chrzanowska, *Metaloplastyka żydowska w Polsce*, Warszawa 2005; M. Maciudzińska-Kamczycka, *Żydzi i judaizm w zwierciadle sztuki antycznej*, Warszawa–Toruń 2010.

⁴⁶ Gina (Regina) Szwarc, z d. Pinkus (1895–1973) – pisarka, żona rzeźbiarza i malarza Marka Szwarcza. Pod koniec lat 20. pod pseudonimem Eugenia Markowa, podjęła współpracę z warszawską i łódzką prasą. Jako paryska korespondentka „Głosu Polskiego” i wydawanego w stolicy tygodnika „Ewa” – przeprowadzała wywiady z artystami, pisała krótkie teksty o modzie i relacje z salonów sztuki. W 1931 roku opublikowała pierwszą książkę pt. *Le Porteur d'Eau* z ilustracjami Marka Szwarcza. Do 1939 roku ukazały się kolejne: *La poste: nouvelle* (1934), *Toussaint* (1935), *Marguerite Sinclair: ouvrière ébéniste* (1936). W 1944 roku opublikowała powieść *The Glowing Lily*. W kolejnych latach pisywała do gazet, wydawała też książki: *Witraże, kartki z kroniki śląskiej* (1946) i *Le Choix* (1961). Zmarła w Paryżu w 1973 roku.

⁴⁷ E. Markowa [Gina Szwarc], *Wybór*, tłum. J. Jedliński, wstęp i red. naukowa E. Jedlińska, Warszawa–Toruń 2015, seria „Źródła do dziejów sztuki”, t. 2A.

⁴⁸ „Pamiętnik Sztuk Pięknych / Fine Arts Diary” 2017, nr 12: *Abraham Ostrzeża i żydowskie środowisko artystyczne*, red. R. Piątkowska.

W ostatnich latach badacze coraz chętniej podejmują problematykę szeroko rozumianej awangardy ekspresjonistycznej, podkreślając zagadnienie wzajemnych wpływów i relacji pomiędzy środowiskami. W 2017 roku, z okazji 100-lecia awangardy w Polsce – za wydarzenie rozpoczynające jej dzieje uznaje się pierwszą wystawę Formistów (Ekspresjonistów Polskich) w 1917 roku – miało miejsce szereg wydarzeń upamiętniających ten jubileusz. Jednym z elementów obchodów była sesja naukowa *Formiści – Bunt/Zdrój – Jung Idysz. W stulecie polskiej awangardy* (7–9.11.2017), zorganizowana w ramach cyklu Konferencji Sztuki Nowoczesnej w Toruniu. Zaprezentowane referaty zostały opublikowane w tomie *Wokół 1918 roku. Niepodległość i awangarda*⁴⁹. Szeroki zakres podjętych zagadnień, odnoszący się w głównej części do grup: Formiści, Bunt i Jung Idysz, poza genezą i rozwojem polskiej awangardy artystycznej i literackiej obejmował m.in.: analizę twórczości wybranych malarzy i grafików, kwestie związków pomiędzy członkami grup artystycznych, ocenę tekstów krytycznych i teoretycznych. Ponadto zostały omówione zagadnienia działalności scenograficznej oraz problematyka przedstawień formistycznych, wskazująca na szerokie pole działania przedstawicieli awangardy. W tym samym roku Centrum Badań Historycznych Polskiej Akademii Nauk w Berlinie zorganizowało konferencję *Polish Avant-garde in Berlin / Polnische Avant-garde in Berlin*, której pokłosiem stał się wydany w 2019 roku tom o tym samym tytule⁵⁰. W grudniu 2017 roku w Łodzi odbyła się międzynarodowa konferencja *3F: Formiści, Futuryści, F/Witkacy*⁵¹. Efektem zainteresowania awangardą a szczególnie formistami są kolejne przedsięwzięcia, z których warto wymienić tom poświęcony Tytusowi Czyżewskiemu⁵², czy też pierwsze szerokie opracowanie dorobku Jana Hrynковского, zaprezentowane w formie wystawy i obszernego katalogu autorstwa Światosława Lenartowicza⁵³.

W 2019 roku z okazji 100-lecia założenia grupy Jung Idysz, Muzeum Miasta Łodzi we współpracy z Żydowskim Instytutem Historycznym im. E. Ringelbluma w Warszawie, Muzeum Narodowym w Poznaniu, Polskim Instytutem Studiów nad Sztuką Świata i Uniwersytetem Łódzkim zorganizowało wystawę *Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...*⁵⁴. Wydarzeniu towarzyszył cykl imprez

⁴⁹ „Pamiętnik Sztuk Pięknych / Fine Arts Diary” 2018, nr 13: *Wokół 1918 roku. Niepodległość i awangarda*, red. M. Geron, J. Malinowski.

⁵⁰ *Polish Avant-Garde in Berlin*, red. M. Stolarska-Fronia, Berlin 2019.

⁵¹ *3F: Formiści, Futuryści, F/Witkacy*. Międzynarodowa konferencja naukowa – Uniwersytet Jagielloński, Instytut Witkacego, Teatr Nowy, Łódź 16 grudnia 2017.

⁵² *Miedzy slowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*, red. D. Wasilewska, Kraków 2017.

⁵³ Ś. Lenartowicz, *Jan Hrynkowski (1891–1971)*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2019.

⁵⁴ *Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...*, Muzeum Miasta Łodzi, Łódź czerwiec–wrzesień 2019; kuratorzy: A. Klimczak, T. Śmiechowska.

o charakterze naukowym i popularyzatorskim, jak konferencja *Grupa Jung Idysz i żydowska awangarda artystyczna w dwudziestoleciu międzywojennym. Idee – postawy – relacje*, warsztaty graficzne oraz zajęcia edukacyjne. Jubileusz stał się impulsem do wydania reprintu pisma „Jung-Idysz” wraz z tłumaczeniami tekstów i wierszy na język polski i angielski, a także z krótkimi opracowaniami Jerzego Malinowskiego, Janusza Zagrodzkiego, Irminy Gadowskiej i Eleonory Jedlińskiej⁵⁵.

W związku z rocznicą ukazał się wspomniany na początku tego tekstu kolejny tom z serii „Źródła do dziejów sztuki”: *Manifesty polskiej awangardy artystycznej: Formiści – Bunt – Jung Idysz 1917–1922*, przygotowany przez Małgorzatę Geron i Jerzego Malinowskiego. Tom stał się podsumowaniem wieloletnich badań autorów opracowania. Analiza wypowiedzi artystów w podziale na trzy grupy: Formiści – Bunt – Jung Idysz, pozwoliła ukazać genezę polskiej awangardy XX wieku i wkład do niej żydowskich twórców.

Bibliografia

- Art in Jewish Society*, red. J. Malinowski, R. Piątkowska, M. Stolarska-Fronia, T. Sztyma-Knasiecka, Warszawa–Toruń 2016.
- August Zamojski. Myśleć w kamieniu*, red. A. Lipa, kat. wyst., Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 2019.
- Avantgarden in Mitteleuropa 1910–1930: Transformation und Austausch*, Ausstellung in München Haus der Kunst, Berlin Martin–Gropius–Bau 2002–2003, [red.] T.O. Benson, M. Król (et al.), Leipzig 2003.
- Blumówna H., *Wystawa Grupy Formistów w czterdziestolecie ich pierwszego wystąpienia*, kat. wyst., SHS Oddział Krakowski, Kraków 21 grudnia 1957 – 20 stycznia 1958, mps.
- Blumówna H., *Zbigniew Pronaszko*, Warszawa 1958.
- Brus-Malinowska B., *Eugeniusz Zak 1884–1926*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004.
- Buchowska D., „Sense of Form”: *the Art of David Bomberg*, Warszawa–Toruń 2015.
- Centnerszwer J., *Z żydowskiej wystawy sztuki. Czwarta zbiorowa wystawa*, „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1922, nr 110, s. 6.
- Chrzanowska A., *Metaloplastyka żydowska w Polsce*, Warszawa 2005.
- Clegg E., *Art, Design & Architecture in Central Europe 1890–1920*, New Haven–London 2006.
- Dobrowolski T., *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Wrocław 1964.
- Ekspresjonizm w grafice polskiej*, opr. Z. Kucińska i J. Malinowski, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1976.

⁵⁵ יונג-ידיש / Jung-Idish / Yung-Yidish / 1919, red. I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska, Łódź 2019.

- Ekspresjonizm w sztuce polskiej*, oprac. P. Łukaszewicz, J. Malinowski, kat. wyst., Muzeum Narodowe we Wrocławiu 1980 – Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie, Wrocław–Warszawa 1981.
- Europa Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, red. R. Stanisławski, Ch. Brockhaus, t. 1–4, Bonn 1994.
- Formiści*, red. I. Jakimowicz, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989.
- Gadowska I., *Środowisko żydowskich malarzy w Łodzi 1880–1919*, Warszawa 2010.
- Geron M., *Działalność artystyczna Rity Sacchetto / Artistic activity of Rita Sacchetto*, [w:] *August Zamoyski. Nie tylko z archiwum / Not Just From The Archives*, red. M. Śledzianowska, kat. wyst., Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 2019, s. 218–241.
- Geron M., *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015.
- Geron M., *The Formist Group (1917–1923). Trends in research and the assessment of Polish avant-garde art in the 20th century*, [w:] *History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe*, t. 2, red. J. Malinowski, Toruń 2012, s. 155–164.
- Geron M., *Formists. Between tradition and avant-garde*, [w:] *The Inspiration from the Past in the Art of the 20th and 21st Centuries*, red. M. Geron, J. Malinowski, Kraków 2013, series „Studies on Modern Art”, t. 4, s. 103–116.
- Geron M., *Grupa Pięciu (1905–1908)*, [w:] *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo – rzeźba – grafika – krytyka artystyczna. Materiały z konferencji naukowej Toruń, 21–23 września 2005*, red. M. Geron, J. Malinowski, Toruń 2006, s. 10–17.
- Geron M., *Tymon Niesiołowski (1882–1965). Życie i twórczość*, Warszawa 2004.
- Geron M., *Wokół ankiety lwowskiej „Gazety Wieczornej” „Ekspresjonizm w sztuce plastycznej” (1918)*, [w:] *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce. Materiały z konferencji naukowej Toruń, 13–15 czerwca 2007*, red. M. Geron, J. Malinowski, Toruń 2009, s. 295–320.
- Geron M., *„Z uczuciem wstrętu opuściwszy [...] wystawę...”. Deformacja i ekspresja w twórczości formistów*, [w:] *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, red. M. Geron, J. Malinowski, Kraków 2011, seria „Studia o Sztuce Nowoczesnej”, t. 3, s. 109–119.
- Geron M., Malinowski J., *Manifesty polskiej awangardy artystycznej: Formiści – Bunt – Jung Idysz 1917–1922*, Warszawa–Toruń 2019.
- „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12, s. 5–46.
- Gotlib H., *Droga, „Zwrotnica”* 1923, nr 5, s. 141.
- Jewish Artists and Central-Eastern Europe. Art Centers – Identity – Heritage. From the 19th Century to the Second World War*, red. J. Malinowski, R. Piątkowska, Warszawa 2010.
- יידן-ינג / *Jung-Idysz / Yung-Yidish* 1919, red. I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska, Łódź 2019.

- Kisling i jego przyjaciele*, kat. wyst. obrazów i rzeźb z kolekcji Musée du Petit Palais w Genewie, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1996.
- L.K. [L. Kipnis], *Wystawa Sztuki Żydowskiej (List z Łodzi)*, „Nasz Kurier” 1921, nr 110, s. 5.
- Lenartowicz Ś., *Jan Hrynkowski (1891–1971)*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2019.
- Lipa A., *Gustaw Gwozdecki 1880–1935. Wystawa monograficzna*, red. M. Gołąb, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003.
- Lipa A., *Zaklinacz lalek. Życie i twórczość Gustawa Gwozdeckiego*, Warszawa 2003.
- Ładnowska J., *Plastyka łódzka w latach 1918–1928*, [w:] *Sztuka łódzka. Materiały sesji naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa–Łódź 1977, s. 105–122.
- Łukaszewicz P., *Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes 1929–1935*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.
- Maciudzińska-Kamczycka M., *Żydzi i judaizm w zwierciadle sztuki antycznej*, Warszawa–Toruń 2010.
- Madeyski J., *Wystawa grupy „Formistów” w Krakowie*, „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 3, s. 49–50.
- Malinowski J., *Ekspresjoniści poznańscy. Zrzeszenie Artystów Bunt 1918–1922*, katalog, Warszawa 1982, maszynopis u posiadaniu autora.
- Malinowski J., *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.
- Malinowski J., *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- Malinowski J., *Painting and Sculpture by Polish Jews in the 19th and 20th Centuries (to 1939)*, Warsaw–Toruń 2017.
- Malinowski J., *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów Bunt 1917–1922*, Wrocław 1991.
- Malinowski J., *Tendencje ekspresjonistyczne w grafice polskiej*, „Sztuka” 1976, nr 5, s. 5–13.
- Malinowski J., *Zrzeszenie Artystów Bunt*, [w:] *Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, red. J. Malinowski, Kraków 1984, s. 127–149.
- Malinowski J., *Żydowskie środowisko artystyczne w międzywojennej Polsce*, [w:] *Wystawa dzieł artystów żydowskich z lat 1918–1939*, kat. wyst., Biuro Wystaw Artystycznych, Olsztyn 1987.
- Malinowski J., Brus-Malinowska B., *Katalog dzieł artystów polskich i żydowskich z Polski w muzeach Izraela. Malarstwo, rzeźba, rysunek*, Warszawa 2017.
- Malinowski J., Brus-Malinowska B., *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007.

- Mansbach S., *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1930*, London 1991.
- Markowa E. [Gina Szwarc], *Wybór*, tłum. J. Jedliński, wstęp i red. naukowa E. Jedlińska, Warszawa–Toruń 2015, seria „Źródła do dziejów sztuki”, t. 2A.
- Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*, red. D. Wasilewska, Kraków 2017.
- „Pamiętnik Sztuk Pięknych / Fine Arts Diary” 2017, nr 12: *Abraham Ostrzega i żydowskie środowisko artystyczne*, red. R. Piątkowska.
- „Pamiętnik Sztuk Pięknych / Fine Arts Diary” 2018, nr 13: *Wokół 1918 roku. Niepodległość i awangarda*, red. M. Geron, J. Malinowski.
- Paryż i artyści polscy. Wokół E.-A. Bourdelle’a 1900–1918*, oprac. E. Grabska, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997.
- Piątkowska R., *Między Ziemiańską a Montparnasse. Roman Kramsztyk*, Warszawa 2004.
- Polish Avant-Garde in Berlin*, red. M. Stolarska-Fronia, Berlin 2019.
- Pollakówna J., *Formiści*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.
- Pronaszkowie. Przestrzenie teatru*, red. M. Chudzikowska, Teatr Wielki-Opera Narodowa, kat. wyst., Muzeum Teatralne, Warszawa 2011.
- Sandel J., *Jidisze kinstler in Pojln*, Warsze 1964.
- Sandel J., *Umgekumene jidisze kinstler in Pojln*, t. I–II, Warsze 1957.
- Stępień H., *Bunt*, [w:] *Polskie życie artystyczne 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1974.
- Stolarska-Fronia M., *Udział środowisk Żydów wrocławskich w artystycznym i kulturalnym życiu miasta od emancypacji do 1933 roku*, Warszawa 2008.
- Styrna N., *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie 1931–1939*, Warszawa 2009.
- Sztyma-Knasiecka T., *„Syn swojego ludu”. Twórczość Henryka Glicensteina*, Warszawa 2008.
- Tanikowski A., *Wizerunki człowieczeństwa, rytuały powszedniości. Leopold Gottlieb i jego dzieło*, Kraków 2011.
- Tymon Niesiołowski (1882–1965). Katalog wystawy monograficznej*, red. A. Rissmann, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2005.
- Wierzbicka A., *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004.
- Winkler K., *Formiści Polscy*, Warszawa 1927.
- Winkler K., *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*, Kraków 1921.
- Wystawa dzieł artystów żydowskich z lat 1918–1939*, kat. wyst., Biuro Wystaw Artystycznych, Olsztyn 1987.
- Zamoyski ocalony / Zamoyski: Rescued Works*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2019.
- Z wystawy sztuki żydowskiej*, „Nasz Kurier” 1922, nr 137, s. 3.

Abstract

On research on the genesis of expressionism in Poland: Formiści – Bunt – Yung Yidish. History – perspectives – the latest publications

The book *Manifesty polskiej awangardy artystycznej: Formiści – Bunt – Jung Idysz 1917–1922* (Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski 2019) summarizes the research conducted so far on three artistic groups. The Formiści, Bunt and Yung Yidish, functioning in the years 1917–1923, shaped the broadly understood avant-garde trend in Polish art. The first texts discussing the theoretical foundations of the groups were published while they were still active. In the mid-1950s, the first demands for an academic study of the Formiści appeared. They resulted in the works of Helena Blumówna, a monograph by Joanna Pollakówna (*Formiści*, 1972) and a retrospective exhibition at the National Museum in Warsaw (1989). The presentation was extended to include the works of Bunt representatives, which emphasized the relations between the groups. In the late 1980s and early 1990s pioneering monographs on the Bunt and Yung Yidish groups by Jerzy Malinowski were published (*Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, 1987; *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów Bunt*, 1991), opening a new field of research, resulting in new publications on Jewish expressionism, also considered in the context of École de Paris (*W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, 2007; *Painting and Sculpture by Polish Jews in the 19th and 20th Centuries (to 1939)*, Warsaw–Toruń 2017). In the following years, the issues of the broadly understood artistic avant-garde became the subject of many studies. In 2017, the 100th anniversary of the avant-garde was celebrated in Poland, referring to the first exhibition of the Formiści group (Polish Expressionists) in 1917, becoming an impulse which led to other projects. One of them was the academic conference *Formiści – Bunt/Zdrój – Jung Idysz. W stulecie polskiej awangardy* (Toruń 2017), the result of which was the publication *Wokół 1918 roku. Niepodległość i awangarda*.

Tamara Sztyma

Uniwersytet Warszawski

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

 <https://orcid.org/0000-0002-1032-758X>

„Nowa sztuka żydowska” jako wyraz nowych postaw ideologicznych i przemian tożsamości polskich Żydów w pierwszych dekadach XX wieku

„Nowa sztuka żydowska” to termin używany przez artystów i badaczy już przed II wojną światową i funkcjonujący także obecnie, określający twórczość artystów z kręgów żydowskiej awangardy w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku, którzy chcieli połączyć nowoczesność z żydowskością. Żydowskości tej nie tylko nie chcieli się wyprzeć, ale pragnęli ją określić na nowo. Ich działalność stanowiła zwieńczenie dyskusji o sztuce narodowej i stylu żydowskim, która prowadzona była przez żydowskich działaczy politycznych i kulturalnych od końca XIX wieku. Artystyczne poszukiwania zostały zainicjowane jeszcze przed pierwszą wojną światową przez grono artystów w Paryżu, skupionych wokół rzeźbiarza Josefa Czajkowa i pisma „Machmadim” oraz przez młodych artystów żydowskich w Rosji; następnie po I wojnie światowej zostały przeniesione do Polski i ujawniły się przede wszystkim w twórczości łódzkiej grupy Jung Idysz oraz artystów współpracujących z literackim ugrupowaniem Chaliastre. Ukazało się już wiele opracowań o związkach „nowej sztuki żydowskiej” z awangardowymi ruchami artystycznymi i o przepływie artystycznych idei między Paryżem, Drezniem, Berlinem, Moskwą, Kijowem, Witebskiem, Warszawą i Łodzią. Zebrane i zbadane zostały też rozmaite wypowiedzi artystów i krytyków dotyczące definiowania sztuki żydowskiej¹.

W tym tekście chcę zaproponować poszerzenie perspektywy i przyjrzenie się społeczno-kulturowej przestrzeni, w której twórczość żydowskiej awangardy

¹ J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987; J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007; *Futur antérieur. L'avant-garde et le livre yiddish (1914–1939)*, red. N. Hazan-Brunet, A. Ackerman, kat. wyst. Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Paris 2009; *Russian Jewish Artists in a Century of Change 1890–1990*, red. S. Tumarkin Goodman, kat. wyst. Jewish Museum, New York 1995; *Polak, Żyd, Artysta. Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, współpr. nauk. K. Szymaniak, Łódź 2010.

się rozwijała. Moim celem jest zwłaszcza prześledzenie związków „nowej sztuki żydowskiej” z popularnymi ideologiami i zjawiskami kształtującymi tożsamość polskich Żydów w okresie międzywojennym. Bowiem – mimo że tworzona w ogniu polemik z tradycją i w dążeniu do jej przewartościowana – „nowa sztuka żydowska” była silnie osadzona w żydowskim życiu społeczno-kulturalnym, czerpała z niego, ale też sama, jak na awangardę przystało, wytyczała w nim nowe kierunki.

Nowoczesna sztuka żydowska to jeden z przejawów nowoczesnej świeckiej kultury żydowskiej dynamicznie rozwijającej się od końca XIX wieku i w okresie międzywojennym, będącej konsekwencją procesów emancypacyjnych i akulturacyjnych oraz rozwoju żydowskich ideologii narodowych – syjonizmu i folkizmu, określanego mianem nacjonalizmu diaspory. Choć to syjoniści jako pierwsi zainicjowali programową dyskusję nad świecką kulturą i sztuką żydowską (które, w ich przekonaniu, należało tworzyć w oparciu o własne państwo), na rozwoju nowoczesnej żydowskiej kultury na ziemiach polskich szczególnie zaważyła zainicjowana przez historyka Szymona Dubnowa ideologia folklistowska. W jej centrum była idea *doikajt* (w jidysz *tutejszość, lokalność*), czyli przekonanie o głębokim zakorzenieniu Żydów i ich kultury w krajach Europy Środkowej. Folkliści godzili dążenie do narodowej identyfikacji z życiem w diasporze i uważali, że żydowska społeczność powinna funkcjonować na zasadach autonomii społeczno-kulturalnej. Pragnęli oni oprzeć nową kulturę żydowską na dwóch fundamentach: na tradycji żydowskiego ludu oraz na języku jidysz, którym od wieków posługiwali się Żydzi w Europie. Kulturalne koncepcje folklistów zostały przejęte przez polityczne kręgi żydowskich socjalistów działających w ramach utworzonej w 1897 roku partii Bund, którzy połączyli je z ideami socjalistycznymi i rewolucyjnymi.

Fuzja folklistowskich idei z politycznymi hasłami rewolucji napędzała też twórczość artystów żydowskich w pierwszych latach porewolucyjnych w Rosji, kiedy władze stwarzały jeszcze pole dla rozwoju kultur mniejszości etnicznych. Po 1916 roku Isachar Rybak i El Lissitzky, wspierani przez Żydowskie Towarzystwo Etnograficzne, wyprawiali się kilkukrotnie wzdłuż Dniepru w celu inwentaryzacji i dokumentacji tamtejszych synagog, odnajdując analogie między żydowską sztuką ludową a ekspresjonizmem, kubizmem i konstruktywistycznymi poszukiwaniami artystów rosyjskich. Poszukiwania te zaznaczyły się również w twórczości Natana Altmana, którego zafascynowały żydowskie cmentarze, oraz Marka Chagalla, który jako swego dziadka „zaadoptował” Chaima Segala, twórcę polichromii synagogi w Mohylewie². Taka łącząca folklor z awangardą twórczość rozpowszechniana była przez wydawnictwa Kultur Ligi, socjalistycznej organizacji powstałej w Kijowie w 1918 roku, mającej na celu propagowanie świeckiej

² A. Kampf, *Chagall to Kitaj: Jewish Experience in 20th Century Art*, London 1990, s. 17–19.

kultury żydowskiej. Zgodnie z utylitarным stosunkiem do sztuki postulowanym przez rosyjską awangardę, artyści projektowali okładki książek i podręczników szkolnych oraz wykonywali scenografie teatralne. Kres tej działalności położyło zaostreżenie polityki komunistycznych władz, które stały się coraz mniej otwarte na kultury mniejszości etnicznych (Kultur Lige po 1920 roku ostatecznie przeniosła się do Polski)³.

Odzyskanie przez Polskę niepodległości stworzyło nowy kontekst dla rozwoju żydowskich ideologii narodowych i nowoczesnej żydowskiej kultury. Żydzi z trzech zaborów stali się obywatelami nowego państwa polskiego jako druga co do wielkości (po ukraińskiej) mniejszość narodowa (ok. 10%). Folkiści, syjoniści, bundyści, religijni Żydzi musieli zmierzyć się z nowym wyzwaniem funkcjonowania w młodym państwie jako mniejszość narodowa oraz łączenia polskiego obywatelstwa z żydowskością. Niektórzy z nich postrzegali to jako przejściową sytuację przed utworzeniem państwa żydowskiego w Palestynie. Inni widzieli w tym wielką nadzieję na realizację postulatu autonomii społeczno-kulturalnej w diasporze. Choć kwestie przestrzegania praw mniejszości przez cały okres międzywojenny były przedmiotem sporów między Żydami a państwem polskim, w międzywojennej Polsce rozwinęła się olbrzymia sieć żydowskich organizacji samopomocowych, kulturalnych, politycznych i szkolnych; działały też żydowskie wydawnictwa, prasa, teatry, biblioteki, często dotowane i wspierane przez organizacje żydowskie z Ameryki. Choć postępował proces polonizacji Żydów, a niektórzy z nich pragnęli samookreślać się jako Polacy, przez cały ten okres rosła rola żydowskiego nacjonalizmu, który podsycany był wzrostem polskiego nacjonalizmu i narastającą tendencją do ograniczania praw Żydów⁴.

To właśnie w pierwszych latach niepodległej Polski pojawiła się grupa młodych artystów, którzy otwarcie formułowali program stworzenia żydowskiej nowoczesnej sztuki i kultury; byli wśród nich: Jankiel Adler, Marek Szwarc, Henryk Barciński, Wincenty Brauner, Pola Lindenfeld, Ida Brauner, Mojżesz Broderon, Zew Weintraub, Henryk Berlewi. W latach 1919–1921 większość z nich tworzyła ugrupowanie Jung Idysz, część z nich w latach 1919–1924 współpracowała też z literackim ugrupowaniem Chaliastre. Zainspirowani ekspresjonizmem, kubizmem, konstruktywizmem, podejmowali nowatorskie próby wyrażenia swojej żydowskiej tożsamości w nowoczesny sposób. Wzorując się na działalności artystów awangardowych w Rosji, angażowali się też w popularyzowanie sztuki i organizowanie pierwszych wystaw sztuki żydowskiej. Henryk Berlewi i Jankiel Adler włączyli się w prace przy organizacji w 1919 roku w Białymstoku przez tamtejszy

³ Więcej na temat Kultur Lige: H. Kazowsky, *The Book Design of Kultur-Lige: Artists, Spirit and Letter*, Kyiv 2011.

⁴ S.D. Kassow, *Off der jidiszer gas / Na żydowskiej ulicy, 1918–1939*, [w:] *POLIN. 1000 lat historii Żydów polskich*, red. B. Kirshenblatt-Gimblett, A. Polonsky, kat. wyst., Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2014.

oddział Kultur Lige *I Wystawy Żydowskiego Malarstwa i Rzeźby*⁵. Kolejne tego typu wystawy organizowane były w siedzibie gminy żydowskiej w Warszawie oraz w Łodzi. Wystawy te były pierwszymi ekspozycjami jednoczącymi środowisko żydowskie niezależnie od prezentowanych przez artystów stylów, służyły zamianifestowaniu ich środowiskowej odrębności i jednocześnie propagowaniu wśród żydowskiej publiczności idei nowej sztuki.

Istotnym wyróżnikiem tej nowej sztuki, która chciała być i żydowska, i awangardowa, stało się nawiązywanie do żydowskiej tradycji i religii, rozumianej jednak nie tyle jako tradycja talmudyczna związana z intelektualnymi elitami i autorytetami religijnymi, co jako tradycja ludowa. Podobnie jak w przypadku artystów żydowskich w Rosji, twórczość i poszukiwania artystów z kręgu żydowskiej awangardy wyrastały z ducha folklistowskiego, z postulatu tworzenia żydowskiej nowoczesności w oparciu o dziedzictwo kulturowe żydowskich mas. Zauważyć należy, że ideały syjonistyczne nie były bliskie awangardowym artystom żydowskim w Polsce. Syjonizm był wówczas ruchem przede wszystkim politycznym i działalność kulturalna z nim związana była silnie upolityczniona; co więcej, była to ideologia głównie klasy średniej i mieszczaństwa. Centrum twórczości artystycznej związanej z ruchem syjonistycznym przeniosło się już wówczas do Palestyny, gdzie od 1905 roku działała Akademia Sztuk Pięknych Becał i krąg artystów usiłujących nadać wyraz swojej nowej, syjonistycznej, a potem izraelskiej tożsamości, stapiając ideologię z inspiracjami płynącymi z bliskowschodnich krajobrazów i obserwacji trybu życia nowych arabskich sąsiadów⁶.

Twórcy awangardy żydowskiej w międzywojennej Polsce inspiracji do odnowy żydowskiej kultury oraz budowy artystycznej tożsamości poszukiwali przede wszystkim w duchowości i folklorze diaspory. To zainteresowanie kulturą ludową i czerpanie inspiracji z religii bliskie było też nurtowi ekspresjonizmu, w którym sytuowała się twórczość większości z tych artystów, przynajmniej we wczesnej fazie⁷.

I tak w twórczości artystów z Jung Idysz można obserwować inspiracje tradycyjnym rzemiosłem żydowskim z jego reliefowością i typowym dla sztuki ludowej efektem *horror vacui*, sięganie do ludowych legend i żydowskiego mistycyzmu,

⁵ J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 167; R. Piątkowska, *Żydowskie środowisko artystyczne w Warszawie w początkach XX wieku*, [w:] *Sztuka lat 1905–1923*, red. M. Geron, J. Malinowski, Toruń 2006, s. 146–153.

⁶ *Jewish Art*, red. G. Sed-Rajna, New York 1997, s. 336–339.

⁷ Niektórzy badacze zajmujący się twórczością artystów żydowskich w XX wieku podkreślają znaczny ich udział w nurcie ekspresjonizmu i wskazują na związek tego ruchu z pewnymi wartościami wyniesionymi przez tych twórców z rodzimej żydowskiej kultury (M. Stolarska-Fronia, *Saints and tsadikim: the religious syncretism of Jewish expressionism*, [w:] *Jewish Aspects in Avant-Garde: Between Rebellion and Revelation*, red. M.H. Gelber, S. Sjöberg, Berlin–Boston 2017). Powiązanie ekspresjonistycznego patosu z wartościami żydowskimi pojawiło się po raz pierwszy w szkicu Martina Bubera dedykowanym twórczości Lessera Ury’ego (M. Buber, *Lesser Ury*, [w:] idem, *Jüdische Künstler*, Berlin 1903).

zwłaszcza fascynację postacią twórcy chasydyzmu Baal Szem Towa. Szczególnie żarliwym zwolennikiem chasydyzmu był Jankiel Adler, który wyrażał to nawet w swoim stylu ubierania się. Niezwykle istotnym elementem nowej awangardowej sztuki żydowskiej stało się też liternictwo hebrajskie i język jidysz. Zauważyć należy, że dla folkistów to właśnie język był najważniejszym nośnikiem tradycji. Ich badania folkloru w dużej mierze sprowadzały się do studiów lingwistycznych nad dialektami jidysz oraz do zapisywania legend i powiedzeń ludowych (ten kierunek badań reprezentował zwłaszcza Żydowski Instytut Naukowy JIWO w Wilnie)⁸. Także w przypadku twórczości żydowskiej awangardy zainteresowanie językiem jidysz i szerokie wykorzystanie liternictwa hebrajskiego w ikonografii należy wiązać z fascynacją kulturą i językiem jidysz jako wyrazem żydowskiej duchowości i odrębności. Oczywiście zainteresowaniu językiem sprzyjało również właściwe awangardzie dążenie do syntezy sztuk, przede wszystkim do łączenia słowa z obrazem. Awangardowe ugrupowania zrzeszały i artystów, i poetów, niektórzy artyści – jak Mojżesz Broderson czy Jankiel Adler – zarówno pisali teksty literackie, jak i zajmowali się plastyką, zaś głównymi mediami, w których realizowała się awangarda, były ilustrowane poetyckie almanachy – „Jung-Idysz”, „Chaliastre”, „Albatros”⁹.

Zauważyć należy, że wypracowana przez żydowską awangardę u zarania niepodległej Polski nowa estetyka i ikonografia bazujące na fuzji folkloru i awangardy odgrywała bardzo ważną rolę w tworzeniu nowej żydowskiej kultury wizualnej przez cały okres międzywojenny. I tu pojawia się kolejne ważne zjawisko, w kontekście którego postrzegać należy żydowską awangardę – tworzenie się popularnej kultury żydowskiej, rozwijającej się równolegle, w silnym powiązaniu i wzajemnym przenikaniu się, z popularną masową kulturą polską. W okresie międzywojennym Żydzi czytali prasę żydowską w języku polskim, jidysz i hebrajskim, chodzili do kina na rodzime i zagraniczne produkcje w jidysz, masowo odwiedzali żydowskie teatry i kabarety, słuchali i tańczyli przy jidyszowych wersjach muzycznych szlagerów. W tej nowej sytuacji pojawiła się nowa przestrzeń dla twórczości artystycznej, która podobnie jak teatr, kino, prasa, nowoczesna literatura stała się integralnym elementem żydowskiej nowoczesności¹⁰.

Tym, co najbardziej zaważyło na popularnej sferze wizualnej – grafice książkowej i prasowej, projektowaniu plakatów teatralnych, kinowych, politycznych i reklamie – było wypracowane przez awangardowe środowiska powiązanie słowa z obrazem oraz stworzenie podwalin nowej typografii tekstów, opartej na połączeniu elementów ekspresjonizmu i konstruktywistycznej abstrakcji z liternictwem hebrajskim oraz symbolami graficznymi nawiązującymi do

⁸ Więcej o JIWO (ang. YIVO) i studiach nad żydowskim folklorem: C.E. Kuznitz, *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture*, New York 2014.

⁹ Antologia awangardowej poezji jidysz publikowanej głównie na łamach tych pism opracowana została przez Karolinę Szymaniak: *Warszawska awangarda jidysz*, Warszawa 2006.

¹⁰ S.D. Kassow, *op. cit.*, s. 251–263.

charakterystycznych dla kultury żydowskiej motywów graficznych i symboli. Nowa estetyka szczególnie mocne piętno odcisnęła na szacie graficznej książek. Pionierską rolę odegrało tu wydawnictwo Kultur Lige. W jego ślady poszło wiele wydawnictw żydowskich (wydawnictwo Borysa Kleckina, Chaima Brzozy, Di Cajt, Lewin-Epstein, A. Gitlin, Safrus) zainteresowanych wysokim poziomem graficznym książek i dlatego zlecających projektowanie okładek i ilustracji artystom. Ważną postacią na rynku grafiki książkowej był zwłaszcza Henryk Berlewi. I choć od połowy lat 20. uległ on wpływowi konstruktywizmu, co oznaczało jednocześnie dystans do zamysłu tworzenia sztuki żydowskiej, nadal utrzymywał kontakty ze środowiskiem i wykonywał projekty graficzne dla żydowskich wydawnictw.

Nowa estetyka na masową skalę rozpowszechniana była dzięki prasie żydowskiej – zarówno codziennej, jak i ilustrowanym tygodnikom i różnym periodykom branżowym¹¹. Z biegiem lat w składzie gazet upowszechniły się bardziej geometryczne czcionki, uproszczone winiety czasami w ciekawy sposób zintegrowane z symbolem graficznym, kontrastowe zestawienia form i wielkości czcionek oraz charakterystyczne werdykalne i poziome podziały szpalt właściwe konstruktywistycznej typografii dążącej przede wszystkim do wizualnej organizacji przestrzeni. W dodatkach ilustrowanych popularny stał się zabieg fotomontażu. Wpływ nowoczesnego projektowania graficznego widoczny był też w rozmaitych drukach ulotnych, plakatach czy nawet logotypach organizacji żydowskich. Nowoczesne projektowanie szczególnie widoczne było w drukach organizacji związanych z Bundem i ruchem syjonistycznym oraz z nowoczesnymi organizacjami samopomocowymi.

Poza projektowaniem graficznym polem ekspansji nowoczesnej plastyki stał się teatr żydowski. Teatr, a także kabaret oraz związana z nim scena muzyczna, stanowił jeden z fundamentów wielkomiejskiej kawiarnianej kultury międzywojnia. Oprócz teatrów i kabaretów polskich działały niezwykle liczne kabarety i teatry żydowskie dające przedstawienia w jidysz, przy czym silne były wzajemne wpływy, a niektórzy kompozytorzy, reżyserzy, artyści i piosenkarze związani byli zarówno ze sceną żydowską, jak i polską¹². W tworzenie oprawy plastycznej przedstawień, projektowanie kostiumów, plakatów i prospektów teatralnych zaangażowani byli artyści-plastycy. Przełomowa była tu działalność Trupy Wieleńskiej i jej inscenizacja *Dybuka* Szymona An-skiego w 1920 roku. Inscenizacja osadzona w nowoczesnej, ekspresjonistycznej scenografii, łącząca tradycyjną legendę i żydowski folklor

¹¹ R. Piątkowska, *Szata graficzna czasopism żydowskich w XIX, XX i XXI wieku – między estetyką a ideologią. Rekonesans badawczy*, [w:] *Studia z dziejów trójjęzycznej prasy żydowskiej na ziemiach polskich*, red. J. Nalewajko-Kulikow, Warszawa 2012.

¹² T. Sztyma, *On the dance floor, on the screen, on the stage. Popular music in the interwar period: Polish, Jewish, shared*, [w:] *Jews and Music Making in the Polish Lands*, red. F. Guesnet, B. Matis, A. Polonsky, London–Liverpool 2020, seria “POLIN. Studies in Polish Jewry”, vol. 32.

z nowoczesną grą aktorską, stała się wielkim sukcesem. Od początku lat 20. artystycznym doradcą Trupy Wileńskiej był Henryk Berlewi, także autorem plakatu i prospektu do *Dybuka*. Scenografie dla Trupy Wileńskiej oraz innych teatrów projektował również w kolejnych latach Zew Weintraub, Józef Śliwniak, Marek Szwarc oraz związany ze środowiskiem krakowskim Ludwik Lille.

Formą, w której doszło do niezwykle udanej fuzji nowoczesnej sztuki i teatru, były literackie teatry miniatur i kabarety oraz teatry marionetkowe. Przywołać tu należy przede wszystkim założony w 1922 roku przez Mojżesza Brodersona łódzki żydowski teatr marionetkowy Chad Gadją oraz działający od 1926 roku, również kierowany przez Brodersona, teatr małych form Ararat. Wystawiano w nim sztuki Brodersona i nowatorskie adaptacje klasyków, bazujące na grotesce i satyrze, osadzone w dadaistyczno-konstruktivistycznych oprawach plastycznych. Artystyczny kabaret literacki Azazel działał też w Warszawie – jego współtwórcą był Henryk Berlewi. W Wilnie w latach 30. powstał marionetkowy teatr Majdim, dla którego projekty wykonywał Bencjon Michtom, jeden z plastyków związanych z literacką grupą Jung Wilne¹³.

Działalność artystów żydowskiej awangardy na początku lat 20. dała ważny impuls do instytucjonalizacji i samoorganizacji żydowskiego życia artystycznego w późniejszym okresie. W miejsce komitetów organizujących pierwsze wystawy sztuki żydowskiej, w dużej mierze spontanicznie zakładanych przez młodych, awangardowych twórców we Lwowie, Warszawie, Wilnie i Krakowie, pojawiły się regularnie działające stowarzyszenia, jak na przykład Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie utworzone w 1923 roku¹⁴. Organizowały one wystawy, wydawały katalogi oraz zajmowały się szeroko pojętą popularyzacją sztuki (wykłady, odczyty, opieka nad młodymi artystami), promując rozmaite, nie tylko awangardowe, kierunki. Rola tych organizacji z upływem lat wzrastała, w miarę nasilania się tendencji do wykluczania Żydów z polskiego życia artystycznego.

Podobne dążenia do poszerzania pola oddziaływania impulsów kulturotwórczych, które pierwotnie miały formę awangardowych eksperymentów, stało u genezy najważniejszego żydowskiego literackiego czasopisma międzywojnia – tygodnika „Literarisze Bleter”, ukazującego się od 1924 do 1939 roku. W skład pierwszego grona redakcyjnego wchodził literaci: Nachman Majzel, Mejlech Rawicz, Perec Markisz z Izrael Jozua Singer, którzy wcześniej byli członkami awangardowego ugrupowania poetyckiego Chaliastre. Przystępując do wydawania literackiego tygodnika skierowanego do szerokiego grona odbiorców, kontynuowali swój projekt tworzenia i upowszechniania nowoczesnej kultury jidysz otwartej na najnowsze nurty europejskiej kultury i sztuki.

¹³ Na temat grupy Jung Wilne patrz: J. Lisek, *Jung Wilne. Żydowska grupa artystyczna*, Wrocław 2005.

¹⁴ R. Piątkowska, *Sense of togetherness. The Jewish Society for the Encouragement of the Fine Arts in Warsaw (1923–1939)*, „Ars Judaica: The Bar-Ilan Journal of Jewish Art” 2011, nr 7.

Jak wynika z powyższych spostrzeżeń, awangarda żydowska nie tylko stanowiła ważny i ciekawy rozdział w historii artystycznej awangardy w Europie, ale była również istotnym elementem żydowskiej kultury w pierwszych dekadach XX wieku. Choć artyści żydowscy w międzywojennej Polsce na ogół stronili od żydowskiej polityki w węższym tego słowa znaczeniu, ich działalność osadzona była w szerokim nurcie żydowskiego nacjonalizmu, folkloryzmu, jidyszyzmu i kultury popularnej. Stała się ważnym integralnym elementem żydowskiej nowoczesności, wytyczając kierunki i trendy, które przeniknęły do kultury popularnej i masowej, kształtując żydowską ikonosferę oraz inicjując pewne kulturalne projekty z czasem nabierające charakteru powszechnego.

Bibliografia

- Buber M., *Lesser Ury*, [w:] idem, *Jüdische Künstler*, Berlin 1903.
- Futur antérieur. L'avant-garde et le livre yiddish (1914–1939)*, red. N. Hazan-Brumet, A. Ackerman, kat. wyst., Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Paris 2009.
- Jewish Art*, red. G. Sed-Rajna, New York 1997.
- Kampf A., *Chagall to Kitaj: Jewish Experience in 20th Century Art*, London 1990.
- Kassow S.D., *Off der jidiszer gas / Na żydowskiej ulicy, 1918–1939*, [w:] *POLIN. 1000 lat historii Żydów polskich*, red. B. Kirshenblatt-Gimblett, A. Polonsky, kat. wyst., Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2014, s. 235–249.
- Kazowsky H., *The Book Design of Kultur-Lige: Artists, Spirit and Letter*, Kyiv 2011.
- Kuznitz C.E., *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture*, New York 2014.
- Lisek J., *Jung Wilne. Żydowska grupa artystyczna*, Wrocław 2005.
- Malinowski J., *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.
- Malinowski J., *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- Malinowski J., Brus-Malinowska B., *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007.
- Piątkowska R., *Sense of togetherness. The Jewish Society for the Encouragement of the Fine Arts in Warsaw (1923–1939)*, „Ars Judaica: The Bar-Ilan Journal of Jewish Art” 2011, nr 7, s. 57–66.
- Piątkowska R., *Szata graficzna czasopism żydowskich w XIX, XX i XXI wieku – między estetyką a ideologią. Rekonesans badawczy*, [w:] *Studia z dziejów trójjęzycznej prasy żydowskiej na ziemiach polskich*, red. J. Nalewajko-Kulikov, Warszawa 2012, s. 477–510.
- Piątkowska R., *Żydowskie środowisko artystyczne w Warszawie w początkach XX wieku*, [w:] *Sztuka lat 1905–1923*, red. M. Geron, J. Malinowski, Toruń 2006, s. 146–153.

- Polak, *Żyd, Artysta. Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, współp. nauk. K. Szymaniak, Łódź 2010.
- Russian Jewish Artists in a Century of Change 1890–1990*, red. S. Tumarkin Goodman, kat. wyst., Jewish Museum, Nowy Jork 1995.
- Stolarska-Fronia M., *Saints and tsadikim: the religious syncretism of Jewish expressionism*, [w:] *Jewish Aspects in Avant-Garde: Between Rebellion and Revelation*, red. M.H. Gelber, S. Sjöberg, Berlin–Boston 2017.
- Sztyma T., *On the dance floor, on the screen, on the stage. Popular music in the interwar period: Polish, Jewish, shared*, [w:] *Jews and Music Making in the Polish Lands*, red. F. Guesnet, B. Matis, A. Polonsky, London–Liverpool 2020, seria “POLIN. Studies in Polish Jewry”, vol. 32, pp. 65–76.
- Szymaniak K., *Warszawska awangarda jidysz*, Warszawa 2006.

Abstract

“New Jewish Art” as an expression of new ideological attitudes and changes in the identity of Polish Jews in the first decades of the 20th century

Development of modern Jewish culture and secular Jewish national identity in the late 19th and early 20th centuries provided some new crucial impulses for modern Jewish art. This new cultural space gave way to artists who were involved in Jewish social life. They combined forms and ideas of the avant-garde with forms and values rooted in Jewish tradition. Among them were first the artists connected to Yung Yidish and Khaliastre groups, as well as some other artists who designed book covers and posters or who made stage design for theaters. Their creativity was part of a popular Jewish visual sphere, they not only co-created it, but also – inserted a crucial influence on its character. The aim of this article is to trace the connections of such “new Jewish art” with popular ideologies and socio-cultural phenomena that shaped the identity of Polish Jews in the interwar period, such as Diaspora nationalism, yiddishism, folklore studies, socialism, regaining Poland’s independence and national conflicts in the new state, or development of mass culture popularized by new media like the gramophone, press and cinema.

Teresa Śmiechowska

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

 <https://orcid.org/0000-0003-4139-4790>

Obrazy z Jidyszlandu ***Fotografia jako medium tworzenia mitu narodu***

W wstępie do albumu *Jidyszland* z fotografiami autorstwa Gerarda Silvaina i Henriego Minczelesa wydany przez amerykańskie wydawnictwo Gingo Press w 1999 roku czytamy:

W Jidyszlandzie język jidysz był głównym nośnikiem zarówno żydowskiej tożsamości, jak i obu tradycji: religijnej i świeckiej nowoczesności, razem z ich kulturowymi i politycznymi konsekwencjami. Max Weinreich, dyrektor Naukowego Instytutu Jidysz (JIWO) w Wilnie, zwrócił uwagę, że chociaż Jidyszland był terytorium bez granic, armii i flagi, to „jidysz” miał swoją metafizyczną armię i flotę. Według niego armię stanowili czytelnicy (w jęz. jidysz), a flotą byli jego dziennikarze, czyli *ojlem* (ludzie, tłumy). W języku hebrajskim słowo *olam* oznacza również wieczność¹.

Określenie Jidyszland pojawia się w kilku innych ważnych publikacjach poświęconych historii Żydów zamieszkujących od ponad 800 lat Europę Środkowo-Wschodnią i tworzących własną kulturę – której geograficznym centrum stała się Rzeczpospolita Obojga Narodów. Niemniej współcześni badacze coraz częściej używają nazwy Jidyszland (terytorium języka i kultury jidysz), określając tym terminem zarówno realną przestrzeń zamieszkiwaną przez Żydów środkowo-wschodnioeuropejskich, jak i spuściznę intelektualną powstającą w tym języku. Według Ewy Geller, polskiej językoznawczyni, jidyszystki, nazwa ta określa „mityczną krainę” społeczności, które na co dzień posługiwały się jidysz, w oparciu o ten język tworzyły instytucje, dobra duchowe oraz uznawały ten język za najważniejszy element swej tożsamości.

Można zatem powiedzieć, że *Jidyszland* stworzony przez język jidysz stanowił dla ponad dwunastu milionów Żydów wschodnioeuropejskich ojczyznę zastępczą, z którą mogli się identyfikować w czasach, gdy tradycja biblijna przestała być wystarczającym narzędziem w zderzeniu z nowoczesnością².

¹ G. Silvain, H. Minczeles, *Yiddishland*, Berkeley 1999, s. 11.

² E. Geller, *Kraina języka jidysz*, s. 1, <https://fodz.pl/PP/download/jidysz.pdf> (dostęp: 12.03.2021).

Amerykański badacz Jeffrey Shandler w eseju poświęconym współczesnemu funkcjonowaniu terminu Jidyszland zauważa, że choć jest on od dawna znany w języku jidysz, to nie znajdzie się go w żadnym słowniku tego języka³. Nie wiadomo, kto i kiedy po raz pierwszy użył określenia Jidyszland, choć Shandler odnotowuje, że w korespondencji między dwoma klasykami literatury jidysz, Icchakiem Lejbem Perecem i Szolemem Alejchejmem (1888 roku), pada ironiczne określenie „żargon fun żargonem-land” (żargon z żargonowego kraju)⁴. Jak w książce *Obywatel Jidyszlandu – rzecz o żydowskich komunistach w Polsce* analizuje Joanna Nalewajko-Kulikov:

Wydaje się jednak, że *Jidyszland*, choć rodem z Europy Wschodniej, był nie tylko konkretnym fizycznym miejscem na ziemi, co raczej pewną mentalnością i stanem ducha, który można było odnaleźć w wielu miejscach – w przedwojennej Warszawie i Wilnie, w Moskwie i w Paryżu, w powojennym Dzierżoniowie na Dolnym Śląsku i w Buenos Aires, w Nowym Jorku i w Czerniowcach. *Jidyszland* noszono w sobie i ze sobą, tak jak kiedyś majcher-sforemnikes (sprzedawcy książek) nosili od miasteczka do miasteczka pierwsze książki w jidysz. Gazeta i książka były herbem tego nieistniejącego kraju⁵.

Podobnie widzi to Shandler: „Miejscem, w którym *Jidyszland* rzeczywiście rozkwitał przed II wojną światową, były zadrukowane stronicie oraz umysły szerokich, bardzo rozproszonych rzesz czytelników”⁶. W *Jidyszlandzie* „Lud Księgi stawał się ludem książek”⁷.

Jednocześnie to zakorzenienie w języku jidysz, wynikające z używania go na co dzień, jak też czytania książek, czyniło posługujących się nim obywatelami Jidyszlandu. Co zostało po owej „mitycznej krainie”, zdawałoby się doszczętnie startej z powierzchni ziemi podczas II wojny światowej? Poza przekazami ustnymi i pisanymi, setkami tekstów, książek, poezji, pozostały fotografie, cudem ocalałe z wojennej pożogi tylko dlatego, że wysyłano je do zamieszkałej w Ameryce rodziny albo też były specjalnie zamawiane do publikacji w latach 1923–1930 i przesyłane w formie odbitek z Warszawy do Nowego Jorku. Przykładem takich fotografii są te zachowane w kolekcji YIVO, na których utrwalono sceny z życia społeczności żydowskiej w międzywojennej Polsce.

Ich autorami byli Alter Kacyzne (1885–1941), zawodowy fotograf zajmujący się również twórczością literacką w języku jidysz, i Menachem Kipnis (1878–1942), warszawski kantor i członek chóru Teatru Wielkiego, kolekcjoner

³ J. Shandler, *Imagining Yiddishland: language, place and memory*, „History and Memory” 2003, t. 15, nr 1, s. 125.

⁴ Ibidem.

⁵ J. Nalewajko-Kulikov, *Obywatel Jidyszlandu. Rzecz o żydowskich komunistach w Polsce*, Warszawa 2009, s. 132.

⁶ J. Shandler, *op. cit.*, s. 125.

⁷ Ibidem.

żydowskich pieśni, dziennikarz, z zamiłowania fotograf. Bezpośredni wpływ na twórczość fotograficzną Kacyznego i Kipnisa wywarło przedsięwzięcie podjęte kilkanaście lat wcześniej przez Szlojma Zajwela Rapoporta, bardziej znanego pod pseudonimem Szymon An-ski.

An-ski niewątpliwie wykazał się wizjonerstwem, gdy w 1909 roku wystąpił z inicjatywą ekspedycji etnograficznej na tereny żydowskiego osadnictwa. Jej celem były badania kultury Żydów wschodnioeuropejskich. An-ski, kierując się intuicją (przewidział konflikt nadchodzącej I wojny światowej), przeczuwał, że ludowa tradycja sztetli może wkrótce zaniknąć, coraz bardziej narażona na wpływy kulturowe z zewnątrz.

Nie był wrogiem nowoczesności, kierował się raczej sentymentem za „światem, który odchodzi”. „Całe życie tęskniłem za żydostwem, a mimo to działałem na różnych polach i pracowałem na rzecz różnych ludzi. Moje życie było złamane, rozdarte i pełne bólu. Wiele lat spędziłem na granicy pomiędzy dwoma światami”⁸. An-ski pragnął ocalić żydowską kulturę bardziej jako „zabytek”. Choć nieustannie posługiwał się terminem „tradycja”, który skądinąd ujawniał jego poczucie wyobcowania i niepokoju, to tym, co naprawdę odzyskiwał, była wartość estetyczna – „piękno poezji, która spoczywa pogrzebana w starych obyczajach u samych historycznych fundamentów”. Stąd pomysł ekspedycji w celu ratowania żydowskiej „pierwotnej” kultury. Żydowska ekspedycja etnograficzna, nadzwyczaj doniosłe przedsięwzięcie w życiu An-skiego, stanowiła punkt zwrotny w historii kulturowej rosyjskich Żydów. Nazwana imieniem Naftalego Horacego Ginzburga (ojca najważniejszego fundatora, Władimira Ginzburga), rozpoczęła się 1 lipca 1912 roku. Uczestnicy pionierskiej wyprawy po opracowaniu szczegółowego planu odwiedzili wiele miejscowości na Wołyniu, Podolu oraz okolice Kijowa położone w strefie osiedlenia Żydów, aby zebrać historyczne żydowskie artefakty i „zabytki”. Oprócz An-skiego wzięli w niej udział: znany kompozytor z Moskwy Joel Engel, badacz żydowskiej muzyki ludowej Zusman Kiselgof (obaj jedynie przez pewien czas), studenci Akademii Żydowskiej w Petersburgu Icchak Pikangur i Szmuel Szrajer, Abraham Rechtman, malarz oraz utalentowany fotograf Szlojme Judowin, siostrzeniec An-skiego.

Judowin urodził się w Bieszenkowiczach na Białorusi. Podstawy rysunku poznał w miejscowej szkole artystycznej, którą prowadził znany malarz Yehuda Pen, późniejszy nauczyciel Marka Chagalla, Ossipa Zadkine'a i El Lissitzky'ego. Judowin potrafił także obsługiwać aparat fotograficzny, czego nauczył się, terminując w atelier w Witebsku. Podczas ekspedycji do jego zadań należało wykonywanie zdjęć typów ludzkich, scen, historycznych miejsc oraz wszystkich godnych uwagi obiektów, jak też sporządzanie rysunków i szkiców. W trakcie trzech ekspedycji (1912–1914)

⁸ Cyt. za: *The Golden Tradition: Jewish Life and Thought in Eastern Europe*, red. L.S. Dawidowicz, New York 1967, s. 305.

Judowin wykonał ponad 2000 fotografii. Ich tematem przewodnim było codzienne życie sztetla, bohaterowie zaś to mężczyźni i kobiety w różnym wieku, dzieci, rzemieślnicy, woźnice, pracownicy fabryk. Wykonane przez niego prace trudno zaklasyfikować jako fotografie antropologiczne; ujęcia są swobodne, modele prezentują się naturalnie. Młody fotograf pozwalał sobie na nieznaczne „odchodzenie od tematu”, przy równoczesnym zachowaniu zasadniczego kierunku wyznaczonego przez An-skiego – sporządzenia „portretu narodu”. Ów cel można było osiągnąć przy pomocy środków artystycznych i Judowin wiedział, jak się to robi.

Twórczość artystów, którzy podążali śladami An-skiego, fotografując życie żydowskie – Jidyszland – w II Rzeczypospolitej wyróżnia przede wszystkim autentyzm. Ich fotografie posiadają walor dokumentu, wręcz źródła historycznego, choć trzeba tu od razu zastrzec, że stanowią niełatwy przedmiot badań ze względu na brak – jak dotąd – spójnej teorii badawczej. Fotografia jako medium artystyczne wciąż opiera się próbom zdefiniowania, wysiłki jednoznacznego określenia jej fenomenu nadal się nie udają.

Fotografie Altera Kacyznego i Menachema Kipnisa były zamawiane przez Abrahama Cahana, twórcę i redaktora naczelnego dziennika „The Forward” („Forwärts”), ukazującego się w Nowym Jorku od 22 kwietnia 1897 roku. W latach 20. XX wieku była to najpopularniejsza gazeta w języku jidysz – codziennie sprzedawano 250 tys. egzemplarzy. Cahan, imigrant z Imperium Rosyjskiego, przybył do Nowego Jorku w 1882 roku. W latach 80. XIX wieku z terenów Europy Wschodniej wyemigrowało do Ameryki ponad 2 mln Żydów, z których większość, posługująca się jidysz, osiadła w Nowym Jorku. Cahan, utalentowany dziennikarz (pisał w trzech językach), świetnie wyczuł sytuację i założył pismo dla przybyszów ze Starego Kontynentu. W 1923 roku rozpoczął wydawanie (w technice rotograviury) niedzielnego dodatku o sztuce. Gazeta umożliwiała czytelnikom zapoznanie się z bieżącymi wydarzeniami na świecie, z dziełami światowej sztuki. W niedzielnym dodatku gazety zamieszczano obrazy z życia społeczności żydowskiej w „starym kraju”.

Twórczość fotograficzna Menachema Kipnisa i Altera Kacyzne na pierwszy rzut oka wydaje się podobna. Można ją badać, ponieważ zachowała się w zbiorach Żydowskiego Instytutu Naukowego (YIVO) w Nowym Jorku. Znajdują się tam 674 odbitki fotograficzne wykonane przez Kacyznego i 130 odbitek autorstwa Kipnisa. W 1942 roku studio fotograficzne Kacyznego zostało zniszczone, zaś dorobek Kipnisa zgromadzony w jego mieszkaniu przy ul. Waliców 14 rozgrabiono wkrótce po wywóźce do obozu w Treblince w lipcu 1942 roku jego żony Zimry, ostatniej strażniczki spuścizny męża.

W liście z 4 grudnia 1923 roku (pisanym w jidysz) do Helda, redaktora „Forwärts”, Kipnis pisze:

Po obejrzeniu prac mistrza Altera Kacyzne, moje artystyczne ambicje rozgorzały i przystąpiłem do pracy z aparatami i powiększeniami. Wraz z listem przesyłam panu

16 zdjęć o różnej zawartości – migawki i powiększenia starych i nowych negatywów z moich dużych zapasów. Wszystkie zdjęcia są świetne i cieszą się uznaniem samego wielkiego Kacyzne⁹.

Listem tym Kipnis potwierdza, kto dla kogo był mistrzem.

W porównaniu z Kipnisem Kacyzne był doświadczonym profesjonalnym fotografem. Pierwsze kroki w zawodzie stawiał już jako młody chłopak, gdy jako 14-latek (po śmierci ojca) przeniósł się z Wilna do Jekaterynosławia (dziś Dniepr) na Ukrainie. Tam przez około 11 lat pracował w zakładzie fotograficznym swego wuja. Nie tylko posiadał wówczas umiejętności techniczne, ale z rzemieślnika stał się artystą. W Jekaterynosławiu Kacyzne rozpoczął również pierwsze próby literackie, niektóre odważył się wysłać Szymonowi An-skiemu, znanemu już wtedy pisarzowi i redaktorowi pisma „Jewrejskij Mir”. Wkrótce Kacyzne stał się pisarzem. Tymi dwiema drogami podążał do końca życia. W 1910 roku zamieszkał w Warszawie. Przeniósł się tam ze względu na swego literackiego mistrza Icchaka Lejba Pereca, zostając jego najbardziej oddanym uczniem.

Do 1915 roku, roku śmierci mistrza, żył w jego cieniu, nie próbując publikować własnych utworów. Zadebiutował w 1918 roku, w wieku 32 lat. W ciągu kolejnych 25 lat napisał wiele utworów poetyckich, teatralnych, opowiadań, scenariuszy, esejów, artykułów do gazet. Mocno angażował się także we współpracę z grupami teatralnymi i twórcami filmów w jidysz; zarabiał na pisaniu scenariuszy filmowych. Dużo podróżował jako dziennikarz, nie zaniedbując przy tym pracy fotografa. Nadal prowadził zakład fotograficzny i regularnie wysyłał zdjęcia do redakcji „Forverts”.

Menachem Kipnis do Warszawy przeniósł się z Wołynia kilka lat wcześniej niż Kacyzne. Obdarzony wspaniałym głosem (pochodził ze znanej rodziny kantorów), studiował w konserwatorium warszawskim, a w 1902 roku wygrał konkurs rozpisany przez Teatr Wielki i został pierwszym tenorem tamtejszego chóru. Śpiewał w nim przez 16 lat. W tym samym czasie rozpoczął karierę publicystyczną. Pisał na tematy muzyczne najpierw do hebrajskiego „Hamelic”, a później do wydawanych w jidysz „Der Sztral” i „Di Roman Cajtung”. Był także stałym felietonistą dziennika „Hajnt”, gdzie publikował recenzje i humoreski pod tytułem *Pogawędki*. Stworzył serie artykułów: *Maler un cajchener* [Malarze i rysownicy], *Politiker un diplomatin* [Politycy i dyplomaci], *Rabonim* [Rabini]. Fotografia, podobnie jak zbieranie ludowych pieśni żydowskich, stała się jego wielką pasją, o czym świadczą również kolekcja aparatów fotograficznych. Kipnis był (podobnie jak Kacyzne) członkiem zarządu Związku Literatów i Dziennikarzy Żydowskich, który miał siedzibę przy ul. Tłomackie 13. Pisarz i poeta Zusman Segalowicz tak go

⁹ Ten i następne cytaty z listów Kipnisa do Adolfa Helda pochodzą z *Papers of Abraham Cahan*, YIVO Archives, RG1139 Abe Cahan Kipnis 119–175. Tłum. Barry Smerin.

zapamiętał: „Miał cudowny dar opowiadania. Był niewyczerpanym źródłem ludowych pieśni żydowskich. Do jego stolika w siedzibie Stowarzyszenia garnęły się tłumy. Ludzie wiedzieli, że przy nim nie grozi im smutek”. Prawdopodobnie Kacyzne i Kipnis spotkali się po raz pierwszy właśnie przy ul. Tłomackie 13. Obaj w podobnym czasie otrzymali zaproszenie do współpracy od Abrahama Cahana, redaktora naczelnego „Forwerts”. W liście z 24 grudnia 1923 roku jeden z redaktorów gazety zwracał się do Kipnisa:

Oдноśnie do Pańskiej dotychczasowej pracy, nasz wydawca jest z niej bardzo zadowolony. Im więcej zdjęć miasteczek i wsi uda się Panu nam przysłać, tym lepiej. Dobrze by było, gdyby mógł Pan tak zorganizować pracę, aby robić około 15 fotografii w każdym miejscu. Powinny się na nich znaleźć: główna i najbardziej charakterystyczne ulice miejscowości, dwie lub trzy sceny z targowisk, a także charakterystyczne żydowskie postaci i fizjonomie, które Pan napotka. W wielu małych żydowskich miasteczkach synagoga i mykwa odgrywają kluczową rolę. Proszę ich nie zaniedbywać. Proszę się również upewnić, że na odwrocie każdego zdjęcia umieścił Pan nazwę miasta, pełny opis sfotografowanej sceny, a także Pana nazwisko i adres¹⁰.

Redakcja „Forwerts” jasno określała oczekiwania dotyczące tematyki zdjęć. Powinny się odwoływać do „korzeni”, do sentymentalnego poczucia więzi ze Starym Kontynentem, z drugiej zaś strony wzmacniać u amerykańskiego już czytelnika poczucie, że podjął słuszną decyzję, emigrując do „lepszego świata”. Miały stanowić namiastkę „tamtej rzeczywistości”, zapelniającą duchową pustkę, do której prowadziło życie na emigracji.

Kacyzne i Kipnis przemierzali z aparatem tereny II Rzeczypospolitej w poszukiwaniu ciekawych tematów. Kacyzne starał się łączyć fotografowanie z wyjazdami na prowincję, gdzie wygłaszał odczyty na tematy społeczno-literackie. Podczas fotoreporterskich „delegacji” Kipnis także realizował obie pasje: fotografował i zapisywał żydowskie pieśni ludowe. Obaj utrwalali życie sztetli, ulice, targowiska, typowe sceny i charakterystyczne postaci, wszystko, co mogło zainteresować amerykańskiego czytelnika. Kipnis i Kacyzne prezentowali odmienne podejście do fotografowanych obiektów. Przyglądając się pracom Kipnisa, można dostrzec, że większość z nich wykonywał w otwartej przestrzeni, nie we wnętrzach. Fotografował przede wszystkim warszawskich Żydów, młodych i starych, siedzących na ławkach w Ogrodach: Krasińskich i Saskim, drzemających, czytających gazety, gawędzących. Wśród nich są uliczni sprzedawcy, przekupki, kupcy grający w karty w podwarszawskich uzdrowiskach, idący ulicą, żywo gestykułujący chłopcy z jesziwy. Duża część zdjęć powstawała w okolicach Warszawy, ale także w Lublinie, Rykach, Ciechocinku i dalej na wschód – w okolicach Dubnego, Równego, Łucka, Orszyc, Żytomierza.

¹⁰ Cyt. za: *Menachem Kipnis: Miasto i oczy*, red. M. Budkowska, T. Śmiechowska, kat. wyst., Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2014, s. 129.

Kipnis był mistrzem chwytania chwili, jako fotograf starał się być niewidoczny, nie ingerować w zapisywaną na kliszy rzeczywistość. Drobne scenki uliczne, targowe, wiejskie utrwał swoim aparatem jakby przez przypadek. Jego fotografie są swobodne, niearanżowane, o kompozycji niemal nonszalanckiej. Większość modeli, nawet ci siedzący, została uchwycona dynamicznie, co wzmacnia naturalność. Wielu spogląda prosto w obiektyw, jednak nie ma tu żadnej pozy, lecz autentyzm ujętej w fotografii chwili. Kipnis potrafił nawiązywać kontakt z fotografowanymi, widać, że spoglądał na nich z uczuciem. Te jakby od niechcenia, „lekkie” wykonane fotografie wymagały od autora dużego zaangażowania i pracy. W liście z 1 grudnia 1932 roku do redaktora „Forwerts”, skarżąc się na brak zapłaty za przesłane wcześniej fotografie, Kipnis pisze: „Dobra fotografia – w tym wykonanie zdjęcia, jego wywołanie i powiększenie – kosztuje mnie więcej czasu niż napisanie piątkowego tekstu do »Hajnta«”¹¹.

Natomiast przesyłane do redakcji „Forwerts” zdjęcia autorstwa Kacyznego nie zdradzają reporterskiego nerwu. Odznaczają się pięknie zaaranżowaną kompozycją, są wypełnione światłem, którego źródło na wielu fotografiach znajduje się po lewej stronie. Kacyzne robi zdjęcia, jakby rzeźbił twarze swoich bohaterów. Jego twórczość to nostalgiczne widoki zaułków, sugestywne pejzaże sztetli, ale przede wszystkim – portrety pobożnych Żydów, ubogich Żydów, Żydów przy pracy. Przy zachowaniu pozorów autentyzmu, portret nabiera rangi symbolu. Kacyzne stworzył dziesiątki wizerunków sfotografowanych we wnętrzach domów, synagog i warsztatów. Studia postaci przywodzą na myśl obrazy wielkich mistrzów: budowany światłem i kontrastami nastrój przypomina malarstwo Rembrandta i Vermeera. Sceny wręcz teatralne, jakby zatrzymane w czasie. Efekt „zamrożenia chwili” sprawia, że fotografowana osoba staje przed widzem niejako ujawniając swoje uczucia, a jednocześnie wydaje się aktorem ustawionym na scenie. Kacyzne próbuje oddać duchowy wymiar swoich bohaterów. Staje się reżyserem, który doskonale panuje nad tym, co, jak i kogo fotografuje; tak jest i w przypadku pojedynczych osób, i scen grupowych. Można powiedzieć, że w ten sposób inicjuje nowe sposoby budowania sytuacji emocjonalnych i psychicznych.

Kacyzne-fotograf utrwał także wszelkie elementy żydowskiego świata religijnego: święte akcesoria, święte księgi, zwyczaje, archetypiczne wizerunki pobożnych Żydów, dzięki wysokiemu poziomowi artystycznemu i wielkiej głębi przenosząc je w przestrzeń symboliczną. Powstałe w ten sposób dzieła podnosiły rangę dokumentowej historii społecznej, przenosiły ją na poziom mitu.

Obaj artyści swoje zdjęcia dla dziennika „Forwerts” podpisywali i opisywali na odwrocie odbitek. Opisy Kipnisa są dłuższe, rozbudowane. Często osoby przedstawione na zdjęciach zostały podpisane imieniem i nazwiskiem. To dodatkowy dowód na to, że zarówno Kipnis, jak i jego „mistrz” Kacyzne wchodzili w relacje ze swoimi bohaterami.

¹¹ Ibidem, s. 131.

Kacyzne i Kipnis podróżowali po Polsce, obserwując i utrwalając otaczającą ich rzeczywistość fotograficznym okiem, starając się uchwycić spotkane osoby w ich indywidualności i uwiecznić obraz społeczeństwa żydowskiego w Polsce. Świadomi procesu odchodzenia w przeszłość tradycyjnego społeczeństwa żydowskiego na skutek przemian cywilizacyjnych, ale także antysemityzmu i pogromów, chcieli nadać swoim pracom wymiar artystyczny i obdarzyć je trwałymi wartościami. Używając do tego – w przypadku Kacyzne z pełną świadomością, w przypadku Kipnisa nie jest to takie jednoznaczne – języka sztuk pięknych, dążyli do stworzenia obrazu ikonicznego i symbolu żydowskiej kultury, która ma zostać zapamiętana. Zamieniali „dokument rzeczywistości” w obrazy trwające ponad czasem.

Z perspektywy historycznej, kiedy patrzymy na obrazy wykonane przez fotografów, można powiedzieć, że ukształtowały zbiorową pamięć o życiu żydowskim czasów międzywojnia w Polsce. Dokonując sublimacji rzeczywistości w ikoniczne symbole, Kacyzne i Kipnis sięgnęli po właściwe sztukom plastycznym formy wyrazu. Zarówno dzieła Kipnisa, jak i Kacyzne pokazują ich własne zaangażowanie we współczesne żydowskie doświadczenie kultury jidysz. W swojej artystycznej interpretacji kultury życia aszkenazyjczyków w Polsce Kacyzne i Kipnis starali się przedstawić przeszłość narodu poprzez medium wizualne, dokument kulturowy, który zachowuje i rejestruje życie, uwznioślając tworzone obrazy, aby pozostały one w żydowskiej świadomości zbiorowej. Bez wątpienia setki zrobionych przez nich zdjęć zapadły w zbiorową pamięć ze względu na ich wysoką wartość artystyczną, ale również przez to, że przetrwały najpierw w redakcji „Forwerts”, a później zostały przekazane do Archiwum YIVO.

Na zakończenie jeszcze raz odwołam się do książki Gerarda Silvaina i Henriego Minczelesa:

Pytanie brzmi, czy Jidyszland jest krajem mitycznym, czy też nie. Nie ma kapitału, rządu, ministrów, urzędów, administracji ani biurokracji. Jest to pojęcie kulturowe wywodzące się z jidysz, języka żydowskiego, którym w przededniu II wojny światowej posługiwało się około dwunastu milionów ludzi. Jidyszland był po prostu krajem, w którym mówiono w jidysz. Wokół języka jidysz istniał jidyszkeit, pluralistyczny kulturowy amalgamat. Jidyszlandia była czymś więcej niż krajem, była nieznanym kontynentem¹².

– ale dzięki zachowanym fotografiom wykonanym przez Kacyzne i Kipnisa do pewnego stopnia jesteśmy w stanie się do niego zbliżyć, poznać, wyobrazić.

Podsumowując, Jidyszland to nie mit, lecz świat niegdyś istniejący, czego, dowodem są zachowane fotografie i przekazy literackie. Budzą one tęsknotę za krainą wiecznej pomyślności, gdzie ludzie żyją nieśpiesznie we wzajemnej zgodzie, kontemplując każdą chwilę codzienności, marzą i śnią, by wreszcie stanąć na rynku sztety i bez końca omawiać sprawy świata w języku jidysz.

¹² G. Silvain, H. Minczeles, *op. cit.*, s. 7.

Bibliografia

- Art in Jewish Society*, red. J. Malinowski, R. Piątkowska, M. Stolarska-Fronia, T. Sztyma, Warszawa–Toruń 2016.
- Geller E., *Kraina języka jidysz*, s. 1, <https://fodz.pl/PP/download/jidysz.pdf> (dostęp: 12.03.2021).
- The Golden Tradition: Jewish Life and Thought in Eastern Europe*, red. L.S. Dawidowicz, New York 1967.
- Menachem Kipnis: Miasto i oczy*, red. M. Budkowska, T. Śmiechowska, kat. wyst., Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2014.
- Nalewajko-Kulikov J., *Obywatel Jidyszlandu. Rzecz o żydowskich komunistach w Polsce*, Warszawa 2009.
- Shandler J., *Imagining Yiddishland: language, place and memory*, „History and Memory” 2003, t. 15, nr 1, s. 123–149.
- Silvain G., Minzeles H., *Yiddishland*, Berkeley 1999.

Abstract

Pictures from Yiddishland. Photography as a medium for creating a nation's myth

Yiddish is an extremely important structural determinant of the identity of Jews living in the Second Polish Republic, the key to their cultural heritage. Contemporary researchers more and more often use the name Yiddishland (territory of the Yiddish language and culture) as a term to describe both the real space inhabited by Central-Eastern European Jews and the intellectual heritage created in this language. Apart from oral and written records, hundreds of texts, books, and poetry, there are also photographers, depicting Yiddishland. The article focuses on the work of two outstanding photographers Alter Kacyzne (1885–1941) and Menachem Kipnis (1878–1942), whose unique visual message is not only a document of the epoch, but was, and still is, perfect for creating a nation's myth.

Agnieszka Salamon-Radecka

Muzeum Narodowe w Poznaniu

 <https://orcid.org/0000-0002-4937-819X>

***Okoliczności pobytu Giny i Marka Szwarców w Wielkopolsce
w latach 1919–1920 w świetle zachowanej dokumentacji źródłowej
– ludzie, miejsca, wydarzenia***

Pretekstem i punktem wyjścia dla niniejszego tekstu było ukazanie się polskiej edycji wspomnień Giny Szwarcowej (Markowej), żony Marka Szwarca¹. Zaintrygowana w miarę dokładnymi, a przecież pisanymi z długiego dystansu czasowego wspomnieniami autorki z pobytu w Poznaniu i Puszczykowie w latach 1919–1920, postanowiłam je uzupełnić, a w założeniu także zweryfikować, szczególnie te, które wydawały mi się mocno wątpliwe. Przeprowadzone poszukiwania archiwalne i źródłowe przyniosły szereg interesujących odkryć, rzucających zupełnie nowe światło zarówno na okoliczności przyjazdu Szwarców do stolicy Wielkopolski, jak i na kulturalny wizerunek miasta w przełomowym okresie kształtowania się polskiej państwowości po zakończeniu I wojny światowej.

Gina i Marek Szwarc zamieszkali w Poznaniu jesienią 1919 roku. Dzięki zachowanej w Archiwum Państwowym w Poznaniu *Kartotece ewidencji ludności* prowadzonej w latach 1870–1931 – najpierw przez pruskich urzędników, następnie przez ich polskich następców – znane są dokładne daty ich pobytu w stolicy Wielkopolski². Szwarcowie przyjechali z Łodzi 13 października, a więc w niecałe cztery miesiące po ślubie, jaki zawarli 29 czerwca³, zaś 28 lutego 1920 roku wyjechali do Puszczykowa. W Poznaniu początkowo zatrzymali się na ul. Nowoogrodowej 56 (obecnie Matejki, wcześniej Neue Gartenstrasse) „u Weber”, jak głosi oryginalny wpis do *Kartoteki*. Pod tym adresem (na drugim piętrze) jeszcze podczas wojny mieszkał dr Heinrich Weber⁴. Zmarły 8 czerwca 1918 roku⁵. Weber

¹ E. Markowa, *Wybór*, tłum. J. Jedliński, wstęp i red. naukowa E. Jedlińska, Warszawa–Toruń 2015, seria „Źródła do dziejów sztuki”, t. 2A.

² *Kartoteka ewidencji ludności (1870–1931)*, Akta miasta Poznania, Archiwum Państwowe w Poznaniu (dalej: APP), sygn. 53/474/0/19.3/15152, k. 265.

³ E. Jedlińska, *Gina (Regina) Pinkus-Szwarc (Konin 1895–Paryż 1973): „Spojrzałam na nasze obrazy świeżym okiem”*, [w:] E. Markowa, *op. cit.*, s. 9.

⁴ *Adressbuch der Residenzstadt Posen 1917*, Posen 1917, s. 316.

⁵ *Kartoteka ewidencji ludności...*, sygn. 53/474/0/19.3/15235, k. 230.

był profesorem historii Königliche Akademie zu Posen (Królewska Akademia w Poznaniu, działająca w latach 1903–1919), a także nauczycielem w pobliskim Königliches Auguste-Victoria-Gymnasium⁶ (Królewskie Gimnazjum Augusty-Wiktorii, obecnie I Liceum Ogólnokształcące im. Karola Marcinkowskiego). Z wpisu do wspomnianej *Kartoteki* wynika, że rodzina profesora wyjechała do Berlina w maju 1919 roku⁷. Nie wiadomo, kto zajmował mieszkanie w momencie przyjazdu Szwarców. Według pierwszej wydanej po wojennej przerwie *Księgi adresowej Poznania* z 1923 roku, stanowiącej kontynuację wydawnictwa niemieckiego, jedyną osobą legitymującą się nazwiskiem Weber, a zamieszkałą przy ul. Matejki, ale pod nr 59, była wdowa Irena Weber⁸. Nie dało się ustalić, czy pomiędzy nią a Weberami sprzed wojny istniał jakikolwiek związek – wdowa po profesorze miała na imię Charlotta. Już 5 listopada Szwarcowie przenieśli się na ul. Działyńskich 2 i zamieszkali „u Bardzińskiej”⁹ (o której w ogóle nie udało się znaleźć żadnych informacji). Ta druga lokalizacja znajdowała się zdecydowanie bliżej tradycyjnej dzielnicy żydowskiej w Poznaniu.

W dotychczasowej literaturze przedmiotu¹⁰ nie znajdziemy informacji na temat bezpośredniego powodu przyjazdu Szwarców do Poznania. Nikt z badaczy podejmujących kwestię współpracy Buntu i Jung Idysz nie podaje również przekonującej odpowiedzi na pytanie, jak doszło do zbliżenia obu środowisk¹¹. Tymczasem dość niespodziewanym łącznikiem między nimi mógł być najmłodszy z braci Marka, Aleksander (Oleś) Szwarz. Urodzony 1 grudnia 1899 roku w Zgierzu¹²,

⁶ „Die Umschau: übersicht über die Fortschritte und Bewegungen auf dem Gesamtgebiet der Wissenschaft, Technik, Litteratur und Kunst” 1918, t. 22, s. 319.

⁷ *Kartoteka ewidencji ludności...*, sygn. 53/474/0/19.3/15235, k. 230.

⁸ *Książka adresowa miasta stołecznego Poznania* 1923, Poznań 1923, cz. 1, s. 298; cz. 2, s. 102.

⁹ *Kartoteka ewidencji ludności...*, sygn. 53/474/0/19.3/15235, k. 230.

¹⁰ J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987, s. 37; idem, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów Bunt 1917–1922*, Wrocław 1991, s. 28–29; idem, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 167–168; G. Rozier, *Mojżesz Broderson. Od Jung Idysz do Araratu*, tłum. J. Ritt, Łódź [2008], s. 47, 54; E. Markowa, *op. cit.*, s. 13; E. Jedlińska, *Marek Szwarz: Jung Idysz i Bunt, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”* 2018, nr 13: *Wokół 1918 roku. Niepodległość i awangarda*, red. M. Geron, J. Malinowski, s. 85–94.

¹¹ Sugerowana przez J. Malinowskiego rola w nawiązaniu kontaktów z artystami łódzkimi poety i teoretyka Buntu Adama Bederskiego (1893–1961), przebywającego jako żołnierz armii pruskiej w Łodzi w latach 1917–1918, nie znajduje potwierdzenia w źródłach (J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota...*, s. 29; idem, *Grupa „Jung Idysz”...*, s. 36–37).

¹² W jego poznańskiej karcie meldunkowej widnieje wyznanie katolickie, co mogło być zarówno wynikiem nieporozumienia analogicznego, jak w przypadku meldunku Marka w Puszczkowie, jak i świadomym przekłamaniem z uwagi na trudną sytuację Żydów w szeregach armii polskiej, a także wśród studentów nowo powołanego Uniwersytetu Poznańskiego. Nie wiadomo też dokładnie, kiedy Oleś przyjechał do Poznania – 15 listopada 1919 roku został przekwaterowany z koszar wojskowych do kwatery prywatnej przy ul. Kulistej 6 (*Kartoteka ewidencji ludności...*, sygn. 53/474/0/19.3/15153, k. 22–23).

Oleś zapisał się 13 października 1919 roku¹³ na Wydział Filozoficzny nowo otwartego Uniwersytetu Poznańskiego¹⁴. Co ciekawe świadectwo dojrzałości otrzymał dopiero 6 lipca 1921 roku, zdając egzamin przed Komisją Egzaminacyjną tegoż uniwersytetu. Być może przyczyną tego stanu rzeczy był fakt, że równolegle służył w Wojsku Polskim. Czwartego grudnia 1918 roku wstąpił jako ochotnik do 36 Pułku Piechoty Legii Akademickiej, sformowanej w listopadzie 1918 roku po przyjeździe Piłsudskiego do Warszawy – Oleś był zagorzałym piłsudczykiem¹⁵. Następnie walczył na froncie galicyjskim w szeregach 12 Pułku Artylerii Polowej oraz jako żołnierz 1 Pułku Artylerii Polowej na froncie bolszewickim. Od 7 października do 31 grudnia 1919 roku przebywał na urlopie akademickim w Poznaniu. 6 listopada 1920 roku został bezterminowo urlopowany i wówczas podjął przerwana naukę, którą zakończył obroną pracy doktorskiej zatytułowanej *O niektórych barwnikach naftiazynowych* w 1925 roku¹⁶. Studia w sekcji chemicznej na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Poznańskiego rozpoczął dokładnie tego samego dnia, kiedy do stolicy Wielkopolski przyjechali Gina i Marek. Najprawdopodobniej poznał wówczas o rok od siebie młodszego Jana Panieńskiego (1900–1925), współpracującego ze „Zdrojem” grafika, malarza – od 1919 roku członka Buntu – i początkującego teoretyka sztuki¹⁷.

Paniński zdał egzamin maturalny 3 stycznia 1919 roku w Königliches Auguste-Viktoria Gymnasium in Posen. Od końca stycznia służył jako ochotnik w Wojsku Polskim, z którego wkrótce został zwolniony ze względu na „niezdadność fizyczną”. Na Wydział Filozoficzny Uniwersytetu Poznańskiego zapisał się 26 kwietnia 1919 roku¹⁸. W semestrze jesiennym 1919 roku Paniński i Aleksander Szwarc uczęszczali na wykłady Antoniego Gąleckiego (1882–1962)

¹³ Taka data, jako data immatrykulacji (z karty nr 932), widnieje na dokumentach przechowywanych w Archiwum Uniwersytetu Adama Mickiewicza (dalej AUAM; zob. *Akta stud. Szwarc Aleksander 1919–1924*, AUAM, sygn. 103c/2313, k. nlb.).

¹⁴ Oficjalna inauguracja roku akademickiego odbyła się 1 maja 1919 r.

¹⁵ *Aleksander Szwarc*, Des Gens Intéressants, <http://www.desgensinteressants.org/aleksander-szwarc-oles/index.html> (dostęp: 9.10.2017).

¹⁶ *Akta stud. Szwarc Aleksander...*

¹⁷ Paniński zadebiutował w „Zdroju” w 1919 roku, publikując trzy linoryty/drzeworyty: *Chrystus w Ogrójcu i Ukrzyżowanie* („Zdrój” 1919, t. 7, z. 3–4, s. 52, 54) oraz *Maria Magdalena* (ibidem, z. 5–6, s. 84), jeszcze sygnowane inicjałami J.P. W tym samym tomie pisma ukazały się ponadto fragmenty jego listu skierowanego do redakcji (tym razem sygnowane Jan P.) – *credo* młodego twórcy występującego w obronie wolności sztuki (ibidem, z. 3–4, s. 70–71). W lipcu 1920 roku opublikował, oprócz drobnych abstrakcyjnych kompozycji, wyraźnie inspirowanych twórczością Jerzego Hulewicza i Kandinsky’ego, także linoryt *Szachy* (ibidem, 1920, t. 12, z. 2, s. 46) oraz niedługi tekst zatytułowany *Ekspresjonizm a nauki przyrodnicze (ze stanowiska plastyka)*, którym zadebiutował jako teoretyk sztuki bezprzedmiotowej (ibidem, s. 47–48). Ostatnią pracą, jaką zamieścił w „Zdroju”, był linoryt *Leda* (ibidem, 1920, t. 13, z. 6, s. 128).

¹⁸ *Akta stud. Paniński Jan 1919–1922*, AUAM, sygn. 103c/1682, k. nlb.

z chemii nieorganicznej, ponadto: Alfreda Denizota (1873–1937) z fizyki doświadczalnej, Franciszka Włodarskiego (1889–1944) z geometrii analitycznej, Zdzisława Krygowskiego (1872–1955) z rachunku różniczkowego i całkowego oraz Antoniego Korczyńskiego (1879–1929) z historii chemii. Dodatkowo brali udział w ćwiczeniach prowadzonych przez A. Gałęckiego oraz A. Denizota¹⁹. Okazji, żeby się poznać, a jednocześnie nawiązać kontakty artystyczne, było więc wiele. Tym bardziej że Panieński był wówczas bardzo sztuką nowoczesną zainteresowany. Ponadto przyjaźnił się ze współpracującymi ze „Zdrowiem” poetką i tłumaczką Janiną Przybylską (1896–1950) i jej przyszłym mężem Władysławem Skotarkiem (1894–1969), grafikiem i malarzem, od 1918 roku członkiem poznańskiego Buntu²⁰.



Il. 1. Zdjęcie z uroczystości weselnych Janiny z Przybylskich i Władysława Skotarków, 15 października 1920 roku, Poznań, autor nieznan

Źródło: wł. zbiory rodzinne.

¹⁹ *Akta stud. Szwarc Aleksander...*

²⁰ Skotarkowie zawarli związek małżeński 15 października 1920 roku (*Kartoteka ewidencji ludności...*, sygn. 53/474/0/19.3/15041, k. 15). Przyszli małżonkowie skupiali w swoim najbliższym otoczeniu grupę młodych osób, studentów i początkujących artystów; w późniejszym okresie należała do nich m.in. także Stanisława Przybyszewska, która do Poznania przyjechała już po wyjeździe Szwarców, w maju 1921 roku (*ibidem*, sygn. 53/474/0/19.3/14958, k. 949).

Ze wspomnień Giny wiadomo, że Skotarkowie należeli także do najbliższego grona poznańskich przyjaciół Szwarców, zostali również ich rodzicami chrzestnymi²¹. Ponieważ brakuje jak dotąd dowodów na jakiekolwiek wcześniejsze kontakty członków Jung Idysz ze zdrojowcami, można przyjąć, że to najprawdopodobniej dzięki Panieńskiemu doszło do ich nawiązania, a nie, jak przypuszczała Eleonora Jedlińska, dzięki Skotarkowi²².

Jedną z osób z poznańskiego kręgu znajomych Szwarców wspominaną przez Ginę²³ była też Gertrude Wertheim z domu Brilles, urodzona 12 marca 1890 roku w Poznaniu (córka Israela i Minnie z domu Jacoby)²⁴. Gertrude poślubiła 6 sierpnia 1912 roku Hansa Wertheima, lekarza dentystę²⁵, urodzonego 25 stycznia 1882 roku w Stralsundzie. Wertheimowie wyjechali z Poznania do Berlina 24 września 1920 roku²⁶. Gertrude była uczennicą Wandy Landowskiej (1879–1959) i Engelberta Humperdincka (1854–1921), jeszcze w początkach 1920 roku udzielała prywatnych lekcji muzyki w swoim mieszkaniu przy ul. Głowackiego 38 (wcześniej: Karlstrasse)²⁷. Jej mąż praktykę dentystyczną, po wojennej przerwie, prowadził od końca 1918 roku pod adresem Berliner Strasse 7 róg Bismarckstrasse (obecnie 27 Grudnia róg Kantaka)²⁸.

Nieco wcześniej niż Szwarcowie, bo już 5 października 1919 roku do Poznania przyjechała także związana z Jung Idysz Pola (Pelagia) Lindenfeld (1894–1942). Jej pobyt trwał dwa miesiące, do 5 grudnia, kiedy to wyjechała do Berlina, najprawdopodobniej w celu podjęcia studiów artystycznych²⁹. W tym czasie opublikowała w „Zdroju” linoryt *Krajobraz*³⁰. Jest to jedyny na łamach pisma dowód na nawiązanie kontaktów artystów Buntu i Jung Idysz jesienią 1919 roku.

Po przyjeździe Szwarców do Poznania pojawiły się plany zorganizowania wystawy żydowskiej grafiki, której otwarcie miało nastąpić 15 grudnia 1919 roku, a także wspólnej ekspozycji Buntu i Jung Idysz, która miała być prezentowana nie tylko w Poznaniu, lecz również w innych miastach Polski. Nie wiadomo, czy chodziło o jedną i tę samą wystawę, czy może jednak były to dwa różne przedsięwzięcia. Jedynym źródłem informacji na ten temat jest ostatni, potrójny numer „Jung-Idysz” (listopad–grudzień 1919 roku), w którym można przeczytać:

²¹ E. Markowa, *op. cit.*, s. 31–35, 42.

²² E. Jedlińska, *Gina (Regina) Pinkus-Szwarc...*, s. 20.

²³ E. Markowa, *op. cit.*, s. 28–29.

²⁴ *Urząd Stanu Cywilnego Poznań – obwód miejski, Księga urodzeń*, t. 2, APP, sygn. 53/1926/0/1/227, Akt urodzenia nr 496/1890, k. 66–67.

²⁵ *Kartoteka ewidencji ludności...*, sygn. 53/474/0/19.3/14311, k. 893.

²⁶ *Ibidem*, sygn. 53/474/0/19.3/15240, k. 76–77.

²⁷ „Posener Tageblatt” 1920, nr 30, s. 4.

²⁸ *Ibidem*, 1918, nr 607, s. 4.

²⁹ *Kartoteka ewidencji ludności...*, sygn. 53/474/0/19.3/14741, k. 113.

³⁰ „Zdrój” 1919, t. 9, z. 4, s. 85.

W Poznaniu 15 grudnia b.r. otwarta zostanie wystawa żydowskiej grafiki. Organizacją zajmują się Hans Werner i nasz Marek Szwarz. Nadeszły już eksponaty ze wszystkich części Niemiec i Polski. Nasi żydowscy artyści są proszeni, aby wszystko, co znajduje się w ich posiadaniu i zalicza się do żydowskiej grafiki – wysłać na adres: Hans Werner, Poznań, ul. Szewska [Szewska – ASR; por. niżej] 29.

I dalej: „Poznań: Prowadzone są negocjacje z polskimi grupami artystycznymi «Bunt» i «Zdrój» w sprawie rychłej wspólnej wystawy w Poznaniu i w innych większych miastach Polski”³¹.



Il. 2. Pola Lindenfeld, *Krajobraz*

Źródło: „Zdrój” 1919, t. 9, z. 4, s. 85.

Na pewno kluczową postacią związaną z tymi projektami był Hans Werner³², żydowski wydawca i antykwariusz. W październiku 1919 roku otworzył na ul. Szewskiej 19/20 (wcześniej Schuhmacherstrasse) Jüdischen Buch- und Kuns-

³¹ שׂוּגֵי-יִיִּדִישׁ / *Jung-Idisz / Yung-Yidish* / 1919, red. I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska, Łódź 2019, s. 164, http://panteon.muzeum-lodz.pl/wp-content/uploads_import/2019/09/reprint-1919-2019.pdf (dostęp: 3.03.2022).

³² Daty urodzin i śmierci nieznane.

thandlung. Sprzedaż swojego asortymentu, obejmującego przede wszystkim literaturę, muzykalia i ryciny żydowskich autorów oraz żydowskie czasopisma i gazety, jak podkreślał w prasowym anonsie – w dużym wyborze – prowadził już od połowy września w lokalu przy ul. Berlińskiej 5 (obecnie 27 Grudnia, czyli w ścisłym centrum Poznania)³³. W styczniu 1920 roku sklep Wenera zmienił ponownie lokalizację – przeniósł się mianowicie na Ritterstrasse 1 (ul. Rycerską, obecnie Ratajczaka), narożnik przy pl. Wilhelmowskim (Ecke Wilhelmplatz, obecnie pl. Wolności)³⁴. W swojej ofercie Wener miał m.in. opublikowane przez poznańskie Philippschen Buchhandlung oryginalne drzeworyty³⁵ autorstwa Hedwig E. Sachse³⁶ oraz oryginalne litografie³⁷ przedstawiające poznański ratusz i fragmenty Starego Rynku, które wykonał węgierski artysta żydowskiego pochodzenia Béla (Bertold) Kron³⁸. Z Poznania Wener wyjechał pod koniec 1921 roku – już w listopadzie kierował mieszczącą się w Berlinie przy Knesebeckstrasse 54–55 Ewer-Buchhandlung³⁹, której był właścicielem od lutego 1925 roku⁴⁰ co najmniej do 1930 roku⁴¹. Ze wspomnień Giny Szwarcowej

³³ „Mitteilungs-Blatt des Jüdischen Volksrats Posen” 1919, nr 8, s. 16; „Posener Tageblatt” 1919, nr 456, s. 8.

³⁴ „Mitteilungs-Blatt des Jüdischen Volksrats Posen” 1919, nr 10–11, s. tytułowa; „Posener Tageblatt” 1920, nr 1, s. 6.

³⁵ „Posener Tageblatt” 1920, nr 80, s. 2.

³⁶ Hedwig Elizabeth Sachse, ur. 19 lipca 1872 roku w Poznaniu, malarka i graficzka, autorka drzeworytów i akwafort z motywami architektonicznymi m.in. z Paryża, Poznania i okolic. Uczyła się w Zurichu i Paryżu; od 1910 roku była członkiem Posener Kunstverein, w ramach którego wystawiała swoje prace m.in. w poznańskim Kaiser Friedrich Museum do momentu przejęcia muzeum przez polskich administratorów w 1919 roku. 27 lipca 1921 roku wyjechała do Berlina, gdzie udzielała lekcji rysunku. Odnotowana jest w berlińskich księgach adresowych między 1924 a 1943 rokiem. Data śmierci nieznana. *Kartoteka ewidencji ludności...*, sygn. 53/474/0/19.3/15020, k. 741, 780; K. Simon, *Die Ausstellung des Vereins deutscher bildenden Künstler und Künstlerinnen Posens*, „Historische Monatsblätter für die Provinz Posen” 1907, nr 11–12, s. 162–163; *Berliner Adressbuch 1924–1943*, <https://digital.zlb.de/viewer/cms/141/> (dostęp: 21.01.2020).

³⁷ „Posener Tageblatt” 1920, nr 158, s. 4.

³⁸ Béla Kron, ur. 13 stycznia 1884, zm. 1965; przyjechał do Poznania 20 listopada 1919 roku wraz z żoną Blanką z Bleierów; 15 lipca 1920 roku małżonkowie wyjechali do Berlina. *Kartoteka ewidencji ludności...*, sygn. 53/474/0/19.3/14677, k. 328–329.

³⁹ A. Schenker, *Der Jüdische Verlag 1902–1938: Zwischen Aufbruch, Blüte und Vernichtung*, Tübingen 2003, s. 255–256; w 1925 roku w wydawnictwie Wenera ukazała się książka autorstwa poznańskiego syjonisty Maxa Kollenschera (1875–1937) *Jüdisches aus der deutsch-polnischen Übergangszeit Posen 1918–1920*.

⁴⁰ A. Schenker, *op. cit.*, s. 299–300.

⁴¹ V. Dahm, *Das jüdische Buch im Dritten Reich*, [w:] *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, hrsg. von der Historischen Kommission des Borsenvereins des Deutschen Buchhandels e. V., hrsg. B. Hack, R. Wittmann, M. Kleiss, Bd. 20, Frankfurt am Main 1979, szp. 261–262; *Jüdisches Adressbuch für Gross-Berlin, Ausgabe 1929/1930*, Berlin 1929, s. 343, https://digital.zlb.de/viewer/fullscreen/34039536_1929_1930/347/ (dostęp: 21.01.2020).

można wnioskować, że wystawa żydowskiej grafiki w zapowiadany na łamach „Jung-Idysz” terminie 15 grudnia 1919 roku ostatecznie nie odbyła się⁴². Werner otworzył graficzną wystawę kilka miesięcy później, 8 lutego, jeszcze przed wyjazdem Szwarców do Puszczykowa. Nie wiadomo jednak, czy była to wcześniej zaplanowana ekspozycja grafiki żydowskiej, czy też już zupełnie inna, a także czy brał w niej udział Szwarz. Pokaz trwający tylko tydzień, do 15 lutego, miał miejsce w lokalu przy ul. Masztalarskiej obok hotelu Friedrichshof⁴³. Jedną z atrakcji był też zaplanowany na jego otwarcie odczyt Hedwig E. Sachse *Znaczenie i cel grafiki*⁴⁴.



Il. 3. Hedwig E. Sachse, *Rogalin*

Źródło: wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. MNP.

Podobnie jak nie otwarto w grudniu 1919 roku wystawy grafiki żydowskiej, tak samo nie doszła do skutku wspólna wystawa Buntu i Jung Idysz. Na prze-

⁴² E. Markowa, *op. cit.*, s. 46.

⁴³ „Posener Tageblatt” 1920, nr 36, s. 2.

⁴⁴ „Gazeta Wspólna Wydawnictw Poznańskich” 1920, nr 16, s. 2.

łomie 1919 i 1920 roku miała natomiast miejsce w Poznaniu inna, niezmiernie ważna prezentacja – wystawa Buntu i Formistów. Ekspozycję, otwartą 8 grudnia 1919 roku o godz. 12 w południe w lokalu przy placu Wolności 11, mieszczącym się na parterze, w narożniku „na wprost ulicy Teatralnej”, a „obok [składu nut] Simona”, w budynku dawnego niemieckiego Teatru Miejskiego (Stadttheater, czasem określanym też: Altstadttheater – czyli Stary Teatr Miejski), przejętego przez władze polskie w 1919 roku, można było oglądać do 8 stycznia 1920 roku: „codziennie od 11–4, w niedziele i święta od 12 do 4”⁴⁵. Była to druga wystawa dzieł artystów Buntu w ich rodzinnym mieście. Wzbogacona o prace Formistów, co zdaniem komentatorów było jej niekwestionowaną zaletą, pretendowała też do miana największej wówczas prezentacji polskiej sztuki nowoczesnej⁴⁶. Zbieżność obu przedsięwzięć artystycznych – planowanej, a niezrealizowanej wystawy Buntu i Jung Idysz oraz zrealizowanej wystawy Buntu i Formistów można próbować wyjaśnić na co najmniej dwa sposoby: albo otwarta 8 grudnia wystawa z założenia miała być wzbogacona o prace artystów łódzkich i w ten sposób stać się rzeczywiście największą i najpełniejszą prezentacją ówczesnej sztuki nowoczesnej, albo też planowana wystawa łódzko-poznańska zorganizowana miała być na wzór tej pierwszej. Chociaż w tym drugim przypadku dziwne wydaje się zaplanowanie dwóch różnych wystaw niemal w tym samym czasie.

Warto może zaznaczyć, że wspomniana ekspozycja była debiutem wystawieniczym Jana Panieńskiego. Pokazał wówczas dwadzieścia dwie prace⁴⁷, z czego większość zaginęła. Jego debiut na grudniowej wystawie, jak również przypuszczalna rola łącznika pomiędzy artystami Buntu i Jung Idysz mogą przemawiać za tym, że pierwotnie łódzcy artyści mieli być zaproszeni do tej właśnie wystawy. Jak było naprawdę – nie wiadomo, nie zachowały się na ten temat żadne źródłowe przekazy.

⁴⁵ Z redakcji *Zdroju...*, „Dziennik Poznański” 1919, nr 282, s. 2.

⁴⁶ „Wczoraj otwarto przy dosyć liczny udział publiczności drugą wystawę Buntu. Przedstawia się dużo poważniej od wystawy z kwietnia zeszłego roku, a to dzięki uczestnictwu szeregu artystów, na poprzedniej nieogłędanych, jak Chwistek, Czyżewski, Hrynkowski, Niesiołowski, Pronaszkowie, Witkiewicz. Zwłaszcza kompozycje Witkiewicza należą do ciekawych rzeczy. Z dawniejszych członków Buntu jedynie w Zamoyskim widzimy pewien postęp. Wszystko to jednak na razie nie wykracza poza zakres ciekawych może, ale zawsze eksperymentów” (*Wystawa Buntu i Formistów*, „Dziennik Poznański” 1919, nr 284, s. 2; zob. też: M. Geron, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015, s. 114–117).

⁴⁷ Były to: *Salome, Improwizacja, Kompozycja*, zapewne prace olejne (choć katalog wystawy tego nie precyzował) oraz pastele: *Kompozycja, Improwizacja, Improwizacja, Impresja z 4 maja, Skrzypek*, rysunki: *Gwałt, Myślący, Leda, Kain*, i drzeworyty: *Chrystus w Ogrójcu, Madonna, Chrystus na krzyżu, Akt I, Akt II, Szachy, Filozof, Poczęcie, Chora kobieta, Rozpacz*. – *Wystawa Formistów i Buntu w Poznaniu*, grudzień 1919 – styczeń 1920, katalog wystawy, Poznań 1919, poz. 35–56.

Namiastką planowanej dużej wystawy stała się, zorganizowana już po wyjeździe z Poznania zarówno Lindenfeld, jak i Szwarców, Wystawa Nowoczesnych Artystów, otwarta 19 maja w Salonie Artystów Niezależnych, mieszczącym się w gmachu plac Wolności 11⁴⁸. Zorganizowano ją w tym samym miejscu, w którym kilka miesięcy wcześniej pokazano wspomnianą wystawę Formistów i Buntu. Poza Szwarcem, reprezentującym łódzkich artystów, wzięli w niej udział także bliżej nieznana niemiecka plastyczka związana ówczesnie z Gnieznem, Else Weisbach-Zehn⁴⁹, wymieniany już wcześniej Béla Kron⁵⁰ oraz dwaj członkowie Buntu: Stefan Szmań (1893–1970) i Jan Panieński⁵¹. Wystawę oglądać można było przez miesiąc – do 20 czerwca⁵². Autor recenzji, jaka ukazała się na łamach „Zdroju”, współpracujący z Buntem plastyk i literat Artur M. Swinarski (1900–1965), podkreślał odrębność stylistyczną i formalną drzeworytów Szwarca („Dusza niepokrewna ani Panieńskiemu, ani Szmańowi [...]. Pozatem groteska, nieznana potąd u naszych plastyków.”), dostrzegając jednocześnie ekspresyjność i wspólnotę dążeń artystycznych obu środowisk („ekstaza ta sama; ten sam duch”)⁵³. Za szczytowe osiągnięcie uznał *Allegro mistico* opublikowane w zeszycie „Zdroju” z lipca 1920 roku⁵⁴. Bardzo możliwe, że dwa pozostałe drzeworyty: *Wyzwalający się młodzieniec*⁵⁵ oraz *Żona z kotem*⁵⁶, także wówczas opublikowane, znalazły się również na wystawie.

⁴⁸ J. Mulczyński, *Salony z pogranicza. Poznańskie Salony Sztuki w latach 1909–1939*, cz. 4, „Artelier. Kwartalnik Artystyczny” 1993, nr 3–4 (4–5), s. 57; idem, *Życie artystyczne w Poznaniu w latach 1919–1939*, Poznań 2019, s. 246.

⁴⁹ Zaprezentowane wówczas przez nią drzeworyty, jak również opublikowana na łamach „Zdroju” (1919, t. 9, s. 81) praca *Tajemnice*, mogły pochodzić z teki zatytułowanej *Und der Baum Sprach*, która obejmowała czternaście plansz (w tym także drzeworyty barwne), ręcznie drukowanych na japońskim papierze, sygnowanych i opatrzonych tytułem. Tekę wydana w niewielkim nakładzie dwudziestu pięciu egzemplarzy ukazała się w drezdeńskim wydawnictwie Emil Richter Verlag w 1919 roku; www.auction.fr/en/lot/weisbach-zehn-else-und-der-baum-sprach (dostęp: 6.10.2017); zob. też: J. Mulczyński, *Słownik grafików Poznania i Wielkopolski XX wieku urodzonych do 1939 roku*, Poznań 1996, s. 457.

⁵⁰ Warto odnotować, że dwoje z biorących udział w wystawie artystów, Kron i Szwarz, związanych było także z Hansem Wernerem; możliwe więc, że jego znaczenie dla rozwoju życia artystycznego w Poznaniu w latach 1919–1921 jest większe, niż to się wydaje, i wymaga dokładniejszego zbadania. Może też wspomniani przez Ginę Szwarcową „dwaj młodzi malarze ze swoją przyjaciółką, rudowłosą Niemką, [którzy] przyjeżdżali z plecakami” wiosną 1920 r. do Puszczykowa w odwiedziny do Szwarców, to późniejsi uczestnicy wystawy (E. Markowa, *op. cit.*, s. 31).

⁵¹ „Kurier Poznański” 1920, nr 113, s. 2; „Zdrój” 1920, t. 11, z. 6, s. 180; Olwid, *Z ruchu kulturalnego w Poznaniu (Poznań, w czerwcu)*, „Gazeta Wieczorna” 1920, nr 5310, s. 3–4.

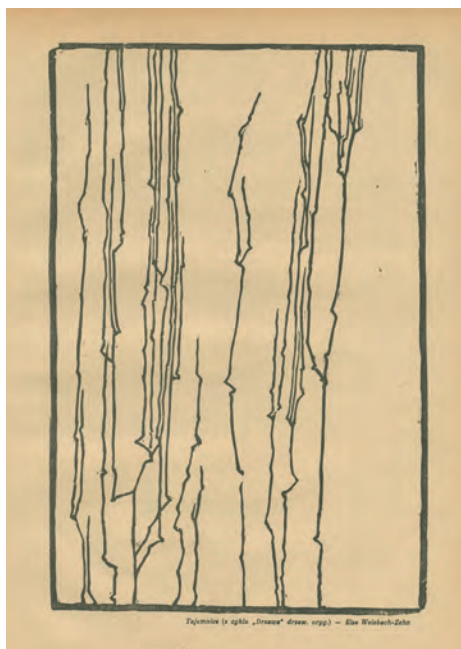
⁵² „Kurier Poznański” 1920, nr 139, s. 2.

⁵³ A. Swinarski, *Z wystaw plastyki*, „Zdrój” 1920, t. 12, z. 2, s. 54–55.

⁵⁴ „Zdrój”, t. 12, z. 1, s. 5.

⁵⁵ Ibidem, s. 21.

⁵⁶ Ibidem, s. 24.



Il. 4. Else Weisbach-Zehn, *Tajemnice*, z cyklu *Drzewa*

Źródło: „Zdrój” 1919, t. 9, s. 81.

Lokal w którym odbyła się prezentacja, był na ówczesnej mapie kulturalnej Poznania miejscem szczególnym, odzwierciedlającym dynamikę rozwoju twórczości artystycznej, ale też próby konsolidacji środowisk zainteresowanych sztuką ponad podziałami politycznymi i narodowościowymi⁵⁷. W niedzielę 27 lipca 1919 roku odbył się (powtórzony tydzień później, 3 sierpnia) w Sali Stowarzyszenia Młodych Kupców *Poranek ekspresjonistyczny* (*Expressionistische Matinée*), który mimo niefortunnej (jak stwierdzono na łamach „Zdroju”) nazwy dał możliwość zgromadzonej wówczas publiczności zapoznania się ze współczesną, głównie niemiecką

⁵⁷ Przy czym należy zwrócić uwagę na jeden znaczący szczegół – wszystkie prace eksponowane w salonie opatrzone były zarówno podpisami polskimi, jak i niemieckimi, co *nota bene* było kontrowersyjne dla recenzenta „Kuriera Poznańskiego”, który stwierdzał: „Dość niemiłe uderzył mnie jeden szczegół. Mianowicie napisy i tytuły wszędzie tak w polskim jak i niemieckim języku. Wprawdzie powiadają: Sztuka jest międzynarodowa. I racja. Ale napisy nie są międzynarodowe, bo są albo polskie, albo niemieckie. Można spokojnie w Poznaniu urządzić nawet wystawę obrazów jakichś wybitnych, zmarłych czy żywych artystów niemieckich [...]. Jeżeli to jednak urządza Polak względnie polskie jakieś towarzystwo, to będzie tam wszystko po polsku, bo stanie się to w polskim mieście, gdzie język polski winien wystarczyć. Że więc bierze udział w wystawie tej artystka Niemka, to jeszcze nie powód żeby po niemiecku pisać”. J.D. [Jerzy Drobniak], *Ze „Stowarzyszenia Artystów” i salonu „Niezależnych”*, „Kurier Poznański” 1920, nr 41, s. 5.

sztuką „w luźnych, a jednak doskonale uzupełniających się wykrojach”⁵⁸. Na wieczór złożyły się „recytacje najnowszych autorów, jak Werfel⁵⁹, Lasker-Schüler⁶⁰, Stramm”⁶¹ oraz „ekspresja muzyczna reprezentowana kilku pieśniami i sonatą Vincent d’Indy’ego”⁶², a także wykłady prof. dra Ludwiga Kaemmerera⁶³ oraz dra Alberta Jolowicza⁶⁴. Tłem dla części artystycznej i wykładów były wiszące na ścianach obrazy autorstwa Jerzego Hulewicza (1886–1941), Otto Lawrenza⁶⁵ i Heinricha Campendonka⁶⁶ oraz oryginalne odbitki graficzne Elsy Weisbach-Zehn, o czym donosiła lokalna prasa, zarówno niemiecka⁶⁷, jak i polska⁶⁸. Wszystko zaś, jak zrelacjonowano w „Zdroju”, wywoływało: „nastrój poważny [...], ciszę i skupienie. Z ścian patrzyły nie malowanki, a obrazy o geście twórczym, coś co siłą burzy rwie ku zdobywaniu nowych globów”⁶⁹.

Od lutego 1920 roku pod szyldem Artystów Niezależnych eksponowali swoje prace malarze pochodzący z Poznania i Wielkopolski, a także przyjeżdżający z ziem pozostałych zaborów, narodowości niemieckiej, polskiej oraz żydowskiej. W ciągu całego 1920 roku byli to m.in: Joanna Leesch⁷⁰, Béla Kron czy też po-

⁵⁸ „Zdrój” 1919, t. 8, nr 9–10, s. 179.

⁵⁹ Franz Werfel (1890–1945), austriacki niemieckojęzyczny pisarz pochodzenia żydowskiego o korzeniach niemiecko-czeskich, przedstawiciel ekspresjonizmu (<https://www.biografie-niemieckie.pl/franz-werfel>, dostęp: 3.03.2022).

⁶⁰ Else Lasker-Schüler (1869–1945), niemiecka poetka pochodzenia żydowskiego, związana z ekspresjonizmem (<https://www.biografie-niemieckie.pl/else-lasker-schueler>, dostęp: 3.03.2022).

⁶¹ August Stramm (1874–1915), niemiecki poeta i dramaturg uważany za jednego z pierwszych ekspresjonistów (<http://forgottenpoetsofww1.blogspot.com/2020/09/august-stramm-1874-1915-german-war-poet.html>, dostęp: 2.03.2022).

⁶² „Zdrój” 1919, t. 8, nr 9–10, s. 179. Vincent d’Indy (1851–1931), francuski kompozytor i teoretyk muzyki (<https://www.britannica.com/biography/Vincent-dIndy>, dostęp: 3.03.2022).

⁶³ Ludwig Kaemmerer, ur. 11 października 1862 roku, w Gdańsku, zm. w 1938 roku, w Coburgu, w latach 1903–1919 dyrektor poznańskiego Kaiser Friedrich Museum; z Poznania wyjechał 22 czerwca 1920 roku do Gdańska. *Kartoteka ewidencji ludności...*, sygn. 53/474/0/19.3/14596, k. 476.

⁶⁴ Albert Jolowicz, ur. 20 czerwca 1869 roku w Poznaniu, zm. w 1945 roku, syn Józefa Jolowicza (1840–1907), poznańskiego księgarza i antykwariusza pochodzenia żydowskiego; po śmierci ojca prowadził rodzinną księgarnię i antykwariat na Starym Rynku w Poznaniu; z Poznania wyjechał 4 czerwca 1922 roku do Berlina. *Kartoteka ewidencji ludności...*, sygn. 53/474/0/19.3/14558, k. 381, 388–389.

⁶⁵ Otto Lawrenz, ur. 1 września 1885 roku w Kępnie; malarz i grafik niemieckiego pochodzenia związany z Gnieznem (1909–1920) i z Poznaniem (do 1909; 1920–1931); w „Zdroju” opublikował dwa linoryty: *Żniwa* („Zdrój” 1919, t. 8, s. 169) i *Wniebowstąpienie* (ibidem, s. 175). *Kartoteka ewidencji ludności...*, sygn. 53/474/0/19.3/14721, k. 413–414; J. Mulczyński, *Słownik grafików Poznania...*, s. 233–234.

⁶⁶ Heinrich Campendonk (1889–1957), niemiecki malarz i grafik, członek grupy *Der Blaue Reiter*.

⁶⁷ „Posener Tageblatt” 1919, nr 302, s. 4; nr 319, s. 2.

⁶⁸ „Kurier Poznański” 1919, nr 175, s. 4.

⁶⁹ „Zdrój” 1919, t. 8, nr 9–10, s. 179.

⁷⁰ Niemiecka malarka i graficzka, urodziła się 13 kwietnia 1875 roku w Straslundzie, do Poznania przyjechała w 1908 roku. Krótko po przyjeździe odbyła się w poznańskim Keiser

wstaniec wielkopolski, batalista Leon Wróblewski (1893–1975)⁷¹ oraz uczeń Pankiewicza, Jan Wacław Zawadowski (1891–1982)⁷². W początkach maja miała tam miejsce zbiorowa wystawa pejzaży i obrazów alegorycznych oraz rzeźb (pokazano m.in. model pomnika wolności wykonany w plastelinie) Ludwika Konarzewskiego (1885–1954). Dochód ze sprzedaży prezentowanych dzieł przeznaczony był na utworzenie szkoły artystyczno-przemysłowej dla „zaniedbanych talentów”⁷³. Warto może dodać, że trójka z wystawiających późną wiosną 1920 roku w Poznaniu „artystów niezależnych” – Kron, Leeschówna oraz Konarzewski – przekazała swoje dzieła do zbiorów Muzeum Wielkopolskiego⁷⁴, przechodzącego właśnie intensywną polonizację następcy niemieckiego Kaiser Friedrich Museum, co dowodzi szczególnych więzi, jakie łączyły mieszkających w Poznaniu artystów różnych narodowości z tamtejszymi instytucjami.

Zarówno funkcjonowanie wspomnianego salonu artystów niezależnych – i udział w tym przedsięwzięciu członków Buntu – jak również propozycje zorganizowania wspólnej polsko-żydowskiej wystawy czy też pomysł wydania specjalnego numeru „Jung-Idysz” poświęconego Młodej Polsce, do którego materiały mieli dostarczyć redaktorzy „Zdroju”, a także Stanisław Przybyszewski⁷⁵, wpisywały się w propagowane na łamach „Zdroju” idee pojednania zwaśnionych narodów na płaszczyźnie szeroko rozumianej kultury. Mimo że na łamach poznańskiego piśma nie ukazał się żaden tekst bezpośrednio zapowiadający współpracę artystyczną środowisk polskich, niemieckich i żydowskich, to w odpowiedziach od redakcji,

Friedrich Museum zbiorowa wystawa portretów jej autorstwa (G. Haupt, *Kaiser Friedrich-Museum*, „Historische Monatsblätter für die Provinz Posen” 1909, nr 1, s. 15). Poznań opuściła 16 czerwca 1921 roku i przeniosła się do Schwerinu w Meklemburgii, wraz z owdowiałą matką Johanną z domu Röhl (ur. 1 marca 1846 roku) oraz młodszą siostrą Helmą Leesch (ur. 27 czerwca 1880 roku), pianistką i nauczycielką muzyki. *Kartoteka ewidencji ludności...*, sygn. 53/474/0/19.3/14729, k. 883, 898–899, 905–906.

⁷¹ J.D. [Jerzy Drobniak], *Ze „Stowarzyszenia Artystów”...*; „Kurier Poznański” 1920, nr 42, s. 4; „Dziennik Poznański” 1920, nr 58, s. 2; nr 70, s. 4, 6; „Kurier Poznański” 1920, nr 74, s. 3; nr 78, s. 2.

⁷² „Dziennik Poznański” 1920, nr 58, s. 2; nr 70, s. 4, 6; „Kurier Poznański” 1920, nr 74, s. 3; nr 78, s. 2.

⁷³ „Dziennik Poznański” 1920, nr 105, s. 2; „Kurier Poznański” 1920, nr 108, s. 2.

⁷⁴ „Dziennik Poznański” 1920, nr 118, s. 2. W zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu (kontynuatora Muzeum Wielkopolskiego, nazwę zmieniono w 1950 roku) zachowały się grafiki подарowane w 1920 roku przez Leeschównę (*Studium rysownika*, miękki werniks, akwatinta, radełko na papierze, 19,2 × 14,5 cm, MNP G 14484, dawny nr inw. M.W.24.1920) [il. 5] oraz Krona (*Stary Rynek w Poznaniu*, 1920, akwaforta na papierze, 49,2 × 37,8 cm, MNP G 10867, dawny nr inw. M.W.25.1920, a także *Odwach*, 1920, akwaforta na papierze, 47,8 × 37,0 cm, MNP G 10869, dawny nr inw. M.W.25.1920) [il. 6].

⁷⁵ „Pismo polskich ekspresjonistów »Zdrój« proponuje nam publikację »Jung-Idysz« poświęconą Młodej Polsce. Pragną dostarczyć nam wiersze i rysunki, a także parę słów od Przybyszewskiego dedykowanych Jung Idysz”. List Brodersona do Mejlcha Rawicza z 13 kwietnia 1920 r., cyt. za: G. Rozier, *op. cit.*, s. 54.

podejmujących wydawałoby się nieco odmienną problematykę (np. ideę powołania szkół bezwyznaniowych), można było przeczytać jednoznacznie brzmiące deklaracje: „jesteśmy wyznawcami bezwzględnej tolerancji dla wszystkich wierzeń i przekonań [...]; domagać się trzeba bezwarunkowej tolerancji dla wszystkich istniejących religii”, czy też: „zaostrenie różnic religijnych jest szkodliwe tak dla ludzkości całej, jak dla danego państwa”⁷⁶. W grudniu 1919 roku, czyli w momencie snucia, jak szybko się okazało, niemożliwych do zrealizowania planów, Jerzy Hulewicz w artykule zatytułowanym *Pierwiastki łączące* podjął kwestie jedności sztuki i nauki, które jego zdaniem są pozawyznaniowe i ponadnarodowe. W typowym dla siebie, nieco egzaltowanym i „teozoficznym” stylu, stwierdzał m.in.:

ani wiedza, ani sztuka nie stwarzają żadnych pierwiastków dzielących narody, czy społeczności; ale wszystko, co stwarzają, mimo różnorodność przebogata, zmierza ku łączeniu narodów i poszczególnych ludzi, zaklina z wolna w tajemną harmonię, której doskonałość w pozabycie narodów mieści się⁷⁷.



Il. 5. Joanna Leesch, *Studium rysownika*

Źródło: wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. MNP.

⁷⁶ „Zdrój” 1919, t. 7, z. 1–2, s. 36.

⁷⁷ J. Hulewicz, *Pierwiastki łączące*, „Zdrój” 1919, t. 9, z. 5, s. 98.

Il. 6. Béla Kron, *Odwach*, 1920

Źródło: wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. MNP.

Mimo niepowodzeń wystawienniczych Szwarcowie najprawdopodobniej planowali dłużej zabawić w Wielkopolsce, bo tylko tak wytłumaczyć można ich przeprowadzkę do podpoznańskiego Puszczykowa. Lata bezpośrednio po I wojnie światowej stały się okresem bujnego rozkwitu tej malowniczej, położonej w lesie nad Wartą miejscowości. Pierwotnie było to pięć wiosek: Puszczykowo Stare (Górne) położone na wzgórzach morenowych, Puszczykowo Nowe, czyli Dolne, Puszczykówko, Niwka Stara i Niwka Nowa. Rozwój miejscowości związany był z budową linii kolejowej z Poznania do Wrocławia, szczególnie wtedy, gdy w 1901 roku wybudowano w Puszczykowie stację kolejową⁷⁸.

Wraz z kuzynką Giny, Karolą (Karoliną) Tarnowską, i z jej finansową pomocą, Szwarcowie wydzierżawili tam willę⁷⁹. Karolina Tarnowska (ur. 1 lipca 1898 roku

⁷⁸ A. Gąsiorowski, *Puszczykowo – od kapitulnej wsi do podmiejskiego miasteczka*, „Kronika Miasta Poznania” 2016, t. 3: *Puszczykowo. Podpoznańskie letnisko*, red. M.T. Michałowska-Barłóg, J. Skuratowicz, s. 25.

⁷⁹ E. Markowa, *op. cit.*, s. 28.

w Koninie) przyjechała do Poznania 2 października 1919 roku z Łodzi i zamieszkała na ul. Głogowskiej 72. Wyjechała do Puszczykowa 6 marca 1920 roku. Co ciekawe na jej karcie w *Kartotece ewidencji ludności miasta Poznania* widnieje wyznanie katolickie, jako zawód wpisano natomiast określenie „biuralistka”⁸⁰. W Puszczykowie zameldowała się dopiero 1 kwietnia 1920 roku; wyjechała natomiast w listopadzie 1921 roku⁸¹.

W Archiwum Państwowym w Poznaniu zachowały się księgi meldunkowe z Puszczykowa, Puszczykowa Starego i pozostałych wsi, dzisiaj już wchodzących w skład miasteczka Puszczykowo. W księdze dotyczącej Starego Puszczykowa znajduje się wpis o zameldowaniu małżeństwa Szwarców, zgodnie z nim mieli przyjechać z Poznania 2 marca 1920 roku⁸², zgodnie też z wersją wydarzeń przekazaną przez Ginę⁸³ w rubryce *Religion* widnieje: *kat.* (skrót od katolicka – wpis zrobiony musiał być na podstawie paszportu wystawionego w Poznaniu i powielił ten sam błąd)⁸⁴. Do Paryża wyjechali 4 czerwca.

Mimo upływu lat Gina całkiem dobrze pamiętała „piękny-dom-pod-lasem”⁸⁵, który miał pobielone ściany, był dwupiętrowy i przestronny, „ładny i w bardzo dobrym stanie”⁸⁶. Furtka w ogrodzeniu oraz okiennice pomalowane były na zielono. Nieopodal rośla grusza, której: „płożące się gałęzie [...] rzucały na ścianę rysunki cieni”⁸⁷. Za furtką rozpoczynała się dróżka prowadząca do wsi. Dróżka wiodła przez łąkę, w pewnym miejscu się rozwidlała, a na rozstaju stał duży drewniany krzyż. Szwarcowie zajmowali jedynie trzy pokoje na parterze: jeden z nich odstąpili Karoli Tarnowskiej, drugi pokój został zaadaptowany na pracownię Marka, ale pełnił też funkcję sypialni małżonków, gdzie spali na materacach, trzeci zaś był zarówno salonem, jak i jadalnią. Okna tego pokoju wychodziły na puste pola z widokiem na zabudowania zagrody. Pokoje na piętrze nie były ogrzewane i dlatego zapewne pozostawały niezamieszkane. Poddasze zajmowali kucharka Frania oraz ogrodnik Tomasz. Dom otoczony był ogrodem, w którym rośło sto pięćdziesiąt drzew owocowych, ponadto krzaki malin i porzeczek oraz truskawki. Część ogrodu przeznaczona była na warzywnik. W skład dzierżawy wchodziły także pola zboża⁸⁸.

⁸⁰ *Kartoteka ewidencji ludności...*, sygn. 53/474/0/19.3/15170, k. 241.

⁸¹ *Seelenliste der Gemeinde Alt Puszczykowo Kreis Schrimm*, APP, sygn. 53/4418/0/5/99; k. 32–33, poz. 1.

⁸² Zameldowali się rzekomo już 28 lutego – być może tutaj również zakradła się pomyłka i było dokładnie na odwrót – przyjechali 28 lutego, a zameldowali się 2 marca 1920 r. (ibidem, k. 7, poz. 4–5).

⁸³ E. Markowa, *op. cit.*, s. 39.

⁸⁴ *Seelenliste der Gemeinde Alt Puszczykowo...*, k. 7, poz. 4–5.

⁸⁵ E. Markowa, *op. cit.*, s. 34.

⁸⁶ Ibidem, s. 25.

⁸⁷ Ibidem, s. 35.

⁸⁸ Ibidem, s. 25–37.

Tę rajska niemal scenierię zakłóciło jedno, jak się potem okazało brzemiennie w skutkach, wydarzenie. Okoliczna ludność zaniepokojona dużą liczbą odwiedzających Szwarców gości, posługujących się nie tylko językiem polskim, ale i niemieckim, oraz, co w tym kontekście okazało się najistotniejsze, także jidysz, którego wielkopolanie w zasadzie nie znali, spowodowała sołtysa do złożenia im wizyty w celu sprawdzenia dokumentów potwierdzających ich katolickie wyznanie, czyli aktów chrztu⁸⁹. Takich, z oczywistych względów, Szwarcowie nie posiadali, ale całe to zdarzenie stało się bezpośrednim powodem do przyjęcia przez nich sakramentu chrztu. Pewność i przekonanie co do słuszności decyzji, które prezentował Marek, każą sądzić, że nosił się z tym zamiarem od dawna.

O pomoc poprosili swoich poznańskich przyjaciół: Janię – Janinę Przybylską i jej narzeczonego Władka Skotarka, którzy ostatecznie zostali ich rodzicami chrzestnymi. Sakramentu udzielił im, a także do niego przygotował zaprzyjaźniony z Przybylską jezuita i filozof ojciec Franciszek Kwiatkowski⁹⁰.

Kwiatkowski urodził się 13 września 1888 roku w Starym Sączu, zmarł 24 kwietnia 1949 roku w Zakopanem. Do Poznania przyjechał 12 maja 1919 roku z Krakowa i zamieszkał na Turmstrasse 1 (później: ul. Wieżowa)⁹¹. Jego przyjazd do Poznania miał bezpośredni związek z reaktywacją zamkniętego na czas wojny seminarium duchownego, które po pięcioletniej przerwie uroczyste otwarto 5 lipca 1920 roku⁹². Kwiatkowski do czasu wyjazdu z Poznania do Nowego Sącza 27 września 1925 roku wykładał tam filozofię⁹³. Jako filozof był przedstawicielem nurtu tradycyjnego (esencjalnego) neotomizmu. Był cenionym wykładowcą, prelegentem, rekolekcjonistą, kaznodzieją, a także duszpasterzem środowisk inteligenckich i akademickich⁹⁴.

⁸⁹ Ibidem, s. 36.

⁹⁰ Ibidem, s. 40–42.

⁹¹ *Kartoteka ewidencji ludności...*, sygn. 53/474/0/19.3/14707, k. 416.

⁹² „Przewodnik Katolicki” 1920, nr 29, s. 229.

⁹³ R. Darowski, *Franciszek Kwiatkowski SJ (1888–1949) jako filozof*, [w:] *Spółczesność, kultura, wychowanie w poglądach polskich jezuitów okresu II Rzeczypospolitej*, red. S. Cieślak SJ, B. Topij-Stempińska, Kraków 2012, s. 230.

⁹⁴ Ibidem, s. 236. Istnieje w zainteresowaniach Kwiatkowskiego i przyszłego mentora Szwarca, Jacques’a Maritaina (1882–1973), z którym artysta nawiązał bliższą znajomość po wyjeździe do Paryża w 1920 roku (*Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, współpraca naukowa K. Szymaniak, Łódź 2010, s. 216), zadziwiająca zbieżność, może przypadkowa, a może wymagająca dokładnego prześledzenia – zarówno Kwiatkowski, jak i francuski filozof byli neotomistami. Najprawdopodobniej spotykali się na Międzynarodowych Kongresach Tomistycznych, m.in. w 1932 roku w Pradze oraz w sierpniu 1934 roku w Poznaniu (zob. F. Kwiatkowski, *Międzynarodowy Kongres Tomistyczny w Poznaniu*, „Przegląd Powszechny” 1934, t. 204, s. 279–283; K. Kowalski, *Międzynarodowy Kongres filozofii tomistycznej w Poznaniu*, „Collectanea Theologica” 1935, nr 16 (1), s. 134–139). Być może więcej informacji na ten temat znajduje się w materiałach osobistych i korespondencji F. Kwiatkowskiego przechowywanych w Archiwum Towarzystwa Jezusowego w Krakowie (R. Darowski, *op. cit.*, s. 238).

Termin chrztu Szwarców wyznaczono na 1 maja 1920 roku, sakramentu udzielił im, jak wspomniano, ojciec Kwiatkowski w kaplicy sióstr urszulanek pw. św. Anieli Merici⁹⁵, założycielki zgromadzenia urszulanek, których Kwiatkowski był spowiednikiem w latach 1920–1925⁹⁶.

Urszulanki, wyrzucone z Poznania podczas kulturkampfu, powróciły do Poznania latem 1919 roku⁹⁷. Zakupiły wówczas dwie wille mieszczące się w Poznaniu przy ulicy Spornej (wcześniej Ustrowie 6a, Busseweg 6a). W jednej z nich, noszącej imię św. Anieli, zamieszkały same zakonnice – mieściła się tam również kaplica pw. św. Anieli Merici, erygowana w 1920 roku. W drugiej willi – św. Urszuli – otworzyły szkołę dla dziewcząt⁹⁸. Ponownie wysiedlone w czasie II wojny światowej straciły całe archiwum dokumentujące ich bytność w Poznaniu przed 1939 roku. Niestety, mimo że celebrians był jezuitą, w kronikach poznańskich jezuitów także brak informacji na temat ochrzczenia Szwarców – a to dlatego, że wysiedleni podobnie jak urszulanki podczas kulturkampfu, wrócili do Poznania dopiero w lipcu 1920 roku⁹⁹. Nie ma też aktu chrztu Szwarców w księgach parafii św. Wojciecha w Poznaniu, do której przynależała w 1920 roku kaplica urszulanek¹⁰⁰. Nie wiadomo też do końca, jakie w tym czasie obowiązywały zasady i czy przywiązanie księdza do konkretnej parafii i w związku z tym możliwość udzielania w niej sakramentów było rygorystycznie przestrzegane¹⁰¹. Nie ma też pewności co do zasad zapisywania sakramentów udzielanych, nazwijmy to, w niekonwencjonalnych okolicznościach. Odnalezienie poznańskiego aktu chrztu Szwarców jest więc w dalszym ciągu wyzwaniem badawczym.

Zaraz po otrzymaniu sakramentu, jeszcze w maju 1920 roku, Szwarcowie postanowili jednak wyjechać do Paryża¹⁰². Nie zerwali definitywnie związków z Poznaniem – Jan Panieński, który po kilku latach kłopotów materialnych i pracy w zawodzie nauczyciela w Gimnazjum Polskim Macierzy Szkolnej w Gdańsku, w 1925 roku zdecydował się na wyjazd do Paryża w celu dalszego kształcenia, na pewno utrzymywał z nimi kontakt¹⁰³. Barbara Skotarkówna, starsza córka Janiny i Władysława, urodzona w 1928 roku, mieszkająca do 1939 roku w Poznaniu,

⁹⁵ A nie w kaplicy św. Urszuli, jak podaje Gina (E. Markowa, *op. cit.*, s. 16).

⁹⁶ Nie był ich kapłanem, jak wspomina Gina (*ibidem*, s. 17).

⁹⁷ Por. „SS Urszulanki przybywają 4 sierpnia do Poznania i od 5 sierpnia przyjmować będą wpisy uczennic we własnem mieszkaniu Bussweg 6”, „Dziennik Poznański” 1919, nr 174, s. 2.

⁹⁸ Za informacje dziękuję urszulance s. Katarzynie Dunickiej.

⁹⁹ „Miesięcznik Kościelny dla Archidiecezji Gnieźnieńskiej i Poznańskiej” 1920, nr 8–9, s. 38.

¹⁰⁰ Za pomoc w poszukiwaniach w zasobach Archiwum Archidiecezjalnego w Poznaniu dziękuję ks. drowi Janowi Marii Musielakowi.

¹⁰¹ *Nota bene* ks. Kwiatkowski w pierwszych dniach kwietnia 1920 roku udzielił ślubu w kaplicy św. Józefa, należącej do parafii św. Marcina („Kurier Poznański” 1920, nr 80, s. 3).

¹⁰² Na łamach „Dziennika Poznańskiego” 26 maja ukazało się ogłoszenie, które można niewątpliwie łączyć ze Szwarcami: „Dzierżawa (wila z 4 morgowym sadem) w Puszczykowie natychmiast do odstąpienia. Warunki przystępne” („Dziennik Poznański” 1920, nr 118, s. 4).

¹⁰³ J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota...*, s. 131.

zachowała w pamięci postać Marka Szwarca odwiedzającego jej ojca przed II wojną światową – kontakty te musiały więc być podtrzymywane do 1939 roku. Do dzisiaj w zbiorach rodzinnych zachował się *Krucyfiks* wykonany przez Szwarca i подарowany jego matce chrzestnej, Janinie Przybylskiej-Skotarkowej na pamiątkę tego istotnego w biografii Szwarców wydarzenia.

Bibliografia

- Akta stud. Panieński Jan 1919–1922*, AUAM, sygn. 103c/1682.
- Akta stud. Szwarc Aleksander 1919–1924*, Archiwum UAM [AUAM], sygn. 103c/2313.
- Kartoteka ewidencji ludności (1870–1931)*, Akta miasta Poznania, Archiwum Państwowe w Poznaniu (APP), sygn. 53/474/0/19.3/15152.
- Seelenliste der Gemeinde Alt Puszczkowo Kreis Schrimm*, APP, sygn. 53/4418/0/5/99.
- Urząd Stanu Cywilnego Poznań – obwód miejski, Księga urodzeń, t. 2, APP, sygn. 53/1926/0/1/227, Akt urodzenia nr 496/1890.
- Adressbuch der Residenzstadt Posen 1917*, Posen 1917.
- Dahm V., *Das jüdische Buch im Dritten Reich*, [w:] *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, hrsg. von der Historischen Kommission des Borsenvereins des Deutschen Buchhandels e. V., hrsg. B. Hack, R. Wittmann, M. Kleiss, Bd. 20, Frankfurt am Main 1979.
- Darowski R., *Franciszek Kwiatkowski SJ (1888–1949) jako filozof*, [w:] *Spółeczeństwo, kultura, wychowanie w poglądach polskich jezuitów okresu II Rzeczypospolitej*, red. S. Cieślak SJ, B. Topij-Stempińska, Kraków 2012, s. 229–239.
- „Die Umschau” 1918, t. 22.
- „Dziennik Poznański” 1919, nr 174, s. 2; 1920, nr 58, s. 2; nr 70, s. 4, 6; nr 74, s. 3; nr 78, s. 2; nr 105, s. 2; nr 108, s. 2; nr 118, s. 2, 4.
- Gąsiorowski A., *Puszczkowo – od kapitulnej wsi do podmiejskiego miasteczka*, „Kronika Miasta Poznania” 2016, t. 3: *Puszczkowo. Podpoznańskie lotnisko*, red. M.T. Michałowska-Barłóg, Jan Skuratowicz, s. 11–58.
- „Gazeta Wspólna Wydawnictw Poznańskich” 1920, nr 16, s. 2.
- Geron M., *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015.
- Haupt G., *Kaiser Friedrich-Museum*, „Historische Monatsblätter für die Provinz Posen” 1909, nr 1, s. 15.
- J.D. [Jerzy Drobnik] *Ze „Stowarzyszenia Artystów” i salonu „Niezależnych”*, „Kurier Poznański” 1920, nr 41, s. 5; nr 42, s. 4.
- Jedlińska E., *Gina (Regina) Pinkus-Szwarc (Konin 1895 – Paryż 1973): „Spojrzałam na nasze obrazy świeżym okiem”*, [w:] E. Markowa, *Wybór*, tłum. J. Jedliński, wstęp i red. naukowa E. Jedlińska, Warszawa–Toruń 2015, seria „Źródła do dziejów sztuki”, t. 2A, s. 7–24.

- Jedlińska E., *Marek Szwarc: Jung Idysz i Bunt*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych / Fine Arts Diary” 2018, nr 13: *Wokół 1918 roku. Niepodległość i awangarda*, red. M. Geron, J. Malinowski, s. 85–94.
- Kowalski K., *Międzynarodowy Kongres filozofii tomistycznej w Poznaniu*, „Collectanea Theologica” 1935, nr 16/1, s. 134–139.
- Książka adresowa miasta stołecznego Poznania 1923*, Poznań 1923.
- „Kurier Poznański” 1919, nr 175, s. 4; 1920, nr 42, s. 4; nr 74, s. 3; nr 78, s. 2; nr 80, s. 3; nr 113, s. 2; nr 139, s. 2.
- Kwiatkowski F., *Międzynarodowy Kongres Tomistyczny w Poznaniu*, „Przegląd Po-wszechny” 1934, t. 204, s. 279–283.
- Malinowski J., *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.
- Malinowski J., *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- Malinowski J., *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów Bunt 1917–1922*, Wrocław 1991.
- Markowa E. [Gina Szwarc], *W wybór*, tłum. J. Jedliński, wstęp i red. naukowa E. Jedlińska, Warszawa–Toruń 2015, seria „Źródła do dziejów sztuki”, t. 2A.
- „Miesięcznik Kościelny dla Archidiecezji Gnieźnieńskiej i Poznańskiej” 1920, nr 8–9, s. 38.
- „Mitteilungs-Blatt des Jüdischen Volksrats Posen” 1919, nr 8, s. 16; nr 10–11, s. tytułowa.
- Mulczyński J., *Salony z pogranicza, Poznańskie Salony Sztuki w latach 1909–1939*, cz. 4, „Artelier. Kwartalnik Artystyczny” 1993, nr 3–4 (4–5).
- Mulczyński J., *Słownik grafików Poznania i Wielkopolski XX wieku urodzonych do 1939 roku*, Poznań 1996.
- Mulczyński J., *Życie artystyczne w Poznaniu w latach 1919–1939*, Poznań 2019.
- Olwid, *Z ruchu kulturalnego w Poznaniu (Poznań, w czerwcu)*, „Gazeta Wieczorna” 1920, nr 5310, s. 3–4.
- Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, współpraca naukowa K. Szymaniak, Łódź 2010.
- „Posener Tageblatt” 1919, nr 4, s. 4; nr 302, s. 4; nr 319, s. 2; nr 426, s. 4; nr 456, s. 8; 1920, nr 1; nr 30, s. 4; nr 36, s. 2; nr 80, nr 158, s. 4.
- „Przewodnik Katolicki” 1920, nr 29, s. 229.
- Rozier G., *Mojżesz Broderson. Od Jung Idysz do Araratu*, tłum. J. Ritt, Łódź [2008].
- Schenker A., *Der Jüdische Verlag 1902–1938: Zwischen Aufbruch, Blüte und Vernichtung*, Tübingen 2003.
- Simon K., *Die Ausstellung des Vereins deutscher bildenden Künstler und Künstlerinnen Posens*, „Historische Monatsblätter für die Provinz Posen” 1907, nr 11–12, s. 162–163.
- Swinarski A., *Z wystaw plastyki*, „Zdrój” 1920, t. 12, z. 2, s. 54–55.

Wystawa Buntu i Formistów, „Dziennik Poznański” 1919, nr 284, s. 2.
Wystawa Formistów i Buntu w Poznaniu, grudzień 1919 – styczeń 1920, kat. wyst.
„Zdrój” 1919, t. 7, z. 3–4; t. 8, nr 9–10; t. 9, z. 4; 1920, t. 11, z. 6, s. 180.
Z redakcji Zdroju..., „Dziennik Poznański” 1919, nr 282, s. 2.

Abstract

The circumstances of Gina and Marek Szwarc’s stay in Wielkopolska in 1919–1920 in extant documents – people, places, events

Gina and Marek Szwarc came to Poznań in October 1919 to hold an exhibition of Marek’s work, as Gina recalled. In early 1920, they moved to nearby Puszczykowo. Their stay of several months, until their departure for Paris in June 1920, was a great turning point for the future life of the couple. As a consequence of a coincidence, they decided to convert to Catholicism. They could count in their artistic activities and the aforementioned decision of a spiritual nature on the help of their friends from the Bunt circle, above all Janina Przybylska, a poet and translator, and her then fiancé Władysław Skotarek. The months the Szwarces spent in Wielkopolska are accounted for mainly in Gina’s published memoirs. This article is devoted to the circumstances surrounding this stay. It presents facts and events Gina does not mention, those related to the cooperation between Polish and Jewish artists. At the same time, the article outlines the uniqueness of this crucial moment in the history of Poznań, one marked by the unrealised idea of a joint exhibition of Bunt and Yung Yidish.

Lidia Głuchowska

Uniwersytet Zielonogórski / University of Zielona Góra

 <https://orcid.org/0000-0003-3061-6861>

In memory of Professor St. Karol Kubicki

Bunt and Yung Yidish. Between Poznań, Łódź and Berlin Contacts, conceptions, artistic events*

The centenary of the Great War and the Polish avant-garde

Radical paradigm changes in art and social life in Poland during the Great War (1914–1918) were described by Jan Białostocki as the moment of, or a process of, fulguration (Latin: *fulgur* “a flash”), which culminated in expressionism.¹ Important signals of it were the activities of three early avant-garde groups – Ekspresjoniści Polscy (Formiści) [Polish Expressionists, 1917–1922, since 1919: Formists] from Kraków, Bunt [Revolt, 1917–1922] from Poznań, and Yung Yidish [1919–1921] from Łódź – representing three former partitions of Poland.² The centenary

* This article is the result of studies carried out as part of the NPRH project *The Yiddish Avant-Garde in Łódź: Critical Edition of Sources*, supervised by Professor Krystyna Radziszewska from the Institute of German Studies at the University of Łódź. The author presented some related ideas recently in her other publications. Cf. L. Głuchowska, “Artists from Poland in the International Milieu of Classical Berlin Avant-Garde Die Aktion, Der Sturm, and Die Novembergruppe,” [in:] *Polish Avant-Garde in Berlin*, ed. M. Stolarska-Fronia, Berlin 2020; eadem, “Sto lat awangardy i transgraniczny hołd dla Buntu i Jung Idysz / One Hundred Years of Avant-garde and Cross-border Homage to Bunt and Yung Yidish,” [in:] *Bunt – nowa ekspresja / Bunt – New Expression*, ed. M. Kurak, Poznań 2020; eadem: “Der Erste Weltkrieg – Unabhängigkeit Polens – Polonisierung des Expressionismus,” [in:] *Die Künste in Zeiten politischer Zäsuren und gesellschaftlicher Transformation. Agens, Arena, Projektionsraum*, eds M. Marek, K. Bernhardt, A. Lipińska, Warszawa (forthcoming).

¹ J. Białostocki, “Crises et fulgurations de l’art,” *Diogenes* 1986, no. 133.

² Cf. e.g. P. Strożek, “Pismo ‘Formiści’ i początki międzynarodowych kontaktów polskiej awangardy (1919–1922),” *Rocznik Historii Sztuki* 2013, vol. 38; M. Geron, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015; J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie artystów Bunt 1917–1922*, Wrocław 1991; *Bunt. Ekspresjonizm Poznański 1917–1925*, ed. G. Hałasa, ex. cat., National Museum in Poznań, Poznań 2003; *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda. Prace z berlińskiej kolekcji prof. St. Karola Kubickiego / Bunt – Expressionismus – Grenzübergreifende Avantgarde. Werke aus der Berliner Sammlung von Prof. St. Karol Kubicki*,

of the Great War, of the Polish avant-garde, and of Polish independence became an opportunity to reflect on the history of this process and their influences on the contemporary consciousness of society and cultural research, documented in a number of conferences, exhibitions, and publications.³

In Poznań, the centenary was commemorated, among others ways, with several publications about Bunt⁴ – the first artistic and literary group formed here at the end of the Great War and representing the so-called new art. In the international context, it was also the first group founded by the second generation of expressionists. Unlike the representatives of the earlier phase of this trend, who focused primarily on new aesthetics, the members of Bunt were involved in social and patriotic activism and had a pacifist orientation.⁵ These aspects of their programme inspired several events and publications by the graphic artists of the University of Arts in Poznań between 2014 and 2020, among them those realised in the context of the exhibition *Bunt – Expressionism – Transborder Avant-Garde. Works from the Berlin Collection of Professor St. Karol Kubicki* touring through Poznań, Bydgoszcz, Dresden, and Wrocław in 2015.⁶ Parts of this show were also devoted to Yung Yidish.

ed. L. Głuchowska, ex. cat., National Museum in Poznań, Poznań 2015; J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warsaw 2000; L. Głuchowska, "Poznań and Łódź: National modernism and international avant-garde. *Zdrój* (1917–22), *Yung-Yidish* (1919) and *Tel-Awiw* (1919–21)," [in:] *Modernist Magazines: A Critical and Cultural History*, vol. 3: *Europe 1880–1940*, eds P. Brooker, A. Thacker, Ch. Weikop et al., Oxford 2012.

³ Publications referring to Polish art include: *1914*, ed. G. Gerharde-Upeniece, ex. cat., National Gallery in Riga, Riga 2014, pp. 141–153; L. Głuchowska, "In Poland. That Means Nowhere". The 'Foreign War' and the 'New State', 1914–1918. Polish Art between Tradition and Avant-Garde," [in:] *1914. War and Modernism*, ed. G. Čebere, Riga, 2015; *Rozlomana doba 1908–1928 / Years of Disarray 1908–1928*, eds K. Srp, L. Bydžovska, ex. cat., Museum of Art in Olomouc, Olomouc 2018; L. Głuchowska, "The Great War and the *New Art* in Poland: Between Patriotic Ethos, Nationalisation of Modernism, and International Attempts in Aesthetics," [in:] *Nationalism and Cosmopolitanism in the Avant-Garde and Modernism: The Impact of WWI*, eds L. Głuchowska, V. Lahoda, Prague 2020; eadem: "International Expressionism as the Style of the Great War? Remarks on its Adaptation and Evaluation," [in:] *ibidem*; eadem, "Yiddish Networks Around the Great War," [in:] *ibidem*.

⁴ Cf. e.g. *Refleks / Reflex*, ed. M. Kurak, Poznań 2014; A. Salamon-Radecka, "Początki sztuki abstrakcyjnej w Polsce na przykładzie twórczości ekspresjonistów poznańskich związanych z czasopiśmem 'Zdrój' (1917–1922)," *Dyskurs* 2014, no. 9; eadem, "Na nas jeszcze nie czas. Kilka uwag na temat genezy i dziejów Stowarzyszenia poznańskich ekspresjonistów Bunt," *Kronika Miasta Poznania* 2014, no. 2; K. Szewczyk-Haake, "'Zdrój' albo rozterki literatury polskiej czasów Wielkiej Wojny i początków niepodległości," *ibidem*; A. Sokołowska, "Kiedyż będzie koniec tej okropnej wojny...?" *Wojenne listy matki do synów z archiwum rodzinnego Kubickich. Pierwsza wojna światowa i przewrót 1914–1918*, *ibidem*.

⁵ Cf. *Expressionismus. Die zweite Generation 1915–1925*, ed. S. Barron, London 1989, pp. 31–40; J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota...*, p. 143.

⁶ *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda. Prace z berlińskiej kolekcji prof. St. Karola Kubickiego / Bunt – Expressionismus – Grenzübergreifende Avantgarde. Werke aus der Berliner Sammlung von Prof. St. Karol Kubicki*, ed. L. Głuchowska, ex. cat., National Museum

In Łódź, especially in the Muzeum Sztuki [Museum of Art], the first state museum founded by the avant-garde artists, the celebrations of the centenary consisted of a series of exhibitions, publications, seminars, and lectures devoted to various aspects of artistic activities, but not particularly to Jewish art. However, already in 2009 this institution organized a show and a conference *Pole, Jew, Artist. Identity and Avant-garde*,⁷ and the exhibition *The Avant-garde and the State* (2018/2019) included sections in which national minorities and initiatives by Bunt and Yung Yidish were taken into consideration.⁸

Expressions of Freedom... and Hommage à Bunt et Yung Yidish

What was not especially taken into consideration during the celebrations of the centenary of the avant-garde and Polish independence gained extraordinary importance in 2019. The exhibition entitled *Ekspresje wolności: Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...* [Expressions of Freedom: Bunt and Yung Yidish – The Exhibition That Never Was...] held at the Muzeum Miasta Łodzi [Museum of the City of Łódź], (12.06–29.09.2019), as well as the conference organized around it, were an important supplement to the commemorations of the centenary. They showed – for the first time in such a focused way – the network of artists from Poznań and Łódź, as well as their influence on the development of independent art in Poland and the world after the Great War. As the title of the exhibition suggests, it referred to the plans of the representatives of these two important artistic centres that had not been realised a hundred years earlier. As the almanac *Yung-Yidish* reported in 1919:

On December 15th, an exhibition of Jewish graphic art will open in Pozen. The arrangement will be done by Hans Werner and our own Marek Szwarc. Exhibitors have

in Poznań, Poznań 2015; L. Głuchowska, *Stanisław Kubicki – in transitu. Poeta tłumaczy sam siebie / Ein Poet übersetzt sich selbst*, Wrocław 2015; “Bunt – Refleks – Ulotka – Ich 7 – performatywna, ekstrerytorialna i międzygeneracyjna ‘międzynarodówka ducha’ / Bunt – Refleks [Reflex] – Ulotka [The Flyer] – Ich 7 [The 7 of Them] – the Performative, Extraterritorial and Intergenerational ‘International of the Spirit?’” [in:] *Ulotka / Der Flyer*, ed. M. Kurak, Poznań 2016, pp. 16–37, 107–116; *Bunt a tradycje grafiki w Polsce i w Niemczech*, eds L. Głuchowska, H. Gołńska, M.F. Woźniak, Bydgoszcz 2015.

⁷ *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość i awangarda*, eds J. Suchan, K. Szymaniak, Łódź 2010. Among the earlier exhibitions and publications concerning the Jewish/Yiddish avant-garde, two deserve special consideration: *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, eds R. Stanisławski, Ch. Brockhaus, ex. cat., Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen, Bonn 1992; *Futur antérieur. L'avant-garde et le livre Yiddish (1914–1939)*, eds N. Hazan-Brunet, A. Ackerman, ex. cat., Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris 2009.

⁸ *The Avant-garde and the State*, ed. D. Monkiewicz, ex. cat., Museum of Art in Łódź, Łódź 2018.

already arrived from all parts of Poland and Germany. We appeal to our fellow Jewish artists, whoever has Jewish graphic art to exhibit, to send it to the following address: Hans Werner, Poznań, 29 Szewcka Street.

Pozen: We are cooperating with the Polish art groups "Bunt" and "Zdrój" in connection with a forthcoming joint exhibit in Pozen and in other larger cities in Poland.⁹

The planned exhibition never took place. The cooperation initiated in the planning context, however, led to further cooperation among Bunt and Yung Yidish members.

Bunt and Yung Yidish. Contacts, common programmatic aims and forms of expression

If one thinks about the aesthetic program of the Bunt and Yung Yidish groups, more similarities could be found between them in comparison with those, which could be found between them and the *Ekspresjoniści Polscy* (Formiści) from Kraków.¹⁰ Bunt organised three exhibitions with Formiści, and planned one more – with the participation of Czech artists.¹¹ Interestingly, the profile of the Poznań and Łódź groups was ambiguously split between national and transnational aims, between patriotic tradition and international liberalism, as well as between the esoteric and the political.¹² Their networks evolved due to political circumstances.¹³

⁹ *Yung-Yidish* 1919, no. 4–5–6, trans. Z. Kahan-Newman, [in:] יונג-ידיש / *Jung-Idysz / Yung-Yidish* / 1919, eds I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska, Łódź 2019.

¹⁰ Cf. fn. 2; P. Piotrowski, "Avant-Garde Art and Polish Independence. 1912–1922," [in:] *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, ed. T.O. Benson, ex. cat., Los Angeles County Museum of Art, Cambridge, Mass. 2002; *Manifesty polskiej awangardy artystycznej: Formiści – Bunt – Jung Idysz*, eds J. Malinowski, M. Geron, Warszawa 2019.

¹¹ L. Głuchowska, "Awangardowe uniwersum a lokalna perspektywa. Uwagi o historii kolekcji sztuki prof. St. Karola Kubickiego" / "Avantgardistisches Universum und lokale Perspektive. Entstehungsgeschichte der Sammlung von Prof. St. Karol Kubicki," [in:] *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda*, pp. 116–117, 147, 148; eadem, "Zdrój – Die Aktion – Der Sturm. Czasopisma artystyczne i transfer kulturowy a echa kubizmu w twórczości graficznej artystów grupy Bunt" / "Zdrój – Die Aktion – Der Sturm. Art magazines and cultural transfer in relation to the echoes of Cubism in the graphic work of the Bunt group artists," [in:] *Bunt a tradycje grafiki*, pp. 37–60. Today, six art prints by Josef Čapek remain in the Kubicki collection in Berlin.

¹² L. Głuchowska, "Ezoteryka i polityka w grafice wczesnej polskiej awangardy – Formiści, Bunt i Jung Idysz," [in:] *Wielość w jedność: drzeworyt polski po 1900 roku*, ed. B. Chojnacka, Bydgoszcz, 2009; eadem, "Okkultismus, Esoterik, Mystik und die Ikonographie des Unsichtbaren. Das Beispiel der Posener Gruppe Bunt und des Bauhaus-Professors Lothar Schreyer," [in:] *Europa! Europa? The Avant Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, eds S. Bru, J. Baetens, B. Hjartarson et al., Berlin 2009.

¹³ L. Głuchowska, "From Transfer to Transgression. Yiddish Avant-Garde – a Network within the Universal Network of the International Movement or a Complementary One?," [in:] *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du Nord*,

Unlike other Western and Yiddish arts associations at that time, often deemed “men’s clubs,”¹⁴ Bunt, Yung Yidish and Formiści included many female artists.¹⁵ The only official female member of Bunt was Margarete Kubicka (Stanisław Kubicki’s wife), but Janina Przybylska (Władysław Skotarek’s wife), and Stanisława Przybyszewska (the wife of Bunt’s younger member, Jan Panieński), as well as Rita Sacchetto (since 1917 the wife of August Zamoyski, a member of Bunt and later of Formiści) also participated at the interdisciplinary group’s activities.¹⁶ Concerning Yung Yidish, it should be underlined, that not only the editor of the group’s almanac was Felicja Szydłowska, but also that its female members (Ida Brauner, Pola Lindenfeld, Dina Matus, and Zofia Gutentag) illustrated several publications of the group and related Yiddish circles with their art prints,¹⁷ but they (Dina Matus and Ida Brauner, together with Esther Karp) also co-created artistic books illustrated, e.g. with woodcuts coloured with watercolours,¹⁸ while other women artists, like Moyshe Broderzon’s wife, Sonia (Sheyne Miriam), participated in the performative activities of the group, similar to those by Bunt,¹⁹ such as the Yiddish cabaret Ararat.²⁰

ed. H. Veivo, Paris 2012; eadem, “Station Warsaw. Malevich, Lissitzky and the two traces of cultural transfer between ‘East’ and ‘West,’” *Centropa* 2013, vol. 12, no. 3.

¹⁴ Female artists are seldom mentioned in the studies on the Yiddish avant-garde, with the exception of actresses, e.g. in the catalogue *Futur antérieur* special attention was devoted only to Kultur Lige member Sarah Shor’s works, cf. pp. 156–161. Among the Yung-Vilne group (1927–1943), Rokhl Sutzkever/Rachela Suckewer, Sheine Efron/Szejna Efronówna/Šeina Efronaita should be mentioned. Cf. D. Kac, *Wilno Jerozolimą było. Rzecz o Abrahamie Sutkeverze*, Sejny 2003; J. Lisek, *Jung Wilne. Żydowska grupa artystyczna*, Wrocław 2005; M. Tarnowska, “Jung Wilne,” [in:] *Polski słownik judaistyczny. Dzieje – kultura – religia – ludzie*, eds Z. Borzymińska, R. Żebrowski, vol. 1, A–K, Warszawa 2003, pp. 724–725. Yiddish female poets have only recently been rediscovered, cf. J. Lisek, *Kol isze. Głos kobiet w poezji jidysz (od XVI w. do 1939 r.)*, Sejny 2018.

¹⁵ E. Thormann, “Am Rande des Blickfeldes. Männerbilder von Künstlerinnen in Paris Anfang des 20. Jahrhunderts,” [in:] *Frauen-Bilder, Männer-Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, eds I. Barta, Z. Breu, D. Hammer-Tugendhat et al., Berlin 1987, pp. 405–420; L. Gluchowska, *Avantgarde und Liebe. Margarete und Stanislaw Kubicki 1910–1945*, Berlin 2007, p. 66.

¹⁶ Cf. *Bunt. Ekspresjonizm Poznański...*, pp. 336–337.

¹⁷ J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, pp. 192–193.

¹⁸ Cf. lectures by D. Mazower (“Fun’m opgrunt / Out of the Abyss: The Women Artists of Farlag Achrid – A Forgotten Chapter of Yung Yidish”) and M. Maciudzińska-Kamczycka (“Żydowska, kobieca, feministyczna? Artystki Jung Idysz i ich sztuka”) at the conference *Grupa Jung Idysz i żydowska awangarda artystyczna w dwudziestoleciu międzywojennym. Idee – postawy – relacje*, Muzeum Miasta Łodzi, June 12–13, 2019.

¹⁹ L. Gluchowska, “‘Nicht unsere Werke sind wichtig, sondern das Leben.’ Performative Manifestationen der Gruppen Bunt und Die Kommune,” *Expressionismus* 2015, no. 2.

²⁰ J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, p. 168; G. Rozier, *Moyshe Broderzon: un écrivain yiddish d’avant-garde*, Saint-Denis 1999; Polish version: idem, *Mojżesz Broderzon. Od Jung Idysz do Araratu*, trans. J. Ritt, Łódź [2008].

Between Poznań, Łódź, and Berlin

Yung Yidish and Bunt members met in Poznań, the capital of Wielkopolska, the Western part of Poland (and in Puszczykowo, close to the capital city²¹), where Gina Szwarc (née Eugenia Pinkas) and her husband Marek lived from about June 1919 until June 1920, and where they became friends of the Skotareks. The first contacts between the two artistic circles could be dated even earlier, as Adam Bederski, a poet in the Bunt group, who stayed in Łódź from December 1918 until September 1919 and from there sent to *Zdrój* [Source, 1917–1922], his translation of Guillaume Apollinaire's *A travers l'Europe (Rotsoge)*, devoted to Marc Chagall. Also Rita Sacchetto, Zamoyski's wife, performed dance in Łódź several times – in June 1916, January 1918, April and December 1919. In fall 1919, when Adler and Icchak Brauner together with some Jewish actors, visited Marek and Gina Szwarc in Poznań, the artistic event was organized at their home. By this occasion, Skotarek's wife, Przybylska, declaimed her stage pieces shed her clothes and danced behind the curtain separating her from the audience, and Adler accompanied her on the harmonica. Further results of the discussions on cubism, futurism, expressionism, and abstraction during this evening²² were closer contacts between the Łódź and Poznań artists, which resulted in the publication of four art prints by Szwarc and Pola Lindenfeld in the Poznań-based magazine *Zdrój* in November 1919 and July 1920.²³

The Łódź and Poznań groups cooperated not only in Poland, but also – eventually – in Germany, in Berlin and the Rhineland, where their collaboration became even more intense. Adler, Lindenfeld, and probably Artur Nacht-Samborski temporarily lived in the Kubicki couple's studio in Berlin's Tiergarten district (Händelstraße 3),²⁴ while Ida Brauner studied in Berlin and then in Dresden, and Henryk Barciński, with whom Stanisław and Margarete Kubicki were also close, came into the circle of the Dresdner Sezession [Dresden Secession].²⁵ According

²¹ Cf. article by A. Salamon-Radecka in this volume.

²² J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, pp. 167–168.

²³ P. Lindenfeld, "Krajobraz," *Zdrój* 1919, vol. 9, no. 4, p. 85; M. Szwarc, "Allegro mistico," *Zdrój* 1920, vol. 12, no. 1, p. 5; idem, "Wyzwalający się młodzieniec," ibidem, p. 21; idem, "Żona z kotem," ibidem, p. 24.

²⁴ P. Mantis, "Die Jahre der Krise. Margarete und Stanislaw Kubicki 1918–1922," [in:] *Die Jahre der Krise. Margarete und Stanislaw Kubicki 1918–1922*, ex. cat., Berlinische Galerie, Berlin 1992, pp. 11–14; L. Głuchowska, *Awangardowe uniwersum...*, pp. 116–117, 147–148; 171–172; L. Głuchowska, "Awangarda: Berlin – Poznań," [in:] *My, berlińczycy! Wir Berliner! Historia polsko-niemieckiego sąsiedztwa*, ed. R. Traba, ex. cat., Berlin Museum/Ephraim Palais, Berlin–Olsztyn 2009, part 2, 2011, pp. 171, 181–182; eadem, "Avantgarde: Berlin – Poznań," [in:] *My, Berlińczycy! Wir Berliner! Geschichte einer deutsch-polnischen Nachbarschaft*, ed. R. Traba, ex. cat., Berlin Museum/Ephraim Palais, Berlin–Leipzig 2009, pp. 171 (repr.), 181, 182; cf. J. Stajuda, "Artur Nacht Samborski (I)," *Miesięcznik Literacki* 1977, vol. 12, no. 9.

²⁵ J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, p. 170; Barciński forwarded messages

to Margarete Kubicka's account to her son, this is where Adler's famous painting *Moi rodzice* [My Parents] was created. When moving to the Scheunenviertel in the eastern part of the city,²⁶ the artist carried it all the way to his new apartment, holding the framed canvas above his head.²⁷ The painting, recently presented in Berlin, was then interpreted as follows:

Jankel Adler painted *My Parents* – according to the results of the recent research, in the atelier of his friends, the artist couple Kubicki and his wife – in Berlin shortly after emigrating from Poland to Germany. In it Adler evokes the theme of parting and leaving one's country but he also makes an artistic declaration about himself: who he is and where he comes from.

The message of the painting can therefore be understood as autobiographical. He uses the title and the double portrait of his parents to indicate his sense of belonging to the Eastern European Jewry and his Chassidic family tradition. The composition and direction of reading draw the eye from the bottom to the top: Adler's mother is portrayed as a full figure; she is sitting and pointing upwards. Although the father is partly concealed by her, he is all the more present intellectually and characterised by his intensive stare and his gesture of blessing. He in turn is pointing to the Hebrew text of the *mesusa*: the most important and first prayer that a father teaches the children. This scroll – which Adler integrated into the painting as a collage – is kept in traditional Jewish households. Both parents point expressly to religious teaching; the father, however, seems to be one who taught him the Law of God.

Jankel Adler, who came from Tuszyn near Łódź, is referring to his religious and artistic education. At the time of painting in 1920/21 he was already an artist of the European avant-garde and an active member of the Yung Yidish group. In *My Parents* Adler combines old and new impressions – Eastern European mysticism, cabbalistic teachings, cubism and Dada intermingle, whereby the artistic influence of Marc Chagall can also be felt.²⁸

The inclusion of the Hebrew letters and texts in Adler's paintings from the early 1920s was of cubist provenience,²⁹ but in a more general sense it was an essential

about Kubicki to Krischer, cf. O. Krischer to S. Kubicki, Dresden, 29 July, 1920, Kubicki-Archive, Berlin.

²⁶ Adler's wife, Betty Kohlhaas, documented the studio in her pastels currently preserved in the Kubickis' estate, repr. in *Die Jahre der Krise*, p. 38.

²⁷ L. Gluchowska, *Avantgarde und Liebe*, p. 49; eadem, "Ekspresjonizm w sztuce polskiej – przegląd najważniejszych zjawisk," p. 379; eadem, "Der Expressionismus in der polnischen Kunst – ein Überblick," [in:] *Maler. Mentor. Magier. Otto Mueller und sein Netzwerk in Breslau*, eds D. Schmengler, A. Kern, L. Gluchowska, ex. cat., Neue Nationalgalerie/Neue Galerie im Hamburger Bahnhof, Berlin, 2018/2019, Heidelberg 2019, p. 379.

²⁸ [M. Stolarska-Fronia], "Guest exhibit, Cat. 86," [in:] *Painter. Mentor. Magician. Otto Mueller and his Network in Wrocław*, eds L. Gluchowska, A. Kern, T. Laudert et al., Berlin 2018, n.p., fn. 28.

²⁹ N. Guralnik, "Jankel Adler, ein europäischer Künstler auf der Suche nach einem jüdischen Stil" / "Jankel Adler, European Artist in Quest of a Jewish Style" / "Jankiel Adler, europejski

message of the Yiddish avant-garde. It was transferred in the most suggestive way into the congenial cover of the Berlin issue of the Yiddish magazine *Albatros* in 1923 (3rd issue, No. 3–4) designed by Berlewi.³⁰ [Fig. 1]



Fig. 1. Henryk Berlewi, cover of the magazine *Albatros* (Berlin) 1923, no. 3–4

Source: repr. from: *Futur antérieur. L'avant-garde et le livre yiddish (1914–1939)*, eds N. Hazan-Brunet, A. Ackerman, Paris 2009, p. 198.

artysta w poszukiwaniu stylu żydowskiego,” [in:] *Jankel Adler*, eds U. Krempel, K. Thomas, N. Guralnik et al., ex. cat., Städtische Kunsthalle Düsseldorf/The Tel Aviv Museum/Muzeum Sztuki w Łodzi, Köln 1985, pp. 204–205.

³⁰ L. Gluchowska, *From Transfer to Transgression*, pp. 159–160; eadem, “From Abstract Film to Op Art and Kinetic Art? Henryk Berlewi’s Mechano-Facture as a Transmedial Adaptation of the Experimental Films by Viking Eggeling,” [in:] *The Aesthetics of Matter. Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, eds S. Posman, A. Reverseau, S. Bru et al., Berlin 2013, p. 313; eadem, “‘The New World’ of the Avant-Garde and the ‘New States’ in Central Europe. Perspectives of a Postnational and Postcolonial New Art History. Postface,” [in:] *Transnationality, Internationalism and Nationhood. European Avant-Garde in the First Half of the Twentieth Century*, eds H. van den Berg, L. Gluchowska, Leuven 2013, p. 202, fig. 5, n.p.

However, other covers also designed by him, by Melech Ravitch, and Władysław Zew/Chaim Wolf Weintraub in Warsaw can be perceived as attempts at modern Yiddish typography, replacing the image as such.³¹ Looking at these covers, which mirror those of Georgian avant-garde magazines,³² or south-eastern European covers using Cyrillic characters, one can consider that they mostly were not linguistically understandable for international readers, but could still be intuitively perceived as attempts at modern non-verbal communication, as visual idioms of a universal modernity.

As for Adler's works created in Germany, six of his prints are especially worth mentioning when it comes to Bunt's and Yung Yidish's cooperation. They survived World War II in the Kubicki family's house at the Hufeisensiedlung estate, where the couple lived starting in 1927.³³ One of these works [Fig. 2] and one photograph of Adler's *Self-portrait* [*Selbstporträt*], (c. 1926) [Fig. 3],³⁴



Fig. 2. Jankel Adler, *Girl*, c. 1922, private collection

Source: Kubicki-Archive, Berlin, photo ©: Ana Kraško.

³¹ Cf. repr. in Polak, *Żyd, artysta*, p. 224; M. Frankowska, A. Frankowski, *Henryk Berlewski*, Gdańsk 2009, pp. 33–36; repr. in: *Futur antérieur*, pp. 193, 195, 198, 205.

³² Digitized versions of Georgian modernist/avant-garde books, periodicals, and posters are available at: www.modernism.ge (access: 6.07.2020); cf. B. Tsipuria, "Georgian Modernism, National Expectations, and the First World War," [in:] *Nationalism and Cosmopolitanism in the Avant-Garde and Modernism...*

³³ Cf. fn. 25; L. Głuchowska, "Sto lat awangardy..."

³⁴ Cf. cat. 14, [in:] *Jankel Adler...*



Fig. 3. Jankel Adler, *Selfportrait*, c. 1926 (photography of painting), private collection

Source: Kubicki-Archive, Berlin, repr. Lidia Głuchowska.

were dedicated to the Kubickis. Five of the aforementioned prints were presented in an arrangement compiled by their son from his private collection for the shows *Avant-Garde: Berlin – Poznań* in 2009, and the show *Expressions of Freedom: Bunt and Jung Yidish...* in 2019.³⁵ Both shows also included works by Henryk Berlewi cooperating with the artistic circles around Yung Yidish and the Kubickis. Some of his prints and paintings represented the Polish-German and international network within the Berlin section of the exhibition *Painter. Mentor. Magician. Otto Mueller and His Network in Wrocław* (2018/2019).³⁶

³⁵ Cf. general view of the exhibition and Exhibition wall V, [in:] *Ekspresje wolności... (2)*, n.p.

³⁶ Cf. L. Głuchowska, "Kunst, Politik und Eskapismus. Expressionistische Künstler-Seher und avantgardistische Konstrukteure der Welt in der polnischen Kunst- und Kulturgeschichte," [in:] *Maler. Mentor. Magier*, pp. 405, 409, 410; eadem, "Sztuka, polityka i eskapizm. Artysta-wieszcz i konstruktorzy 'nowego świata' awangardy w historii polskiej sztuki i kultury," [in:] *Malarz. Mentor. Mag*, pp. 405, 409, 410; eadem, "Expressionismus in der polnischen Kunst..." pp. 378–383; eadem, "Ekspresjonizm w sztuce polskiej..." pp. 378–383.

Nacht-Samborski's stay in Berlin is poorly documented. The only work from this time seems to be *The Portrait of the Jew Reading a Newspaper* (c. 1920)³⁷.



Fig. 4. Pola Lindenfeld (below) and her sister Eugenia, c. 1920, photography
Source: Kubicki-Archive, Berlin, repr. Lidia Głuchowska.

Pola Lindenfeld stayed in close contact with the Kubickis until she left for Palestine in 1926. [Fig. 4] She gave them her sculpture *Female Torso* [*Frauentorso*] (c. 1922) recalling African art [Fig. 5], and a more traditionalist one, *Mother and Child* [*Mutter und Kind*] (c. 1922) [Fig. 6], destroyed by the National Socialists during the Hitler regime. In the 1960s the Kubicki's son, St. Karol Kubicki, donated the original plaster of the *Female Torso* to the Jerusalem Museum, keeping a bronze cast done after it for his collection.³⁸

³⁷ Cf. repr. in: L. Głuchowska, "Awangarda: Berlin – Poznań...", p. 171; eadem, "Avantgarde: Berlin – Poznań...", p. 171; J. Stajuda, "Artur Nacht-Samborski..."

³⁸ *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda...*



Fig. 5. Pola Lindenfelf, *Female Torso*, c. 1922

Source: Kubicki-Archive, Berlin, repr. Lidia Głuchowska.



Fig. 6. Pola Lindenfelf, *Mother and Child*, c. 1922 (photography of plaster)

Source: Kubicki-Archive, Berlin, repr. from: *Prace z berlińskiej kolekcji prof. St. Karola Kubickiego*, ed. L. Głuchowska, Poznań 2015, p. 53.

Adler's portrait of Kubicki's wife during his time with Yung Yidish members reveals a lot. Her health deteriorated, evidence of the difficult conditions in which the Kubickis lived that arose in Berlin during the mounting inflation that plagued Germany after the Great War. The artprint reflects a style similar to the portrait of Adler's mother created at about the same time (1918).³⁹



Fig. 7. Jankel Adler, *Portrait of Margarete Kubicka*, c. 1919

Source: Kubicki-Archive, Berlin, repr. Lidia Gluchowska.

Other evidence for the Kubickis' mental and financial crisis is the account of Gina Markowa who visited him and his wife Margarete twice, together with her husband Marek Szwarc, during a stop on their trip to Paris in July 1920, shortly after the outbreak of the Polish-Soviet War.⁴⁰ They found him disgruntled and pessimistic: "The door was pushed open with force, allowing me to recognize a clumsy, slightly stooped apparition. Beneath his strong eyebrows his gaze was veiled, like a blind man's."⁴¹ Markowa also reported about Margarete Kubicka's existential fears and her extreme commitment to the love and art alliance with her husband. She quoted her words: "[...] I fight with Kubicki and for Kubicki, more for, than with him [...] My duty is my task above everything. I am called upon to share my

³⁹ Cf. repr. in: *Die Jahre der Krise...*, p. 27; repr. in: L. Gluchowska, *Avantgarde und Liebe...*, p. 51; repr. in: *Jankel Adler...*, p. 232.

⁴⁰ Cf. *Die Jahre der Krise...*, p. 19.

⁴¹ G. Markowa, *Le choix*, n.p. [Bruges], 1961, quoted and trans. from: *Die Jahre der Krise...*, p. 30.

life with a genius.”⁴² In her memoirs, Markowa also vividly described the paintings that Kubicki created up to three years before she had seen them as “strange, symbols of Nirvana”; “similar to each other [...]. Always the same refrain.”⁴³ However Adler appreciated his friend’s creations very highly, which he stated in the presence of her husband and the outstanding actor at Erwin Piscator’s theatres, Alexander Granach (“I assure you ... if he worked at it, he would become a great artist!”⁴⁴). Markowa recalled in her memoirs: “I do not know any art of this kind,” and “I had a certain imagination of German expressionism, but this abstract art by Kubicki, in gloomy colours, surprised me.”⁴⁵ She meant probably the paintings partly exhibited in the editorial department of Franz Pfempfert’s magazine *Die Aktion* between January and March 1919 and then, again, at Herwarth Walden’s Der Sturm Gallery at the beginning of 1920, most of which have not survived.⁴⁶

In Berlin, Bunt and Yung Yidish artists often participated in discussions of the Jewish avant-garde at the Romanisches Café and at the Café des Westens, known as Café Grossenwahn – near the Zoo Station, where the Kubickis lived at this time.⁴⁷ Kubicki immortalised the latter place in his painting *Walking In II* [*Der Eintretende II*] (1919).⁴⁸ There they talked with actors from Erwin Piscator’s theatre, including e.g. Granach, Sybille Binder, Karl Hannemann, and Aribert Wäscher, as well as several artists, including Chagall, whose three art prints the Kubickis also had in their collection.⁴⁹ A participant in these meetings was surely also a well-known German poet, Else Lasker-Schüler, Walden’s first wife. Adler painted her portrait dated in 1924.⁵⁰ As for contacts between Bunt and Yung Yidish members, they are documented until the end of the 1920s.⁵¹

⁴² Ibidem, p. 34.

⁴³ Ibidem, p. 31.

⁴⁴ Ibidem, p. 36.

⁴⁵ Ibidem, p. 31.

⁴⁶ At Der Sturm Gallery Kubicki sold several paintings, among them *Ecstasy*, *The Church in front of the Sun*, and *The Vase with Flowers*, to Fritz Karsen; *The Rower*, and *The Dancer* to Meta Tauber; *Humility* to Oberschulrat Paulsen from Hamburg. The first two paintings today belong to the Berlinische Galerie; Meta Tauber’s and Paulsen’s paintings were destroyed in a fire during World War II. Cf. *Die Jahre der Krise...*, p. 12; Cf. L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe...*, p. 397.

⁴⁷ Cf. P. Mantis, “Die Jahre der Krise...”, pp. 10–11.

⁴⁸ Cf. L. Głuchowska, *Stanisław Kubicki – in transit...*, p. 139, repr. in: eadem, “The Great War and Expressionism ‘Outside the Centre’ – ‘The Rite of Spring’, ‘Masochism’, ‘Suppression’,” [in:] *The Great War*, eds P. Kurc-Maj, A. Saciuk-Gąsowska, P. Polit, ex. cat., Museum of Art Łódź, Łódź 2018, p. 64.

⁴⁹ Cf. P. Mantis, “Die Jahre der Krise...”, p. 14; J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, p. 170; L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe...*, pp. 48–49; eadem, “Comments on the exhibition,” [in:] *Ekspresje wolności... (2)*, n.p.

⁵⁰ Cf. cat. 13, [in:] *Jankel Adler...*, n.p.

⁵¹ At the end of 1921 Adler went to Paris. At the end of 1923 the Skotareks in their letter to the Kubickis sent greetings to O. Freundlich. Panieński on his way to Paris in 1925, recom-

Congress of the International Union of Progressive Artists

In the spring of 1922, the Kubickis, Adler, Lindenfeld, Szwarc, Barciński, and Berlewi met at the *Congress of the International Union of Progressive Artists* in Düsseldorf, which became the most important event for the Polish avant-garde in the interwar period.⁵² A founding proclamation, written in the spirit of post-war pacifism, was sent to the invited artists, signed by Wassily Kandinsky and Enrico Prampolini, among others, and on the Polish side by Adler, Kubicki, and Szwarc.⁵³ Since it suggested organizing a regular international music festival and starting an international magazine, as aforementioned, sending the invitation, Adler asked Margarete Kubicka to bring to the Congress Polish avant-garde periodicals,⁵⁴ which were, among others, the key medium of the international avant-garde's "worldwide network" – as Berlewi stressed – and argued for "new ideas and new forms."⁵⁵ Surely, Adler meant at least the Poznań literary-artistic revue *Zdrój*, which, as mentioned above, was well known to the Yung Yidish artists, not only to those who published their art prints in this magazine, but also for others, closely related to Warsaw's

mended by Skotarek, stayed at the Kubickis' studio in Berlin, who on their part recommended him to Freundlich, and in his letter to the Kubickis sent soon after, he referred to Freundlich, Szwarc, and Tristan Rémy, a poet whom they got to know in Düsseldorf. Rémy sent them a message about Panieński's death. Cf. W. Skotarek and J. Przybylska to M. and S. Kubicki, 1923; M. and S. Kubickis to O. Freundlich, Berlin, 1925; J. Panieński to M. and S. Kubicki, Paris, 3 November 1925; T. Rémy to M. and S. Kubicki, Paris, 15 December 1925, letters in the Kubicki-Archive, Berlin, and in the author's collection. The Kubickis participated in the exhibition *Contemporary Poznań Art Prints* [Współczesna Grafika Poznańska] in 1928. In the same year Hulewicz dedicated to Margarete Kubicka and her son Karol one of his paintings, *Motherhood* [Macierzyństwo].

⁵² Cf. *De Stijl*, [in:] *The Tradition of the Constructivism*, ed. S. Bann, London 1974, p. 54; S. von Wiese, "Ein Meilenstein auf dem Weg in den Internationalismus. Die '1. Internationale Kunstausstellung' und der Kongreß der 'Union fortschrittlicher internationaler Künstler' 1922 in Düsseldorf," [in:] *Am Anfang: Das Junge Rheinland. Zur Kunst- und Zeitgeschichte einer Region 1918–1945*, eds U. Krempel, ex. cat., Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1985; B. Finkeldey, "Die '1. Internationale Kunstausstellung' in Düsseldorf 28. Mai bis 3. Juli 1922," [in:] *K.I. Konstruktivistische Internationale. Utopien für eine Europäische Kultur 1922–1927*, eds B. Finkeldey, K.-U. Hemken, M. Müller et al., ex. cat., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Stuttgart–Ostfildern-Ruit 1992; M. Müller, "Der Kongress der 'Union fortschrittlicher internationaler Künstler' in Düsseldorf und der 'K.I.," [in:] *ibidem*.

⁵³ Cf. "Gründungsaufwurf der Union Internationaler fortschrittlicher Künstler," [in:] *K.I. Konstruktivistische Internationale...*, pp. 301–302.

⁵⁴ J. Adler to M. Kubicka, May 1922, letter in the Kubicki-Archive, Berlin; repr. [in:] *Die Jahre der Krise...*, p. 19; trans. in: *Ekspresje wolności (1)...*, n.p.

⁵⁵ Cf. P. Mantis, "Die Jahre der Krise..." p. 20; H. Berlewi, "Międzynarodowa Wystawa w Düsseldorfie," *Nasz Kurjer* 1922, no. 209, p. 2, trans. W. Kemp-Welch: "The International Exhibition in Düsseldorf," [in:] *Between Worlds. A Sourcebook of Central-European Avant-Gardes*, eds T.O. Benson, É. Forgács, Cambridge, Mass. 2002, pp. 397–399; L. Głuchowska, "The 'New World' of the Avant-Garde..." pp. 184–186.

Yiddish artistic circle, at the time the largest in Europe,⁵⁶ and to the Polish artists active there, e. g. later members of the Blok group [Bloc, 1924–1926], for whom *Zdrój* was the only written source of modernity.⁵⁷ The other indication that this magazine was well known in Łódź is e.g. one of Icchak Brauner's woodcuts for the poem *Tkhies hameysim* [Resurrection] by Moyshe Broderzon, which seems to be inspired by Kubicki's linocuts, today known only from *Zdrój*⁵⁸ which also inspired Dina Matus's linocut *Nude* from the book of poems by Rahel Lipstein *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* [Between Dusk and Dawn]. [Fig. 8, 9]



Fig. 8. Stanisław Kubicki, *Nude*

Source: *Zdrój* 1919, vol. VI, no. 2, p. 52.

⁵⁶ Cf. *Warszawska awangarda jidysz*, eds K. Szymaniak, M. Polit, Gdańsk 2005, p. 15.

⁵⁷ Cf. A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, p. 35.

⁵⁸ Cf. repr. [in:] *ibidem*, p. 363; cf. S. Kubicki, *Akt (drzeworyt oryg.)*, *Zdrój* 1919. vol. 6, no. 2, p. 52.



Fig. 9. Icchak Brauner, *Nude*, 1920

Source: M. Broderzon, *Tkhis hameysim*, Łódź 1920.

Her other prints from this volume, such as *Composition with a Bird* and *The Rider* on the other side, resemble works by Jerzy Hulewicz.⁵⁹ According to Markowa, when the Szwarcas visited the Kubicki's studio in Berlin they not only saw his paintings, but also some of the original works published in *Zdrój*, as well as those by other Bunt members.⁶⁰

To imagine the circumstances in which the most important congress of the international avant-garde took place, one should think about the picturesque landscape of the Rhine in the early summer of 1922, the many boats and traffic on this river, and the burning discussions that were going on as an introduction to the great event. All this only about two and a half years after the end of the Great War, which divided the world into the conflicted zones of the old "ill" empires and the independent, small "new states." Hundreds of representatives of many countries came to Düsseldorf at this time. As Margarete Kubicka recalled to her son, the Kubickis had received lodging at the apartment of their friend, Gert Wollheim, and Otto Freundlich, a common friend of theirs and Adler's, (also associated

⁵⁹ R. Lipstein, *Zwischen dem Abend und Morgenrot*, Łódź 1921, pp. 3, 24, 20; Cf. J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, p. 194.

⁶⁰ G. Markowa, *Le choix...*, p. 30.

with Bunt and Yung Yidish) stayed at Theo Champion's place. The people most involved met at Johanna Ey's [Mutter Ey] party table and talked all night long.⁶¹ The main participants were immortalized three years later in *Contemporaries*,⁶² the famous painting by Artur Kaufmann. The Congress in Düsseldorf – then under French occupation – The Congress in Düsseldorf, then under French occupation, took place 29–31 May 1922, after several failed attempts. It was accompanied by the *1st International Exhibition of Art* (28 May–3 July 1922), organised by the collective Das Junge Rheinland [The Young Rhineland] as a token of its boycott of the concurrent “reactionary” *Great Exhibition of Art* (*Große Kunstausstellung*), which opened in the city a day earlier and remained on show through October 1922.⁶³

In what is probably the most insightful of all reviews of the *Congress* and the *1st International Art Exhibition* published so far,⁶⁴ albeit one that was until recently almost completely unknown, Berlewi enthused about both events in his review, writing:

A dozen nationalities were represented. The fact that the exhibition is hosted not in some traditional *Kunstpalastr* or other “Pantheon of art,” reeking of the old, but in a building belonging to Mercury, ought to be treated with great enthusiasm. It shows that the new art is slowly breaking away from the mortuaries called “museums” or “art salons” and is erupting with unstoppable force into our everyday lives ...⁶⁵

One could hardly find an opinion more discrepant from that of the pragmatic Berlewi's account than that expressed in the *Second Manifesto* (*Zweites Manifest*) of the ephemeral group Die Kommune [The Commune, 1922] by Kubicki, until recently the *spiritus rector* of Bunt, and his friends: “We have declined [to participate],”⁶⁶ they

⁶¹ In Düsseldorf, the Kubickis got to know e.g. Otto Dix, who later visited their studio several times. Cf. P. Mantis, “Die Jahre der Krise...,” p. 19. It is worth mentioning that Georg Grosz's works also were in the Kubickis' collection.

⁶² Cf. repr. [in:] *Jankel Adler*..., p. 205.

⁶³ Cf. M. Müller, “Der Kongress...,” pp. 17–22; Gluchowska, *Avantgarde und Liebe*..., pp. 58–61; L. Gluchowska, “Cosmopatriots? Internationalism and Patriotism in the Thinking of the Classic Avant-garde. The Case of Stanislaw Kubicki (1889–1942),” [in:] *The Avant-Garde and the State*..., pp. 141–148.

⁶⁴ Cf. H. von Wedderkop, “Internationale Liebe in Düsseldorf,” *Die Weltbühne* (Berlin) 1922, vol. 18, no. 29, pp. 55–60. Two accounts of the Congress published in 1922 were found incomprehensible in Germany. One was by Tomoyoshi Murayama, who would later popularize Dadaism in Japan. The other, written in Polish, was probably Berlewi's review, quoted below; cf. S. von Wiese, “Ein Meilenstein...” p. 53, fn. 25.

⁶⁵ H. Berlewi, “Międzynarodowa Wystawa...”.

⁶⁶ S. Kubicki et al., “Second Manifesto of the Commune,” trans. D. Britt, [in:] *Between Worlds*..., pp. 394–397; *Versuch einer Rekonstruktion. Internationale Ausstellung revolutionärer Künstler 1922 in Berlin*, ed. P. Mantis, Berlin, ex. cat., Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1975, n.p.; more [in:] L. Gluchowska, “Nicht unsere Werke sind wichtig...”.

stated firmly, criticizing the organizers – Das Junge Rheinland, The Dresden Secession group, and the Die Novembergruppe [The November Group] – for forming a cartel seeking to centralize and bureaucratize artistic life.⁶⁷ Wary of its malicious intentions were also Die Kommune's friends from the Berlin Dada community – Hannah Höch, Raoul Hausmann, Otto Dix, George Grosz – as well as those from Zürich's Artistes Radicaux [Radical Artists], e.g. Hans Arp, Viking Eggeling, Marcel Janco, or Hans Richter.⁶⁸ Against the cartel and the circle of the avant-garde's most famous gallery – Berlin's Der Sturm – the members of Die Kommune upheld their theses, and presented performatively: "We shall have nothing to do with the grubby opportunism that is prevalent in artistic groups in general [...]. We have no interest in reconciliation at any price [...]. We neither have nor want any form of bureaucratic organization [...]. We accept no protection from anyone in authority."⁶⁹ They accused the organizers of the 1st *International Exhibition* of trying to dominate the art market and of pursuing their particular interests:

It has not crossed any of their minds to disband in the interests of a greater international community. [...] We originally gave our association the name of *Die Kommune*. We now detach the label from our brows and state that this group no longer exists. Our connection will continue, even without a name, if we as human beings are truly connected.⁷⁰

The catalogue of the 1st *International Exhibition*, with a foreword by Kandinsky proclaimed a "synthesis," that is, the dissolution of boundaries between art and other realms of human activity. Among the exhibits were the aforementioned Adler's *My Parents* and Lindenfeld's sculpture *Mother and Child*.⁷¹ Szwarc's and Adler's works were reproduced in the catalogue and discussed in the press.⁷²

⁶⁷ The evidence of Berlewi and Kubicki's different orientations is also the fact that prior to the Congress Berlewi, along with Adler, participated at the *Great Berlin Art Exhibition* (*Große Berliner Kunstausstellung*), in May and June of 1922, organized by Die Novembergruppe, from which the Kubickis kept their distance, as they did towards the *Arbeitsrat für Kunst* [Work Council for Art], because their anarchist world view opposed any institutionalization of artistic life. As for Berlewi, he also took part at the second exhibition of Die Novembergruppe. Cf. *Milgroim*, 1923, vol. 2, no. 5, pp. 39–40; A. Slupska, "Milgroim Magazine as a Carrier of the Idea of a New Jewish Art and Modern Reproductive Graphic Art," [in:] *Bunt a tradycje grafiki...*; L. Głuchowska, "Artists from Poland in the International Milieu..." pp. 103–104.

⁶⁸ S. von Wiese, "Ein Meilenstein..." p. 51; M. Müller, "Der Kongress..." pp. 20–21.

⁶⁹ S. Kubicki et al., "Manifesto of the Commune (*Manifest der Kommune*)," trans. D. Britt, [in:] *Between Worlds...*, p. 395.

⁷⁰ S. Kubicki et al., "Second Manifesto of the Commune..." pp. 396, 397.

⁷¹ Cf. repr. [in:] *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda...*, p. 63.

⁷² B. Finkeldey, "Die 'I. Internationale Kunstausstellung'..." pp. 24–26; G. Schreiner-Mörsenbroich, "I. Internationale Kunstausstellung in Düsseldorf," *Volkszeitung* (Düsseldorf) 1922, no. 144, repr. [in:] S. von Wiese, "Ein Meilenstein..." p. 21.

The stylistically heterogeneous show featured many mediocre works, which Otto Pankok, also close to the Kubickis, called a “mass, a sea of paintings, a chaos.”⁷³ Berlewi, however, thought them an “attempt at reviving and taking stock of the achievements of the new art so far,” which according to him represented two opposite trends: “material-constructive” and “individual-destructive.”⁷⁴ An example of the former was expressionism, whose “agony” he saw in the work of the Dadaists and Die Novembergruppe. He had a more favourable view of Russian Constructivism and of parallel trends in the West, including the French, the authors of abstract film – Eggeling (about whom he wrote an enthusiastic article) and Richter; the Hungarians – László Moholy-Nagy and László Peri; and the Dutchman Theo van Doesburg, the publisher of *De Stijl*.⁷⁵

At the Düsseldorf Congress, Poland was represented by Berlewi (based in Germany at the time), former members of Yung Yidish: Barciński (at the time already associated with the Dresden Secession), Lindendorf (arrived from Wiesbaden), Adler (a representative of the organizers, Das Junge Rheinland), and Szwarc (also in his capacity as a correspondent of the French section), as well as Bunt’s Stanisław and Margarete Kubicki (her an artist and poet, listed as “Stanisla[wo]wa,” both de facto German citizens), and also, perhaps, Nacht-Samborski.⁷⁶

Paradoxically, the proceedings of the Congress focused on administrative issues rather than artistic and ideological ones. The main subject of the debate was the idea of establishing the Union’s representations in the different countries. Berlewi (elected, like Adler, to the main board as a delegate of Eastern European Jewish artists) proposed organizing the next Congress in Warsaw, then still the European hub of the Yiddish avant-garde.⁷⁷ He also postulated drawing up a definition of the international artist, which however did not happen.⁷⁸ All that contradicted the theses of the *Second Manifesto* of Die Kommune, read out during the Congress and published later in Berlin.⁷⁹ Its co-authors – Kubicki, Hausmann, Freundlich, Franz Wilhelm Seiwert (portrayed by Adler around 1928⁸⁰) – caused a split in the proceedings, protesting, alongside Wollheim of Das Junge Rheinland, against one of the members of the Congress’s honorary committee, namely Herbert Eulenberg, a signatory during the war of the nationalist petition of the ninety nine intellectuals.⁸¹ Die Kommune also accused the organizers of distort-

⁷³ O. Pankok, “Betrachtung zur 1. Internationalen in Düsseldorf,” *Kunstblatt* 1922, p. 356; cf. L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe...*, pp. 58–61, 102–141.

⁷⁴ H. Berlewi, “Międzynarodowa Wystawa...”.

⁷⁵ L. Głuchowska, “From Abstract Film to Op Art...,” pp. 41–59.

⁷⁶ S. von Wiese, “Ein Meilenstein...,” p. 54; cf. J. Stajuda, “Artur Nacht-Samborski...”

⁷⁷ *Warszawska awangarda jidysz...*, pp. 8, 11–13.

⁷⁸ S. von Wiese, “Ein Meilenstein...,” p. 55.

⁷⁹ S. Kubicki et al., “Second Manifesto...”

⁸⁰ Cf. repr. in: *Jankel Adler...*, p. 43.

⁸¹ *Versuch einer Rekonstruktion...*, n.p.; P. Mantis, “Die Jahre der Krise...,” pp. 19–20.

ing the principle of internationalism by dividing the Exhibition and Congress into national sections.⁸² It also opposed doing business with art dealers Gustav Flechtheim and Carl Nierendorf, already criticized (without mentioning their actual names) for “commercial middleman” (“parasites”) in the group’s first *Manifesto*,⁸³ written and published in Berlin in *Die Aktion* in March 1922 in reaction to the emergence of the “cartel,” which Die Kommune considered a symbol of mercantilism and of attempts to centralize artistic life. Inspired by the individualistic anarchism of Mikhail Bakunin, Peter Kropotkin, and Max Stirner, whom the Kubickis felt close to,⁸⁴ the group’s programme, based on “human, not artistic guarantees,” was a proclamation of a supra-national “internationale of the spirit” and the utopia of a “new world,” one devoid of borders and offices.⁸⁵ Unlike Die Kommune, the International Faction of Constructivists [Internationale Fraction der Konstruktivisten], formed during the Congress by Van Doesburg, Richter, and El Lissitzky, was prevented from presenting its agenda, as a result of which its members ostentatiously left the Congress. They were joined by others.⁸⁶

The Exhibition and Congress did not turn into recurring events. The separatists immortalized themselves in a para-Dadaist photograph that manifested their reserve towards both. Rather than the plenary room of the Rhineland Government Building, where the proceedings took place, the picture framed the figures in front of a street banner directing passers-by to the *Trade Exhibition for Waste Management and Transportation* [*Fachausstellung für Stadtreinigung und Fuhrwesen*] taking place nearby (2 May – 11 June 1922). The ambiguous and hardly translatable dialectic of the German title, especially the term *Fuhrwesen* (“transport,” but also “guidance”), may metaphorically point to a “reformist” and radical course embarked on by the separatists. The local press called them a “handful of Dadaists,”⁸⁷ but in fact they became – paradoxically and despite the organizers’ intentions – the real avant-garde of the coming years. It was from within that there emerged the Constructivist International, grouping the authors of a universal rational style in design and architecture (founded at the Congress of the Constructivists and Dadaists in Weimar in September 1922), and Gruppe progressiver Künstler [Group of Progressive Artists, 1922–1933], formed in Köln by Seiwert, critical of the Communist Party. Its roots were in Die Kommune, whose members, in opposition to the “mercantile” show in the capital of North Rhine-Westphalia, initiated upon their return to Berlin the *International Exhibition of Revolutionary Artists* [*Internationale Ausstellung revolutionärer Künstler*].

⁸² S. von Wiese, “Ein Meilenstein...,” p. 54.

⁸³ S. Kubicki et al., “Manifesto of the Commune...,” p. 395.

⁸⁴ J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota...*, pp. 125–132.

⁸⁵ S. Kubicki et al., “Manifesto of the Commune...”

⁸⁶ S. von Wiese, “Ein Meilenstein...,” p. 54, fns. 34, 35.

⁸⁷ Ibidem, pp. 54–55.

International Exhibition of Revolutionary Artists, Berlin, 1922

The Berlin *International Exhibition of Revolutionary Artists* was organized in Prenzlauer Berg, the working-class quarter of Berlin, by Kubicki and Gasbarra, later a dramaturg at Piscator's theatre. Besides Kubicki and his wife, Margarete, Poland was represented by their colleagues from the radical wing of Bunt – Władysław Skotarek and Stefan Szmaj – as well as by Adler, even though he was the one who tried to stop the separatists in Düsseldorf from walking out.⁸⁸ On the invitation, Kubicki put his linocut, *The Loner* (*Der Einsame*). It shows, schematically and without any social context, the revolutionary – an avant-garde figure of the alienated artist. A dematerialized “new Eve” – *Maternité* (1919) – forms a pendant to it.⁸⁹



Fig. 10. Invitation for the *International Exhibition of the Revolutionary Artists*, Oct. 22 – Nov. 30, 1922, Berlin, with Stanisław Kubicki's linocut *The Loner*

Source: Kubicki-Archive, Berlin, photo ©: Lidia Gluchowska.

For Kubicki, the Berlin Exhibition of 1922 was the final chord of the utopia of a “new community” and the end of his belief in the power of the internationalist message. He stopped penning bilingual revolutionary poems-manifestos

⁸⁸ *Versuch einer Rekonstruktion...*, n.p.

⁸⁹ Cf. repr. in: L. Gluchowska, *Avantgarde und Liebe...*, pp. 86, 342; eadem, *Stanisław Kubicki – In transitu...*, p. 223.

(1918–1921).⁹⁰ Critical recapitulation gave way in his paintings to an escapist apotheosis of nature. In this sense, *The Loner* found another pendant in the 1928 pastel, *Man and Animals* [*Der Mensch und die Tiere*]. It is a torso again, but one that, despite geometrization, thanks to the natural skin tone, oozes an aura of carnality. Unlike *The Loner*, shown in an empty space, a token of his social isolation, here the figure – as in Kubicki's later painting, *The Saint and Animals* [*Der Heilige und die Tiere*], (1932) – is presented among other beings, which the artist in his theosophical texts, including in an article published in *a bis z*, the Köln magazine of the Gruppe progressiver Künstler [Group of Progressive Artists], (1923–1933) declared – in what was truly an ecological spirit – as equal to people.⁹¹ *Man and Animals* is an image of a perfect “new world,” the homeland of a “new man.” Here a lone revolutionary – a “new Adam” – has found a refuge in nature.⁹² Though Kubicki's anarchistic sympathies are documented until 1925 by his contacts with Tristan Rémy of Le Tournesol [The Sunflower], whom he had met in Düsseldorf, and with members of the Belgian group La Lumière [The Light], and from 1927, at Berlin's *Hufeisensiedlung* [Horseshoe] housing estate, with Erich Mühsam and Heinrich Vogeler, his internationalist fervour gradually abated. Instead, he devoted himself more and more to nature studies, which he had already pursued during his studies in Berlin (1909–1911), as well as to photographic experiments, conducted together with Hausmann, who caught him on film in front of *Saint and Animals* at Kubicki's studio.⁹³

The Kubickis collaborated with Adler throughout the 1920s and at the beginning of the 1930s. All three belonged to the Gruppe progressiver Künstler, which arose out of Die Kommune.⁹⁴ Interesting documents of these times are three well known photographs by August Sander, the New Objectivity (Neue Sachlichkeit) artist, called the court photographer of the Progressive Artists (Hofphotograph der Progressiven) – for his famous series, *People of the Twentieth Century* [*Menschen des 20. Jahrhunderts*], (1929) – a panorama of modern society. In this series, Kubicki is seen sitting on the garden steps of his home at the Bruno Taut-designed Hufeisensiedlung. Significantly, he looks more like an aristocrat here than like an anarchist, “Bunt's most radical member,”⁹⁵ – a leftist agitator, as Polish research branded him for years – and so unlike his friend, Mühsam, photographed, at

⁹⁰ Cf. L. Gluchowska, *Stanisław Kubicki – In transitu...*, also including a detailed documentation and interpretation of Kubicki's political and literary activities.

⁹¹ S. Kubicki, „das verhältnis des menschen zur schöpfung,” *a bis z* (Köln) 1931, no. 21, pp. 81–83.

⁹² L. Gluchowska, *Avantgarde und Liebe...*, pp. 243, 260, 261, 263, 269, 271, 339, repr. pp. 196–197, 261. For the “new Eve” cf. repr. pp. 86, 342.

⁹³ Cf. repr. [in:] *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda...*, p. 159.

⁹⁴ *Versuch einer Rekonstruktion*, n.p.

⁹⁵ J. Ratajczak, *Zagasy “brzask epoki”*. Szkice z dziejów czasopisma “Zdrój” 1917–1922, Poznań 1980, p. 214.

Kubicki's bidding, in an identical pose, in the company of two other "revolutionaries" from the Munich Soviet Republic, in the same setting a street away.⁹⁶ Sander's photography depicting Adler taken for the same series has an identical title to the one depicting Kubicki, *The Painter* [*Der Maler*], although the arrangement is quite different, as Adler is presented sitting on a chair, in front of a neutral background.

Both Adler and Kubicki published their art pieces in *a bis z*, the magazine of the Gruppe progressiver Künstler. This relatively little-known review of a very interesting artistic profile deserves still more consideration by researchers. Kubicki collaborated with the Gruppe as an anarcho-syndicalist, mediating, e.g., in their contacts with Kazimir Malevich, the theoretician of Suprematism, whom he had met at the home of his friend, Hans von Riesen, the later translator of *The Non-Objective World*. Kubicki's article "proletarische kunst" [Proletarian art] in *a bis z* was a conclusion of his discussion with Malevich concerning the artistic situation in post-revolutionary Russia. In a polemical, open correspondence with Seiwert, Kubicki called proletarian art a "contradictio in adjecto."⁹⁷

Kubicki's scepticism towards committed art, made "for the workers," reveals an unbridgeable discrepancy between his art and the leftist formula of the New Reality typical for the Gruppe progressiver Künstler; only a few of his semi-figurative, socially critical works from the series *Madonna Standing on Every Street Corner* [*Madonna steht an jeder Strassenecke*], (1929) or *Mother with Dead Child* [*Mutter mit totem Kind*], (c. 1928), match the agenda.⁹⁸ As for Adler, he also partly separated from the group, developed his own style, which evolved towards semi-surrealism, becoming one of the best known artists in Germany. In 1926, together with Artur Kaufmann and Adolf Uzarski, he painted frescoes for the foyers of the Düsseldorf Planetarium (since 1978 – a concert hall), and in 1928 he became a gold medalist at the exhibition *German Art Düsseldorf* [*Deutsche Kunst*

⁹⁶ Cf. repr. in: *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda...*, p. 154; cf. *Wielość w jedności. Offset, serigrafia, techniki cyfrowe i działania intermedialne w grafice polskiej*, ed. B. Chojnacka, ex. cat., Leon Wyczółkowski District Museum Bydgoszcz, Bydgoszcz 2018, p. 162, issue 101.

⁹⁷ S. Kubicki, "proletarische kunst," *a bis z* 1931, no. 12, p. 66. (Seiwert's reply: pp. 67–68). Malevich, like Kubicki, is an example of a multiple identity, something he expressed during a Polish-Russian exhibition at Moscow's Lemerier Gallery in 1915, where he joined the Polish section and issued a proclamation to young artists in Polish. The same transnational attitude was shared by the Yung Yidish artists, acting at first in Łódź and then partly in Berlin (Adler, Ida Brauner, and Lindenfeld), Dresden (Ida Brauner, Barciński) and later in West Germany (Adler – in Köln, Lindenfeld – in Wiesbaden), as well as in Paris (Szwarc). Cf. L. Głuchowska, "Station Warsaw. Malevich, Lissitzky..." p. 245; cf. A. Turowski, *Malewicz w Warszawie: rekonstrukcje i symulacje*, Kraków 2004, pp. 214, 229, 396.

⁹⁸ Cf. repr. in: L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe...*, pp. 219, 226, 356.

Düsseldorf] for the painting *Cats (Katzen)*, and after his artistic travels to Mallorca and the Spanish mainland, in 1931, he received the studio at the Art Academy in Düsseldorf. According to a historian of his oeuvre, there was even talk about his being offered an appointment to the Bauhaus.⁹⁹

***Entartete Kunst* and its rehabilitation**

After Hitler came to power in Germany, many artists were forced to go abroad. Adler and Kubicki were among them. The international avant-garde environment was dispersed as a result of the “degenerate art” campaign and related persecutions. At the beginning of World War II, Kubicki joined the Polish resistance movement and, as a courier for the neutral embassies in Berlin, he smuggled money to Warsaw. Captured by the Gestapo, he was murdered in Pawiak prison in 1942. His last unfinished painting, entitled *Moses in Front of the Burning Bush* [*Moses vorm brennenden Dornbusch*] (1933/1934), is a symbol of the ambiguous relationship of art, religion, and power. It is similar to *The Tower of Babel* [*Wieża Babel / Der Turm zu Babel / Revolution*, 1917],¹⁰⁰ the linocut from the poster of the Bunt’s first exhibition in Poznań (in March 1918), in terms of the composition and programme message. However, it no longer expresses the idea of creating a supranational community – without borders, speculations, and offices – but refers to its dramatic decline in the days of fascism. Adler served in the Polish army and did not give up his Polish passport even after the war. Margarete Kubicka hid Polish prisoners in her house and managed to save many works of her friends from Bunt, Yung Yidish, and other artists close to them.¹⁰¹

In the late 1950s, an intensive process of rehabilitation of the avant-garde began in Germany and Western Europe. An expression of this was, among others, the so-called *Second German Autumn Salon* [*Zweites Deutsches Herbstsalon*] in West Berlin in 1961.¹⁰² It was then that the artists once associated with Bunt and Yung Yidish met again and were immortalised in a photograph initiated by Berlewi.

As commonly known, Berlewi, particularly in the 1960s, “rediscovered” his constructivist oeuvre, started to create the *Archives internationales de l’avant-garde* and became well known as a “father of op-art.”¹⁰³ His supporters in this process

⁹⁹ A. Klapheck, *Jankel Adler*, Recklinghausen 1966, p. 8.

¹⁰⁰ Cf. repr. in: L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe...*, pp. 23, 120, 143, 198, 361.

¹⁰¹ L. Głuchowska, *Stanisław Kubicki – In transitu...*, pp. 202–222, 224–244; *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda...*, pp. 54–59.

¹⁰² The exhibition was described as the *Zweites Deutsches Herbstsalon* in: *Der Sturm. Herwarth Walden und die europäische Avantgarde. Berlin 1912–1932*, ed. L. Reidemeister, ex. cat., National Gallery, West Berlin 1961; cf. *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda...*, pp. 173–181; L. Głuchowska, “Ekspresjonizm w sztuce polskiej,” pp. 382–384.

¹⁰³ Cf. L. Głuchowska, “From Abstract Film to Op Art...”

were, among others, Margarete Kubicka from the Bunt group and her son, the co-founder of Berlin's Free University (*Freie Universität*), who acquainted him with several contacts to the members of the first avant-garde and their followers. In this way Berlewi was offered the opportunity to visit, e.g., von Riesen, a close friend of the Kubickis and the translator of Malevich's writings. The meeting, documented in the photograph also depicting Hel Enri, Berlewi's mother, who in her old age became a "naïve" artist, still remains in the Kubicki Archive in Berlin.



Fig. 11. *Second German Autumn Salon*, exhibition *Der Sturm. Herwarth Walden and the European Avantgarde. Berlin 1912–1932*, Nationalgalerie, Orangerie, Palais Charlottenburg, Berlin 1961 (from the left: Margarete Kubicka, St. Karol Kubicki, Sina Walden, Henryk Berlewi, Hel Enri)

Source: Kubicki-Archive, Berlin, unknown photographer.

As mentioned, works by artists from Bunt and Yung Yidish were displayed again together in Berlin, within the *Avant-Garde* section of the exhibition *We Berliners: The History of the Polish-German Neighbourhood* in 2009,¹⁰⁴ and at the exhibition *Otto Mueller and his Network in Wrocław* (2018–2019).¹⁰⁵

¹⁰⁴ Cf. L. Głuchowska, "Avantgarde: Berlin – Poznań...", pp. 160–196; video documentation: *Awangarda*, at: <http://www.obieg.pl/audiovideo/12514>; *Epilog*, at: <http://www.obieg.pl/audio-video/11752> (access: 1.11.2019).

¹⁰⁵ Cf. repr. in: L. Głuchowska, „Ekspresjonizm w sztuce polskiej...”



Fig. 12. Photography of (from the left): Hel Enri, Henryk Berlewi, and Hans von Riesen, Bremen, c. 1962

Source: Kubicki-Archive, Berlin, repr. Lidia Głuchowska.

In the context described, it is worth paying attention to two facts concerning the exhibition *Expressions of Freedom. Bunt and Yung Yidish...* in Łódź in 2019. Firstly, most of the works by artists from the Poznań group displayed there came from the former collection of Margarete and Stanisław Kubicki and were shown earlier as part of the touring exhibition *Bunt – Expressionism – Cross-border Avant-garde* in Poland and Germany in 2015. In the Museum of the City of Łódź, these prints were displayed next to works of the Yung Yidish artists, Adler and Lindenfeld, as mentioned earlier, previously belonging to the same collection.

Secondly, contemporary artists from the Poznań University of the Arts (together with their colleagues from the Wrocław Academy of Fine Arts) not only honored the Kubicki's son, Professor St. Karol Kubicki, through a donation to Polish museums of several of their own projects in 2015 and later on, but they also prepared *Hommage à Bunt et Yung Yidish* – a graphic presentation entitled “+/-,” with contemporary artists from Łódź in 2019, to accompany the exhibition *Expressions of Freedom...*¹⁰⁶ All these artistic events over a five-year period constituted a prelude and supplement to the celebrations of the centenary of the

¹⁰⁶ Cf. L. Głuchowska, “Sto lat awangardy...”; eadem, *Bunt, Ulotka, Ich 7...*; eadem, “Nicht unsere Werke sind wichtig...”.

Great War, the Polish avant-garde, and Polish independence. Historical revision of the events that took place one hundred years before honoured Bunt and Yung Yidish members as “cosmopatriots,”¹⁰⁷ who respected both national and universal values, among them their mutual artistic and political diversity.

Bibliography

- 1914, ed. G. Gerharde-Upeniece, ex. cat., National Gallery in Riga, Riga 2014.
1914. *War and Modernism*, ed. G. Cēbere, Riga 2015.
- The Aesthetics of Matter. Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, eds S. Posman, A. Reverseau, S. Bru et al., Berlin 2013.
- The Avant-garde and the State*, ed. D. Monkiewicz, ex. cat., Muzeum Sztuki, Łódź 2018.
- Between Worlds. A Sourcebook of Central-European Avant-Gardes*, eds T.O. Benson, É. Forgács, Cambridge, Mass. 2002.
- Białostocki J., “Crises et fulgurations de l’art,” *Diogenes* 1986, no. 133, pp. 3–22.
- Bunt a tradycje grafiki w Polsce i w Niemczech*, eds L. Głuchowska, H. Gołuńska, M.F. Woźniak, Bydgoszcz 2015.
- Bunt. Ekspresjonizm Poznański 1917–1925*, ed. G. Hałasa, ex. cat., Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003.
- Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda. Prace z berlińskiej kolekcji prof. St. Karola Kubickiego / Bunt – Expressionismus – Grenzübergreifende Avantgarde. Werke aus der Berliner Sammlung von Prof. St. Karol Kubicki*, ed. L. Głuchowska, ex. cat., National Museum in Poznań, Poznań 2015.
- Bunt – nowa ekspresja / Bunt – New Expression*, ed. M. Kurak, Poznań 2020.
- Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, ed. T.O. Benson, ex. cat., Los Angeles County Museum of Art, Cambridge, Mass. 2002.
- Decentring the Avant-Garde*, eds P. Bäckström, B. Hjartarson, Amsterdam 2014.
- De Stijl*, [in:] *The Tradition of the Constructivism*, ed. S. Bann, London 1974, p. 54.
- Der Sturm. Herwarth Walden und die europäische Avantgarde. Berlin 1912–1932*, ed. L. Reidemeister, ex. cat., National Gallery, West Berlin 1961.

¹⁰⁷ Cf. L. Głuchowska, “Cosmopatriots?...” For the methodology and terminology cf. A. Gunnarsson, “Cosmonational. Neither National nor Cosmopolitan – But a Tinge of Avant-Garde Modernism,” [in:] *Nationalism and Cosmopolitanism in the Avant-Garde and Modernism...*; B. Hjartarson, “International Nationalism. Reflections on the Emergence of (Icelandic) Anti-Avant-Gardism,” [in:] *Transnationality, Internationalism and Nationhood...*; idem, “Anationalism and the Search for a Universal Language. Esperantism and the European Avant-Garde,” [in:] *Decentring the Avant-Garde*, eds P. Bäckström, B. Hjartarson, Amsterdam 2014; P. Piotrowski, “Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde,” [in:] *Europa! Europa?...*

- Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, eds R. Stanislawski, Ch. Brockhaus, ex. cat., Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen, Bonn 1992.
- Europa! Europa? The Avant Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, eds S. Bru, J. Baetens, B. Hjartarson et al., Berlin 2009.
- Expressionismus. Die zweite Generation 1915–1925*, ed. S. Barron, London 1989.
- Finkeldey B., “Die ‘I. Internationale Kunstausstellung’ in Düsseldorf 28. Mai bis 3. Juli 1922,” [in:] *K.I. Konstruktivistische Internationale. Utopien für eine Europäische Kultur 1922–1927*, eds B. Finkeldey, K.-U. Hemken, M. Müller et al., ex. cat., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Stuttgart–Ostfildern-Ruit 1992, pp. 23–30.
- Frankowska M., Frankowski A., *Henryk Berlewi*, Gdańsk 2009.
- Futur antérieur. L'avant-garde et le livre Yiddish (1914–1939)*, eds N. Hazan-Brunet, A. Ackerman, ex. cat., Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris 2009.
- Geron M., *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015.
- Gluchowska L., “Artists from Poland in the International Milieu of Classical Berlin Avant-Garde Die Aktion, Der Sturm, and Die Novembergruppe,” [in:] *Polish Avant-Garde in Berlin*, ed. M. Stolarska-Fronia, Berlin 2020, pp. 81–119.
- Gluchowska L., “Avantgarde: Berlin – Poznań,” [in:] *My, berlińczycy! Wir Berliner! Geschichte einer deutsch-polnischen Nachbarschaft*, ed. R. Traba, ex. cat., Museum/Ephraim Palais, Berlin–Leipzig 2009, pp. 171–182.
- Gluchowska L., “Awangarda: Berlin – Poznań,” [in:] *My, berlińczycy! Wir Berliner! Historia polsko-niemieckiego sąsiedztwa*, ed. R. Traba, ex. cat., Berlin Museum/Ephraim Palais, part 2, Berlin–Olsztyn 2011, pp. 171–182.
- Gluchowska L., *Avantgarde und Liebe. Margarete und Stanislaw Kubicki 1910–1945*, Berlin 2007.
- Gluchowska L., “Awangardowe uniwersum a lokalna perspektywa. Uwagi o historii kolekcji sztuki prof. St. Karola Kubickiego” / “Avantgardistisches Universum und lokale Perspektive. Entstehungsgeschichte der Sammlung von Prof. St. Karol Kubicki,” [in:] *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda. Prace z berlińskiej kolekcji prof. St. Karola Kubickiego / Bunt – Expressionismus – Grenzübergreifende Avantgarde. Werke aus der Berliner Sammlung von Prof. St. Karol Kubicki*, ed. L. Gluchowska, ex. cat., National Museum in Poznań, Poznań 2015, pp. 85–132.
- Gluchowska L., “Bunt – Refleks – Ulotka – Ich 7 – performatywna, ekstrerytualna i międzygeneracyjna ‘międzynarodówka ducha?’ / Bunt – Refleks [Reflex] – Ulotka [The Flyer] – Ich 7 [The 7 of Them] – the Performative, Extra-territorial and Intergenerational ‘International of the Spirit?’,” [in:] *Ulotka / Der Flyer*, pp. 16–37, 107–116.
- Gluchowska L., “Cosmopatriots? Internationalism and Patriotism in the Thinking of the Classic Avant-garde. The Case of Stanislaw Kubicki (1889–1942),”

- [in:] *The Avant-garde and the State*, ed. D. Monkiewicz, ex. cat., Museum of Art in Łódź, Łódź 2018, pp. 141–148.
- Głuchowska L., “Der Erste Weltkrieg – Unabhängigkeit Polens – Polonisierung des Expressionismus,” [in:] *Die Künste in Zeiten politischer Zäsuren und gesellschaftlicher Transformation. Agens, Arena, Projektionsraum*, eds M. Marek, K. Bernhardt, A. Lipińska, Warsaw (forthcoming).
- Głuchowska L., “Ekspresjonizm w sztuce polskiej – przegląd najważniejszych zjawisk,” [in:] *Malarz. Mentor. Mag. Otto Mueller a środowisko artystyczne Wrocławia*, eds L. Głuchowska, D. Schmengler, A. Kern, ex. cat., Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Heidelberg 2019, pp. 378–392.
- Głuchowska L., “Der Expressionismus in der polnischen Kunst – ein Überblick,” [in:] *Maler. Mentor. Magier. Otto Mueller und sein Netzwerk in Breslau*, eds D. Schmengler, A. Kern, L. Głuchowska, ex. cat., Neue Nationalgalerie/Neue Galerie im Hamburger Bahnhof, Berlin, 2018/2019, Heidelberg 2019, p. 378–392.
- Głuchowska L., “Ezoteryka i polityka w grafice wczesnej polskiej awangardy – Formistów, Buntu i Jung Idysz,” [in:] *Wielość w jedności: drzeworyt polski po 1900 roku*, ed. Barbara Chojnacka, Bydgoszcz 2009, pp. 49–63.
- Głuchowska L., “From Abstract Film to Op Art and Kinetic Art? Henryk Berlew’s Mechano-Facture as a Transmedial Adaptation of the Experimental Films by Viking Eggeling,” [in:] *The Aesthetics of Matter. Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, eds S. Posman, A. Reverseau, S. Bru et al., Berlin 2013, pp. 40–59.
- Głuchowska L., “From Transfer to Transgression. Yiddish Avant-Garde – a Network within the Universal Network of the International Movement or a Complementary One?,” [in:] *Transferts, appropriations et fonctions de l’avant-garde dans l’Europe intermédiaire et du Nord*, ed. H. Veivo, Paris 2012, pp. 143–168.
- Głuchowska L., “‘In Poland. That Means Nowhere’. The ‘Foreign War’ and the ‘New State’, 1914–1918. Polish Art between Tradition and Avant-Garde,” [in:] *1914. War and Modernism*, ed. G. Cēbere, Riga 2015, pp. 201–220.
- Głuchowska L., “International Expressionism as the Style of the Great War? Remarks on its Adaptation and Evaluation,” [in:] *Nationalism and Cosmopolitanism in the Avant-Garde and Modernism: The Impact of WWI*, eds L. Głuchowska, V. Lahoda, Prague 2022, pp. 58–97.
- Głuchowska L., “Jewish Artistic Networks Around the Great War. The Voice of ‘Others’ and the Utopia of ‘Yiddishland’,” [in:] *Nationalism and Cosmopolitanism in the Avant-Garde and Modernism: The Impact of WWI*, eds L. Głuchowska, V. Lahoda, Prague 2022, pp. 500–537.
- Głuchowska L., “Kunst, Politik und Eskapismus. Expressionistische Künstler-Seher und avantgardistische Konstrukteure der Welt in der polnischen Kunst- und Kulturgeschichte,” [in:] *Maler. Mentor. Magier. Otto Mueller und*

- sein Netzwerk in Breslau*, eds D. Schmengler, A. Kern, L. Głuchowska, ex. cat., Neue Nationalgalerie/Neue Galerie im Hamburger Bahnhof, Berlin, 2018/2019, Heidelberg 2019, pp. 405–410.
- Głuchowska L., “‘Nicht unsere Werke sind wichtig, sondern das Leben.’ Performative Manifestationen der Gruppen Bunt und Die Kommune,” *Expressionismus* 2015, no. 2, pp. 15–36.
- Głuchowska L., “‘Obiektywna fotografia’ i konstruowana historiografia sztuki? Głosy do dziejów kosmo-patriotycznej grupy Bunt/ ‘Objektive Fotografie’ und konstruierte Kunstgeschichtsschreibung? Anmerkungen zur Geschichte der (kosmo)patriotischen Gruppe Bunt,” [in:] *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda / Bunt – Expressionismus – Grenzübergreifende Avantgarde*, ed. L. Głuchowska, ex. cat. Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2015, pp. 133–189.
- Głuchowska L., “Okkultismus, Esoterik, Mystik und die Ikonographie des Unsichtbaren. Das Beispiel der Posener Gruppe Bunt und des Bauhaus-Professors Lothar Schreyer,” [in:] *Europa! Europa? The Avant Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, eds S. Bru, J. Baetens, B. Hjartarson et al., Berlin 2009, pp. 306–327.
- Głuchowska L., “Poznań and Łódź: National Modernism and International Avant-garde. *Zdrój* (1917–22); *Yung-Yidish* (1919); and *Tel-Awiw* (1919–21),” [in:] *Modernist Magazines: A Critical and Cultural History*, vol. 3: *Europe 1880–1940*, eds P. Brooker, A. Thacker, Ch. Weikop et al., Oxford 2012, pp. 1208–1233.
- Głuchowska L., *Stanisław Kubicki – in transitu. Poeta tłumaczy sam siebie / Ein Poet übersetzt sich selbst*, Wrocław 2015.
- Głuchowska L., “Station Warsaw. Malevich, Lissitzky and the two traces of cultural transfer between ‘East’ and ‘West’,” *Centropa* 2013, vol. 12, no. 3, pp. 241–257.
- Głuchowska L., “Sto lat awangardy i transgraniczny hołd dla Buntu i Jung Idysz/ One Hundred Years of Avant-garde and Cross border Homage to *Bunt* and *Yung Yidish*,” [in:] *Bunt – nowa ekspresja / Bunt – New Expression*, ed. M. Kurak, Poznań 2020, pp. 116–181.
- Głuchowska L., “Sztuka, polityka i eskapizm. Artysta-wieszcz i konstruktorzy ‘nowego świata’ awangardy w historii polskiej sztuki i kultury,” [in:] *Maler. Mentor. Magier. Otto Mueller und sein Netzwerk in Breslau*, eds D. Schmengler, A. Kern, L. Głuchowska, ex. cat., Neue Nationalgalerie/Neue Galerie im Hamburger Bahnhof, Berlin, 2018/2019, Heidelberg 2019, pp. 402–411.
- Głuchowska L., “The Great War and Expressionism ‘Outside the Centre’ – ‘The Rite of Spring’, ‘Masochism’, ‘Suppression’,” [in:] *The Great War*, eds P. Kurc-Maj, A. Saciuk-Gąsowska, P. Polit, ex. cat., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2018, pp. 39–64.

- Głuchowska L., "The Great War and the New Art in Poland: Between Patriotic Ethos, Nationalisation of Modernism, and International Attempts in Aesthetics," [in:] *Nationalism and Cosmopolitanism in the Avant-Garde and Modernism: The Impact of WWI*, eds L. Głuchowska, V. Lahoda, Prague 2022, pp. 214–247.
- Głuchowska L., "'The New World' of the Avant-Garde and the 'New States' in Central Europe. Perspectives of a Postnational and Postcolonial New Art History. Postface," [in:] *Transnationality, Internationalism and Nationhood. European Avant-Garde in the First Half of the Twentieth Century*, eds H. van den Berg, L. Głuchowska, Leuven 2013, pp. 183–212.
- Głuchowska L., "Zdrój – Die Aktion – Der Sturm. Czasopisma artystyczne i transfer kulturowy a echa kubizmu w twórczości graficznej artystów grupy Bunt / "Zdrój – Die Aktion – Der Sturm. Art magazines and cultural transfer in relation to the echoes of Cubism in the graphic work of the Bunt group artists," [in:] *Bunt a tradycje grafiki w Polsce i w Niemczech*, eds L. Głuchowska, H. Gołuńska, M.F. Woźniak, Bydgoszcz 2015, pp. 37–60.
- The Great War*, eds P. Kurc-Maj, A. Saciuk-Gąsowska, P. Polit, ex. cat., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2018.
- Gunnarsson A., "Cosmonational. Neither National nor Cosmopolitan – But a Tinge of Avant-Garde Modernism," [in:] *Nationalism and Cosmopolitanism in the Avant-Garde and Modernism: The Impact of WWI*, eds L. Głuchowska, V. Lahoda, Prague 2022, pp. 368–385.
- Guralnik N., "Jankel Adler, ein europäischer Künstler auf der Suche nach einem jüdischen Stil" / "Jankel Adler, European Artist in Quest of a Jewish Style" / "Jankiel Adler, europejski artysta w poszukiwaniu stylu żydowskiego," [in:] *Jankel Adler*, eds U. Krempel, K. Thomas, N. Guralnik et al., ex. cat., Städtische Kunsthalle Düsseldorf / The Tel Aviv Museum / Muzeum Sztuki w Łodzi, Köln 1985, pp. 204–205.
- Hjartarson B., "Anationalism and the Search for a Universal Language. Esperantism and the European Avant-Garde," [in:] *Decentring the Avant-Garde*, eds P. Bäckström, B. Hjartarson, Amsterdam 2014, pp. 267–303.
- Hjartarson B., "International Nationalism. Reflections on the Emergence of (Icelandic) Anti-Avant-Gardism," [in:] *Transnationality, Internationalism and Nationhood. European Avant-Garde in the First Half of the Twentieth Century*, eds H. van den Berg, L. Głuchowska, Leuven 2013, pp. 75–97.
- Jankel Adler*, eds U. Krempel, K. Thomas, N. Guralnik et al., ex. cat., Städtische Kunsthalle Düsseldorf / The Tel Aviv Museum / Muzeum Sztuki w Łodzi, Köln 1985.
- K.I. Konstruktivistische Internationale. Utopien für eine Europäische Kultur 1922–1927*, eds B. Finkeldey, K.-U. Hemken, M. Müller et al., ex. cat., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Stuttgart, Ostfildern-Ruit 1992.
- Kac D., *Wilno Jerozolimą było. Rzecz o Abrahamie Sutkeverze*, Sejny 2003.

- Klapheck A., *Jankel Adler*, Recklinghausen 1966.
- Kubicki S. et al., "Second Manifesto of the Commune," trans. D. Britt, [in:] *Between Worlds. A Sourcebook of Central-European Avant-Gardes*, eds T.O. Benson, É. Forgács, Cambridge, Mass. 2002, pp. 394–397.
- Lipstein R., *Zwischen dem Abend- und Morgenrot*, Łódź 1921.
- Lisek J., *Jung Wilne. Żydowska grupa artystyczna*, Wrocław 2005.
- Lisek J., *Kol isze. Głos kobiet w poezji jidysz (od XVI w. do 1939 r.)*, Sejny 2018.
- Malarz. Mentor. Mag. Otto Mueller a środowisko artystyczne Wrocławia, eds L. Głuchowska, D. Schmengler, A. Kern, ex. cat., Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Heidelberg 2019.
- Malinowski J., *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- Malinowski J., *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów Bunt 1917–1922*, Wrocław 1991.
- Manifesty polskiej awangardy artystycznej: Formiści – Bunt – Jung Idysz, eds J. Malinowski, M. Geron, Warszawa 2019.
- Mantis P., "Die Jahre der Krise. Margarete und Stanislaw Kubicki 1918–1922," [in:] *Die Jahre der Krise. Margarete und Stanislaw Kubicki 1918–1922*, ex. cat., Berlinische Galerie, Berlin 1992, pp. 11–14.
- Markowa G., *Le choix*, n.p. [Bruges], 1961.
- Modernist Magazines: A Critical and Cultural History*. vol. 3: *Europe 1880–1940*, eds P. Brooker, A. Thacker, Ch. Weikop et al., Oxford 2012.
- Müller M., "Der Kongress der 'Union fortschrittlicher internationaler Künstler' in Düsseldorf und der 'K.I,'" [in:] *K.I. Konstruktivistische Internationale. Utopien für eine Europäische Kultur 1922–1927*, eds B. Finkeldey, K.-U. Hemken, M. Müller et al., ex. cat., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Stuttgart–Ostfildern-Ruit 1992, pp. 17–22.
- My, Berlińczycy! Wir Berliner! Geschichte einer deutsch-polnischen Nachbarschaft*, ed. R. Traba, ex. cat., Berlin Museum/Ephraim Palais, Berlin–Leipzig 2009.
- My, berlińczycy! Wir Berliner! Historia polsko-niemieckiego sąsiedztwa*, ed. R. Traba, ex. cat., Berlin Museum/Ephraim Palais, Berlin–Olsztyn 2009; 2nd ed., 2011.
- Nationalism and Cosmopolitanism in the Avant-Garde and Modernism: The Impact of WWI*, eds L. Głuchowska, V. Lahoda, Prague 2022.
- Painter. Mentor. Magician. Otto Mueller and his Network in Wrocław*, eds L. Głuchowska, A. Kern, T. Laudert et al., Berlin 2018.
- Piotrowski P., "Avant-Garde Art and Polish Independence. 1912–1922," [in:] *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, ed. T.O. Benson, ex. cat., Los Angeles County Museum of Art, Cambridge, Mass. 2002, pp. 313–326.
- Piotrowski P., "Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde," [in:] *Europa! Europa? The Avant Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, eds S. Bru, J. Baetens, B. Hjartarson et al., Berlin 2009, pp. 49–58.

- Polak, *Żyd, artysta. Tożsamość i awangarda*, eds J. Suchan, K. Szymaniak, Łódź 2010.
- Polish Avant-Garde in Berlin*, ed. M. Stolarska-Fronia, Berlin 2020.
- Polski słownik judaistyczny. Dzieje – kultura – religia – ludzie*, eds Z. Borzymińska, R. Żebrowski, vol. 1, A–K, Warszawa 2003.
- Ratajczak J., *Zagasy „brzask epoki”. Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój” 1917–1922*, Poznań 1980.
- Refleks/Reflex*, ed. M. Kurak, Poznań 2014.
- Rozier G., *Mojżesz Broderson. Od Jung Idysz do Araratu*, trans. J. Ritt, Łódź [2008].
- Rozier G., *Moyshe Broderson: un écrivain yiddish d'avant-garde*, Saint-Denis 1999.
- Rozlomena doba 1908–1928/Years of Disarray 1908–1928*, eds K. Srp, L. Bydžovska, ex. cat., Museum of Art in Olomouc, Olomouc 2018.
- Salamon-Radecka A., “‘Na nas jeszcze nie czas.’ Kilka uwag na temat genezy i dziejów Stowarzyszenia poznańskich ekspresjonistów Bunt,” *Kronika Miasta Poznania* 2014, no. 2, pp. 335–367.
- Salamon-Radecka A., “Początki sztuki abstrakcyjnej w Polsce na przykładzie twórczości ekspresjonistów poznańskich związanych z czasopismem *Zdrój* (1917–1922),” *Dyskurs* 2014, no. 9, pp. 179–191.
- Seiwert F.W., “proletarische kunst,” *a bis* z 1931, no. 12, pp. 67–68.
- Słupska A., “*Milgroim* Magazine as a Carrier of the Idea of a New Jewish Art and Modern Reproductive Graphic Art,” [in:] *Bunt a tradycje grafiki w Polsce i w Niemczech*, eds L. Głuchowska, H. Gołuńska, M.F. Woźniak, Bydgoszcz 2015, pp. 103–114.
- Sokołowska A., “‘Kiedyz będzie koniec tej okropnej wojny...?’. Wojenne listy matki do synów z archiwum rodzinnego Kubickich. Pierwsza wojna światowa i przewrót 1914–1918,” *Kronika Miasta Poznania* 2014, no. 2, pp. 145–166.
- Stajuda J., “Artur Nacht Samborski (I),” *Miesięcznik Literacki* 1977, vol. 12, no. 9, pp. 68–79.
- [Stolarska-Fronia M.], “Guest exhibit, Cat. 86,” [in:] *Painter. Mentor. Magician. Otto Mueller and his Network in Wrocław*, eds L. Głuchowska, A. Kern, T. Laudert et al., Berlin 2018.
- Strożek P., “Pismo ‘Formiści’ i początki międzynarodowych kontaktów polskiej awangardy (1919–1922),” *Rocznik Historii Sztuki* 2013, vol. 38, pp. 71–87.
- Szewczyk-Haake K., “‘Zdrój’ albo rozterki literatury polskiej czasów Wielkiej Wojny i początków niepodległości,” *Kronika Miasta Poznania* 2014, no. 2, pp. 313–334.
- Tarnowska M., “Jung Wilne,” [in:] *Polski słownik judaistyczny. Dzieje – kultura – religia – ludzie*, eds Z. Borzymińska, R. Żebrowski, vol. 1, A–K, Warsaw 2003, pp. 724–725.
- Thormann E., “Am Rande des Blickfeldes. Männerbilder von Künstlerinnen in Paris Anfang des 20. Jahrhunderts,” [in:] *Frauen-Bilder, Männer-Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, eds I. Barta, Z. Breu, D. Hammer-Tugendhat et al., Berlin 1987, pp. 405–420.

- The Tradition of the Constructivism*, ed. S. Bann, London 1974.
- Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du Nord*, ed. H. Veivo, Paris 2012.
- Transnationality, Internationalism and Nationhood: European Avant-Garde in the First Half of the Twentieth Century*, eds H. van den Berg, L. Głuchowska, Leuven–Paris–Walpole 2013.
- Tsipuria B., "Georgian Modernism, National Expectations, and the First World War," [in:] *Nationalism and Cosmopolitanism in the Avant-Garde and Modernism: The Impact of WWI*, eds L. Głuchowska, V. Lahoda, Prague 2022, pp. 480–499.
- Turowski A., *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.
- Turowski A., *Malewicz w Warszawie: rekonstrukcje i symulacje*, Kraków 2004.
- Versuch einer Rekonstruktion. Internationale Ausstellung revolutionärer Künstler 1922 in Berlin*, ed. P. Mantis, ex. cat., Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1975.
- von Wedderkop H., "Internationale Liebe in Düsseldorf," *Die Weltbühne* (Berlin) 1922, vol. 18, no. 29, pp. 55–60.
- von Wiese S., "Ein Meilenstein auf dem Weg in den Internationalismus. Die '1. Internationale Kunstausstellung' und der Kongreß der 'Union fortschrittlicher internationaler Künstler' 1922 in Düsseldorf," [in:] *Am Anfang: Das Junge Rheinland. Zur Kunst- und Zeitgeschichte einer Region 1918–1945*, eds U. Krempel, ex. cat., Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1985, pp. 50–57.
- Warszawska awangarda jidysz*, eds K. Szymaniak, M. Polit, Gdańsk 2005.
- Wielość w jedności. Offset, serigrafia, techniki cyfrowe i działania intermedialne w grafice polskiej*, ed. B. Chojnacka, ex. cat., Leon Wyczółkowski District Museum Bydgoszcz, Bydgoszcz 2018.
- Yung-Yidish* 1919, no. 4–5–6, p. 28, trans. Zelda Kahan-Newman, [in:] *ינג-ידיש / Jung-Idish / Yung-Yidish / 1919*, red. I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska, Łódź 2019.

Streszczenie

Bunt i Jung Idysz. Między Poznaniem, Łodzią a Berlinem. Kontakty, koncepcje, wydarzenia artystyczne

Współpraca wczesnoawangardowych grup – poznańskiego Buntu (1917–1922) i łódzkiego Jung Idysz (1919–1921) – zaowocowała m.in. publikacją grafik Marka Szwarcza i Poli Lindenfeld w poznańskim czasopiśmie „Zdrój”. Choć planowana wspólna wystawa obu grup nigdy się nie odbyła, artyści z nimi związani ponownie spotkali się w Berlinie, a następnie w Nadrenii. Jankiel Adler i Pola Lindenfeld zamieszkiwali nawet przejściowo w atelier Margarete i Stanisława Kubickich w Berlinie (które w swej książce *Le choix* [Wybór] opisała Gina Markowa) i tam powstał słynny obraz Adlera *Moi rodzice*.

W 1922 roku Kubiccy, Adler, Lindenfeld, Szwarz, Henryk Barciński i Henryk Berlew spotkali się ponownie na Kongresie Międzynarodowej Unii Artystów Postępowych w Düsseldorfie, którego echem stała się Międzynarodowa Wystawa Artystów Rewolucyjnych w Berlinie, zorganizowana przez Kubickiego. Uczestniczyli w niej m.in. Kubiccy, Władysław Skotarek i Stefan Szmaj z Buntu, a także Adler z Jung Idysz. Kontakty obu kręgów przetrwały do końca lat 1920.

Niektóre z grafik łódzkich artystów inspirowane były pracami Buntu. Ich publikacje „w słowach i obrazach” reprezentują uniwersalny wizualny idiom nowoczesności. Cechą charakterystyczną obu grup była również stosunkowo duża liczba artystek w ich składzie. Do kręgu Buntu należały Margarete Kubicka, Janina Przybylska, Stanisława Przybyszewska i Rita Sacchetto, do środowiska Jung Idysz – Felicja Szydlowska, wydawczyni pisma grupy, Ida Brauner, Pola Lindenfeld, Dina Matus, Zofia Gutentag i Szejne Miriam Broderson.

W konsekwencji hitlerowskiej kampanii przeciwko „sztuce zdegenerowanej” Adler i Kubicki zmuszeni byli opuścić Niemcy. Kubicki został zabity przez gestapo w Warszawie w 1942 roku. Margarete Kubicka zdołała ocalić wiele dzieł artystów Buntu i Jung Idysz. Gdy w Europie Zachodniej rozpoczął się proces rehabilitacji awangardy, na tzw. Drugim Niemieckim Salonie Jesiennym w Berlinie Zachodnim w 1961 roku spotkała się ponownie z Berlewim, a następnie wspierała jego zabiegi w celu stworzenia Międzynarodowego Archiwum Awangardy. Prace Buntu i Jung Idysz wspólnie wystawiano na ekspozycjach *My berlińczycy / Wir Berliner. Historia polsko-niemieckiego sąsiedztwa* (2009) oraz *Malarz. Mentor. Mag. Otto Mueller a środowisko artystyczne Wrocławia* (2018–2019) w Berlinie, i wreszcie w Łodzi, w ramach pokazu *Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...* (2019).

W latach 2014–2020 współcześni graficy z Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (wraz z kolegami z Wrocławia, a potem z Łodzi) zrealizowali wiele prezentacji i publikacji, w tym towarzyszących wystawie objazdowej *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda. Prace z berlińskiej kolekcji prof. St. Karola Kubickiego* (pokazanej w Poznaniu, Bydgoszczy, Dreźnie i Wrocławiu w 2015 roku). Ten pięcioletni artystyczny hołd dla Buntu i Jung Idysz stał się najpierw preludium, a później suplementem do obchodów stulecia Wielkiej Wojny, polskiej awangardy i odzyskania niepodległości. Historyczna rewizja wydarzeń sprzed stu lat przyniosła uznanie dla członków obu grup jako awangarodowych kosmopatriotów, zdolnych respektować wartości zarówno narodowe, jak i uniwersalne, a także wzajemną odmienną artystyczną i polityczną.

Dariusz Dekiert

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0003-1075-2567>

Między Jidyszlandem a Palestyną Twórczość jidyszowa i hebrajska Icchaka Kacnelsona

Pamięci dr Dory Kacnelson (1921–2003)

Wybór języka twórczości jako środka wyrazu artystycznego nie był dla polskich Żydów w okresie międzywojennym niczym oczywistym i dlatego zasługuje na szczególną uwagę. Większość bogatej twórczości powstawała w jidysz, który był zwykle również językiem codziennej komunikacji, zwanym pieszczotliwie *mame loszn* – „język matki”. U progu XX wieku literatura jidysz weszła w nową fazę rozwoju. Po okresie klasyków – Mendele Mojcher Sforima, Szolema Alejchemy czy Icchaka Lejba Pereca, którzy otworzyli jej drzwi do światowych salonów literackich – do głosu doszło nowe pokolenie, definiujące swą twórczość przez pryzmat młodości, nowatorstwa oraz ścisłych związków z literaturą światową, przy jednoczesnym zachowaniu tradycyjnych żydowskich motywów czy nawiązań literackich. W tym okresie zaobserwować można niezwykle rozkwit twórczości w jidysz, w języku, który po wielu latach lekceważącego traktowania stał się pełnoprawnym środkiem artystycznego wyrazu, pozbywając się tym samym odium języka brzydkiego, zniekształconego „żargonu”, jakie towarzyszyło mu od początków jego powstania.

Dla hebrajskiego zarezerwowana była sfera *sacrum* i nawet jeżeli pisano w tym języku, była to w większości przypadków twórczość czysto „technicznie” religijna – komentarze do Pisma Świętego, traktaty halachiczne czy responsa. Literatura świecka tworzona po hebrajsku stanowiła raczej wyjątek i wymagała od autora większego zaangażowania oraz poszerzonych studiów nad językiem, bez wątpienia pięknym, lecz *de facto* martwym. Wśród artystów żydowskich wybór hebrajskiego był deklaracją ideową, często powiązaną z innymi działaniami zainspirowanymi ideologią syjonistyczną.

Pod tym względem wyróżnia się twórczość Icchaka Kacnelsona, który jednocześnie pisał w jidysz i po hebrajsku. Co ciekawe, również jego debiut przebiegał dwutorowo: w 1908 roku opublikował równocześnie pierwszą książkę w języku hebrajskim – poemat prozą *Begwolot Lita* [Na litewskiej ziemi] (Warszawa 1908), oraz jidyszowy tomik z opowiadaniem, wierszami i poematami prozą *Dos wajse*

lebn [Białe życie] (Warszawa 5669 [1908–1909]). Spuścizna literacka Icchaka Kacnelsona, choć zdominowana przez utwory napisane po hebrajsku, odznacza się niezwykle bogactwem: składają się na nią poematy, wiersze, sztuki teatralne, nowele, książki dla dzieci, a nawet podręcznik hebrajskiej gramatyki przeznaczony do nauki w szkołach. Zwłaszcza ten ostatni dostarcza wielu informacji o stosunku Kacnelsona do języka, gdyż napisał go niejako na własne potrzeby¹. Był on bowiem nie tylko pisarzem, lecz przede wszystkim nauczycielem, który większość swojego życia poświęcił nauczaniu języka oraz pracy pedagogicznej w szkołach hebrajskich w Łodzi. Był m.in. założycielem i dyrektorem przedszkola i Gimnazjum Hebrajskiego przy ulicy Zawadzkiej (obecnie Próchnika) 43, którym kierował wraz ze swymi braćmi Moszem i Berlem Kacnelsonami. W przedszkolu pracowała także jego siostra Szejndla Fajnsztajn.

Bez wątpienia to właśnie tradycje rodzinne miały duży wpływ na wybór takie działalności. Jego ojciec Jakub Beniamin Kacnelson, publikujący utwory po hebrajsku i w jidysz pod literackim pseudonimem Ben Jamini², był pisarzem, a z zawodu mełamedem i dyrektorem reformowanych chederów (heb. *cheder me-tukan*) w Zgierzu i Łodzi³. To zapewne on był pierwszym nauczycielem synów i zaszczerpił w nich miłość do języka hebrajskiego. Jego działania szybko zaczęły przynosić rezultaty, gdyż jeden z pierwszych wierszy po hebrajsku Icchak napisał już w wieku 12–13 lat. Pisanie po hebrajsku oraz praca pedagogiczna były niewątpliwie rodzinną tradycją Kacnelsonów, poczynając od dziadka Arona, który razem ze swym synem Mosze prowadził szkołę w Bobrujsku⁴ [il. 1].



Il. 1. Henryk Barciński, *Portret poety K.*, przed 1934 rokiem

Źródło: „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1934, nr 5, s. 5.

¹ I. Kacnelson, I. Berkman, *Hadikduk aruch beszita kala* [Gramatyka ułożona w sposób prosty], t. 1–2, Warszawa 5681 [1920/1921].

² Zob. Ben Jamini [Beniamin Kacnelson], *Lider* [Pieśni], Łódź 1930.

³ AMŁ k. 319.

⁴ Zob. M. Tzur, *Ruach acuw* [Smutny duch], Kibuc Lochamei Hagetaot 2012, s. 14.

Sam Kacenelson tak pisze o swych rodzinnych tradycjach:

Zarówno od strony ojca, jak i od strony matki jestem potomkiem rabinów i sławnych Żydów [...]. We wczesnym dzieciństwie opuściłem Litwę i przenieśliśmy się z rodziną do Polski. Kilka lat mieszkaliśmy w Zgierzu. Gdy w Warszawie przestała wychodzić hebrajska encyklopedia „Eszkol”, przy której pracował na stałe mój ojciec, otworzył on w Zgierzu szkołę hebrajską dla wybranych uczniów. Tam uczyłem się również i ja. Moje najwcześniejsze wiersze należą właśnie do tego okresu. Mój pierwszy wiersz dostał ode mnie oficer policji, który wszedł do naszej szkoły i ku zaskoczeniu wszystkich zaczął spisywać protokoły. Dał mi ten protokół, a ja mu dałem wiersz. Szkołę skończyłem w wieku dwunastu lat z powodu trudnej sytuacji. Mój ojciec wrócił do Warszawy i pracował w dzienniku „Hacefira”, ja zaś pracowałem w sklepie z materiałami. Gdy pracowałem w tym sklepie, pisałem tylko od czasu do czasu. Raczej głównie się uczyłem, a jeszcze więcej czytałem [...].⁵

Nie oznacza to, że Kacenelson nie pisał w jidysz w ogóle, posługiwał się nim również na co dzień. Utwory w obu językach powstawały równolegle przez cały okres jego życia, jednak na tle twórczości jidyszowej, traktującej raczej o sprawach codziennych, twórczość hebrajska nacechowana była poczuciem misji, jeszcze wyraźniej rysującej się w jego pracy pedagogicznej, misji nakazującej podejmować działania zmierzające do ożywienia hebrajskiego i uczynienia z niego języka codziennego. Mogłoby się wydawać, że wynikało to z wpływu idei syjonistycznych, ale w przypadku Kacenelsona motywy są inne. Nie ulega wątpliwości, że sympatyzował on z syjonizmem, jednak w doborze form gramatycznych oraz samym rozumieniu struktury języka wyraźnie widać tendencję do odtworzenia hebrajskiego w jego „czystej” biblijnej formie, bez późniejszych naleciałości, powstałych głównie na skutek wpływu języka aramejskiego oraz innych języków używanych przez Żydów na przestrzeni stuleci. Nie był to postulat syjonistów i taki wybór niewątpliwie wskazuje na wpływ idei Haskali, czyli żydowskiego Oświecenia, którego główni przedstawiciele niejednokrotnie podkreślali znaczenie biblijnego języka hebrajskiego⁶. Miało to związek z przekonaniem wielu zwolenników tego ruchu o nadmiernej roli Talmudu w tradycyjnym judaizmie. Odrzucając Talmud, negowali jednocześnie wpływ języka aramejskiego, w którym go w większości spisano. Tego zdania był również ojciec młodego Icchaka, zagorzały zwolennik Haskali, który w przeciwieństwie do tradycyjnych żydowskich instytucji edukacyjnych w swym zreformowanym chederze nauczał w pierwszej kolejności Biblii, naukę Talmudu pozostawiając na czas późniejszy⁷.

Wybór biblijnego języka hebrajskiego miał bardzo poważne konsekwencje. Gramatyka tego języka oparta jest na tych samych częściach mowy, które występują

⁵ Zob. I. Kacenelson, *Skica otobiografii*, rękopis w Archiwum Hakibuc Hameuhad, cyt. za: M. Tzur, *op. cit.*, s. 15. Wszystkie przekłady z hebrajskiego autora artykułu.

⁶ M. Wodziński, *Oświecenie w Królestwie Polskim wobec chasydyzmu*, Warszawa 2003, s. 70–74.

⁷ M. Tzur, *op. cit.*, s. 14.

w językach indoeuropejskich, jednak sam język funkcjonuje na nieco innych zasadach. Oprócz znanego z języków indoeuropejskich zjawiska fleksji, czyli odmiany poszczególnych części mowy, występuje również aglutynacja, czyli dołączanie do podstawowego nośnika znaczenia przedrostków i końcówek, z których każdy pełni inną funkcję gramatyczną lub nawet stylistyczną. Pozwala to zawrzeć w jednym słowie bardzo dużą ilość informacji, nie tylko o jego formie gramatycznej czy pozycji w zdaniu, lecz także relacji wobec innych wyrazów w szerszym kontekście. Sprawia to, że formy wyrazów stają się bardzo pojemne i w jednym krótkim słowie można zawrzeć treści, które w innych językach trzeba byłoby oddać kilkoma wyrazami, jak na przykład *uwoecha* (Ps. 121,8) – ‘i przyjścia twego’. Warto zauważyć, że niezależnie od ideowych uzasadnień taka kondensacja treści w niewielkiej ilości zgłosek jest bez wątpienia cennym środkiem artystycznego wyrazu dla poety.

Zjawisko aglutynacji nie istnieje w języku aramejskim, który rozbija takie złożone elementy na mniejsze struktury, używając do tego celu elementów pomocniczych. Mimo że jest bardzo blisko spokrewniony z hebrajskim – należy do tej samej grupy języków północnozachodniosemickich, koleje jego losu były inne. Podczas gdy hebrajski był językiem wąskiej grupy ludności żydowskiej zamieszkującej tereny Izraela, aramejski był przez wiele stuleci uniwersalnym językiem międzynarodowym, którym posługiwały się wyznające różne religie grupy ludności na całym Bliskim Wschodzie. Był także językiem dyplomacji oraz językiem urzędowym w państwach, które na co dzień posługiwały się innymi językami, niekoniecznie semickimi, np. w Persji. Uniwersalizm ten sprawił, że jego struktury uległy znacznemu uproszczeniu.

Zapoczątkowany już w epoce biblijnej intensywny kontakt tych dwóch języków doprowadził do znacznych zmian w hebrajskim, który w efekcie wkroczył w następną fazę rozwoju, zwaną hebrajskim misznaickim (hebr. *laszon hazal*). Widać w nim wyraźnie tę samą tendencję odchodzenia od skomplikowanych syntetycznych struktur wyrazowych na rzecz analitycznych konstrukcji opartych na różnego rodzaju elementach pomocniczych. Na przykład przytaczana powyżej konstrukcja *uwoecha* zostaje w hebrajskim misznaickim rozbita na dwa wyrazy: *uwoe* (forma czasownika) *szelcha* (element pomocniczy *szel* + końcówka osobowa)⁸.

To samo zjawisko występuje w przypadku rzeczownika, prowadząc do radykalnego uproszczenia odmiany i czyniąc zbędnymi skomplikowane tabele deklinacyjne poszczególnych jego klas. Taka rewolucyjna zmiana została jednak uznana przez zwolenników Haskali za przejaw zepsucia, wręcz pidżynizacji języka i skutkowałą postulatem powrotu do jego formy czystej, za którą był uważany język biblijny. Ponadto z aramejskiego przeniknęło do hebrajszczyzny wiele wyrazów,

⁸ Kacnelson dopuszczał również możliwość takich konstrukcji – zob. I. Kacnelson, I. Berkman, *op. cit.*, t. 1, s. 68 – jednak zarówno konsekwentne użycie konstrukcji syntetycznych w jego twórczości, jak i wysiłek, jaki włożył w ich systematyzację, wskazują, że to ten rodzaj konstrukcji był przez niego preferowany.

które Kacenelson konsekwentnie odrzucał, zastępując je wyrazami hebrajskimi o tym samym znaczeniu⁹.

Osobnym zagadnieniem jest podejście Kacenelsona do czasu gramatycznego. Biblijna fleksja hebrajska jest bardzo zredukowana, a czasowniki odmieniają się jedynie w dwóch podstawowych formach: *perfect* i *imperfect*. Nie wyrażają one gramatycznego czasu przeszłego czy przyszłego, obecnego w językach indoeuropejskich. Gramatyka hebrajskiego biblijnego nie lokalizuje zdarzenia w czasie, tylko odzwierciedla relację zdarzenia do czasu. Formy *perfect* i *imperfect* nie umiejscawiają czynności w przeszłości czy przyszłości, lecz wyrażają aspekt czasownika – fakt zakończenia (*zrobiłem*) lub braku zakończenia czynności (*robiłem*). Stąd też możliwe jest użycie form *perfect* do opowiedzenia o zdarzeniu, które zakończy się w przyszłości, lub form *imperfect* do opisu zdarzeń z przeszłości. W efekcie nie istnieje forma będąca odzwierciedleniem naszego czasu teraźniejszego, a formy hebrajskie interpretowane jako czas teraźniejszy są imiesłowami i mogą funkcjonować również jako rzeczowniki.

Dodatkową trudnością jest częste użycie środków syntaktycznych, np. przedrostka *waw* (pełniącego funkcję spójnika 'i') do tworzenia form o aspekcie przeciwnym, jak w *jomer* ('nie skończył mówić') oraz *wajomer* ('przemówił'). Stąd też często o właściwym czasie gramatycznym w przekładzie decyduje nie sama forma czasownika, lecz kontekst zdania, a przede wszystkim występowanie przysłówków czasu. Również ten aspekt języka hebrajskiego, niejednoznaczny i prowadzący do nieporozumień, ulega zmianie w okresie pobiblijnym, gdy został on zarzucony na rzecz bliskiego nam rozumienia czasu gramatycznego, a same formy z użyciem *waw* zanikły.

W kwestii aspektu czasownika Kacenelson prezentuje postawę niejednolitą. Akceptuje fakt istnienia czasu gramatycznego jako takiego¹⁰, dzieląc odmianę czasownika na czas przeszły, przyszły i teraźniejszy. Jednak, jak już wspomniano, funkcje formy czasu teraźniejszego w języku hebrajskim pełnią imiesłowy, które mogą być użyte zarówno jako czasownik, jak i rzeczownik. Idąc za przykładem biblijnym, pisarz traktuje konstrukcje czasu teraźniejszego bardziej rzeczownikowo. Oznacza to, że mogą one wchodzić w relacje z drugim rzeczownikiem, tworząc konstrukcje zwane *smichut* (*status constructus*). Jest to niemożliwe w nowohebrajskim, gdzie forma ta jest postrzegana jako czasownik. Na przykład w zdaniu (z wiersza Kacenelsona dla dzieci) *Kalbi ohew kraw*¹¹ 'Mój pies lubi walkę' zostało skonstruowane jako połączenie trzech rzeczowników (dosł. 'Mój pies [jest] lubiącym walkę'). W nowohebrajskim konstrukcja ta uległa rozbiciu i wydłużeniu

⁹ Np. konsekwentne użycie czasownika *chafac* 'chcieć' w miejsce czasownika *naca*, który upowszechnił się w późniejszym okresie.

¹⁰ Zob. I. Kacenelson, I. Berkman, *op. cit.*, t. 2, s. 13–20.

¹¹ I. Kacenelson, *Haroe weedro* [Pasterz i jego stado], [w:] idem, *Jesz li szir* [Mam piosenkę], Hakibuc Hameuhad 1954, s. 36.

i wymaga użycia partykuły *et* łączącej wykonawcę z podmiotem czynności: *Ha-kelew szeli* (=kalbi) *ohew et hakraw*. Kacnelson dopuszcza również stosowanie *waw* zmieniającego czas teraźniejszy w przeszły, i na odwrót, i konsekwentnie stosuje te konstrukcje w swej twórczości, choć przyznaje, że są to konstrukcje biblijne o dużym stopniu skomplikowania¹².

Niestety kondensacja znaczeniowa biblijnych form, cenna dla poety, niekoniecznie sprawdza się w codziennej mowie. Hebrajski biblijny jest językiem silnie kontekstowym i często aby właściwie określić związek między wyrazami, a co za tym idzie właściwie zrozumieć sensu przekazu, sięgać należy po odległe składniki wypowiedzi. System ten jest kłopotliwy w codziennym użyciu, a do tego bardzo złożony morfologicznie, zawiera sporo wyjątków i oboczności, szczególnie wśród końcówek dzierżawczych, oznaczających w przypadku rzeczownika przynależność, a w przypadku czasownika – podmiot lub wykonawcę danej czynności. Jego prawidłowe opanowanie przez osobę nieposługującą się nim od dziecka wymaga dużej pracy i wyuczenia się wielu tabel odmian. Kacnelson był świadomy tego problemu i próbował mu zaradzić, systematyzując np. końcówki dzierżawcze różnych rodzajów rzeczowników i czasowników oraz dzieląc je na grup na wzór deklinacji i koniugacji łacińskich¹³. Niestety jego wysiłki na tym polu poszły na marne, gdyż szybko okazało się, że były one próbą pójścia pod prąd pewnych zjawisk językowych, które pojawiły się w hebrajskim i doprowadziły do powstania jego formy używanej obecnie. Struktury języka proponowane przez Kacnelsona okazały się w warunkach izraelskich zbyt skomplikowane i przez to zupełnie nieprzydatne. W społeczeństwie składającym się z osób pochodzących z różnych krajów i posługujących się różnymi językami ojczystymi narzędzie codziennej komunikacji będące dla nich językiem obcym musi być proste i funkcjonalne. Do tego nadają się bardziej struktury analityczne, które redukują wszelkie formy odmiany słowa do minimum bez utraty pierwotnego znaczenia. Nowohebrajski poszedł więc śladem misznaickiego, silnie redukując swą morfologię oraz preferując konstrukcje analityczne. Form syntetycznych nie odrzucono całkowicie, zostały one jednak nacechowane jako podniosłe, literackie.

Wszystko to sprawia, że teksty Kacnelsona są dla współczesnego hebrajskiego czytelnika trudne w odbiorze, gdyż wymagają szerokich kompetencji językowych. Trudność ta uwidacznia się chociażby w konieczności opatrywania niektórych utworów w wydawnictwach popularyzujących jego twórczość przypisami oraz ułatwiającymi zrozumienie tekstu znakami diakrytycznymi¹⁴. W tym kontekście

¹² Zob. *ibidem*, s. 71.

¹³ Zob. I. Kacnelson, I. Berkman, *op. cit.*, t. 1, s. 75–103 (rzeczowniki), t. 2, s. 79–161 (czasowniki).

¹⁴ Zob. opowiadanie *Haneszika* [Pocałunek] w: *Choweret Icchak Kacnelson lichwod szawua basefer haiwri* [Zeszyt poświęcony Icchakowi Kacnelsonowi z okazji Tygodnia Książki Hebrajskiej], red. A. Horowic, Montreal 5707 [1947], s. 8, czy też internetowe wydanie *Begwulot Lita* w ramach projektu Ben Yehuda, <https://benyehuda.org/read/10872> (dostęp: 09.05.2022).

niezwykle ciekawą lekturą jest lista zaczerpniętych z biblijnego hebrajskiego kilkudziesięciu słów oraz zwrotów proponowanych w jego gramatyce, a mających wyrażać uczucia, jak radość czy smutek, oraz sytuacje codzienne, jak prośba, pragnienie, ostrzeżenie, pośpieszenie (kogoś), ucieszenie (kogoś). W nowohebrajskim, poza „proszę” oraz uniwersalnym „oj”, słowa z tej listy nie są używane, zastąpione przez inne słowa i zwroty, niekoniecznie nawet hebrajskie, jak arabskie *yalla*¹⁵.

Co ciekawe, w nienagannej pod względem stylu i formy korespondencji prywatnej po hebrajsku Kacnelson luzuje nieco sztywny gorset reguł i idei, pozwalając sobie na wtręty jidyszowe, a nawet polskie¹⁶. Nie jest ich wiele, pozwalają jednak dostrzec problemy, z jakimi borykali się działacze na rzecz odnowy języka hebrajskiego. Podstawowy to oczywiście brak słownictwa. Od czasów biblijnych rzeczywistość bardzo się zmieniła i trzeba było nazwać przedmioty i zjawiska, które w Biblii nie występują. Każdy język mówiony, w tym i polski, i hebrajski, radzi sobie z tym problemem trojako: tworzy nowe słowa na bazie już istniejących („drukarka”), nadaje starym słowom nowe znaczenia („mysz”) lub zapożycza gotowe słownictwo z innych języków („komputer”).

Mimo że twórczość Kacnelsona cechowało bardzo kreatywne podejście do języka, na polu słowotwórstwa wykazuje ona daleko posunięty konserwatyzm. W przypadku wyrazów nieistniejących w Biblii wyraźnie unikał on dwóch pierwszych sposobów, posiłkując się w razie potrzeby zapożyczeniami. Widać to w stosowanych przez niego nazwach przedmiotów i zjawisk związanych z życiem codziennym, jak *posta* ‘pocztą’, *adresa* ‘adres’, *honorar* ‘honorarium’, *buzem* ‘wewnętrzna kieszeń marynarki’ (jid. *buzem tasz*) czy *spodnica*. Żadne z tych zapożyczeń nie przyjęło się w nowohebrajskim i dla każdego z nich powstały odpowiedniki na gruncie już istniejących słów. W kontekście sygnalizowania powyżej rugowania arameizmów nie dziwi również fakt konsekwentnego stosowania przez Kacnelsona hebrajskiego *michtaw* ‘list’ zamiast aramejskiego *igeret*, w przeciwieństwie do innych pisarzy hebrajskich tamtej epoki, w tym najsłynniejszego poety hebrajskiego Chaima Nachmana Bialika, pod którego wpływem Kacnelson zresztą pozostawał od wczesnej młodości, w efekcie w dorobku Bialika znalazł się wiersz *Igeret ktana* [Mały list], a w dorobku Kacnelsona *Michtaw* [List]. Innym poważnym problemem były słowa nacechowane emocjonalnie oraz potoczne. Tutaj również Kacnelson stosuje zapożyczenia z jidysz – swego języka ojczystego, pisząc *jat* (jid. ‘facet, kumpel’).

Współcześnie dodatkową trudność w odbiorze utworów poetyckich Kacnelsona sprawia fakt, że stosował on aszkenazyjską wymowę języka hebrajskiego, które w kwestii artykulacji spółgłosek i niektórych samogłosek odbiega od powszechnie obecnie stosowanej wymowy sefardyjskiej. Jego wiersze czytane zgodnie z zasadami tej drugiej tracą rytm, a czasami nawet rymy, co w przypadku

¹⁵ Zob. I. Kacnelson, I. Berkman, *op. cit.*, t. 1, s. 174.

¹⁶ Zob. korespondencja Kacnelsona z Josefem Chaimem Brennerem w: M. Tzur, *op. cit.*, s. 48–68.

poety tak dbającego o formę utworu jest stratą niepowetowaną. Widoczne jest to chociażby na przykładzie wiersza *Lewaja* [Pogrzeb].

Wymowa aszkenazyjska

Habaal hu hojlech riszojno weito
Hajlodim, baszuro sheacharej hamito

Wymowa sefardyjska

Habaal hu holech riszona weito
Hajeladim baszura sheacharej hamita¹⁷

Najsamprzód mąż kroczył w powadze, a za nim
Dzieciaki cichutko za trumną rządками.

Czytanie aszkenazyjskie nie jest cechą wyłącznie twórczości Kacnelsona; stosowali je również inni poeci i pisarze tamtych czasów, w tym wspomniany Ch.N. Bialik. Zapis utworu alfabetem hebrajskim jest taki sam zarówno w wersji aszkenazyjskiej, jak i sefardyjskiej, i dopiero jego odczytanie sprawia, że uwidaczniają się różnice. Nie był to więc decydujący czynnik, który sprawił, że poezja Kacnelsona stała się trudniejsza w odbiorze, jednak na pewno wpłynął na obniżenie jej atrakcyjności. Był to jeden z powodów, dla których jego sztuki teatralne nie zyskały uznania, a jemu samemu nie udało się otrzymać upragnionej posady w hebrajskim teatrze w Izraelu, o którą starał się podczas swojego drugiego pobytu w roku 1933. Już wtedy rozpowszechnienie wymowy sefardyjskiej było zbyt duże, a konkurencja używającej jej autorów zbyt znaczna¹⁸. Nie zmieniło to jednak jego podejścia do wymowy aszkenazyjskiej – żarliwie jej bronił:

Poeci, którzy powstaną nam spośród urodzonych w Ziemi Izraela, nie tylko mogą, lecz wręcz powinni śpiewać swe pieśni w wymowie sefardyjskiej, w czystości której się urodzili. W tym przypadku my jednak nie idziemy za ogólnie przyjętą wersją, lecz na odwrót: uczniowi wolno, lecz rabi nie! Niechże uczeń zrodzony w Tel Awiwie, Ein Harod czy Ben Szemen zachowa swoją, a rabi, oby żył sto dwadzieścia lat, litewski, wołyński czy polski Żyd swoją, wrodzoną mu wymowę, choćby zepsuta, lecz której się nie pozbędzie, gdyż bliższa mu jest bardziej niż ukochana żona... Z żoną ciężko się rozwieść, lecz z wymową – niemożliwe!¹⁹

Przy okazji warty jest podkreślenia fakt użycia rzeczownika *rabi*, oznaczającego nie tyle rabina, osobę sprawującą posługę religijną, co nauczyciela, duchowego mistrza. W tym sensie odróżnia się on od nauczyciela szkolnego (hebr. *more*), którego zadaniem jest nauczyć dziecko konkretnego przedmiotu. Co ciekawe,

¹⁷ I. Kacnelson, *Lewaja*, [w:] idem, *Szyrym* [Wiersze], Łódź 1937, s. 192–193; w przypadku tytułu tego tomu poetyckiego stosuję transkrypcję tradycyjną, zamiast *Szirim*, za stopką redakcyjną wydania z 1937 r.

¹⁸ Zob. M. Tzur, *op. cit.*, s. 110.

¹⁹ I. Kacnelson, *Hakdama leszloszat hakrachim* [Wstęp do trzech tomów], [w:] idem, *Sipurim umasot* [Opowiadania i eseje], Hakibuc Hameuhad 1982, s. 241.

more występuje w Starym Testamencie, a *rabi* – nie, pochodzi z aramejskiego i jest honorowym tytułem pierwszych uczonych w Piśmie zwanych *tanaitami* i *amora-itam*, którzy stworzyli podwaliny Talmudu²⁰. W późniejszym hebrajskim słowo to upowszechniło się w charakterze tytułatury („Szanowny Pan”) i zatraciło nieco swoje pierwotne znaczenie. Mimo że słowo *more* pojawia się często u Kacnelsona, w tym kontekście (wymagającym użycia słowa ‘nauczyciel’) użył arameizmu, i to w jego pierwotnym znaczeniu – ‘mistrz’. Świadczy to o wadze, jaką przywiązywał do swej hebrajskiej twórczości, oraz pozycji, w jakiej sam siebie sytuował – nie jako zwykły szkolny nauczyciel przekazujący podstawy gramatyki czy słownictwa, lecz duchowy mistrz, odnajdujący nowe znaczenia w prastarym biblijnym tekście.

Co ciekawe, Kacnelson nie był konsekwentny w kwestii wymowy i opublikował również nieliczne utwory w wymowie sefardyjskiej, jak piosenki dla dzieci *Hapridah* czy *Im klot hakaiz*, wydane w transkrypcji na alfabet łaciński wraz z zapisem nutowym w zbiorczym tomiku *Szirei jeladim. Songs for children* [Piosenki dla dzieci]²¹, czy piosenkę *Leil kaic. Eine Sommernacht* [Letnia noc]²².

Twórczość teatralna

Teatr to kolejny bardzo ważny aspekt w działalności Kacnelsona i jego największa pasja. Świadczy o tym napisana przez niego liczba sztuk teatralnych, które publikował już od początków swej literackiej kariery, jak jidyszowe *Der dekadent* [Dekadent] (Warszawa 1908), *Karikaturn* [Karykatury] (Warszawa 1909), czy hebrajski poemat dramatyczny *Im dimdumei haerew* [W zmierzchach wieczoru] (Odessa 1909). Niektóre z nich wychodziły w obu językach, jak komedia *Bocherim* [Młodzieńcy], której wersja jidyszowa ukazała się w roku 5669 wedle kalendarza żydowskiego, czyli 1908/1909, a hebrajska w roku 1911, czy poemat dramatyczny *Di zun! Di zun!* [Słońce! Słońce!], który ukazał się w 1908 roku w jidysz (Warszawa) oraz po hebrajsku (Odessa). Niektóre swoje sztuki Kacnelson również reżyserował, jak prezentowane w sali łódzkiego towarzystwa śpiewaczego „Hazomir” *Mechirat Josef* [Sprzedanie Józefa]²³. Był on ponadto jednym z założycieli hebrajskiego teatru Habima w Łodzi, jednak przedsięwzięcie to zakończyło się niepowodzeniem. W swych wspomnieniach Kacnelson pisze:

Teatr od najmłodszych lat był moją największą słabością. Od razu po sklepie, jeszcze przed posiłkiem, brałem monetę, wchodziłem na galerię, a mój wzrok dosłownie

²⁰ Zob. E. Szoszan, *Milon Even Shoshan*, Izrael 2003, t. 5. s. 1738.

²¹ *Szirei jeladim. Songs for children*, red. J. Engel, Berlin [ok. 1923], s. 2–3, 16–17. Tomik wydany w Berlinie z przekładami angielskimi przez Agency for the Diaspora Berlin.

²² J. Engel, I. Kacnelson, *Leil kaic. Eine Sommernacht*, Berlin 1923.

²³ Zob. *Haalmanach szel „Hazomir”* [Almanach „Hazomir”], Łódź 5669 [1908/1909], s. 12; w 1909 r. dramat ten został również opublikowany.

przyklejał się do pojawiających się przede mną obrazów. Mój ojciec był wtedy w Warszawie, a matka, wielka miłośniczka teatru, zawsze była ciekawa mych opowiadań o tym, co widziałem i słyszałem. Wyniosłem z teatru więcej niż ze wszystkich mych książek razem wziętych: repertuar był szeroki i dobrany, Shakespeare, Goethe, Schiller i inni. Wszystkich widziałem na scenie. Nie wszystkich zrozumiałem w pełni, ale bardzo mnie poruszyli. Deklamowałem na głos z aktorskim zapałem, płakałem, śmiałem się w miejscach, w których trzeba, z głosem, intonacją i mimiką prawdziwego aktora²⁴.

Fascynacja Biblią objawia się w twórczości Kacnelsona niezależnie od języka. W wielu swoich utworach nawiązuje wprost do motywów biblijnych. Widoczne jest to głównie w sztukach teatralnych, często opartych bezpośrednio na motywach ze Starego Testamentu, parafrazujących historie w nim zawarte, np. Józefa (obok *Mechirat Josef* także *Beweit hamiszne*), proroków (*Hanawi* [Prorok]), króla Achaszwerosza, choć zdarzają się również nawiązania do motywów chrześcijańskich, jak w opublikowanym przez wydawnictwo Jung Idysz, napisanym w jidysz poemacie dramatycznym *Fatima*.

Twórczość teatralną Kacnelsona w języku hebrajskim cechuje niespotykane wśród innych autorów podejście do tekstu biblijnego jako do klasycznego tekstu teatralnego zawierającego doskonały materiał sceniczny. Świadomie odrzuca on wątki dramatyczne i komiczne mające związek z kulturą grecką i koncentruje się jedynie na interpretacji tekstów Starego Testamentu. Połączenie Biblii i teatru miało w przypadku Kacnelsona głęboki wymiar duchowy, choć nie należy pomijać również jego strony praktycznej – edukacyjnej. Jego zdaniem tekst nabiera swego ostatecznego kształtu dopiero, gdy jest wypowiedziany. Wtedy staje się częścią rzeczywistości, a nawet ją kreuje. Wierzył, że to słowo stwarza sytuację, a sytuacje wymagają słów. Było to podejście typowe dla mistyki żydowskiej, według której stworzenie świata odbyło się za pomocą słów wypowiedzianych przez Boga właśnie po hebrajsku. Co więcej, niektóre autorytety rabiniczne wręcz twierdziły, że tekst Starego Testamentu był czymś w rodzaju partytury, z której Stwórca wykonał symfonię stworzenia²⁵. Użycie słów z tego samego źródła i wypowiedzenie ich na nowo w sztuce teatralnej nadaje tekstowi głębszy wymiar mistyczny, którego celem jest wywarcie wpływu na widza i przeniesienie go w inny wymiar duchowości. Kacnelson pragnął w ten sposób sprawić, by odbiorca stał się częścią biblijnej historii, by ujrzał ją na własne oczy, zrozumiał oraz głęboko przyswoił. Tak to ujmował:

I oto na sali zapada ciemność. Gdybym nie trzymał mych uczuć na wodzy, zacząłbym wrzeszczeć ze strachu i emocji... Aż tu staje się cud: w czarodziejski sposób sama unosi się kurtyna. Otwierają się bramy do „innego świata”, a w nim, gdzieś w oddali, ledwo widoczny dla widzów, pojawia się Człowiek. [...] O teatrze! Jesteś przykładem żywej twórczości.

²⁴ I. Kacnelson, *Skica otobiografit*.

²⁵ Zob. *Midrasz Raba*, *Bereszit*, parasza 1, wers 1; *Zohar*, cz. 2, s. 161a.

Twoja scena jest jak otwarta dłoń. A na dłoni tej ukazujesz nam kruchego, delikatnego, a następnie rosnącego do rozmiarów olbrzyma, tańczącego i skaczącego – Człowieka [...] ²⁶.

Hebrajskie sztuki teatralne Kacnelsona wpisują się w nurt niezwykle ważnej w judaizmie twórczości zwanej *midrasz* ²⁷. Jest to pojęcie bardzo obszerne i oznacza szeroką gałąź literatury żydowskiej objaśniającej Biblię oraz inne aspekty życia religijnego za pomocą opowieści, legend i paraboli. Nie bez znaczenia jest też ich aspekt edukacyjny: opowiadając proste historie, wyjaśniały skomplikowane zagadnienia religijne i etyczne. Istnieją również *midrasze* objaśniające Stary Testament i będące jego alegorycznym komentarzem. Ponieważ nie są kanonicznymi tekstami, mogą sobie pozwolić na więcej swobody, zaglądając za kulisy biblijnych wydarzeń i opisując w formie legend wydarzenia, a nawet osoby niewystępujące w pierwotnym tekście. Dokładnie w ten sam sposób funkcjonują teatralne adaptacje Kacnelsona: na kanwie tekstu biblijnego opowiadają historię mającą za zadanie poruszyć i zmienić czytelnika. W tradycyjnej hermeneutyce żydowskiej *midrasze* są trzecim z czterech stopni rozumienia tekstu hebrajskiego (*pszat* – rozumienie dosłowne, *remesz* – rozumienie kontekstowe, *drasz* ²⁸ – rozumienie alegoryczne, *sod* – rozumienie tajemne), których pierwsze litery układają się w hebrajski wyraz PaRDeS, oznaczający raj. Przejście na ostatni stopień możliwe jest w żydowskiej mystyce za pomocą wieloletnich studiów i praktyk modlitewnych. Wydaje się, że w teatrze Kacnelson wyczuwał podobną moc, zdolną przenieść człowieka w inny wymiar i przemienić go. Jeden i drugi sposób łączył ten sam cel: osiągnięcie kontaktu z Absolutem za pomocą słowa.

Na scenę pada blask jutrzeńki, ożywczej jak w Pieśni nad Pieśniami. To ukryte światło ma w naszych oczach coś tak ludzkiego, że prawie widzimy duchy pragnące przedrzeć się do jego wnętrza. Ludzie – otwórzcie swe serca! Spójrzcie na Leę z możnego rodu, pragnącą wyrwać się dalej niż na cztery łokcie z zaczarowanego kręgu i czyńcie jak ona! [...] Jeszcze coś ją trzyma, coś ziemskiego, jej ziemskie nozdrza jeszcze oddychają. Zaraz to zwalczy... Jeszcze podmuch, jeszcze jeden – niebiańskie wichry są coraz silniejsze... Zwyciężają i oto się stało! Wyrwała się, leci... ²⁹

Nie bez znaczenia był też aspekt czysto pedagogiczny. Kacnelson jest autorem szeregu sztuk teatralnych przeznaczonych dla dzieci, zarówno w języku hebrajskim, jak i w jidysz. Oprócz kształtowania postaw moralnych odpowiadały one haskalowym postulatom obrony tożsamości żydowskiej oraz podtrzymywaniu świadomości historycznej wśród najmłodszych. Było to związane ze wspomnianą powyżej

²⁶ I. Kacnelson, *Sipurim umasot*, s. 165.

²⁷ Zob. *Polski słownik judaistyczny. Dzieje – kultura – religia – ludzie*, oprac. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, t. 2, Warszawa 2003, s. 151–154.

²⁸ Od tego samego hebrajskiego rdzenia pochodzi właśnie słowo *midrasz*.

²⁹ I. Kacnelson, *Sipurim umasot*, s. 245–246.

tendencją powrotu do korzeni i odtworzenia „czystej”, opartej na Biblii wersji judaizmu, bez późniejszych talmudycznych naleciałości³⁰. Jego napisane prostym językiem utwory teatralne sprawić miały, podobnie jak w przypadku dorosłej publiczności, by dziecko odebrało treść biblijną jako żywą historię przekazaną językiem mówionym. Co ciekawe, w twórczości jidyszowej dla dzieci, podobnie jak w teatrze, nie stronił od współpracy z awangardowymi poetami, jak Mojżesz Broderson, którego wiersze zamieścił w tomiku wierszy dla dzieci *Gezang un szpil* [Śpiew i zabawa]³¹. W 1922 roku wystawiono *Karikaturen* w założonym przez Brodersona teatryku marionetek Chad Gadija, a w 1928 roku piosenki Kacnelsona z muzyką Izraela Gładszteina weszły do repertuaru, również kierowanego przez Brodersona, teatru Ararat³².

Przyroda

Istotnym motywem hebrajskiej twórczości Kacnelsona jest Ziemia Izraela, opisy jej przyrody oraz miejsc ważnych dla tradycji żydowskiej. Co ciekawe, część zawierających ten motyw utworów powstała już w początkowym okresie twórczości, zanim pisarz po raz pierwszy odwiedził Izrael, jak np. napisana w 1906 roku piosenka *Jafim haleilot bichmaan* [Jak piękne są noce kanaańskie]³³, jeden z najpopularniejszych jego utworów we współczesnym Izraelu. Był tam dwukrotnie, po raz pierwszy w roku 1924, a potem w 1933³⁴. Prawdopodobnie planował wyjechać nawet wcześniej, w roku 1910, by włączyć się w prace nad powstającym w tym samym czasie teatrem hebrajskim, jednak z nieznanых powodów nie zrealizował swych planów³⁵.

Oczywistym jest, że motywy izraelskie w pierwszym okresie twórczości Kacnelsona nie zostały zaczerpnięte z empirycznych doświadczeń, tylko z lektur, w tym głównie z tekstu biblijnego. Brak jest szczegółowych opisów, dominuje wyidealizowany obraz Izraela jako ziemi obiecanej, krainy ludzi szczęśliwych, żyjących z pracy rąk w zgodzie z naturą. Motywy te wypływają one wprost z tęsknoty żyjącego na wygnaniu Żyda za idealnym krajem przodków. Jest w nich coś z fascynacji ziemią nieodkrytą, wręcz Dzikim Zachodem.

Rozgrzeje się Galilea –
Jako i serce moje:
U boku mego strzelba,
I koń arabski³⁶.

³⁰ Zob. M. Wodziński, *op. cit.*, s. 71–72.

³¹ I. Kacnelson, *Gezang un szpil*, Warszawa 1920.

³² G. Rozier, *Mojżesz Broderson. Od Jung Idysz do Araratu*, tłum. J. Ritt, Łódź [2008], s. 101.

³³ I. Kacnelson, *Szyrym*, s. 9.

³⁴ Zob. M. Tzur, *op. cit.*, s. 109–111.

³⁵ Ibidem.

³⁶ I. Kacnelson, *Szir Hagalil* [Wiersz galilejski], [w:] idem, *Szyrym*, s. 116–117.

Konfrontacja z bliskowschodnią rzeczywistością izraelską była dla Kacnelsona wielkim rozczarowaniem. Trudne i niebezpieczne warunki życia w Ziemi Obiecanej oraz wysoka cena, jaką przyszło płacić pierwszym osadnikom za urzeczywistnienie swych syjonistycznych marzeń, nie ostudziły co prawda jego emigracyjnych zapałów – zakupił nawet działkę w pod budowę swego przyszłego domu³⁷ – sprawiły jednak, że w swej twórczości zaczął opisywać rzeczywistość prawdziwą, którą zobaczył na własne oczy. Podczas pobytów starał się jak najdokładniej poznać swą nową ojczyznę, wiele podróżował i poznawał nowych ludzi. Miał tam również rodzinę; jego kuzyni Berl Kacnelson i Icchak Tabenkin byli znanymi działaczami syjonistycznymi³⁸. Jednak nawet w Izraelu doznawał przejmującego uczucia samotności, które wcześniej traktował jako wynik przebywania w diasporze³⁹. Również los w czasie obu podróży wyraźnie mu nie sprzyjał: podczas pierwszej został ukąszony przez skorpiona, podczas drugiej nabawił się poważnego zakażenia, co w obu przypadkach spowodowało konieczność wcześniejszego, niż planował, powrotu do Polski.

Z wierszy izraelskich

Śpij syneczku, oczka zmruż
Za oknem szakał wyje już...
„To nie szakał, on już śpi
To jest zbójca żądny krwi,
Tam czatuje na nas zbój – ”
Śpij syneczku mój...

*

Śpij syneczku, oczka zmruż
Tam gdzieś skorpion czyha już...
„To nie skorpion matko, wiesz
To arabski zbójca jest
Tam czatuje na nas zbój – ”
Śpij syneczku mój...

*

Śpij syneczku, oczka zmruż,
Pękł w ogrodzie płot wśród burz...
„O nie matko, to nie płot,
Strzały we mnie trafił grot...
Usiądź mamó, nie budź mnie –
Ja już zasnąć... Zasnąć chcę”.

1937⁴⁰

³⁷ Zob. M. Tzur, *op. cit.*, s. 109–110.

³⁸ Zob. C. Kacnelson-Nachumov, *Icchak Kacnelson*, Buenos Aires 1948, s. 9.

³⁹ Zob. *ibidem*.

⁴⁰ I. Kacnelson, *Szyrym*, s. 78–79.

Przyroda, nie tylko izraelska, jest częstym motywem w twórczości Kacnelsona. Odnajdujemy w niej również opisy natury oraz zjawisk, z którymi stykał się on na co dzień, mieszkając w Polsce. Wziąwszy pod uwagę jego fascynację teatrem, można postawić tezę, że przyroda często była rodzajem scenografii, stwarzała odpowiedni nastrój i współgrała z przekazem, jak w bardzo wczesnym wierszu *Wiosną*, pisanym formatem mieszanym – dwunasto- i dziewięciogłoskowym.

Przygnębiony byłem w dni straszne zimowe
Mówiłem: niech wiosna nastanie –
Wtedy ona i we mnie życie tchnie nowe
Jak we wszystko dookoła mnie⁴¹.

Również ta przyroda jest pewnym tworem idealnym, w którym odzwierciedla się często tęsknota pisarza za utraconym rajem dzieciństwa, spędzonego w niewielkim miasteczku Korelicze koło Nowogródka⁴². To właśnie takie malutkie senné miasteczko, sztetl, jest dla Kacnelsona symbolem ciepła, radości życia, z jednej strony prostego i zbliżonego do natury, z drugiej pełnego magii i tajemnic. Dał temu wyraz szczególnie w swych pierwszych publikacjach: np. hebrajskim poemacie prozą *Begwulot Lita*, opisującym podróż do kraju dzieciństwa, którą odbył w pierwszych latach XX wieku.

Miasteczko jeszcze spało wzdłuż długiej wąskiej uliczki. Małe domki o bielonych ścianach i białych okiennicach oraz białych ramach okien, które na okiennice sobie nie zasłużyły. Dywan różnorakich ogrodów, z których żaden nie wywyższa się nad drugim w oczach obserwatora. Przez całą długość ulicy widać było pojedyncze dachy z kominami, a każdy komin zdawał się być śliczną dziewczynką siedzącą na dachu i palącą „lulkę”. Zdawało się, że każdy z tych domów ma jakąś szczególną tajemnicę i starczy wspiąć się w taki poranek, jak ten, na jeden z dachów, zajrzeć do komina, a ujrzy się tajemnicę w formie serca, ukrytą w tym małym budyneczku... Ale wystarczy – oto wschodzi słońce!⁴³

Fascynacja prowincją jest charakterystyczna dla twórczości Kacnelsona w obu językach, co widoczne jest w wydany niedługo po *Begwulot lita* jidyszowym tomie poezji *Dos wajse lebn*. Sztetl, dla literatury żydowskiej miejsce wręcz archetypowe, sielankowa enklawa życia tak bardzo kontrastująca z wielkomiejskim gwarem, jest w tym tomie stałym i bardzo charakterystycznym motywem⁴⁴. Podobnie

⁴¹ Idem, *Baawiw* [Wiosną], [w:] idem, *Szyrym*, s. 25.

⁴² Zob. C. Kacnelson-Nachumov, *op. cit.*, s. 65.

⁴³ I. Kacnelson, *Begwulot Lita*, s. 15.

⁴⁴ Zob. M. Adamczyk-Garbowska, *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*, Lublin 2004, s. 20.

jak w twórczości hebrajskiej, miasteczko kojarzone jest jednoznacznie z dzieciństwem, z matczyną miłością i troską. Jak Kacnelson sam przyznaje w poemacie prozą *Judisz*:

Jestem dzieckiem żydowskim i kocham białe życie na ziemi. [...] Wstąpić chcę na wielką górę w dzień świąteczny i spojrzeć z niej w dół na ziemię. Pięknie musi to wyglądać, gdy wszystkie kolory wysypują się ze swych izb na uliczki i mieszają się ze sobą, czarny z białym, zielony z niebieskim, czerwony z żółtym – i płasają w wielkim kolorowym tańcu, śpiewając wielką kolorową melodię.

Kiedyż ten świąteczny dzień nadejdzie?

I drżą gwiazdy nad swymi kolorami jak wierne matki.

Śłuchajcie! Gwieździsta noc mnie wzywa, zobaczyć chcę, jak ma matka nade mną drzy...⁴⁵

Śmierć

Wiele hebrajskich utworów Kacnelsona traktuje o umieraniu, jednak w jego twórczości jidyszowej sprzed 1939 roku ta tematyka nie jest praktycznie obecna, choć pojawia się oczywiście potem w jidyszowej *Dos lid fun ojsgehorgenem jidishn folk* (*Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*), powstałej w getcie warszawskim oraz w obozie internowania Vittel we Francji. Jednak wyraźnej obecności tego tematu w twórczości Kacnelsona nie można przypisać jedynie doświadczeniom związanym z Zagładą, okrucieństwem i wszechobecnością śmierci, która pochłonęła również najbliższe mu osoby. Nie są to również echa I wojny światowej, której trauma obecna jest w literaturze polskiej oraz żydowskiej okresu międzywojennego. Temat śmierci jest w twórczości Kacnelsona obecny już we wczesnych jego utworach.

W nocy śmierć do mnie przyszła
Ludzką postać miała
W długi czarny płaszcz
Ubrana była cała⁴⁶.

Jest to o tyle zaskakujące, że w literaturze poświęconej Kacnelsonowi często podkreśla się właśnie optymizm, humor i radość życia, jakie miały charakteryzować jego utwory, w odróżnieniu od dzieł innych, „poważnych i dostojnych”, twórców hebrajskich tamtej epoki⁴⁷. Należy tu jednak dokonać rozróżnienia po-

⁴⁵ I. Kacnelson, *Judisz* [Jidysz], [w:] idem, *Dos wajse lebn*, s. 105.

⁴⁶ I. Kacnelson, *Baal Hachow* [Dłużnik], [w:] idem, *Szyrym*, s. 211; wiersz powstał w latach 1903–1904.

⁴⁷ Zob. M. Tzur, *op. cit.*, s. 22–23; A. Pawelec, M. Sitarz, *Ostatni Żyd w Europie*. „Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie” Jicchoka Kacnelsona, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein” 2014, nr 12: *Wobec samotności*, red. A. Kaczmarek, A. Kulig, K. Machtyl, s. 203–220.

między utworami napisanymi dla dzieci oraz dla celów edukacyjnych a najbardziej intymną formą wyrazu – poezją. Rzeczywiście te pierwsze pełne są radości i słońca, śmiechu i tańca. Był to również zamierzony koncept pedagogiczny. Jako doświadczony nauczyciel Kacnelson doskonale rozumiał, że dzieci, szczególnie to najmłodsze, najlepiej uczą się przez zabawę, dlatego pisał dla swoich uczniów wiersze i piosenki, które z jednej strony bawiły, a z drugiej edukowały, jednocześnie zapoznając najmłodszych zarówno z hebrajskim słownictwem (jak wiersze o zwierzętach czy zawodach), jak i z formami gramatycznymi⁴⁸.

Gdy weźmie się do ręki wydanie opowiadającej o proroku Elizeuszu sztuki Kacnelsona *Hanawi* [Prorok], rzuca się w oczy niezwykła staranność edytorska. Gruby, czerpany papier, duży i bardzo wyraźny druk oraz bardzo „rozrzutna” typografia (na jednej stronie mieści się dosłownie kilka zdań) to cechy tej publikacji, które odróżniają ją od większości wydawnictw tamtej epoki, zarówno w jidysz, jak i po hebrajsku, często drukowanych na papierze złej jakości, niewyraźnymi i niewielkimi czcionkami. Nawet jeśli wziąć pod uwagę niezwykłą dbałość Kacnelsona o zewnętrzny wygląd wszystkich jego publikacji⁴⁹, *Hanawi* jest niewątpliwie wydaniem bibliofilskim. Świadczy to o niezwykłej wadze, jaką przykładął autor właśnie do tego utworu. Nie ulega wątpliwości, że Kacnelson postrzegał siebie jako proroka, osobę stojącą na scenie życia i deklamującą strofy, których słowa być może odmieniał serca słuchaczy. W jego przypadku było to jednak zarazem i przekleństwo, i dar. Przekleństwo prorocтва, koszmarnych wizji, które urzeczywistniły się jeszcze za jego życia, przekuwał on w pełną życia i radości pieśń. Była ona dla twórcy wytchnieniem od strasznych obrazów, które wyobrażenia podsuwała mu już od najmłodszych lat, oraz ciężkich przeżyć, którymi doświadczył go los już w młodości.

Uciekam, odkąd tylko ujrzałem świat na oczy – uciekam, a oczy mam otwarte – jak u Adama, to znaczy jeszcze jestem w raju, lecz zjadłem już Owoc Poznania. [...] Od tego dnia uciekam... Dziesiątki lat już tak uciekam, zakrywam swe uszy przed złymi duchami, które do nich szepczą. Szczęśliwi jesteście, bo wam tych szeptów nie ujawniłem, śpiewałem tylko o drzewach, kamieniach i rzeczach codziennych, a nie o tych wszystkich straszliwych wizjach, które mym oczom się ukazywały, co cięły mnie jak ostrza. [...] Zawsze gdy spadł taki głaz na mą głowę, wołałem: Jedno z nas: ja lub głaz, wyjdzie z tego bez szwanku, a drugiemu stanie się krzywda. Jeśli nie pęknie mi czaszka, na pewno to właśnie ten kamień rozpadnie się na kawałki. Ta myśl sprawiała, że zaczynałem w mózgu sprawdzać, czy coś zadźwięczy, czy raz jeszcze poruszy me serce, próbowałem się też śmiać, by sprawdzić, czy broń Boże nie zapomniałem, jak to się robi, i wtedy ukazywały się te tańczące kręgi będące strofami mych pieśni!⁵⁰

⁴⁸ Zob. np. I. Kacnelson, *Gan jelađim* [Ogród dziecięcy], Warszawa 1918.

⁴⁹ Zob. np. wyrzuty, jakie czyni Kacnelson Brennerowi z powodu niewłaściwego układu jego wierszy (M. Tzur, *op. cit.*, s. 54).

⁵⁰ I. Kacnelson, *Sipurim umasot*, s. 245–246.

Zakończenie

Jestem z tych, co nie wiedząc czemu, na ofiarny idą stos.
Z tych, którym nigdy nie znajdzie miejsca na ziemi los...
Z tych jestem, co bratem obcego zwą, z obcymi z kielicha piją –
Z tych, których życie jest krótkie i śmierć nawet samotnie im mija⁵¹.

Recepcja twórczości Kacnelsona pełna jest paradoksów. W okresie przedwojennym był on artystą niezwykle cenionym, autorem o bogatym dorobku literackim w dwóch językach, członkiem awangardowych grup artystycznych, a nawet, jak w przypadku Szoszany Częstochowskiej oraz Malkiela Lusternika, mentorem i nauczycielem młodego pokolenia twórców. Jednak po Zagładzie twórczość ta uległa zapomnieniu, zarówno w Izraelu, jak i poza jego granicami, przyćmiona niezwykle rozgłosem jego przejmującej jidyszowej *Pieśni o zamordowanym żydowskim narodzie*, uznanej przez społeczność międzynarodową za ważny głos o Holokauście, o czym świadczy liczba przekładów na obce języki⁵² – ale uznanie to nie przełożyło się na zainteresowanie innymi dokonaniai autora.

Niewątpliwie podstawowe znaczenie mają tutaj osobliwości języka, którego używał w swej twórczości, choć to właśnie hebrajski był dla niego głównym oraz najważniejszym środkiem artystycznego wyrazu. Jednak nadmierna waga, jaką przywiązywał do haskalowej ideologii odrodzenia czystej biblijnej hebrajszczyzny sprawiła, że wyobrażenia i preferencje Kacnelsona dotyczące kształtu ożywianego języka i jego wewnętrznych struktur rozminęły się z rzeczywistością. Oświeceniowe postulaty były niemożliwe do zrealizowania na gruncie praktycznym, gdyż biblijny hebrajski jest językiem literackim i nie do końca odpowiada wymogom języka mówionego. Nowohebrajski poszedł zupełnie inną drogą, prostota i pragmatyzm wzięły górę nad kunsztem i estetyką. To, co przez Kacnelsona odbierane było jako „zepsucie”, okazało się konieczną ceną, jaką ten martwy język musiał zapłacić, by z literackiego stać się na powrót językiem żywym.

Twórczość Kacnelsona wykazuje niespotykaną wcześniej symbiozę idei Haskali z syjonizmem. To niezwykle o tyle, że pojawienie się ruchów syjonistycznych pod koniec XIX wieku zostało przyjęte przez zwolenników Oświecenia wręcz wrogo⁵³. Mimo pewnych wspólnych postulatów, jak powrót Żydów do tradycyjnych zawodów, w tym rolnictwa, obrona żydowskiej tożsamości czy pielęgnacja języka hebrajskiego, Haskala zakładała akulturację i pozostanie w diasporze w miejscu dotychczasowego pobytu, syjonizm zaś od początku optował za niezależnym państwem żydowskim. Kacnelson łączy te dwie ideologie, tworząc jako oświecony

⁵¹ Idem, *Miszirei ota isza* [Z wierszy dla tejsze kobiety], [w:] idem, *Szyrym*, s. 12.

⁵² Utwór został przetłumaczony na większość języków europejskich oraz japoński i arabski. W sumie powstało kilkanaście przekładów.

⁵³ M. Wodziński, *op. cit.*, s. 264.

syjonista, czerpiący z bogatej tradycji biblijnej, lecz marzący o życiu w Izraelu i urzeczywistnieniu tam własnych ideałów. Jego twórczość cechuje jednak również rozdarcie oraz świadomość losu wygnańca, blakającego się między Jidyszlandem a Palestyną, który nigdzie nie był w stanie zamieszkać na stałe.

Bibliografia

Literatura podmiotowa

- Kacnelson I., *Begwulot Lita*, Warszawa 1908.
 Kacnelson I., *Bewait hamiszne*, Warszawa 5680 [1919/1920].
 Kacnelson I., *Dos wajse lebn*, Warszawa 5669 [1908/1909].
 Kacnelson I., *Fatima*, Łódź 5680 [1919/1920].
 Kacnelson I., *Gan jeladim*, Warszawa 1918.
 Kacnelson I., *Hanawi*, Łódź 5682 [1921/1922].
 Kacnelson I., *Jesz li szir*, Hakibuc Hameuhad 1954.
 Kacnelson I., *Mechirat Josef*, Warszawa 1909.
 Kacnelson I., *Szyrym*, Łódź 1937.
 Kacnelson I., *Sipurim umasot*, Hakibuc Hameuhad 1982.
 Kacnelson I., Berkman I., *Hadikduk aruch beszita kala*, t. 1–2, Warszawa 5681 [1920/1921].

Literatura przedmiotowa

- Adamczyk-Garbowska M., *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*, Lublin 2004.
 Borzymińska Z., Żebrowski R., *Polski słownik judaistyczny*, t. 1–2, Warszawa 2003.
 Choweret Icchak Kacnelson *lichwod szawua hasefer haiwri*, Montreal 5707 (1947).
 Kacnelson-Nachumov C., *Ichhak Kacnelson*, Buenos Aires 1948.
 Szoszan E., *Milon Even Shoshan*, t. 1–6, Izrael 2003.
 Tzur M., *Ruach acuw*, Kibuc Lochamei Hagetaot 2012.
 Wodziński M., *Oświecenie w Królestwie Polskim wobec chasydyzmu*, Warszawa 2003.

Abstract

Between Yiddishland and Palestine. Yiddish and Hebrew works by Icchak Kacnelson

The literary work of Icchak Kacnelson from the very beginning was bilingual and oscillated between two worlds – the Yiddish reality of Eastern Europe and the dream land of Israel. Despite his great involvement in Yiddish works, including participation in the avant-garde artistic group Jung Yiddish, his literary legacy was dominated by works written in Hebrew. It was in this language that his numerous poems, plays, short stories, books

for children, and even a textbook of Hebrew grammar, intended for study in schools, were written. It is distinguished by an extraordinary attention to form and a specific sense of the mission of the writer, who considered himself the restorer of the Hebrew language. The analysis of the language he used shows that he sought to recreate the biblical language and later remove accretions, mainly related to the influence of the Aramaic and European languages. This is visible both in the structure of a sentence and in grammatical forms.

Renata Piątkowska

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

 <https://orcid.org/0000-0003-3101-2488>

***Sztuka narodowa czy sztuka narodu? Wystawy artystów
z kręgu awangardy w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia
Sztuk Pięknych w Warszawie***

Lata 1918–1923 to czas, kiedy żydowscy literaci, aktorzy i reżyserzy, plastycy i muzycy zespolicili swoje talenty, by rozwijać nowoczesną, świecką kulturę żydowską¹. Po zakończeniu I wojny światowej i powrocie z ogarniętej rewolucją Rosji literatów i artystów, w Polsce z wielką siłą rozbudziły się, przytłumione nieco wojennym chaosem, idee świeckiej kultury jidysz. W styczniu 1918 roku w Kijowie powstała organizacja Kultur Lige (Liga Kultury)², która odegrała ogromną rolę w rozwoju kultury jidysz i sztuki żydowskiej w Związku Radzieckim i w Polsce, gdzie na początku lat 20. znalazło się wielu jej aktywistów.

U początków współdziałania środowisk z Polski i z Ukrainy (a także Rosji) decydujące znaczenie miała otwarta we wrześniu 1919 roku w Białymstoku *I Wystawa Żydowskiego Malarstwa i Rzeźby*, przygotowana przez Henryka Berlewiego i twórców z kręgu Jung Idysz we współpracy z lokalnym kołem Kultur Lige³. Była ona jednym z impulsów rozkwitu żydowskiej awangardy w Polsce, ugruntowała współpracę środowisk literacko-artystycznych. Kolejne wystawy – w Łodzi (1921) oraz te przygotowywane w Warszawie przez Komitet Wystawy Sztuki Żydowskiej i Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych, kontynuowały tę tradycję:

¹ J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987; idem, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000; D.E. Fishman, *The Rise of Modern Yiddish Culture*, Pittsburgh 2005; B. Harshav, *The Polyphony of Jewish Culture*, Stanford 2007; Polak, *Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, współpraca naukowa K. Szymaniak, Łódź 2010; S.L. Wolitz, *Yiddish Modernism. Studies in Twentieth-Century Eastern European Jewish Culture*, red. B. Horowitz, H. Gottschalk, Bloomington 2014.

² H. Kazovsky, *Khudozhniki Kultur-Ligi / The Artists of the Kultur-Lige*, Moskwa–Jerusalem 2003.

³ *I Wystawa Żydowskiego Malarstwa i Rzeźby*, Białystok 1919; J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 167, 397.

działa awangardowych twórców regularnie pojawiały się na wystawach Towarzystwa, które prezentowało także ich indywidualne wystawy.

Omawiając te pierwsze wystawy, krytyka zastanawiała się, co stanowi „istotę sztuki narodowej”⁴, nie milkły bowiem dyskusje, czym jest i czym być powinna sztuka żydowska. Berlewi po latach przypomniał, że w nazwie Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych świadomie unikano sformułowania „sztuka żydowska”, by dodać, że „my, żydowscy artyści w Polsce, dążyliśmy z pełną egzaltacją do sztuki narodowej, która miałaby wyrazić pełne tajemnic wibracje naszej duszy, naszą najgłębszą tęsknotę, nasze radości i smutki. Marzyliśmy o sztuce, która miałaby posiadać własny styl”⁵. Warto przypomnieć także słowa Jakuba Apenszlaka, który pisząc o pierwszej wystawie sztuki żydowskiej zastrzegł: „Żydowskość» nie była oczywiście celem wystawy. Inicjatorzy nie stawiali żadnych ograniczeń, nie określali norm dla sztuki”⁶. Od początku działalności członkowie Towarzystwa popierali rozumienie sztuki narodowej jako sztuki tworzonej przez artystów żydowskich i zostawiali na boku dyskusję, czym jest (i czy istnieje) sztuka żydowska. Odpowiadało to i twórcom, pozostawiało im swobodę artystyczną, wolność wyboru tematu i indywidualnych poszukiwań formalnych, i publiczności, która w tej różnorodnej ofercie mogła znaleźć interesujące dla siebie propozycję.

Czytając ówczesne recenzje, nietrudno zauważyć, że idea sztuki żydowskiej, sztuki „rodzimej” czy stylu żydowskiego pojawia się często i to nie tylko jako element definiujący twórczość artystów, lecz także w kontekście narodowym. Dla twórców awangardy lat 20. XX wieku idea sztuki żydowskiej była ważna i nośna, styl żydowski nie był czczym wymysłem, angażowali się w jego definiowanie i artystyczną realizację. Chociaż sygnowane przez nich wydawnictwa ukazywały się w niewielkich nakładach, to pozostawiały jeszcze wystawy. To właśnie poprzez nie zapoznawano się z ich twórczością. Artyści z kręgu Jung Idysz wystawiali w Warszawie od 1919 roku (najczęściej Marek Szwarc i Icchak Brauner), ich prace były zauważane i cenione. Wprawdzie w stolicy pierwsze indywidualne wystawy Jankiela Adlera (1919) i Szwarca (1923) odbyły się w Polskim Klubie Artystycznym⁷, nie oznaczało to jednak, że awangarda zniknęła z pola zainteresowania żydowskiej publiczności. Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych starało się wspierać i pielęgnować delikatną ideę „sztuki narodowej” jako sztuki posiadającej własny, odrębny artystyczny wyraz, język, źródła. Towarzystwo otwierało sale na indywidualne pokazy: Braunera (w 1924 roku), Szwarca (1927), Poli Lindenfeld (1930), Henryka Barcińskiego (1934) i dwukrotnie Henryka Berlewiego (1925, 1927/1928). Pominę je na razie, by przedstawić jedną z najważniejszych w owym

⁴ M. Wadyas, *Eksponaty w T-wie „Becalel”*, „Głos Żydowski” 1918, nr 26, s. 10.

⁵ H. Berlewi, *Kręte drogi sztuki żydowskiej*, tłum. M. Zaremba, [w:] *Polak, Żyd, artysta...*, s. 370, 371.

⁶ J. Apenszlak, *Z powodu rocznicy powstania żyd. wystawy sztuki*, „Nasz Kurier” 1922, nr 144, s. 4.

⁷ Siedzibą Polskiego Klubu Artystycznego był hotel Polonia, Al. Jerozolimskie 33.

czasie ekspozycji w Warszawie – otwartą 16 października 1921 roku wystawę obrazów Abrahama Maniewicza.

Urodzony w Mścisławiu na Białorusi Abraham Maniewicz (1881–1942) związany był z Kijowem, gdzie w latach 1901–1905 uczył się w Akademii Sztuk Pięknych. Później wyjechał na studia do Monachium (1905–1907), mieszkał w Paryżu, tam w 1913 roku miał indywidualną wystawę w Galerie Durand-Ruel. W latach 1917–1918 wraz z Natanem Altmanem, Markiem Chagallem, El Lissitzkym, Dawidem Szterenbergiem i innymi brał udział w moskiewskich wystawach artystów Żydów. W 1919 roku dołączył do sekcji sztuki Ligi Kultury, w tym samym roku był świadkiem krwawych walk między bolszewikami a wojskami ukraińskim, a także pogromów i mordów⁸.



Il. 1. Abraham Maniewicz, *Autoportret*

Źródło: „Ilustrierte Moment” 1925, dod. „Der Moment” 1925, nr 14, s. 1.

W 1921 roku, dzięki pomocy Maksyma Gorkiego i Anatola Łunaczarskiego (których znał z lat przedwojennych) wyjechał z rodziną za granicę. Komitet Wystawy Sztuki Żydowskiej wykorzystał jego pobyt w Warszawie⁹, by zaprezentować

⁸ A. Pensler, M. Ginsberg, *Abraham Manievich*, Manchester 2011, s. 162–165.

⁹ Artysta czekał w Warszawie na wizę amerykańską. W lutym 1922 r. dotarł do Stanów Zjednoczonych.

stołecznej publiczności osiągnięcia sztuki najnowszej. Jego pokazane w ramach *II Żydowskiej Wystawy Sztuki* obrazy wzbudziły ogromne zainteresowanie. „Artysta obcy, artysta wielki”¹⁰ – tak witał Maniewicza dziennik „Der Moment”. „Obcy”, gdyż „nie należy do plejady naszych rodzimych plastyków”. Wielki – bo:

stoi przed nami gotowy malarz z własną, wyraźną fizjonomią – fizjonomią artysty, który stroni od sztuki nowoczesnej i nowoczesnych dźwięków sztuki i kroczy pewnie i zdecydowanie swoją własną szeroką drogą, zamyślony, zamknięty w sobie – ma przed sobą swój świat i swój język¹¹.

Na wystawie Maniewicz pokazał ekspresyjne postimpresjonistyczne pejzaże (*Zima, Miasto, Pejzaż liryczny*), wśród których rozmachem, wielkością i siłą emocjonalnego przekazu wyróżniał się obraz *Ginące getto*¹². Przywołując pamięć niedawnych krwawych pogromów z czasów wojny domowej na Ukrainie, pisano:

To prawda, są u Maniewicza pejzaże pogromowe, pejzaże ponure, milczące miasta, bezdźwięczne ulice. Z niemą kożą, która stoi niczym skamieniały okaz bólu na gruzach świata, który zniknął. [...] Pierwsze i jedyne obrazy pogromowe, bez powykrzywianych twarzy, bez tanich okrzyków czy taniego patosu; pierwsze dyskretne, ciche, elegie kolorów, które zawierają w sobie ogromy ból, wielką rozpacz artysty nad zagładą człowieczeństwa¹³.

Doświadczenie pogromów, czasem nawet, jak w przypadku Isachara Rybaka bezpośrednio, było dla twórców z Rosji i Ukrainy jednym z najważniejszych pokoleniowych przeżyć i stało się ważnym motywem w ich twórczości¹⁴. Rację miał recenzent „Der Moment”, gdy zauważał, że:

Naiwnością byłoby jednak uznać Maniewicza za żydowskiego malarza pogromowego. Maniewicz jest poetą kolorów nieba i ziemi, a więc również piewą miłości. Maniewicz jest na wskroś pejzażystą; nie tylko obce mu są zawiłości społeczno-ludzkie i okrucieństwo, on w ogóle nie interesuje się „koroną stworzenia”. Czy to tylko przypadek, że z jego licznych płócien na wystawie nie spogląda na nas żadna postać ludzka?¹⁵

¹⁰ K., *Abraham Maniewicz (Cu der hajntiger efnung fun zajn bilder-ojssztelung)* (Abraham Maniewicz [Z okazji dzisiejszego otwarcia wystawy jego obrazów]), „Der Moment” 1921, nr 236, s. 7; cytaty w przekładzie A. Szyby.

¹¹ Ibidem.

¹² Obraz w zbiorach Jewish Museum w Nowym Jorku: *Destruction of the Ghetto*, 1919, olej/ płótno, 179,4 × 183,2 cm; A. Pensler, M. Ginsberg, *op. cit.*, il. 50, s. 26–30, 109.

¹³ K., *Abraham Maniewicz...*

¹⁴ W pierwszym numerze „Chaliastre” (1922) zamieszczono wybór ilustracji Marca Chagalla z tomu wierszy-trenów Dowida Hofsztejna *Trojer* [Smutek], Kijów 1922; zob. S.L. Wolitz, *Chagall's last Soviet performance: the graphic for Trojer, 1922*, „Jewish Art” 1995–1996, t. 21–22, s. 95–115.

¹⁵ K., *Abraham Maniewicz...*, s. 7.

Nowoczesne malarstwo Maniewicza nie dawało się prosto wpisać w styl żydowski. Zauważano jego ekspresjonistyczny rodowód i paryskie wpływy:

W swoich ostatnich pracach Maniewicz stapia się z najnowszymi formami sztuki, nawet z kubizmem, ale tu również oddziela się od młodych. Jest fundamentalny, zwarty i jasny w wyrazie. Jego język jest tam subtelniejszy, delikatniejszy, bardziej rozedrgany, ale wie, co chce powiedzieć i wypowiada się spójnie – nienawidzi tego, co daremne i chaotyczne¹⁶.

Podziwiano „soczysty, żywy, ostro-wyrazisty i jednocześnie subtelny, delikatny, miękki”¹⁷ koloryt jego płócien, doceniano zaangażowanie w sprawy jidyszowej kultury. Wystawa była także okazją dla przybliżenia sztuki najnowszej warszawskiej publiczności. W czasie spotkań zorganizowanych z okazji wystawy o impresjonizmie, ekspresjonizmie i modernizmie mówili m.in. Adler, Berlewi, Władysław Weintraub i Brauner¹⁸.

Nie było więc przypadkiem, że już na jednej z pierwszych wystaw Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych swe dzieła pokazał twórca z kręgu awangardy. W gmachu Gminy Żydowskiej przy ul. Grzybowskiej 26 otwarto 9 marca 1924 roku wspólną ekspozycję dzieł Braunera i Ignacego Hirszfanga. Pokazana już pod koniec 1923 roku w Łodzi¹⁹, miała charakter przekrojowy – Brauner pokazał 111 prac, Hirszfang 58 – i, jak informowano, była podsumowaniem dorobku ostatnich dziesięciu lat²⁰. Jest zresztą prawdopodobne, że propozycja wystawy w Warszawie wyszła od samych malarzy.

Powitano ją z uznaniem. Przede wszystkim jako wystawę „nowego” Towarzystwa wskazującą drogę dla nowoczesnej sztuki żydowskiej. Jerzy Centnerszwer, krytyk „Naszego Przeglądu”, podobnie jak Apenszlak i Berlewi uważał, że skończył się w sztuce czas sentymentalnych, realistyczno-etnograficznych scen osnutych wokół życia żydowskiego:

Z realistycznych przesłanek i literackiego folkloru pragnie plastyka żydowska zdobyć sobie prawo do życia współczesnego bez utartego kanonu i nudnej czułościowości. Emancypacja, odrzucająca szablon tematu, otwiera szeroką drogę istotnych wartości plastycznych – widnokrąg światowych wpływów. Wyjście poza sferę cłikwej obyczajowości i postawienie w jej właściwej sferze – jest krokiem naprzód. Jest to zasadnicza droga rozwoju²¹.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Opis wieczorów: J. Malinowski, *op. cit.*, s. 173.

¹⁹ W Łodzi pokazano ją w sali witrażowej kinoteatru Casino, ul. Piotrkowska 67 (23 XI – 17 XII 1923).

²⁰ I. Gadowska, „Don Kichot” sztuki. Zarys twórczości Icchoka (Wincentego) Braunera (1887–1944), [w:] *Acta Artis. Studia ofiarowane Profesor Wandzie Nowakowskiej*, red. A. Pawłowska, E. Jedlińska, K. Stefański, Łódź 2016, s. 309.

²¹ J. Centnerszwer, *Żydowskie Towarz. Krzewienia Sztuki. Wincenty Brauner i Ignacy Hirszfang*, „Nasz Przegląd” 1924, nr 76, s. 3.

Nie znaczyło to, że Centnerszwer nie wierzył w istnienie i w swoistość nowoczesnej sztuki żydowskiej. Uważał jednak, że „odrębności narodowe, ich akcenty głębokie stylu i tematu powstają w artyście po przetrawieniu podstawowej kultury współczesnej”²².

Słowem najczęściej odmiennianym w recenzjach z wystawy był „ekspresjonizm”. Nie wchodząc w tym miejscu w rozważanie pojęcia „ekspresjonizmu żydowskiego”, które w definiowaniu sztuki żydowskiej odegrało tak dużą rolę, warto przypomnieć, że dla ówczesnej krytyki był to termin równoznaczny z nowoczesnością (jak „futuryzm” czy „formizm”), jako ekspresjonistyczną opisywano też twórczość artystów z kręgu Jung Idysz. O pracach, które Brauner pokazał w Warszawie, wiemy niewiele. Z tych reprodukowanych w prasie widać, że w tym czasie artysta, pozostając w dawnym zakresie tematycznym, poszukiwał już odmiennych sposobów budowania kompozycji i środków wyrazu. Jedynie *Trzy kobiety* nawiązywały do wcześniejszych prac – pierwsza redakcja tego klasycznego tematu ukazała się w „Jung-Idysz”²³. *Adam i Ewa*, *Chawa* [Ewa], *Szlomo hamelech* [Król Salomon]²⁴ odwołują się do tematyki biblijnej, *Der waser-treger* [Nosiwoda] do tradycyjnych przedstawień z życia żydowskiego miasteczka. Jerzy Malinowski określa je mianem postekspresjonistycznego realizmu²⁵. Ich syntetyczne, budowane ze zgeometryzowanych płaszczyzn i mocnych linii kontury postaci, skonstrastowane jak w *Ewie* z dynamiką tła, mają w sobie skondensowaną ekspresję. Zapowiedź geometryzacji i rytmicznej deformacji postaci wrysowanych w hebrajską literę *alef*²⁶ widać już w rysunku Braunera do wiersza Mojżesza Brodersona *Cu di sztern!* [Do gwiazd!]²⁷, który za motto jidyszowego almanachu „Chaliastre” [Halastra] wziął jego redaktor i wydawca Perec Markisz²⁸. Rysunek Braunera z „radosną, rozspiewaną halastrą” – maszerującymi *per aspera ad astra* młodzieńcami – stał się emblematyczną wizytówką żydowskiej nowoczesności. Kiedy w roku 1924 pojawił się w winiecie tygodnika kulturalnego „Literarisze Bleter” [Karty Literackie], był już jedynie symbolicznym przywołaniem związków pisma z awangardowymi ugrupowaniami z początku lat 20., przypominał wspólnotę poetów, dziennikarzy, ludzi teatru i plastyków złączonych ideą kultury żydowskiej.

²² Ibidem.

²³ „Jung-Idysz” 1919, nr 2–3, s. [13].

²⁴ „Ilustrirte Woch” 1924, nr 12, s. 12.

²⁵ J. Malinowski, *op. cit.*, s. 196–197.

²⁶ Karolina Szymaniak zauważyła, że *alef* jest nie tylko pierwszą literą alfabetu żydowskiego, ale jednocześnie pierwszą literą słowa *awangard* (awangarda); K. Szymaniak, *Poranek poezji i wojna zimowa. Karta z dziejów awangardy jidysz w Warszawie*, <https://www.jhi.pl/artykuly/poranek-poezji-awangarda-jidysz-warszawa,3024> (dostęp: 28.12.2019).

²⁷ M. Broderson, *Cu di sztern!*, „Jung-Idysz” 1919, nr 2–3, s. [6–7].

²⁸ R. Ertel, *Khaliastre et la modernité-européenne*, [w:] *Khaliastre: Revue littéraire, Varsovie 1922 – Paris 1924*, red. L.M. Lachenal, Paris 1989; S.L. Wolitz, „*Di Khalyastre*”, *the Yiddish modernist movement in Poland: an overview*, „Yiddish” 1981, nr 3.

Kilka lat później Stefania Zahorska, polemizując w recenzji z wystawy dorocznej ŻTKSP w 1928 roku z idiomem sztuki żydowskiej, uważała, że jedynie u Braunera „temat żydowski ma pewne cechy wewnętrznego przetrawienia, nie tylko jest tematem, ale i pewną treścią przeżytą i plastycznie wyczułą”²⁹. Zwróciła uwagę na związki ze sztuką Chagalla³⁰, na specyficzny ekspresyjny realizm, „który wytworzył się w Berlinie pod wpływem Chagalla i najwyraźniej dąży on do przepełnienia swych mocno realistycznych wnętrz żydowskich pewnym skoncentrowanym niemal mistycznym napięciem”³¹.



Il. 2. Icchak Brauner, od prawej: 1. *Der wasser-treger* [Nosiwoda], 2. *Adam i Ewa*, 3. *Jingl* [Chłopak]

Źródło: „Literarisze Bleter” 1927, nr 2, s. 27.

Brauner wystawiał później na zbiorowych wystawach ŻTKSP³², lecz kolejną indywidualną wystawę w Warszawie przygotował samodzielnie. W 1936 roku w popularnym wśród artystów salonie Henryka Koterby pokazał zarówno dawne prace – nieznany z tytułu, namalowany w 1918 roku „obraz utrzymany w założeniach impresjonistycznych, uderza nas świeżością odczucia barwy i światła, podbija nas szlachetnem, poważnem rozwiązaniem zagadnień kolorystycznych”³³ – nowe studia akwarelowe przywiezione z Kazimierza, jak i „blachy kute w miedzi” (*Szlos Sudos*)³⁴.

²⁹ S. Zahorska, *Sztuka żydowska*, „Wiek XX” 1928, nr 12, s. 5.

³⁰ Nie zachował się katalog wystawy. W prasie reprodukowano obrazy: *Złota rybka*, „Wiek XX” 1928, nr 12, s. 5 i *Modlitwa przy położnicy*, „Ilustrierte Woch” 1928, nr 1, wkładka.

³¹ S. Zahorska, *Sztuka żydowska*, s. 5.

³² W 1938 r. na Salonie Dorocznym otrzymał nagrodę Zarządu Towarzystwa za *Pejzaż* – „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1938, nr 6, s. 1.

³³ M. Weinzieher, *Malarstwo Wincentego Braunera. Wystawa w Salonie Koterby – Kredytowa 4*, „Nasz Przegląd” 1936, nr 58, s. 9.

³⁴ „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1936, nr 9, s. 4; „Nasz Tygodnik” 1936, nr 1, s. 7. *Szlos Sudos* (hebr.; w jid.: Szalesudes) to trzeci posiłek szabasowy, uczta kończąca szabas.

Krytycy polscy poszukujący formy i treści specyficznie żydowskich, „cech odrębnych i [...] rasowego egzotyizmu”³⁵, odnajdywali je najczęściej właśnie w pracach kutych w metalu³⁶. Konrad Winkler uważał, że „rasowość w sztuce artystów żydowskich znajduje przecież swe ujście w pracach dekoracyjnych, a zwłaszcza w specjalnie żydowskiej sztuce wytłaczania w blasze mosiężnej, czyli tzw. metaloplastyce”³⁷. Także dla piewców żydowskiego renesansu w sztuce:

Wykute w miedzi płaskorzeźby: obrazy biblijne, sceny kultu i rytuału żydowskiego, portrety i ornamenty architektoniczne – stanowią doskonałą rewelację stylu żydowskiego, wyrażającego się nie w temacie – ale w sposobie uplastycznienia, w odczuciu i przetworzeniu formy żydowskiej, której pomniki żyją tylko w zabytkach liturgicznych, w zdobnictwie cmentarnem, w starych graficznych iluminacjach świętych ksiąg³⁸.

Apenszlak podążał za artystami, którzy w żydowskiej sztuce religijnej i ludowej znajdowali źródło duchowości i artystycznej inspiracji dla nowoczesnej sztuki żydowskiej. Szwarz najwcześniej spośród nich zainteresował się techniką metaloplastyki³⁹. Już jego pierwsza indywidualna warszawska wystawa w Polskim Klubie Artystycznym⁴⁰, na której pokazał 26 kutych w miedzi kompozycji, przyciągnęła uwagę krytyki. Centnerszwer pisał:

Twórczość żydowska Marka Szwarca nie wyrasta na narodowościowym podłożu pospolitego naturalizmu – jest pozbawiona przykrego folkloru, a tkwi w niej artystyzm rasy, zrozumienie ducha twórczości, przekazanej mocną i głęboką tradycją⁴¹.

Zaś Mieczysław Wallis zauważał:

Użycie tu i ówdzie żydowskiego sprzętu kościelnego [sic!] (świeczników szabasowych, tablic z dziesięciorgiem przykazań, narzędzi muzycznych) nadaje tym utworom koloryt etniczny; na pierwszym planie jednak stoi dla artysty wieczna, ogólnoludzka treść tych podań⁴².

³⁵ K.W. [K. Winkler], *Wystawa w Żyd. Tow. Krzewień. Sztuk Pięknych*, „Przegląd Wieczorny” 1926, nr 153, s. 3.

³⁶ A. Chrzanowska, *Metaloplastyka żydowska w Polsce*, Warszawa 2005, s. 60–70.

³⁷ K. Winkler, *Plastyka. Z wystaw warszawskich*, „Droga” 1930, nr 1, s. 86.

³⁸ Pierrot [J. Apenszlak], *Miedzy wierszami. Refleksje. Wystawa w prywatnym mieszkaniu*, „Nasz Przegląd” 1927, nr 132, s. 4.

³⁹ M. Szwarz, *Moje blachy*, „Nasz Przegląd” 1927, nr 13, s. 4. Tekst napisany w sierpniu 1926 r. w Łodzi po raz pierwszy ukazał się w „Literarisze Bleter” 1926, nr 121, s. 564–565.

⁴⁰ Wystawa odbyła się w dniach 13–25 XI 1923 r. W grudniu została pokazana w Wilnie.

⁴¹ J. Centnerszwer, *Płaskorzeźby Marka Szwarca (Polski Klub Artystyczny, Hotel Polonia)*, „Nasz Przegląd” 1923, nr 229, s. 2.

⁴² M. Wallis, *Sztuki Plastyczne. Wystawa płaskorzeźb Marka Szwarca (Polski Klub Artystyczny Hotel „Polonia” 11–21 XI 1923)*, „Robotnik” 1923, nr 315, s. 4.

Kolejne warszawskie wystawy Szwarca odbyły się w 1927 roku w mieszkaniu inżyniera Leona Feigenbauma⁴³ i kilka dni później w salonie ŻTKSP⁴⁴. Apenszlak pisał:

Szwarc wskrzesza starą dostojną sztukę kutych blach miedzianych, których ojczyzną był wschód semicki. Wykute w miedzi płaskorzeźby: obrazy biblijne, sceny kultu i rytuału żydowskiego, portrety i ornamenty architektoniczne – stanowią doskonałą rewelację stylu żydowskiego, wyrażającego się nie w temacie – ale w sposobie uplastycznienia, w odczuciu i przetworzeniu formy żydowskiej, której pomniki żyją tylko w zabytkach liturgicznych, w zdobnictwie cmentarnem, w starych graficznych iluminacjach świętych ksiąg. Temu stylowi żydowskiemu Szwarc dał wielkie dostojenie, harmonizując go z nowoczesną formą artystyczną⁴⁵.

Jego styl znajdował uznanie w oczach krytyków: „Tak rozwijając ten element dekoracyjny, Szwarc w swych kompozycjach dochodzi do bardzo ciekawych wyników” – stwierdzał Tytus Czyżewski. – „Komponując zarazem formę i dekorację, wpada mimo woli w ciężkość, ważność a zarazem naiwność sztuki ludowej”⁴⁶.



Il. 3. Marek Szwarc na wystawie w Polskim Klubie Artystycznym

Źródło: „Ilustrierte Woch” 1923, nr 1, s. 10.

„Podkład ideowy twórczości Marka Szwarca jest w pierwszym rzędzie żydowski” – zapewniał paryski korespondent „Naszego Przeglądu”⁴⁷ w recenzji z jego

⁴³ Wystawa odbyła się w dniach 14–16 V 1927 r. w mieszkaniu przy ul. Hożej 62.

⁴⁴ Wystawa odbyła się w dniach 5–24 VI 1927 r.

⁴⁵ Pierrot [J. Apenszlak], *Miedzy wierszami...*, s. 4.

⁴⁶ T. Czyżewski, *Płaskorzeźby Marka Szwarca*, „Epoka” 1927, nr 166, s. 10.

⁴⁷ J.S., *Wystawa Marka Szwarca w Paryżu. Jeden miedzioryt zakupiony przez rząd francuski do Muzeum Luksemburskiego*, „Nasz Przegląd” 1927, nr 92, s. 5.

wystawy w Galerie Briant-Robert⁴⁸. Wystawy warszawskie poprzedzały bowiem pokazy w Paryżu i w Łodzi⁴⁹. Edward Woroniecki po obejrzeniu paryskiej wystawy odnotował, że:

Najważniejszą część twórczości Szwarca stanowią jednak kompozycje religijne. Wyczuwalna jest przede wszystkim szczerść przeżycia religijnego, które pobudza wyobraźnię naszego artysty, oraz głębokie przywiązanie do środowiska, z którego się wywodzi. Chrześcijaństwo wydaje się być dla niego naturalnym dopełnieniem wiary mojejsozowej, do której się przyznaje, nie odbierając jej pierwiastka pierwotnego⁵⁰.

Woroniecki uchwycił ową bliskość między wiarą ojców i chrześcijaństwem w dziełach artysty. Chrzt był dla Szwarca głębokim religijnym doświadczeniem; katolicyzm, który przyjął wraz z żoną Giną w 1920 roku, pozostał najważniejszym duchowym źródłem dla twórcy określającego się mianem Żyda-chrześcijanina⁵¹. W Polsce nie wiadano o odstępstwie od judaizmu, artysta ukrywał ten fakt. Kiedy rozeszła się wieść o chrzcie, rodzina Szwarca, przyjaciele, zgodnie z zasadami judaizmu, ale i z powodu „zdrady” sprawy narodowej, zerwali wszelkie z nim kontakty⁵². Jego artykuły przestały ukazywać się na łamach prasy⁵³ i zapewne z tego powodu wystawy w 1928 roku – w Krakowie (w lipcu)⁵⁴ oraz w Warszawie (w październiku)⁵⁵ były ostatnimi w Polsce.

⁴⁸ Wystawa Szwarca w Galerie Briant-Robert (16–28 II 1927), zob. *Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów o polskiej kolonii artystycznej czynnej w Paryżu w latach 1900–1939*, wybór, oprac. i wprowadzenie A. Wierzbicka, Warszawa 2008, s. 380–382; *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900–1939. Dziennik wydarzeń z wyborem tekstów. Część II: lata 1922–1929*, wybór, oprac. i wprowadzenie A. Wierzbicka, Warszawa 2015, s. 323–325.

⁴⁹ Wystawa w Łodzi w kwietniu 1927 r. w Sali Żółtej Hotelu Grand.

⁵⁰ E. Woroniecki, *L'Art polonais à Paris (Exposition de M. Szwarz chez Briant Robert)*, „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1927, półr. I, s. 294–295, cyt. za: *Artyści polscy...*, s. 381.

⁵¹ J. Malinowski, *op. cit.*, s. 207. I. Gadowska, *In search of spirituality. Religious reorientation or radical assimilation? The case of Marek Szwarz*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2015, t. XVII.

⁵² T. Torrès, *Pamiętnik na trzy głosy*, tłum. W. Brzozowski, Kraków 2004, s. 48–51, 68.

⁵³ Ostatnim, jak się zdaje, był wywiad: *Marek Szwarz o ruchu artystycznym w Paryżu*, „Nasz Przegląd” 1928, nr 172, s. 5, przedrukowany w „Nowym Dzienniku” z okazji jego wystawy w Krakowie: *Marek Szwarz o artystach-Żydach i „Kunsthändlerach” w Paryżu*, „Nowy Dziennik” 1928, nr 182, s. 3.

⁵⁴ Wystawa w Domu Związku Plastyków, plac Św. Ducha 5.

⁵⁵ Wystawa w siedzibie Bnai Brith, ul. Rymarska 8 (1–7 X 1928), „Nasz Przegląd” 1928, nr 268, s. 9; „Bnai Brith” 1928, nr 1, s. 23; „Bnai Brith” 1929, nr 2–3, s. 43.

W tym czasie inni uczestnicy rewolucyjnych lat żydowskiej awangardy także szukali w sztuce już czegoś innego. W 1925 roku z wystawami powrócili do Warszawy Icchak Lichtenstein⁵⁶ i Henryk Berlewi⁵⁷. W salonie ŻTKSP Lichtenstein pokazał miejskie pejzaże, sceny religijne, portrety Żydów, wprowadzając do nich, nie zawsze udane, zdaniem recenzentów, rozwiązania formalne rodem z konstruktywizmu i kubizmu: „Mam wrażenie – zaobserwował Jerzy Centnerszwer – że Icchak Lichtenstein z jednej strony wyczuwa tę konieczność nowatorstwa, ale nie umie odnaleźć jego syntetycznego symbolu”⁵⁸.

Jednak to na powrót Henryka Berlewiego czekano z niecierpliwością. Berlewi – artysta zachłystujący się nowoczesnością, to jeden „z **najbardziej postępowych** [tak w oryginale – R.P.] artystów na ulicy żydowskiej”⁵⁹, to jeden z propagatorów stylu żydowskiego, wreszcie to ten, który zwrócił się w stronę awangardy konstruktywistycznej. Na wystawie Berlewi przedstawił dorobek z lat 1914–1924, w tym prace mechanofakturowe („coś w rodzaju konstruktywizmu”, jak opisał je Naftali Weinig⁶⁰). Po kilku latach można było znów zobaczyć jego dawne prace w stylu żydowskim: *Wesele*, *Stary Żyd*, *Dybuk*, które zyskały mu kiedyś tyle uznania. Poza tym pokazał sporo prac nowych – kubizujące portrety i pejzaże oraz wizerunki popularnych osobistości – adwokata Borysa Stawskiego i redaktora „Der Moment” Noacha Pryłuckiego.

Te malowane w naturalistycznej manierze portrety zapowiadały kolejną przemianę w jego dziele: „Chcąc zrozumieć twórczość artystyczną Berlewiego w ciągu jego 10-letniej działalności, należy zapoznać się z rewolucją, jaką przeszło ogólnie malarstwo nowoczesne i jaki wywarło na niego wpływ” – pisał kolega malarz Natan Korzeń⁶¹ i kontynuował:

Analizując wystawione obrazy Berlewiego, widzimy wyraźnie różne etapy, które przeszedł w trakcie swojego działania artystycznej. Dążenie do nowego wyrazu artystycznego musiało poprowadzić artystę przez labirynty różnych stylów, ale obrazy przekonują nas o pełnym opanowaniu tego, co pozytywne i o indywidualnym podejściu do obcych wartości. Najsilniejszy wpływ wywarło na artystę kubizm, w takim sensie, że uświadomił mu jego możliwości artystyczne. Berlewi należy do twórczych indywidualistów, które stale poszukują nowych możliwości aranżacyjnych⁶².

⁵⁶ Wystawa Icchaka Lichtensteina (28 XII 1924 – 8 II 1925), wcześniej pokazana w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, „Sztuki Piękne” 1924/1925, nr 2 (listopad), s. 41.

⁵⁷ Wystawa Henryka Berlewiego (1 III – 21 IV 1925).

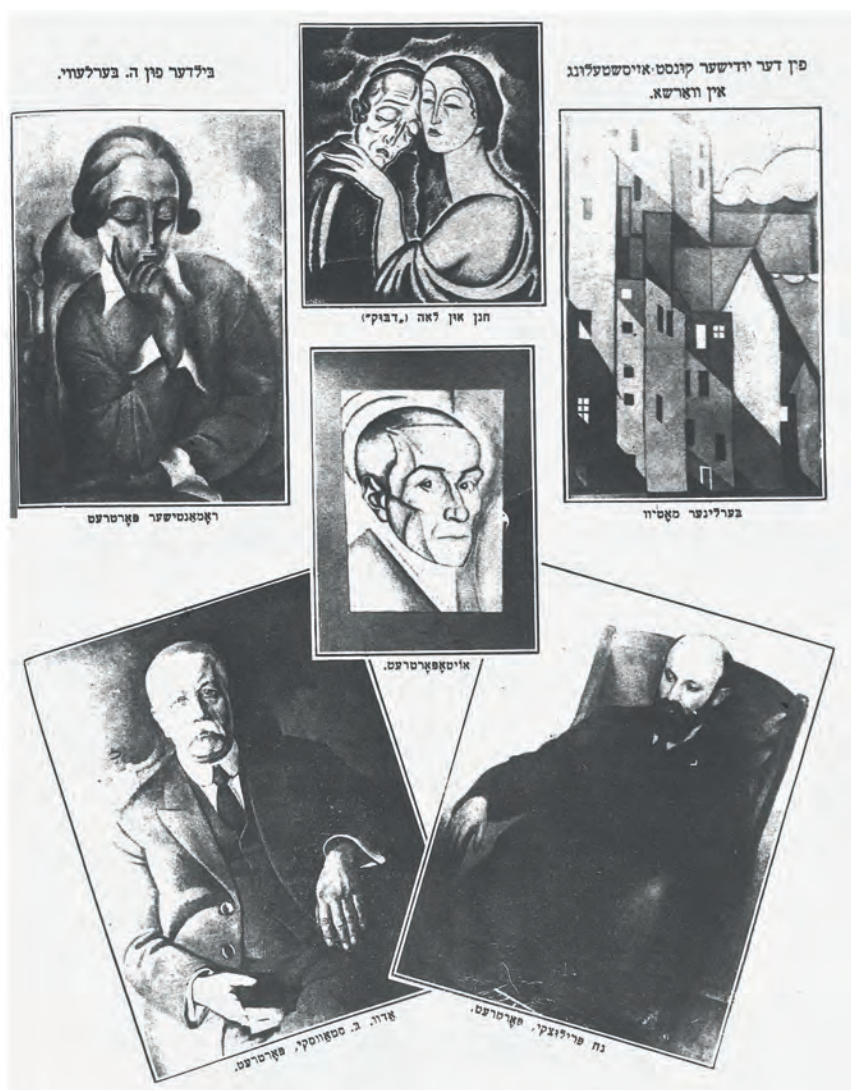
⁵⁸ J. Centnerszwer, *Żydowskie Tów. Krzew. Szt. Pięknych. Wystawa zbiorowa S. [sic] Lichtensteina*, „Nasz Przegląd” 1925, nr 3, s. 3.

⁵⁹ N. Korzeń, *Henryk Berlewi form-dergrajchungen. Cu der ictiker ojssztelung fun kinstler 1914–1924* [Osiągnięcia formy Henryka Berlewiego. Z okazji aktualnej wystawy artysty 1914–1924], „Literarische Bleter” 1925, nr 45, s. 6, tłum. A. Szyba.

⁶⁰ N. Weinig [wł. Naftali Norbert Rose], *Henryk Berlewi. Z okazji obecnej wystawy warszawskiej a przyszłej krakowskiej*, „Nowy Dziennik” 1925, nr 90, s. 6.

⁶¹ N. Korzeń, *Henryk Berlewi...*, s. 6.

⁶² Ibidem.



Il. 4. Henryk Berlew, od lewej: *Portret romantyczny*, *Dybuk*, *Autoportret*, *Motyw berliński*, *Portret Borysa Stawskiego*, *Portret Noacha Prytyckiego*

Źródło: „Ilustrierte Moment” 1925, dod. do „Der Moment” 1925, nr 62, s. 3.

Następna wystawa artysty w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych, otwarta w grudniu 1927 roku⁶³, także przyciągnęła uwagę krytyki

⁶³ Wystawa prac Henryka Berlewiego (11 XII 1927 – 1 I 1928).

i publiczności. Zapowiadając ją, Berlewi pisał: „Zarzucono mi, że wystawiłem rzeczy już znane. [...] Tą wystawą chciałem, przed wyjazdem z Polski, pożegnać się z warszawską publicznością oraz sam przed sobą rozliczyć się z mojej dotychczasowej pracy”⁶⁴. Przedstawiając kolejne etapy swojej twórczości, a zwłaszcza jej okres konstruktywistyczno-kubistyczny, z pewną uszczypliwością wobec stołecznej publiczności Berlewi pisał:

Z tego okresu wystawiłem najmniej obrazów, gdyż nie chciałem szokować warszawskiej publiki rzeczami, do których nie jest przyzwyczajona, dawno bowiem minął już czas, kiedy dadaści wyśmiewali „burżujów” i w ogóle wszystkie rzeczy, do których odnosili się wrogo. Teraz nastąpił czas pozytywizmu i artyści muszą propagować swoje idee, ale nie mogą wyśmiewać się z innych.

Za najważniejsze swoje dzieła uważał te tworzone w duchu konstruktywistycznej awangardy:

Rozwijając dalej rozpoczętą pracę nad budową i malarską fakturą w 1923 roku oddalałem się coraz bardziej od „przedmiotu” i przybliżałem się do czystych elementów formy, do elementarnego uformowania. Najbardziej pochłonęła mnie faktura malarska, będąca przeciwieństwem francuskiego kubizmu. I tu przebił się mój indywidualizm artystyczny, tu rozpoczęła się moja własna droga, moje własne osiągnięcia. [...] Geometryzacja figur, urbanistyczne korzenie z tego okresu szły równoległe z rozwojem techniki, pracy i przemysłu. [...] Tę fazę, która trwała u mnie od roku 1923 do roku 1925 można określić mianem mechanofaktury. Teorię na ten temat opublikowałem w wydanej po polsku w roku 1924 książce pod tytułem *Mechanofaktura*⁶⁵.

Krytycy doceniali tę wielość artystycznych poszukiwań. Stefania Zahorska podsumowując dorobek Berlewiego, charakteryzowała go na tle współczesnych prądów w sztuce europejskiej, sytuując go na prawym, „odwrotowym” skrzydle kubizmu: „Berlewi zaczął od deformacji i przeszedł potem przez okres abstrakcyjno-kubizujący. I oto widzimy go teraz malującego portrety bardzo rzeczowe, bardzo wierne, niekiedy nawet zbyt grzeczny i zbyt słodkawe, ale rzetelne w formie i kompozycji”⁶⁶. Konrad Winkler polecając wystawę jako „godną zwiedzenia”, zgłosił zastrzeżenia wobec użycia koloru przez Berlewiego:

Barwę traktuje jako konieczny wykładnik formy – podnosząc jej walory najczęściej przez ustosunkowanie tonów w obrębie jednej gamy. Mimo tego ograniczenia

⁶⁴ H. Berlewi, *Majn ojssztelung* [Moja wystawa], „Literarisze Bleter” 1928, nr 2, s. 31–32, tłum. A. Szyba.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ S. Zahorska, *Wystawa Berlewiego*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 3, s. 3.

artystycznych środków – utalentowany ten malarz potrafi zdobyć się częstokroć na dzieła o nieprzemijającej wartości – zwarte w sobie pod względem stylowym i kompozycyjnym⁶⁷.

Obydwie wystawy pokazały malarza, dla którego żydowska tożsamość w sztuce nie łączyła się z motywem, specyficznym stylem czy sentymentem⁶⁸. Mimo że mówił: „tęsknię czasami za wzniosłym nastrojem mistycznym *Dybuka* sprzed czterech lat”⁶⁹, to swoją żydowskość widział już nie w odwołaniu do tradycji, lecz w perspektywie nowoczesnej: „Wyjeżdżam teraz z Polski, aby odświeżyć moje wrażenia artystyczne, i przefiltrować moje wszystkie okresy przejściowe, a także aby się skontrolować. Rozumie się, że nie wiem, co mi przyniesie jutro”⁷⁰.

Podobnie widziała swą sztukę inna artystka z kręgu żydowskiej awangardy – Pola Lindenfeld, znana pod pseudonimem Polin. Z Łodzi wyjechała wcześniej, już w 1919 roku, by studiować w Niemczech. Tam w 1922 roku wzięła udział w I Kongresie Postępowych Artystów w Düsseldorfie i w *Międzynarodowej Wystawie Sztuki Nowoczesnej*⁷¹, gdzie pokazała rzeźby *Prorok*, *Matka*, *Krzyczący*, *Zaduma I*, *Zaduma II*. Była też jedyną artystką z kręgu Jung Idysz, która miała własną wystawę w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych. Dina Matus nie wystawiała w Warszawie od roku 1921, czyli od *[I] Wystawy Prac Artystów Żydowskich*. W dziale „Grafika-zdobnictwo” Brauner i Matus pokazały wtedy albumy linoleorytów barwnych⁷². Można przypuszczać, że były to ilustracje do tomików poetyckich (lub same tomiki) Dawida Zytmana *Off wajtkajten krajznde fal ich* [Na wirujące padam dale] oraz Rahel Lipstein *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* [Między zorzą wieczorną a jutrzeńką]; tomiki te, pierwszy w opracowaniu graficznym Idy Brauner, drugi – Diny Matus, zostały opublikowane w 1921 roku w łódzkim wydawnictwie Achrid⁷³.

⁶⁷ K. Winkler, *Wystawa prac Henryka Berlewiego (1917–1927)*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 293, s. 2.

⁶⁸ J. Malinowski, *op. cit.*, s. 214–224.

⁶⁹ N. Weinig, *op. cit.*, s. 6.

⁷⁰ H. Berlewi, *Majn ojssztelung...*, s. 32.

⁷¹ Idem, *Międzynarodowa Wystawa w Düsseldorfie*, „Nasz Kurier” 1922, nr 209, s. 2; J. Adler, *Jidisze kinstler off der internacionaler kunst-ojssztelung* [Żydowscy artyści na międzynarodowej wystawie sztuki], „Hajnt” 1922, nr 92, s. 5. Żaden nie wspomniał o udziale Lindenfeld.

⁷² *Katalog Wystawy Prac Artystów Żyd. Warszawa Gmina Lato 1921*, Warszawa [1921], s. 13–14.

⁷³ Trzecim znanym wydawnictwem oficyny Achrid jest tom poezji Chaima Króla, *Himlen in opgrunt* [Niebiosa w otchłani] z ilustracjami Estery Karp. Zob. I. Powalska, *Wokół „Tańczącego Ognia”. Kobiety artystki w grupie Jung Idysz*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2018, nr 13: *Wokół 1918 roku. Awangarda i Niepodległość / Around 1918 year. Independence and the Avant-Garde*, red. M. Geron, J. Malinowski, s. 95–103.

Spośród artystek kręgu Jung Idysz jedynie Lindenfeld wydobyła się z cienia kolegów, choć jak wskazuje recepcja jej twórczości w Polsce, nie do końca udało się jej zaistnieć w świecie sztuki. Jej wystawa w Warszawie odbywała się równolegle z pokazem dzieł lubelsko-paryskiego artysty Symchy Trachtera⁷⁴. I to przede wszystkim jego twórczość przyciągnęła uwagę krytyki. Obecność prac Lindenfeld jedynie krótko odnotowywano, jak zrobił to na przykład Tytus Czyżewski: „Obok tej wystawy [tj. Trachtera – przyp. R.P.] także interesująca wystawa rzeźb pani Lindenfeld. Niektóre głowy w marmurze bardzo piękne. Dużo kultury i technicznej umiejętności”⁷⁵.



Il. 5. Rzeźby Poli Lindenfeld

Źródło: „Łódź w Ilustracji” (dodatek ilustrowany do „Kuriera Łódzkiego”) 1930, nr 16, s. 7.

Wystawa Lindenfeld-Polin nie była przedstawieniem awangardowej artystki-Żydówki, lecz współczesnej rzeźbiarki cenionej w Paryżu. Jej nowoczesna sztuka odwoływała się do przeszłości (krytycy przywoływali rzeźbę rzymską i gotycką), widziano w niej inspirację Wschodem. W 1924 roku artystka odbyła podróż do Włoch, Egiptu i Palestyny, by później osiąść na stałe w Paryżu⁷⁶. Wtedy też zaczęła używać znaczącego pseudonimu Polin (czyli skrótu pierwszych sylab jej imienia i nazwiska, a zarazem hebrajskiej nazwy Polski).

⁷⁴ Wystawa Symchy Trachtera i Poli Lindenfeldówny (16 II – 14 III 1930). Zachował się tylko katalog pokazu Trachtera: *Symche Trachter. Paris. XLV. Luty 1930, Marzec, Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych*, wstęp M. Weinzieher, Warszawa [1930]. Wiemy natomiast, jakie prace pokazała artystka w Łodzi w kwietniu tego samego roku: *Wystawa zbiorowa prac: Mieczysława Siemińskiego, Eustachego Pietkiewicza, Mariana Strońskiego, Grupy Artystów Plastyków „Żwornik” oraz bieżąca: Poli Lindenfeldówny, Zenobiusza Poduszeko, Marka Szapiro i Gustawa Szulca*, kat. wystawy Miejska Galeria Sztuki, Łódź 1930.

⁷⁵ T. Czyżewski, *Trzy wystawy zbiorowe. Władysław Roguski – S. Trachter – Grabowski*, „Kurier Polski” 1930, nr 53, s. 4.

⁷⁶ *Przed dzisiejszym otwarciem wystawy w Żyd. Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych. Pola Lindenfeld. S. Trachter*, „Nasz Przegląd” 1930, nr 47, s. 9.

Warto spojrzeć na jej dorobek w świetle sztuki żydowskiej, zwłaszcza w kontekście dzieł Braunera, Barcińskiego czy Szwarca, dla których źródłem inspiracji była żydowska sztuka ludowa i Biblia. Twórczość Lindenfeld od początku była nowoczesna, nie tyle żydowska, co uniwersalna. Zarówno grafiki, publikowane w „Jung-Idysz”, „Zdroju” czy „Tańczącym Ogniu”, jak i rzeźby – archaizujące, dekoracyjne, stylizowane i monumentalne kobiece akty i głowy nie mieściły się w obiegowym rozumieniu sztuki żydowskiej. Podobnie jak Berlewi – Lindenfeld szukała źródeł dla swej twórczości poza artystyczną tradycją żydowską.

Przykład wystawy Lindenfeld, która przeszła prawie bez echa, jak i nieobecność na wystawach ŻTKSP innych artystek wskazuje, że ich drugorzędna pozycja w kręgu Jung Idysz – Ida Brauner była tam jedynie redaktorką, na łamach czasopisma ukazały się tylko prace Lindenfeld – przenosiła się na marginalizację ich dojrzałej twórczości. Za Joanną Lisek, autorką monografii poświęconej jidyszowej poezji kobiet, trzeba uznać to za trwanie w sztukach pięknych patriarchalnego systemu społeczno-religijnego judaizmu⁷⁷.

Artystki walczyły o poszerzenie przestrzeni swej aktywności w świecie sztuki. Ida Brauner, siostra Icchaka Braunera, wystawiała w Warszawie w grudniu 1929 roku, lecz nie w ŻTKSP, a w cieszącym się renomą Salonie Czesława Garlińskiego. Być może dlatego artystka wybrała go na swą pierwszą indywidualną wystawę w Warszawie, a może nie udało się tej wystawy zorganizować w salonach ŻTKSP. Wallis komentował ją w typowym dla siebie lekceważąco-drwiącym, jeśli chodzi o twórczość kobiet⁷⁸, stylu:

P. Ida Braunerówna rzeźbi główki, posążki kobiece, medaliony i kamee z drewna. Utwory jej są przeważnie tak drobne, iż sama twórczyni nazywa je „rzeźbami – miniaturami”. [...] Można by jej zarzucić to, że nie uwydatnia ona należycie charakteru tworzywa oraz to, że mimo drobnych rozmiarów utwory jej nie są bynajmniej utrzymane w stylu miniaturowym, lecz, przeciwnie, są pomyślane w wielkich, syntetycznych bryłach. [...] Niektóre jej posążki, wykonane w kamieniu, w większym formacie, wyobrażam sobie zupełnie dobrze na tle jakiegoś ogrodu i parku⁷⁹.

Kilka tygodni później Brauner pokazała niektóre z tych prac w Salonie Dorocznym ŻTKSP⁸⁰. Należy żałować, że prawie żadne z jej dzieł nie przetrwało, nawet na fotografii, i możemy odwołać się jedynie do opinii (niezbyt obiektywnego) krytyka.

⁷⁷ J. Lisek, *Kol isze – głos kobiet w poezji jidysz (od XVI w. do 1939 r.)*, Sejny 2019.

⁷⁸ Zob. M. Wallis, *Sztuki plastyczne. Wystawa grupy artystek malarek „Kolor”, „Robotnik” 1929*, nr 26, s. 2.

⁷⁹ M. Wallis, *Sztuki plastyczne. Zofia Węgierkowa, Ida Braunerówna i Halina Frojndówna (Salon Sztuki Czesława Garlińskiego, Mazowiecka 8)*, „Robotnik” 1929, nr 364, s. 3.

⁸⁰ 5 I – 14 II 1930 r., Salon Doroczny ŻTKSP, ul. Królewska 51.

W przeciwieństwie do Berlewiego i Lindenfeld ekspresjonizmowi pozostał wierny inny uczestnik awangardowego przewrotu lat 20. – Henryk Barciński. Deklarował, że ekspresjonizm „jest przecież punktem kulminacyjnym każdej bez wyjątku dziedziny sztuki. Prawdziwa sztuka oparta na ekspresjonizmie, jest wielka i każe nam zapomnieć o środkach technicznych, któremi artysta wydobywa myśl zaklętą w formę”⁸¹. Pisząc te słowa, malarz już od dwóch lat ponownie mieszkał w Łodzi.



Il. 6. Wystawa Henryka Barcińskiego, 2 II – 1 III 1934 roku, w salonie ŻTKSP przy ul. Wierzbowej 7

Źródło: „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1934, nr 6, s. 5.

Ponad dekadę artysta spędził w Niemczech, jednak zwycięstwo partii narodowo-socjalistycznej, objęcie urzędu kanclerza przez Adolfa Hitlera, umacniający się faszyzm i antysemityzm zmusiły go do wyjazdu. Po powrocie przypomniał się wystawą pokazaną w lutym 1934 roku w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie⁸². Reklamowana jako „Rewelacyjna wystawa

⁸¹ H. Barczyński, [„Problem współczesnej sztuki...”], „Forma. Czasopismo Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Łodzi”, 1936, nr 4, s. 15.

⁸² 2 II – 1 III 1934 r. w salonie przy ul. Wierzbowej 7. W kwietniu tego roku wystawę pokazano w Łodzi; E. Baruchin, *Wiosenny urodzaj artystyczny w Łodzi*, „Nasz Przegląd” 1934, nr 107, s. 7.

uchodźcy z Niemiec”⁸³ przyciągnęła i publiczność, i krytykę: „Dziesięć lat jego malarstwa, które oglądamy na wystawie to walka o harmonię formy i koloru” – pisał Weinzieher. I dodawał: „Ideologia malarska Barczyńskiego przechodziła różne koleje: poprzez przebrzmiały już dzisiaj ekspresjonizm, chagalizm, sztukę postczanowską do umiarkowanego postimpresjonizmu”⁸⁴. Z tą oceną zgadzali się wszyscy recenzenci, chociaż podkreślano, że brak surowszej selekcji wystawionych prac obniża poziom całości pokazu⁸⁵. Największe zainteresowanie wzbudziła grafika, która według Mieczysława Sterlinga „zdradza wyraźne wpływy dobrej sztuki niemieckiej”⁸⁶. Sam malarz uważał, że „narzucenie formy artyście jest absurdem”⁸⁷, dając sobie prawo do różnorodnych, własnych poszukiwań formalnych.

Jesienią 1921 roku Warszawę odwiedził El Lissitzky. Przyjechał na krótko, jednak spotkanie z nim wywarło tak ogromne wrażenie na warszawskich artystach, że według Berlewiego odmieniło wyznawaną dotąd przez nich koncepcję narodowego stylu żydowskiego⁸⁸. Jak się jednak okazało, trudno było się rozstać, zarówno artystom, jak i krytyce czy publiczności, z ugruntowanym już pojęciem sztuki żydowskiej, z jej narodową ikonografią i retoryką.

Kiedy na bankiecie z okazji wystawy Barczyńskiego w „Budzie” na Tłomackiem 13, jak to ongiś bywało, spotkali się literaci, malarze, krytycy, aktorzy i tancerze, dyskutowano o nowych pracach Barczyńskiego, o roli sztuki w życiu żydowskim⁸⁹. Obecny na bankiecie Weinzieher szczególną misję malarstwa żydowskiego widział w nadziei, że żydowscy twórcy „wniosą być może nowe słowo do malarstwa”, „sprawia, że sztuka stanie się bardziej ludzka”⁹⁰. Natomiast Jecheskiel Mosze Neuman stwierdzał z mocą, że „**nie ma narodu żydowskiego**

⁸³ „Nasz Przegląd” 1934, nr 33, s. 1.

⁸⁴ M. Weinzieher, *Wystawa H. Barczyńskiego. Żyd. Tow. Krzew. Sztuk Pięknych*, „Nasz Przegląd” 1934, nr 42, s. 7.

⁸⁵ L. Strakun, *Wystawa prac H. Barczyńskiego w Żyd. Tow. Krzew. Sztuk Pięknych*, „Opinia” 1934, nr 7, s. 6.

⁸⁶ M. Sterling, *Wpływy francuskie i niemieckie. Wystawa Marcelgo Stodkiego i Barczyńskiego*, „Kurier Poranny” 1934, nr 52, s. 6.

⁸⁷ H. Barczyński, *op. cit.*

⁸⁸ H. Berlewi, *El Lissitzky in Warschau*, [w:] *El Lissitzky*, kat. wyst., Eindhoven–Basel–Hanover 1965/1966, s. 61–63; za: J. Malinowski, *op. cit.*, s. 216.

⁸⁹ Icyk Manger czytał dedykowaną Barczyńskiemu *A balade fun a grojen jid* [Balladę szarego Żyda], Judyta (Jehudia) Berg odtąńczyła motywy weselne do muzyki Henocha Kona, zob. *An interesante debate wegen jidisze kunst. Ojfn banket fun Henoch Barczyński in literaten-ferajjn* [Ciekawa debata o sztuce żydowskiej. Na bankiecie Henocha Barczyńskiego w towarzystwie literackim], „Hajnt” 1934, nr 40, s. 7; tłum. A. Szyba.

⁹⁰ Ibidem.

bez żydowskiej kultury i nie ma żydowskiej kultury bez żydowskiego malarstwa⁹¹ [podkreślenie – R.P.].

Bowiem w roku 1934 sztuka żydowska znowu okazywała się być orężem w walce o prawa Żydów. Wystawa Jankiela Adlera, zorganizowana w 1935 roku w lokalu Zjednoczonego Komitetu Żydowskiego dla Walki z Prześladowaniem Żydów w Niemczech⁹², była wydarzeniem artystycznym, ale i polityczną demonstracją. W latach 30., kiedy polityczna i ekonomiczna sytuacja społeczności żydowskiej w Polsce pogarszała się drastycznie, w oczach krytyki, zwłaszcza tej nacjonalistycznej, sztuka żydowska i żydowski artysta znowu stawali się wyrazicielami ducha narodowego. Twórczość artystów, zwłaszcza młodych, omawiana była pod kątem ich zaangażowania w sprawy narodowe. „Nie można powiedzieć, że wystawa ta reprezentuje żydowską grafikę próbującą szukać rysu żydowskiego i żydowskiego stylu” – pisał w recenzji z wystawy grafiki pokazywanej w 1938 roku w ŻTKSP dziennikarz „Hajntu”.

Z niewieloma wyjątkami widzimy grafikę, która jest po prostu wykonana przez Żydów. Technicznie większość prac jest dobra. Polska Akademia Sztuk Pięknych, która w dziedzinie grafiki stoi na wysokim poziomie, dzięki takim mistrzom jak Wyczółkowski i Skoczylas, wychowała szereg młodych artystów żydowskich, z których mieć będziemy jeszcze wiele pociechy. Wiadomo, że ludzie ci skoncentrowali się przede wszystkim na opanowaniu techniki, lecz brakuje im zrozumienia specyfiki sztuki żydowskiej⁹³.

Poza wszechobecnym antysemityzmem wrogiem stawała się akulturacja:

Patrzac nawet czysto tematycznie, z reguły rzadko pojawiają się postaci Żydów i żydowskie motywy. Częściej można spotkać kościoły niż synagogi. Artyści żydowscy powinni po prostu studiować ornamentykę starych macew, snycerstwo, ozdoby szawuotowe, ilustracje i próbować nawiązywać do tradycji. Tak jak Stryjeńska i Skoczylas opierają polską grafikę o polskie motywy ludowe, tak i żydowscy graficy muszą szukać żydowskiego rysu. W przeciwnym razie stosują asymilację, która w sztuce zbankrutowała jeszcze wcześniej niż w polityce⁹⁴.

W latach 30. coraz silniejsza, zwłaszcza wśród młodzieży, polska akulturacja nie prowadziła do zaniku żydowskiej świadomości narodowej, nie przerwała procesu

⁹¹ Ibidem.

⁹² 17 II – III 1935 r., ul. Niecała 8. Kat.: *Jankiel Adler. Retrospektywna wystawa obrazów. 1920–1935*, wstęp L. Ernst, Warszawa [1935]. W Łodzi wystawę można było oglądać w dniach 24 IV – 26 V 1935 r. w lokalu przy ul. 6 Sierpnia 2.

⁹³ J.M.N. [J.M. Neuman], *Ojssztelung fun jidisze grafik. In der jidiszer gezelschaft cu ferszprejten kunst* [Wystawa grafiki żydowskiej w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych], „Hajnt” 1938, nr 147, s. 5; tłum. A. Szyba.

⁹⁴ Ibidem.

formowania się nowoczesnej kultury żydowskiej, była ważnym, modernizacyjnym elementem samorozwoju młodych pokoleń⁹⁵. Dla żydowskich środowisk nacjonalistycznych, które dostrzegały ten proces, było to zagrożenie dla bytu kultury narodowej. Stąd – jak pisał Neuman – „ogólne podsumowanie brzmi: mamy dobry narybek o dużej wiedzy technicznej, ale w większości zasymilowany. Młodzi graficy muszą zanurzyć się w dawnej grafice żydowskiej, by dalej ciągnąć złotą nić”⁹⁶.

Pisząc o wystawach twórców żydowskiej awangardy w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych, trzeba pamiętać, że dla członków Towarzystwa sztuka żydowska to nie tylko twórcy awangardowi. Najważniejszym celem Towarzystwa było, by tłumnie oglądano, podziwiano i kupowano dzieła żydowskich artystów. Mimo entuzjastycznych głosów krytyki publiczność wołała prostsze w przekazie i w formie, łatwiejsze do przyswojenia w swym literackim przekazie dzieła malarzy takich jak Maurycy Minkowski czy nieco młodszy – Józef Seidenbeutel i Mojżesz Appelbaum. To oni w powszechnym odczuciu byli przedstawicielami nowoczesnej sztuki żydowskiej.

Bibliografia

- Adler J., *Jidische kinstler ojf der internacionaler kunst-ojssztelung*, „Hajnt” 1922, nr 92, s. 5.
- An interesante debate wegen jidische kunst. Ojfn banket fun Henocho Barczyński in literaten-ferajm*, „Hajnt” 1934, nr 40, s. 7.
- Apenszlak J., *Z powodu rocznicy powstania żyd. wystawy sztuki*, „Nasz Kurier” 1922, nr 144, s. 4.
- Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów o polskiej kolonii artystycznej czynnej w Paryżu w latach 1900–1939*, wybór, oprac. i wprowadzenie A. Wierzbicka, Warszawa 2008.
- Barczyński H., [„Problem współczesnej sztuki...”], „Forma. Czasopismo Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Łodzi”, 1936, nr 4, s. 15.
- Baruchin E., *Wiosenny urodzaj artystyczny w Łodzi*, „Nasz Przegląd” 1934, nr 107, s. 7.
- Berlewi H., *Kręte drogi sztuki żydowskiej*, tłum. M. Zaremba, [w:] *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, współpraca naukowa K. Szymaniak, Łódź 2010, s. 368–377.
- Berlewi H., *Majn ojssztelung*, „Literarisze Bleter” 1928, nr 2, s. 31–32.
- Berlewi H., *Międzynarodowa Wystawa w Düsseldorfie*, „Nasz Kurier” 1922, nr 209, s. 2.

⁹⁵ E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992; eadem, *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*, Kraków 2013; K. Kijek, *Dzieci modernizmu. Świadomość, kultura i socjalizacja polityczna młodzieży żydowskiej w II Rzeczypospolitej*, Wrocław 2017.

⁹⁶ J.M.N., *op. cit.*

- „Bnai Brith” 1928, nr 1, s. 23.
- „Bnai Brith” 1929, nr 2–3, s. 43.
- Broderson M., *Cu di sztern!*, „Jung Idysz” 1919, nr 2–3, s. [6–7].
- Centnerszwer J., *Plaskorzeźby Marka Szwarca (Polski Klub Artystyczny, Hotel Polonia)*, „Nasz Przegląd” 1923, nr 229, s. 2.
- Centnerszwer J., *Żydowskie Tow. Krzew. Szt. Pięknych. Wystawa zbiorowa S. [sic] Lichtensteina*, „Nasz Przegląd” 1925, nr 3, s. 3.
- Centnerszwer J., *Żydowskie Towarz. Krzewienia Sztuki. Wincenty Brauner i Ignacy Hirszfang*, „Nasz Przegląd” 1924, nr 76, s. 3.
- Chrzanowska A., *Metaloplastyka żydowska w Polsce*, Warszawa 2005.
- Czyżewski T., *Plaskorzeźby Marka Szwarca*, „Epoka” 1927, nr 166, s. 10.
- Czyżewski T., *Trzy wystawy zbiorowe. Władysław Roguski – S. Trachter – Grabowski*, „Kurier Polski” 1930, nr 53, s. 4.
- Ertel R., *Khaliastra et la modernité-européenne*, [w:] *Khaliastra: Revue littéraire, Varsovie 1922–Paris 1924*, red. L.M. Lachenal, Paris 1989, s. 263–306.
- Fishman D.E., *The Rise of Modern Yiddish Culture*, Pittsburgh 2005.
- Gadowska I., „*Don Kichot*” sztuki. *Zarys twórczości Icchoka (Wincentego) Braunera (1887–1944)*, [w:] *Acta Artis. Studia ofiarowane Profesor Wandzie Nowakowskiej*, red. A. Pawłowska, E. Jedlińska, K. Stefański, Łódź 2016, s. 303–320.
- Gadowska I., *In search of spirituality. Religious reorientation or radical assimilation? The case of Marek Szwarz*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2015, t. XVII, s. 347–369.
- Harshav B., *The Polyphony of Jewish Culture*, Stanford 2007.
- „Illustrierte Woch” 1924, nr 12, s. 12.
- J.M.N. [Jecheskiel Mosze Neuman], *Ojssztelung fun jidisze grafik. In der jidiszer gezelschaft cu ferszprejten kunst*, „Hajnt” 1938, nr 147, s. 5.
- Jankiel Adler. *Retrospektywna wystawa obrazów. 1920–1935*, wstęp L. Ernst, Warszawa [1935].
- „Jung-Idysz” 1919, nr 2–3, s. [13].
- K., *Abraham Maniewicz (Cu der hajntiger efnung fun zajn bilder-ojssztelung)*, „Der Moment” 1921, nr 236, s. 7.
- Katalog Wystawy Prac Artystów Żyd. Warszawa Gmina Lato 1921*, Warszawa [1921].
- Kazovsky H., *Khudozhniki Kultur-Ligi / The Artists of the Kultur-Lige*, Moskwa–Jerusalem 2003.
- Kijek K., *Dzieci modernizmu. Świadomość, kultura i socjalizacja polityczna młodzieży żydowskiej w II Rzeczypospolitej*, Wrocław 2017.
- Korzeń N., *Henryk Berlewi form-dergrajchungen. Cu der ictiker ojssztelung fun kinsterler 1914–1924*, „Literarisze Bleter” 1925, nr 45, s. 6.
- Lisek J., *Kol isze – głos kobiet w poezji jidysz (od XVI w. do 1939 r.)*, Sejny 2019.
- Malinowski J., *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.

- Malinowski J., *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- „Nasz Przegląd” 1928, nr 268, s. 9.
- „Nasz Przegląd” 1934, nr 33, s. 1.
- „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1936, nr 9, s. 4.
- „Nasz Tygodnik” 1936, nr 1, s. 7.
- Pensler A., Ginsberg M., *Abraham Manievich*, Manchester 2011.
- Pierrot [Jakub Apenszlak], *Między wierszami. Refleksje. Wystawa w prywatnym mieszkaniu*, „Nasz Przegląd” 1927, nr 132, s. 4.
- Polak, Żyd, artysta. *Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, współpraca naukowa K. Szymaniak, Łódź 2010.
- Powalska I., *Wokół „Tańczącego Ognia”. Kobiety artystki w grupie Jung Idysz, [w:] Wokół 1918 roku. Awangarda i Niepodległość / Around 1918 year. Independence and the Avant-Garde*, red. M. Geron, J. Malinowski, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2018, nr 13, s. 95–103.
- Prokop-Janiec E., *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992.
- Prokop-Janiec E., *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*, Kraków 2013.
- Przed dzisiejszym otwarciem wystawy w Żyd. Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych. *Pola Lindenfeld. S. Trachter*, „Nasz Przegląd” 1930, nr 47, s. 9.
- S.J., *Wystawa Marka Szwarc w Paryżu. Jeden miedzioryt zakupiony przez rząd francuski do Muzeum Luksemburskiego*, „Nasz Przegląd” 1927, nr 92, s. 5.
- Sterling M., *Wpływy francuskie i niemieckie. Wystawa Marcellego Słodkiego i Barczyńskiego*, „Kurier Poranny” 1934, nr 52, s. 6.
- Strakun L., *Wystawa prac H. Barczyńskiego w Żyd. Tow. Krzew. Sztuk Pięknych*, „Opinia” 1934, nr 7, s. 6.
- Symche Trachter. Paris. XLV. Luty 1930 Marzec, Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych*, wstęp M. Weinzieher, Warszawa [1930].
- Szwarc M., *Moje blachy*, „Nasz Przegląd” 1927, nr 13, s. 4.
- Szymaniak K., *Poranek poezji i wojna zimowa. Karta z dziejów awangardy jidysz w Warszawie*, <https://www.jhi.pl/artykuly/poranek-poezji-awangarda-jidysz-warszawa,3024> (dostęp: 28.12.2019).
- Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900–1939. Diariusz wydarzeń z wyborem tekstów. Część II lata 1922–1929, wybór, oprac. i wprowadzenie A. Wierzbicka*, Warszawa 2015.
- Torrès T., *Pamiętnik na trzy głosy*, tłum. W. Brzozowski, Kraków 2004.
- W.K. [Konrad Winkler], *Wystawa w Żyd. Tow. Krzewień. Sztuk Pięknych*, „Przegląd Wieczorny” 1926, nr 153, s. 3.
- Wadyas M., *Ekspozaty w T-wie „Becalel”*, „Głos Żydowski” 1918, nr 26, s. 10.
- Wallis M., *Sztuki Plastyczne. Wystawa grupy artystek malarek „Kolor”, „Robotnik”* 1929, nr 26, s. 2.

- Wallis M., *Sztuki Plastyczne. Wystawa płaskorzeźb Marka Szwarc (Polski Klub Artystyczny Hotel „Polonia” 11–21 XI 1923)*, „Robotnik” 1923, nr 315, s. 4.
- Wallis M., *Sztuki plastyczne. Zofia Węgierkowa, Ida Braunerówna i Halina Frojndówna (Salon Sztuki Czesława Garlińskiego, Mazowiecka 8)*, „Robotnik” 1929, nr 364, s. 3.
- Weinig N., *Henryk Berlewi. Z okazji obecnej wystawy warszawskiej a przyszłej krakowskiej*, „Nowy Dziennik” 1925, nr 90, s. 6.
- Weinzieher M., *Malarstwo Wincentego Braunera. Wystawa w Salonie Koterby – Kredytowa 4*, „Nasz Przegląd” 1936, nr 58, s. 9.
- Weinzieher M., *Wystawa H. Barczyńskiego. Żyd. Tow. Krzew. Sztuk Pięknych*, „Nasz Przegląd” 1934, nr 42, s. 7.
- Winkler K., *Wystawa prac Henryka Berlewiego (1917–1927)*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 293, s. 2.
- Winkler K., *Plastyka. Z wystaw warszawskich*, „Droga” 1930, nr 1, s. 86.
- Wolitz S.L., „*Di Khalyastre*”, *the Yiddish modernist movement in Poland: an overview*, „Yiddish” 1981, nr 3, s. 5–20.
- Wolitz S.L., *Yiddish Modernism. Studies in Twentieth-Century Eastern European Jewish Culture*, red. B. Horowitz, H. Gottschalk, Bloomington 2014.
- Woroniecki E., *L’Art polonais à Paris (Exposition de M. M. Szwarc chez Briant Robert)*, „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1927, półr. I, s. 294–295.
- Wystawa zbiorowa prac: Mieczysława Siemińskiego, Eustachego Pietkiewicza, Mariana Strońskiego, Grupy Artystów Plastyków „Zwornik” oraz bieżąca: Poli Lindenfeldówny, Zenobiusza Poduszko, Marka Szapiro i Gustawa Szulca*, kat. wyst., Miejska Galeria Sztuki, Łódź 1930.
- Zahorska S., *Sztuka żydowska*, „Wiek XX” 1928, nr 12, s. 5.
- Zahorska S., *Wystawa Berlewiego*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 3, s. 3.

Abstract

National art or the art of the nation? Exhibitions of avant-garde artists at the Jewish society for the promotion of fine arts in Warsaw

I Exhibition of Jewish Painting and Sculpture, prepared by Henryk Berlewi and artists from the Jung Yiddish circle, in cooperation with the local Cultures of the League, opened in 1919 in Białystok, was one of the impulses for the flourishing of the Jewish avant-garde in Poland. Another – in Łódź (1921) and those prepared in Warsaw by the Jewish Art Exhibition Committee and the Jewish Society for the Encouragement of Fine Arts continued this tradition. Works by avant-garde artists regularly appeared at Warsaw exhibitions (one of the first was the exhibition of Abraham Maniewicz’s paintings, opened in October 1921); their individual achievements were also presented: Icchak Brauner (in 1924), Marek Szwarc (in 1927), Pola Lindenfeld (in 1930), Henryk Barciński (in 1934), and Henryk Berlewi (1925, 1927/1928).

Although the Jewish Society for the Encouragement of Fine Arts considered its main mission was to support Jewish artists and to promote art in Jewish society, the subject of “the essence of national art” was repeated during exhibitions organized by the Society, especially shows by artists associated with Jewish avant-garde circles. Reading the reviews, it is not difficult to notice that the idea of Jewish art, “native” art, or Jewish style appears frequently, not only as an element defining the work of Jewish artists, but also in a nationalist context.

Irmina Gadowska

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0001-8378-942X>

Agnieszka Świętosławska

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0001-8488-4365>

***“At the start of the rebirth of art in Łódź”? The START artists’
oeuvre in relation to modern art***

Regaining of independence by Poland and the resulting new political and social situation sparked discussion that had already taken place in the country about the shape of artistic life, directions of art development, and the goals to be pursued by Polish artists. Even before the outbreak of World War I there had been a clear shift away from romantic and symbolist art, strongly linked to literature, towards new trends: anti-naturalistic and mostly critical of tradition; after 1918, national art, or, rather, the search for its modern formula, gained importance. Łódź remained on the margins of these polemics. The exception was the episodic activity of the Yung Yidish group (1919–1921), whose members consciously defined their identity, joining the trend towards creating modern Jewish culture and art. After the group disbanded, the painters associated with it functioned within the Polish-Jewish environment.

The daily press from the 1920s allows us to assume that the main problem of local artists was the lack of institutional support, which weakened insufficiently consolidated community. After several years of activity, organisation of dinner parties, social meetings, a series of lectures on art, and finally two large exhibitions (1918, 1918/1919), the Society of Artists and Devotees of Fine Arts, established in 1916, clearly dwindled in 1920 (or at least it ceased to be visible in the Łódź press). At the beginning of 1923, an author of art chronicle wrote:

[...] Łódź citizens lack “local patriotism”, ambition to have their own position, their own artistic school [...] cities much smaller than Łódź have been able to gather people of art and put their own stamp on their work.¹

¹ “Kronika artystyczna,” *Republika* 1923, no. 15, p. 4.

The ills suggested in the text were addressed by the establishment of a new artistic formation, *Srebrny Wóz* [Silver Wagon], whose members, headed by Karol Hiller, Witold Wandurski, and Icchak (Wincenty) Brauner, intended to create an artistic guild that would unite all people of the arts in one organisation.² Unfortunately, this valuable initiative proved to be short-lived. While Brauner, Hiller, Marek Szwarc, Ignacy Hirszfang, and Henryk Hirszenberg, who cooperated with *Srebrny Wóz*, as representatives of Łódź, they did manage to present their achievements at the International Exhibition of New Art opened at the end of 1923 in the Casino (their works were exhibited along with works by German expressionists and avant-garde artists from Warsaw and Gdańsk);³ after this event *Srebrny Wóz* probably suspended its activities. Three years later, implementation of its programme slogan was taken up by *Grupa Łodzian* [The Łódź Residents' Group] whose members had previously belonged to *Srebrny Wóz*.

On 1 February 1926, an exhibition of seven painters: Karol Hiller, Icchak Brauner, Ignacy Hirszfang, Samuel Finkelstein, Natan Szpigel, Hilary Kołakowski, and Bolesław Kudewicz opened at 6 Sierpnia Street. The exhibition, described as a "revue of young local forces"⁴ was intended to familiarise Łódź residents with achievements of modern painting⁵ – trends oscillating between "natural realism and experimental formalism."⁶ As Witold Wandurski noted, *Grupa Łodzian* gathered artists around the desire to "go beyond the boundaries of provincial boredom and banality [...]."⁷ The group did not formulate a common manifesto or a coherent programme. The artists involved came from different backgrounds, graduated from different schools, and their artistic visions did not necessarily coincide. According to the newspaper, "the exhibition had an external character of something heterogeneous and divergent. Impressionism often turned into cubism, expressionism into formalism". Formal and stylistic pluralism presented by the exhibited works reflected the artists' dilemmas. In Łódź and other centres of independent Poland, as in Western Europe, artists were looking for new solutions, experimenting with material, colour, composition, and space. As one critic noted:

Let's take such huge talents as A. Derain, Picasso or Matisse. Wallowing in various shades of "isms" in the name of the much-absolving slogan, an experiment, they violated

² Ibidem.

³ "Międzynarodowa wystawa malarska w Łodzi. Ekspresjonizm i impresjonizm – Nerw społeczności w nowej sztuce. Rewolucjoniści zagraniczni i polscy," *Republika* 1923, no. 339, p. 9.

⁴ W. Wandurski, "List z Łodzi. A jednak się kręci...", *Wiadomości Literackie* 1926, no. 12, p. 2.

⁵ "Wystawa obrazów łódzkich malarzy," *Głos Polski* 1926, no. 27, p. 6.

⁶ Rol., "Wystawa obrazów łódzkich artystów-malarzy-plastyków," *Rozwój* 1926, no. 28, p. 11.

⁷ A quotation taken from the exhibition, W. Wandurski, *op. cit.*, p. 2.

established painting forms, only to return to what they themselves called classical, or rather neo-classicism.⁸

A similarly distinct stylistic metamorphosis could be seen in the paintings of Ignacy Hirsztang and Karol Hiller, exhibited at the Łódź exhibition. Hirsztang, a graduate of the Academy in Krakow, a student of Wojciech Weiss, Teodor Axentowicz, and Jacek Malczewski, abandoned symbolism, turned to Expressionism and succumbed to the influence of Andre Derain. Hiller's oil paintings, reflecting urban and factory motifs as well as still lifes, were characterised by perfect drawing and sense of colour, while temperas were charmingly decorative. Pen-and-ink drawings were considered the best works among those presented at the exhibition.

Brauner's oeuvre was seen as a constant search for his own path. The paintings, which resemble sketches, "are a meaningful illustration of the struggle of a reliable talent with the way of grasping new forms."⁹ Still lifes and post-impressionist landscapes by Hilary Kołakowski and landscapes and portraits by Bolesław Kudewicz were well assessed. Other members of Grupa Łodzian, Finkelstein and Szpigiel, were rated more harshly. Szpigiel in particular was accused of drawing deficiencies and improper use of perspective. Grupa Łodzian's existence was as short as that of Srebrny Wóz. In the same year, the group was transformed into the START Association of Artists, an organisation that was going to continue the programme of the former Society of Artists and Devotees of Fine Arts, and thus act not only as an artistic group, but also as a society of lovers of fine arts.

On 12 December 1926, the first exhibition of START opened at 6 Sierpnia Street No. 4. The ceremony was honoured by the presence of military authorities headed by Generals Jung and Ledóchowski, as well as city officials: the president of the city council, Dr Fichna, jurors, and representatives of the local elite.¹⁰ The press announcement encouraging citizens to take part in the event stressed that the group members wanted their work to embrace the influences of contemporary European art with the aesthetic expectations of the Łódź public. The exhibition showed around 200 works representing the oeuvre of 20 artists.¹¹

At the end of the month, *Głos Polski* published an extensive text informing its readers about the newly established group. In reporting on the exhibition, the

⁸ Ja, "Wystawa prac 'Grupy Łodzian'," *Rozwój* 1926, no. 22, p. 11.

⁹ Ibidem.

¹⁰ "Wczorajsze otwarcie wystawy grupy Łodzian," *Kurier Łódzki* 1926, no. 33, p. 8.

¹¹ "Wystawa artystów 'Startu'," *Głos Polski* 1926, no. 341, p. 6.

author devoted most of the article to the works of Izrael Lejzerowicz, who “wants to enclose infinity in his works”. Characterising the output of the young painter, it emphasised his desire to find an individual style by “combining old and new art”. As the article noted:

He cannot be pigeonholed into any painting school. Symbolism, Expressionism, Impressionism, a fairy tale, novella, anecdotes, philosophical themes, the excess of content over form or form over content – all these can be found in his works.¹²

The article contains descriptions of several works by Lejzerowicz, such as: a fragment of *The Procession in Grey*, *Sepulchral Song*, *Archpriest* (“With fabulous drawing, it has in his face (...) so much ecstasy that Norwid could put a poem or a novella under it”); *Feast* [Fig. 1, 2] and a project of a poster for the masked ball, whose composition the critic compared to the works by Witkacy [Stanisław Ignacy Witkiewicz], at the same time described as constructivist and “nobly decorative.”¹³



Fig. 1. Izrael Lejzerowicz, *Feast*, 1926.

Source: Archiwum Państwowe w Łodzi, Archiwum rodziny Biedermannów [Biedermann's Family Archive], sign. 39/559/0/-/116.

¹² W. Kel., “Wystawa ‘Startu’,” *Głos Polski* 1926, no. 355, p. 6.

¹³ Ibidem.



Fig. 2. Izrael Lejzerowicz, *Archpriest*

Source: Archiwum Państwowe w Łodzi, Archiwum rodziny Biedermannów [Biedermann's Family Archive], sign. 39/559/0/-/116.

Apart from Izrael Lejzerowicz, the text also mentions other START members, who presented their works during the exhibition: Karol Hiller, “an authentic Constructivist, [...] whose subtle deformation makes a nice impression”; Ignacy Hirszfang, a strong and fresh talent, freely using various techniques (ink, oil paint, watercolour, and pastel) [Fig. 3]; Stanisław Notarjusz, who presented prints with industrial motifs; Natan Szpigiel, Abraham Weinbaum, Samuel Finkelstein, Roman Rozentel, Leon Rozenberg. [Fig. 4]



Fig. 3. Ignacy Hirsztang, *Church in Kazimierz*, 1926

Source: *Die Zeit im Bild* 1926, no. 52, p. 5.



Fig. 4. Roman Rozentel, *At the Mirror*

Source: *Die Zeit im Bild* 1926, no. 52, p. 5.

Exhibitors, which is worth noting, included a group of female artists: Dora Rawska-Kon (landscapes), Lora Sołowiejczyk-Dońska, Miss Weinstein, Rega Szenbrun, and Ewa Brzezińska.

Ilustrowana Republika also mentioned participation of Jewish artists: I. Hirsberg and Wilhelm Wachtel.¹⁴ Although in 1926 there were several sculptors and metalworkers in Łódź, this exhibition was dominated by paintings and graphic works. An exception was Chaim Szpigel's sculpture *The Talmudist*.¹⁵ [Fig. 5]



Fig. 5. Chaim Szpigel, *The Talmudist*, 1926

Source: *Die Zeit im Bild* 1927, no. 2, s. 6.

Aware of the artists' different inspirations and aims, the author of the text from *Głos Polski* expressed his hope that START would play an important role in stimulating the cultural life of Łódź, not only among painters and sculptors, but also among the citizens of the city who were interested in art.

¹⁴ "Wystawa malarzy," *Ilustrowana Republika* 1926, no. 348, p. 4.

¹⁵ Illustration published in *Die Zeit im Bild* 1927, no. 2, p. 6; *Głos Polski* 1927, no. 1, p. 5.

The exhibition closed on 23 January 1927. Soon afterwards START hosted a huge costume ball; the poster was designed by Karol Hiller.

Although these early presentations of the artists' work were well received and had, as it later turned out, a considerable impact on the Łódź milieu, the most important episode in START's artistic output was the second Łódź exhibition organised after a nearly two-year break. Opened on 13 June 1929, at 7 p.m. at Piotrkowska Street No. 74, on the first floor, the art show highlighted about 100 works by, among others, Samuel Finkelstein, Ignacy Hirszfang, Józef Kowner, Natan Szpigiel, Karol Hiller, Zofia Lipińska, Antoni Wippel, and Władysław Strzemiński. This time, the artists from the association took care of advertising the event, and the daily newspapers in Łódź publicized the show. Short press notes, generally similar in content, which indicated that the organisers were also the artists, provided general information, such as the date, place and opening hours (daily from 10 am to 10 pm). Such news was published by *Express Wieczorny*,¹⁶ *Hasło Łódzkie*,¹⁷ *Ilustrowana Republika*,¹⁸ *Sztuki Piękne*¹⁹ and *Głos Poranny* – the latter even four times.²⁰ Many of them also contained a sentence which, on the one hand, was a commentary on the current artistic life in the city, and, on the other, expressed belief that a new era of art would make Łódź shine: "The Start exhibition is undoubtedly the most comforting symptom. It proves that, although our city is poor in painters, it is still rich in artistic talents".

In view of the city's apathetic artistic life (especially during the "silly season", which was already beginning in summer), the expectations towards the opening exhibition were high. "The success and recognition enjoyed by the START exhibitions in previous years makes us believe that 'Exhibition 1929' will also be of interest to wide circles of Łódź intelligentsia," wrote the journalist of *Głos Polski*,²¹ attesting that, after several years of activity, the association had already gained certain recognition. It seems that, at least partially, these hopes were fulfilled: *Głos Poranny* reported on 28 June (the only question is to what extent this was an un-

¹⁶ "Start," *Express Wieczorny* 1929, no. 166, p. 4.

¹⁷ "Wystawa obrazów Stowarzyszenia 'Start'," *Hasło Łódzkie* 1929, no. 163, p. 13.

¹⁸ "Wystawa obrazów mal. Stow. 'Start'," *Ilustrowana Republika* 1929, no. 159, p. 4.

¹⁹ "Wystawa obrazów Stowarzyszenia 'Start'," *Sztuki Piękne* 1929, no. 8–9, p. 350.

²⁰ "Ze Stow. Art. 'Start'," *Głos Poranny* 1929, no. 129, p. 6; "'Start'," *Głos Poranny* 1929, no. 132, p. 8; "Z wystawy obrazów 'Startu'," *Głos Poranny* 1929, no. 144, p. 7; "Ostatnie dni wystawy 'Startu'," *Głos Poranny* 1929, no. 157, p. 6.

²¹ "Wystawa 'Startu' – 1929," *Głos Polski. Specjalny Niedzielnny Dodatek Społeczno-Literacki* 1929, no. 156, p. 8.

biased account) that the exhibition was "still enjoying unflagging interest among the cultural public."²² To further increase this interest, it was announced (which was not an isolated practice at the time) that on the last day of the exhibition, 14 July, a lottery would be held, during which 8 works on display would be given to the lucky winners from among those who had bought tickets.²³ Two paintings by Hiller, Hirszfang, and Szpiegel, one by Lipińska and one by Finkelstein²⁴ were selected as prizes. The lottery results were published in the newspapers a few days later and they allow us to estimate the number of visitors to some extent. The highest ticket number for which a prize was awarded was 1,881 – so at least that number of tickets were sold,²⁵ which gives a fairly good average of more than 60 people a day.

However, importance of this exhibition for the formation of the artistic life of the city is evidenced not only by the above mentioned manifestations of public interest, but also by critics' reactions. Two extensive reviews were devoted to the START exhibition: Przecław Smolik wrote for *Ilustrowana Republika*,²⁶ and Waldemar George for *Głos Poranny*.²⁷ In the absence of a catalogue of the exhibition and dispersal of the works of many of its participants, these texts are the main source that help us reconstruct the list of works presented at that time. They announced that Karol Hiller presented examples of his heliographs, surprising with their innovative technique [Fig. 6], cover designs,²⁸ as well as, among others, *Board 0* and *Board with a Spiral*, which today are considered to be among the most ground-breaking in his oeuvre; as the artworks attempt to combine the icon writing tradition with contemporary experience.²⁹ [Fig. 7]

Ignacy Hirszfang, described as a "pure realist", presented ink and sanguine drawings. A distinctive feature of Szpiegel's works presented at the exhibition was their expressive power, inclination towards the grotesque, and sharp characterisation of street types (e.g. a boorish man or a withered old woman).

²² "Z wystawy obrazów 'Startu'," *Głos Poranny* 1929, no. 144, p. 7.

²³ Ibidem; "Ostatnie dni wystawy 'Startu'," *Głos Poranny* 1929, no. 157, p. 6.

²⁴ "Loteria 'Startu'," *Głos Poranny* 1929, no. 161, p. 7.

²⁵ Ibidem.

²⁶ P. Smolik, "Druga wystawa 'Startu'," *Ilustrowana Republika* 1929, no. 170, p. 6.

²⁷ W. George, "'Start' na starcie odrodzenia sztuki w Łodzi," *Głos Poranny* 1929, no. 148, p. 8.

²⁸ This rarely mentioned part of the artist's oeuvre was recalled three years ago by an exhibition at the Miejska Galeria Sztuki [Municipal Art Gallery] in Łódź. Vide: R. Cichy, P. Stachlewski, *Współobecność. Artysty awangardowi w kręgu Władysława Strzemińskiego. Karol Hiller (1891–1939). Kompozycje heliograficzne i grafika projektowa*, ex. cat., Miejska Galeria Sztuki, Łódź 2017, Łódź 2017.

²⁹ *Karol Hiller (1891–1939). Nowe widzenie*, red. M. Bauer, J. Ojrzynski, ex. cat., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2002.



Fig. 6. Karol Hiller, *Heliographic Composition*

Source: *Forma* 1934, no. 2, p. 23.



Fig. 7. Karol Hiller, *Board 0*, 1928

Source: *Karol Hiller (1891–1939). Nowe widzenie*, ed. M. Bauer, J. Ojrzyński, ex. cat., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2002, p. 321, p. 205.

Władysław Strzemiński presented very few works in the exhibition: just one oil painting, two drawings, and one watercolour, but even this modest overview earned him, in the eyes of a reviewer from *Republika* the title of "the most contemporary and peculiar in the group and not only in the group in question, but probably also in contemporary Polish painting."³⁰ [Fig. 8]



Fig. 8. Władysław Strzemiński, *Still Life*, 1928

Source: *Forma* 1934, no. 2, p. 18.

Two works by Zofia Lipińska (*Landscape from Kazimierz* and *Composition*) were described as decorative, with vivid and bold colour. Samuel Finkelstein probably presented mainly watercolour landscapes, whose chromatic qualities critic Waldemar George compared to the works of Bonnard.³¹ Antoni Wippel and Józef Kowner were represented only by single paintings: a landscape by the former and a head study by the latter, which did not allow the critics to make a general statement of their oeuvre. In his review, George also mentions one more member of the START group, Roman Rozentel, who did not submit any of his works to the

³⁰ P. Smolik, *op. cit.*

³¹ W. George, *op. cit.*

exhibition, but was valued by the critic as “a serious painter consciously aiming at the heights of perfection.”³²

Although both reviewers differed slightly in their assessment of the painters' achievements, they were fully unanimous on two points. Firstly, the oeuvre of the artists associated with START was not stylistically homogeneous: the works of each of the exhibition participants proved to be individualistic and different in terms of artistic personality. On the other hand, in this diversity of proposed formulas, they both easily found a common denominator, which was modernity. Without doubt, but also without excessive affectation, they praise all the artists in the exhibition for their formal search: bold, innovative, independent, and indifferent to the tastes and expectations of the audience. Although the artists' search encompassed various directions and styles, from colourism, through expressionism, to elements of cubism and abstraction, they were all seen as breaking conventions and striving to create a new artistic environment.

In a review titled “‘Start’ at the start of the rebirth of art in Łódź,” Waldemar George expressed his hope for a revival that the young painters could bring to the city. He wrote:

Disregarding hostility of the public, often completely unaware of the painting issues, the members of *Start* create truly valuable works, not only imbued with original invention, but also complying in every respect with the achievements of the Paris school and belonging to the contemporary art. *Start* does not seek to execute a crystallised and limited aesthetic programme. Each of its members is completely independent and follows a strictly individual line.³³

His words rang with accuracy because this native of Łódź, born in 1929, had already lived for a dozen or so years in France, where he managed to gain recognition as the author of columns devoted to contemporary art, which he called independent. In the 1920s, he was a promoter of cubism, expressionism, and artists associated with the École de Paris. His support for the START group, despite the fact that, as can be presumed, it was to some extent a result of local patriotism and sentiment for the city, constituted a significant distinction; it took place before the 1930s, when, after several disputes he got into with representatives of the Krakow and Warsaw milieu, as Anna Wierzbicka³⁴ writes, he largely lost sympathy of the Polish public.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

³⁴ A. Wierzbicka, “Polsko-francuski krytyk Waldemar George i jego poglądy na sztukę,” *Biuletyn Historii Sztuki* 2004, no. 1–2. Also: eadem, *We Francji i Polsce 1900-1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Warszawa 2009, pp. 330–337.

Meanwhile, in 1929, George not only published a flattering review of the START exhibition, but also gave an accompanying lecture on the current directions of art development. As it can be inferred from the summary published in *Głos Poranny*,³⁵ he focused on analysing fauvism, cubism, and surrealism, which indicates that he understood the category of modernity broadly, both chronologically and in terms of style. In conclusions, he emphasised the experimental, revolutionary mission of art, which is in relation to the positive evaluation of the work of young painters from Łódź. This is particularly interesting, since George's review and the Łódź lecture were written during a period of a breakthrough in his views on art. In the late 1920s and early 1930s, succumbing to the influence of the fascist ideology, he started to reject avant-garde art, which he perceived at that time as an expression of "alienated and liberal" culture. He started to propagate the ideas of neo-humanism growing out of the classical tradition. From an ardent apologist of cubism, he also became its fierce critic, claiming that this tendency is separated from life and reality.³⁶ Texts published in the Łódź press are, however, closer to his earlier views oriented towards innovative, not traditional, forms. And it was precisely this boldness of the artistic search that was one of the features he particularly appreciated in the works of artists associated with START.

In fact, both authors of the reviews of the 1929 exhibition emphasised the important role that the START group should play in the process of developing art in the Łódź environment. Przemysław Smolik concluded his article by expressing his disappointment the exhibition was held in the summer months, which had a negative impact on attendance and, consequently, on recognition of the artists' achievements. At the same time, he expressed his conviction that it should be repeated outside Łódź. And so it happened. On 12 January 1930, the Palace of Art in Kraków hosted a joint exhibition of the Warsaw-based group Bractwo św. Łukasza [Guild of Saint Luke] and START artists.³⁷ In the announcements, participation of the first of these associations was particularly emphasised, due to its considerable publicity and the generally positive reception of its previous Warsaw exhibitions. START was presented as an artistic association "not yet known in Krakow."³⁸ The exhibition included works of Łódź artists who had participated in the association's earlier events: Hiller, Finkelstein, Hirszfang, Kowner, Szpigiel, Strzeмиński, Lejzerowicz, and Lipińska), as well as those who were debuting in this line-up: Konstanty Mackiewicz, Mieczysław Olej, and Zenobiusz Poduszko. In total, the representatives of Łódź exhibited 75 works. [Fig. 9]

³⁵ W. George, "Obecne kierunki rozwoju sztuki plastycznej. Referat p. Waldemara George'a wygłoszony w salach wystawy 'Startu' z okazji pobytu w Łodzi tego wybitnego krytyka," *Głos Poranny* 1929, no. 152, p. 20.

³⁶ A. Wierzbicka, *We Francji i Polsce...*, pp. 243–277.

³⁷ *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, ed. A. Wojciechowski, Wrocław 1974, p. 221.

³⁸ "Wystawa 'Bractwa św. Łukasza' oraz wystawa 'Startu,'" *Naprzód* 1930, no. 7, p. 5.



Fig. 9. Natan Szpigiel, *Water Carrier*

Source: archival photo, repr. I. Gadowska.

However, going beyond the borders of their native environment did not bring the START members the instant success they probably expected. After a wave of positive reviews that their previous exhibitions received in the Łódź press, the Krakow exhibition was received with moderate enthusiasm, although newspapers did report a success in terms of attendance.³⁹ However, the critics clearly focused on the artists from Warsaw. As far as the Łódź artists were concerned, one of the main surprises of the Krakow audience was the fact that “in the commercial world of stock exchange reports” there were painters “who, as we can see, do not paint portraits and *familienbilds* at the request”.⁴⁰ Out of only a few broader reviews in the daily press and cultural periodicals, two (in *Czas*⁴¹

³⁹ “Wystawa ‘Bractwa św. Łukasza’ oraz wystawa ‘Startu,’” *Naprzód* 1930, no. 16, p. 7. After closing of the exhibition, *Głos Poranny* reported that the number of visitors exceeded 8,000, which, with less than four weeks of exhibition duration, seems to be a good result indeed. G, “Sztuka łódzka w Krakowie. Wystawa ‘Startu’ została przyjęta z uznaniem przez Gród Podwawelski,” *Głos Poranny* 1930, no. 76, p. 8.

⁴⁰ T. Seweryn, “Z wystawy,” *Naprzód* 1930, no. 25, p. 3.

⁴¹ FK [Felix Kopera], “Z Pałacu Sztuki. Wystawa ‘Bractwa św. Łukasza’ i zrzeszenia ‘Start,’” *Czas* 1930, no. 18, p. 4.

and *Sztuki Piękne*⁴²) were mostly devoted to Bractwo św. Łukasza members (who were in fact assessed deeply critically and the critics were not particularly impressed with them). The START artists were in both cases only mentioned briefly, and in general terms, although definitely in a more positive way (even if the correspondent of *Sztuki Piękne* reproached them for their school standard). In fact, critic Feliks Kopera clearly had polarising impressions, presenting both expositions as fundamentally antithetical: he accused the Bractwo św. Łukasza of anachronistic form based on the Dutch Baroque patterns and a mannerism devoid of freshness, noticing life and directness in the works of Łódź artists. For him, this contrast was like "a passage from a dark cellar into the light full of sunshine."⁴³ More extensive comments were included in articles by Tadeusz Seweryn writing for *Naprzód*⁴⁴ and Henryk (Hersz) Weber in *Nowy Dziennik*,⁴⁵ and it is thanks to them that we can learn more about specific works that were presented at the time. Both critics emphasise stylistic and formal (but also qualitative) pluralism within the group: in the eclectic melting pot of inspirations and influences, they mention cubism, expressionism, fauvism, but also group Rytm [Rhythm]. They both consider this diversity to be a shortcoming of both the exhibition and the whole group, or rather a lack of artistic maturity of both individual artists who are still in search of their own means of expression, and the whole unconsolidated association. Yet, the general tone of both reviews is rather positive due to the clear potential visible in many works. According to Seweryn, "once the directional crossroads, indecisions, eclecticism, and even insincere compromises with outmoded fashions in art are removed, 'Start' will surely consolidate ideologically and reach for higher levels."⁴⁶ He saw a clear division into two main camps. The first one with Strzemiński (presenting still lifes) in the centre was considered by him, as we can infer from the context, to be more daring "in terms of attitude to the so-called painting reality". He included in this category the works of Zofia Lipińska and the abstractions of Konstanty Mackiewicz, though the latter was not rated very highly. At the other extreme were painters "more closely related to nature": Hirszfang, Olej, and Finkelstein, whose common feature was (besides the topics oscillating around portraits and landscapes) simplification of form and the search for colour effects. [Fig. 10, Fig. 11] The critics' attention was also drawn by the works by Hiller (more highly rated works made with tempera than oil paintings), Lejzerowicz (especially his self-portrait), and Szpiegel's watercolours.

⁴² W dziale "Kronika artystyczna", *Sztuki Piękne* 1930, no. 2, pp. 57–59.

⁴³ FK [Feliks Kopera], *op. cit.*

⁴⁴ T. Seweryn, *op. cit.*, pp. 3–4.

⁴⁵ H. Weber, "Z Wystawy w Pałacu Sztuki", *Nowy Dziennik* 1930, no. 18, p. 8.

⁴⁶ T. Seweryn, *op. cit.*, p. 4.



Fig. 10. Ignacy Hirsztang, *Female Head*

Source: *Sztuki Piękne* 1930, no. 2, p. 70.



Fig. 11. Samuel Finkelstein, *Still Life*, c. 1930

Source: *Sztuki Piękne* 1930, no. 2, p. 71.

To a certain extent, the painters associated with START succeeded in achieving their goal and establishing presence on the national scene, because as the article in *Sztuki Piękne* concludes:

Nevertheless, the fact of founding a painting group in such a non-artistic environment as Łódź should be welcomed with great joy, as it proves that a movement has been initiated there, which will undoubtedly bring positive results. We should therefore wish the most beautiful development to the "Start" group, whose members will undoubtedly find an independent expression of their artistic aspirations in the near future.⁴⁷

Meanwhile, after the Krakow exhibition, not only did the search for formal homogeneity within the whole group, suggested by the critics, fail, but also, the START association was suspended. One of the reasons for the termination of the group's activities could be the economic crisis that hit Łódź in the early 1930s. It should be remembered that START was financed by private people, mainly representatives of the intelligentsia and industrialists – whose businesses suffered in the economic collapse of the city. Perhaps the somewhat archaic formula of the association's functioning as a group of artists, but most of all art lovers, was also exhausted and the creators were looking for more institutionalized forms of support for their activities. In the following years, painters and sculptors associated with START continued to actively (and collectively) participate in the cultural life of the city. Many of them appeared among the members of the Zrzeszenie Artystów Plastyków w Łodzi [Association of Visual Artists in Łódź], established a year later, which was going to gather "all artists-painters in Łódź without exception."⁴⁸ Its board included artists who had previously exhibited with START: Zofia Lipińska (vice-president) and Samuel Finkelstein.⁴⁹ As we know, this community did not last long. The rapidly escalating dispute over the direction of Łódź art, which culminated in reactions to Strzemiński being awarded the City of Łódź Prize in 1932,⁵⁰ led to a split in the community into supporters of the more conservative option and those advocating the avant-garde approach.⁵¹ Among

⁴⁷ "Kronika artystyczna", *Sztuki Piękne* 1930, no. 2, p. 59.

⁴⁸ "Zrzeszenie artystów-malarzy zostało utworzone w Łodzi", *Ilustrowana Republika* 1931, no. 48, p. 4.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ "Echa skandalu malarskiego. Jak tłumaczy p. Dobrowolski swe wystąpienie w radzie miejskiej", *Republika* 1932, no. 145, p. 3. See also: I. Luba, "Paradoks sztuki narodowej i modernizmu. Władysław Strzemiński laureatem nagrody artystycznej miasta Łodzi w roku 1932", *Biuletyn Historii Sztuki* 2012, no. 3/4, p. 707–732.

⁵¹ Eventually, the Association broke up into two mutually competitive organisations: the artistically conservative Polish Association of Łódź Visual Artists and Association of Polish Visual Artists leaning more towards modern tendencies. A. Łabęcka, "Łódź – miasto awangardy

the latter there were many former members of START: not only the pioneers of Łódź constructivism, Strzemiński and Hiller, but also Brauner, Finkelstein, Kowner and Szpigiel.

Among the artists associated with the START group, only Władysław Strzemiński and Karol Hiller seem to be clearly modern in the opinion of both contemporary researchers and art enthusiasts. Both of them are not only considered the fathers of the Polish avant-garde, but also enjoy unflagging recognition reflected in publications and exhibitions. The other artists mentioned above may not be completely forgotten as they are mentioned in numerous cross-sectional publications on Łódź art, but they do not arouse such interest. They are also considered to be definitely more conservative, even reactionary artists. The question is: what is the reason for this contemporary division? Is it the effect of time perspective which lets us distinguish the truly interesting and valuable phenomena? Or maybe the unconscious tendency towards anachronism, which makes us unreflectively compare contemporary aesthetic patterns to the artistic situation of almost a century ago? Undoubtedly, the START artists' work was assessed by their contemporaries as innovative and modern. Of course, critics noted differences in intensity and the quality of the artists' output, perceiving Hiller's heliographs or Strzemiński's compositions differently from Finkelstein's landscapes or Szpigiel's types. However, any formal search of an anti-naturalistic nature was assessed as progressive, and any work breaking with academic convention as daring. The artists themselves also perceived themselves as creators of a new art that broke with tradition, which is clearly highlighted by the fact that after 1932 many former members of START (such as Finkelstein, Hiller, Kowner, Kudewicz, Szpigiel, and Kon-Rawska) sided with Strzemiński in the dispute over Łódź art by joining the avant-garde Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków [Association of Polish Visual Artists] that revolved around him. In this context, it seems justified to consider the members of the START group, following Waldemar George, as one of the precursors of the revival and reinvigoration of artistic life in Łódź.

Bibliography

Cichy R., Stachlewski P., *Współobecność. Artyści awangardowi w kręgu Władysława Strzemińskiego. Karol Hiller (1891–1939). Kompozycje heliograficzne i grafika projektowa*, ex. cat., Miejska Galeria Sztuki, Łódź 2017.

(1929–1939)”, [in:] *Sztuka łódzka. Materiały sesji naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa–Łódź 1977, p. 123–133. See also: J. Zagrodzki, “Z dziejów łódzkiego Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków”, *Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP* 1975, no. 1, p. 24–26.

- "Echa skandalu 'malarskiego'. Jak tłumaczy p. Dobrowolski swe wystąpienie w radzie miejskiej," *Republika* 1932, no. 145, s. 3.
- FK [Feliks Kopera], "Z Pałacu Sztuki. Wystawa 'Bractwa św. Łukasza' i zrzeszenia 'Start'," *Czas* 1930, no. 18, p. 4.
- G, "Sztuka łódzka w Krakowie. Wystawa 'Startu' została przyjęta z uznaniem przez Gród Podwawelski," *Głos Poranny* 1930, no. 76, p. 8.
- George W., "Obecne kierunki rozwoju sztuki plastycznej. Referat p. Waldemara George'a wygłoszony w salach wystawy 'Startu' z okazji pobytu w Łodzi tego wybitnego krytyka," *Głos Poranny* 1929, no. 152, p. 20.
- George W., "'Start' na starcie odrodzenia sztuki w Łodzi," *Głos Poranny* 1929, no. 148, p. 8.
- Ja, "Wystawa prac 'Grupy Łodzian'," *Rozwój* 1926, no. 22, p. 11.
- Karol Hiller (1891–1939). *Nowe widzenie*, eds M. Bauer, J. Ojrzyński, ex. cat., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2002.
- "Kronika artystyczna," *Republika* 1923, no. 15, p. 4.
- "Loteria 'Startu'," *Głos Poranny* 1929, no. 161, p. 7.
- Luba I., "Paradoks sztuki narodowej i modernizmu. Władysław Strzemiński laureatem nagrody artystycznej miasta Łodzi w roku 1932," *Biuletyn Historii Sztuki* 2012, no. 3–4, p. 707–732.
- Łabęcka A., "Łódź – miasto awangardy (lata 1929–1939)," [in:] *Sztuka łódzka. Materiały sesji naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa–Łódź 1977, p. 123–133.
- "Międzynarodowa wystawa malarska w Łodzi. Ekspresjonizm i impresjonizm – Nerw społeczności w nowej sztuce. Rewolucjoniści zagraniczni i polscy," *Republika* 1923, no. 339, p. 9.
- "Ostatnie dni wystawy 'Startu'," *Głos Poranny* 1929, no. 157, p. 6.
- Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, ed. A. Wojciechowski, Wrocław 1974.
- Rol., "Wystawa obrazów łódzkich artystów-malarzy-plastyków," *Rozwój* 1926, no. 28, p. 11.
- Seweryn T., "Z wystawy," *Naprzód* 1930, no. 25, pp. 3–4.
- Smolik P., "Druga wystawa 'Startu'," *Ilustrowana Republika* 1929, no. 170, p. 6.
- "Start," *Express Wieczorny* 1929, no. 166, p. 4.
- "'Start'," *Głos Poranny* 1929, no. 132, p. 8.
- Sztuki Piękne* 1930, no. 2, pp. 57–59.
- W. Kel., "Wystawa 'Startu'," *Głos Polski* 1926, no. 355, p. 6.
- Wandurski W., "List z Łodzi. A jednak się kręci..." *Wiadomości Literackie* 1926, no. 12, p. 2.
- "Wczorajsze otwarcie wystawy grupy Łodzian," *Kurier Łódzki* 1926, no. 33, p. 8.
- Weber H., "Z Wystawy w Pałacu Sztuki," *Nowy Dziennik* 1930, no. 18, p. 8.
- Wierzbička A., "Polsko-francuski krytyk Waldemar George i jego poglądy na sztukę," *Biuletyn Historii Sztuki* 2004, no. 1–2, p. 145–165.

Wierzbicka A., *We Francji i Polsce 1900–1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Warszawa 2009.

“Wystawy ‘Bractwa św. Łukasza’ i ‘Startu’,” *Naprzód* 1930, no. 16, p. 7.

“Wystawa ‘Bractwa św. Łukasza’ oraz wystawa ‘Startu’,” *Naprzód* 1930, no. 7, p. 5.

“Wystawa artystów ‘Startu’,” *Głos Polski* 1926, no. 341, p. 6.

“Wystawa malarzy,” *Ilustrowana Republika* 1926, no. 348, p. 4.

“Wystawa obrazów łódzkich malarzy,” *Głos Polski* 1926, no. 27, p. 6.

“Wystawa obrazów mal. Stow. ‘Start’,” *Ilustrowana Republika* 1929, no. 159, p. 4.

“Wystawa obrazów Stowarzyszenia ‘Start’,” *Hasło Łódzkie* 1929, no. 163, p. 13.

“Wystawa obrazów Stowarzyszenia ‘Start’,” *Sztuki Piękne* 1929, no. 8–9, p. 350.

“Wystawa ‘Startu’ – 1929,” *Głos Polski. Specjalny Niedzielnny Dodatek Społeczno-Literacki* 1929, no. 156, p. 8.

“Z wystawy obrazów ‘Startu’,” *Głos Poranny* 1929, no. 144, p. 7.

Zagrodzki J., “Z dziejów łódzkiego Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków,” *Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP* 1975, no. 1, p. 24–26.

“Ze Stow. Art. ‘Start’,” *Głos Poranny* 1929, no. 129, p. 6.

“Zrzeszenie artystów-malarzy zostało utworzone w Łodzi,” *Ilustrowana Republika* 1931, no. 48, p. 4.

Streszczenie

„Na starcie odrodzenia sztuki w Łodzi”? Twórczość artystów z grupy „Start” wobec sztuki nowoczesnej

Mimo że informacje o grupie „Start” i tworzących ją artystach pojawiają się w publikacjach poświęconych łódzkiemu życiu artystycznemu okresu międzywojennego, to zagadnienie ich działalności dotychczas nie stało się przedmiotem osobnego opracowania. Wynika to zapewne z jedynie fragmentarycznego zachowania się materiałów, w tym prac artystów. Wiadomo, że stowarzyszenie powstało w 1926 roku w wyniku przekształcenia działającej wcześniej „Grupy Łódzian” i skupiało artystów reprezentujących różnorodne tendencje współczesnej sztuki. Członkowie grupy zorganizowali w sumie trzy wystawy: pierwsza miała miejsce w grudniu 1926 roku i wzięło w niej udział 23 autorów, druga otwarta została w czerwcu 1929 roku, zaś trzecia zorganizowana została w Krakowie w styczniu 1930 roku. Wydarzenia te były szeroko reklamowane i omawiane w pismach zarówno lokalnych, jak i ogólnokrajowych, a zachowane przekazy prasowe dostarczają wielu nieznanych dotąd informacji, pozwalających na częściowe przynajmniej zrekonstruowanie działalności ugrupowania. Na łamach „Głosu Porannego” bardzo przychylną recenzję ekspozycji z 1929 roku zamieścił pochodzący z Łodzi, znany paryski krytyk sztuki Waldemar George (właściwie: Jerzy Waldemar Jarociński). Jego tekst skłonił autorki niniejszego artykułu do refleksji nad recepcją prac artystów z kręgu grupy „Start” w kontekście ówczesnego życia kulturalnego Łodzi oraz do podjęcia próby odpowiedzi na pytanie, jaką rolę twórcy ci odegrali w kształtowaniu się łódzkiego środowiska artystycznego i czy z dzisiejszej perspektywy można w nich widzieć – za Waldemarem George’em – artystów jednoznacznie nowoczesnych, utrwalających obecność w tym kręgu osiągnięć europejskiej sztuki awangardowej.

William Gilcher

Izrael Lejzerowicz, artist and poet

This essay sums up the state of knowledge about the Łódź painter and Yiddish-language critic and poet Izrael Lejzerowicz (לייזערװיטש ישראל).¹

Elements of biography²

The painter was born 6 November 1902 (19 Chesvan 5663) in Łódź, the son of Lejb Lejzerowicz, a poor tailor, who was born in 1869 in Warka, and his wife Ruchla Koc, born in Warsaw in 1868. According to census reports and information from the family,³ Izrael Lejzerowicz was one of seven children born to the couple between the mid-1890s and 1910. An older brother, Szmul (later Samuel Leiserowicz), born in 1896, was smuggled out of Poland to Germany to avoid military service during World War I. In October 1938, Samuel escaped to England where his wife Anja and their daughter Ruth joined him in January 1939. Samuel died in London in 1970; his daughter moved with her husband Geoffrey Lewis and their two children to the United States in 1960. One sister, Sura or Sala (later Sophie Leiserovic Rozynès), born in 1905, survived the war in Poland. She moved to Lyon, France, after the war with her new husband, Tobias Rozynès. She died there in 1981, leaving no children. Of the other brothers and sisters, one, Abram, died of peritonitis in Łódź before 1914. The other four children – Izrael, Estera (wife of the silver manufacturer Lajb Lasman), Szloma, and Chaja (Hela) – perished in the Holocaust, along with their father.

¹ When he signed his name using Roman characters, the painter used this spelling of his name: Lejzerowicz. In various reference works, articles, and official documents, his family name is also cited as Lajzerowicz, Leiserowicz, Leizerowicz, Leizerovitch, or Lejzorowicz.

² The only contemporaneous biographical notes about the artist currently known come from the ghetto identity and building records, preserved in the Archiwum Państwowe w Łodzi (State Archive in Łódź – APE) and from Oskar Rosenfeld's accounts for the ghetto's Statistical Department (*Statistische Abteilung*), published or preserved in the APE or the YIVO Archives in New York. The many secondary sources published since 1945 contain numerous inconsistencies due to the lack of official sources. In this article, known errors are eliminated while using those facts generally agreed upon.

³ Interviews with Ruth Lewis, née Leiserowicz, Bethesda, Maryland, USA, April 5 and 12, 2013.

Izrael Lejzerowicz was a disabled person; he may have suffered from kyphoscoliosis as a child. One source recounts that a childhood accident injured his back and left him permanently disabled. He also reportedly suffered from lung and heart problems, for which he sought treatment in Berlin in the 1920s, staying with his brother Samuel.

Little is yet confirmed from official sources about Lejzerowicz's formal education. The family reports he attended a traditional *cheder* for elementary education in Łódź. According to a 1942 report by Oskar Rosenfeld of the ghetto's Statistical Department, he studied on a scholarship provided by the Łódź industrialist Ettingon in an independent arts school in Berlin. Given the possibilities at the time, the school may have been an informal establishment operated by an individual artist or perhaps the Lewin-Funcke-Schule, where the Jewish-Polish artist Felka Płatek also studied in the 1920s. Ruth Lewis, the painter's niece, believes he also studied in Paris. Lejzerowicz was multi-lingual, speaking Yiddish, Polish, Russian, and German.

By the early 1920s, Lejzerowicz was contributing to avant-garde arts and literary projects in Łódź and beyond. He was active in the group around the publications *Toyz royts* (1922), *Vegn* (1923), and *Shveln* (1924–1925), and contributed to newspapers: *Der fraytik* (Łódź–Warsaw, 1924–1925), *Nayer volksblat* (1939–1923), *Lodzher togeblat* (in the late 1920s), and *Ekstrablat* (1926–1927).⁴ He was also active in arts circles like the family of his patrons, Ewa Spektor Margolin and her husband, Dr. Julius Margolin.⁵

In the decades before the German invasion of September 1939, Lejzerowicz was active as a portrait painter and participated in group exhibitions of young Jewish artists in Łódź, the best known of which was called “St.Art,” short for “Stowarzyszenie Artystów.” He also created abstract, symbolic drawings and illustrations, often on religious themes⁶ [Fig. 1].

He took part in exhibitions in Łódź, Kraków, and Warsaw. He deposited five early works in the new municipal art museum in Łódź. Two works, a self-portrait and a drawing, are still held today in the collections of the Muzeum Sztuki w Łodzi.

⁴ As reported by Chaim Leib Fox in his entry on Lejzerowicz in the *Leksikon fun der nayer yidisher literatur*, eds E. Ojebach, M. Sztarkman, I. Charlsz, New York, 1963, vol. 5, columns 132–133.

⁵ See W. Gilcher, “The Artist and the Patron: Izrael Lejzerowicz and the Margolin/Spektor Family in Pre-War Łódź,” [in:] *Art in Jewish Society*, eds J. Malinowski, R. Piątkowska, M. Stolarska-Fronia, T. Sztyma, Warsaw–Toruń 2016.

⁶ More about the artist's work, see: I. Gadowska, “Interwar works by Izrael Lejzerowicz in the Context of the 'New Art' Millieu's Accomplishments in Łódź,” *Art Inquiry* 2017, vol. XIX, pp. 205–220.



Fig. 1. Izrael Lejzerowicz, *Masquerade* (poster design), 1926

Source: I. Gadowska, "Interwar Works by Izrael Lejzerowicz in the Context of the 'New Art' Milieu's Accomplishments in Łódź," *Art Inquiry* 2017, vol. XIX, p. 219.

Today, Lejzerowicz is remembered especially for his work in the Litzmannstadt Ghetto of Łódź during the Nazi occupation. Because of his talent and pre-war reputation, the artist enjoyed a connection to the highest Jewish authority in the ghetto, Chaim Rumkowski, appointed by the Nazis as the "Eldest of the Jews in Litzmannstadt." This connection and others provided him with work and the means of survival. Lejzerowicz did many portraits in the ghetto, mostly of prominent people, but some of the poor as well. Many of these sketches are preserved in the collections of the Jewish Historical Institute in Warsaw.⁷ In 1942–43, he worked for the "Scholarly Department," the *Wissenschaftliche Abteilung*, established at the express direction of Hans Biebow, director of the German ghetto administration, where Lejzerowicz reportedly created "a series of Jewish motifs [that] enriched the folklore collection of the department."⁸ He worked on an exhibition of Eastern European Jewish life and culture that was displayed in

⁷ Żydowski Instytut Historyczny collections; see especially series A-888.

⁸ *Getto-Enzyklopädie*, APL, PSZ 1103, card 139; published in book form in both Polish and English versions: *Encyklopedia getta. Niedokończony projekt archiwistów z łódzkiego getta*, eds K. Radziszewska, E. Wiatr, A. Sitarek, J. Walicki, M. Polit, Łódź 2014, p. 124 / *Encyclopedia of the Ghetto: The Unfinished Project of the Łódź Ghetto Archivists*, eds A. Sitarek, E. Wiatr, Łódź 2016, p. 126.

the department's space on Rynek Bałucki. Some of his paintings of ghetto life, now preserved at Yad Vashem and the Ghetto Fighters' House, were probably created for the exhibition. Other works, described by the Statistical Department's chronicler Oskar Rosenfeld in an unpublished notebook,⁹ do not appear to have survived except occasionally in photographs.

Before the war, Lejzerowicz lived with his family in a prominent building at Kilińskiego 49 in the center of Łódź. His mother died in 1931 and is buried in the Jewish Cemetery in Łódź. During the ghetto period, the artist had a studio in flat 32 at Rybna 14A (Fischstrasse), which he shared with his father, whose fate is unknown.

There are various accounts of the artist's death; we believe he was still alive on August 1, 1944, in Łódź, as he is listed in "Szmul Rozenstajn's list," a dated petition from an assistant to Rumkowski requesting food rations for literary and artistic figures in the ghetto.¹⁰ It is likely that Lejzerowicz was murdered at the time of the liquidation of the ghetto in August 1944 or upon arrival in Auschwitz. As a disabled person, Lejzerowicz would not have survived a selection at the death camp.

After the war, a number of drawings by Lejzerowicz were rescued by Nachman Zonabend and divided between two institutions in Israel: Yad Vashem and the Ghetto Fighters' House. A second collection was acquired by the Jewish Historical Institute over several years in the late 1940's from the artist's sister. The Jewish Historical Institute also acquired individual works from various other people in the postwar period.

According to two accounts by the literary historian Chaim Leib Fox, one set of his paintings was found buried in a cellar wrapped up in canvas with this inscription:

לאמיר פאראייביקן די שיינקייט פון פארגיין – און מער ווי דאס פארמאגן מיר שוין נישט

"Let us immortalize the beauty of dying; we no longer possess anything else."¹¹

Why study Lejzerowicz?

Lejzerowicz should be restored to his rightful place as an artist and cultural figure of special significance in the cultural history of Polish Jews. Lejzerowicz is a particularly interesting figure to consider because he brings together the community of painters and also the community of writers in Łódź from the 1920s to the end of the Second World War.

⁹ O. Rosenfeld, "Heft 12," Yad Vashem Archives, RG O-6/105, pp. 251–258.

¹⁰ APŁ, PSŻ [Przełożony Starszeństwa Żydów], sygn. 1023.

¹¹ Ch. L. Fox, *ibidem*. The whereabouts of the canvas remain unknown.

A core question posed by Lejzerowicz's work: how does an artist as a person of culture respond to barbarity? Izrael Lejzerowicz is principally remembered today for his drawings that document and analyze the Litzmannstadt Ghetto of Łódź. But he did more: in his studio at Rybna 14a, Lejzerowicz hosted a salon for artists and writers in many languages – Yiddish, Polish, German, possibly Russian – giving himself and his guests a means of maintaining their dignity as human beings. Surrounded by Lejzerowicz's canvases, poets met and read their work in Polish, Yiddish, and German. He saved people's lives, both morally and literally, as recalled by members of his group, including especially the young Yiddish-language writer Chava Rosenfarb¹² and the young German-born poet Hilda Stern Cohen.¹³

Lejzerowicz's project in the ghetto years

As time passed and conditions worsened in the ghetto, Izrael Lejzerowicz used his gifts and skills as a painter to develop a project of witness for future generations of humanity. Based on the surviving works and the notebooks preserved in the Jewish Historical Institute, we believe his goals were:

- to survive – physically, emotionally, spiritually;
- to build a community of like-minded people for mutual support – through the sharing of experience, information, knowledge, and profound, respectful presence for each other;
 - to observe the reality of life around him;
 - to record that reality in sketches, paintings, and poetry without sentimentality;
 - to analyze – as a human being and as a painter – what was happening to himself and to the Jewish community imprisoned in the ghetto, including ways in which he, like others, was forced to cooperate with the oppressors for the sake of survival;

¹² Ch. Rosenfarb, *Boym fun lebn*, Tel Aviv 1972; *The Tree of Life. A Trilogy of Life in the Lodz Ghetto*, translated from the Yiddish by the author in collaboration with Goldie Morgentaler, Madison 1985. The three volumes in this epic novel of life in the Litzmannstadt Ghetto of Łódź include evocations of Lejzerowicz and his literary salon. The painter is represented by the character Vladimir Winter.

Rosenfarb also discussed Lejzerowicz's stature as an artist, poet, and critic in an essay about the poet Simkha-Bunim Szajewicz, "Simkha-Bunim Shayeitch, dermonungen" ["Simkha-Bunim Shayeitch, Reminiscences"], *Di goldene keyt* 1991, no. 131, pp. 9–28. An edited English version of this text is: "The Last Poet of Lodz: The untold story of the great epic poem of the Holocaust – and the generous, tragic hero who wrote it," *Tablet*, September 2012, <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/books/111880/the-last-poet-of-lodz> (access: 16.05.2014).

¹³ H. Stern Cohen, *Genagelt ist meine Zunge: Lyrik und Prosa einer Holocaust-Überlebenden*, Hrsg. von E. Leibfried, S. Feuchert, W. Gilcher, Frankfurt/Main 2003; also *Words that Burn Within Me: Faith, Values, Survival*, eds W.V. Cohen, G. Rosen, W. Gilcher, transl. E. Forster, Washington 2008.

- to interpret his life and the life of the community in the light of Jewish and non-Jewish history and European art traditions;
- to transform his own suffering and that of the ghetto's people into increasingly visionary and sometimes apocalyptic, eschatological artwork.

All of this was a profound type of resistance to oppression. The world as Lejzerowicz knew it was ending. In doing this work, Lejzerowicz was taking part in a larger movement of archivists, historians, writers, photographers, and artists of all kinds to document and bear witness for the future.

Of course, Lejzerowicz's work is an indictment of the oppressors, including the Jewish leadership of the ghetto. As a whole, it is a lucid yet visionary expression of a human community pushed to the edge of the abyss, yet a community whose best were unwilling to abandon a sense of self-worth and a faith in ultimate redemption, whether by future human generations or by the creator.

The case of Lejzerowicz is yet more complicated, however, because of his connection to Chaim Rumkowski, the "Eldest of the Jews," i.e., because he had to work with the puppet regime that ran the ghetto on the Nazis' behalf. He used his talent to create portraits not just of Rumkowski, but of high-ranking German officers. Did he really have a choice? No. This renders him all the more human to all of us who were never compelled to live with the extreme situation he faced.



Fig. 2. Izrael Lejzerowicz, *Turned to Stone*

Source: *Ilustriertes Pöhlischer Manchester* 1930, no. 3, p. 21.

One can say that Lejzerowicz's project was a massive failure. He did not survive. His community was scattered or destroyed. Few of his paintings – and almost none of his poetry – survive. Today, he is largely forgotten.

Yet Lejzerowicz inspired others to carry on their own work as artists: Chava Rosenfarb and Hilda Stern Cohen both pay homage to him in their writing. He saved their lives – physically and spiritually. When we, as members of that future generation of human beings that Lejzerowicz was looking to, see his work and try to understand and appreciate his struggles, we validate his suffering and pain. We hear his message. And we are faced with the terrifying challenge of having to think about what it might mean in our own lives and in our own times.

Bibliography

APŁ, PSŻ [Przełożony Starszeństwa Żydów], sygn. 1023.

Oskar Rosenfeld, "Heft 12," Yad Vashem Archives, RG O-6/105, pp. 251–258.

Encyclopedia of the Ghetto: The Unfinished Project of the Łódź Ghetto Archivists, eds A. Sitarek, E. Wiatr, Łódź 2016.

Encyklopedia getta. Niedokończony projekt archiwistów z łódzkiego getta, eds K. Radziszewska, E. Wiatr, A. Sitarek, J. Walicki, M. Polit, Łódź 2014.

Gilcher W., "The Artist and the Patron: Izrael Lejzerowicz and the Margolin/Spektor Family in Pre-War Łódź," [in:] *Art in Jewish Society*, eds J. Malinowski, R. Piątkowska, M. Stolarska-Fronia, T. Sztyma, Warsaw–Toruń 2016, pp. 85–93.

Leksikon fun der nayer yidisher literatur, eds E. Ojebach, M. Sztarkman, I. Charlsz, New York 1963, vol. 5, columns 132–133.

Rosenfarb Ch., *The Tree of Life [Boym fun lebn]: A Trilogy of Life in the Lodz Ghetto*, Tel Aviv 1972.

Stern Cohen H., *Genagelt ist meine Zunge: Lyrik und Prosa einer Holocaust-Überlebenden*, Hrsg. von E. Leibfried, S. Feuchert, W. Gilcher, Frankfurt/Main 2003.

Words that Burn Within Me: Faith, Values, Survival, eds W.V. Cohen, G. Rosen, W. Gilcher, transl. E. Forster, Washington, DC 2008.

Streszczenie

Izrael Lejzerowicz, artysta i poeta

Izrael Lejzerowicz należy do pokolenia żydowskich artystów urodzonych na początku XX wieku. Na jego twórczość oddziaływały postimpresjonizm, ekspresjonizm, kubizm i konstruktywizm. Na początku lat 20. uczestniczył w awangardowych projektach artystycznych i literackich. W dwudziestoleciu międzywojennym malował głównie portrety

i kompozycje o charakterze symbolicznym. Po wybuchu II wojny światowej i utworzeniu w Łodzi getta, stał się jednym z artystów działających w kręgu władz zamkniętej dzielnicy. Chociaż na podstawie zachowanych dzieł, archiwaliów i notatek prasowych można zrekonstruować biografię twórcy, pozostaje on dziś niemal całkowicie zapomniany. Tekst stanowi próbę podsumowania aktualnej wiedzy na temat Izraela Lejzerowicza i jego artystycznych dokonań.

Joanna Podolska

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0003-4843-5233>

W Araracie i Idisze Bande ***Przyczynek do biografii Dawida Bajgelmana***

Dawid Bajgelman był całą duszą muzykiem żydowskim,
gdyż jego pieśń jest kwintesencją żydowskiego życia,
a muzyka uosobieniem życia kompozytora.

Isachar Fater¹

Wstęp

Dawid Bajgelman należy do najbardziej rozpoznawalnych twórców żydowskich w międzywojennej Polsce. Muzyk i dyrygent, związany zarówno z Łódzką Orkiestrą Symfoniczną, jak i mniejszymi zespołami muzycznymi w Łodzi i Warszawie, komponował znane szlagiery śpiewane po polsku i w jidysz. Podczas II wojny światowej zamknięty w getcie w Łodzi, grał w orkiestrze, przygotował muzyczną oprawę kilku programów rewiowych, tworzył popularne piosenki w tym kołysankę *Mach cu di ejgelech* [Zmruż oczęta]. Pomimo sukcesów, jakie odnosił, życie i dokonania Dawida Bajgelmana nie doczekały się odrębnego naukowego opracowania². Wkład jego rodziny – przede wszystkim ojca³, muzykujących braci oraz kuzynów w kulturę międzywojennej Łodzi także nie został szerzej przedstawiony w dotychczasowych publikacjach poświęconych dziejom muzyki w mieście. Celem artykułu jest prezentacja artystycznej sylwetki kompozytora

¹ I. Fater, *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, tłum. E. Świderska, Warszawa 1997, s. 25.

² Oczywiście Dawid Bajgelman pojawia się w bardzo licznych publikacjach dotyczących muzyki polskich Żydów. Większe teksty poświęcają mu m.in.: G. Flam, *Singing for Survival. Songs of the Lodz Ghetto*, Illinois 1992; A. Pellowski, *Kultura muzyczna Łodzi do roku 1918*, Łódź 1994, I. Fater, *op. cit.*, s. 17–25, a ostatnio: J.E. Rubin, *Szpilman, Bajgelman, Barsht: the legacy of an extended Polish Jewish Klezmer family*, „Polin. Studies in Polish Jewry” 2020, t. 32.

³ Szymon (Syma) Bajgelman, ur. w 1867 r. w Ostrowcu, muzyk, klawecista, dyrygent. Zmarł w Łodzi w 1938 r., pochowany na cmentarzu żydowskim przy ul. Brackiej.

oraz wskazanie jego związków ze środowiskiem teatru jidysz – szczególnie z kręgiem poety Mojżesza Brodersona. Zawarte w tekście spostrzeżenia mogą stanowić punkt wyjścia dla dalszych szczegółowych badań biografii i osiągnięć muzyka.

Z Ostrowca do Łodzi

Rodzina Bajgelmanów pochodziła z Ostrowca Świętokrzyskiego w powiecie opatowskim. W XIX wieku było to niewielkie miasteczko z bardzo dużą i zróżnicowaną społecznością żydowską⁴. W końcu stulecia Żydzi stanowili tam ponad 80 procent mieszkańców. Była to grupa, w której dominowali ortodoksi reprezentujący różne odłamy chasydyzmu. W mieście funkcjonowało 40 małych chasydzkich sztabli, a górowała nad nim duża drewniana synagoga, której wizerunek zachował się na przedwojennych fotografiach. W Ostrowcu kwitło żydowskie życie, na rynku i w sklepikach język jidysz przeplatał się z polskim, a na weselach i uroczystościach nie mogło zabraknąć żydowskich muzykantów (klezmerów). Muzyka była częścią chasydzkiej tradycji, często muzykowały całe wielopokoleniowe rodziny. Klezmerzy grali melodie zasłyszane w miasteczkach Galicji czy Rosji, tworzyli też własne, czerpiąc z ludowej tradycji różnych regionów. Taką właśnie muzykującą rodziną byli Bajgelmanowie z Ostrowca. Jak zauważył Isachar Fater, „Był to dom, w którym królowała muzyka”⁵.

Dawid Bajgelman, najstarszy syn Szymona (Symy) i jego pierwszej żony Gitli z Libermanów⁶, urodził się w Ostrowcu 6 kwietnia 1888 roku. W miasteczku przyszły na świat także jego dwie młodsze siostry: Helena i Ida (Ita)⁷. Reszta rodzeństwa urodziła się już w Łodzi⁸. Jak wszyscy żydowscy chłopcy, Dawid chodził do chederu, ale najwięcej czasu poświęcał muzyce, ucząc się gry na skrzypcach

⁴ W. Brociek, A. Penkalla, R. Renz, *Żydzi Ostrowieccy. Zarys dziejów*, Ostrowiec Świętokrzyski 1996.

⁵ I. Fater, *op. cit.*, s. 18. Warto wspomnieć, że z Ostrowca pochodziła jeszcze jedna ważna muzyczna dynastia – Szpilmanów. Znajdująca się w zasobach YIVO (Nowy Jork) fotografia orkiestry rodzinnej Szpilmanów (ok. 1905 r.) ukazuje Izraela Lejba Szpilmana, Leona Szpilmana (Leo Spellman), Samuela i Rubena Szpilmanów oraz stojącego obok (z lewej strony) Szymona (Symę) Bajgelmana grającego na klawirze. Zob. <http://polishjews.yivoarchives.org/archive/index.php?p=collections/controlcard&page=3&id=20471> (dostęp: 27.03.2022); L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014, s. 21–22; J.E. Rubin, *op. cit.*

⁶ Archiwum Państwowe w Kielcach, Akta Miasta Ostrowca Świętokrzyskiego 165, Księga ludności stałej miasta Ostrowca, t. V, nr domu 455, s. 91. Dziękuję Milenie Wicepolskiej-Góralczyk za wskazanie tego dokumentu.

⁷ Helena urodziła się w Ostrowcu w 1898 r., Ida – w 1900. Ich matką była Ruchla (Ryfka) z Micmacherów, ur. 1879.

⁸ Szlama (ur. 1907), Abram (ur. 1909), Chaim (ur. 1911), Róża (ur. 1912) i Chunem (ur. 1916). Archiwum Państwowe w Łodzi (dalej: APŁ), Archiwum miasta Łodzi (dalej: AmŁ), Karta Meldunkowa Symy Bajgelmana, sygn. 24453, k. 36.

i altówce. Wspominał, że rodzinne muzykowanie i atmosfera domu pełnego dźwięków, które wydobywał jego ojciec z klarnetu, na zawsze przetrwały w jego pamięci⁹. W swojej dojrzałej twórczości Bajgelman często nawiązywał do żydowskiego folkloru, do pieśni śpiewanych podczas rodzinnych uroczystości, kołysanek zapamiętanych z czasów życia w sztetlu, weselnych przyśpiewek czy pełnych tęsknoty miłosnych wyznań. Wychowanie na pograniczu muzyki ludowej i artystycznej, w której pobrzmiewają skoczne melodie biesiadne obok liturgicznych pieśni, nigunów czy rzewnych ballad, pozostawiło głęboki ślad w muzycznej wrażliwości przyszłego kompozytora i dyrygenta. Jak pisał Fater, Bajgelman pozostał wierny muzyce, którą „wyssał z mlekiem matki” i do której był przywiązany całą duszą. „Poprawiał i upiększał stare melodie, opracowywał stare pieśni i aranżował je w sposób artystyczny, nowe zaś tworzył w duchu swoich czasów. To charakteryzowało jego działalność muzyczną”¹⁰. Dawid uważany był za najzdolniejsze z dzieci Szymona, choć każdy z kolejnych synów, którzy przychodzili na świat już w fabrycznej Łodzi, również zostawał muzykiem, a córki wychodziły za mąż za kuzynów-klezmerów¹¹.

Na początku XX wieku, na fali rewolucyjnych przemian, w Ostrowcu zawrzało. Ze względu na narastające społeczne i etniczne konflikty, setki żydowskich mieszkańców opuszczały okoliczne miejscowości w poszukiwaniu spokojniejszego miejsca do życia. Żydzi emigrowali do Europy Zachodniej, obu Ameryk, ale też do większych miast na ziemiach polskich. Rodzina Bajgelmanów opuściła sztetl i ruszyła najpierw na Śląsk, a następnie do Łodzi.

⁹ Za: I. Fater, *op. cit.*, s. 19. Według tegoż autora Dawid z ojcem grywali w duecie na skrzypce i klarnet utwory Aleksandra Grieczaninowa czy Feliksa Mendelssohna.

¹⁰ Ibidem, s. 21.

¹¹ Szlama (Szłomo) Lajb był skrzypkiem i dyrygentem. Kierował orkiestrami w kinoteatrach. Jego nazwisko widnieje w wielu anonsach prasowych łódzkich kin – Splendid, Luna, Capitol, Ars; Abram występował również jako Artur Bajgelman albo Artur Bay. Był pianistą i kompozytorem, taperem w łódzkich kinach. Interesował się jazzem, był członkiem popularnego jazz-bandu The Jolly Boys i innych jazzowych formacji, z którymi podróżował po Polsce i Europie, grał m.in. w Zakopanem i w Krynicy. Zmarł tuż przed wojną w wieku zaledwie 29 lat i został pochowany na łódzkim cmentarzu żydowskim (kwatery Z5). Chaim był skrzypkiem, jako nastolatek grał w orkiestrze teatru Ararat, z czasem zainteresował się jazzem i został saksofonistą. Chunem, saksofonista i akordeonista (ur. 1916), był niemal dokładnie rówieśnikiem syna Dawida, Pinchasa (ur. 1915), który także grał na akordeonie, ale po wojnie został trębaczem jazzowym znanym pod pseudonimem Peter Bay, a w rodzinie jako Pinek. Siostra Ita (Ida, Eita) wyszła za mąż za skrzypka Szmula Bajgelmana, kuzyna z Ostrowca Świętokrzyskiego, którego brat Icchak (Icek, ur. 1883) był kontrabasistą, grał m.in. w orkiestrze Zandberga w Teatrze Wielkim. Helena (Chaja) poślubiła trębacza Meira Speismachera. Najmłodsza siostra Roza (Róża) była pianistką. Wyszła za mąż za swojego kuzyna, Abrama Bajgelmana grającego jazz. Z rodziną skoligacony był prawdopodobnie także Herman Bajgelman, dyrektor dancingu i kabaretu Picadilly w Łodzi przy ul. Zawadzkiej 1 (dziś Próchnika). Organizowano tam koncerty, dancingi i „fajfy” z towarzyszeniem orkiestry.

Fabryczne miasto

Łódź przełomu XIX i XX wieku była dynamicznie rozwijającym się dużym miastem na wschodnich rubieżach Europy, a jednocześnie najbardziej wysuniętym na zachód znaczącym ośrodkiem przemysłowym imperium rosyjskiego. Od lat 80. XIX stulecia błyskawicznie rosła liczba żydowskich mieszkańców Łodzi, którą zwiększały kolejne fale uciekinierów przed pogromami z terenów carskiej Rosji¹². Do Łodzi licznie przybywali kupcy, przemysłowcy, rzemieślnicy, nauczyciele, ale też artyści, którzy w mieście silnej żydowskiej burżuazji widzieli szansę na znalezienie stałej posady, zainteresowanie swoją twórczością i mecenat. Muzycy z mniejszych ośrodków zasilali istniejące już w Łodzi zespoły i orkiestry albo tworzyli własne kapele. W mieście pełnym fabrycznych kominów i sąsiadujących z nimi nędznych domów, w których w jednym pomieszczeniu gnieździły się wielodzietne rodziny, nie brakowało sal teatralnych, koncertowych, kinoteatrów czy eleganckich restauracji. Muzyka przygrywała do spotkań w interesach i w kawiarnianych ogródkach, ale była też obecna w tanich barach czy podejrzanych spelunkach. To dawało przybyłym z Ostrowca Bajgelmanom wiele możliwości zatrudnienia. Początkowo pracowali w różnych miejscach, ale przede wszystkim związali się z trupą teatralną Icchaka Zandberga¹³, który stworzył w Łodzi własny zespół aktorski i orkiestrę.

W 1901 roku przy ul. Konstantynowskiej 14 (dziś Legionów) stanął potężny gmach teatralny mieszczący widownię na 1250 osób. Był to Teatr Wielki Fryderyka Sellina. Otwarto go z wielką pompą, ale właścicielowi trudno było wypełnić salę wyłącznie polską publicznością. W 1905 roku teatr wynajął dyrektor trupy żydowskiej Icchak Zandberg, tworząc w Łodzi drugą po lwowskiej stałą scenę żydowską w Polsce¹⁴. Zainteresowanie spektaklami było ogromne. Żydzi w tym czasie stanowili ponad jedną trzecią mieszkańców Łodzi (ok. 150 tys.), a ich liczba wciąż rosła. W teatrze wystawiano z powodzeniem przedstawienia w języku jidysz aż do wybuchu I wojny światowej, a właściwie do grudnia 1915 roku. Na scenie występowali artyści żydowscy z różnych miast polskich i z zagranicy: z Warszawy, Wilna, ze Lwowa, Budapesztu, Wiednia, a nawet Nowego Jorku. To właśnie tam po przyjeździe do Łodzi znalazł pracę Szymon Bajgelman¹⁵ i jego najstarszy syn, który już

¹² W. Puś, *Żydzi w Łodzi w latach zaborów 1793–1914*, Łódź 1998, s. 24–27; *Dzieje Żydów w Łodzi 1820–1944: wybrane problemy*, red. W. Puś, S. Liszewski, Łódź 1991.

¹³ Icchak Zandberg, ur. w Łodzi w 1871 r., aktor i wędrowny śpiewak, a także organizator żydowskiej sceny teatralnej. Terminował w wielu teatrach, m.in. u Kamińskiego, Kompaniejca, Bernstejna. W 1905 r. w Łodzi zorganizował własny zespół, grając bardzo różnorodny repertuar i odnosząc spory sukces. Zob. M. Leyko, *Teatr Icchoka Zandberga w Łodzi*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, M. Leyko, Łódź 1998.

¹⁴ M. Leyko, *op. cit.*, s. 106–112.

¹⁵ Jak wpisano w karcie meldunkowej w rubryce zawód, Szymon (Symba) Bajgelman – muzykant, urodzony w Ostrowcu w 1867 r., zameldowany był z rodziną w budynku przy ul. Kon-

w sezonie 1906/1907 został pierwszym skrzypkiem orkiestry, rozpoczął też naukę dyrygowania¹⁶. Jak zauważyła Małgorzata Leyko, w teatrze Zandberga oprócz popularnych programów składanych były też przedstawienia pełnospektaklowe, grano m.in. popularne operetki francuskie i niemieckie, a także klasyczne sztuki z repertuaru europejskiego tłumaczone na jidysz, np. *Medeę* według Eurypidesa w tłumaczeniu Jakuba Gordina, *Damę kameliową* Aleksandra Dumasa (syna) czy *Żywego trupa* Lwa Tołstoja. Najchętniej jednak łódzka publiczność oglądała oryginalne operetki żydowskie¹⁷. Prawdopodobnie z tego okresu pochodzi fascynacja Dawida Bajgelmana żydowskim repertuarem teatralnym. Zaprzyjaźnił się wówczas z Juliuszem Adlerem, aktorem, chórmistrzem i dyrygentem, który pracował u Zandberga w sezonie 1910/1911, a rok później, we wrześniu 1912 roku wraz z Hermanem Sierockim (Sieradzkiem) stanął na czele zespołu żydowskiego Teatru Scala – mieszczącego się przy ul. Cegielnianej 18 (dziś Więckowskiego 15)¹⁸. Kiedy Adler i Sierocki zatrudnili Dawida Bajgelmana, należał on już do muzyków dobrze rozpoznawalnych w łódzkim środowisku artystycznym. Stopniowo sam zaczął tworzyć muzykę do operetek i piosenek, skomponował m.in. *Dos skojtn mejdl* [Harcereczka], *Di mume Gnendil* [Ciotka Gnendil], *Di szejne Berta* [Piękna Berta]. Chociaż mówiono, że przerabiane na potrzeby łódzkiej sceny operetki przygotowywane przez Adlera nie były najwyższych lotów, to kompozycje Bajgelmana „sprawiały, że spektakle te odnosiły sukces i przyciągały do teatru tłumy widzów”¹⁹. Faktem jest, że łódzki teatr żydowski cieszył się ogromnym zainteresowaniem widowni, która nie miała wysokich wymagań, oczekując repertuaru lekkiego i przystępnego. Pomimo tego, od czasu do czasu Adler przekładał na jidysz także poważniejsze sztuki, np. *Zalbfert* [Ich czworo] Gabrieli Zapolskiej czy *Foter* [Ojciec] Augusta Strinberga²⁰.

W połowie 1914 roku Dawid ożenił się z aktorką zespołu Zandberga – Chaną (Andzią) Foderman²¹, a w grudniu 1915 roku urodził się ich jedyny syn

stantynowskiej 14 (dziś Legionów), pod tym samym adresem mieścił się Teatr Wielki Fryderyka Sellina, gdzie występowała Orkiestra Zandberga. Na karcie figuruje żona – Ryfka Ruchla z domu Micmacher (ur. 1879), trzy córki i czterech synów. Dawid mieszkał już wtedy osobno. APŁ, AmŁ, Karta Meldunkowa Symy Bajgelmana, sygn. 24453, k. 36; APŁ, AmŁ, Karta Meldunkowa Dawida Bajgelmana, sygn. 24453, k. 26.

¹⁶ W zespole Zandberga Dawid Bajgelman prawdopodobnie spotkał się po raz pierwszy z aktorką Andzią Foderman, swoją przyszłą żoną, która należała do trupy teatralnej.

¹⁷ M. Leyko, *op. cit.*, s. 42.

¹⁸ Obecnie w tym miejscu działa Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka.

¹⁹ I. Fater, *op. cit.*, s. 21.

²⁰ *Juliusz Adler* [biogram], [w:] *Łódzkie sceny żydowskie. Studia i materiały*, red. M. Leyko, Łódź 2000, s. 208.

²¹ Chana (Andzia) Foderman (1888–1940), aktorka. Pochodziła ze znanej aktorskiej rodziny, córka Pinchasa Fodermana. Zmarła w getcie w Łodzi 21 września 1940 r. i jest pochowana na tzw. Polu Gettowym. Na macie postawionej na jej grobie tuż po wojnie przez ocalałego z Zagłady syna, umieszczono też symboliczną inskrypcję w języku jidysz: „Ku pamięci Dawida Bajgelmana”.

Pinchas²². Zamieszkali przy ul. Długiej 31a (obecnie ul. Gdańska)²³. W tym czasie ojciec z młodszym rodzeństwem nadal zajmowali mieszkanie przy ul. Konstantynowskiej 14. Jak napisał po latach Juliusz Adler, „Szymon Bajgelman nie był człowiekiem zamożnym, a musiał utrzymać dziewięćoro dzieci. Mimo to dał im porządne wychowanie i umożliwił edukację zgodną z ich pragnieniami i możliwościami”²⁴.

Teatr Scala przeznaczony był przede wszystkim na operetki i programy *variété*, ale nie brakowało w nim repertuaru dramatycznego, zwłaszcza podczas gościnnych występów. Dawid Bajgelman miał okazję poznać tam największych artystów żydowskich tego okresu, którzy chętnie odwiedzali Łódź, m.in. Esterę Rachelę Kamińską i jej córkę Idę²⁵.

W okresie I wojny światowej Bajgelman i jego ojciec byli również związani z tworzoną właśnie łódzką orkiestrą symfoniczną, która rozpoczynała swoją działalność w sali teatralnej przy ul. Konstantynowskiej.

Dwa miesiące po wycofaniu się wojsk rosyjskich z Łodzi i zajęciu miasta przez Niemców, 17 lutego 1915 roku, w sali koncertowej Teatru Wielkiego przy ul. Konstantynowskiej 14, z inicjatywy dyrygenta i pianisty Tadeusza Mazurkiewicza, skrzypka Józefa Friedberga i nauczyciela gry na wiolonczeli Gotlieba Teschnera, odbył się koncert symfoniczny na rzecz najuboższych muzyków²⁶. Orkiestra złożona z 60 artystów – profesjonalistów i amatorów – pod dyрекcją Tadeusza Mazurkiewicza zagrała m.in. uwerturę *Coriolan* Ludwiga van Beethovena, wstęp do *Tristiana i Izoldy* Richarda Wagnera i poemat *Finlandia* Jeana Sibeliusa. Koncert okazał się wielkim sukcesem, także finansowym. Zebrano ponad 1000 rubli i postanowiono kontynuować działalność²⁷. Kilka tygodni po koncercie utworzona została już formalnie – Łódzka Orkiestra Symfoniczna, która pod tą nazwą zagrała po raz pierwszy 10 marca 1915 roku²⁸. W jej składzie znaleźli się Polacy, Niemcy i Żydzi, wśród nich

²² Warto przy okazji wyjaśnić pewne nieporozumienie. Arnold Mostowicz w swoich wspomnieniach *Żółta gwiazda i czerwony krzyż* (Łódź [2014]), w rozdziale zatytułowanym *Maks Bajgelman* (s. 199–210) opisał spotkanie w jednym z obozów z Maksem Bajgelmanem – starszym o pięć lat szkolnym kolegą z łódzkiego gimnazjum, którego błędnie identyfikował jako syna muzyka Dawida Bajgelmana. Według drzewa genealogicznego udostępnionego autorce przez Rivę Berelson, córkę Chaima (Henry’ego Bajgelmana), Maks był synem jednego z kuzynów z bocznej linii, noszących to samo nazwisko.

²³ APŁ, AmŁ, Karta meldunkowa Dawida Bajgelmana, sygn. 24453, k.26.

²⁴ Cyt. za: I. Fater, *op. cit.*, s. 17.

²⁵ Ester Rachel Kamińska, z domu Halpern (1870–1925) – aktorka teatralna nazywana „matką teatru żydowskiego”. Prowadziła wraz z mężem pierwszy teatr żydowski, który miał stałą siedzibę, Ida Kamińska (1899–1980), aktorka, reżyserka, dyrektorka teatru żydowskiego.

²⁶ *Zapowiedź na 17 lutego 1915 roku Wielkiego Koncertu Symfonicznego na rzecz muzyków będących w trudnej sytuacji*, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 34, 16 II, s. 2.

²⁷ Zob. B. Pellowska-Chudobińska, *Historia nazwami pisana*, [w:] *Filharmonia Łódzka. Spacer w przestrzeni, podróż w czasie*, red. M. Wiśniak, Łódź 2015, s. 354.

²⁸ „W ciężkich czasach wojennych dokonano tego, czego wybitniejsi muzycy i melomani łódz-

Dawid Bajgelman jako altowiolista, jego ojciec (klarnet), a także Szpilmanowie (aż w czterech rolach: pierwsze skrzypce, wiolonczela, trąby, trombone)²⁹.

Pierwszym protektorem Łódzkiej Orkiestry Symfonicznej został Karol Wilhelm Scheibler. Repertuar był niejednorodny, kolejni dyrektorzy współpracowali z różnymi artystami. Na scenie występowała gościnnie Ada Sari, wielokrotnie swoje koncerty dawał odnoszący już wtedy międzynarodowe sukcesy pianista-wirtuoz Artur Rubinstein, z orkiestrą występował często żydowski chór Stowarzyszenia Muzycznego „Hazomir”³⁰. Dawid Bajgelman był związany z Łódzką Orkiestrą Symfoniczną z przerwami do wybuchu II wojny światowej³¹.

Doświadczenie funkcjonowania jednocześnie w dwóch światach, w orkiestrze symfonicznej i teatrze żydowskim, ukształtowało indywidualny styl Bajgelmana jako muzyka i kompozytora, który u progu trzeciej dekady stulecia stał się znany i rozpoznawalny w różnych środowiskach.

Ararat, Azazel, Idisze Bande...

W chwili zakończenia I wojny światowej i odzyskania przez Polskę niepodległości pozycja Dawida Bajgelmana w artystycznym *milieu* Łodzi była już ugruntowana. Występował na wielu scenach jako muzyk, chętnie zapraszano go do współpracy również jako dyrygenta. Interesował się żydowskim folklorem, muzyką klasyczną i współczesną. Fascynacja twórczością ludową, którą postrzegał jako istotny czynnik kształtujący kulturę narodową, zbliżała go do kręgu Jung Idysz – literacko-artystycznej grupy, założonej w Łodzi w 1919 roku przez Mojżesza Brodersona, Marka Szwarca i Jankiela Adlera. Choć Bajgelman nie jest wymieniany wśród „młodych Żydów”, prawdopodobnie dobrze ich znał. Poeci, malarze i krytycy związani z grupą byli niemal jego rówieśnikami³².

cy nie mogli dokonać, stworzono stałą orkiestrę symfoniczną, odpowiadającą potrzebom Łodzi” – pisał A. Pellowski, *op. cit.*, s. 25.

²⁹ *Skład Łódzkiej Orkiestry Symfonicznej w sezonie 1915/1916*, [w:] *Łódzka Orkiestra Symfoniczna pod protektoratem K.W. v. Scheiblera. Sprawozdania Zarządu ŁOS za sezon zimowy 1915–1916*, Łódź 1916, s. 9.

³⁰ „Hazomir” (hebr.: słowik) – chór mieszański utworzony w 1899 r., działający przy Żydowskim Towarzystwie Muzyczno-Literackim w Łodzi, występował samodzielnie, jak i z towarzyszeniem orkiestry, odnosząc liczne sukcesy. „Hazomir” koncertował w Polsce i za granicą. Mimo kryzysu i odejściu części zespołu do nowego chóru „Szir”, formacja przetrwała do wybuchu II wojny, a część muzyków występowała także w łódzkim getcie. Duchowym spadkobiercą dawnego łódzkiego „Hazomiru” był założony w Bostonie w 1969 r. Zamir Chorale. Zob. dokument *Ha-Zamir*, reż. Rob Cooper, USA 2000.

³¹ Muzycy Łódzkiej Orkiestry Symfonicznej utworzyli w getcie orkiestrę, która grała w domu kultury przy ul. Krawieckiej 3 pod dyktando Teodora Rydera i Dawida Bajgelmana.

³² Niektórzy z nich należeli do założonego w 1916 r. w Łodzi Stowarzyszenia Artystów i Zwoleńników Sztuk Pięknych, które do 1918 r. zorganizowało w mieście kilka wystaw i wieczorów artystycznych.

Głosili hasła odrodzenia żydowskiej kultury i języka jidysz, organizowali w Łodzi wystawy, wieczory poetyckie, koncerty, publikowali tomiki poezji³³. Bliskie im było poszukiwanie nowego modelu sztuki – z jednej strony narodowej, czerpiącej z ludowej żydowskiej tradycji, z drugiej – uniwersalnej i międzynarodowej, a także modernistyczna idea korespondencji sztuk, w której istotną rolę odgrywała muzyka.

„Jestem dźwiękami, które płyną z moich skrzypiec. Natura olśniewa nas, pozwala usłyszeć dźwięki tam, gdzie jest tylko drżenie, poruszenie powietrza. Ja sam nie jestem niczym więcej, jak takim poruszeniem – a źródła jego nie znam”³⁴ – czytamy w tekście Hersza Lejba Żytnickiego zamieszczonym w piśmie „Jung-Idysz”. Choć trudno stwierdzić, czy Dawid Bajgelman uczestniczył w spotkaniach grupy i kameralnych wieczorach artystycznych (tu oprawą muzyczną – czego dowiadujemy się z kolejnych zeszytów „Jung-Idysz” – zajmował się inny łódzki kompozytor, Henocho Kon³⁵), jego znajomość z Brodersonem zaowocowała w przyszłości wieloma wspólnymi projektami.

Członkowie grupy spotykali się w prywatnych mieszkaniach, w kawiarniach i jadalniach. Szczególnie znana była Café Astoria przy Piotrkowskiej 27, gdzie toczyły się zacięte dyskusje o nowej sztuce żydowskiej, w których mógł uczestniczyć również Dawid Bajgelman. W 1920 roku został zaproszony do niezwyklego projektu stworzenia muzyki do spektaklu *Der dibuk*. *Cwiszn cwej weltn* [Dybuk. Na pograniczu dwóch światów] Szymona An-skiego i było to przedsięwzięcie całkowicie utrzymane w duchu Jung Idysz³⁶. Autorem inscenizacji był pochodzący z chasydzkiej rodziny Dawid Herman³⁷. Dostrzegł on zainteresowanie Bajgelmana ludowymi korzeniami żydowskiej muzyki i zaprosił go do współpracy. Spektakl wystawiony został przez Trupę Wileńską w warszawskim teatrze Elizeum w grud-

³³ J. Ładnowska, *Plastyka łódzka w latach 1918–1928*, [w:] *Sztuka łódzka. Materiały sesji naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. J. Ojrzynski, Warszawa–Łódź 1977; J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987; J.J. Trunk, *Moje życie wpisane w historię Żydów w Polsce*, tłum. A. Clarke, Warszawa 1997, o Jung Idysz: s. 108–130.

³⁴ H.L. Żytnicki, *Każdego świtu grał na skrzypcach*, „Jung Idysz” 1919, z. 2–3, tłum. J. Lisek [w:] *ינג-ידיש / Jung-Idisz / Yung-Yidish* / 1919, red. I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska, Łódź 2019.

³⁵ Henocho Kon (1890–1972), urodzony w Łodzi kompozytor, studiował w Berlinie, w okresie międzywojennym pisał muzykę do spektakli teatralnych, a także filmów żydowskich, w tym do słynnego *Dybuka* z 1937 r. Niedługo przed wybuchem II wojny światowej wyjechał do Stanów Zjednoczonych.

³⁶ Warto wspomnieć, że *Dybuka* wcześniej przygotował również Broderson.

³⁷ Dawid Herman (1876–1937), reżyser scen żydowskich. Wystawiał sztuki klasyków żydowskich – Szolema Alejchema, Szolema An-skiego, dramaty Icchaka Pereca. Współtwórca i wykładowca żydowskiej Szkoły Sztuki Dramatycznej w Warszawie. Jego najważniejsze dokonania to inscenizacja *Dybuka* An-skiego i *Nocą na starym rynku* Pereca, oba przygotowane z zespołem Trupy Wileńskiej.

niu 1921 roku i odniósł wielki sukces. Z występami jeżdżono po całej Polsce, Europie i Stanach Zjednoczonych. Wspaniały plakat do *Dybuka* Trupy Wileńskiej – wizerunek Chonena i Lei – wykonał Henryk Berlewi³⁸.



Il. 1. Dawid Bajgelman, lata 30. XX wieku

Źródło: Archiwum rodzinne Rivy Berelson i Simona Baigelmana.

Krytyka oceniała inscenizację bardzo wysoko. „To nie współczesny teatr, miejsce rozrywki, ale raczej mistyczna, modlitewna zaduma, pokrewna zapewne tej, którą odczuwał antyczny widz greckiej tragedii” – pisał Marian Szykowski w 1921 roku³⁹ po wystawieniu *Dybuka* w Krakowie. W recenzjach nie ma zbyt wielu uwag na temat muzyki w spektaklu, choć podkreślano, że pozwoliła ona wprowadzić widzów w niezwykle klimat dramatu:

Spoza zasłony dochodzi uszu śpiew mistyczny: głębokie, barytonowe głosy prowadzą na kilku minorowych tonach chorał czy psalmodię – po czym na proscenium zjawiają

³⁸ Icchak Brauner także przygotował projekty do inscenizacji Hermana. Zob. *Fun kunst-salon. I. Brojners metalo-plastisze werk*, „Ilustrirter Pojlischer Manczester” 1930, nr 2, s. 50.

³⁹ Marian Sz.[ykowski], *Misterium żydowskie*, „Ilustrowany Kurjer Codzienny” 1921, nr 146, s. 2–3.

się w pozie zasadniczej (dla treści późniejszej) znieruchomiłe postaci trzech głównych *dramatis personarum*⁴⁰.

Inscenizację okrzyknięto żydowskim misterium. „*Dybuk*, ta precudowna legenda dramatyczna [...] stał się niejako mostem do egzotycznego kraju sztuki żydowskiej” – stwierdził wiele lat po premierze Nachman Majzel⁴¹. Muzyka do *Dybuka* An-skiego otworzyła Bajgelmanowi nowe ścieżki kariery⁴². Poprzez pracę nad muzyką do dramatu ludowego o „wielkiej mocy literackiej” jeszcze bardziej zagłębił się w świat żydowskiej tradycji.

Po sukcesie *Dybuka* Bajgelman zaczął być zapraszany na gościnne występy do Warszawy, Krakowa, Lwowa. Dyrygował m.in. orkiestrą Żydowskiego Teatru Jakuba Bera Gimpla we Lwowie i w Teatrze Nowości w Krakowie. Wraz z krakowskim zespołem odbył tournée po Ameryce Południowej i Afryce Wschodniej. W 1928 roku przyjął propozycję stworzenia muzyki do spektaklu wystawianego na deskach łódzkiego Teatru Popularnego. Sztukę *Jojne Firutkes* autorstwa Gabrieli Zapolskiej wyreżyserował Józef Pilarski. W przedstawieniu znalazła się scena zaręczyn ułożona przez Szymona Dżigana – aktora teatru Ararat⁴³.

W latach 1926–1927 Bajgelman był zatrudniony jako kapelmistrz Żydowskiego Teatru Miniatur Azazel w Warszawie, później pracował też dla warszawskiego Teatru Scala i teatru literacko-artystycznego Idisze Bande. W 1927 roku na zaproszenie Brodersona związał się z Żydowskim Teatrem Rewiowo-Kameralnym Ararat w Łodzi. Objął w nim funkcję kierownika muzycznego oraz kompozytora⁴⁴. Ararat był projektem na wskroś nowoczesnym. W początkowym okresie działalności Broderson zapraszał do współpracy amatorów – młodych ludzi, bez scenicznego doświadczenia. Niektóre sztuki były reżyserowane kolektywnie. Ideą przyświecającą założycielowi teatru było połączenie modernistycznych inspiracji płynących z Europy Zachodniej z żydowską tradycją, czego wyrazem miała być sama nazwa Ararat, będąca z jednej strony odwołaniem do biblijnej opowieści

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ N. Majzel, *Krzyżowa droga „Dybuka”*. W *12-letnią rocznicę śmierci An-skiego* [i] *pierwszego przedstawienia „Dybuka”*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 16, s. 8.

⁴² Na fali zainteresowania *Dybukiem* w 1937 r. Michał Waszyński zrealizował jeden z najwybitniejszych przedwojennych filmów w języku jidysz. Muzykę napisał do niego jednak inny łódzianin, Henocho Kon. Przez wiele lat wydawało się, że partytury Bajgelmana do premierowego *Dybuka* nie przetrwały II wojny światowej. Niedawno w jednej z nowojorskich bibliotek udało się jednak odnaleźć niewielką książeczkę, a w niej nutowy zapis 10 tematów stanowiących kanwę muzyki Bajgelmana do spektaklu. Materiał ten został wykorzystany w koncercie towarzyszącym obchodom rocznicy likwidacji Litzmannstadt Getto w 2021 r.

⁴³ M. Wal., *Jojne Firutkes*, „Hasło Łódzkie” 1928, nr 342, s. 3.

⁴⁴ Wcześniej funkcję kierownika muzycznego Araratu pełnił H. Kon. W teatrze Brodersona Bajgelman nie był jedynym kompozytorem. W kilku spektaklach pojawia się także nazwisko Herca Rubina jako autora muzyki do piosenek.

o Arce Noego, z drugiej akronimem nazwy *Artistischer revolutionärer teater* [jid., Artystyczny teatr rewolucyjny]⁴⁵. Dla Brodersona znaczenie miał nie tylko tekst i język, ale także muzyka, choreografia, scenografia i kostiumy. W teatrze zatrudniał artystów plastyków, z którymi wcześniej współpracował w Jung Idysz: Icchaka Braunera i Dinę Matus. Oprócz nich twórcami dekoracji i strojów byli Szłoma Blum i Leo Kenig. W latach 30. teatr nieco zmienił charakter odchodząc od awangardowych eksperymentów. Rewolucyjną decyzją było wprowadzenie na scenę lokalnego dialektu jidysz, co przyczyniło się do spopularyzowania skeczy wśród mniej wyrobionej publiczności.

Broderzon deklarował: „W pracy naszej posłuszni jesteśmy rozkazom jedynej partii, której na imię – Lud [...], w naszej twórczości jesteśmy wierni najpierwszej z międzynarodówek, której na imię – Sztuka!”⁴⁶. Starannie przemyślanej scenografii, nawiązującej często do rozwiązań znanych z europejskich teatrów awangardowych, towarzyszyła muzyka współczesna oraz kompozycje oparte na motywach ludowych, co było zgodne z koncepcją założyciela teatru, pragnącego kontynuować tradycję śpiewaków z Brodów (Broderzinger). Ararat – jak zauważył Chone Shmeruk –

Był to teatr zdecydowanie łódzki. I to nie tylko ze względu na skład kierownictwa i zespołu. Do jego programów włączane były zazwyczaj „numery” specyficznie łódzkie. Programowo zespół występował – co szczególnie podkreślano – w charakterystycznej łódzkiej (śpiewnej) odmianie dialektu jidysz. Gwoździem każdego spektaklu były występy pary komików: Dżigana i Szumachera, które komentowały zmieniającą się sytuację polskich Żydów w przededniu II wojny światowej⁴⁷.

W czasie spektakli Araratu, które cieszyły się w Łodzi wielką popularnością, Bajgelman dyrygował orkiestrą, był też autorem muzyki do niektórych przedstawień⁴⁸. Wśród nich można wymienić m.in. *Hotel Terkalja* (1928), *Meszech gejt* [Mesjasz idzie] (1928), *Maskarade in der altsztot* [Maskarada na starym mieście] (1929), *Mace Braj* [Zupa macowa] (1929), *Mir farbrenen dem chumec* [Spalamy chumec] (1929), *Endlech* [Nareszcie] (1929), *Abi cu lebn* [Aby żyć] (1930),

⁴⁵ D. Rotman, *The Yiddish Stage as a Temporary Home*, Oldenbourg 2021, s. 24.

⁴⁶ Esge, *Hotel Terkalja* w „Araracie”, „Głos Polski” 1928, nr 254, s. 7.

⁴⁷ Ch. Shmeruk, *Łódź chciała mieć wszystko* [wywiad], rozm. przepr. J. Podolska, „Verte”, dodatek kulturalny do „Gazety Wyborczej”, wydanie łódzkie z 10 listopada 1995.

⁴⁸ Wśród muzyków związanych z Araratem był także młodszy brat Dawida – utalentowany skrzypek Chaim (Heniek) Bajgelman. Po wojnie stworzył na terenie amerykańskiej strefy okupacyjnej w mieście Cham wraz z ocalałymi z Zagłady przyjaciółmi kapelę jazzową The Happy Boys. Koncertowali w obozach dipisów i bazach amerykańskich do 1949 r. Potem wyemigrował wraz z żoną Gutą Glazer do USA. Zob. Shirli Gilbert, *‘We long for a home’: songs and survival among Jewish displaced persons*, [in:] *‘We Are Here’: New Approaches to Jewish Displaced Persons in Postwar Germany*, red. A.J. Patt, M. Berkowitz, Detroit 2010, s. 292–293.

Czakedik un Knakedik [Spektakularny i odświętny] (1930), *Gut-morgn koeze!* [Dzień dobry kózko] (1930), *Off himln a jarid* [Jarmark w niebie] (1930), *M'lacht fun der welt* [Wszyscy ze świata śmieją się] (1932), *In Pinczew togt* [W Pińczowie już dnieje] (1932), *A welt mit Nisim* [Świat pełen cudów] (1936). Wraz z Araratem jeździł do Warszawy, Krynicy, Krakowa, Lwowa, Wilna, Białegostoku i innych mniejszych ośrodków w kraju, brał też udział w wyjazdach zagranicznych do Paryża, Londynu, Brukseli i Antwerpii. Rewie Araratu były przeważnie wysoko oceniane przez przychylną zespołowi Brodersona krytykę. Niestety notatki prasowe czy dłuższe artykuły niewiele miejsca poświęcają sprawie muzycznej. W opinii na temat spektaklu *Aby żyć*, czytamy – „Nie godzi się zapomnieć również o stronie muzycznej, którą prowadzi z wytrawną znajomością kunsztu p. Bajgelman tak szczęśliwie uzupełniając godną widzenia całość”⁴⁹. Uznanie zdobyła przede wszystkim skomponowana przez Bajgelmana melodia do Pieśni nad pieśniami wykonywanej przez Jakuba Zucanowicza⁵⁰, wcześniej związanego z warszawskim Azazelem. Wystawiona w październiku 1930 roku rewia *Gut-morgen koeze!* z dekoracjami Braunera nie wzbudziła już takiego entuzjazmu. Muzykę uznano za nieciekawą i „poniżej wszelkiej krytyki”, jedynie *Purpurener walc* [Purpurowy walc] wykonywany przez Szejne Miriam (Broderon) został uznany za interesujący⁵¹. Recenzując ostatnie przedstawienie sezonu pt. *Off himln a jarid*, z dekoracjami Braunera, korespondent „Głosu Porannego” łaskawie zauważał: „Szczególnie podobają się *Tango jesieni* i finał kompozycji Herca Rubina oraz muzyka do żydowskiej rapsodii Bajgelmana”⁵².

29 kwietnia 1931 roku w ramach gościnnych występów Araratu w warszawskiej Scali odbyła się tamtejsza premiera *Off himln a jarid* w reżyserii Szymona Dżigana i Izraela Szumachera. W anonsie prasowym zapowiadającym spektakl, obok aktorek i aktorów, wspomniano autora dekoracji i kostiumów – Icchaka Braunera, choreografki – Irenę Prusicką, Zinę Kruszównę oraz twórców muzyki: Bajgelmana, Kona i Rubina⁵³. Program cieszył się dużym powodzeniem, podobnie jak rewia *M'lacht fun der Welt* zaprezentowana w stolicy jesienią 1932 roku.

W latach 30. Bajgelman wielokrotnie występował w warszawskim teatrze Scala – jednej z najbardziej znanych żydowskich scen w Polsce. W 1935 roku wystawiano tam komedię *Kenigin Bin Ich* [Królową jestem], w reżyserii Sema Broneckiego z Diną Halpern w roli głównej⁵⁴, a w 1939 roku satyryczną rewię *Nadir un Wajn*

⁴⁹ J.L., *Ararat. Aby żyć*, „Ilustrowana Republika” 1930, nr 20, s. 6.

⁵⁰ St. Gelski, *Aby żyć w „Araracie”*, „Głos Poranny” 1930, nr 23, s. 8.

⁵¹ St. Gelski, *Nowy Ararat. Rewia „Dzień dobry kózko”*, „Głos Poranny” 1930, nr 293, s. 8. Muzykę do rewii napisali Bajgelman i Herc Rubin.

⁵² St. Gelski, *„Nowy Ararat”. Rewia „W niebie jarmark”*, „Głos Poranny” 1930, nr 321, s. 4.

⁵³ „Nasz Przegląd” 1931, nr 115, s. 1. Jako kierownika muzycznego wymieniono jednak nie Bajgelmana, a Herca Rubina.

⁵⁴ „Nasz Przegląd” 1935, nr 145, s. 14.

Niszt [Bierz i nie płacz] w gwiazdorskiej obsadzie z J. Kamenem, Dżiganem, Szumacherem. Muzykę do spektakli stworzyli Bajgelman i Izo Szajewicz⁵⁵.

Ważnym epizodem w karierze kompozytora była współpraca z warszawską Idisze Bande oraz teatrem artystycznym Imite.

Po sukcesach rewii wystawianych na początku lat 30. Ararat popadł w problemy finansowe wywołane m.in. skutkami wielkiego kryzysu, który dotknął Łódź z pewnym opóźnieniem w latach 1932–1934. Popularność, jaką przyniosły wspomniane wcześniej występy w stolicy, skłoniła zespół do przyjęcia propozycji Henryka Ryby i Majera Windera – dyrektorów warszawskiej trupy Idisze Bande, którzy zaoferowali kilku aktorom pracę. Kierownictwo muzyczne „Bandy” objął Bajgelman. Przeprowadzka stała się także impulsem do zainicjowania działalności Araratu w stolicy. Już w kwietniu 1934 roku krakowski „Nowy Dziennik” zapowiadał występy warszawskiego teatru Ararat z programem *Himln ofn zych* [Otwórzcie się niebiosom]⁵⁶. Tymczasem Idisze Bande odbyła tournée po Małopolsce i Śląsku odwiedzając Kraków, Lwów, Chrzanów, Katowice Bielsko, Żywiec, Królewską Hutę [Chorzów]⁵⁷. Autorem tekstów do skeczy był m.in. Broderson, a kompozytorami Bajgelman i Kon. Warszawska trupa dawała także przedstawienia w Łodzi. W 1934 roku wystąpiła na deskach filharmonii z programem *Ojftysz un ojfbenk* [Na stole i na ławce], trzy lata później w tym samym miejscu prezentując rewię *Geszosn un Getrofen* [Strzelone i trafione]. W obu spektaklach dyrygował Bajgelman⁵⁸.

W sierpniu 1935 roku lwowska „Chwila” donosiła o występach w teatrze żydowskim we Lwowie R. Szoszany i Morrisa Lampego. Choreografię do przygotowanej przez nich sztuki R. Jakobowicza opracowała Anita Rojzer, chór i orkiestrę poprowadził Adolf Gimpel, a muzykę stworzył Bajgelman⁵⁹. W 1936 roku jego kompozycje obok utworów Kona i Rubina, towarzyszyły lwowskim występom teatru Imite z Warszawy, wśród aktorów znalazły się m.in. znane z Araratu i Idisze Bande Szejne Miriam [Broderson] i Malwina Rapel oraz Sem Hyor z moskiewskiego, eksperymentalnego teatru Meyerholda⁶⁰. W maju 1938 roku Bajgelman pojawił się ponownie we Lwowie, stając na czele zespołu muzycznego wspierającego występy Paula (Pesacha) Bursteina i Lilian Lux. Polsko-amerykański aktor i reżyser wystawił na deskach Teatru Nowości spektakl *A chasene in sztetl* [Ślub w miasteczku]⁶¹.

⁵⁵ *Ulubieńcy publiczności Sz. Dżigan, I. Schumacher i J. Kamen w teatrze „Scala”, „Nasz Przegląd”* 1939, nr 127, s. 24.

⁵⁶ *Warszawski teatr Ararat w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 112, s. 10.

⁵⁷ „Nowy Dziennik” 1934, nr 228, s. 11; *Szturmowe zdobycie Lwowa przez „Idisze Bande”, „Chwila”* 1934, nr 5452, s. 15.

⁵⁸ „Ilustrowana Republika” 1934, nr 258, s. 10; *Di Idisze Bande w Filharmonii*, „Głos Poranny” 1937, nr 256, s. 8.

⁵⁹ *Pierwszy występ R. Szoszany i M. Lampego w Teatrze Żydowskim*, „Chwila” 1935, nr 5883, s. 10.

⁶⁰ *Wyjazd do Lwowa warszawskiego Art. teatru Imite*, „Chwila” 1936, nr 6228, s. 10.

⁶¹ *Paul Burstein we Lwowie*, „Chwila” 1938, nr 6854, s. 13; A. Plohn, *A chasene in sztetl*, „Chwila” 1938, nr 1135, s. 12.

Ostatni akord

Nestor rodu – Szymon Bajgelman – zmarł 16 października 1937 roku i został pochowany na łódzkim cmentarzu przy ul. Brackiej. Dwa lata później błyskotliwą karierę jego najstarszego syna przerwał wybuch II wojny światowej. Dawid Bajgelman z żoną i synkiem oraz pozostałymi członkami rodziny przebywającymi w Łodzi zostali uwięzieni w getcie. W początkowym okresie kompozytor znalazł zatrudnienie w orkiestrze, pracował też przy organizowanych w Domu Kultury przy Krawieckiej 3 spektaklach rewiowych⁶². Liczne wzmianki na temat jego aktywności można znaleźć w *Kronice getta*. W listopadzie 1942 roku zanotowano: „Dziś, po przeszło dwumiesięcznej przerwie, znów odbył się w Domu Kultury koncert pod dyktando Bajgelmana. Grano jego ostatnie kompozycje, a mianowicie same fantazje koncertowe i wariacje na temat żydowskich melodii ludowych”⁶³. Dawid Bajgelman należał do uprzywilejowanej grupy artystów, którzy dzięki stałej pensji i dodatkowym zleceniom przeżyli do czasu likwidacji getta. W marcu 1944 roku powierzono mu nadzór nad gromadzeniem instrumentów muzycznych mieszkańców zamkniętej dzielnicy. Jako rzeczoznawca miał służyć pomocą przy wycenie⁶⁴.

Dawid Bajgelman wraz z rodziną został wywieziony jednym z sierpniowych transportów w 1944 roku z łódzkiego getta do Auschwitz–Birkenau. Zginął w jednym z podobozów Auschwitz w lutym 1945 roku⁶⁵.

Podsumowanie

W okresie międzywojennym rodzina Bajgelmanów była dobrze znana w środowisku łódzkiej bohemy. Jej członkowie grali w miejscowych formacjach, występowali także w wielu miastach Europy, w Ameryce Południowej, Afryce oraz Stanach Zjednoczonych. Dawid Bajgelman był artystą wszechstronnym: wybitnym skrzypkiem i altowiolistą, kompozytorem i dyrygentem, doskonałym wykonawcą utworów klasycznych i popularnych, łączącym fascynację jazzem, tangiem i fokstrotem z tradycyjnymi żydowskimi melodiami ludowymi.

Wśród skomponowanych przez niego utworów są zarówno przedwojenne hity wykonywane w języku jidysz przez znane artystki żydowskie, m.in. Lolę Folman czy Annę Grosman, jak i przeboje polskojęzyczne. Najbardziej popularną kompo-

⁶² A. Wiatr, *Koncerty symfoniczne żydowskiej orkiestry w getcie łódzkim w czasie drugiej wojny światowej*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2020, nr 47, s. 208–209.

⁶³ *Kronika getta łódzkiego / Litzmannstadt Getto 1940–1944*, t. 3, red. J. Baranowski i in., Łódź 2009, s. 585.

⁶⁴ Ibidem, t. 5, s. 183–184.

⁶⁵ Według powojennej relacji Chaima Bajgelmana, Dawid Bajgelman został już wyznaczony do grupy przeznaczonej do likwidacji, ale uratował go niejaki Mosze Pobożny z Sonderkommando, dzięki któremu muzyk trafił do jednego z podobozów pracy Auschwitz. Bajgelman był jednak bardzo słaby, rozchorował się i umarł. Za: I. Fater, *op.cit.*, s. 21.

zycją Bajgelmana z polskim tekstem Walerego Jastrzębca-Rudnickiego był *Grzech* – tango napisane pierwotnie dla Idisze Bande, wykonywane m.in. przez Wierę Gran (występującą wówczas pod pseudonimem Sylvia Green) czy wybitnego międzywojennego aktora Adama Astona. Utwór został dwukrotnie nagrany w 1934 roku przez wytwórnię fonograficzną Syrena-Electro. Słowa piosenki:

To grzech usta mieć gorące jak ty,
To grzech w krąg rozsiewać mrzonki i sny,
To grzech w piwnych oczach taką mieć moc,
Że je widzę przez sen co noc...⁶⁶

– nuciła cała Polska.

Dwa lata wcześniej dla tej samej wytwórni tango *Nie gniewaj się* z muzyką Bajgelmana i słowami Bronisława Dziedzickiego nagrał inny znany wówczas aktor, Tadeusz Faliszewski. Na fali popularności utwory Bajgelmana z polskimi tekstami Bolesława Żegoty nagrała dla Syreny Julia Żabińska. Należy jednak podkreślić, że artysta tworzył utwory taneczne, fokstroty i tanga przede wszystkim dla żydowskich teatrów. Do jego najbardziej znanych piosenek należały kompozycje do tekstów Brodersona, m.in. *Nisim, nisim* [Cuda, cuda], *Jidn szmidn* [Żydzi kują], *Ich ganwe in der nacht* [Kradnę nocą], a także *Waser treger* [Nosiwody], *A mojd a cymes* [Dziewczęcy cymes] napisane dla Araratu.

Jako dyrygent Bajgelman prowadził orkiestrę podczas nagrania tang śpiewanych w jidysz przez Hermana Fenigsztajna (Fenigsteina), współpracował m.in. z Orkiestrą Wielkiej Synagogi w Warszawie podczas nagrań pieśni wybitnego kantora Mosze Kusewickiego. Próbował też sił w repertuarze dramatycznym. Bliska mu była żydowska tradycja, co było widać w *Dybuku*. Skomponował również muzykę do sztuki *Mirele Efros* i wysoko ocenianą przez krytykę melodię do Pieśni nad Pieśniami z programu Araratu *Aby żyć...*

W getcie Bajgelman dyrygował i tworzył muzykę do programów rewiowych. Jest autorem wielu niezapomnianych utworów do tekstów różnych poetów, w tym Jezajahu Szpigla. Do kilku gettowych piosenek sam napisał słowa, m.in. *Cygajner lid* [Cygańska pieśń] czy *Kinder jorj* [Dziecięce lata]. Wiadomo też, że skomponował operę do słów Szymona Janowskiego i Abrahama Cykierta przygotowywaną przez dzieci, która jednak nigdy nie została wystawiona. Kołysankę *Niszt kajn rozinkes, niszt kajn mandlen* [Ani rodzyńki, ani migdały] także łączy się z nazwiskiem Bajgelmana, choć była to melodia tradycyjna. Jako kompozytor umiejętnie łączył aktualne trendy z fascynacją tradycyjnymi żydowskimi melodiami ludowymi. Jego utwory dla teatru Ararat trudno określić jako awangardowe, choć połączenie muzyki, słowa, scenografii i kostiumów pozwalało osiągnąć oryginalne, nowatorskie efekty.

⁶⁶ [https://staremelodie.pl/piosenka/284/Grzech_\(Bajgelman,_Jastrz%C4%99biec\)](https://staremelodie.pl/piosenka/284/Grzech_(Bajgelman,_Jastrz%C4%99biec)) (dostęp: 9.05.2022).

Bibliografia

- Archiwum miasta Łodzi, Karta Meldunkowa Symy Bajgelmana, sygn. 24453.
- Archiwum Państwowe w Kielcach, Akta Miasta Ostrowca Świętokrzyskiego 165, Księga ludności stałej miasta Ostrowca, t. V.
- Błaszczuk L.T., *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.
- Brociek W., Penkalla A., Renz R., *Żydzi Ostrowieccy. Zarys dziejów*, Ostrowiec Świętokrzyski 1996.
- Di Idisze Bande w Filharmonii*, „Głos Poranny” 1937, nr 256, s. 8.
- Dzieje Żydów w Łodzi 1820–1944: wybrane problemy*, red. W. Puś, S. Liszewski, Łódź 1991.
- Esge, *Hotel Terkalja w „Araracie”*, „Głos Polski” 1928, nr 254, s. 7.
- Fater I., *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, tłum. E. Świdarska, Warszawa 1997.
- Flam G., *Singing for Survival. Songs of the Lodz Ghetto*, Illinois 1992.
- Fun kunst-salon. I. Brojners metalo-plastisze werk*, „Ilustrirter Pojliszer Manczester” 1930, nr 2, s. 50.
- Gelski St., *Aby żyć w „Araracie”*, „Głos Poranny” 1930, nr 23, s. 8.
- Gelski St., *Nowy Ararat. Rewia „Dzień dobry kózko”*, „Głos Poranny” 1930, nr 293, s. 8.
- Gelski St., *„Nowy Ararat”. Rewia „W niebie jarmark”*, „Głos Poranny” 1930, nr 321, s. 4.
- Ha-Zamir*, reż. Rob Cooper, prod. USA, 2000.
- „Ilustrowana Republika” 1934, nr 258, s. 10.
- J.L., *„Ararat”. „Aby żyć!”*, „Ilustrowana Republika” 1930, nr 20, s. 6.
- Kronika getta łódzkiego / Litzmannstadt Getto 1940–1944*, t. 3, red. J. Baranowski i in., Łódź 2009.
- Kronika getta łódzkiego / Litzmannstadt Getto 1940–1944*, t. 5, red. J. Baranowski i in., Łódź 2009.
- Leyko M., *Teatr Icchoka Zandberga w Łodzi*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, M. Leyko, Łódź 1998.
- Ładnowska J., *Plastyka łódzka w latach 1918–1928*, [w:] *Sztuka łódzka. Materiały sesji naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki* [1973], red. J. Ojrzynski, Warszawa–Łódź 1977, s. 105–122.
- Łódzkie sceny żydowskie. Studia i materiały*, red. M. Leyko, Łódź 2000.
- Majzel N., *Krzyżowa droga „Dybuka”*. W 12-letnią rocznicę śmierci An-skiego [i] pierwszego przedstawienia „Dybuka”, „Nowy Dziennik” 1933, nr 16, s. 8–9.
- Malinowski J., *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.
- „Nasz Przegląd” 1931, nr 115, s. 1.

- „Nasz Przegląd” 1935, nr 145, s. 14.
- „Nowy Dziennik” 1934, nr 228, s. 11.
- Paul Burstein we Lwowie, „Chwila” 1938, nr 6854, s. 13.
- Pellowski A., *Kultura muzyczna Łodzi do roku 1918*, Łódź 1994.
- Pierwszy występ R. Szoszany i M. Lampego w Teatrze Żydowskim, „Chwila” 1935, nr 5883, s. 10.
- Plohn A., *A chasene in sztetl*, „Chwila” 1938, nr 1135, s. 12.
- Puś W., *Żydzi w Łodzi w latach zaborów 1793–1914*, Łódź 1998.
- Rotman D., *The Yiddish Stage as a Temporary Home*, Oldenbourg 2021.
- Rubin J.E., *Szpilman, Bajgelman, Barsht: The legacy of an extended Polish Jewish Klezmer family*, „Polin. Studies in Polish Jewry” 2020, t. 32, s. 193–218.
- Shirli G., *‘We long for a home’: songs and survival among Jewish displaced persons*, [w:] *„We Are Here”: New Approaches to Jewish Displaced Persons in Postwar Germany*, ed. A.J. Patt, M. Berkowitz, Detroit 2010, s. 292–293.
- Shmeruk Ch., *Łódź chciała mieć wszystko* [wywiad], rozm. przepr. J. Podolska, „Verite”, dodatek kulturalny do „Gazety Wyborczej”, wydanie łódzkie z 10 listopada 1995.
- Szturmowe zdobycie Lwowa przez „Idisze Bande”, „Chwila” 1934, nr 5452, s. 15.
- Sz.[ykowski] M., *Misterium żydowskie*, „Ilustrowany Kurjer Codzienny” 1921, nr 146, s. 2–3.
- Trunk J.J., *Moje życie wpisane w historię Żydów w Polsce*, tłum. A. Clarke, Warszawa 1997.
- Ulubieńcy publiczności Sz. Dżigan, I. Schumacher i J. Kamen w teatrze „Scala”, „Nasz Przegląd” 1939, nr 127, s. 24.
- Wal. M., *Johne Firulkes*, „Hasło Łódzkie” 1928, nr 342, s. 3.
- Warszawski teatr Ararat w Krakowie, „Nowy Dziennik” 1934, nr 112, s. 10.
- Władysław Szpilman, Facebook, <https://www.facebook.com/wladysawszpilman/photos/szpilman-family-orchestra-ostrowiec-poland-ca-1905-pictured-zile-szpilman-seated/351874091554508/> (dostęp: 10.02.2021).
- Wiatr Antonina, *Koncerty symfoniczne żydowskiej orkiestry w getcie łódzkim w czasie drugiej wojny światowej*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2020, nr 47, s. 197–213.
- Wjazd do Lwowa warszawskiego Art. teatru Imite, „Chwila” 1936, nr 6228, s. 10.
- Żytnicki H.[ersz] L.[ajb], *Każdego świtu grał na skrzypcach*, tłum. J. Lisek, „Jung Idysz” 1919, z. 2–3, [w:] *שׂוּדֵי יִיִג / Jung-Idysz / Yung-Yidish / 1919*, red. I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska, Łódź 2019.

Wykorzystano także materiały udostępnione przez rodzinę Dawida Bajgelmana.

*Abstract***In Ararat and the Idishe Bande. Contribution to the biography of David Bajgelman**

David Bajgelman is one of the most recognizable Jewish artists in interwar Poland, a musician, conductor and composer, associated with both – the Łódź Symphony Orchestra and many smaller orchestras in Łódź and Warsaw. He was the composer of famous hits sung in Yiddish and Polish. During the war, he was a co-creator of the symphony orchestra, as well as several dozen revues, in the Łódź ghetto and the author of music to many pieces. In the 1920s and 1930s, he worked closely with Moyshe Broderzon and the Ararat Theater in Łódź. The article is an introduction to further research.

Krzysztof Stefański

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0002-9686-7463>

The contribution of Jewish architects to the development of modernist housing in 1930s Łódź

The avant-garde movement left a profound mark on Polish architecture in the interwar period. After the first several years of Poland's newly regained independence, when the prevalent architectural trends involved historicizing tendencies, the mid-1920s saw a rising tide of influences from Western Europe (the Netherlands, Germany, and France). This was reflected in the establishment of the group Praesens by a milieu of young architects fascinated with the work of Le Corbusier, De Stijl, and Bauhaus – mostly students and graduates of the Faculty of Architecture at Warsaw University of Technology. In accordance with the dominant left-wing perspective, their efforts focused on the needs of the lower social classes and the design of innovative housing projects along the lines of simple modernist forms, rejecting historical inspirations.¹ In Łódź, their work is exemplified by the Józef Montwiłł-Mirecki housing estate in the Polesie Konstantynowskie neighborhood, erected according to plans by Miruta Słońska, Jan Łukasik, Witold Szereszewski, and Jerzy Berliner.²

The development of modernist architecture arising from the avant-garde movement was stunted in Poland by the Great Depression of 1929, with its grave consequences for the country's economy. Stagnation continued until the years 1934–1935, when signs of recovery appeared, also in the construction industry. The architectural style that came to the forefront at the time was decisively modernist, albeit moderate in its expression, with the avant-garde edge being blunted by the market requirements. While at the end of the 1920s the interests of forward-looking Jewish architects centered on the needs of the low-income

¹ I. Wiśłocka, *Awangardowa architektura polska 1918–1939*, Warszawa 1968, p. 102; J. Minor-ski, *Polska nowatorska myśl architektoniczna w latach 1918–1939*, Warszawa 1970, series „Studia i materiały do teorii i historii urbanistyki i architektury”, vol. VIII, pp. 124–140.

² J. Olenderek, *Łódzki modernizm i inne nurty międzywojennego budownictwa*, vol. 2: *Osiedla i obiekty mieszkalne*, Łódź 2012, pp. 36–39; K. Stefański, B. Ciarkowski, *Modernizm w architekturze Łodzi XX wieku*, Łódź 2018, pp. 68–71.

population, in the following decade emphasis shifted to the requirements of the wealthier social groups – members of the professions and middle-class entrepreneurs, who thrived during the economic upswing. Consequently, high-end rental apartment buildings containing spacious units with modern amenities built for them became a distinctive feature of Polish architecture in the 1930s. This trend left an enduring imprint on all major cities of interwar Poland: Warsaw,³ Łódź,⁴ Lwów,⁵ Kraków,⁶ Poznań,⁷ and Katowice,⁸ with some presence also in medium-sized cities, such as Lublin,⁹ Toruń,¹⁰ Bielsko-Biała,¹¹ Stanisławów, Bydgoszcz, and Częstochowa, as well as the urban areas of Upper Silesia and the Dąbrowa Basin. In the city of Gdynia – a symbol of Poland's economic development of that era – modernist apartment buildings appeared even earlier, at the end of the 1920s.¹²

The architecture of those buildings grew out of the avant-garde modernist movement, but it was subordinated to the requirements of wealthy clients. The

³ A.K. Olszewski, "Sztuka współczesna 1890–1939," [in:] *Sztuka Warszawy*, ed. M. Karpowicz, Warszawa 1986, pp. 438–440; M. Leśniakowska, *Architektura w Warszawie. Lata 1918–1939*, Warszawa 2002.

⁴ J. Strzałkowski, *Architekci i budowniczowie w Łodzi do 1944 r.*, Łódź 1997, pp. 38–41; P. Kumorek, *Łódzka luksusowa architektura mieszkaniowa drugiej połowy lat trzydziestych XX wieku*, Łódź 2007, master thesis (typescript); J. Olenderek, *op. cit.*; K. Stefański, B. Ciarowski, *op. cit.*, pp. 90–112.

⁵ R. Cielątkowska, *Architektura i urbanistyka Lwowa II Rzeczypospolitej*, Zblewo 1998; J. Lewicki, "Architektura mieszkaniowa"; J. Bohdanova, "Osiedla, kamienice i mieszkania nowoczesnego Lwowa," [in:] *Lwów: miasto, architektura, modernizm*, eds B. Cherkes, A. Szczerski, Wrocław 2016; J. Bohdanova, Ż. Komar, P. Mazur, "Lwów nowoczesny / Lviv and modernity," [in:] *Lwów nowoczesny / Lviv and modernity*, Kraków 2017, pp. 80–157.

⁶ M.J. Żychowska, *Między tradycją i awangardą. Problem stylu w architekturze Krakowa lat międzywojennych*, Kraków 1991; R. Ochęduszek, "Patrzac w stronę nowych dzielnic,"; B. Zbroja, "Monumentalne i eleganckie – Aleje Trzech Wieszców," [in:] *Modernizmy. Architektura nowoczesności w II Rzeczypospolitej*, t. 1: *Kraków i województwo krakowskie*, ed. A. Szczerski, Kraków 2013, pp. 79–118, 119–163.

⁷ H. Grzeszczuk-Brendel, "Architektura i budownictwo w Poznaniu w pierwszej połowie XX wieku," [in:] *Architektura i urbanistyka Poznania w XX wieku*, ed. T. Jakimowicz, Poznań 2005, pp. 119–123; Sz.P. Kubiak, *Modernizm zapoznany. Architektura Poznania 1919–1945*, Poznań 2014, pp. 234–257.

⁸ W. Odorowski, *Architektura Katowic w latach międzywojennych 1922–1939*, Katowice 1994, pp. 148–189.

⁹ J. Żywicki, „Henryk Bekker (Chaim Beker) – żydowski architekt międzywojennego Lublina. In memoriam,” *Roczniki Humanistyczne* 2019, vol. LXVII, z. 4, pp. 141–164.

¹⁰ M. Pszczółkowski, "Wpływy warszawskie w międzywojennej architekturze Torunia," [in:] *Toruński modernizm: architektura miasta 1920–1989*, eds K. Kluczwajd, M. Pszczółkowski, Toruń [2016], pp. 29–47.

¹¹ E. Chojcka, *Architektura i urbanistyka Bielska-Białej. Nieznane piękno sztuki śląskiej*, Katowice 1987, pp. 90–97.

¹² M.J. Sołtysik, *Gdynia. Miasto dwudziestolecia międzywojennego. Urbanistyka i architektura*, Warszawa 1993, pp. 307–355; eadem, *Na styku dwóch epok. Architektura gdyńskich kamienic okresu międzywojennego*, Gdynia 2003, pp. 164–237.

architects working for them skillfully applied the repertoire of modernist ideas, including Le Corbusier's famous five points, adjusting them to the commercial circumstances. Implementing simple, geometricized forms, smooth exterior finishes, and flat roofs, variety was achieved by the use elevation setbacks, balconies, and bay windows. The designs displayed careful composition, ingeniously expressing the selected solutions, and often followed the classical principles of symmetry. The buildings were usually aligned to the street, maintaining the traditional frontage lines. Corner lots provided an opportunity to create dynamic compositions with remarkable visual accents. The architects in question went along with the traditional condensed urban fabric, departing from the modernist concept of free-standing buildings. The reduction, and then elimination, of side wings made room for larger courtyards with elements of greenery, if only the size of the site permitted.

The design of façades emphasized the quality of stateliness; they were covered with elegant plasterwork, often with simulated rustication; sometimes they were cast in stone (sandstone and, at the base level, granite) or ceramic tiles, which were also used to clad the rear elevations. The architecture of those buildings was enhanced by the aforementioned visual elements, such as balconies and bay windows, often rounded for a dynamic effect. Balconies tended to form prominent outward projections and were frequently located at the corners. Another characteristic element was vertical staircase fenestration, known as a "thermometer window," emphasizing the axis of symmetry. Large rectangular windows were often set in bands, while smaller round windows were evocative of portholes. Wrought-iron driveway gates often featured ornate patterns, sometimes harking back to the decorative art of the 1920s; similar solutions could be found in staircase railings. Apartments in those buildings were supposed to satisfy the needs of wealthy inhabitants; they were spacious, typically exceeding 100 m², consisting of four or five rooms, with modern kitchens and bathrooms. They usually had a servant's room and a separate entrance for servants (a service staircase in larger buildings); sometimes also a separate toilet for them. As can be seen, this strand of modernism was definitely far from socialist or left-wing ideals, which had been so dear to the avant-garde movement. Indeed, it is sometimes known as "moderate modernism"¹³ veering away from the radical, orthodox modernist dogmas of the interwar period. It could also be termed "commercial modernism," as one of its distinctive features was the drive to meet the needs of wealthy and demanding clients. The buildings in question are also known as "luxury apartment buildings" due to their "luxurious" large units¹⁴ executed to the highest standards. Another notion used

¹³ M.J. Sołtysik, *op. cit.*, p. 307.

¹⁴ This term was popularized by T.S. Jaroszewski, „Piękne dzielnice. Uwagi o architekturze luksusowej w Warszawie w latach trzydziestych XX w.,” [in:] idem, *Od klasycyzmu do nowoczesności. O architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, pp. 271–301.

to describe them is “the Style of 1937,” in reference to the year that saw the construction of the greatest number of such buildings in Poland.¹⁵ The introduction of regulations on air-raid precautions the following year, which mandated the construction of air-raid shelters and the reinforcement of basement ceilings, increased construction costs, somewhat slowing down new investments.

Łódź is a city with a prominent presence of this type of architecture. A large number of historic high-end apartment buildings are found on the major streets in and around the city center: the southern segment of Piotrkowska Street and the streets leading off it, such as Brzeźna and Radwańska Streets; the southern part of Kościuszki Avenue, the eastern portion of Narutowicza Street, Wierzbowa Street, and the Radiostacja neighborhood. In the years 1934–1939 more than a hundred buildings representative of the style were erected.¹⁶

Of particular interest to this chapter are the designers of those buildings. Even a cursory glance at their names will reveal that most of them were members of the Jewish community, which traditionally played an important role in the multiethnic, multid denominational industrial metropolis of Łódź.¹⁷ At the turn of the 20th century, Jews were one of the most active groups in the field of arts.¹⁸ Towards the end of the 19th century, among the leading architects in the city were Gustaw Landau-Gutenteger, Dawid Lande, and Adolf Zeligson. The oeuvre of Landau-Gutenteger and Lande was particularly extensive, including townhouses, residences, and public and religious buildings. In the years leading up to World War I, the number of Jewish architects grew significantly; although Zeligson left Łódź in 1906, there were a plethora of new entrants into the architectural profession, including Leon Lubotynowicz, Maurycy Bornsztajn, Lew Doński, Henryk Goldberg, Stanisław Józef Landau, Bernard Landau, Robert Sunderland, and Abram (Adam) Totenberg.¹⁹

Of particular note were Marek Fein [Fajn] (b. 1884 in Stryków) and Henryk Hirszenberg (b. 1885 in Łódź, d. 1955 in Tel Aviv), both of whom had won architectural awards by 1914 and were apprenticed with Dawid Lande, working

¹⁵ K. Stefański, B. Ciarkowski, *op. cit.*, p. 90.

¹⁶ J. Strzałkowski, *op. cit.*, pp. 38–41; P. Kumorek, *op. cit.*; J. Olenderek, *op. cit.*

¹⁷ W. Puś, *Żydzi w Łodzi w latach zaborów 1793–1914*, Łódź 2003; *Żydzi w Łodzi / Jews of Łódź*, ed. A. Machejek, Łódź 2004.

¹⁸ J. Malinowski, “Żydowskie środowisko artystyczne w Łodzi,” [in:] *Polacy – Niemcy – Żydzi w Łodzi. Sąsiedzi dalecy i bliscy*, ed. P. Samuś, Łódź 1997, pp. 294–297; I. Michalak, “Żydowskie malarze i rzeźbiarze w Łodzi 1880–1939 / Jewish Painters and Sculptors in Łódź 1880–1939,” [in:] *Żydzi w Łodzi...*, pp. 52–63; I. Gadowska, *Żydowskie malarstwo w Łodzi w latach 1880–1919*, Warszawa 2010.

¹⁹ K. Stefański, “Die Lodzer Architektur zur Zeit des ‘Gelobten Landes’: deutsch, polnisch oder jüdisch?,” [in:] *Polen, Deutschen und Juden in Lodz 1820–1939. Eine schwierige Nachbarschaft*, ed. J. Hensel, Osnabrück 1999, pp. 325–346.

on the Grand Hotel remodeling project in 1912–1913.²⁰ After World War I, Fein was hired by the industrial tycoon Oskar Kon. In 1913 Hirszenberg left Łódź, only to return here from Russia in 1921 (his subsequent activity will be discussed further on in the text).

World War I and Poland's newly regained independence radically changed political and social circumstances in the city, but the propensity of the Jewish community for artistic expression did not fade; if anything, it became more firmly established.²¹ In the field of architecture, the 1920s were difficult as construction activity was sluggish due to the economic slump after the end of World War I. There were fewer private investments, with the bulk of projects being generated by municipal and government initiatives in the area of education, health care, and administration; also several Catholic churches were being constructed to make up for decades of inaction under the Russian rule. At that time, the leading role was played by the city architect Wiesław Lisowski and the county architect Józef Kaban. Among the Jewish community, the patriarch of the city's architecture, Leon Lubotynowicz, and especially Dawid Lande, were still active. Henryk Goldberg (b. 1884 in Łódź), a graduate of Hanover University of Technology (1911), who initially worked for Gustaw Landau-Gutenteger and set up the architectural studio Ojkos with Lew Doński in 1912,²² became Chief Construction Inspector in the interwar years, while continuing to produce original designs.²³

Several new architects entered the profession. Of note was the career of Adolf Goldberg (b. 1889 in Łódź), who found employment in the Urban Planning Department of Munich after completing his studies in that city in 1917; upon his return to Łódź in 1918 he served in the counterpart of that institution in his home town. In the 1920s, he designed a housing estate for the Lokator cooperative in the Polish manor house style; in the following decade he also embraced the modernist spirit.²⁴ Towards the end of World War I, new arrivals

²⁰ J. Strzałkowski, *op. cit.*, p. 56; A. Kempa, M. Szukalak, *Żydzi dawnej Łodzi. Słownik biograficzny Żydów łódzkich oraz z Łodzią związanych*, vol. III, Łódź 2003, p. 22; K. Stefański, *Ludzie, którzy zbudowali Łódź. Leksykon architektów i budowniczych miasta do 1939 roku*, Łódź 2009, pp. 52–53, 72–73.

²¹ J. Malinowski, *op. cit.*, pp. 297–305; idem, *Grupa "Jung Idysz" i środowisko "nowej sztuki" w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987; I. Michalak, *op. cit.*, pp. 63–68.

²² J. Strzałkowski, *op. cit.*, p. 63; K. Stefański, *Ludzie...*, pp. 64–65; http://www.inmemoriam.architektsarp.pl/pokaz/henryk_goldberg,17154 (access: 16.07.2019).

²³ For instance, in 1930 he designed an interesting modernist wing for the Mościcki Hospital on what is now Kopcińskiego Street (on the side of Narutowicza Street) – State Archive in Łódź, Records of the City of Łódź – Technical Department [APŁ, AmŁ-WT], no. 20651 (16.07.2019).

²⁴ APŁ, AmŁ-WT, no. 19572; J. Strzałkowski, *op. cit.*, pp. 62–63; K. Stefański, *op. cit.*, pp. 63–64; http://www.inmemoriam.architektsarp.pl/pokaz/adolf_goldberg,57851 (access: 16.07.2019).

in the city included Henryk Lewinson (b. 1883 in Kharkiv – died in the Łódź Ghetto?), who had studied at the Technical University of Darmstadt and the Academy of Fine Arts in Frankfurt am Main,²⁵ and Paweł Lewy [Lewi] (b. 1884 in Warsaw? – died in the Łódź Ghetto), a graduate of the Technical University of Dresden.²⁶ In 1918 the two established the architectural studio Lewinson & Lewy [Lewi] and presented their works at the Spring Exhibition in Łódź the same year. They worked together on a residence for Karol Rejsfeld, which was built in the years 1923–1925 at what is now 67 Rewolucji 1905 roku Street (the former designed a Neoclassical house, and the latter the fence).²⁷ At the same time (1922–1925), Lewy designed an office building for the company Mitranza as well as a villa for its owner, Zygmunt Teeman, on 17 Wólczańska Street, both in neoclassical style.²⁸

Jerzy Müntz (b. 1890 in Łódź – died in the Łódź Ghetto²⁹) also established himself as an architect in the first half of the 1920s, having graduated from the Munich University of Technology in 1917. In 1923, he designed a villa for Jezajasz Kestenberg at what is now 59 Narutowicza Street.³⁰ The building featured forms drawing on Polish decorative art (the local variety of *Art Deco*), fashionable in the mid-1920s, with triangular, ogival, and rhomboid motifs. One of the most interesting buildings of the type in Łódź is the former Sickness Fund Hospital on Łagiewnicka Street, built 1927–1930³¹. It was designed by Henryk Hirszenberg in collaboration with another Jewish architect from Łódź, Witold [Wolf] Szereszewski (b. 1879 in Wola Krzysztoporska – died in 1943 in Warsaw).³²

After a period of return to historical motifs and the brief popularity of Polish decorative art, modernist solutions made increasing inroads into the architecture of Łódź, epitomized by the housing estate in Polesie Konstantynowskie. [Fig. 1]

²⁵ A. Kempa, M. Szukalak, *op. cit.*, vol. I, 2001, p. 97; http://www.inmemoriam.architektsarp.pl/pokaz/henryk_lewinson,19554 (access: 16.07.2019); Lewinson headed the Association of Artists and Followers of the Fine Arts, established 1918.

²⁶ J. Strzałkowski, *op. cit.*, pp. 84–85; K. Stefański, *op. cit.*, pp. 105–106; http://www.inmemoriam.architektsarp.pl/pokaz/pawel_lewy,19556 (access: 16.07.2019).

²⁷ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 67 Rewolucji 1905 r. Street.

²⁸ K. Stefański, *Łódzkie wille fabrykanckie*, Łódź 2013, pp. 324–325.

²⁹ J. Strzałkowski, *op. cit.*, p. 104; K. Stefański, *Ludzie...*, pp. 132–133; http://www.inmemoriam.architektsarp.pl/pokaz/jerzy_muntz,24808 (access: 16.07.2019).

³⁰ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 67 Narutowicza Street.

³¹ J. Olenderek, *op. cit.*, vol. 1: *Obiekty użyteczności publicznej*, Łódź 2011, p. 96; K. Stefański, Błażej Ciarkowski, *op. cit.*, p. 52.

³² J. Strzałkowski, *op. cit.*, p. 124; K. Stefański, *op. cit.*, pp. 167–168; <http://www.jewage.org/wiki/en/Profile:P1432186485> (access: 16.07.2019); http://www.inmemoriam.architektsarp.pl/pokaz/witold_szereszewski,19664 (access: 16.07.2019).



Fig. 1. Miruta Słońska, Jan Łukasik, Witold Szereszewski and Jerzy Berliner, Józef Montwiłł-Mirecki housing estate in Polesie Konstantynowskie

Source: Photo K. Stefański.

Among its designers were two Łódź Jewish architects: Jerzy Berliner (b. 1901 in Łódź – d. 1942 in the Warsaw Ghetto), a graduate of the Warsaw University of Technology (1927),³³ and Witold Szereszewski. The latter also designed a housing complex for the employees of the Municipal Board, built in the years 1929–1934 between Narutowicza and Mostowa streets (now Zelwerowicza Street).³⁴ The complex consisted of more than a dozen houses characterized by decisively modernist, cuboid forms.

At the end of the 1920s, these Jewish architects pioneered new solutions in rental apartment buildings. Two important projects were started in 1927, when the upswing in the city's construction sector was gradually coming to an end: an apartment building designed by Henryk Lewinson for Cylia Kalisz and Paulina Hendler at 4 Radwańska Street (completed in 1929), and another one for the contractor Izrael Tyller at 54 Narutowicza Street (not completed until 1934), designed by Paweł Lewy in collaboration with Lewinson as part of their partnership. The two buildings departed from the traditional conception of an apartment building of the time. Their façades were flat, emphasizing vertical lines and featuring prominent, large windows. Their bay composition was reinforced

³³ *Warszawska Szkoła Architektury 1915–1965. 50-lecie Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej*, Warszawa 1967, p. 271; J. Strzałkowski, *op. cit.*, p. 47; K. Stefański, *op. cit.*, p. 30; http://www.inmemoriam.architektsarp.pl/pokaz/jerzy_berliner,11702 (access: 16.07.2019).

³⁴ APŁ, AmŁ-WT, no. 20087.

by balconies at the outermost bays. Additionally, the façade of the building on Radwańska Street was framed by narrow windows running the height of the staircases. The flat attic course featured a frieze displaying a stylized plant motif intertwined with pointed arches evocative of *Art Deco*; in turn, the base level of the building on 54 Narutowicza Street was covered with narrowly banded rustication.³⁵ Both buildings were given traditional side wings, arising from the 19th century tradition.

In the same year (1927), Henryk Hirszenberg designed an apartment building for Juliusz Triebe at the corner of Wólczajska Street and what is now 11 Mickiewicza Avenue (previously 12 św. Anny Street and then 12 Bandurskiego Street).³⁶ This would have been the boldest composition in the city's architecture of the time with a decidedly modernist form; of particular interest was the dynamic corner portion with bay windows. Unfortunately, the project did not materialize due to the economic crisis of 1929 (some of the foundations were laid in 1931, but work was quickly discontinued). However, another of Hirszenberg's designs for the city center was seen through to completion in defiance of the Great Depression. It was a relatively small four-story³⁷ apartment building at 59 (now 101) Zachodnia Street built for Harry Olszer in 1932.³⁸ It stands out for its decidedly modern style, anticipating the later designs from the middle of the decade. The central part of its façade is set back, with the resulting prominent twin avant-corps having rounded corners.

The Great Depression, which hit Łódź particularly hard, hindered construction activity in the city for several years, impeding the spread of modernist esthetics. The first signs of economic recovery emerged in 1934, with the process gaining momentum the following year. As a result the city saw the emergence of increasing numbers of high-end rental apartment buildings in response to the growing requirements of the high-income classes.

However, even before that period, Jewish architects had designed several notable apartment buildings featuring innovative forms. One of them was Juda Salomonowicz's building at 74 Gdańska Street, designed in 1932 by Jerzy Rozenberg (there is no biographical data about the architect, but his last

³⁵ In June 1929 Lewy designed a building in a similar style for H. Korman at 79 Narutowicza Street – City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 79 Narutowicza Street. However, the design was never executed due to the economic crisis that hit several months later. Here, the author of this chapter would like to thank Mr. Grzegorz Rudnicki for pointing out this project.

³⁶ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 11 Mickiewicza Avenue. The design was presented in *Ilustrowany Pojłiszer Manchester* 1929, July, p. 22.

³⁷ The floor numbering scheme in this chapter follows the American convention, with the bottom floor counted as the first floor.

³⁸ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 101 Zachodnia Street.

name suggests Jewish ancestry).³⁹ It was given a dynamic-looking façade with a slanting setback of the upper floors in its central portion and with long balcony galleries on several levels; the two side avant-corps were aligned with the street frontage. In this composition one can recognize lingering reverberations of the expressionist movement. Some expressionist characteristics can be also discerned in the façade of the apartment building erected by the contractor Wolf Markusfeld at what is now 82 Jaracza Street. The initial drawings were made in 1927 by Karol Folkierski, but the final design was made in 1932 by the owner's son, Abraham (Abram) Markusfeld (b. 1904 in Łódź – probably died in Warsaw during World War II), who had graduated from the Faculty of Architecture, Warsaw University of Technology two years prior.⁴⁰ The building was arranged on a “U” plan, with the setback in the middle part producing a small forecourt. The balconies at the corners added dynamism to the structure. [Fig. 2]



Fig. 2. Karol Folkierski, Abram Markusfeld, apartment building at 82 Jaracza Street

Source: Photo K. Stefański.

In the same year, construction started on Łaja Olszer's apartment building at 60 Kościuszki Avenue, designed by Henryk Lewinson. Its façade followed the patterns developed in earlier buildings (at 54 Narutowicza Street and 4 Radwańska Street), with a symmetrical composition and balconies at the outermost bays. As an element

³⁹ City of Łódź, Archive of the Polesie District, property file for 74 Gdańska Street; K. Stefański, *Atlas architektury dawnej Łodzi do 1939 r.*, Łódź 2003, p. 38; J. Olenderek, *op. cit.*, vol. 2, p. 59.

⁴⁰ J. Strzałkowski, *op. cit.*, p. 100; K. Stefański, *Ludzie...*, pp. 123–124; <http://www.inmemoriam.architektsarp.pl/szukaj/markusfeld> (access: 16.07.2019).

of novelty, the customary side wings were greatly reduced, resulting in two rear avant-corps housing staircases; this arrangement left more space for the courtyard.⁴¹

A year before, Lewinson and his long-time business partner, Paweł Lewy, designed a building for Józef Krotoszyński at 51 Sienkiewicza Street, which should be considered historically the first high-end modernist apartment building in “the style of 1937”.⁴²



Fig. 3. Henryk Lewinson, Paweł Lewy, Design of a apartment building at 51 Sienkiewicza Street

Source: private collection of K. Stefanski.

The five-story building contained ten three- and five-room apartments, each with a central hallway connecting all rooms and a corridor leading to the kitchen and a servant's room with a separate toilet. Similarly as in the building at 60 Kościuszki Avenue, the side wings were reduced to avant-corps housing the kitchens and service staircases. The elegant symmetrical five-bay façade was covered with smooth plasterwork, its distinguishing features being large four-light windows and rounded balconies with steel railings evocative of the nautical style.

In 1935, Lewinson and Lewy designed an apartment building for Kazimierz and Stanisława Monitz at 224/226 Piotrkowska Street.⁴³ Spanning the width of two lots, the four-story building housed twelve apartments. At the center of each was a spacious hallway, preceded by a vestibule, where the outer garments were

⁴¹ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 60 Kościuszki Avenue.

⁴² City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 51 Sienkiewicza Street.

⁴³ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 222/224 Piotrkowska Street; J. Olenderek, *op. cit.*, vol. 2, p. 96.

left. The living rooms were located in the front part of the building, with the bedrooms in the rear. The wide, eight-bay façade featured twin faux avant-corps at the right and left, while the slightly recessed central part had an added attic course containing small windows; between them mosaic decorations evocative of *Art Deco* were inserted.

The last joint project by Lewinson and Lewy was Juda Salomonowicz's apartment building, erected at the corner of 25 Zielona Street (then Legionów Street) and 55 Gdańska Street in the years 1936–1938.⁴⁴ [Fig. 4]



Fig. 4. Henryk Lewinson, Paweł Lewy, apartment building at the corner of 25 Zielona Street and 55 Gdańska Street

Source: Photo. K. Stefański.

It was one of the largest apartment buildings of the time and the architects managed to take advantage of its corner location to produce a dynamic, complex form. The set-back part of the façade on Zielona Street made room for a green space and entrances at the inside corners. The building initially contained as many as thirty-eight two-, three-, and four-room apartments as well as three shops, with the larger apartments having separate entrances for servants. At the base level, the elevations were originally decorated with grooved plasterwork, with an artificial sandstone cladding above. The most interesting part of the façade, facing

⁴⁴ City of Łódź, Archive of the Polesie District, property file for 55 Gdańska Street; K. Stefański, *Atlas...*, p. 37; J. Olenderek, *op. cit.*, vol. 2, p. 108.

the forecourt on Zielona Street, was given semicircular balconettes with metal railings. The building was certainly one of the most successful modernist works of architecture in late 1930s Łódź, characterized by a massive but dynamic form.

Lewinson and Lewy worked not only in tandem, but also separately. The former was commissioned to complete the apartment building at the corner of Wólczańska Street and what is now Mickiewicza Avenue (as already mentioned, the initial drawings for that project had been made by Henryk Hirszenberg in 1927). As the construction sector was recovering in 1934, Lewinson prepared original plans for the new owner of the property, Herman Kalisz, following the existing outline of foundations, which were already in place.⁴⁵ The corner segment of the building was raised and emphasized by corner balconies with large French windows. The elevations featured bay windows with ample fenestration.

Similar solutions were used by Lewinson in an apartment building at the corner of Sienkiewicza Street and Świętokrzyska Street (what is now the southern frontage of Komuny Paryskiej Square), designed for Szymel and Helena Wileński.⁴⁶ [Fig. 5]



Fig. 5. Henryk Lewinson, apartment building at the corner of 49 Sienkiewicza Street and 1 Komuny Paryskiej Square

Source: Photo. K. Stefański.

⁴⁵ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 11 Mickiewicza Avenue.

⁴⁶ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 49 Sienkiewicza Street; APŁ, AmŁ-WT, no. 20292.

The corner part was given a light form with large fenestrations, while the uppermost story was set back to make room for long galleries along the sides. Two years later, at 3 Świętokrzyska Street, construction work was started on another important apartment building, designed by Paweł Lewy for Jakub Lando.⁴⁷ The five-story building was unique for its time in that it was free-standing and oriented perpendicularly to the street frontage. It was given an innovative reinforced concrete frame structure, which made it possible to arrange it on a “free plan.” The building housed only eight identical four-room apartments, with underground garages. Its rich exterior form featured bay windows, avant-corps, and balconies with semicircular sides and metal railings, making it one of the most interesting examples of the “nautical style.” Of particular note is the northern façade with projecting rounded balconies and porthole windows, imparting a dynamic quality. The topmost floor was recessed and surrounded by a narrow terrace, with an overhanging roof slab. Both of these buildings had a main staircase with a narrow passage for servants between its two layers of windows and an elevator, as well as a service staircase. [Fig. 6]



Fig. 6. Paweł Lewy, apartment building at 3 Komuny Paryskiej Square

Source: Photo. K. Stefański.

In the years 1937–1938, the lot intervening between the two buildings was filled with Mieczysław Neufeld’s villa, designed by Jerzy Berliner and Mieczysław Łęczycki, the latter being a member of the younger generation of architects (b. 1897).⁴⁸ The cuboid house was clad in sandstone (except for its southern

⁴⁷ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 3 Komuny Paryskiej Square; K. Stefański, *Atlas...*, p. 103; J. Olender, *op. cit.*, vol. 2, pp. 68–69.

⁴⁸ There are no biographical data about his life or education.

façade), with a concrete roof sheltering the main entrance on the eastern side. The two apartment buildings and villa created a unique complex representative of the best architectural features of the period in question, additionally benefitting from the greenery on the opposite, undeveloped side of the street.⁴⁹ [Fig. 7]



Fig. 7. Jerzy Berliner, Mieczysław Łęczycki, Villa of Mieczysław Neufeld at 2 Komuny Paryskiej Square

Source: Photo. K. Stefański.

Berliner and Łęczycki collaborated on one more project in the “style of 1937” – Józef Nirnberg’s rather modest two-story house sandwiched between two apartment buildings at 93 (formerly 91a) Narutowicza Street.⁵⁰

Paweł Lewy designed yet another apartment building ranked amongst the most important architectural creations of the late 1930s in Łódź (erected for the Ender Brothers at what is now the corner of 15 Mickiewicza Avenue and 96 Kościuszki Avenue). The building’s attractive façade featured a rounded corner with balconies, which were terminated on both sides with projecting window bays.⁵¹ Lewy was also the designer of the four-story apartment building of Jakub Prusicki

⁴⁹ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 3 Komuny Paryskiej Square.

⁵⁰ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 93 Narutowicza Street.

⁵¹ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 96 Kościuszki Avenue; K. Stefański, *Atlas...*, p. 57; J. Olenderek, *op. cit.*, vol. 2, p. 81; The building had a wing added on the side of 98 Kościuszki Avenue; it was designed by Radosław Hans – K. Stefański, B. Ciarowski, *op. cit.*, pp. 97–98.

and Józefa Bender at 93a Narutowicza Street, built in the years 1937–1939.⁵² Initially the first floor was supposed to house shops, but they were eventually replaced with additional apartments. The compact structure of the building featured rectangular bay windows at the front and an avant-corps at the rear, on the side of the backyard/garden. The base level was clad in rusticated stone, with smooth sandstone above. The axis of symmetry was emphasized by the staircase window extending over three stories and a portal with a relief representing three Muses: music, poetry, and dance. Lewy's other works consistent with this discussed strand of modernist architecture include the apartment buildings of Samuel and Jakub Goldlust at 90 Wólczajska Street (1937) and Berkowicz and Wajsborg at 86 Narutowicza Street (1938).

Among the designers of modernist apartment buildings in the 1930s were several other Jewish architects who had been active in Łódź during the previous decade. One of them was Adolf Goldberg, who carried out the alteration and expansion of an apartment building at 220 Piotrkowska Street for Abram Icek London in 1935.⁵³ The façade of the four-story building was clad in sandstone and featured balconies with large French windows at the outermost bays. The co-designer of the modernist Montwiłł-Mirecki residential estate in Polesie Konstantynowskie, Witold Szereszewski, created one of the more interesting works in the "1937 style," that is, the building at 56 Kościuszki Avenue, constructed for Dawid and Lajb Klajman in the years 1936–1938.⁵⁴ Its façade had a decidedly classical five-bay composition, with the only departure from regularity being the gateway placed at the extreme left. The building was clad in stone: granite on the first floor and sandstone above. Its main axis was emphasized by the entrance portal framed by a pair of massive round pillars and the tall "thermometer" window of the main staircase. The balconies featured at the outermost bays were rounded and edged partially with parapet walls and partially with metal railings. The middle part of the façade was raised with an attic course containing slit windows. The rear elevation was covered with ceramic tiles, with its main architectural accent being a semicircular avant-corps containing a service staircase. In the period under consideration, Jerzy Müntz, who had been active already in the 1920s, designed an apartment building with two wings on an "L" plan at the corner of 67 Narutowicza Street and 2 Lindleya Street for Ludwik and Adela Dziwiński (1937).⁵⁵ The rounded corner segment was somewhat recessed and featured balconies with

⁵² City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 93a Narutowicza Street; APŁ, AmŁ-WT, no. 20255.

⁵³ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 220 Piotrkowska Street.

⁵⁴ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 56 Kościuszki Avenue; K. Stefański, *Atlas...*, p. 57; J. Olenderek, *op. cit.*, vol. 2, p. 75.

⁵⁵ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 67 Narutowicza Street; J. Olenderek, *op. cit.*, vol. 2, p. 85.

“nautical” railings, adjoining a projecting rectangular window bay with band fenestrations. Both the front and courtyard elevations were clad in clinker tile.

In addition to the older generation, a large group of architects born ca. 1900 entered the profession; most of them were graduates of the Faculty of Architecture at Warsaw University of Technology. They included Jerzy Berliner, who established himself very early on, as well as those who thrived in the 1930s, such as: Ludwik [Luzer] Oli [Olej] (b. 1898 in Łódź – shot in Lwów in 1943),⁵⁶ Ignacy [Icchak] Gutman (b. 1900 in Łódź – d. 1972 in Holon, Israel),⁵⁷ Ludwik Kirsbaum (b. 1904, in Łódź?),⁵⁸ and Izydor Fajnberg [Feinberg] (b. 1904 in Łódź).⁵⁹

By far the most prominent among them were Oli and Gutman, who set up a partnership I. Gutman, L. Oli – Architects, initially headquartered at 62 Piotrkowska Street, and then at 98 Gdańska Street, in a building they designed themselves for the company Lewy, Alenberg & Król, which is one of the earliest works discussed in this chapter.⁶⁰ The six-bay façade was composed according to the principle of “measured asymmetry.” The rounded balconies with double French windows on the left side were matched by rectangular balconies with narrow single round-arched French windows on the right side. The other windows were set in bands, which were connected on top and bottom with cornices; the pronounced crowning cornice sheltered the slit windows of the attic. Exterior plasterwork imitated stone cladding.

In 1936, Oli and Gutman designed a second building for the same client – this time at 52 Kościuszki Avenue, and a similar one at 46 Kościuszki Avenue for the Librach and Wojdyśławski families.⁶¹ The façades of both five-story five-bay buildings followed roughly the same patterns, albeit with different detailing. The front façade of the building on lot 52 featured rectangular balconies with panel balustrades over the gateway on the left-hand side, while on the right-hand side there was a rectangular three-story bay window topped with a balcony (terrace), which was sheltered with a reinforced concrete roof supported by posts arising from the pilaster strips decorating the bay window. The base of the building was rusticated up to the windowsill level, and then clad in ceramic tile. Several slit windows were placed under the crowning cornice. In turn, the façade of the building on lot no. 46 was enhanced with balconies with railings (at the first bay

⁵⁶ http://www.inmemoriam.architektsarp.pl/pokaz/ludwik_oli,29944 (access: 16.07.2019).

⁵⁷ A. Kempa, M. Szukalak, *op. cit.*, vol. III, p. 41; http://www.inmemoriam.architektsarp.pl/pokaz/ignacy_gutman,11305 (access: 16.07.2019).

⁵⁸ *Warszawska Szkoła...*, s. 280; J. Strzałkowski, *op. cit.*, p. 75; http://www.inmemoriam.architektsarp.pl/pokaz/ludwik_kirsbaum,17462 (access: 16.07.2019).

⁵⁹ http://www.inmemoriam.architektsarp.pl/pokaz/izydor_feinberg_fajnberg,15839 (access: 16.07.2019).

⁶⁰ City of Łódź, Archive of the Polesie District, property file for 98 Gdańska Street.

⁶¹ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 56 Kościuszki Avenue and 46 Kościuszki Avenue; J. Olenderek, *op. cit.*, vol. 2, pp. 72, 74.

on the left) and rounded balconies with parapet walls, which were partially glazed to create winter gardens. The base of the building was clad in ceramic tile and demarcated from the upper levels by means of a belt cornice. Again, the crowning cornice contained slit windows admitting light to the attic. In both cases, metal-work decorations were executed in a style drawing on *Art Déco*.

Also in 1936, the two architects designed a building for Izrael and Idessa Chołyński at 17 Tuwima Street (former Przejazd Street) – an extremely attractive site bordering the greenery of the Sienkiewicz Park on the south.⁶² The building was set back from the street and the southern façade was given a stately character; its western part was set back, with the recessed quarter-circular corner featuring balconies edged with parapet walls and supported on a single round pillar. The northern elevation was less prominent, with the main entrance being placed in an avant-corps accentuated by a different color of its plasterwork.

One of the most interesting creations of the period in question is the building at 203/205 Piotrkowska Street, designed in 1937 by Gutman (in this case without his collaborator).⁶³ [Fig. 8–9]



Fig. 8. Ignacy Gutman, apartment building at 203/205 Piotrkowska Street – façade

Source: Fot. K. Stefański.

⁶² City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 17 Tuwima Street.

⁶³ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 203/205 Piotrkowska Street; J. Olenderek, *op. cit.*, vol. 2, p. 93.



Fig. 9. Ignacy Gutman, apartment building at 203/205 Piotrkowska Street
– courtyard elevation

Source: Photo. K. Stefański.

The building was constructed for the Tomaszów Artificial Silk Factory to provide apartments for its shareholders and suppliers, with a smaller office and warehouse structure in the back of the site (it currently houses the popular Charlie Cinema). The building was given a state-of-the-art reinforced concrete frame structure; it was erected on a double lot and consisted of two identical segments in a mirror-image arrangement separated on the ground floor by a very wide three-span driveway allowing street-front access to the courtyard. The nine-bay façade was characterized by highly refined modernist forms; it was clad in pink sandstone and contained two bay windows with small terraces on the top story. In turn, the gateway pillars and the slender strip pilasters of the bay windows were covered with black granite. The metalwork was in *Art Deco* style. The courtyard elevation, clad in white ceramic tile, was also symmetrical, with dynamic, rounded balconies edged by parapet walls.

Within a span of several years, Gutman and Oli's studio developed an original style characterized by gateways fashioned in the manner of stately vestibules, with the staircase entries always raised above ground level with several steps leading to them. The elevations, and especially the front façades, were carefully composed, usually asymmetrical, but at the same time balanced and static. The two architects often employed rectangular bay windows featuring several narrow panes framed by pilaster strips; the slit windows of the attic were almost always concealed by crowning cornices. They also frequently applied stone or ceramic cladding,

sometimes imitated by plasterwork; the exterior walls were always differentiated in terms of color or texture.

The first project of Ludwik Kirszbaum was an apartment building for Icek Grajcar at 249/251 Piotrkowska Street (1936).⁶⁴ The four-story building on a high basement consisted of two identical segments. Its symmetrical eight-bay façade featured rectangular bay windows with band fenestrations (at the second and seventh bays, over the recessed doorways). The middle bays were emphasized by balconies edged with metal railings partly filled with panels. The following year, Kirszbaum designed a building at 91 Narutowicza Street for Jakub Sztajnsznajder's construction company.⁶⁵ The unimposing four-story building with symmetrical elevations housed only eight apartments. The frontal façade was framed by bay windows with rounded corners; its dominant element was a "thermometer window" in the central staircase.

Last but not least, one should not forget Izydor Fajnberg, who designed three interesting modernist rental apartment houses. The four-story building at what is now 36ab Jaracza Street was constructed for the United Trade Association for Jute and Linen Products;⁶⁶ its long twelve-bay façade was symmetrical, except for the slightly off-center gateway. Variety was added by bay windows with rounded corners and continuous fenestration, as well as by balconies, which also had rounded corners and featured "nautical" railings partially filled with panels. The base of the building was clad in ceramic tile. The building at 222 Piotrkowska Street designed by Fajnberg for Wilhelm Landau and Henryk Kosches completed the series of buildings on this segment of the city's main thoroughfare.⁶⁷ This symmetrical four-floor building was cast in sandstone; its façade was framed by trapezoid bay windows and featured a fenestrated attic course in its central portion.

Of particular note is Fajnberg's last creation, an apartment building at the corner of what is now 82 Kilińskiego Street and 21 Tuwima Street, designed for Mojżesz Bronowski.⁶⁸ The building was given a dynamic and complex architectural form on an "S" plan. The rounded corner segment was set apart from the rest of the structure in that it had an extra floor added and juttied out over the base level; it also featured windows set in bands. The exterior, balconies included, was clad in polished sandstone tile. [Fig. 10]

⁶⁴ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 249/251 Piotrkowska Street.

⁶⁵ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 91 Narutowicza Street.

⁶⁶ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 36a-b Jaracza Street; J. Olenderek, *op. cit.*, vol. 2, pp. 63–64.

⁶⁷ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 222 Piotrkowska Street; J. Olenderek, *op. cit.*, vol. 2, p. 95.

⁶⁸ City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 21 Tuwima Street; J. Olenderek, *op. cit.*, vol. 2, p. 67.



Fig. 10. Izidor Fajnberg, apartment building at the corner of 82 Kilińskiego Street and 21 Tuwima Street

Source: Photo. K. Stefański

The examples presented above illustrate the dominant role played by Jewish architects and developers of modernist residential architecture in 1930s Łódź. Those architects designed the majority of over one hundred existing high-end (“luxury”) apartment buildings, skillfully employing the modernist language of forms to create functional solutions that were at once visually attractive and compelling. The most prominent of those designers were Henryk Lewinson, Paweł Lewy, Ignacy Gutman, and Ludwik Oli. The only non-Jewish architect who designed a similarly large number of high-end apartment buildings was Radosław Hans, member of a family of builders from Pabianice. Other architects active at the time – Stefan Derkowski, Franciszek B. Haessner, Waław Kowalewski, Paweł Sperr, Józef Piaskowski – had only individual projects under their belts.

The dominance of Jewish architects in the private construction market was certainly linked to the fact that most of the “luxury” building investors were members of the city’s Jewish community. They tended to commission projects from their coreligionists, valuing their education and professional skills. In turn, the latter exhibited an in-depth understanding of modernist solutions and demonstrated the ability to implement them in practice. The result was high quality

architecture, which to this day has lost none of its artistic and functional merits and is increasingly appreciated.

This important group of architects disappeared as a result of the tragic events of World War II. Most of them were killed by the Nazis, sometimes in unclear circumstances. The only Jewish architect active in Łódź after the war was Ignacy Gutman, who eventually left for Israel in 1968. Henryk Hirszenberg emigrated to Palestine before the war, and so did Abram Markusfeld in 1935 (but he returned two years later). Their conspicuous absence is yet another reason why we should remember those important architects, who left behind a very substantial oeuvre significantly altering the architectural landscape and imparting some unmistakably modernist characteristics to the city.

Bibliography

State Archive in Łódź, Records of the City of Łódź –Technical Department [APŁ, AmŁ-WT], no. 20087, 20255, 20292, 20651.

City of Łódź, Archive of the Polesie District, property file for 55, 74, 98 Gdańska Street.

City of Łódź, Archive of the Śródmieście District, property file for 3 Komuny Paryskiej Square, 11 Mickiewicza Avenue, 17, 21 Tuwima Street, 36a-b Jaracza Street, 46 Kościuszki Avenue, 49, 51 Sienkiewicza Street, 56, 60 Kościuszki Avenue, 67 Rewolucji 1905 roku Street, 67, 91, 93 Narutowicza Street, 96 Kościuszki Avenue, 101 Zachodnia Street, 203/205, 220, 222, 222/224, 249/251 Piotrkowska Street.

Bohdanova J., “Osiedla, kamienice i mieszkania nowoczesnego Lwowa,” [in:] *Lwów: miasto, architektura, modernizm*, eds B. Cherkes, A. Szczerski, Wrocław 2016, pp. 133–170.

Bohdanova J., Komar Ż., Mazur P., “Lwów nowoczesny / Lviv and modernity,” [in:] *Lwów nowoczesny / Lviv and modernity*, Kraków 2017, pp. 80–157.

Chojcka E., *Architektura i urbanistyka Bielska-Białej. Nieznane piękno sztuki śląskiej*, Katowice 1987.

Cielątkowska R., *Architektura i urbanistyka Lwowa II Rzeczypospolitej*, Zblewo 1998.

Gadowska I., *Żydowskie malarze w Łodzi w latach 1880–1919*, Warszawa 2010.

Grzeszczuk-Brendel H., “Architektura i budownictwo w Poznaniu w pierwszej połowie XX wieku,” [in:] *Architektura i urbanistyka Poznania w XX wieku*, ed. T. Jakimowicz, Poznań 2005, pp. 119–123.

Jaroszewski T.S., “Piękne dzielnice. Uwagi o architekturze luksusowej w Warszawie w latach trzydziestych XX wieku,” [in:] idem, *Od klasycyzmu do nowoczesności. O architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, pp. 271–301.

- Kempa A., Szukalak M., *Żydzi dawnej Łodzi. Słownik biograficzny Żydów łódzkich oraz z Łodzią związanych*, Łódź 2001, vol. I; 2003, vol. III.
- Kubiak Sz.P., *Modernizm zapoznany. Architektura Poznania 1919–1945*, Poznań 2014.
- Kumorek P., *Łódzka luksusowa architektura mieszkaniowa drugiej połowy lat trzydziestych XX wieku*, Łódź 2007, master thesis (typescript).
- Leśniakowska M., *Architektura w Warszawie. Lata 1918–1939*, Warszawa 2002.
- Lewicki J., "Architektura mieszkaniowa," [in:] *Lwów: miasto, architektura, modernizm*, eds B. Cherkes, A. Szczerski, Wrocław 2016, pp. 89–131.
- Malinowski J., *Grupa „Jung Idysz” i środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.
- Malinowski J., "Żydowskie środowisko artystyczne w Łodzi," [in:] *Polacy – Niemcy – Żydzi w Łodzi. Sąsiedzi dalecy i bliscy*, ed. P. Samuś, Łódź 1997, pp. 294–305.
- Michalak I., "Żydowscy malarze i rzeźbiarze w Łodzi 1880–1939/ Jewish Painters and Sculptors in Łódź 1880–1939," [in:] *Żydzi w Łodzi / Jews of Łódź*, ed. A. Machajek, Łódź 2004, p. 52–63.
- Minorski J., *Polska nowatorska myśl architektoniczna w latach 1918–1939*, Warszawa 1970, series „Studia i materiały do teorii i historii urbanistyki i architektury,” vol. VIII, pp. 124–140.
- Ochęduszek R., "Patrząc w stronę nowych dzielnic," [in:] *Modernizmy. Architektura nowoczesności w II Rzeczypospolitej*, vol. 1: *Kraków i województwo krakowskie*, ed. A. Szczerski, Kraków 2013, pp. 79–118.
- Odorowski W., *Architektura Katowic w latach międzywojennych 1922–1939*, Katowice 1994.
- Olenderek J., *Łódzki modernizm i inne nurty międzywojennego budownictwa*, vol. 1: *Obiekty użyteczności publicznej*, Łódź 2011.
- Olenderek J., *Łódzki modernizm i inne nurty międzywojennego budownictwa*, vol. 2: *Osiedla i obiekty mieszkalne*, Łódź 2012.
- Olszewski A.K., "Sztuka współczesna 1890–1939," [in:] *Sztuka Warszawy*, ed. M. Karpowicz, Warszawa 1986, pp. 381–440.
- Pszczółkowski M., "Wpływy warszawskie w międzywojennej architekturze Torunia," [in:] *Toruński modernizm: architektura miasta 1920–1989*, eds K. Klućzajd, M. Pszczółkowski, Toruń [2016], pp. 29–47.
- Puś W., *Żydzi w Łodzi w latach zaborów 1793–1914*, Łódź 2003.
- Sołtysik M.J., *Gdynia. Miasto dwudziestolecia międzywojennego. Urbanistyka i architektura*, Warszawa 1993.
- Sołtysik M.J., *Na styku dwóch epok. Architektura gdyńskich kamienic okresu międzywojennego*, Gdynia 2003.
- Stefański K., *Atlas architektury dawnej Łodzi do 1939 r.*, Łódź 2003.

- Stefański K., "Die Lodzer Architektur zur Zeit des 'Gelobten Landes': deutsch, polnisch oder jüdisch?," [in:] *Polen, Deutschen und Juden in Lodz 1820–1939. Eine schwierige Nachbarschaft*, ed. J. Hensel, Osnabrück 1999, pp. 325–346.
- Stefański K., *Ludzie, którzy zbudowali Łódź. Leksykon architektów i budowniczych miasta do 1939 roku*, Łódź 2009.
- Stefański K., *Łódzkie wille fabrykanckie*, Łódź 2013.
- Stefański K., Ciarkowski B., *Modernizm w architekturze Łodzi XX wieku*, Łódź 2018.
- Strzałkowski J., *Architekci i budowniczowie w Łodzi do 1944 roku*, Łódź 1997.
- Warszawska Szkoła Architektury 1915–1965. 50-lecie Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, Warszawa 1967.
- Wisłocka I., *Awangardowa architektura polska 1918–1939*, Warszawa 1968.
- Zbroja B., "Monumentalne i eleganckie – Aleje Trzech Wieszczów," [in:] *Modernizmy. Architektura nowoczesności w II Rzeczypospolitej*, t. 1: *Kraków i województwo krakowskie*, ed. A. Szczerski, Kraków 2013, pp. 119–163.
- Żychowska M. J., *Między tradycją i awangardą. Problem stylu w architekturze Krakowa lat międzywojennych*, Kraków 1991.
- Żydzi w Łodzi / *Jews of Łódź*, ed. Andrzej Machajek, Łódź 2004.
- Żywicki J., "Henryk Bekker (Chaim Beker) – żydowski architekt międzywojennego Lublina. In memoriam," *Roczniki Humanistyczne* 2019, vol. LXVII, z. 4, pp. 141–164.
- <http://www.jewwage.org>
- <http://www.inmemoriam.architektsarp.pl>

Streszczenie

Wkład twórców żydowskich w rozwój modernistycznej architektury mieszkaniowej Łodzi lat 30. XX wieku

Do najważniejszych zjawisk w architekturze polskiej okresu międzywojennego należy intensywny rozwój modernistycznego budownictwa mieszkaniowego w drugiej połowie lat 30. Był to efekt przezwyciężenia kryzysu ekonomicznego roku 1929, gdy Polska od 1934 roku weszła w okres pomyślnego rozwoju gospodarczego, z czym wiązał się intensywny rozwój budownictwa. We wszystkich ówczesnych dużych miastach polskich powstawały setki nowych budynków mieszkalnych, wznoszonych w ich centrach lub na obrzeżach centrów, prezentujących nowoczesne rozwiązania architektoniczne, wysoki standard wykonania i zastosowanych rozwiązań technicznych, z obszernymi i wygodnymi mieszkaniami. Powracano przy tym do zwartej przyulicznej zabudowy, odrzucając propagowany przez międzywojenną awangardę typ luźnej zabudowy blokowej. Były to w dużej mierze kamienice czynszowe wznoszone dla zamożnych i wymagających klientów, określane często mianem „kamienic luksusowych”.

Duża ilość tego typu kamienic powstała w latach 1934–1939 w Łodzi, zmieniając w znacznym stopniu charakter zabudowy znacznej części centrum miasta. Projektantami

większości z nich byli architekci żydowscy. Reprezentowali oni zarówno starsze pokolenie, zdobywające wykształcenie jeszcze przed I wojną światową – m.in. Henryk Lewinson i Paweł Lewy, jak i pokolenie młodsze studiujące w latach 20., głównie na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej – m.in. Ludwik Oli, Ignacy Gutman, Ludwik Kirsbaum, Izidor Fajnberg. Większość z tych twórców – poza I. Gutmanem – nie przeżyła tragicznych lat II wojny światowej. Tym bardziej warto podkreślić ich wkład w ukształtowanie nowoczesnego obrazu łódzkiej architektury.

Karol Jóźwiak

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0003-1832-1593>

Stefan Themerson – artysta z Polski, czyli znikąd

„Jedynie prawda jest cudowna”¹ – tą myślą otwiera się tytułowy wykład pierwszej powieści Stefana Themersona. *Wykład profesora Mmaa* jest alegoryczną opowieścią o losach termitów, które żyjąc w wysoce rozwiniętym społeczeństwie, przypominającym współczesną cywilizację Zachodu, doświadczają niespodziewanej zagłady. Fabuła koncentruje się wokół tytułowego profesora Mmaa i jego badań nad gatunkiem *homo*. Powieść napisana w witkacowskim duchu stanowi intertekstualną grę z wieloma tekstami kultury, jak choćby ze *Światem termitów* Maeterlincka, polegającą na zmianie perspektywy – spojrzeniu na świat człowieka z perspektywy termita. Themerson stworzył hermetyczny tekst, który niesie mniej lub bardziej zakamuflowane znaczenia, warte bacznej uwagi w kontekście jego twórczości, tożsamości i środowiska intelektualnego. I tak przytoczona na początku myśl może nasunąć skojarzenie ze słynnym mottem innego pisarza emigracyjnej epoki – Józefa Mackiewicza: „jedynie prawda jest ciekawa”². Zestawienie awangardowego twórcy i polityzującego pisarza może wydawać się nie na miejscu. Jednak uważne prześledzenie kontekstu życia i wczesnej twórczości Themersona pokazuje, że ów rozdzwitek jest tylko częściowy. „To nie są nadużycia, to są logiczne konsekwencje i one dają w efekcie paradoksy. Bowiem te paradoksy są w konstrukcji świata...”³, że pozwolę sobie odpowiedzieć słowami samego Themersona. I tak podążając za mottem Mackiewicza, skorygowanym sarkazmem powieści *Wykład profesora Mmaa*, będę starał przyjrzeć się paradoksom związanym z postacią Stefana Themersona i jego twórczości osadzonej między polskością, żydowskością a głoszonym przez niego internacjonalizmem.

Wróćmy do powieści. Z profesorem Mmaa współpracuje dwóch innych badaczy, którzy prezentują różne hipotezy dotyczące sposobu zapisu myśli przez *homo* na papierze. Jeden, Themers Stefenson (anagram imienia i nazwiska autora), twierdzi, że

¹ S. Themerson, *Wykład profesora Mmaa*, Warszawa 1958, s. 11.

² Patrz: W. Bolecki, *Ptasznik z Wilna. O Józefie Mackiewiczu*, Kraków 2007, s. 734.

³ S. Themerson, *Konkretna, zalębaizowana rzeczywistość. Ze Stefanem Themersonem rozmawia Andrzej Ziembicki*, „Nowe Książki” 1981, nr 10, s. 58.

tekst zapisywany jest horyzontalnie z lewej do prawej. Drugi natomiast, Nosnefets (anagram Stefensona), który wiedzę opiera na analizie Tory, Miszny i Gemary, uważa przeciwnie, że czyta się od prawej do lewej. Stefan Themerson, bawiąc się swoim imieniem i nazwiskiem, dalej pisze: „pomijam tu pogląd dra Siremehta [anagram imienia Themeris], który [...] uważa, że właściwy kierunek [...] prowadzi z góry na dół”⁴. Są zatem różne wersje, ale liczą się głównie dwie – Stefensona i Nosnefetsa, a zatem wersja łacińska i hebrajska, z delikatną domieszką Dalekiego Wschodu reprezentowaną przez Siremetha. Ten trop dwoistej (a może troistej, żeby nie powiedzieć wręcz wieloistej) autoparodii Stefana Themersona wydaje mi się istotny. Myślę bowiem, że łaciński Stefenson i hebrajski Nosnefets nie są tylko językową zabawą, ale sygnalizują ważki problem, z którym mierzył się sam Themerson. Żydowskość i łacińskość (polskość) stanowią bowiem podstawowe punkty odniesienia, w ramach których będzie konstruował swoją wizję internacjonalizmu i kosmopolityzmu.

Problem tożsamości

Przyjaciół Themersona i znawca jego twórczości Nick Wadley pisał o nim, że „wierzył w pojęcie międzynarodowości i czuł się kulturalnym spadkobiercą całego świata”. Na poparcie swojej myśli przytoczył fragment jego niedatowanego wiersza pt. *Miłość do obywateli*:

Przerabiałem ten temat, znam wszystkie powody
Dla których Polaków mam kochać bardziej niż innych
Ale nie kocham, przykro mi, nie wiem dlaczego, ale nie⁵.

Sam Themerson nie tylko hołdował „idei internacjonalizmu”, jak sam napisze, ale i starał się ją stosować ją w praktyce⁶. Ostentacyjnie uciekał klasyfikowaniu i uparcie podkreślał to w różnych formułach:

Kiedy mi systemy klasyfikacyjne naszego współczesnego świata pod nos podsuwają zadrukowane formularze do wypełnienia – ołówek mój zastęga na chwilę w powietrzu nad rubryką zawód. Nie wiem, jak wypełnić rubrykę. Zrobiłem w życiu sześć czy siedem filmów – **awangardowych**, ale nie jestem reżyserem ani operatorem. Wydałem jakieś dwadzieścia książek dla dzieci, ale nie jestem prawdziwym, dorosłym autorem książek dla dzieci. Pisałem o sztuce, ale nie jestem historykiem sztuki. Skomponowałem operę, ale nie jestem muzykiem. Napisałem szereg powieści, ale powieści niezupełnie normalne – i nie wiem, czy jestem powieściopisarzem⁷.

⁴ S. Themerson, *Wykład profesora Mmaa*, s. 11–14.

⁵ N. Wadley, [b.t.], [w:] S. Themerson, *Jestem czasownikiem, czyli zobaczyć świat inaczej*, oprac. M. Grala, Płock 1993, s. 136.

⁶ S. Themerson, *List do sekretarza Komitetu ds. Pisarzy na Obczyźnie*, [w:] ibidem, s. 112.

⁷ Idem, *Nim ukaże się książka*, [w:] ibidem, s. 91.

Opowiadanie *Przygody Pędrka Wyrzutka* można traktować jako prozatorski komentarz do tej myśli. Przedstawia ona losy tytułowego bohatera, który mierzy się z problemem własnej tożsamości. Zwraca się do różnych autorytetów, które pomogłyby mu rozwikłać ten problem:

Ludzie, ilekroć ich spotykam na drodze, zawsze myślą, że jest we mnie coś psiego; psy myślą, że jest we mnie coś człowieczego; ryby-piły myślą, że jest we mnie coś słowicze-go; a koty myślą, że jest we mnie coś z ryby, i pewien kot rzucił się na mnie niedawno i chciał mnie zjeść, i muszę przyznać, że mam tego dosyć, i chciałbym wiedzieć, co ja jestem, Panie Profesorze?⁸

W innym tekście, odrzucając zaproszenie sekretarza Komitetu ds. Pisarzy na Obczyźnie, stwierdził: „psychicznie przeszkadzałoby mi w moim poszukiwaniu wolności ekspresji artystycznej, gdyby zaklasyfikowano mnie według kryteriów, które, póki się da, będę uważał za nieistotne z punktu widzenia systematyki”⁹. Rozwijając myśl, twierdził, że:

pisarz nigdy i nigdzie nie jest na wygnaniu, ponieważ nosi swoje własne królestwo czy republikę, czy miasto, czy schronienie, czy cokolwiek to jest, co nosi w sobie. A jednocześnie każdy pisarz zawsze i wszędzie jest na wygnaniu, ponieważ jest wyparty z królestwa czy republiki, czy miasta, czy cokolwiek to jest, co się go wypiera¹⁰.

Podobnie w swoich rozważaniach teoretycznych zatytułowanych *Logic, Labels and Flesh* pisał o „ziemi niczyjej”, znajdującej się:

pomiędzy różnymi ugrupowaniami myśli, pomiędzy formą i treścią, pomiędzy tym, co postrzegane i znane, aksjomatyczne i doświadczane, syntaktyczne i semantyczne, matematyczne i fizyczne; ziemia niczyja, której penetrowanie nuży ekspertów¹¹.

Metafora ziemi niczyjej odnosiła się do wielu aspektów postaci Themersona, do jego różnorodnej twórczości, multimedialnego charakteru poszukiwań artystycznych, ale również do kwestii samej jego tożsamości. W tym kontekście Marcin Giżycki ma częściowo rację, określając Themersona jako „poetę ziemi niczyjej”¹² i wskazując na kosmopolityczną i nomadyczną naturę tego twórcy¹³. Z kolei

⁸ Idem, *Przygody Pędrka Wyrzutka*, Warszawa 2002, s. 10.

⁹ Idem, *List do sekretarza Komitetu...*, s. 112.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Idem, *Logic, labels and flesh*, cyt. za: M. Giżycki, *Poeta ziemi niczyjej*, „Literatura na Świecie” 2013, nr 9–10, s. 72.

¹² Ibidem.

¹³ M. Sady, M. Giżycki, „Pochwałę niechlujstwa chcę pisać [...] niechlujstwa z premedytacją, niechlujstwa kontrolowanego, wyszukiwanego świadomie”. Rozmowa Jacka Olczyka z Małgorzatą Sady i Marcinem Giżyckim, „Mrówkojad” 2007, nr 7, s. 9.

Adrianna Prodeus w książce biograficznej poświęconej małżeństwu Themersonów stwierdziła, że stworzyli oni sobie „prywatną ojczyznę, niezależną od paszportów i granic”¹⁴. A jednak im wyraźniej i bardziej zdecydowanie akcentuje się to poczucie oderwania Themersona od tożsamości, od pochodzenia, od własnych korzeni, tym bardziej pociągające jest odwrócenie tej kwestii i zastanowienie się, czy w istocie kwestia tożsamości nie stanowi czasem elementu wypartego, kwestii drażliwej, bolesnej i skrywanej, konstytutywnej dla jego późniejszej postawy, twórczości i głoszonych poglądów? Innymi słowy, sięgając po terminologię Floriana Znanieckiego, w kontekście opowieści biograficznych Themersona chciałoby się zastosować triangulację danych i dokonać „rozróżnienia między opowieścią o życiu a historią życia”¹⁵.

Okazuje się, że temat losów artysty stanowił temat tabu. „Nie lubił, by mu grzebać w biografii”¹⁶ – wspominał Giżycki. Ewa Kuryluk: „Miałam spytać, co się z nimi [rodzicami Franciszki i Stefana Themersonów] stało, ale się ugryzłam w język. Ani S., ani F. nie należą do ludzi, którzy potrafią o tym mówić”¹⁷. „Nie żyję wspomnieniami i strasznie mnie zmęczyło to, że musiałem sobie przypominać owe stare sprawy” – odpisał Themerson na list Ewy Kraskowskiej proszącej o konteksty powstania pierwszej powieści¹⁸. Andrzej Żebicki rozpoczął rozmowę z twórcą od kwestii biograficznej: „– Niezmiernie skąpe są informacje biograficzne na Pański temat. Spróbujmy je poszerzyć. Urodził się więc Pan w Płocku... – Ścisłe rzecz biorąc, nie było mnie przy tym, jak się rodziłem. Później powiedziano mi, że to było w Płocku”¹⁹ – odpowiedział wymijająco Themerson. Nie było łatwo wyciągnąć od niego informacje o jego życiu. „Moją biografią jest moja bibliografia. Reszta nie należy do tematu”²⁰ – ucinął zainteresowanie swoimi losami życiowymi. „Chwilami wydawało mi się, że urodziłem się był na Marsie”²¹ – pisał o sobie. Themersona zatem można określić jako „człowieka bez historii”²². Tym mianem Tomasz Ferenc określa kategorię **obcego** w swoim biograficznym studium artystów emigracyjnych. Spostrzegł on „świadome pielęgnowanie obcości jako stanu pożądanego, koniecznego w celu wyostrzenia percepcji, innymi słowy

¹⁴ A. Prodeus, *Themersonowie. Szkice biograficzne*, Warszawa 2009, s. 137.

¹⁵ Tak tłumaczy metodę Znanieckiego G. Rosenthal. Patrz: idem, *Badania biograficzne*, tłum. A. Pawlak, [w:] *Metoda biograficzna w socjologii. Antologia tekstów*, red. K. Kaźmierska, Kraków 2012, s. 281.

¹⁶ M. Giżycki, *op. cit.*, s. 74.

¹⁷ E. Kuryluk, *Radioklub poszukiwaczy przyzwoitości*, „Magazyn” (dodatek do „Gazeta Wyborczej”) 1999, nr z 22.04, s. 26.

¹⁸ E. Kraskowska, *Tylem, ale naprzód. Studia i szkice o Themersonach*, Poznań 2018, s. 128.

¹⁹ S. Themerson, *Konkretna, załębraizowana rzeczywistość...*, s. 56.

²⁰ Cytat przytacza Marek Grała w swoim tekście dotyczącym Themersona, zob. idem, *Biografia z bibliografii*, [w:] S. Themerson, *Jestem czasownikiem...*, s. 156.

²¹ S. Themerson, *Nim ukaże się książka*, s. 91.

²² T. Ferenc, *Obcość jak kategoria analityczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 2017, nr 1, s. 103.

tworzenia intelektualno-artystycznej strategii bycia obcym²³. Wydaje się, że tę strategię przyjął również Themerson.

Analizując jego podejście do zagadnienia tożsamości i swojej autobiografii w porządku strategii właśnie, należy mieć świadomość, że rządzi się ona jakimiś wewnętrznymi zasadami, ma swoje ukryte motywacje i cele, krótko mówiąc, jej zrozumienie wymaga wejścia pod powierzchnię tekstu i zastosowania hermeneutyki podejrzeń. Metody nie trzeba szukać daleko, bowiem jedna z bliższych przyjaciółek Themersonów z okresu końca wojny to „Hanka Poznańska”²⁴, w historii psychoanalizy sztuki znana pod później przybranym nazwiskiem Hanna Segal. Poświęciła ona sporo uwagi badaniu właśnie relacji między biografią a twórczością, odnotowując, że „u podłoża aktu twórczego tkwi to, czego się wyrzekliśmy”²⁵. Dalej pisze o sublimacji, która:

staje się możliwa dopiero dzięki zakazowi realizacji popędu – dzięki wyrzeczeniu się jego celu. Z punktu widzenia relacji z obiektem w tego rodzaju wyrzeczeniu zawiera się rezygnacja z posiadania obiektu. Lecz Freud powiada, że nie możemy zrezygnować z obiektu, nie dokonując jego internalizacji. W jej wyniku obiekt staje się częścią rzeczywistości psychicznej, którą artysta przedstawia w swoim dziele²⁶.

Hanna Segal na przykładzie twórczości Josepha Conrada łączy impuls twórczy z pozycją depresyjną, „u kresu rozpacz”²⁷, która pozwala „uchronić się przed szaleństwem”²⁸. „Sądzę – napisze w innym miejscu – że tworzenie świata wewnętrznego jest zarazem, nieświadomie, odtwarzaniem świata utraconego”²⁹.

Artysta bowiem odczuwa potrzebę odtworzenia tego, czego doświadcza w głębiach swego wewnętrznego świata. Żywiec przez niego przekonanie, że w dziele sztuki musi odtworzyć całkiem nowy świat własnego doświadczenia, wypływa z wewnętrznego postrzeżenia, że oto jego wewnętrzny świat uległ zniszczeniu: wyznacza to samą istotę pozycji depresyjnej³⁰.

Hanna Segal była blisko małżeństwa Themersonów w bodaj najtrudniejszym okresie ich życia, gdy pod koniec wojny okazało się, że niemal cała ich rodzina zginęła, a dotychczasowy świat rozpadł się. Ciekawe, jak z jednej strony kontakt

²³ Ibidem, s. 101.

²⁴ W listach z okresu wojny między małżeństwem Themersonów familiarnie nazywa się ją „Hanka”; patrz: F. Themerson i S. Themerson, *Niewysłane listy*, koncepcja J. Reichardt, Gdańsk–Warszawa 2019, s. 158.

²⁵ H. Segal, *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, tłum. P. Dybel, Kraków 2003, s. 126.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem, s. 125.

²⁸ Ibidem, s. 126.

²⁹ Ibidem, s. 124.

³⁰ Ibidem, s. 122–123.

z Themersonami wpłynął na te intuicje badawcze, a z drugiej jak Themersonowie odbierali jej koncepcje i czy byli w stanie odnieść te teorie do swojej twórczości i doświadczenia życiowego. Wiedząc jednak, że sam Themerson z nieufnością podchodził do psychoanalizy, można sięgnąć po koncepcję trajektorii. Zaczepnięta jest ona z socjologicznej metody biograficznej, ufundowanej na hermeneutyce, która wydaje się być bliska koncepcji pozycji depresyjnej Segal. Podążając tropem tej hermeneutyki, należy obudować te myśli i opowieści autobiograficzne Themersona właściwym kontekstem historii życia, bowiem, jak słusznie pisze Kaja Kaźmierska, „nie można zrozumieć znaczenia prezentacji autobiograficznej bez wzięcia pod uwagę doświadczeń przeszłości, z którymi jednostka musi się zmierzyć, budując swoją tożsamość”³¹. Sam Themerson innymi słowami wyrazi podobną myśl: „z autobiografii różnych ludzi nie dowiadujemy się na dobrą sprawę o nich, a o świecie, w którym żyją”³².

Czynnik T, czyli biografia trajektoryjna

Gabriele Rosenthal w swoich badaniach biograficznych zaproponowała przedstawienie uwagi z samej warstwy informacji biograficznych, z ich jawnego poziomu, na „ukryte struktury znaczeń”, do których badacz nie ma bezpośredniego dostępu, ale które musi stopniowo rekonstruować w oparciu o hermeneutykę obiektywną³³. Innymi słowy chodzi o to, żeby w analizie biograficznej nie tylko podejmować problem **co** zostało opowiedziane, ale również **jak**, rekonstruując „obiektywne struktury sensu analizowanych tekstów”³⁴. Taka metoda analizy ma zastosowanie, gdy mamy do czynienia z biografią opartą na niedopowiedzeniach i przemilczeniach, jej zawartość należy czytać „między wierszami i poprzez aluzje”, których narracja obarczona jest różnymi strategiami obronnymi, takimi jak retusz i zatajanie³⁵. Metoda ta jest niezbędną zatem w analizie biograficznej jednostki

³¹ K. Kaźmierska, *Wprowadzenie [do Rozdziału II]*, [w:] *Metoda biograficzna w socjologii...*, s. 115.

³² S. Themerson, *Konkretna, zalębaizowana rzeczywistość...*, s. 58.

³³ Zob. G. Rosenthal, *op. cit.*, s. 291, 293. Swoją drogą ciekawie się ta koncepcja zbiega z myślą wspomnianej H. Segal, która pisała: „Naturalnie, biografia pod wieloma względami różni się od dzieła sztuki, które ma czysto wyobraźniowy charakter. Mimo to wydaje mi się, że sposób, w jaki autor odnosi się w niej do swego obiektu, zawiera w sobie tę samą prawdę, która cechuje wszelką pracę twórczą: nieustanny wysiłek odtwarzania *podstawowych prawd* i znajdowania środków do ich symbolicznego wyrażenia w taki sposób, byśmy mogli przeżyć je na nowo i podejmować dalsze próby”. Zob.: H. Segal, *op. cit.*, s. 142.

³⁴ A. Rokuszewska-Pawełek, *Chaos i przymus. Trajektorie wojenne Polaków – analiza biograficzna*, Łódź 2002, s. 31.

³⁵ Wzorcowym przykładem tego typu analizy są badania Rosenthal nad międzypokoleniową pamięcią rodzin ocalałych z Shoah i rodzin sprawców nazistowskich, patrz: G. Rosenthal, *Międzypokoleniowe następstwa prześladowania i sprawstwa. Rodziny ocalałych z Shoah i rodziny sprawców nazistowskich*, tłum. A. Pawlak, [w:] *Metoda biograficzna w socjologii...*, s. 882, 887.

naznaczonej doświadczeniem trajektoryjnym, a zatem przytłoczonej „mniej lub bardziej nieoczekiwanymi, brzemiennymi w skutki wydarzeniami, nad którymi – przynajmniej na początku – nie panuje”, która „doświadcza samej siebie jako ofiary przytłaczających mocy i staje w obliczu daleko posuniętej dezorganizacji życia codziennego”, „jest usidlona przez długotrwałe, systematyczne rozkojarzenie orientacji i przez utratę swej osobistej zdolności do systematycznego, kontrolowanego działania”³⁶. Główny teoretyk tej koncepcji Fritz Schütze pod pojęciem trajektorii rozumiał procesy bezładu odbierające poczucie sprawczości jednostki i generujące cierpienie, takie jak choroba, kataklizm, wojna, czyli:

procesy społeczne, które są ustrukturuwane przez łańcuch powiązanych ze sobą zdarzeń, których nie sposób uniknąć bez poniesienia wysokich kosztów, ciągłych załamania, oczekiwań i rosnącego, irytującego poczucia utraty kontroli nad swym położeniem życiowym. Czuje się wtedy, że jest się „popychanym”, że można jedynie reagować na „siły zewnętrzne”, których działania się już nie rozumie³⁷.

W dalszej perspektywie te procesy prowadzą do zmian tożsamościowych i do totalnego załamania się komunikacji z otoczeniem³⁸. W tych przypadkach jednym z zasadniczych tematów narracji biograficznej jest „mówienie kontra milczenie”³⁹, zaś „ukryta, ogólna interpretacja biograficzna” staje się dopiero „wyraźna w strukturze tekstu”⁴⁰. Alicja Rokuszewska-Pawełek, tłumacząc tę metodę, odwołała się do biografii Flauberta pisanej przez Sartre’a, zwracając uwagę, że:

to, co pisarz sam mówi wprost na temat swojego życia, jest mało wiarygodne, stanowi raczej kreację na użytek czytelników, natomiast prawda o nim („prawdziwy Flaubert”) ulokowana jest w fikcji literackiej, którą tworzy. Może być ona ujawniona dzięki zabiegom interpretacyjnym badacza⁴¹.

Co ciekawe, w kontekście samego Themersona zwrócono już uwagę na sprzeczności między myślami formułowanymi wprost przez niego w utworach literackich a ich wymową. Justyna Jaworska w swoich przenikliwych analizach zauważyła, że:

Można pomyśleć, że było dwóch Themersonów: dziarski moralista zbudował skromny system etyczny, by pocieszyć sceptyka, zagłuszyć jego obawy. Pierwszy wznosił Katedrę Przyzwoitości, drugi podkładał pod nią dynamit. Ta pozorna sprzeczność stanie się łatwiejsza do

³⁶ G. Riemann, F. Schütze, *„Trajektoria” jako podstawowa koncepcja teoretyczna w analizach cierpienia i bezładnych procesów społecznych*, tłum. Z. Bokszański, A. Piotrowski, [w:] ibidem, s. 400.

³⁷ Ibidem, s. 393.

³⁸ Ibidem.

³⁹ G. Rosenthal, *Badania biograficzne*, s. 298.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ A. Rokuszewska-Pawełek, *op. cit.*, s. 36.

zrozumienia, gdy będziemy pamiętać, że z rodziny Stefana i jego żony Franciszki nikt prócz siostrzenicy nie przetrwał Zagłady, a w konsekwencji twórczość obojga w sposób niedosłowny, lecz uparty, musiała krążyć wokół tej rany. I chyba właśnie w poczuciu absurdalności straty, zaryzykujemy niezręczność, byłby pogrzebany czarny pudel Themersonowskiego katastrofizmu – błąd w systemie, szatański posłaniec, który myli drzwi⁴².

Ta dwoistość Themersona wynika z intrygującej obserwacji: właściwie cała jego powojenna twórczość literacka krąży wokół polskości, wypełniona jest „polskimi realiami”⁴³ i rozliczeniami „z polskim mitem narodowym”⁴⁴. Jaworska uchwyciła istotę problemu, zauważyła, że nie można zbyt wierzyć deklaracjom pisarza, bowiem stanowią one tylko jedną stronę medalu. W swojej twórczości literackiej Themerson bowiem po wielokroć zaprzecza własnym wypowiedziom. Krótko mówiąc, należy jego deklaracje, myśli i moralizatorskie bon moty rozpatrywać w szerszym kontekście pewnej strategii, która domaga się odkodowania. Jaworska słusznie dostrzegła klucz tej strategii w traumie wojennej Themersona oraz powiązania jego losów z historią Zagłady i utraty niemal całej rodziny. Sprawa okazuje się jednak jeszcze bardziej złożona, jeśli wziąć pod uwagę świat społeczny, system aksjonormatywny i społeczne *milieu*, w ramach których funkcjonował Themerson przed i w trakcie II wojny światowej, a które wraz z nią gwałtownie zmieniły formę lub przestały istnieć. Posługując się szczątkowymi relacjami o charakterze autobiograficznym wyłuskany z różnych jego tekstów oraz obudowując je właściwymi kontekstami, postaram się dokonać rekonstrukcji świata społecznego, w którym funkcjonował i który stanowił punkt wyjścia dla późniejszej trajektoryjnej struktury jego biografii.

W szkicach biograficznych poświęconych jemu i jego żonie Franciszce niekiedy zwraca się uwagę na wątek żydowski oraz szczególną wrażliwość Themersona na międzywojenny antysemityzm. Tłumaczyć ją można z jednej strony pochodzeniem jego i najbliższej rodziny, wśród której sporo jest zasymilowanych Żydów⁴⁵, a z drugiej tolerancyjnym etosem domu, z jakiego się wywodził. Jednak patrzenie na Stefana Themersona przez pryzmat żydowskości, internacjonalizmu i kosmopolityzmu nie pozwala dostrzec złożoności jego postaci. Bowiem można go śmiało

⁴² J. Jaworska, *Co niesie czarny pudel?*, „Literatura na Świecie” 2013, nr 9–10, s. 39.

⁴³ Ibidem, s. 26.

⁴⁴ Ibidem, s. 31.

⁴⁵ Mam na myśli przede wszystkim żonę, Franciszkę z domu Weinles. Jej rodzina, mimo przejścia na katolicyzm, podkreślała żydowskie korzenie, choćby w deklaracjach ojca Jakuba Weinlesa, który określał się jako malarz żydowski. Z drugiej strony ze zasymilowanej rodziny żydowskiej pochodzili rodzice Stefana Themersona, a jego ojciec Mieczysław jeszcze w dokumentach wojskowych z okresu I wojny światowej figuruje pod żydowską wersją swojego imienia Chaim Mendel, zob.: karta personalno-odznaczeniowa Chaima Mendela Themersona [tożsamość z Mieczysławem Themersonem potwierdzona na podstawie daty urodzenia], nr 2530, kartoteka Centralnego Archiwum Wojskowego, online: https://wbh.wp.mil.pl/pl/skanywyszukiwarka_kartoteka_personalno_odznaczeniowa/?strona=12&szufladka=TELM-TIWO (dostęp: 2.06.2022).

określić terminem Everetta Stonequista: człowiek marginalny. Wedle amerykańskiego socjologa, który skądinąd opierał swoje wnioski na badaniach tożsamości Żydów z Europy Środkowej, ludzie marginalni „psychicznie doświadczając kontrastów, napięć lub konfliktów pomiędzy dwoma rasami albo kulturami, przyjmują swoisty rodzaj osobowości”⁴⁶. Tożsamość Themersona skonstruowana była ze swoistego połączenia żydowskości i polskości.



Il. 1. Kolaż Stefana Themersona, składający się z jego różnych portretów fotograficznych wykonanych w Polsce, Francji i w Anglii (1930–1950), u góry z prawej razem z Franciszką Themerson w paryskiej pracowni, 1938

Źródło: Biblioteka Narodowa, album fotograficzny Franciszki i Stefana Themersonów nr 2.

Świat społeczny Themersona – rekonstrukcja

Śledząc koleje losów Themersona i jego rodziny przed wojną, można natrafić na wiele faktów, które składają się na nieco odmienny wizerunek artysty niż ten kreowany później. Wiele wiedział o tym Kazimierz Askanas, przyjaciel Themersona

⁴⁶ E. Stonequist, *Cykl życia człowieka marginalnego*, tłum. P. Polak, [w:] *Metoda biograficzna w socjologii...*, s. 78.

z lat szkolnych. To dzięki niemu przetrwały nieliczne anegdoty i wspomnienia, na podstawie których można pokusić się o rekonstrukcję świata społecznego, w jakim dorastał młody Themerson. „Stefan pozostawał w dziecięcych latach pod bardzo silnym wpływem swego ojca Mieczysława”⁴⁷ – wspominał Askanas. Zresztą to chyba właśnie ojciec jako pierwszy zainteresował młodego Stefana awangardą. W 1929 roku wydany został *Bunt krwi*, druga powieść Mieczysława, do której okładkę projektował sam Karol Hiller (kto wie, czy to nie ten awangardowy artysta zaważył na losach Stefana Themersona, który właśnie w tym okresie po raz pierwszy podejmował eksperymenty z fotogramami). Kim zatem był Mieczysław Themerson? Doktor medycyny, zainteresowany psychiatrią, odbywający podróże do Londynu i Paryża ok. 1910 roku, pozostający „pod wpływem Charcota”⁴⁸. „Zdawało mi się, iż słuchał wykładów Charcota, ale to niemożliwe, bo Charcot umarł w 1893”⁴⁹ – napisał Stefan, być może myląc patrona nowoczesnej psychiatrii z jego uczniem Józefem Babińskim. Warto wspomnieć, że odniesienie do tego ostatniego pojawi się w powieści *Wykład profesora Mmaa* pośród innych nazwisk słynnych lekarzy, zresztą w kontekście świadczącym o dobrej znajomości jego praktyki badawczej⁵⁰.

W trakcie I wojny światowej Mieczysław jako lekarz wojskowy i oficer służący w armii carskiej odbywał podróże w głąb Azji, czego efektem była pierwsza powieść – *Manza*. „Lubił się nazywać lekarzem-higienistą i lekarzem-społecznikiem”⁵¹ – wspominał Stefan po latach, używając pojęcia donkiszoteria, która „polegała chyba na tym, że te swoje **wzniosłe** (XIX-wieczne?) **zasady** nie tylko w górnolotnym pięknoduchostwie, ale i w realiach codziennego życia próbował stosować”⁵². Raz go denuncjowano jako „bolszewika”, innym razem określano jako „polskiego patriotę”⁵³. Stefan zapamiętał go następująco: „uczuciowo – sentymentalnie romantyczny; stylistycznie – naiwnie barokowy; moralnie – klasycystycznie pryncypialistyczny; życiowo – ogromnie niepraktyczny”⁵⁴. Po-

⁴⁷ K. Askanas, *Dom rodzinny Stefana Themersona*, [w:] *Świat jest bardziej skomplikowany niż nasze prawdy o nim. Publikacja z okazji wystawy o życiu i twórczości Stefana Themersona prezentowanej w Książnicy Płockiej 26 października 2005 – 15 stycznia 2006*, red. M. Zalewska-Mikulska, Płock 2005, s. 140.

⁴⁸ *List Stefana Themersona do Kazimierza Askanasa*, [w:] *ibidem*, s. 4.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ „W zasadzie – rzekł dr Babiński – jestem za propozycją dra Flourensa, z tym jednak, że rozpocząłbym owe stopniowe usuwanie od półkul mózdkowych, dla sprawdzenia, czy w ten sposób spreparowany *homo* potrafi dotknąć palcem wskazującym czubka swego własnego nosa” (S. Themerson, *Wykład profesora Mmaa*, s. 284). Przytoczony cytat świadczy, że Themerson znał zainteresowania naukowe Babińskiego, które obejmowały głównie badanie odruchów fizjologicznych jako objawów działania układu neurologicznego.

⁵¹ *List Stefana Themersona...*, s. 4.

⁵² *Ibidem*, s. 6.

⁵³ *Ibidem*, s. 5.

⁵⁴ *Ibidem*.

twierdza to niepozorne wspomnienie sceny z domu rodzinnego: „gramofonu w domu nie było – bo, w owym czasie, gramofon był wulgarny. Było pianino. Na tym pianinie matka moja *Marsz żałobny* Chopina grać musiała, podczas gdy ojciec Kornela Ujejskiego deklamował”⁵⁵. Wymowne, że niemal siedemdziesięcioletni Themerson w krótkim wspomnieniu przywołał podniosłą scenę domową, w trakcie której rodzice dawali aranżację muzyczną utworu późnego polskiego romantyzmu, osadzonego w duchu chrześcijańskiego mesjanizmu. Ten swoisty polski mesjanizm w rodzinie Themersonów miał zresztą swoją ofiarę w postaci starszego brata Stefana, który w wyniku powikłań po ranach doznanych w wojnie polsko-bolszewickiej 1920 roku zmarł na gruźlicę kręgosłupa⁵⁶. Sam Themerson zwierzał się z dziecinnych marzeń, aby być księdzem, „ale w czasie prowadzenia konduktu pogrzebowego”⁵⁷ – dodawał.

Te fascynacje romantyczno-narodowe ojca Stefana nie wykluczały jednak postawy tolerancji i szacunku wobec tradycji żydowskiej. Inne ważne wspomnienie związane z postacią ojca dotyczy następującej sceny: „w gabinecie swoim lekarskim ujrzał przez okno jak na ulicy żołnierz carski bije nahajką Żyda w kapocie. Zostawił pacjenta, narzucił na siebie szynel oficerski, zbiegł na dół i rozkazał żołnierzowi zameldować się w komendzie”⁵⁸. Ta scena zapewne rezonowała w późniejszych tekstach Stefana, w których dokonywał krytyki antysemityzmu.

Pierwsze utwory młody Stefan publikował w prasie piłsudczykowskiej. Jego ogólnopolski debiut nastąpił w tygodniku „Głos Prawdy”⁵⁹, noszącym podtytuł „Organ Radykalizmu Polskiego”. Dopiero później stopniowo nawiązuje kontakty z bardziej lewicowo zorientowanymi twórcami i pisarzami z zespołu filmowego Start i z „Wiadomości Literackich”. Pozostaje jednak konsekwentnie postacią osobną (tworząc niemal od samego początku swojej kariery nierozdzielny duet z żoną Franciszką) i trzymał się z dala od twórczości w jakikolwiek sposób zaangażowanej politycznie. Dopiero wybuch wojny, która zastał go w Paryżu, wymusił na nim zajęcie stanowiska. Natychmiast wstępuje do oddziałów Wojska Polskiego we Francji. W zamęcie wojny traci kontakt z żoną i bliskimi. Dopiero po kilku latach wojennej tułaczki uda mu się spotkać z żoną w Wielkiej Brytanii. W tym momencie rozpoczyna się łańcuch trajektorijnych doświadczeń Themersona, które zaważą na jego późniejszej przemianie tożsamościowej i radykalnym przewartościowaniu światopoglądu wyniesionego z domu rodzinnego.

⁵⁵ Chodzi najprawdopodobniej o melodeklamację *Dzwony* do słów Kornela Ujejskiego pod tytułem *Marsz pogrzebowy do Sonaty b-moll* Chopina. Zob. ibidem.

⁵⁶ Ibidem, s. 6.

⁵⁷ F. Themerson, S. Themerson, *Niewysłane listy*, s. 55.

⁵⁸ *List Stefana Themersona...*, s. 29–30.

⁵⁹ Wiersz *W kinie* opublikowany w 1928 r., zob. M. Grała, *op. cit.*, s. 156.

Transformacja tożsamości, transformacja twórczości

Śledząc zapisy z dziennika Themersona oraz wymianę listów z żoną z okresu wojny, możemy obserwować modelową sytuację trajektoryjną, w której następuje „utrata sprawczości i możliwości kontroli własnych działań”⁶⁰. Zapis z 7 lipca 1940 roku: „językowe sprawy: że ja [mówię] dobrze po franc., [a] jak przychodzi co do czego, oni lepiej się porozumiewają. Bo umieją wyrazić swoje myśli. A ja nie mam myśli”⁶¹. Męczą go sprawy bytowe i brak kontaktu z bliskimi: „życie w cudzym mieszkaniu [...]. Wciąż nie ma listów. Nie ma odpowiedzi na karty wysłane przed tygodniem”⁶². Ten stan będzie trwał kilka lat, rozdzielenie z żoną ponad dwa, od 28 maja 1940 do 16 sierpnia 1942 roku⁶³. W tym czasie stracił kontakt z bliskimi, tułając się po Francji, między okupowanym Paryżem, Grenoble, Voiron. Targają nim różne impulsy; na kilku stronach zapisuje refleksje z niedzielnej mszy w polonijnym paryskim kościele:

cierpienie jako szkoła mądrości życiowej. Krzyż jako szkoła doskonałości człowieka. [...] Kościół inaczej patrzy na cierpienie. Pretensje do Boga o to, że we wszechmocy swojej nie odsuwa od nas cierpień niepotrzebnych; cierpienie jest narzędziem, za pomocą którego Bóg wyrzesać chce z nas wartości doskonalsze. To samo dotyczy nie tylko jednostek, ale społeczności i narodów. *Boże, coś Polskę*⁶⁴.

Stopniowo jednak odnotować można nasilającą się rezygnację i narastający dystans, który wydaje się właśnie strategią obronną na trajektoryjne doświadczenie. Pod koniec pierwszego roku wojny zapisze: „jesteśmy w niewoli nie tylko ustroju, ale i praw przyrodniczych, i w niewoli własnej przeszłości, która stanowi w sumie nasze ja”⁶⁵. Pół roku później zanotuje: „nie mam wolnego wyboru. Wszystko muszę. Siły zawarte we mnie (czyli ja sam) muszą, dyrygują. Czasem to, co muszę, sprawia mi przyjemność, czasem przykrość. To nie powód, by mówić o wolnym wyborze”⁶⁶. Stopniowo również zmienia ton pisania o swoich przeżyciach z przeszłości:

które były przecież prawdziwymi przeżyciami, ale kogoś innego – nie ma już teraz ani jednej komórki tej samej w moim ciele. I nie żal mi wcale tych moich dzieciństw i tej mojej starości. Ba! Przeciwnie – zwłaszcza gdy patrząc wokoło widzę tę potworną, ani gorącą, ani zimną, a tę letnią, mętną i jakże średnią dorosłość⁶⁷.

⁶⁰ K. Kaźmierska, *Wprowadzenie [do Rozdziału III]*, [w:] *Metoda biograficzna w socjologii...*, s. 368.

⁶¹ F. Themerson, S. Themerson, *Niewysłane listy*, s. 30.

⁶² List z 4.10.1940, *ibidem*, s. 52.

⁶³ Zob. *ibidem*, s. 21, 362.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 54.

⁶⁵ List z 30.09.1940, *ibidem*, s. 50.

⁶⁶ List z 16.03.1941, *ibidem*, s. 145.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 233.

Warto ponadto spojrzeć na listy Franciszki do męża, pisane „w tych dziwnych i strasznych czasach, gdy tyle rzeczy zapadło się i poszarpała się niezrozumiale ciągłość przeżyć”⁶⁸. W długim liście z początku wojny pisze:

Nie wierzę, żebym mogła pracować, nie wierzę, żebym mogła jeszcze **zaczynać od początku** – nie wierzę w nic. Tylko jedno mogę sobie wyobrazić – pracować z Tobą – w Polsce. I wiem przecież, że to niemożliwe i że nie wrócimy tam nigdy. Tak strasznie mi ciężko. Co tam robią nasze matki, dziecko? Przecież ich nie można tak zostawić. I nic, nic znów nie można na to poradzić. Gdzież diabli wzięli ten nasz indywidualistyczny internacjonalizm?⁶⁹

W innym liście skarży się na własne osamotnienie:

Ludzie, z którymi jestem blisko, to właściwie tylko Zośka, Stefan, Jasiek, Genek (tak jak to on), Hanka Poznańska. Z nią zresztą najlepiej mogłam się dogadać, ale wyjechała na uniwersytet. Inni przyjaciele, Stefanie [Zahorska – K.J.], Adamy [Praegier – K.J.] itd., są coraz bardziej obcymi ludźmi dla mnie. Nie mogę znieść ich zakłamania, ich charakterów, ich projektów na przyszłość⁷⁰.

„Już nawet nie próbuję reagować. Staram się wyłączyć jak lampa. Bo po co? Moje bezpieczniki nie pasują do tej całej instalacji”⁷¹ – napisze Franciszka do męża w sierpniu 1941 roku. Gdy już będą razem w Londynie, pod koniec wojny napiszą do rodziny w Nowym Jorku:

My nie wiemy właściwie nic, nic zupełnie. Wszystko zdaje nam się na wodzie pisane. Chyba nie moglibyśmy wrócić do Polski po tym wszystkim, co się tam stało. Nie wiem, czy mielibyśmy do kogo wracać. Może się okazać, że po tym wszystkim nie jesteśmy już tymi pełnymi entuzjazmu ludźmi, których znaleźcie w Paryżu. Na pewno przybyło nam dużo lat. Naprawdę nie wiem, jak znieśliśmy to wszystko, gdybyśmy nie byli teraz razem. To bardzo wiele. Zauważyłam właśnie, że raz po raz powtarzam w tym liście słowa „nie wiem”. Ale to właśnie one najlepiej oddają naszą sytuację⁷².

Był to czas, kiedy jeszcze wiadomość o śmierci niemal całej ich rodziny do nich nie dotarła. W następnych miesiącach ujawni się dopiero pełny tragizm dotychczasowych wydarzeń. „Wtedy, w Voiron, świat był skomplikowany ponad wszelką miarę i miałem wyjątkowo wiele uprzedzeń i przyzwyczajęń. Jedynym sposobem było oderwać się od dosłowności świata radykalnie”⁷³ – wspominał po latach o okresie

⁶⁸ List z 1.09.1941, ibidem, s. 248.

⁶⁹ Ibidem, s. 91.

⁷⁰ Ibidem, s. 158.

⁷¹ Ibidem, s. 238.

⁷² Telegram do rodziny Themersonów w Nowym Jorku, z 22.10.1944, ibidem, s. 365.

⁷³ S. Themerson, *Konkretna, zalębaizowana rzeczywistość...*, s. 58.

samotnej tułaczki we Francji. Myślę, że to radykalanie odcięcie się nie dotyczyło wyłącznie literatury, o której wtedy mówił (opowiadał o kontekstach powstania powieści *Wykład profesora Mmaa*), ale również obejmowało cały jego ówczesny system aksjonormatywny, sieć odniesień symbolicznych i poczucie tożsamości⁷⁴.

Uważam, że w przypadku Themersona można mówić o intrygującym sprzężeniu między twórczością a tożsamością. Bowiem wraz z transformacją tożsamościową przechodzi on transformację swojej postawy artystycznej. Co ciekawe, jego przypadek stanowi przykład artystycznego przepracowywania postawy depresyjnej, przebiegający w przeciwnym kierunku niż ten opisywany przez Hannę Segal. W ramach tego procesu Themerson bowiem nie wypracował nowej formuły artystycznej, nie stał się artystą, ale przeciwnie; wtedy w pewnym sensie przestał nim być, radykalnie porzucając dotychczasową aktywność. Pozycja depresyjna, która dla jednych artystów stanowi genezę impulsu twórczego, dla innych wyznacza kres twórczości. Themerson definitywnie zerwał z twórczością wizualną, całkowicie poświęcając się sprawom literatury. Porzucił dotychczasowe działania w sztuce, podobnie jak porzucił swoją tożsamość polsko-żydowską. Jego ostatni film *The Eye and the Ear* powstaje na przełomie lat 1944 i 1945. Po 1945 roku sztuka i tożsamość utraciły swoje wcześniejsze, fundamentalne, znaczenie; można powiedzieć, że ich sens wyczerpał się w nowych realiach. Themerson z taką samą łatwością przyjął obywatelstwo brytyjskie, odrzucając myśl o powrocie do Polski, z jaką porzucił dotychczasową aktywność artystyczną. To sprzężenie tożsamości i twórczości wydaje mi się warte namysłu, szczególnie w kontekście dziejów awangardy w tej części Europy. W tym kontekście uważam problem tożsamości i twórczości Stefana Themersona za szczególnie ciekawy. Za Józefem Robakowskim można stwierdzić, że pozostawał on artystą osobnym⁷⁵, który świadomie poruszał się w obszarze efemerycznych, pojedynczych działań, niewpisujących się w jakiś określony nurt⁷⁶. Można powie-

⁷⁴ Do pewnego stopnia doszedł do podobnego wniosku, jak przywołany na samym początku Józef Mackiewicz, który napisał pod koniec wojny, gdy ważył się jałtański porządek Europy: „lepiej żadnej Polski niż czerwona” (J. Mackiewicz, *Optymizm nie zastąpi nam Polski*, Londyn 2013, s. 15; tekst opublikowany po raz pierwszy w 1944 r.). Na marginesie warto wspomnieć, że antykomunizm stanowił komponent powojennego światopoglądu Themersona, o czym świadczy jego bliska relacja z Bertrande Russell, a także odrzucenie propozycji powrotu do Polski Ludowej i zaangażowania się w odbudowanie kinematografii. O deklarowanym antykomunizmie Themersona mówił mi również Józef Robakowski, który utrzymywał z nim kontakt korespondencyjny i kilkakrotnie się z nim spotkał (moja rozmowa z Józefem Robakowskim, 29.11.2019). Sam Themerson, który gorzko przekonał się o wyrachowanym stosunku dyplomacji brytyjskiej wobec Polski podczas realizacji filmu *Calling Mr. Smith*, nie miał iluzji co losów Polski. Choć oczywiście Mackiewicz i Themerson lokują się na przeciwnych krańcach ideowych, łączy ich depresyjna świadomość utraty świata, który ich stworzył. Obaj po wojnie stali się wyobcowanymi, ekscentrycznymi indywidualistami.

⁷⁵ Patrz: *Sztuka osobna*, kat. wyst., CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1992.

⁷⁶ W liście do żony napisze: „Nigdy nie miałem mistrza ani patrona w żadnych Skamandrytach, Kwadrygach czy innych awangardach, a że te moje biedne rzeczy nie są dość dobre ani ilo-

dzieć, że tak samo dystansował się do własnej tożsamości narodowo-kulturowej, pozostając obywatelem osobnym. Równocześnie jednak kwestia tożsamości ciągle stanowiła dla niego ważny punkt odniesienia. W tym kontekście myślę, że słynna metafora Alfreda Jarry'ego – w Polsce, czyli nigdzie – była mu szczególnie bliska. Nieprzypadkowo był on pierwszym anglojęzycznym wydawcą *Króla Ubu*⁷⁷. Zarówno polskość, jak i żydowskość środkowoeuropejską traktował jako kategorie efemeryczne, manifestujące się wszędzie, czyli nigdzie. Miał on gorzką świadomość, że ta tożsamość jest zbyt delikatna w obliczu tragicznych realiów XX wieku – totalnej wojny, Zagłady i pojałtańskiego porządku Europy. Jej efemeryczność, czyli, wydawałoby się, słabość, jest również jej ukrytym potencjałem, tym, dzięki czemu może ona trwać wszędzie, czyli nigdzie. W tym duchu chyba można odczytywać wersy jego poezji pisanej podczas II wojny światowej:

Polska jest dzięki tobie. Wiesz o tem codziennie
Bez krzyku i bez fanfar. Wbrew nim. Potajemnie⁷⁸.

Bibliografia

- Bolecki W., *Ptasznik z Wilna. O Józefie Mackiewicz*, Kraków 2007.
- Ferenc T., *Obcość jak kategoria analityczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 2017, nr 1, s. 101–121.
- Giżycki M., *Poeta ziemi niczyjej*, „Literatura na Świecie” 2013, nr 9–10, s. 72.
- Kaźmierska K., *Wprowadzenie [do Rozdziału II; do Rozdziału III]*, [w:] *Metoda biograficzna w socjologii. Antologia tekstów*, red. K. Kaźmierska, Kraków 2012, s. 107–122, 365–370.
- Kraskowska E., *Tylem, ale naprzód. Studia i szkice o Themersonach*, Poznań 2018.
- Kuryluk E., *Radioklub poszukiwaczy przyzwoitości*, „Magazyn”, dodatek do „Gazeta Wyborczej” 1999, nr z 22 kwietnia, s. 26.
- Mackiewicz J., *Optymizm nie zastąpi nam Polski*, Londyn 2013.
- Prodeus A., *Themersonowie. Szkice biograficzne*, Warszawa 2009.
- Riemann G., Schütze F., *„Trajektoria” jako podstawowa koncepcja teoretyczna w analizach cierpienia i bezładnych procesów społecznych*, tłum. Z. Boksański, A. Piotrowski, [w:] *Metoda biograficzna w socjologii. Antologia tekstów*, red. K. Kaźmierska, Kraków 2012, s. 389–414.

ściowo, ani jakościowo same w sobie, [nieczytelne] wątpię, czy mogą istnieć we własnej swojej doniczce”, F. Themerson, S. Themerson, *Niewysłane listy*, s. 335.

⁷⁷ Themersonowie prowadzili własne niszowe wydawnictwo Gabberbocchus Press, w którym w 1951 r. po raz pierwszy opublikowano utwór Jarry'ego w tłumaczeniu angielskim: A. Jarry, *Ubu Roi*, transl. B. Wright, London 1951.

⁷⁸ S. Themerson, *Listy z Paryża*, [w:] idem, *Dno nieba*, Londyn 1943, s. 31.

- Rokuszeńska-Pawełek A., *Chaos i przymus. Trajektorie wojenne Polaków – analiza biograficzna*, Łódź 2002.
- Rosenthal G., *Badania biograficzne*, tłum. A. Pawlak, [w:] *Metoda biograficzna w socjologii. Antologia tekstów*, red. K. Kaźmierska, Kraków 2012, s. 279–308.
- Rosenthal G., *Międzypokoleniowe następstwa prześladowania i sprawstwa. Rodziny ocalałych z Shoah i rodziny sprawców nazistowskich*, tłum. A. Pawlak, [w:] *Metoda biograficzna w socjologii. Antologia tekstów*, red. K. Kaźmierska, Kraków 2012, s. 869–892.
- Sady M., Giżycki M., „*Pochwałę niechlujstwa chcę pisać [...] niechlujstwa z premedytacją, niechlujstwa kontrolowanego, wyszukiwanego świadomie*”. Rozmowa Jacka Olczyka z Małgorzatą Sady i Marcinem Giżyckim, „Mrówkojad” 2007, nr 7, s. 9.
- Segal H., *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, tłum. P. Dybel, Kraków 2003.
- Sztuka osobna*, kat. wyst., CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1992.
- Themerson S., *Jestem czasownikiem, czyli zobaczyć świat inaczej*, wyb. M. Grała, Płock 1993.
- Themerson S., *Konkretna, zalgebraizowana rzeczywistość. Ze Stefanem Themersonem rozmawia Andrzej Ziembicki*, „Nowe Książki” 1981, nr 10, s. 58.
- Themerson S., *Listy z Paryża*, [w:] idem, *Dno nieba*, Londyn 1943, s. 31.
- Themerson S., *Przygody Pędrka Wyrzutka*, Warszawa 2002.
- Themerson S., *Wykład profesora Mmaa*, Warszawa 1958.
- Themerson F., Themerson S., *Niewysłane listy*, koncepcja J. Reichardt, Gdańsk–Warszawa 2019.

Abstract

Stefan Themerson – an artist from Poland, that is out of Nowhere

The article tackles the issue of identity in the work and life experience of Stefan Themerson (1910–1988), an avant-garde multimedia artist and thinker. Having grown up in a family with Jewish roots, he was a son of Chaim Mendel (vel Mieczysław Themerson), who adopted the identity of a Polish Catholic, and Sara Libel (vel Liliana Smulewicz), he was educated in the spirit of Polish positivism, late-romantic messianism and the idea of Polish independency. Analyzing and interpreting survived data on his prewar and war experiences, the article aims at drawing an image of the artist consisting of different identities and traumas. The author claims it is a necessary context to better understand Themerson's post-war attitude toward the issues of nation, ethnicity, and identity, which were oppressive according to his writings. Referring to the biographical studies, the analysis aims at grasping Themerson's trajectory experience, which subsequently resulted in a change and adoption of the posture of a man liberated from any identity conditioning.

Adam Sitarek

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0002-3958-7262>

Żydowscy artyści i Zagłada Getto w twórczości Izraela Lejzerowicza i Sary Majerowicz

Na początku 1940 roku na rozkaz władz nazistowskich utworzono w okupowanej Łodzi „dzielnicę zamieszkania dla Żydów”. Do otoczonego parkanem i drutem kolczastym getta wtłoczono i uwięziono w nim ponad 160 tysięcy osób. W kolejnych latach przywożono do niego Żydów deportowanych z miast i miasteczek położonych w Kraju Warty – niemieckiej prowincji utworzonej z części ziemi łódzkiej i Wielkopolski włączonych w granice Rzeszy – oraz z terenów Rzeszy i Protektoratu. Wśród więźniów getta znalazło się wielu ludzi kultury i sztuki, którzy nie przerwali swojej artystycznej aktywności w anormalnej sytuacji „dzielniczy zamkniętej”. Obok zachowanych i coraz szerzej publikowanych świadectw pisanych – dokumentów, dzienników czy wspomnień, a także licznych zachowanych fotografii, dzieła sztuki tworzone w getcie i dokumentujące jego realia dostarczają badaczom odpowiedzi na pytania dotyczące m.in. warunków życia, istotnych wydarzeń czy osobliwości getta.

Niniejszy tekst będzie próbą poszukiwania odpowiedzi na pytanie w jaki sposób wybrana dwójka artystów uwięziona w łódzkim getcie – Sara Majerowicz i Izrael Lejzerowicz – zapisała i utrwaliła „dzielnicę zamkniętą” we własnej twórczości. Z braku kompetencji autora, historyka Zagłady, nie będzie to pogłębiona analiza formalna wybranych prac, lecz przegląd podejmowanych tematów z próbą odniesienia ich do pisanych świadectw i ulokowania w konstelacji rozmaitych opowieści na temat doświadczenia getta. Interesujący jest bowiem fakt, że ci spośród mieszkańców getta, którzy zdecydowali się zapisać swoje przeżycia, czy to w formie literackiej, utrwalając je na fotografiach czy w dziełach malarskich, podejmowali często podobne tematy i motywy. Poszukując inspiracji metodologicznej, można odwołać się do co najmniej kilku propozycji, które sformułował Jacek Leociak w odniesieniu do świadectw pisanych¹. Zachowana dokumentacja pozwala zastosować zaproponowaną przez Leociaka typologię także do działań i dzieł artystów plastyków. Utrwalanie doświadczeń motywowane było poczuciem

¹ J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997.

wyjatkowości rozgrywających się wydarzeń, powinności ich rejestrowania, zachowania prawdy, którą należy przedstawić światu, a także koniecznością przygotowania dowodów zbrodni, oskarżenia sprawców. Często występującą motywacją była również chęć „utrwalenia śladu po sobie”² i kontynuowania przedwojennej aktywności. W przypadku artystów plastyków można dopatrywać się także mechanizmu psychologicznego ucieczki od rzeczywistości w sztukę, w świat wartości idealnych, na co zwracał uwagę Paweł Spodenkiewicz³.

Podobną motywację można odnaleźć także w aktywności dwójki omawianych artystów. „W czasie tragicznych dni tworzenia getta, w lutym i marcu 1940 roku Sara Majerowicz zachowała się w sposób nieoczekiwany: stanęła w oknie i zaczęła malować. Malowała gorączkowo, by uchwycić ów dziwny moment, kiedy na ulicy wśród płatów śniegu przesuwaly się stoły odwrócone do góry nogami, balie, szafki, dorożki, wory z ubraniami, garnki, kiedy rzeczywistość zdawała się rozpadać, prując we wszystkie strony jak przetarty dywan” – pisał na podstawie rozmowy z malarzką Paweł Spodenkiewicz⁴. Zachowanie Majerowicz można interpretować jako reakcję dokumentalisty, który będąc świadkiem niecodziennej sytuacji, stara się ją utrwalić, by jak najwierniej zachować wspomnienie wydarzeń, w które osobie nie będącej ich świadkiem może być trudno uwierzyć. W podobny sposób zachowali się także autorzy dzienników, ale także posiadacze aparatów fotograficznych, dokumentujący, mimo że było to zabronione, przymusowe przesiedlenie do getta tysięcy ludzi, czego dowodem są dziesiątki zdjęć zachowanych w archiwach w Polsce i kolekcjach zagranicznych⁵.

Sztuka, jak już wspomniano, była także miejscem ucieczki od koszmarniej codzienności. Dotyczyło to zarówno twórców, jak i odbiorców sztuki. W drugim przypadku szczególnie istotną rolę odgrywała aktywność funkcjonującego w getcie Domu Kultury, który zapewniał „parę weselszych chwil”⁶. Majerowicz wspominała również, że malowanie było dla niej ucieczką od obsesyjnych myśli o jedzeniu: „Głodna byłam, nie miałam gdzie tej swojej głupiej głowy złożyć, ale malowałam” – mówiła w wywiadzie wiele lat po wojnie⁷.

Jedną z najważniejszych motywacji do tworzenia było jednak konieczność zapewnienia sobie źródła utrzymania i/lub dodatkowych dochodów pozwalających na zakup jedzenia. Niewiele osób spośród grona artystów znalazło zatrudnienie w zawodzie, co sprawiło, że znaleźli się w bardzo trudnej sytuacji. Szczególnie

² Ibidem, s. 110–114.

³ P. Spodenkiewicz, *Zaginiona dzielnica. Łódź żydowska – ludzie i miejsca*, Łódź 2006, s. 119.

⁴ Tamże, s. 118–119.

⁵ Zob. m.in. album *Getto łódzkie / Litzmannstadt Getto 1940–1944*, red. J. Baranowski, S.M. Nowinowski, Łódź 2009.

⁶ A. Sitarek, *Te parę weselszych chwil... Życie kulturalne getta łódzkiego*, „Słowo Żydowskie” 2011, nr 8 (474).

⁷ P. Spodenkiewicz, *op. cit.*, s. 119.

dotyczyło to artystów, którzy zostali deportowani do getta z Rzeszy i Protektoratu jesienią 1941 roku „Oni wszyscy bardzo szybko zginęli. Myśmy [tj. miejscowi – A.S.] się łatwiej dostosowali do warunków getta, a oni nagle z dobrobytu przybyli do zimna i głodu, nie mając mieszkań, nie mając pracy ani pieniędzy i oni się szybciej od nas zmarnowali” – wspominała Majerowicz⁸. Ona sama znalazła zatrudnienie w Wydziale Statystycznym, jednej z komórek żydowskiej administracji, przy wytwarzaniu ilustrowanych plansz z danymi, co pozwoliło jej na pracę w zawodzie, umożliwiało dostęp do reglamentowanych materiałów malarskich, a przede wszystkim gwarantowało dochód i przydział żywności: „[...] albumy, które robiliśmy dla Rumkowskiego pomogły nam trochę w sytuacji materialnej, gdyż każdy z tych kreślarzy [...] dostawał specjalny przydział tzw. Beilag i ta odrobina żywności pomogła mi przetrzymać getto”⁹. Lejzerowicz również korzystał z wsparcia ze strony żydowskiej administracji getta, pracując m.in. dorywczo przy tworzeniu kolekcji Wydziału Naukowego administracji żydowskiej¹⁰. Jednocześnie tworzył obrazy na zamówienie niemieckich urzędników: „Biedny był Lejzerowicz. [...] Niemcy dawali mu coś czasem [do malowania]. Ja do niego raz przyszedłem, a u niego były dwa jajka. I on powiedział: Ja bym normalnie tego nie robił, ale trzeba z czegoś żyć” – wspominała po wojnie Majerowicz¹¹.

Życie artystyczne getta łódzkiego nie doczekało się dotąd szerszego opracowania. Najbardziej pogłębioną analizę warunków działalności artystów w łódzkiej „dzielnicy zamkniętej” można znaleźć w przywołanej powyżej pracy łódzkiej historyczki sztuki Irminy Gadowskiej¹². Stosunkowo wiele miejsca, w porównaniu z innymi formami aktywności artystów, poświęcono także fotografii¹³ oraz teatrowi działającemu w ramach gettowego Domu Kultury¹⁴. Mimo że w zbiorach instytucji polskich i zagranicznych¹⁵ zachowały się liczne rysunki i obrazy stworzone w getcie, to nadal nie ma całościowego opracowania i omówienia wytworów twórczości plastyków w getcie.

⁸ Yad Vashem Archives (YVA), O.3/3889, Zeznanie Sary Fajtlowicz (Majerowicz), k. 4.

⁹ Ibidem, k. 5.

¹⁰ I. Gadowska, *Warunki działalności artystycznej plastyków w getcie łódzkim 1940–1944 w świetle źródeł: dokumentacji administracyjnej, wspomnień i relacji świadków*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2020, nr 16, s. 97–99.

¹¹ P. Spodenkiewicz, *op. cit.*, s. 120.

¹² I. Gadowska, *op. cit.*

¹³ M. Grossman, *With a Camera in the Ghetto*, New York 1977; H. Ross, *Lodz Ghetto Album*, London 2004; I. Loose, *Twarz getta. Fotografie i fotografowie w Getcie Litzmannstadt 1940–1944*, [w:] *Twarz getta. Zdjęcia żydowskich fotografów z Getta Litzmannstadt*, oprac. I. Loose, Łódź–Berlin 2014.

¹⁴ J. Frenkiel, *Teatr i inna działalność artystyczna w getcie łódzkim w latach 1940–1944*, [w:] *Łódzkie sceny żydowskie. Studia i materiały*, oprac. M. Leyko, Łódź 2000.

¹⁵ Przede wszystkim w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie oraz Muzeum Sztuki Instytutu Yad Vashem w Jerozolimie.

Na potrzeby niniejszego opracowania wybrano prace autorstwa dwójki wspomnianych wcześniej malarzy uwięzionych w getcie łódzkim: Izraela Lejzerowicza i Sary Majerowicz. Wyboru dokonano na podstawie dostępności zachowanych materiałów i świadectw dotyczących wspomnianych artystów. Życiorys i twórczość Lejzerowicza stały się przedmiotem projektu dokumentacyjnego Wiliama Gilchera¹⁶, a zebrana w ramach jego realizacji kolekcja prac stanowi unikalny zbiór przybliżający nam twórczość tego artysty. Z kolei Sara Majerowicz, która w przeciwieństwie do Lejzerowicza ocalała z Zagłady, pozostawiła po sobie obszerną relację¹⁷ i wywiad udzielony Pawłowi Spodenkiewiczowi¹⁸, a jej prace z okresu getta znajdują się w m.in. zbiorach Muzeum Sztuki Yad Vashem.

Izrael Lejzerowicz urodził się w 1902 roku w Łodzi w rodzinie ubogiego krawca jako jedno z siedmiorga dzieci. Cierpiał na chorobę kręgosłupa spowodowaną być może wypadkiem w latach dziecięcych. Niewiele wiadomo na temat zdobyciego przez niego wykształcenia – według relacji Oskara Rosenfelda, kronikarza getta łódzkiego i bliskiego współpracownika Lejzerowicza, dzięki stypendium ufundowanemu przez łódzkiego przemysłowca Nachuma Eitingona studiował w prywatnej szkole artystycznej w Berlinie, a następnie w Paryżu¹⁹. W okresie międzywojennym po zakończeniu studiów związał się z łódzkim środowiskiem młodych żydowskich artystów z grupy Stowarzyszenie Artystów START, brał udział w kilku wystawach w Łodzi, Krakowie i Warszawie. Współpracował z łódzką prasą żydowską m.in. „Łodzer Togblat” i „Najer Folksblat”. Pięć jego prac znalazło się w kolekcji łódzkiego Muzeum Historii i Sztuki. Znany był głównie jako portrecista, malował prace zamawiane przez łódzkich przemysłowców, jednak mimo to borykał się z trudną sytuacją materialną²⁰. Wraz z wybuchem wojny został zmuszony do przeniesienia się na teren utworzonego getta, gdzie zamieszkał przy ul. Rybnej 14A. W jego mieszkaniu odbywały się spotkania uwięzionych w getcie artystów. W 1942 i 1943 roku został zaangażowany w projekt stworzenia eksponatów do założonego w getcie muzeum, nad którym pieczę sprawował Wydział Naukowy kierowany przez Emanuela Hirszberga²¹. W czasie likwidacji getta w 1944 roku został deportowany do Auschwitz-Birkenau i tam zamordowany. Część prac – obrazów i rysunków Lejzerowicza została ukryta na terenie getta i ocalona przez Nachmana Zonabenda, który po wojnie przekazał je do Yad

¹⁶ Zob. www.lejzerowicz.org (dostęp: 15.07.2021).

¹⁷ YVA, O.3/3889, Zeznanie Sary Fajtlowicz (Majerowicz).

¹⁸ Duża jego część została opublikowana w: P. Spodenkiewicz, *op. cit.*, s. 118–121.

¹⁹ O. Rosenfeld, *Lejzerowicz Israel*, [w:] *Encyklopedia getta. Niedokończony projekt archiwistów z łódzkiego getta*, red. K. Radziszewska, E. Wiatr, A. Sitarek, J. Walicki, M. Polit, Łódź 2014, s. 124.

²⁰ I. Gadowska, *Interwar works by Izrael Lejzerowicz in the context of the „new art” milieu’s accomplishments in Łódź*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2017, t. 19, s. 208–209.

²¹ I. Gadowska, *Warunki działalności artystycznej...*, s. 95–98.

Vashem i Ghetto Fighters' House. Niektóre prace, w tym również powstałe w getcie, trafiły do zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego przekazane przez siostrę malarza. Pojedyncze dzieła znajdują się w kolekcjach muzealnych i rękach prywatnych²².

Drugą autorką, której prace będą przedmiotem analizy w niniejszym artykule, była Sara Majerowicz²³, urodzona w 1915 roku w Łodzi, pochodząca z rodziny zaliczającej się do klasy średniej. Uczęszczała na lekcje malarskie u Maurycego Trębacza i Konstantego Mackiewicza, znanego malarza i scenografa teatralnego, później kształciła się także w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych u prof. Adama Rychterskiego. Została członkinią Związku Artystów Plastyków i do wybuchu wojny brała udział w kilku wystawach w Łodzi, Warszawie, Poznaniu i Lwowie. Jedną z jej prac trafiła do zbiorów Muzeum Historii i Sztuki Bartoszewiczów²⁴. Po wybuchu wojny Majerowicz (używająca wówczas nazwiska Gliksman) pozostała w Łodzi. Zmuszona była przenieść się na teren getta w marcu 1940 roku, tuż po wydarzeniach tzw. „krwawej środy”, kiedy po fiasku zorganizowanej akcji przesiedleń do getta niemiecka policja i lokalni sympatycy nazizmu wypędzili przemocą pozostałych w mieście Żydów na Bałuty. Z tego okresu pochodzi wspomniany wcześniej obraz przedstawiający przepędzenie łódzkich Żydów do getta. W „dzielnicy zamkniętej” zamieszkała wraz z rodziną w budynku przy ul. Zgierskiej 13. Znalazła zatrudnienie w Wydziale Statystycznym administracji żydowskiej getta mieszczącym się przy pl. Kościelnym 4, gdzie pracowała przy produkcji ilustrowanych plansz z danymi statystycznymi. Majerowicz tak mówiła o swojej pracy: „Nasza praca polegała na wykonywaniu plansz statystycznych. Z nami współpracowali matematycy i naukowcy, myśmy na początku robili statystykę prawdziwą, tj. taką, jaką żądali Niemcy. [...] Pamiętam, jak kreśliłam krzywe linie, kiedy było więcej żywności i mniejsza śmiertelność i odwrotnie”²⁵. Ponadto zaangażowana była w ilustrowanie okolicznościowych albumów pokazujących funkcjonowanie poszczególnych agend administracji getta i tworzonych dla Rumkowskiego w celu dokumentowania jego „osiągnięć” w dziedzinie organizacji życia w dzielnicy. Majerowicz przygotowywała m.in. albumy poświęcone szkolnictwu w getcie i domom starców. Niezależnie od regularnej pracy, korzystając z dostępu do materiałów malowała własne obrazy, których część zachowała się w zbiorach w Polsce i Izraelu. W Wydziale Statystycznym pracowała do likwidacji getta,

²² <http://www.lejzerowicz.org/styled-4/index.html> (dostęp: 2.07.2021).

²³ Majerowicz to panińskie nazwisko malarki. W relacjach występuje także pod nazwiskiem pierwszego męża Gliksman, bądź drugiego Fajtlowicz. Dla czytelności tekstu autor postanowił konsekwentnie stosować nazwisko, pod jakim występuje w bazie artystów Muzeum Sztuki w Łodzi, tj. Sara Majerowicz. Zob. <https://zasoby.msl.org.pl/martists/view/938> (dostęp: 2.07.2021).

²⁴ Ibidem.

²⁵ YVA, O.3/3889, Zeznanie Sary Fajtlowicz (Majerowicz), k. 4.

kiedy to zmuszona była ukrywać się przed deportacją do Auschwitz-Birkenau. Następnie, po opuszczeniu kryjówki pracowała w tzw. Aufraumungskommando – grupie porządkowej, a następnie na zlecenie władz niemieckich wykonywała sztyldy w języku polskim i niemieckim ostrzegające przed wchodzeniem na teren zlikwidowanego getta oraz albumy dla niemieckich urzędników z Zarządu Getta. W ostatnich dniach okupacji, w obawie o życie wróciła z grupą osób do kryjówki, dzięki czemu doczekała wyzwolenia²⁶. W 1957 roku wyjechała z Polski i zmarła w Izraelu w 2005 roku²⁷.

Mosty

Jednym z najbardziej charakterystycznych elementów krajobrazu getta – zarówno w rozumieniu topograficznym, jak i literackim – były drewniane kładki wzniesione na polecenie władz niemieckich nad ulicami Zgierską i Limanowskiego. To właśnie drewniana kładka nad ulicą Zgierską była pierwszym obrazem, który namalowała Sara Majerowicz po uwięzieniu w getcie. Do jego sporządzenia wykorzystwała odnaleziony w biurze, a następnie zamalowany portret Stalina. Na obrazie *Most getta* na kładce i w jej sąsiedztwie widać przygarbione sylwetki ludzi, ogrodzenie kościoła WNMP oraz niemiecką wartownię. Wszystko osadzone w krajobrazie gęstej zabudowy Starego Miasta. Powstanie obrazu było możliwe dzięki zatrudnieniu artystki w Wydziale Statystycznym, mieszczącym się w budynku przy pl. Kościelnym 4. Korzystając z przychylności przełożonych miała dostęp do pomieszczeń, których okna wychodziły w kierunku południowym bezpośrednio na kładkę, co pozwoliło jej na spokojną niezakłóconą pracę z dala od oczu niemieckich wartowników stacjonujących tuż obok²⁸. Obecnie obraz ten znajduje się w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. Niemal identyczne ujęcie mostu można odnaleźć na co najmniej kilku fotografiach wykonanych przez kolegów Majerowicz z Wydziału – fotografów Mendla Grossmana i/lub Henryka Rossa – które często pojawiają się w publikacjach na temat getta.

Podobny kadr ujęty z poziomu ulicy, a nie z okna wykorzystał również Izrael Lejzerowicz w swoim portrecie Przełożonego Starszeństwa Żydów Mordechaja Rumkowskiego. Cały obraz, przechowywany dziś w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego, przedstawia Rumkowskiego jako opiekuna getta. Dostojny mężczyzna ubrany w płaszcz z naszytą nań gwiazdą Dawida przechodzi przez getto zaczepiany z jednej strony przez dzieci domagające się jedzenia (stąd trzymane przez nie puste garnki) szarpiające go za płaszcz, z drugiej strony otoczony jest przez dzieci konające z wyczerpania, które wydają się odcinać mu drogę. Wzrok Rum-

²⁶ Ibidem, k. 11–17.

²⁷ <https://zasoby.msl.org.pl/martists/view/938> (dostęp: 2.07.2021).

²⁸ YVA, O.3/3889, Zeznanie Sary Fajtlowicz (Majerowicz), k. 7–8.

kowskiego nawet nie pada w kierunku dzieci, zdaje się dalej kroczyć mimo „przeciwności”, przytrzymując płaszcz i trzymając się za kieszeń. Tłem do tej sceny jest „typowy” obrazek z getta – znany z wielu zachowanych fotografii i zapisów literackich. W dalszym planie drewniany most nad ul. Zgierską wypełniony przez tłumy przechodniów, pod nim niemal niewidoczny posterunek niemieckiej wachy. W bliższym kadrze, za plecami Rumkowskiego rozgrywają się dwie sceny. Pierwsza to mężczyźni ciągnący i pchający wozy z towarami, być może brukwią. Wozy są przepełnione, a mężczyźni padają z wyczerpania na chodnik. Po prawej stronie od Przełożonego Starszeństwa Żydów widać grupę osób – kobiet i mężczyzn ciągnący wózek z nieczystościami – tzw. fekaliarzy, których zadaniem było wywożenie nieczystości z przydomowych latryn, gdyż ghetto nie posiadało systemu kanalizacji. To pokazywanie Rumkowskiego na tle mostu nad ul. Zgierską występuje jeszcze w co najmniej dwóch pracach Lejzerowicza. Jednej, niemal identycznej, znanej z fotografii wykonanej w getcie, różniącej się przede wszystkim kierunkiem spojrzenia Rumkowskiego, który w tym przypadku patrzy wprost na widza, oraz drugiej, również znanej z fotografii i przypisywanej Lejzerowiczowi, gdzie Rumkowski zdaje się stać niemal pod mostem na środku ul. Zgierskiej, a kadr jest dużo ciaśniejszy.

W pracach Majerowicz i Lejzerowicza znaleźć można również przedstawienia drugiej kładki wzniesionej w północnej części getta, różniącej się swoją konstrukcją od tej nad ul. Zgierską. Kładka przy ul. Masarskiej, stanowiąca przeprawę nad ul. Limanowskiego, była mniejsza, zabudowana od góry drewnianymi elementami. Lejzerowicz utrwalił w 1942 roku wygląd tej kładki w szkicu, który obecnie znajduje się w zbiorach Yad Vashem. Przedstawia on most od strony schodów z niewielkiej odległości. Na moście widać przygarbione, wspierające się na poręczach postaci niosące pakunki i pojemniki (być może na zupe). Pod mostem na wprost autora stoi pusta budka niemieckiej wachy. Most na rysunku jest wyraźnie przeskalowany, nie osiągał on w rzeczywistości takich rozmiarów. Interesujący jest fakt, że Majerowicz również w swoim dorobku miała obraz przedstawiający most przy ul. Masarskiej, który jednak – jak podaje w relacji – zaginął²⁹.

Fekaliarze

Jak wspomina Majerowicz, jednym z ostatnich jej obrazów namalowanych w getcie byli *Fekaliści po likwidacji getta*. Obraz powstał, gdy autorka skoszarowana była w utworzonym na jego terenie obozie dla tzw. komando porządkowego. Obraz ten udało się uratować, kilkakrotnie był prezentowany w Polsce po zakończeniu wojny, jednak w 1950 roku podczas próby przesłania go do

²⁹ Ibidem, k. 8.

muzeum w Jerozolimie obraz zaginął³⁰, nie dysponujemy jego fotografiami, dlatego nie można wiele powiedzieć na jego temat. Istotnym dla niniejszego opracowania jest fakt, że malarka zwróciła uwagę na fenomen fekalarzy i podobnie jak inni uznała go za jeden z charakterystycznych elementów rzeczywistości getta.

W pracach Lejzerowicza pojawiają się ludzie wywożący nieczystości zarówno jako tło, scenka, jeden z charakterystycznych obrazków z ulic „dzielnicy zamkniętej”, jak i samodzielny temat. Zachowane dwa rysunki znajdujące się w *Yad Vashem* przedstawiają grupy fekalarzy przy pracy. Na pierwszym rysunku Lejzerowicz utrwalił moment mijania się na ulicy dwóch grup osób wywożących nieczystości ciągnących duże (dwuosiove) beczkowsy. Do obsługi takiego wozu wykorzystywano co najmniej pięć osób. Na rysunku przedstawione są zarówno kobiety, jak i mężczyźni, pchający bądź ciągnący beczki z nieczystościami. Pochłonięci morderczą pracą są odwróceniem plecami do widza, bądź ich wzrok ucieka poza kadr. Rysunek zawiera wiele szczegółów, które znane są z fotografii bądź z opisów – np. szmaty, którym przykrywano wieka beczek, by nie doprowadzać do wylewania nieczystości na nierównych ulicach getta. Tłem do sceny są ledwo naszkicowane jedno- i dwupiętrowe budynki charakterystyczne dla północno-wschodniej części getta – dzielnicę Marysin.

Drugi rysunek przedstawia grupę fekalarzy obsługującą wóz mniejszego typu (jednosioowy). Osoby pracujące przy wywozie nieczystości są wyraźnie młodsze niż ci utrwaleń na pierwszym z omawianych rysunków. Być może są rodziną – najstarszy mężczyzna ciągnie wóz, dwójka młodszych, w tym kilkunastoletni chłopiec asystują mu przy dyszlu, a z tyłu beczkę popycha kobieta. Faktem jest, że do wywozu nieczystości zatrudniane były całe rodziny, co znajduje swoje potwierdzenie w dokumentach i fotografiach z getta. Wyjątkowe w tym rysunku jest to, że trójka postaci zerka na widza, najstarszy mężczyzna, chłopiec oraz kobieta spoglądają na obserwatora, co tworzy wyjątkową sytuację interakcji – widz zostaje włączony do sceny, nie jest jedynie jej obserwatorem. Tłem do całej sytuacji są zabudowania centralnego getta – ulica utwardzona kamieniami polnymi, wysokie, zaniedbane kamienice z chaotycznymi przybudówkami. Po drugiej stronie ulicy przechodzi przygarbiona kobieta niosąca w ręku pakunek lub garnek na zupę.

Głód

Ostatnim wybranym motywem poruszonym przez omawianych artystów w ich twórczości z czasu getta jest wszechobecny głód i wizerunki ludzi naznaczonych przez chroniczne niedożywienie. Jest to motyw wyjątkowo często obecny we

³⁰ Ibidem, k. 15.

wszystkich świadectwach z dzielnicy zamkniętej. Można by powiedzieć, że słowo głód zostało w getcie odmienione przez wszystkie możliwe przypadki. Lejzerowicz w jednym ze swych rysunków pt. *Głodny z getta*, znajdującym się obecnie w kolekcji Yad Vashem, naszkicował sylwetkę skrajnie niedożywionego mężczyzny. Jego postać kojarzy się z używanym w getcie określeniem – „klepsydra”. Jak czytamy w *Encyklopedii getta*, w tekście Oskara Singera, było to „W getcie powszechnie stosowane określenie ludzi wychudzonych z głodu, wyglądających jak własny nekrolog (żywy trup). Jego dni były policzone, a określenie »klepsydra« oznaczało ogólne współczucie. Jeśli taki biedak został polecony jakiemuś zakładowi do zatrudnienia, było pewne, że jako »klepsydra« zostanie odrzucony. Ponieważ większość ludzi w getcie była w takim nędznym stanie, można sobie wyobrazić, jak popularne było wyrażenie »klepsydra«”³¹. Odziany w łachmany, z naznaczonymi głodem rysami i pustym spojrzeniem mężczyzna na rysunku Lejzerowicza jest ofiarą i dowodem przeprowadzonej zbrodni.

Głód jest również tematem obrazu *Portret kobiety* Sary Majerowicz z 1941 roku, na którym przedstawiona jest wychudzona postać. Siedząca kobieta ubrana w biały fartuch, z żałobnym nakryciem głowy nie budzi w odbiorcy tyle emocji, co mężczyzna z rysunku Lejzerowicza. Gdyby nie ledwo widoczna gwiazda Dawida na fartuchu, trudne byłoby wskazanie gettowego pochodzenia tej pracy. Widać jednak i gwiazdę, i wygłodzone rysy staruszki, która siedzi we wnętrzu mieszkania i patrzy spokojnym wzrokiem poza kadr. Jej postać niejako reprezentuje tysiące kobiet żydowskich uwięzionych w getcie, uwiecznionych na fotografiach i w świadectwach z łódzkiej „dzielnicy zamkniętej”.

„Przestrzeń getta była tak ciasna, że te same motywy, zwłaszcza most, pojawiają się także u innych malarzy getta [...]”, pisał Spodenkiewicz wspominając twórczość Majerowicz i Lejzerowicza³². Trafne spostrzeżenie można rozszerzyć także na pozostałe formy dokumentacji rzeczywistości – fotografię i literaturę. Charakterystycznymi i często powielanymi w publikacjach można bowiem nazwać zdjęcia przedstawiające kładkę przy pl. Kościelnym, zarówno wykonane od strony getta przez żydowskich fotografów, jak i z ul. Zgierskiej od tzw. strony aryjskiej. Literackie opisy mostów, przede wszystkim wspomnianego u zbiegu ulic Zgierskiej i Brzezińskiej odnaleźć można w oficjalnej dokumentacji getta – *Kronice* czy *Encyklopedii getta*, w której zaplanowano nawet odrębne hasło poświęcone mostom³³. Wiele razy motyw ten przewija się w osobistych zapiskach więźniów

³¹ O. Singer, *Klepsydra*, [w:] *Encyklopedia getta...*, s. 110.

³² P. Spodenkiewicz, *op. cit.*, s. 120.

³³ *Mosty*, [w:] *Encyklopedia getta...*, s. 140.

getta np. w reportażu Bernarda Heiliga³⁴, opowiadaniu Jeszai Szpigla *Śmierć Anny Jakowlewny Tiomkiny*³⁵, opowiadaniu Abrama Cytryna³⁶ czy w poezji gettowych twórców³⁷. Wszystkie te formy zapisu się uzupełniają tworząc wielowarstwowe opisy unikalnych zjawisk getta.

Już ten jeden trop pozwala podążać szlakiem kolejnych „popularnych” motywów getta – budynku kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny, fekaliarzy, postaci Przełożonego Starszeństwa Żydów, przedstawień głodu i nędzy. Zbiór tych motywów tworzy swoistą mapę i przynależy do „kultury getta” – jak nazywał to zjawisko Oskar Rosenfeld we wstępie do przygotowywanej w „dzielnicy zamkniętej” *Encyklopedii*³⁸. Obok ciasnoty przestrzeni ukazywanie podobnych motywów można też tłumaczyć ich wagą, rolą, jaką odgrywały te zjawiska w rzeczywistości getta. Mosty były nową konstrukcją wzniesioną na potrzeby komunikacji wewnętrznej getta nad wyłączonymi z jego terenu ulicami Zgierską i Limanowskiego. Ich pojawienie się w przestrzeni zbiegło się więc z utworzeniem „dzielnicy zamkniętej”, stąd stały się niejako jej symbolem. Podobnie fekaliarze, którzy zastąpili dotychczas używane konie w roli siły pociągowej beczkowozów z nieczystościami. Zdegenerowany krajobraz getta, naznaczeni głodem jego mieszkańcy, czy postać Przełożonego Starszeństwa Żydów – „króla” getta – wszystko to w pewnym stopniu były zjawiska unikalne, dotychczas nie znane w ogóle lub w tak szerokim zakresie, stąd artyści, literaci, dziennikarze zdecydowali się utrwaląć je w swojej twórczości, czy to plastycznej, czy w świadectwach pisanych.

Bibliografia

YVA, O.3/3889, Zeznanie Sary Fajtlowicz (Majerowicz), k. 4.

Cytryn A., *Straszny czyn matki (Fakt rzeczywisty wyjęty z życia getta)*, [w:] *Oblicza getta. Antologia tekstów z getta łódzkiego*, red. K. Radziszewska, E. Wiatr, Łódź 2017, s. 197–221.

Fogelbaum M., *Most*, [w:] *Oblicza getta. Antologia tekstów z getta łódzkiego*, red. K. Radziszewska, E. Wiatr, Łódź 2017, s. 336.

Frenkiel J., *Teatr i inna działalność artystyczna w getcie łódzkim w latach 1940–1944*, [w:] *Łódzkie sceny żydowskie. Studia i materiały*, oprac. M. Leyko, Łódź 2000, s. 91–121.

³⁴ B. Heilig, *Pierwsze siedem miesięcy w getcie Litmannstadt. Przelotne wrażenia i obrazy*, [w:] *Oblicza getta. Antologia tekstów z getta łódzkiego*, red. K. Radziszewska, E. Wiatr, Łódź 2017, s. 109.

³⁵ J. Szpigiel, *Śmierć Anny Jakowlewny Tiomkiny*, [w:] *ibidem*, s. 189–190.

³⁶ A. Cytryn, *Straszny czyn matki (Fakt rzeczywisty wyjęty z życia getta)*, [w:] *ibidem*, s. 199–200.

³⁷ M.in. wiersz *Most* Marka Fogelbauma, czy wiersz o tym samym tytule sygnowany M.G. – M. Fogelbaum, *Most*, [w:] *ibidem*, s. 336–337; M.G., *Most*, [w:] *ibidem*, s. 340.

³⁸ O. Rosenfeld, *Encyklopedia getta*, [w:] *Encyklopedia getta...*, s. 3–4.

- Gadowska I., *Interwar works by Izrael Lejzerowicz in the context of the „New Art” Milieu’s Accomplishments in Łódź*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2017, t. 19, s. 205–220.
- Gadowska I., *Warunki działalności artystycznej plastyków w getcie łódzkim 1940–1944 w świetle źródeł: dokumentacji administracyjnej, wspomnień i relacji świadków*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2020, nr 16, s. 83–117.
- Getto łódzkie / Litzmannstadt Getto 1940–1944*, red. J. Baranowski, S.M. Nowinowski, Łódź 2009.
- Grossman M., *With a Camera in the Ghetto*, New York 1977.
- Heilig B., *Pierwsze siedem miesięcy w getcie Litzmannstadt. Przelotne wrażenia i obrazy*, [w:] *Oblicza getta. Antologia tekstów z getta łódzkiego*, red. K. Radziszewska, E. Wiatr, Łódź 2017, s. 99–120.
- Leociak J., *Tekst wobec Zagłady (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997.
- Loose I., *Twarz getta. Fotografie i fotografowie w Getcie Litzmannstadt 1940–1944*, [w:] *Twarz getta. Zdjęcia żydowskich fotografów z Getta Litzmannstadt*, oprac. I. Loose, Łódź–Berlin 2014.
- Łódzkie sceny żydowskie. Studia i materiały*, oprac. M. Leyko, Łódź 2000.
- M.G., *Most*, [w:] *Oblicza getta. Antologia tekstów z getta łódzkiego*, red. K. Radziszewska, E. Wiatr, Łódź 2017, s. 340.
- Mosty*, [w:] *Encyklopedia getta. Niedokończony projekt archiwistów z łódzkiego getta*, red. K. Radziszewska, E. Wiatr, A. Sitarek, J. Walicki, M. Polit, Łódź 2014, s. 140.
- Rosenfeld O., *Encyklopedia getta*, [w:] *Encyklopedia getta. Niedokończony projekt archiwistów z łódzkiego getta*, red. K. Radziszewska, E. Wiatr, A. Sitarek, J. Walicki, M. Polit, Łódź 2014, s. 3–4.
- Rosenfeld O., *Lejzerowicz Israel*, [w:] *Encyklopedia getta. Niedokończony projekt archiwistów z łódzkiego getta*, red. K. Radziszewska, E. Wiatr, A. Sitarek, J. Walicki, M. Polit, Łódź 2014, s. 124.
- Ross H., *Lodz Ghetto Album*, London 2004.
- Singer O., *Klepsydra*, [w:] *Encyklopedia getta. Niedokończony projekt archiwistów z łódzkiego getta*, red. K. Radziszewska, E. Wiatr, A. Sitarek, J. Walicki, M. Polit, Łódź 2014, s. 110.
- Sitarek A., *Te parę weselszych chwil... Życie kulturalne getta łódzkiego*, „Słowo Żydowskie” 2011, nr 8 (474), s. 28–29.
- Spodenkiewicz P., *Zaginiona dzielnica. Łódź żydowska – ludzie i miejsca*, Łódź 2006.
- Szpigiel J., *Śmierć Anny Jakowlewny Tiomkiny*, [w:] *Oblicza getta. Antologia tekstów z getta łódzkiego*, red. K. Radziszewska, E. Wiatr, Łódź 2017, s. 185–189.
- <https://www.lejzerowicz.org>
- <https://zasoby.msl.org.pl/martists/view/938>

*Abstract***Jewish artists and the Holocaust. The ghetto in the works of Izrael Lejzerowicz and Sara Majerowicz**

This text is an attempt to find an answer to the question of how two artists imprisoned in the Łódź ghetto – Sara Majerowicz and Izrael Lejzerowicz – recorded the “closed district” in their works. The article is a review of the undertaken topics, with an attempt to relate them to written testimonies from the ghetto and to locate them in a constellation of various stories about the ghetto experience. It is interesting that those of the ghetto inhabitants who decided to record their experiences, whether in the form of literature, photography or painting, often took up similar themes or motifs. When looking for motivation for artistic activities I refer to the proposal formulated by Jacek Leociak relating to written testimonies: recording experiences was motivated by the conscious duty of preserving the truth that should be presented to the world, the need to prepare “evidence” of the crimes carried out, accusing the perpetrators, and “keeping of a trace of myself”. The psychological mechanism was also important, in which the continuation of pre-war artistic activity was a form of self-therapy – an escape from reality into art, into the world of ideal values.

Eleonora Jedlińska

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0002-4322-5563>

Grupa Jung Idysz i tradycja ekspresjonizmu – malarstwo szkoły bostońskiej

Prekursorów ekspresjonistycznego malarstwa figuratywnego w Ameryce należy szukać w Europie, ściśle – jakkolwiek literatura tego faktu nie podkreśla – w sztuce grupy łódzkich twórców, których nazwiska ukonstytuowały odrębny, oryginalny styl „żydowskiego ekspresjonizmu”. Artystyczno-literacka grupa Jung Idysz istniała w latach 1919–1921. Tworzyli ją młodzi artyści, pisarze, poeci i dziennikarze związani z Łodzią. W jej skład wchodził: Mojżesz Broderson, Jankiel Adler, Henryk Barciński, Wincenty Brauner, Ida Brauner, Zofia Gutentag, Pola Lindendorf, Dina Matus, Marek Szwarc, Icchak Kacnelson i Jecheskiel Mojżesz Neuman. Nazwa mogła nawiązywać do nowojorskiej grupy literackiej Di Junge (działającej w latach 1907–1919), skupiającej pisarzy i poetów z Polski i Rosji¹. Najważniejsze informacje dotyczące działalności Jung Idysz zawarł Szwarc w swych wspomnieniach spisanych w latach 50. w Paryżu². Pewne dane dotyczące grupy oraz unikalne zdjęcia przedstawiające Szwarc, Adlera i Brodersona, pozujących z zeszytem 2–3 pisma „Jung-Idysz”, zamieszczone zostały w katalogu wystawy Jankiela Adlera z 1985 roku³.

Początków powstania łódzkiej grupy Jung Idysz należałoby szukać w Paryżu, na Montparnasse, w tanich lokalach przy avenue du Maine, rue Falgurière,

¹ Di Junge – grupa działająca w Nowym Jorku, głosiła zerwanie z dydaktyzmem, sentymentalizmem oraz realistycznymi motywami społecznymi w literaturze żydowskiej. Bliski był jej symbolizm, nacisk na wyobraźnię poetycką, analizę psychologiczną, indywidualizm oraz spontaniczność. Z ugrupowaniem tym związani byli tacy pisarze, poeci i dramaturdzy, jak np.: Moyshe-Leyb Halpern, H. Leivick, Zishe Landau, Mani Leib, David Ignatoff, Isaac Raboy. Nazwiska wymienionych autorów podaję według zapisu w publikacji wydanej w Stanach Zjednoczonych w 1976 r.: Ruth R. Wisse: *Di Yunge and the problem of Jewish aestheticism*, „Jewish Social Studies” 1976, nr 3–4, s. 265–276. Pionierską pracę poświęconą łódzkiej grupie Jung Idysz jest publikacja Jerzego Malinowskiego: *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.

² M. Szwarc, *Mémoires entre deux mondes*, Paris 2010, s. 185–290.

³ *Jankel Adler 1985–1949*, red. U. Krempel, K. Thomas, kat. wyst., Städtische Kunsthalle Düsseldorf – The Tel Aviv Museum – Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1985, s. 59–66.

w pracowniach La Ruche w okolicach Vaugirard, gdzie zatrzymywali się młodzi artyści żydowscy ze wschodniej Europy, przybywający do miasta nad Sekwaną przed I wojną światową. „Spotykali się w kawiarniach Carrefour Vavin; tam, z tego przemieszania ras i kultur, narodziło się właśnie to, co nazwano *École de Paris*”⁴ – pisze Jean-Paul Crespelle. Nieznający często innego języka niż jidysz, biedni, niebawem odegrali znaczącą rolę w kształtowaniu sztuki awangardy europejskiej i – jak się okaże – amerykańskiej. Ich oryginalna twórczość, oderwana od naturalistycznego obrazowania świata, ewokująca wewnętrzne, indywidulane doświadczenia znalazła wyraz w malarstwie, rzeźbie i w sposób szczególny w grafice. Była to sztuka nosząca „piętno barokowego ekspresjonizmu i – jak zauważa Crespelle – właściwej żydowskiej duszy melancholii”⁵. Bernard Dorival, kurator jednej z pierwszych wystaw prezentujących dzieła artystów kręgu *École de Paris* (wystawa miała miejsce w Musée national d’art moderne w Paryżu w 1961 roku), tak pisał o ich sztuce:

Nawet szczęśliwe dni są dniami przygnębienia: na przykład przedstawiane przez Chagalla święta napęniają nas uczuciem rozdzierającego smutku. Zło panuje niepodzielnie... Jest na tym świecie wszechmocne, dzieli się władzą ze swoją starą przyjaciółką śmiercią... Chagall dostrzega ją pod śniegiem stepów; urzeczony nią Soutine maluje swoje arcydzieła... Skazana na zagładę, splamiona występkiem, pogrążona w żałobie przez nieuniknione pasmo smutku, ludzkość ukazuje się tym mistrzom żalosna z samej swej istoty⁶.

Francuscy krytycy widzieli twórczość artystów żydowskich jako wywiedzioną ze szkół sztuk pięknych w Polsce i Rosji, gdzie – jak uważali – umacniano w młodych adeptach sztuki inklinacje do „przygnębiającego ekspresjonizmu”⁷, w swych korzeniach tkwiącego w ekspresjonizmie niemieckim. W istocie ekspresjonizm reprezentowany przez artystów związanych z Die Brücke i Der Blaue Reiter najintensywniej objawił się w twórczości artystów Jung Idysz i poznańskiego Buntu. Ekspresjonizm niemiecki, w swej późniejszej wersji, miał duży wpływ na członków łódzkiej grupy ze względu na ideologie aktywistyczne propagujące duchową odnowę ludzkości. Idea ta miała poprowadzić ku rewolucji społecznej i nowemu łaadowi, opierającemu się na powszechnej sprawiedliwości. Najważniejszym przedstawicielem grupy był Jankiel Adler, który z ekspresjonizmem zetknął się około 1917 roku, gdy mieszkał w Niemczech (w Kolonii i Wuppertalu), przyjaźnił się wówczas m.in. z Franzem Seifertem.

Stylistyka ekspresjonistyczna w twórczości artystów żydowskich, którzy przyjechali do Paryża po 1918 roku i których twórczość poprzedziła działalność łódzkiej

⁴ J.-P. Crespelle, *Montparnasse w latach 1905–1930*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 61.

⁵ Ibidem, s. 66.

⁶ B. Dorival, *L'École de Paris au Musée national d'art moderne*, edit. A. Somogy, kat. wyst., Musée national d'art moderne Paris, Paris 1961, cyt. za: J.-P. Crespelle, *op. cit.*

⁷ Ibidem, s. 66.

grupy Jung Idysz, znalazła kontynuację w sztuce metaforycznej, odzwierciedlającej ich kulturowe korzenie. „Niektórych malarzy – piszą Brus-Malinowska i Malinowski – fascynowały irracjonalne nurty filozofii i akceptacja żydowskiej tradycji, łączono czasem z fascynacją chrześcijaństwem, jak u Chagalla i Menkesa”⁸.

Dla artystów kręgu Jung Idysz jednym z celów było poszukiwanie żydowskiej formy i stylu, wyrażane w ekspresjonistycznych grafikach o tematyce chrystologicznej i starotestamentowej. W poszukiwaniu własnej tożsamości artyści żydowscy przez twórczość plastyczną chcieli wypracować idiom, który pozwoliłby im stać się integralną częścią cywilizacji zachodniej. Działalność grupy wpisywała się w dyskusję o sztuce żydowskiej i jej nieżydowskich kontekstach. W 1919 roku na łamach wydawanego w Łodzi czasopisma „Tel-Awiv” ukazał się ważny tekst Marka Szwarcza *Sztuka a Żydzi*⁹. Autor dowodził konieczności oddzielenia twórczości artystycznej od idiomu narodowego. Twierdził też – pisząc na łamach „Naszego Przeglądu” – że „złe rozumienie sztuki narodowej, zapożyczone ze słownika sensacyjno-politycznego, wywołało dążenie niektórych artystów do nadmiernego unarodowienia sztuki. Nie wyszło to nigdzie poza granice stylizacji ludowych”¹⁰. Artykuł był z jednej strony próbą uchwycenia specyfiki sztuki żydowskiej wynikającej z charakteru religii, z drugiej zaś określenia miejsca artystów żydowskich w dziejach sztuki zachodnioeuropejskiej.

Istota sztuki żydowskiej, jej źródła, ramy, styl, specyfika jej ikonografii zajmowały młodych twórców żydowskich co najmniej od końca XIX wieku. Przeobrażenia zachodzące w twórczości artystów żydowskich zdeterminowane były w dużej mierze talmudycznym zakazem tworzenia wizerunku Boga oraz postaci ludzkich. Nakaz ów, nie zawsze w przeszłości przestrzegany, wywodzi się z tekstów zawartych w Księgach Mojżeszowych (Wj 20,4; Kpł 26,1; Pwt 4,16–18), a jego celem było zapobieżenie rozprzestrzenianiu się bałwochwalstwa wśród Izraelitów¹¹.

Rodząca się na początku XX wieku nowa sztuka żydowska swe „źródło” i swe „niebo”, o których pisał Martin Buber¹², odnajdywała w języku jidysz, folklorze

⁸ J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007, s. 179.

⁹ M. Szwarc, *Sztuka a Żydzi*, „Tel Aviv” 1919, r. 1, z. 4, s. 185–189.

¹⁰ M. Szwarc, *Sztuka żydowska w Paryżu (ze wspomnień artysty)*, „Nasz Przegląd” 1923, nr 252, s. 3.

¹¹ Por. A. Kampf, *The quest for a Jewish style*, [w:] *Chagall to Kitaj. Jewish Experience in 20th Century Art*, ed. A. Kampf, kat. wyst., Barbican Art Gallery, London 1990, s. 26–27. Według np. Lionela Kochana problem braku akceptacji sztuk wizualnych w kulturze Żydów nie jest jednoznaczny. Biblijny zakaz nie odnosi się do estetycznej niewrażliwości Żydów, co najczęściej jest zaznaczane na przełomie XIX i XX wieku, a wręcz przeciwnie – został podjęty właśnie z respektu dla jej siły. Por. L. Kochan, *Jews, Idols and Messiahs. The Challenge from History*, Oxford 1990, s. 132. Zdolności artystyczne rozbudzają w człowieku – twierdzi m. in. Steven Fine – psychiczną pokusę sytuowania dzieła ponad zwykłą zmysłowość estetyczną, stanowiąc tym samym rodzaj niebezpieczeństwa przypisywania sobie możliwości kreacyjnych przyporządkowanych jedynie Bogu przez człowieka. Zob. S. Fine, *Art and Judaism in the Greco-Roman World. Toward a New Jewish Archaeology*, Cambridge 2005, s. 3–4.

¹² Por. M. Buber, *Lesser Ury*, „Ost und West” 1901, nr 2.

ludowym i w tradycji żydowskich miasteczek Rosji, Ukrainy, Białorusi, Litwy i na ziemiach Polski. W szczególnej postaci została wyrażona przez artystów żydowskich, żyjących w diasporze wschodnioeuropejskiej.

Nowoczesny styl żydowski czerpał tak samo z abstrakcji, jak i z motywów folkloru żydowskiego – te komponenty obecne były w sztuce m.in. Ossipa Zadkina, El Lissitzky'ego, Jacquesa (wł. Chaim Jakob) Lipschitza, Jankiela Adlera oraz we wczesnych pracach (szczególnie w metaloplastyce) Marka Szwarca.

Twórczość żydowskich artystów, pionierów i koryfeuszy awangardy europejskiej, u swych początków związanych mniej lub bardziej ściśle z École de Paris, po II wojnie światowej wydaje się wracać do tych form wyrazu, które stały się swoistym rysem sztuki żydowskiej, określanej niekiedy jako „żydowski ekspresjonizm”. Złączenie ekspresjonizmu, pewnych struktur kubistycznych oraz form przez samych artystów określanych jako orientalizujące (wymienić należy tu takich twórców jak Ossip Zadkine, Jacques Lipchitz czy Marek Szwarz), przyczyniło się do powstania szeregu realizacji, które łączy pewien wspólny idiom.

Artyści żydowscy z Europy Wschodniej, którzy na początku XX wieku przyjechali do Paryża, tworzyli sztukę będącą wyjątkową kombinacją wymienionych wyżej cech z wpływami nowoczesnej sztuki Zachodu, z wątkami chasydzkiego panteizmu i tradycji ludowych. Istotny wpływ na ich twórczość miał także światopogląd ukształtowany przez środowisko młodych lewicujących Żydów. Obok tradycji ludowej, biblijnej, najbliższy paryskiemu kręgowi artystów żydowskich był ekspresjonizm. Dla tego pokolenia twórców był on punktem wyjścia, z niego czerpali w pierwszym okresie twórczości, by następnie wytworzyć nowe, własne kierunki. Docierali do surrealizmu, kubizmu, konstruktywizmu, taszizmu, abstrakcjonizmu, nasycając te nurty charakterystycznym melancholijnym liryzmem, mistycyzmem, wplatając wątki odwołujące do kultury kształtowanej na obszarze, gdzie przez stulecia formowała się tożsamość Żydów wschodnioeuropejskich. Omawiani w niniejszym artykule twórcy, przeszedłszy drogi wytyczone przez awangardę dwudziestolecia, po wydarzeniach II wojny światowej wrócili do ekspresjonizmu jako stylistyki najadekwatniej – ich zdaniem – mogącej wyrazić okropności XX wieku

Ekspresjonizm, obok fowizmu, futuryzmu, dadaizmu – dominujących nurtów sztuki XX wieku – zyskał szczególne miejsce w Europie i Stanach Zjednoczonych. Okazał się inspirujący i trwały dla artystów współczesnych o żydowskich korzeniach działających w Ameryce. Jego międzynarodowy zasięg, postulowanie szeroko pojmowanej wolności, program ideowy i założenia formalne wymagały wypracowania takiego medium artystycznego, którego przekaz byłby możliwie najszerszy, demokratyczny, czytelny i jednocześnie wyrażający emocje. Adekwatnym nośnikiem stał się druk, pozwalający na eksperymentowanie, dający poczucie wolności i napięcia związanego z brakiem możliwości przewidzenia efektu końcowego powstającego dzieła, oraz zapewniający dostępność.

Starotestamentowe motywy, postaci proroków, królów, ale także chrześcijańskich świętych naznaczone groteską, pełną ekspresji deformacją obecne w pracach artystów żydowskich wydawały się wkraczać z przeszłości w przyszłość; wyrażać i uosabiać idee formułowane przez ekspresjonistów.

Niemieccy twórcy głoszący hasła duchowej odnowy ludzkości, którą poprzedzi powszechna rewolucja społeczna, wydawali się bliscy oczekiwaniom żydowskiej młodzieży marzącej o wspólnocie idei, narodów, religii, o świecie bez rasowych uprzedzeń¹³. Dla artystów żydowskich z początków XX wieku, tak jak dla przedstawicieli późnej fazy ekspresjonizmu, postacią, która łączy tradycję żydowską i religię chrześcijańską stał się Chrystus jako ucieleśnienie „nowego człowieka”. W postaci Zbawiciela z jednej strony widzieli Nietzscheańskiego wędrownego filozofa, nago tańczącego Chrystusa-Dionizosa przeciwstawiającego się Chrystusowi Ukrzyżowanemu; z drugiej – podkreślali, że Chrystus był Żydem. Przyjęcie takiej perspektywy pozwoliło przedstawicielom Jung Idysz połączyć ideę „nowego człowieka” ekspresjonistów z symboliką żydowskiego odrodzenia narodowego, tym samym pogodzić tradycję chrześcijańską z judaistyczną.

Bezpośrednią przyczyną „przeniesienia” ekspresjonizmu do Stanów Zjednoczonych było dojście Hitlera do władzy i uznanie przez nazistów sztuki ekspresjonistycznej za zdegenerowaną. Ernst Ludwig Kirchner 15 czerwca 1938 roku, po uprzednim zniszczeniu klocków wszystkich swoich drzeworytów, popełnił samobójstwo, Otto Dixowi i Karlowi Schmidtowi-Rottluffowi zabroniono wystawiać; tego drugiego naziści poddali nadzorowi policji, a jego obrazy zostały skonfiskowane. Wówczas wielu artystów żydowskich tworzących sztukę nowoczesną, w tym ekspresjoniści, chcąc ratować życie, wyemigrowało za ocean (m.in. Lyonel Feininger, Max Beckmann i Georg Grosz). Wpływ ekspresjonizmu i jego międzynarodowy zasięg utwaliły wydarzenia II wojny światowej, wobec których ta stylistyka – z punktu widzenia artystów, którzy przeżyli Zagładę – wydawała się najodpowiedniejsza.

John Willet wyróżnia trzy zasadnicze czynniki, które spowodowały umocnienie ekspresjonizmu w Europie i Ameryce:

przybycie niemieckich artystów, muzyków, pisarzy, ludzi teatru i różnego rodzaju pośredników kultury [...]; naturalne powiązania lewicowych poglądów politycznych (główną opozycję wobec faszyzmu w owych czasach stanowiła lewica) z ekspresjonizmem i jego pokłosiem; i wreszcie instynktowne przekonanie, że wszystko, co faszyci odrzucają, zasługuje na poparcie. W rezultacie, lokalny ekspresjonizm, prawie w każdym kraju, skonsolidował się oraz wyrósł dzięki lepszej znajomości i akceptacji tego, co kierunek niemiecki pragnął osiągnąć¹⁴.

¹³ Por. J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 189.

¹⁴ J. Willet, *Ekspresjonizm*, tłum. M. Kluk, Warszawa 1976, s. 241.

W Stanach Zjednoczonych pierwsze wystawy dzieł Kirchnera, Noldego i Schmidta-Rottluffa miały miejsce w latach 1936–1939 w Nowym Jorku w Bucholtz Gallery; Kirchner miał także wystawę w Detroit Institute of Arts.

Po II wojnie światowej za oceanem powstały trzy najważniejsze ośrodki sztuki ekspresjonistycznej – w Chicago, Nowym Jorku i Bostonie. Najbliżsi tradycyjnie rozumianemu ekspresjonizmowi (tzw. figuratywnemu), którego dotyczy niniejszy tekst, pozostali artyści bostońscy. Ekspresjonizm bostoński, którego przedstawiciele wywodzą się z tradycji żydowskiej – niemal nieznaną w Europie, niedocenianą, uznawaną za epigoński – zachował idiom stylistyczny, tematyczny i ideologiczny wypracowany na początku XX wieku, jaki znamy z twórczości artystów École de Paris i Jung Idysz.

David Aronson urodził się na Litwie w 1923 roku, do Stanów Zjednoczonych razem z rodziną wyemigrował w roku 1929. Zamieszkali w jednej z dzielnic Bostonu, gdzie tradycyjnie osiedlali się żydowscy przybysze ze wschodniej Europy. Aronson, podobnie jak wielu artystów o żydowskich korzeniach, otrzymał tradycyjne wykształcenie. Podczas studiów w bostońskiej School of the Museum of Fine Art, uczył się pod opieką Karla Zerbego, który w latach 1937–1955 prowadził tam pracownię malarstwa. Pierwsza wystawa Aronsona została zorganizowana w 1945 roku. Zainspirowany ekspresjonizmem artystów żydowskich, w swym malarstwie przedstawiał motywy ze Starego i Nowego Testamentu oraz sceny obrazujące folklor żydowski. Podobnie jak czynił to Adler, wprowadzał do obrazów litery i napisy hebrajskie i elementy symboliczne – charakterystyczne typy ludzkie, szczegóły stroju, gesty rąk.

W obrazie *Zmartwychwstanie* [il. 1] z 1945 roku, wzorując się na malarstwie Marca Chagalla, zapewne także Jankiela Adlera, na co wskazuje wydłużony format dzieła, koloryt, patetyczne gesty, pewna geometryzacja, odwołanie do folkloru ludowego [il. 2] – choć w tekstach amerykańskich krytyków nazwisko Adlera nie jest przywoływane – Aronson przedstawia postać Chrystusa w otoczeniu muzykujących aniołów. Tak jak dla członków Jung Idysz ważnym czynnikiem symbolicznym stało się zaznaczenie żydowskiego pochodzenia Chrystusa, tak Aronson wyobraża go jako Boga-Człowieka cierpiącego. Chrystus jest tu przedstawiony jako martwy, ułożony w drewnianej skrzyni wyścielonej kwiatami. Otaczające go realistycznie odtworzone figurki aniołów sugerują twarze nieżyjących dzieci zgładzonych w czasie wojny. Dzieło to łączy motywy nowotestamentowe z folklorem żydowskim i pośrednim odniesieniem do Zagłady. Twarz Chrystusa i aniołów jest potraktowana naturalistycznie, z mocnym podkreśleniem „żydowskich” rysów. W katalogu wystawy *Fourteen Americans* w MoMA w Nowym Jorku w 1946 roku zamieszczono wypowiedź Aronsona, w której padły znamienne słowa:

Religia i sztuka to dwa sposoby poszukiwania ostatecznej prawdy. Religijność dotyczy wszelkich społeczności świata. Sztuka jest współczująca [...], wyraża prawdę. Przez sztukę wyrażamy siebie, sztuka może uwolnić nas od narzucanych doktryn religijnych [...]. Źródłem prawdy jest *Pismo Święte*. Moje obrazy nie opowiadają historii. Po prostu odwołuję się do problemów ponadczasowych po to, by przedstawiać problemy dzisiejsze¹⁵.



Il. 1. D. Aronson, *Zmartwychwstanie*, 1945, kolekcja Mr and Mrs Earle Ludgin

Źródło: *Fourteen Americans*, red. Dorothy C. Miller, kat. wyst., Museum of Modern Art New York, New York 1946, s. 13.

¹⁵ *Fourteen Americans*, red. D.C. Miller, kat. wyst. Museum of Modern Art, MOMA 10 September – 8 December 1946, New York 1946, s. 11. Por. także: *Boston Modern Figurative Expressionism as Alternative Modernism*, red. J. Bookbinder, New Hampshire-New England 2005, s. 247. Judith Bookbinder twierdzi, że ekspresjonizm bostoński stanowi integralną część amerykańskiego modernizmu, co jest o tyle istotne, że bostońscy ekspresjoniści figuratywni byli przez lata marginalizowani. Wizytówką powojennego modernizmu miał być ekspresjonizm nowojorski.



Il. 2. J. Adler, *Ostatnia godzina rabiego Eleazara*, ok. 1918–1919

Źródło: J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 183.

Sformułowania te wydają się bliskie refleksjom Marka Szwarca o związkach religii ze sztuką. Dostrzegał on rolę Pisma Świętego, uważając je za źródło plastycznych wyobrażeń, nazywając np. *Pieśń nad Pieśniami* rzeźbą żydowską, a proroków malarzami, których pejzaże przejmują zgrozą i zachwycają majestatem, wspominał też mitycznego Bezalela, wznoszącego przybytek według boskich wskazówek, przekazanych za pośrednictwem Mojżesza. Według Szwarca, trakto-

wanie Biblii jako katalogu postaci i zbioru motywów doprowadziło do trwałego odseparowania sztuki od religii¹⁶.

Kolejnym artystą związanym z grupą ekspresjonizmu figuratywnego w Stanach Zjednoczonych jest Hyman Bloom. Willem de Kooning, w wywiadzie przeprowadzonym z nim w 1954 roku przez Bernarda Cheata, profesora historii sztuki Uniwersytetu w Yale, określił Blooma jako równoważnego Jacksonowi Pollockowi, nazywając go „pierwszym abstrakcyjnym ekspresjonistą w Ameryce”. Sam Bloom – jak twierdzi Cheat – jednak nie zgadzał się z tą opinią¹⁷. Quasi-abstrakcyjne kompozycje Hymana Blooma powstawały równolegle z rodzącym się w Nowym Jorku malarstwem tzw. ekspresjonizmu amerykańskiego (szkołą nowojorską)¹⁸. Malarstwo Blooma, pozornie abstrakcyjne, pozostało malarstwem figuratywnym: jaskrawe kolory, ostre światło, arabeskowe motywy, grubo kładzione warstwy farby „odrealniały” kształty, czyniły obraz „abstrakcyjnym”. Jackson Pollock i Willem de Kooning stosując te same efekty estetyczne trwali przy „nieprzedstawialności” obrazu; Bloom kategorycznie podkreślał figuratywność swoich dzieł. Uważał, że jego sztuka nie wymaga komentarzy, nie są potrzebne jej słowa – tak niezbędne malarstwu nowojorskiemu – gdyż tematy, przez niego podejmowane wynikają z transcendencji, z żydowskiej religijności, na co wskazują tytuły jego płócien. W 1951 roku Thomas B. Hess w książce *Abstract painting: Background and American Phase*, połączył twórczość Blooma z malarstwem Picassa i Pollocka. Hess i de Kooning zwrócili uwagę, że Bloom traktuje farbę na sposób ekspresyjny, co było podstawową cechą malarstwa ekspresjonistów nowojorskich¹⁹.

Hyman Bloom urodził się w 1913 roku na Łotwie w ortodoksyjnej rodzinie żydowskiej, która w 1920 roku wyemigrowała do Ameryki, osiedlając się w Bostonie. Religia i kultura żydowska pozostały silnie obecne w jego życiu i sztuce. Jego malarstwo, co podkreślają krytycy amerykańscy, swe źródła ma w towarzyszącej artyście kulturze Żydów z Europy Wschodniej oraz w malarstwie mistrzów takich jak: Matthias Grünewald, Caravaggio, Rembrandt, William Blake, James Ensor, Chaim Soutine, Georges Rouault. Tradycyjne w formach i motywach, pozostało silnie przeniknięte obrzędowością żydowską. Seria obrazów przedstawiających Mojżesza i postać Rabina z Torą, malowana przez całe życie, wykazuje, jak bardzo Bloom zamknięty był w ramach wybranych przez siebie motywów, ekspresji, emocji, żaru religijności, z jednej strony, i z drugiej, jak ewidentna jest jego inspiracja malarstwem Chagalla, El Greca – tak fascynujących Adlera i artystów Jung Idysz – czy malarstwem ekspresjonistów niemieckich.

¹⁶ M. Szwarc, *Sztuka a Żydzi*, s. 185–189.

¹⁷ B. Cheat, *The Boston Expressionist School: a painter's recollections of the Forties*, „Archives of American Art Journal” 1980, t. 20, nr 1, s. 25–30, <https://doi.org/10.1086/aaa.20.1.1557495>

¹⁸ U początków swej artystycznej drogi Hyman Bloom związany był z abstrakcjonizmem nowojorskim

¹⁹ B. Chaet, *op. cit.*

Kompozycja *Synagoga*, namalowana ok. 1940 roku, przedstawia Żydów w święto Jom Kippur (Dzień Pojednania) wzywających Boga o łaskę dla swego ginącego narodu. Menora z płonącymi świeczkami, kandelabry, ekstatyczna pieśń śpiewana przez kantora podkreślają dramatyczne przesłanie dzieła, które można odczytywać jako apel artysty o zakończenie wojny.

Bloom, podobnie jak czynili to ekspresjoniści niemieccy, artyści Jung Idysz oraz École de Paris, odwołuje się do tematyki biblijnej. W jego pracach pojawia się archetypiczna postać rabina trzymającego w objęciach Torę. Figura rabina – w miarę upływu lat – zyskuje coraz bardziej przejmujący wyraz. Formalnie płótna Blooma bliskie są tradycji europejskiego malarstwa ekspresjonistycznego; doskonale wyważone kompozycyjnie, operujące ostrymi światłocieniami, intensywną kolorystyką, ciemnym konturem przedstawiają sceny odnoszące się do mistyki żydowskiej. Wedle Katherine French zainteresowanie spirytualizmem malarza wynikało z czerpania ze sztuki ekspresjonistów niemieckich: Kirchnera i Kandinsky'ego²⁰.

Jack Levine urodził się w 1915 roku w rodzinie emigrantów przybyłych do Bostonu z Litwy. Zmarł w 2010 roku w Nowym Jorku. Podobnie jak inni artyści żydowscy w Ameryce pochodzący z rodzin ortodoksyjnych, otrzymał tradycyjne wykształcenie judaistyczne. Jego sztuka wyrosła z historii malarstwa europejskiego²¹. Istotnym motywem sztuki Levine'a po 1945 roku był jego szczególnie stosunek do kwestii Zagłady. Mówił o sobie: „Jestem Żydem pochodzącym z amerykańskiego wybrzeża, wyglądającym wschodnio. Nigdy nie udało mi się tu poczuć w pełni zadomowionym. Jestem częścią tolerowanej mniejszości. To zadecydowało zarówno o tematyce moich obrazów, jak i o stylu mojego malarstwa”²². Na temat swoich obrazów, w których podejmował wątki żydowskie mówił:

Śmierć mojego ojca w 1939 roku zadecydowała, że zacząłem malować żydowskich mędrców. To była jego religia, nie moja. Judaizm nie wyszedł ze mnie; w obrazach takich jak *Majmonides*, *Król Saul* czy *Ezechiasz* wracałem do postaci biblijnych nie z jakiegoś konkretnego powodu, ale dlatego, że one mnie określają... Na pewno nie z powodu jakiejś nabożnej religijności²³.

²⁰ D. Sears, K. French, *Hyman Bloom: A Spiritual Embrace*, kat. wyst., Danforth Museum of Art, Massachusetts MA 2006. W 2009 r. wystawa pokazywana była także w Yeshiva University Museum w Nowym Jorku.

²¹ W 1951 r. Levine otrzymał stypendium Fulbrigtha, które umożliwiło mu podróż do Europy. Zafascynowało go manierystyczne malarstwo El Greca, co znalazło odbicie w ekspresji jego malarstwa.

²² Wypowiedź Jacka Levine'a, którą Matthew Baigell zamieścił w swej książce *Jewish Art in America: An Introduction*, Maryland 2007, s. 96.

²³ Ibidem.

W obrazach przedstawiających mędrców biblijnych artysta zaznacza orientalne źródła swej tożsamości. Prorocy i władcy z obrazów Levine'a ubrani w bogate szaty, w turbanach, są ciemnoocy, charyzmatyczni, dumnie prezentują się jako królowie Judy. Portret Ezechiasza nawiązuje do tradycji malarstwa żydowskiego czasu Jung Idysz, gdy w tle obrazów artyści umieszczali napisy w języku hebrajskim.

Ekspresjoniści bostońscy, jakkolwiek – o czym była mowa wyżej – wciąż pozostają na marginesie najnowszych trendów sztuki tak w Ameryce, jak w Europie, wydają się reprezentować sztukę świadomie i celowo zamkniętą w kręgu tradycji malarstwa ekspresjonistycznego. Następne pokolenia „bostończyków” (np. Jon Imber, Arthur Polonsky czy Gerry Bergstein) konsekwentnie pozostawały w kręgu tej stylistyki, zarówno pod względem formy, jak i przekazu znaczeniowego²⁴. Artyści urodzeni w latach 50. oddalili się wprawdzie od tematyki judaistycznej, formalnie ich dzieła pozostały jednak w nurcie ekspresjonizmu figuratywnego.

Zainteresowanie tematyką żydowską w grupie malarzy w Bostonie, a także w innych ośrodkach, takich jak San Francisco (David Park, Richard Diebenkorn, Elmer Bischoff) i Chicago (Seymour Chwast, Leon Golub), nasiliło się w latach 40. i bezpośrednio po wojnie. Tymczasem pokolenie urodzone w latach 50. i 60. odeszło od tematyki żydowskiej czy odnoszącej się do Holocaustu, ale pozostało wierne malarstwu figuratywnemu o silnym ładunku emocjonalnym i sensualnym. Podejmując tradycyjne tematy malarskie – portret, pejzaż, sceny rodzajowe – posługiwali się stylistyką ekspresjonistyczną, pojawiającą się w twórczości artystów Starego Kontynentu od średniowiecza do współczesności. Nie znając zapewne dokonań artystów Jung Idysz i École de Paris, tworzyli i tworzą dzieła bliskie konwencji wypracowanej na początku XX wieku, gdy w Niemczech konstituował się ekspresjonizm, w Paryżu młodzi artyści żydowscy wydawali pismo „Machmadim”, gdy kształtowała się sztuka Chagalla, Adlora, twórców zaliczanych do École de Paris.

Ekspresjonizm nazwany w Ameryce „ekspresjonizmem żydowskim”, figuratywnym, stał się nurtem, który pozostał idiomem sztuki żydowskiej. Sztuki dążącej do wyrażania emocji, niekiedy ekstazy, i niemal zawsze odnoszącej się do uniwersalnych wartości, takich jak synkretyzm religijny, tęsknota za Bogiem i za nieskończonością, uznanie, że sztuka, sam akt tworzenia i religia mają wspólne źródło; odnoszącej się także do ideałów chrześcijaństwa. Bostończycy zachowali w swej sztuce kanony malarstwa europejskiego, ekspresjonizmu niemieckiego i kultury żydowskiej, wywiedzionej z Europy Wschodniej.

Autorzy publikacji poświęconych figuratywnemu malarstwu amerykańskiemu w XX wieku nie bez słuszności koncentrują uwagę głównie na związkach twórczości

²⁴ W 2000 r. od 28 października do 17 grudnia w University of New Hampshire Art Gallery (Durham, NH) miała miejsce wystawa *Against the Grain: The Second Generation of Boston Expressionism*, <http://www.tfaoi.com/aa/2aa/2aa229.htm> (dostęp: 22.12.2019).

artystów ze Stanów Zjednoczonych z ekspresjonizmem niemieckim. Judith Arlene Bookbinder w obszernej monografii *Boston Modern: Figurative Expressionism as Alternative Modernism*, wydanej w 2005 roku, podkreślając wschodnioeuropejskie korzenie bostońskich malarzy, nie wspomina o łódzkich artystach Jung Idysz ani o działającej w Nowym Jorku w latach 1907–1919 literackiej grupie Di Junge. Także we wcześniejszych opracowaniach czy katalogach wystaw indywidualnych²⁵ twórczość artystów łódzkich nie jest przywoływana. Ekspresjonizm figuratywny w Ameryce, nazywany także *School of Boston*, dla amerykańskiej historii sztuki i krytyki artystycznej pozostał sztuką wyrosłą przede wszystkim z kultury europejskiej. Charakteryzująca tych artystów „wschodnioeuropejska religijność”, odwołania do folkloru żydowskiego i emocjonalność związane są z ich tradycyjnym wychowaniem, przekazami rodzinnymi, przywiązaniem do historii przodków. Amerykańscy badacze fenomenu trwałości istnienia w sztuce współczesnej ekspresjonistycznego stylu malowania, jego źródła znajdują przede wszystkim w tradycji ekspresjonizmu krajów niemieckojęzycznych i XX-wiecznym niemieckim ekspresjonizmie oraz nurcie *Neue Sachlichkeit*. Przywoływane są pisma Martina Bubera stanowiące – wedle konstatacji krytyków amerykańskich – główne źródło inspiracji motywów chasydzkich w malarstwie „bostończyków”, nieznana wydaje się natomiast sztuka artystów żydowskich oraz bogata literatura pisana w języku jidysz tworzona na ziemiach polskich od przełomu XIX i XX wieku. Podkreślając korzenie malarzy „bostońskich”, pochodzących na ogół z rodzin religijnych, pielęgnujących zwyczaje Żydów wschodnioeuropejskich, przybyłych do Stanów Zjednoczonych pod koniec XIX wieku, krytycy amerykańscy nie wiążą tej sztuki z konwencją ekspresjonizmu, który ukształtował swą odrębność w Krakowie, Łodzi i Poznaniu.

Podsumowując, młodzi twórcy Jung Idysz, trwając w tradycji sztuki żydowskiej, włączyli swą sztukę i wrażliwość w obszary szeroko pojętej tradycji europejskiej i światowej. Wydaje się, że istota malarstwa ekspresjonistów bostońskich zawiera się również w ideach, które narodziły się między Paryżem, Berlinem, Krakowem, Poznaniem i Łodzią, a także w sztętlach Europy Wschodniej. W publikacjach wydawanych w Ameryce ten problem jest nieobecny. Zadaniem polskich historyków sztuki, badaczy kultury żydowskiej w Europie Wschodniej jest uczy-

²⁵ Zob.: D. Aronson, *Real and Unreal: The Double Nature of Art*, Boston 1967; C. Troyon, *The Boston Tradition: American Paintings from the Museum of Fine Arts*, New York 1980; P. Al-lara, *The humanist vision: Expressionist art in Boston, 1945–1985*, [w:] *Expressionist in Boston: 1945–1985*, Lincoln 1986; B. Swan, *Arthur Polonsky: Selected Works 1944–1990*, Fitchburg 1990; R. Rosenfield-Lafo, N. Capasso, J. Uhrhane, *Painting in Boston 1950–2000*, Lincoln–Amherst–Boston 2002.

nić twórczość artystów Jung Idysz znaną w Europie i Stanach Zjednoczonych. Łódzka ekspozycja zatytułowana *Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...*, która miała miejsce w Muzeum Miasta Łodzi latem 2019 roku w stuletnią rocznicę założenia grupy Jung Idysz, winna swe kolejne demonstracje znaleźć w największych muzeach Europy i Stanów Zjednoczonych.

Bibliografia

- Allara P., *The humanist vision: Expressionist art in Boston, 1945–1985*, [w:] *Expressionist in Boston: 1945–1985*, Lincoln 1986, s. 10–49.
- Aronson D., *Real and Unreal: The Double Nature of Art*, Boston 1967.
- Baigell M., *Jewish Art in America: An Introduction*, Maryland 2007.
- Bookbinder J., *Boston Modern Figurative Expressionism as Alternative Modernism*, New Hampshire–New England 2005.
- Buber M., *Lesser Ury*, „Ost und West” 1901, nr 2, s. 113–128.
- Chagall to Kitaj. *Jewish Experience in 20th Century Art*, red. A. Kampf, kat. wyst., Barbican Art Gallery, London 1990.
- Cheat B., *The Boston Expressionist School: A painter's recollections of the Forties*, „Archives of American Art Journal” 1980, nr 20, s. 25–30.
- Crespelle J.-P., *Montparnasse w latach 1905–1930*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1989.
- Hyman Bloom: *A Spiritual Embrace*, red. K. French, kat. wyst., Danforth Art Museum Framingham Mass, Yeshiva University Museum, New York 2006.
- Jankel Adler 1985–1949, red. U. Krempel, K. Thomas, kat. wyst., Städtische Kunsthalle Düsseldorf – The Tel Aviv Museum – Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1985.
- Malinowski J., *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.
- Malinowski J., *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- Malinowski J., Brus-Malinowska B., *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007.
- Painting in Boston 1950–2000*, red. R. Rosenfield-Lafo, N. Capasso, J. Uhrhane, Lincoln–Amherst–Boston 2000.
- Swan B., *Arthur Polonsky: Selected Works 1944–1990*, Fitchburg 1990.
- Szwarc M., *Mémoires entre deux mondes*, Paris 2010.
- Szwarc M., *Sztuka a Żydzi*, „Tel Awiv” 1919, r. I, z. IV, s. 185–189.
- Troyon C., *The Boston Tradition: American Paintings from the Museum of Fine Arts*, New York 1980.
- Willet J., *Ekspresjonizm*, tłum. M. Kluk, Warszawa 1976.
- Wisse R.R., *Di Yunge and the problem of Jewish aestheticis*, „Jewish Social Studies” 1976, nr 3–4, s. 265–276.

*Abstract***Jung Idysz Group and expressionist tradition – American figurative art painting in the 20th century**

The group Yung Yidish (1919–1921) was formed by artists, writers, poets and journalists associated with Łódź (Moyshe Broderzon, Jankiel Adler, Henryk Barciński, Wincenty Brauner, Ida Brauner, Zofia Gutentag, Pola Lindenfeld, Dina Matus, Marek Szwarc, Icchak Kacnelson and Jecheskiel Mojżesz Neuman). The group's name could refer to the New York literature group Di Junge (1907–1919), bringing together writers from Poland and Russia. The precursors of American Figurative Expressionism are to be found in Europe, in the works of artists from Łódź which constituted an original style of "Jewish Expressionist". Boston Figurative / Boston Expressionism is an artistic movement created in the 1930s in Boston, Chicago, and New York. Its continuation can be found in the works of the next generations up to years two thousands (David Aronson, Hyman Bloom, Jack Levine, Karl Zerbe). The artists of figurative expression have come from traditional Jewish families who came to America at the turn of the 19th and 20th centuries. They referred to the convention of German Expressionism, which they got to know thanks to exhibitions in the US and from the emigrants from Europe. They loved the paintings of Soutin and Chagall. Their art, expressing emotions connected with the experience of Jewish emigrants from Eastern Europe, referring to religious and Hassidic themes, remained formally and technically traditional. American critics, who emphasize the Eastern European roots of Boston painters, do not recall the Yung Yidish artists. The American critics find the sources of this painting in 20th century German Expressionism and the Neue Sachlichkeit trend. The works of artists from Eastern Europe, who at the beginning of the 20th century shaped "Jewish Expressionism", have yet to be fully discovered among the American public and critics.

Aneks

Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz
– wystawa, której nie było...

Muzeum Miasta Łodzi, 12.06. – 29.09.2019

Kuratorzy: Adam Klimczak, Teresa Śmiechowska

Współpraca kuratorska:

Irmina Gadowska

Lidia Głuchowska

Agnieszka Salamon-Radecka

12 czerwca 2019 roku w Muzeum Miasta Łodzi odbył się wernisaż wystawy *Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...* Ekspozycja, na którą złożyło się ponad dwieście prac: grafik, rysunków, obrazów na płótnie, rzeźb, płaskorzeźb, metaloplastyki, publikacji i dokumentów, skupiała się wokół dokonań dwóch awangardowych grup artystycznych: Bunt i Jung Idysz. Ekspresjonistyczne ugrupowanie Bunt, związane ze środowiskiem poznańskiego „Zdroju”, tworzyło się w czasie I wojny światowej, Jung Idysz powstało zaraz po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, w okresie kształtowania się podstaw nowego państwa – okresie pełnym niepokoju, ale i nadziei na nową lepszą przyszłość. Hasła duchowej przemiany ludzkości, poszukiwania nowej formy wyrazu, idea sztuki będącej narzędziem odnowy, protestu i walki z kryzysem kultury po dramacie wojny, bliskie były obydwu ugrupowaniom, które jednocześnie odwoływały się do haseł głoszonych przez ekspresjonistów niemieckich. Bunt powstał w Poznaniu w 1918 roku; należeli do niego zarówno poeci, jak i malarze, m.in. Margarete i Stanisław Kubiccy, Władysław Skotarek, Stefan Szmaj, Jan Jerzy Wroniecki, August Zamojski, później dołączyli Artur Maria Swinarski i Jan Pannieński. Od momentu powstania Bunt współpracował z wydawanym od 1917 roku dwutygodnikiem „Zdrój”. Na łamach założonego przez Jerzego Hulewicza pisma prezentowano poezję, prozę, artykuły poświęcone filozofii i teorii sztuki, recenzje, grafiki oraz reprodukcje obrazów. Wśród artystów, których prace opublikowano w poznańskim czasopiśmie, znaleźli się również członkowie Jung

Idysz – Pola Lindenfeld i Marek Szwarc. Jung Idysz zostało powołane w Łodzi na początku roku 1919. Zanim to nastąpiło, grupa młodych plastyków prowadziła ożywioną działalność pod przewodnictwem Icchaka Braunera, Jankiela Adlera i Marka Szwarc. Po powrocie z Moskwy dołączył do nich Mojżesz Broderson, ekscentryczny poeta, który dzięki silnej osobowości prawie natychmiast został duchowym przywódcą grupy. Z Jung Idysz byli również związani artyści plastycy: Henryk Barciński, Pola Lindenfeld, Ida Brauner, Dina Matus, Zofia Gutentag, oraz poeci i pisarze: Jecheskiel Mojżesz Neuman, Icchak Kacnelson, Dawid Zytman, Herszele (Hersz Danielewicz), Chaim Lejb Fuks, Hersz Lejb Żytnicki, Chaim Król. Grupa Jung Idysz współtworząca odrębny styl zwany „ekspresjonizmem żydowskim”, w 1919 roku publikowała swoje prace na łamach pisma literacko-artystycznego „Jung Idysz” o wiele mówiącym podtytule: „Wiersze słowem i grafiką”. Na tylnej okładce ostatniego numeru zamieszczono zapowiedź wspólnej wystawy łódzian i artystów z poznańskiego Buntu. Z nieznanym powodów do planowanej ekspozycji nigdy nie doszło.

Projekt zrealizowany przez Muzeum Sztuki w Łodzi w setną rocznicę powstania Jung Idysz i publikacji pisma stanowił próbę nawiązania do idei, jaka zrodziła się w umysłach awangardowych twórców z Łodzi i Poznania, choć na wystawie *Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...* znalazły się nie tylko dzieła powstałe do 1919 roku, ale także późniejsze – pozwalające prześledzić ewolucję artystyczną twórców z obu ugrupowań.

Próba odtworzenia wystawy niezrealizowanej stanowi nie lada wyzwanie. Bo czy można zrekonstruować coś, co było planowane sto lat temu, a nie doszło do skutku? Tego rodzaju działanie grozi nadużyciem, a nawet – być może niebezpieczną – próbą nadinterpretacji. Zarazem jednak pozwala kuratorom na względną swobodę w wyborze dzieł, a tym samym na twórcze podejście, stworzenie widzowi czytelnej narracji. Na wystawie można było zobaczyć wybitne dzieła pierwszy raz pokazane publicznie. Zostały one umieszczone na specjalnie zaznaczonych płaszczyznach, wydzielonych pasmami jasnego błękitu. I tak były to: *Błogosławieństwo Bal Szem Towa* autorstwa Jankiela Adlera, odtworzony fragment kolekcji Stanisława Karola Kubickiego ze ścianą z pracami Adlera (tak jak była ona zaaranżowana w dawnym domu Kubickich w Berlin Britz) czy *Wesele żydowskie* Henryka Berlewiego – pastel z lat 20. XX wieku, prawdopodobnie zniszczony podczas wojny, a później zrekonstruowany przez artystę w latach 50. XX wieku w technice olejnej. Do znakomitych prac, nigdy wcześniej nieprezentowanych, należy zaliczyć również szkice wykonane ołówkiem i kredką z przedstawieniami zwierząt z serii *ZOO* Henryka Barcińskiego. Prezentację obrazów, rzeźb i grafik uzupełniły książki, listy, dokumenty i fotografie. Ekspozaty pozyskano z muzeów, bibliotek i zbiorów prywatnych polskich i zagranicznych: Muzeum Narodowego w Poznaniu; Muzeum Miasta Łodzi; Muzeum Sztuki w Łodzi; Żydowskiego

Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie; Muzeum Żydów Polskich POLIN w Warszawie; Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie; Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris; Ben Uri Gallery & Museum, London; Henryk Berlewi Archive, Potsdam; Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie; Biblioteki Narodowej w Warszawie; Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi.

Irmina Gadowska
Teresa Śmiechowska
Agnieszka Świętosławska

Katalog obiektów prezentowanych na wystawie

Jankiel Adler

Margarete Kubicka, ok. / c. 1919

akwaforta / etching

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

reprodukcja z: / reproduction from: *Die Jahre der Krise. Margarete und Stanislaw Kubicki 1918–1922*, Berlin 1992, s. 27.

Dziewczyna / Girl, ok. / c. 1920

akwaforta / etching

z dedykacją / with dedication: „Für die Kubickis”

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Mężczyzna / Man, ok. / c. 1920

akwaforta / etching

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Grupa postaci / A Group of People, ok. / c. 1920

akwaforta / etching

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Dziewczyna 1 2 3 / Girl 1 2 3, ok. / c. 1920

rysunek piórkami i kredkami / pen and coloured pencil drawing

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Kroczący / The Going One, ok. / c. 1920

rysunek ołówkiem / pencil drawing

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Kochankowie / Lovers, 1920

rysunek ołówkiem / pencil drawing

Ben Uri Gallery & Museum, London

Żyd / Ein Jude, ok. / c. 1926

akwaforta / etching

Ben Uri Gallery & Museum, London

270 Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...

Żyd (matryca graficzna) / *Ein Jude* (plate), ok. / c. 1926

akwaforta (matryca stalowa) / etching (steel plate)

Ben Uri Gallery & Museum, London

Ranny (*Portret mężczyzny w czapce*) / *Wounded* (*Portrait of a man in a cap*), ok. /
c. 1940-43

olej na papierze na płycie / oil on paper on board

Ben Uri Gallery & Museum, London

Portret Szymona Syrkusa / *Portrait of Szymon Syrkus*, 1946

monotypia / monotype

Muzeum Sztuki w Łodzi

Autoportret / *Self-portrait*

rysunek / drawing

Muzeum Sztuki w Łodzi

Portret kobiety / *Portrait of a Woman*

olej na papierze na desce / oil on paper on the board

Ben Uri Gallery & Museum, London

Martwa natura / *Still Life*

technika mieszana, olej na płótnie / mixed technique, oil on canvas

Ben Uri Gallery & Museum, London

Martwa natura / *Still Life*

tempera

Muzeum Miasta Łodzi

Pejzaż małomiasteczkowy / *Little-town landscape*

akwarela / watercolor

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Przy pracy / *During work*

rysunek piórkiem lawowany / wash drawing

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Modlący się Żyd / *Praying Jew*

rysunek piórkiem lawowany / wash drawing

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Błogosławieństwo Baal Szem Towa / *Blessing of Baal Shem Tov*

olej na płótnie / oil on canvas

własność prywatna / private collection

Scena figuralna / The figural scene

rysunek tuszem, kredkami / ink, colored pencil drawing

Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

Kompozycja abstrakcyjna / Abstract composition

rysunek tuszem, ołówkiem / ink, pencil drawing

Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

Kompozycja / Composition

rysunek tuszem / ink drawing

Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

Henryk (Henocho) Barciński (Barczyński)*Nasz dom, Moja ulica / Our house, My street, 1919–1939*

akwaforta / etching

własność prywatna / private collection

Siedząca dziewczynka / Sitting girl, 1919–1939

rysunek / drawing

własność prywatna / private collection

Głowa starca / The head of an old man, 1920

drzeworyt / woodcut

Muzeum Sztuki w Łodzi

Pawiany / Baboons, ok. / c. 1924

akwaforta / etching

Muzeum Sztuki w Łodzi

Motyw z Genui / Theme from Genoa, 1924

rysunek tuszem / ink drawing

własność prywatna / private collection

Pejzaż miejski / Cityscape, ok. / c. 1925

rysunek ołówkiem, akwarela / pencil drawing, watercolor

Muzeum Sztuki w Łodzi

Dziewczyna szyjąca / Sewing girl, ok. / c. 1926

pastel, akwarela / pastel, watercolor

Muzeum Sztuki w Łodzi

Dwie głowy / Two heads, ok. / c. 1926

pastel

Muzeum Sztuki w Łodzi

Tancerka / Dancer, 1926

pastel

własność prywatna / private collection

Maski / Masks, po / after 1933

olej na tekturze / oil on cardboard

Muzeum Sztuki w Łodzi

Muflon / Mouflon

rysunek ołówkiem, akwarela / pencil drawing, watercolor

Muzeum Miasta Łodzi

Trzy baletnice. Jedna baletnica / Three ballerinas. One ballerina

kompozycja dwustronna / two-sided composition

rysunek kredką / colored pencil drawing

Muzeum Miasta Łodzi

Dwie baletnice. Dwa akty kobiece i dwie głowy / Two ballerinas. Two female acts and two heads

kompozycja dwustronna / two-sided composition

rysunek kredką / colored pencil drawing

Muzeum Miasta Łodzi

Akt kobiecy. Głowa mężczyzny w okularach / A woman's act. A man's head with glasses

kompozycja dwustronna / two-sided composition

rysunek kredką / colored pencil drawing

Muzeum Miasta Łodzi

Pejzaż / Landscape

olej na płótnie / oil on canvas

Muzeum Miasta Łodzi

Praczkę / Laundress

sucha igła / drypoint

Muzeum Sztuki w Łodzi

Kostium purimowy / Purim Kostüm Fest

drzeworyt / woodcut

Muzeum Sztuki w Łodzi

[Studia do autoportretu. Szkic do martwej natury / Studies for self-portrait.

Sketch to still life]

rysunek tuszem / ink drawing

Muzeum Sztuki w Łodzi

Portret dziewczynki / Portrait of a girl, 1928

olej na sklejce / oil on plywood

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Beznogi żebrak na wózku / Legless beggar in a trolley

pastel

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Siedzący mężczyzna / Sitting man

rysunek ołówkiem / pencil drawing

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Portret mężczyzny z fajką / Portrait of a man with a pipe

rysunek ołówkiem / pencil drawing

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Pieta / Pietà

rysunek węgłem / coal drawing

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

ZOO – osiołki, klacz ze źrebkiem, ludzie / ZOO – donkeys, mare with foal, people

rysunek tuszem / ink drawing

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

ZOO – gepardy / ZOO – cheetahs

rysunek tuszem / ink drawing

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

ZOO – antylopy / ZOO – antelopes

rysunek węgłem, pastel / coal drawing, pastel

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

ZOO – tygrysy i lwy / ZOO – tigers and lions

rysunek węgłem, pastel / coal drawing, pastel

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

ZOO – śpiąca puma / ZOO – sleeping puma

pastel

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

ZOO – śpiący lis / ZOO – sleeping fox

rysunek węgłem / coal drawing

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

ZOO – małpy / ZOO – monkeys

rysunek węgłem / coal drawing

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

274 Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...

Ofiara Izaaka / The sacrifice of Isaac

linoryt / linocut

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Henryk Berlewi

Wesele żydowskie / Jewish wedding, 1921/1952

olej na płótnie / oil on canvas

własność prywatna / private collection

Mechanofaktura / Mechano-Facture, 1924

matryca do grafiki z czasopisma „Der Sturm” / plate for the print in *Der Sturm* magazine

Henryk Berlewi Archive, Potsdam

Mechanofaktura / Mechano-Facture

w: „Der Sturm” 1924, vol. 11 / in: *Der Sturm*, 1924, vol. 11

Henryk Berlewi Archive, Potsdam

Kompozycja abstrakcyjna (Mechanofaktura) / Abstract Composition (Mechano-Facture), 1924/67

serigrafia barwna / colour serigraph

Henryk Berlewi Archive, Potsdam

Mechanofaktura / Mechano-Facture, 1924/1960

serigrafia barwna / colour serigraph

Henryk Berlewi Archive, Potsdam

Szklarz / Glazier

olej na dykcie / oil on plywood

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Chonon i Lea z „Dybuka” Szymona Anskiego / Chonon and Lea from An-ski's Dybuk

litografia / lithography

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Krzeseł z czerwoną tkaniną / A chair with red fabric

litografia barwna / colour lithography

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Icchak (Wincenty) Brauner

Pejzaż / Landscape, 1915

olej na desce / oil on board

Muzeum Sztuki w Łodzi

Portret Marka Szwarca / Portrait of Marek Szwarz, 1917

rysunek ołówkiem / pencil drawing

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

Głowa Żyda / The head of a Jew, 1942

rzeźba polichromowana / polychrome sculpture

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Portret doktora Kacenboga / A portrait of Dr. Kacenbogen

sucha igła / drypoint

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Kościół NMP – getto łódzkie / Church of the Holy Virgin Mary – Łódź ghetto

gwasz / gouache

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Praca kobiet w kościele NMP w getcie łódzkim z autoportretem / Women's work in the church of the Holy Virgin Mary in the Łódź ghetto with a self-portrait

akwarela, rysunek kredką, ołówkiem / watercolor, crayon, pencil drawing

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Żydzi w getcie łódzkim / Jews in the Łódź ghetto

akwarela / watercolor

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Studium – Portret kobiety / Study – A portrait of a woman

olej na tekturze / oil on cardboard

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Żydzi pod Ścianą Płaczu / Jews at the Wailing Wall

akwarela / watercolor

Muzeum Miasta Łodzi

Smutek / Sadness, przed / before 1918

olej na sklejkę / oil on plywood

Muzeum Miasta Łodzi

Edward Hartwig

Henryk Berlewi z modelkami / Henryk Berlewi with Models, 1962

fotografia / photography

Henryk Berlewi Archive, Potsdam

Jerzy Hulewicz

Żona artysty / The Artist's Wife, 1918

linoryt / linocut

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Św. Franciszek z Asyżu / St. Francis of Assisi, 1918

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Głowa św. Franciszka z Asyżu / Head of St. Francis of Assisi, 1918

rysunek tuszem / ink drawing

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Portret Stanisława Kubickiego / Portrait of Stanisław Kubicki, 1918

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Ilustracja do *Genezis z Ducha* Juliusza Słowackiego / Illustration for the *Genezis z Ducha* [Genesis from the Spirit] by Juliusz Słowacki, 1918

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Ilustracja do *Genezis z Ducha* Juliusza Słowackiego / Illustration for the *Genezis z Ducha* [Genesis from the Spirit] by Juliusz Słowacki, 1918

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Promień / Radius, 1918

Ilustracja do *Genezis z Ducha* Juliusza Słowackiego / Illustration for the *Genezis z Ducha* [Genesis from the Spirit] by Juliusz Słowacki

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Juliusz Słowacki, *Genezis z Ducha*, z ilustracjami Jerzego Hulewicza / Juliusz Słowacki, *Genezis z Ducha* [Genesis from the Spirit], with illustrations by Jerzy Hulewicz

Spółka Wydawnicza „Ostoja”, Poznań 1918 / Publishing House *Ostoja*, Poznań 1918

egzemplarz nr 122 / copy no. 122

Biblioteka Muzeum Narodowego w Poznaniu

Jerzy Hulewicz, *Kain*, z ilustracjami autora / Jerzy Hulewicz, *Kain*, with illustrations by the author

wydawca „Zdrój” / publisher *Zdrój*, Poznań 1920 [i.e. 1922]

Biblioteka Muzeum Narodowego w Poznaniu

Krucyfiks / The Crucifix

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Autoportret / Self-portrait

linoryt / linocut

„Die Aktion” 1918, nr 35/36 (okładka) / *Die Aktion* 1918, No. 35/36 (cover)

reprodukcja / reproduction

Margarete Kubicka

Most na Warcie / Bridge Over the Wartha River, 1917

rysunek ołówkiem / pencil drawing

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Kościół / Church, 1917

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

U Hulewicza... / At Hulewicz's, 1917

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Autoportret IV / Self-portrait IV, 1917/1963

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Stanisław Kubicki po walce z nazistami / Stanisław Kubicki after a fight with the Nazis, 1941

rysunek ołówkiem / pencil drawing

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Stanisław Kubicki po przybyciu do Berlina jako kurier Związku Walki Zbrojnej / Stanisław Kubicki, upon his arrival in Berlin as a courier of the Union of Armed Struggle, 1941

rysunek ołówkiem / pencil drawing

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Kompozycja / Composition

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Pokłon Trzech Króli / Adoration of the Magi

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Stanisław Kubicki

Statek w porcie / Ship in Port, ok. / c. 1913

akwarela / watercolour

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Rynek w Schömbergu / Market Square in Schömberg, 1917

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Akt z chmurami / Nude with Clouds, 1917

linoryt / linocut

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Wieża Babel I / The Tower of Babel I, 1917

rysunek ołówkiem / pencil drawing

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Wieża Babel II / The Tower of Babel II, 1917/1963

linoryt / linocut

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Wioślarz / The Rower, 1918

linoryt / linocut

„Die Aktion” 1918, nr 25 (okładka) / *Die Aktion*, 1918, No. 25 (cover)

reprodukcja / reproduction

Wioślarz II / The Rower II, 1918

linoryt / linocut

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Tancerka / The Dancer, 1918/19

linoryt / linocut

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Kościół w Schömbergu / Church in Schömberg, 1919

rysunek tuszem i piórką / ink and pen drawing

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Jutrzenka / Morning Star, 1919

rysunek tuszem / ink drawing

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Dokąd? / Where to?, 1919

rysunek tuszem i piórką / ink and pen drawing

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Zamach II / Attack II, 1919

linoryt / linocut

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Pokora / Humility, 1919

linoryt / linocut

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Wchodzący / The Incomer, 1919

olej na tekturze / oil on cardboard

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Samotnik I / The Loner I, ok. / c. 1919

rysunek ołówkiem / pencil drawing

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Samotnik II / The Loner II, ok. / c. 1919

linoryt / linocut

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Macierzyństwo / The Maternity, ok. / c. 1919

linoryt kolorowany / hand-coloured linocut

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Rodzina / The Family, 1922

akwarela / watercolour

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Madonna stoi na rogu każdej ulicy / Madonna Standing on Every Street Corner, 1929

rysunek tuszem / ink drawing

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Mojżesz przed krzewem gorejącym I / Moses in front of the Burning Bush I, 1933

akwarela / watercolour

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Pejzaż z Schömberga III / Landscape from Schömberg III

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Pejzaż z Schömberga / Landscape from Schömberg

rysunek ołówkiem / pencil drawing

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Bunt / Revolt

litoryt / linocut

„Die Aktion” 1918, nr 21/22 (okładka) / *Die Aktion* 1918, No. 21/22 (cover)

Biblioteka Muzeum Narodowego w Poznaniu

280 Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...

Wioślarz / The Rower

litoryt / linocut

„Zdrój” 1918, t. III, nr 3 (okładka) / *Zdrój* 1918, vol. 3, No. 3 (cover)

Biblioteka Muzeum Narodowego w Poznaniu

Pola Lindenefeld

Głowa kobiety / Women's Head, ok. / c. 1922

odlew brązowy według oryginału gipsowego / bronze molding after the plaster
original

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Krajobraz / Landscape

linoryt / linocut

„Zdrój” 1919, t. IX, z. 4, s. 85 / *Zdrój* 1919, vol. IX, No. 4, p. 85

reprodukcja / reproduction

Jan Panieński

Zwiastowanie / Annunciation, 1919

linoryt / linocut

własność prywatna Poznań; depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu /
private collection, Poznań; deposit in Muzeum Narodowe w Poznaniu

Autoportret / Self-portrait, 1919

linoryt / linocut

własność prywatna, Poznań; depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu /
private collection, Poznań; deposit in Muzeum Narodowe w Poznaniu

Kompozycja / Composition

linoryt / linocut

własność prywatna, Poznań; depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu /
private collection, Poznań; deposit in Muzeum Narodowe w Poznaniu

Akt / Nude

akwaforta (?) na papierze / etching (?) on paper

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Władysław Skotarek

Obłąd / Lunacy, 1918

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Panika / Panic, 1918

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Taniec Salome / Dancing Salome, 1919

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Krzyk / Scream, 1920

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Akt / Nude, 1920

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Skrzypek / Fiddler, 1920

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Ukrzyżowanie / Crucifixion, 1921

akwaforta / etching

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Taniec II / Dance II, 1921

linoryt / linocut

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Postać / Figure

rzeźba w drewnie / wood sculpture

własność prywatna, Szczecin; depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu /

private collection, Szczecin; deposit in Muzeum Narodowe w Poznaniu

Św. Mateusz / St. Matheus

rzeźba w drewnie / wood sculpture

własność prywatna, Poznań; depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu /

private collection, Poznań; deposit in Muzeum Narodowe w Poznaniu

Idący / Wanderer

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Uścisk / Embrace

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Artur M. Swinarski

Mojżesz / Moses, 1918

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Objawienie / Revelation

linoryt kolorowany / hand-coloured linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Zesłanie Ducha Świętego / Pentecost

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Most / Bridge

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Pijak / Drunkard

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Stefan Szmaj

Pocałunek / Kiss, 1917

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Ludwigstrasse w Monachium / Ludwigstrasse in Munich, 1918

rysunek węglem i ołówkiem / charcoal and pencil drawing

Muzeum Narodowe w Poznaniu

St. Przybyszewski, 1918/1957

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Kompozycja II / Composition II, 1919

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Topole III / Poplars III, niedatowane

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Topole IV / Poplars IV, 1919

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Topole VI / Poplars VI, 1920

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Topole VII / Poplars VII

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Łowicz, 1943

drzeworyt / woodcut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Mówca / Orator

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Św. Sebastian / St. Sebastian

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Akt / Nude

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Marek Szwarc

Łania / Doe, 1917

akwarela / watercolor

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Nosiwoda / Water carrier, 1918

olej na desce / oil on board

Muzeum Sztuki w Łodzi

Akt / Nude, 1919

drzeworyt / woodcut

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

Drzewa / Trees, 1919

drzeworyt / woodcut

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

Złożenie do grobu / Entombment, 1919

drzeworyt / woodcut

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

Ewa (Akt kobiecy) / Eve (Female nude)

linoryt / linocut

„Jung-Idysz” 1919, nr 1 / *Yung-Yidish* 1919, No. 1

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Ukrzyżowanie / Crucifixion

linoryt / linocut

„Jung-Idysz” 1919, nr 2-3 / *Yung-Yidish* 1919, No. 2-3

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Rut i Boaz / Rut and Boaz, 1920

płaskorzeźba z brązu / bronze bas-relief

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

Jakub i Ezaw / Jakub and Ezaw, 1920

płaskorzeźba w miedzi / copper bas-relief

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

Dwie postaci / Two persons, 1921

sucha igła / drypoint

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

Autoportret / Self-portrait, 1921

olej na płótnie / oil on canvas

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Kobieta w czerwonej koszuli / Woman in red shirt, 1922

olej na płótnie / oil on canvas

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

Portret Polki / Portrait of a Polish woman, 1922

olej na płótnie / oil on canvas

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Portret Dawida Bergelsona / Portrait of David Bergelson, 1922–1924

rysunek ołówkiem i czarną kredką / pencil and black crayon drawing

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Izaak błogosławi Jakuba / Isaac blessing Jacob, 1923

płaskorzeźba z gipsu / plaster bas-relief

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Pejzaż z Lectoure / Landscape from Lectoure, 1924

olej na płótno / oil on canvas

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Portret Leokadii Glack z dzieckiem / Portrait of Leokadia Glack with a child, 1930
rysunek ołówkiem i kredką / pencil and colored pencil drawing
Muzeum Miasta Łodzi

Dojrzewanie / Maturing, 1931
rzeźba, kuta miedź / sculpture, forged copper
Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Portret Giny – żony artysty / Portrait of Gina – wife of the artist, 1944
rzeźba z brązu / bronze sculpture
Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

[Szkic / Sketch], 1949
rysunek tusz / ink drawing
Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

Allegro mistico
linoryt / linocut
„Zdrój” 1920, t. XII, z. 1, s. 5 / *Zdrój* 1920, vol. 12, No. 1, p. 5
Biblioteka Muzeum Narodowego w Poznaniu

Wyzwalający się młodzieniec / A Youth Liberating Himself
linoryt / linocut
„Zdrój” 1920, t. XII, z. 1, s. 21 / *Zdrój* 1920, vol. 12, No. 1, p. 21
reprodukcja / reproduction

Żona z kotem / Wife with a Cat
linoryt / linocut
„Zdrój” 1920, t. XII, z. 1, s. 24 / *Zdrój* 1920, vol. 12, No. 1, p. 24
reprodukcja / reproduction

Pejzaż I (matryca do linorytu) / Landscape I (linocut plate)
linoryt (matryca: płyta pilśniowa, korek) / linocut (plate: plywood, cork)
Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Pejzaż II (matryca do linorytu) / Landscape II (linocut plate)
linoryt (matryca: płyta pilśniowa, korek) / linocut (plate: plywood, cork)
Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Kain zabija Abela / Cain killing Abel
płaskorzeźba z gipsu / plaster bas-relief
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Pastuszek z barankiem / Shepherd with lamb
płaskorzeźba z blachy mosiężnej / brass sheet bas-relief
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

286 Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...

Portret Bergelsona / Portrait of Bergelson

plaskorzeźba z blachy mosiężnej / brass sheet bas-relief

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Krucyfiks / Crucifix

plaskorzeźba z mosiądzu / brass bas-relief

własność prywatna / private collection

Jan Jerzy Wroniecki

Do groteski Bederskiego / For Bederski's Grotesque, 1918

linoryt / linocut

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Św. Weronika / St. Veronica, 1918

rysunek piórem i tuszem / pen and ink drawing

własność prywatna, Poznań / private collection, Poznań

Serb / Serbian, 1920

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Autoportret / Self-portrait

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Widok miasta (Paryż) / View of the City (Paris)

litografia / lithograph

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Pejzaż / Landscape

litografia / lithograph

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Zakonnica / A Nun

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Modlitwa / The Prayer

linoryt / linocut

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Salome

linoryt / linocut

własność prywatna / private collection

Płacząca kobieta / Crying woman
rysunek piórkiem / pen drawing
własność prywatna / private collection

Chusta Weroniki / Veil of Veronica
rysunek piórkiem / pen drawing
własność prywatna / private collection

Varia

Plakat I wystawy grupy Bunt, wersja niemieckojęzyczna, Poznań, 1918
z motywem z linorytu Stanisława Kubickiego *Wieża Babel* /
Poster of the first exhibition of the Bunt group, German language version, Poznań, 1918
with the motif from Stanisław Kubicki's linocut *The Tower of Babel*
offset
Muzeum Narodowe w Poznaniu

Plakat I wystawy grupy Bunt, wersja polskojęzyczna, Poznań, 1918
z motywem z linorytu Stanisława Kubickiego *Wieża Babel* /
Poster of the first exhibition of the Bunt group, Polish language version, Poznań, 1918
with the motif from Stanisław Kubicki's linocut *The Tower of Babel*
offset
Muzeum Narodowe w Poznaniu

Plakat wystawy
Próba rekonstrukcji *Międzynarodowej Wystawy Artystów Rewolucyjnych, Berlin 1922* / Trial of a reconstruction *International Exhibition of Devolutionary Artists in Berlin 1922*, 1975
druk / print
własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Zaproszenie na *Międzynarodową Wystawę Artystów Rewolucyjnych* /
Invitation to *The International Exhibition of Revolutionary Artists in Berlin*, 1922
druk / print
własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Fotografia z wystawy: / Photo from the exhibition: *Der Sturm. Herwarth Walden und die europäische Avantgarde. Berlin 1912–1932*, Nationalgalerie, Orange-
rie, Palais Charlottenburg, Berlin 1961
od lewej: / from the left: Margarete Kubicka, St. Karol Kubicki, Sina Walden,
Henryk

Berlewi, Hel Enri

fotograf nieznan / unknown photographer

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Fotografia, Marek Szwarc, Mojżesz Broderzon i Jankiel Adler z drugim zeszytem
czasopisma „Jung Idysz” / Photo of Marek Szwarc, Moyshe Broderzon and
Jankel Adler with the second volume of *Yung-Yidish* magazine, 1919

fotograf nieznan / unknown photographer

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Los loterii „Dla naszej dziatwy” / Lottery ticket “For our children”

druk / print

Muzeum Miasta Łodzi

Marek Szwarc, [ilustrowany zbiór wierszy / an illustrated collection of poems],
1917/1918

manuskrypt, technika mieszana / manuscript, mixed technique

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

Indeks Marka Szwarca, C.K. Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie / Marek
Szwarc's Index, C. K. Academy of Fine Arts in Krakow, 1919

druk, rękopis, fotografia / print, manuscript, photography

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Karta członkowska / Membership card Groupement Syndical des Artisans d'Art
(GSAA), Marek Szwarc, 1935–1938

druk, rękopis, fotografia / print, manuscript, photography

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Ostatni list Stanisława Kubickiego do Margarete Kubickiej, więzienie Pawiak,
Warszawa / The last letter from Stanisław Kubicki to Margarete Kubicka, pri-
son Pawiak, Warsaw, 1942

własność prywatna, Berlin / private collection, Berlin

Maska pośmiertna Mojżesza Broderzona / Death mask of Moyshe Broderzon

gips – odlew / plaster – cast

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

Czasopisma / Magazines

„S'feld” 1921, nr 3 / *S'feld* 1921, No. 3

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

„Jung Idysz” 1919, nr 2–3 / *Yung-Yidish* 1919, No. 2–3

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

- „Jung Idysz” 1919, nr 4–5–6 / *Yung-Yidish* 1919, No. 4–5–6
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa,
- „Ringen” 1923, z. 3–4 / *Ringen* 1923, No. 3–4
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa
- „Chaliastre” 1922, nr 1 / *Khalyastre* 1922, vol. 1
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa
- „Tańczący ogień. Dla sztuki i wszystkiego, co z nią związane” 1920, nr 1 / *Tańczący ogień. Dla sztuki i wszystkiego, co z nią związane* 1920, No. 1
Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi

Książki / Books

- Mojżesz Broderson, *A chasenke* [Weselisko / A Wedding], Łódź 1920
Biblioteka Narodowa, Warszawa
- Mojżesz Broderson, *Tchias hameisim* [Zmartwychwstanie / Resurrection], Łódź 1920
Biblioteka Jagiellońska, Kraków
- Mojżesz Broderson, *Ibergang* [Przejście / Passage], Łódź 1921
Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris
- Mojżesz Broderson, *Di malke Szwo* [Królowa Saba / The Queen of Sheba], Łódź 1921
Biblioteka Jagiellońska, Kraków
- Mojżesz Broderson, *Sznej-tanc* [Śnieżny taniec / Snow Dance], Łódź 1921
Biblioteka Jagiellońska, Kraków
- Mojżesz Broderson, *Sznej-tanc* [Śnieżny taniec / Snow Dance], Łódź 1921
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa
- Mojżesz Broderson, *Szwarc-szabes* [Czarny szabas / Black Sabbath], Łódź 1921
Biblioteka Jagiellońska, Kraków
- Mojżesz Broderson, *Cungenlungen* [Płucoserca / Tongues-Lungs], Łódź 1921
Biblioteka Jagiellońska, Kraków
- Mojżesz Broderson, *Der rojter rejter* [Czerwony jeździec / The Red Horseman],
Warszawa 1921
Biblioteka Jagiellońska, Kraków
- Chaim Król, *Lojbn* [Hymny / Praise], Łódź 1920
Biblioteka Jagiellońska, Kraków

290 Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...

Chaim Król, *Himlen in opgrunt* [Niebiosy w odchłani / Heavens in the Abyss],
Łódź 1921

Biblioteka Jagiellońska, Kraków

Rahel Lipstein, *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* [Między zorzą wieczorną
a jutrenką / Between Dusk and Dawn], Łódź 1921

Biblioteka Jagiellońska, Kraków

Perec Markisz, *Di kupe* [Stos / The Heap], Warszawa 1921

Biblioteka Jagiellońska, Kraków

Perec Markisz, *Rodjo* [Radio], Warszawa 1922

Biblioteka Jagiellońska, Kraków

Josef Opatoszu, *In pojlisze welder* [W lasach polskich / In Polish Woods], War-
szawa 1921

Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa

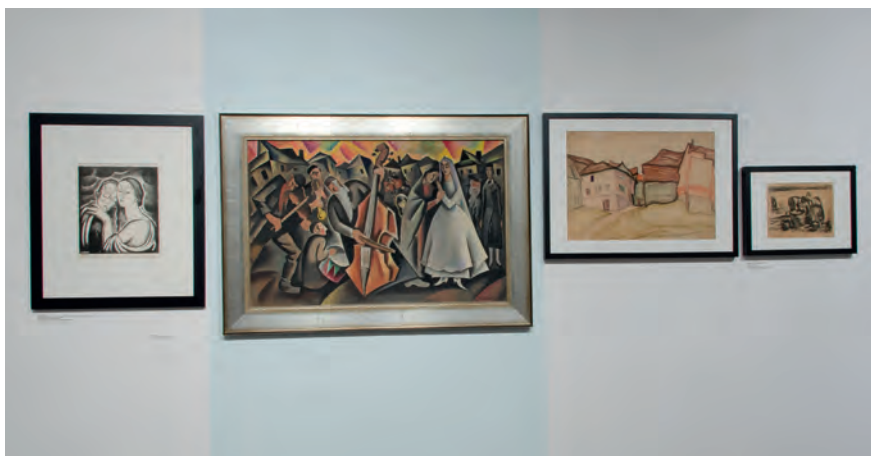
Melech Rawicz, *Der kern fun ale majne lider* [Istota wszystkich moich pieśni / The
Essence of All My Songs], Warszawa 1922

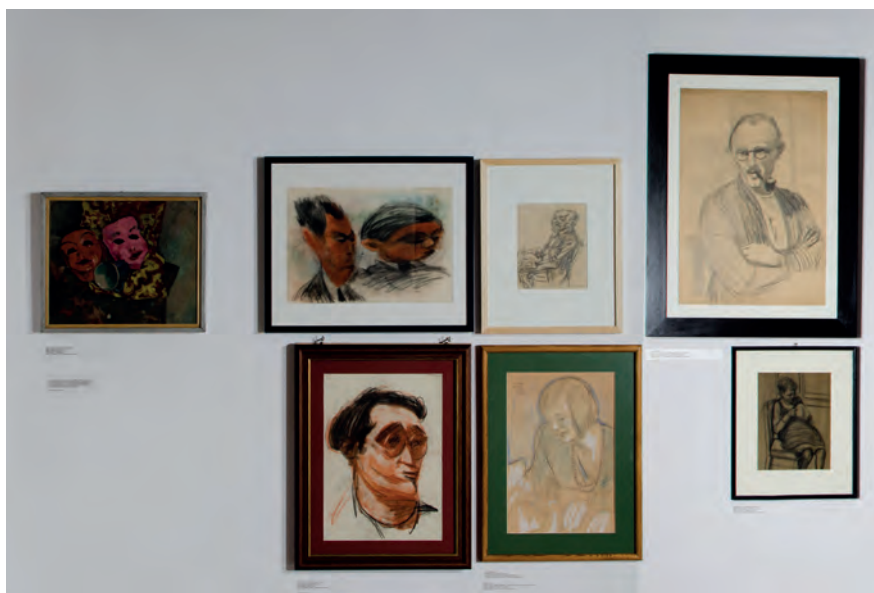
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa



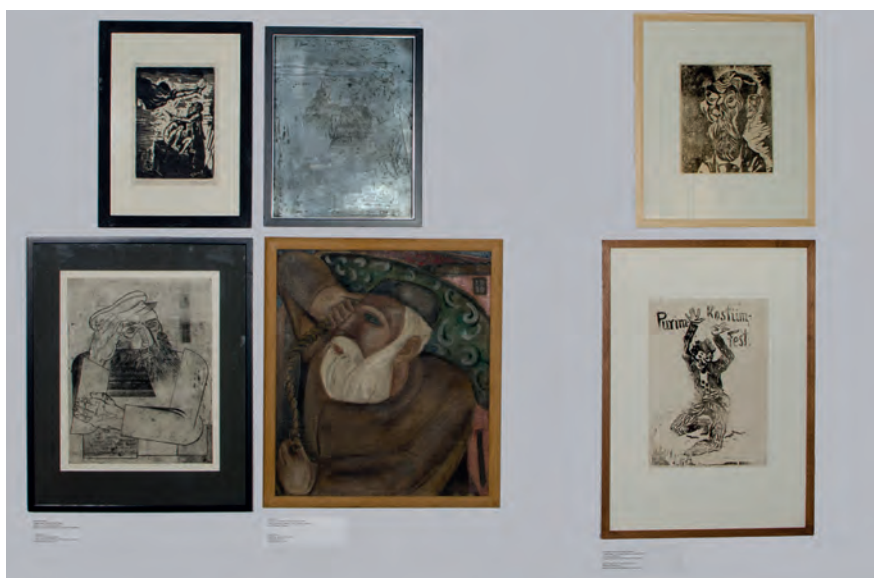












1–14. Widok wystawy *Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...*, Muzeum Miasta Łodzi 2019, fot. Bożena Szafrńska



15. Jankiel Adler, *Kroczący*, 1920, Archiwum Kubickich, Berlin



16. Jankiel Adler, *Mężczyzna*, ok. 1922, Archiwum Kubickich, Berlin



17. Marek Szarc, *Ukrzyżowanie*, 1919, „Jung-Idysz” 1919, nr 2–3, nlb.



18. Henryk Barciński, *Głowa mężczyzny w okularach*, Muzeum Miasta Łodzi



19. Henryk Barciński, *Trzy baletnice*, Muzeum Miasta Łodzi



20. Icchak Brauner, *Smutek*, przed 1918, Muzeum Miasta Łodzi

Indeks nazwisk

- Ackerman Ada 29, 36, 73, 78, 99, 303
Adamczyk-Garbowska Monika 120, 124
Adler Jankiel (Jakub) 8, 15, 16, 20, 31, 33, 76–80, 83–85, 87–90, 92–95, 97, 102, 103, 105, 106, 131, 140, 145–147, 183, 249, 250, 254, 256, 261, 262, 269, 288, 298, 299
Adler Juliusz 183, 184
Allara Pamela 260, 261
Altman Natan 30, 129
An-ski Szymon (wł. Szlojme Zajnwel Rapoport) 34, 41–43, 186, 188, 194, 274
Apenszlak Jakub 17, 128, 131, 134, 135, 146, 148
Apollinaire Guillaume (wł. Wilhelm Apolinaris Kostrowicki) 76
Appelbaum Mojżesz 146
Aronson David 254, 255, 260–262
Arp Hans (Jean) 89
Askanas Kazimierz 229, 230
Aston Adam 193
Axentowicz Teodor 153

Baal Szem Tow 33, 121, 270
Babiński Józef 230
Bäckstrom Per 98, 102
Baetens Jan 74, 99, 101, 103
Baigell Mathieu 258, 261
Bajgelman Abram (pseud. Bajgelman Artur, Bay Artur) 180, 181
Bajgelman Chaim (Henry) 180, 184, 189, 192
Bajgelman Chun 180, 181
Bajgelman Dawid 179–181, 183–193, 195, 196
Bajgelman Gitla 180
Bajgelman Helena 180, 181
Bajgelman Herman 181
Bajgelman Ida (Ita) 180, 181
Bajgelman Icchak (Icek) 181
Bajgelman Maks 184
Bajgelman Pinchas (pseud. Bay Peter) 181
Bajgelman Roza (Róża) 180, 181
Bajgelman Ruchla (Ryfka) 183
Bajgelman Szlama 180
Bajgelman Szmul 181
Bajgelman Szymon (Syma) 179, 180, 182–184, 187, 192, 194
Bakunin Mikhail (Michail) 91
Bann Stephan 85, 98, 105
Baranowski Julian 192, 194, 238, 247
Barciński Henryk 9, 15, 20, 31, 76, 85, 90, 94, 106, 108, 128, 142–144, 146, 148, 149, 249, 262, 266, 271, 301, 302
Barczyński Henochoz. Barciński Henryk
Bardzińska 50
Barron Stephanie 72, 99
Barta Ilsebill 75, 104
Baruchin Eli 143, 146

- Bauer Marcin 159, 160, 169
 Bay Artur zob. Bajgelman Abram
 Bay Peter zob. Bajgelman Pinchas
 Bąkowska Eligia 250, 261
 Beckmann Max 253
 Bederski Adam 50, 76, 286
 Beethoven Ludwig van 184
 Bekker Henryk (Beker Chaim) 198, 219
 Bender Józef 211
 Benson Timothy O. 14, 24, 74, 85, 98, 103
 Berelson Riva 184, 187
 Berg Hubert van den 78, 102, 105
 Berg Judyta (Jehudia) 144
 Bergstein Gerry 259
 Berkman Icchak 108, 110–113, 124
 Berkowicz, architekt 211
 Berkowitz Michael 189, 195
 Berlewi Helena zob. Enri Hel
 Berlewi Henryk 16, 17, 31, 34, 35, 78–80, 85, 88–90, 95–97, 99, 100, 106, 128, 131, 137–140, 142, 144, 146, 147, 149, 187, 267, 274, 275, 288
 Berliner Jerzy 197, 203, 209, 210, 212
 Bernhardt Katja 71, 100
 Bialik Chaim Nachman 113, 114
 Białostocki Jan 71, 98
 Biebow Hans 173
 Binder Sybille 84
 Bischoff Elmer 259
 Blake William 257
 Bloom Hyman 257, 258, 261, 262
 Blum Helena 12, 24, 28
 Blum Szloma 189
 Błaszczyk Leon Tadeusz 180, 194
 Bohdanova Julia 198, 217
 Bokszański Zbigniew 227, 235
 Bolecki Włodzimierz 221, 235
 Bołoz Antoniewicz Jan 11
 Bomberg Dawid 22, 24
 Bonnard Pierre 161
 Bookbinder Judith Arlene 255, 260, 261
 Bornsztajn Maurycy 200
 Borzymińska Zofia 75, 104, 117, 124
 Bourdelle Émile Antoine 13, 21, 27
 Brauner Icchak (Wincenty) 8, 9, 15, 20, 31, 76, 86, 87, 128, 131–133, 142, 147, 149, 152, 153, 168, 187, 189, 190, 249, 262, 266, 274, 302
 Brauner Ida 31, 75, 76, 94, 106, 140, 142, 149, 249, 262, 266
 Brener Josef Chaim 113
 Breu Zitta 75, 104
 Brilles Israel 53
 Brilles Minnie 53
 Britt David 88, 89, 103
 Brociek Waldemar R. 180, 194
 Brockhaus Christoph 14, 25, 73, 99
 Broderson Mojżesz, Mosze (Broderzon Moyshe) 7–10, 15, 31, 33, 35, 50, 61, 68, 75, 86, 87, 104, 106, 118, 132, 147, 180, 185, 186, 188–191, 193, 196, 249, 262, 266, 288, 289
 Broderson Sonia (Szejne Miriam) 75
 Broderzon Moyshe (Mosze) zob. Broderson Mojżesz
 Brojner Icchak zob. Brauner Icchak (Wincenty)
 Bronecki Sem 190
 Bronowski Mojżesz 215
 Brooker Peter 72, 101, 103
 Bru Sascha 74, 78, 98–101, 103
 Brus-Malinowska Barbara 13, 21, 22, 24, 26, 29, 36, 251, 261
 Brzezińska Ewa 157
 Brzoza Chaim 34
 Brzozowski Wawrzyniec 136, 148

- Buber Martin 32, 36, 251, 260, 261
 Buchowska Dominika 22, 24
 Budkowska Marta 44, 47
 Burstein Paul (Pesach) 191, 195
 Bydżowska Lenka 72, 104
 Byron George Gordon (Lord Byron) 9

 Cahan Abraham 42–44
 Campendonk Heinrich 60
 Capasso Nicholas 260, 261
 Čapek Josef 74
 Caravaggio (Michelangelo Merisi da Caravaggio) 257
 Cēbere Gundega 72, 98, 100
 Centnerszwer Jerzy 16, 24, 131, 132, 134, 137, 147
 Cézanne Paul 11
 Chagall Marc 30, 36, 41, 76, 77, 84, 129, 130, 133, 250, 251, 254, 257, 259, 261, 262
 Champion Theo 88
 Charcot Jean-Martin 230
 Charlsz I. 172, 177
 Cheat Bernard 257, 261
 Cherkes Bohdan 198, 217, 218
 Chojecka Ewa 198, 217
 Chołyńska Idessa 213
 Chołyński Izrael 213
 Chopin Fryderyk 231
 Chrzanowska Agnieszka 22, 24, 134, 147
 Chudzikowska Monika 15, 27
 Chwistek Leon 57
 Ciarkowski Błażej 197, 198, 200, 202, 210, 219
 Cichy Ryszard 159, 168
 Cielątkowska Romana 198, 217
 Cieślak Stanisław SJ 65, 67
 Clarke Anna 186, 195
 Clegg Elizabeth 14, 24
 Cohen Werner V. 175, 177
 Conrad Joseph 225
 Cooper Rob 185, 194
 Cranach Lucas 9
 Crespelle Jean-Paul 250, 261
 Cykiert Abraham 193
 Cytryn Abram 246
 Czajkow Josef (Josif) 8, 29
 Częstochowska Szoszana 123
 Czyżewski Tytus 14, 16, 23, 27, 57, 135, 141, 147

D
 Dahm Volker 55, 67
 Danielewicz Hersz (pseud. Herszele) 266
 Dańska Maria 19
 Darowski Roman 65, 67
 Dawidowicz Lucy S. 41, 47
 Denizot Alfred 52
 Derain Andre 152, 153
 Derkowski Stefan 216
 Diebenkorn Richard 259
 Dix Otto 88, 89, 253
 Dobrowolski Tadeusz 18, 24, 167, 169
 Doesburg Theo van 90, 91
 Doński Lew 200, 201
 Dorival Bernard 250
 Drobnik Jerzy (J.D.) 59, 61, 67
 Dumas Aleksander 183
 Dunicka Katarzyna 66
 Dybel Paweł 225, 236
 Dziedzicki Bronisław 193
 Dziwińska Adela 211
 Dziwiński Ludwik 211
 Dżigan Szymon 8, 188–191, 195

E
 Efronaite Sheine zob. Efron Szejna
 Efron Szejna 75
 Efros Abram 8
 Eggeling Viking 78, 89, 90, 100

- El Greco (wł. Domenikos Theotokopulos) 9, 257, 258
 Enderowie bracia 210
 Engel Joel 41, 115
 Enri Hel 96, 97, 288
 Ensor James 257
 Ertel Rahel 132, 147
 Eulenberg Herbert 90
 Eurypides 183
 Ey Johanna (Mutter Ey) 88
- Faj**nberg Izydor zob. **Fein**berg Izydor
Fajn Marek zob. **Fein** Marek
Fajnsztajn Szejndla 108
Fajtłowicz Sara zob. **Majerowicz** Sara
Faliszewski Tadeusz 193
Fater Isachar 179–181, 183, 184, 192, 194
Feigenbaum Leon 135
Feinberg (**Fajnberg**) Izydor 212, 215, 216, 220
Fein (**Fajn**) Marek 200, 201
Feininger Lyonel 253
Fenigsztajn (**Fenigstein**) Herman 193
Ferenc Tomasz 224, 235
Feuchert Sascha 175, 177
Fibak Ewa 21
Fibak Wojciech 21
Fichna Bolesław 153
Fidiasz 9
Fine Steven 251
Finkeldey Bernd 85, 89, 99, 102, 103
Finkelstein Samuel 152, 153, 155, 158, 159, 161, 163, 165–168
Fishman David E. 127, 147
Flam Gila 179, 194
Flaubert Gustaw 227
Flechtheim Gustav 91
Foderman Chana (**Andzia**) 183
- Foderman** Pinchas 183
Fogelbaum Marek 246
Folkierski Karol 205
Folman Lola 192
Forgács Éva 85, 98, 103
Forster Elborg 175, 177
Fox Chaim Leib zob. **Fuks** Chaim Lejb
Frankowska Magdalena 79, 99
Frankowski Artur 79, 99
French Katherine 258, 261
Frenkiel Jechiel 239, 246
Freundlich Otto 84, 85, 87, 90
Friedberg Józef 184
Frojdówna Halina 142, 149
Fuks Chaim Lejb (**Fox** Chaim Leib) 172, 174, 266
- Gadowska** Irmina 7, 10, 22, 24, 25, 54, 74, 105, 131, 136, 147, 151, 164, 172, 173, 186, 195, 200, 201, 217, 218, 239, 240, 247, 265, 267
Gąlecki Antoni 51, 52
Garliński Czesław 142, 149
Gąsiorowski Antoni 63, 67
Gelber Mark H. 32, 37
Geller Ewa 39, 47
Gelski Stefan 190, 194
George Waldemar (wł. **Jerzy Jarociński**) 159, 161–163, 168–170
Gerharde-Upeniece Ginta 72, 98
Geron Małgorzata 11–14, 17, 23–25, 27, 28, 32, 36, 50, 57, 67, 68, 71, 74, 99, 103, 140, 148
Ghez Oskar 21
Gilbert Shirli 189
Gilcher Wiliam 171, 172, 175, 177, 240
Gimpel Adolf 191
Gimpel Jakub Ber 188

- Ginsberg Mimi 129, 130, 148
 Ginzburg Naftali Horacy 41
 Ginzburg Władimir 41
 Giotto 9
 Giżycki Marcin 223, 224, 235, 236
 Gladsztein Izrael 118
 Glazer Guta 189
 Glicenstein Henryk 22, 27
 Gliksman Sara zob. Majerowicz Sara
 Głuchowska Lidia 71–85, 88–90, 92–105, 265
 Goethe Johann Wolfgang von 116
 Gogh Vincent van 9
 Goldberg Adolf 201, 211
 Goldberg Henryk 200, 201
 Goldlust Jakub 211
 Goldlust Samuel 211
 Goluba Leon 259
 Gołąb Maria 13, 26
 Gołuńska Honorata 73, 98, 102, 104
 Goodman Susan Tumarkin 29, 37
 Gordin Jakub 183
 Gorki Maksym 129
 Gotlib Henryk 16, 25
 Gottlieb Leopold 13, 27
 Gottlieb Maurycy 21
 Gottschalk Haim A. 127, 149
 Grabska Elżbieta 13, 21, 27
 Grajcar Icek 215
 Grała Marek 222, 224, 231, 236
 Granach Alexander 84
 Gran Wiera (pseud. Green Sylvia) 193
 Green Sylvia zob. Gran Wiera
 Grieczaninow Aleksander 181
 Grosman Anna 192
 Grossman Mendel 239, 242, 247
 Grosz George 88, 89, 253
 Grünwald Matthias 257
 Grzeszczuk-Brendel Hanna 198, 217
 Guesnet François 34, 37
 Gunnarson Annika 98, 102
 Guralnik Nehama 77, 78, 102
 Gutentag (Gutentażanka) Zofia 15, 75, 106, 249, 262, 266
 Gutman Ignacy (Izaak) 212–214, 216, 217, 220
 Gwozdecki Gustaw 13, 26
 Hack Bertold 55, 67
 Haessner Franciszek B. 216
 Halpern Dina 190
 Halpern Moyshe-Leyb 249
 Hałasa Grażyna 71, 98
 Hammer-Tugendhat Daniela 75, 104
 Hannemann Karl 84
 Hans Radosław 210, 216
 Harshav Benjamin 127, 147
 Haupt Georg 61, 67
 Hausmann Raoul 89, 90, 93
 Hazan-Brunet Nathalie 29, 36, 73, 78, 99
 Heilig Bernard 246, 247
 Held Adolf 42, 43
 Hellsztyński Stefan 19
 Hemken Kai-Uwe 85, 99, 102, 103
 Hendlar Paulina 203
 Hensel Jürgen 200, 219
 Herman Dawid 186, 187
 Herszele, pseud. zob. Danielewicz Hersz
 Hiller Karol 152, 153, 155, 158–160, 163, 165, 168, 169, 230
 Hirsberg Emanuel 240
 Hirsberg I. 157
 Hirszenberg Henryk 152, 200–202, 204, 208, 217
 Hirszfang Ignacy 131, 147, 152, 153, 155, 156, 158, 159, 163, 165, 166
 Hitler Adolf 81, 95, 143, 253

- Hjartarson Benedikt 74, 98, 99, 101–103
 Höch Hannah 89
 Hofsztejn Dowid 130
 Horowitz Brian 127, 149
 Hrynkowski Jan 23, 26, 57
 Hulewicz Jerzy 14, 51, 60, 62, 87, 265, 276
 Hulewicz Witold, pseud. Olwid 58, 68
 Humperdinck Engelbert 53
 Hyor Sem 191

Ignatoff David 249
 Imber Ion 259
 Indy Vincent d' 60

Jakimowicz Irena 12, 19, 25
Jakimowicz Teresa 198, 217
Jakobowicz R. 191
Janco (Jancu) Marcel 89
Janowski Szymon 193
Jaroszewski Tadeusz S. 199, 217
Jarry Alfred 235
Jastrzębiec-Rudnicki Walery 193
Jaworska Justyna 227, 228
Jaworska Władysława 20
Jedlińska Eleonora 22, 24, 27, 49, 50, 53, 67, 68, 131, 147, 249
Jedliński Jakub 22, 27, 49, 67, 68
Jolowicz Albert 60
Jolowicz Józef 60
Judowin Szlojme 41, 42

Kaban Józef 201
Kac Daniel 75, 102
Kacnelson Aron 108
Kacnelson Berl 108, 119
Kacnelson Dora 107
Kacnelson Icchok 107–124, 249, 262, 266
Kacnelson Jakub Beniamin 108
Kacnelson Mosze 108
Kacnelson-Nachumov Cypora 119, 120, 124
Kacyzne Alter 40–47
Kaczmarek Agnieszka 121
Kaemmerer Ludwig 60
Kahan-Newman Zelda 74, 105
Kaliszowa Cylija 203
Kamen Józef 191, 195
Kamińska Ester Rachel 184
Kamińska Ida 184
Kampf Avram 30, 36, 251, 261
Kandinsky Wassily 51, 85, 89, 258
Karp Estera (Esther) 75, 140
Karpowicz Mariusz 198, 218
Karsen Fritz 84
Kassow Samuel D. 31, 33, 36
Kaufmann Artur (Arthur) 88, 94
Kazovsky Hillel 127, 147
Każmierska Kaja 224, 226, 232, 235, 236
Kel. W. 154, 169
Kempa Andrzej 201, 202, 212, 218
Kemp-Welch Wanda 85
Kenig Leo 189
Kern Agnes 77, 100, 101, 103, 104
Kestenberg Jezajasz 202
Kijek Kamil 146, 147
Kipnis Menachem 40–47
Kipnis Zimra 42
Kirchner Ernst Ludwig 253, 254, 258
Kirshenblatt-Gimblett Barbara 31, 36
Kirszbaum Ludwik 212, 215, 220
Kiselgof Zusman 41
Kisling Mojżesz (Moses, Moïse) 13, 21, 26
Kitaj Ronald Brooks 30, 36, 251, 261
Klajman Dawid 211

- Klajman Lejba 211
Klapheck Anna 95, 103
Kleckin Borys 34
Kleiss Marietta 55, 67
Klimczak Adam 7, 23–25, 54, 74, 105, 186, 195, 265
Kluczajd Katarzyna 198, 218
Kluk Maria 253, 261
Kochan Lionel 251
Koc Ruchla 171
Kohlhaas Betty 77
Kollenscher Max 55
Kołakowski Hilary 152, 153
Komar Żanna 198, 217
Konarzewski Ludwik 61
Kondziela Henryk 19
Kon Henoch 144, 157, 168, 186, 188, 190, 191
Kopera Feliks 164, 165, 169
Korczyński Antoni 52
Korzeń Natan 137, 147
Kosches Henryk 215
Kossakowska-Szanajca Zofia 17
Koterba Henryk 133, 149
Kowalewski Waław 216
Kowalski Kazimierz 65, 68
Kowner Józef 158, 161, 163, 168
Kramsztyk Roman 13, 15, 22, 27
Kraskowska Ewa 224, 235
Kraśko Ana 79
Krempel Ulrich 78, 85, 102, 105, 249, 261
Krischer Otto 77
Kron Béla (Bertold) 55, 58, 60, 61, 63
Kron Blanka 55
Kropotkin Peter (Piotr) 91
Krotoszyński Józef 206
Król Chaim 140, 266, 289, 290
Król Monika 14, 24
Kruszówna Zina 190
Krygowski Zdzisław 52
Krynica Natalia 7
Kubiak Szymon Piotr 198, 218
Kubicka Janina 19
Kubicka Margarete 19, 75–77, 79–81, 83–85, 87–93, 95–97, 105, 106, 265, 266, 269, 277, 287, 288
Kubicki Stanisław 18, 19, 72, 75–77, 79–81, 83–97, 99, 103, 105, 106, 265, 266, 269, 278, 287, 288
Kubicki Stanisław Karol (pseud. Peter Mantis) 18, 19, 71, 74, 76, 77, 81, 84, 85, 87, 88, 90, 96, 97, 103, 105, 266, 287
Kucielska Zofia 18, 24
Kudewicz Bolesław 152, 153, 168
Kulig Agnieszka 121
Kuligowska-Korzeniewska Anna 182, 194
Kumorek Paweł 198, 200, 218
Kurak Maciej 71–73, 98, 101, 104
Kurc-Maj Paulina 84, 101, 102
Kuryluk Ewa 224, 235
Kusewicki Mosze 193
Kuznitz Cecile Esther 33, 36
Kwiatkowski Franciszek SJ 65–68
Lachenal Lydie M. 132, 147
Lahoda Vojtěch 72, 100, 102, 103, 105
Lajb Szlama (Szłomo) 181
Lampe Morris 191, 195
Landau Bernard 200
Landau-Gutenteger Gustaw 200, 201
Landau Stanisław Józef 200
Landau Wilhelm 215
Landau Zishe 249
Lande Dawid 200, 201
Lando Jakub 209

- Landowska Wanda 53
 Lasker-Schüler Else 60, 84
 Lasman Estera zob. Lejzerowicz Estera
 Lasman Lajb 171
 Laszczka Konstanty 16
 Laudert Teresa 77, 103, 104
 Lawrenz Otto 60
 Le Corbusier (Charles Eduard Jeanneret) 197, 199
 Ledóchowski Ignacy Kazimierz 153
 Leesch Helma 61
 Leesch Joanna 60–62
 Leesch Johanna 61
 Leibfried Erwin 175, 177
 Leiseric Rozyne Sophie zob. Lejzerowicz Sura
 Leiseric Anja 171
 Leiseric Ruth 171, 172
 Leiseric Samuel zob. Lejzerowicz Szmul
 Leivick H. 249
 Lejzerowicz Abram 171
 Lejzerowicz Chaja (Hela) 171
 Lejzerowicz Estera 171
 Lejzerowicz Izrael 154, 155, 163, 165, 171–178, 237, 239, 240, 242–245, 247, 248
 Lejzerowicz Sura (Sala) 171
 Lejzerowicz Szloma 171
 Lejzerowicz Szmul 171, 172
 Lenartowicz Światosław 23, 26
 Leociak Jacek 237, 247, 248
 Leśniakowska Marta 198, 218
 Levine Jack 258, 259, 262
 Lewicki Jakub 198, 218
 Lewinson Henryk 202, 203, 205–208, 216, 220
 Lewis Geoffrey 171
 Lewis Ruth zob. Leiseric Ruth
 Lewy (Lewi) Paweł 202–204, 206–212, 216, 220
 Leyko Małgorzata 182, 183, 194, 239, 246, 247
 Libel Sara (Liliana Smulewicz) 236
 Librach (małżonkowie) 212
 Lichtenstein Icchak 137, 147
 Lille Ludwik 35
 Lindenfeld Eugenia 81
 Lindenfeld (Lindenfeldówna) Pola (Apolonia, Pelagia, pseud. Polin) 15, 31, 53, 54, 58, 75, 76, 81, 82, 85, 89, 90, 94, 97, 105, 106, 128, 140–143, 148, 149, 249, 262, 266, 280
 Lipa Anna 13, 17, 24, 26
 Lipińska Aleksandra 71, 100
 Lipińska Zofia 158, 159, 161, 163, 165, 167
 Lipschitz Jacques 252
 Lipstein Rahel (Rachel) 86, 103, 140, 290
 Lipszyc Chaim Jakub zob. Lipschitz Jacques
 Lisek Joanna 7, 35, 36, 75, 103, 142, 147, 186, 195
 Lisowski Wiesław 201
 Lissitzky El (Lazar, Eliezar) 30, 41, 75, 91, 94, 101, 129, 144, 252
 Liszewski Stanisław 182, 194
 London Abram Icek 211
 Loose Ingo 239, 247
 Luba Iwona 167, 169
 Lubotynowicz Leon 200, 201
 Lusternik Malkiel 123
 Lux Lilian 191
 Łabęcka Anna 167, 169
 Ładnowska Janina 20, 26, 186, 194
 Ławniczakowa Agnieszka 19

- Łęczyski Mieczysław 209, 210
 Łukasik Jan 197, 203
 Łukaszewicz Piotr 12, 18, 25, 26
 Łunaczarski Anatol 129
- M**
 Machejek Andrzej 200, 218, 219
 Machtyl Katarzyna 121
 Maciudzińska-Kamczycka Magdalena 22, 26, 75
 Mackiewicz Józef 221, 234, 235
 Mackiewicz Konstanty 163, 165, 241
 Madeyski Jerzy 12, 26
 Maeterlinck Maurycy 221
 Majerowicz (Gliksman, Fajtlowicz) Sara 237–243, 245, 246, 248
 Majzel Nachman 35, 188, 194
 Malczewski Jacek 153
 Malevich Kazimir (Kazimierz Malewicz) 75, 94, 96, 101
 Malinowski Jerzy 9, 11–29, 32, 36, 47, 50, 66, 68, 71, 72, 74–76, 84, 87, 91, 103, 127, 131, 132, 136, 140, 144, 147, 148, 172, 177, 186, 194, 200, 201, 218, 249, 251, 253, 256, 261
 Manger Icyk 144
 Maniewicz Abraham 129–131, 147, 149
 Mani Leib 249
 Mantis Peter zob. Kubicki Stanisław Karol
 Marek Michaela 71, 100
 Margolin Julius 172
 Maritain Jacques 65
 Markisz Perec 35, 132, 290
 Markowa Eugenia zob. Szwarc Gina
 Markusfeld Abraham (Abram) 205, 217
 Markusfeld Wolf 205
 Matis Benjamin 34, 37
 Matisse Henri 152
- Matus (Matusówna) Dina 20, 75, 87, 106, 140, 189, 249, 262, 266
 Mazower David 75
 Mazurkiewicz Tadeusz 184
 Mazur Paweł 198, 217
 Mendele Mojcher Sforim (wł. Szalom Jakow Abramowicz) 107
 Mendelssohn Feliks 181
 Menkes Zygmunt 251
 Merici Aniela, św. 66
 Meyerhold Wsiewołod 191
 Michalak Irmina zob. Gadowska Irmina
 Michałowska-Barłóg Teresa Maria 63, 67
 Michtom Bencjon 35
 Minczeles Henri 39, 46, 47
 Minkowski Maurycy 146
 Minorski Jan 197, 218
 Moholy-Nagy László 90
 Monitz Kazimierz 206
 Monitz Stanisława 206
 Monkiewicz Dorota 73, 98, 100
 Morgentaler Goldie 175
 Mostowicz Arnold 184
 Mueller Otto 77, 80, 96, 100, 101, 103, 104, 106
 Mühsam Erich 93
 Mulczyński Jarosław 58, 60, 68
 Müller Maria 85, 88, 89, 99, 102, 103
 Müntz Jerzy 202, 211
 Murayama Tomoyoshi 88
 Musielak Jan Maria 66
 Muter Mela 21
- N**
 Nacht-Samborski Artur 76, 81, 90, 104
 Nalewajko-Kulikow Joanna 34, 36, 40, 47
 Nawrocka Lina 21
 Nawrocki Bolesław 21

- Neufeld Mieczysław 209, 210
 Neuman Jecheskiel Mojżesz, Mosze 144, 146, 147, 249, 262, 266
 Nierendorf Carl 91
 Niesiołowska Dorota 13
 Niesiołowski Krzysztof 13
 Niesiołowski Tymon 13, 25, 27, 57
 Nietzsche Friedrich 253
 Nirnberg Józef 210
 Nolde Emil 254
 Notarjusz Stanisław 155
 Nowinowski Sławomir M. 238, 247

Ochęduszko Rafał 198, 218
 Odorowski Waldemar 198, 218
 Ojebach Efraim 172, 177
 Ojrzyński Jacek 20, 159, 160, 169, 186, 194
 Olczyk Jacek 223, 236
 Olej Luzer 212, 214, 216, 220
 Olej Mieczysław 163, 165
 Olenderek Joanna 197, 198, 200, 202, 205–207, 209–213, 215, 218
 Oli Ludwik zob. Olej Luzer
 Olszer Harry 204
 Olszerowa Łaja 205
 Olszewski Andrzej K. 198, 218
 Olwid zob. Hulewicz Witold
 Ostrzega Abraham 22, 27

Paniński Jan 51–53, 57, 58, 66, 67, 75, 84, 85, 265, 280
 Pankok Otto 90
 Park David 259
 Patt Avinoam J. 189, 195
 Paulsen (Oberschulrat) 84
 Pawelec Andrzej 121
 Pawlak Agnieszka 224, 226, 236
 Pellowska-Chudobińska Bożena 184
 Pellowski Alfons 179, 185, 195
 Penkalla Adam 180, 194
 Pensler Allan 129, 130, 148
 Pen Yehuda 41
 Perec Icchak Lejb 40, 43, 107, 186
 Peri László 90
 Pfempfert Franz 84
 Piaskowski Józef 216
 Piątkowska Renata 13, 21, 22, 24, 25, 27, 32, 34–36, 47, 127, 172, 177
 Picasso Pablo 152, 257
 Piechotka Kazimierz 22
 Piechotka Maria 22
 Pietkiewicz Eustachy 141, 149
 Pikangur Icchak 41
 Pilarski Józef 188
 Piłsudski Józef 51, 267, 289
 Piotrowski Andrzej 227, 235
 Piotrowski Piotr 74, 98, 103
 Piscator Erwin 84, 92
 Plohn A. 191, 195
 Płatek Felka 172
 Pobożny Mosze 192
 Podhorizer-Sandel Ernestyna 20
 Poduszko Zenobiusz 141, 149, 163
 Polit Monika 7, 86, 105, 173, 177, 240, 247
 Polit Paweł 84, 101, 102
 Pollakówna Joanna 12, 18, 27, 28
 Pollock Jackson 257
 Polonsky Arthur 31, 34, 36, 37, 259–261
 Posman Sarah 78, 98, 100
 Powalska Izabela 140, 148
 Praegier Adam 233
 Prampollini Enrico 85
 Prodeus Adrianna 224, 235
 Prokop-Janiec Eugenia 146, 148
 Pronaszko Andrzej 15

- Pronaszko Zbigniew 12, 16, 24
 Prusicka Irena 190
 Prusicki Jakub 210
 Pryłucki Noach 137, 138
 Przybylska Janina zob. Skotarek Janina
 Przybyszewska Stanisława 52, 75, 106
 Przybyszewski Stanisław 18, 61, 282
 Pszczołkowski Michał 198, 218
 Puś Wiesław 182, 194, 195, 200, 218
- R**
 Raboy Isaac 249
 Radziszewska Krystyna 8, 10, 71, 173, 177, 240, 246, 247
 Rapel Malwina 191
 Rapoport Szlojme Zajnwel zob. An-ski Szymon
 Ratajczak Józef 93, 104
 Ravitsh (Ravitch) Meylekh zob. Rawicz Melech
 Rawicz Melech (Mejlech) 35, 61, 79, 290
 Rawska-Kon Dora 157, 168
 Rechtman Abraham 41
 Reichardt Jasia 225, 236
 Reidemeister Leopold 95, 98
 Reisfeld Karol 202
 Rémy Tristan 85, 93
 Renz Regina 180, 194
 Reverseau Anne 78, 98, 100
 Richter Hans 58, 89–91
 Riemann Gerhard 227, 235
 Riesen Hans von 94, 96, 97
 Rijn Rembrandt van 9, 45, 257
 Rissmann Agata 13, 27
 Ritt Joanna 50, 68, 75, 104, 118
 Robakowski Józef 234
 Roguski Władysław 141, 147
 Rojzer Anita 191
 Rokuszewska-Pawełek Alicja 226, 227, 236
- Rosen Gail 175, 177
 Rosenfarb Chava 175, 177
 Rosenfeld Oskar 171, 172, 174, 177, 240, 246, 247
 Rosenfield-Lafo Rachel 260, 261
 Rosenthal Gabriele 224, 226, 227, 236
 Rosofsky Seymour 259
 Ross Henryk 239, 242, 247
 Rotman Diego 189, 195
 Roza Szoszana (wł. Estera Ruda Jakubowicz) 191, 195
 Rozenberg Jerzy 204
 Rozenberg Leon 155
 Rozenstajn Szmul 174
 Rozental Roman 155, 156, 161
 Rozier Gilles 50, 61, 68, 75, 104, 118
 Rozynès Tobias 171
 Rubin Herc 188, 190, 191
 Rubin Joel E. 179, 180, 195
 Rubinstein Artur 185
 Rudnicki Grzegorz 204
 Rumkowski Chaim Mordechaj 173, 174, 176, 239, 241–243
 Russell Bertrand 234
 Ruta Magdalena 8
 Ryba Henryk 191
 Rybak Isachar 30, 130
 Rychtarski Adam 241
 Ryder Teodor 185
- S**
 Sacchetto Rita 15, 17, 25, 75, 76, 106
 Sachse Hedwig Elizabeth 55, 56
 Saciuk-Gąsowska Anna 84, 101, 102
 Sady Małgorzata 223, 236
 Salamon-Radecka Agnieszka 49, 72, 76, 104, 265
 Salomonowicz Juda 204, 207
 Samuś Paweł 200, 218
 Sandel Józef 20, 27

- Sander August 93, 94
 Sari Ada 185
 Sartre Jean-Paul 227
 Scheibler Karol Wilhelm 185
 Schenker Anatol 55, 68
 Schiller Friedrich 116
 Schmengler Dagmar 77, 100, 101, 103
 Schmidt-Rottluff Karl 253, 254
 Schreiner-Mörsenbroich Gerth 89
 Schütze Fritz 227, 235
 Sears David 258
 Sed-Rajna Gabrielle 32, 36
 Segal Chaim 30
 Segal Hanna 225, 226, 234, 236
 Segalowicz Zusman 43
 Seidenbeutel Józef 146
 Seiwert Franz Wilhelm 90, 91, 94, 104
 Sellin Fryderyk 182, 183
 Seweryn Tadeusz 164, 165, 169
 Shakespeare William 116
 Shandler Jeffrey 40, 47
 Shatskikh Aleksandra 8
 Shayeitch Simkha-Bunim (Szajewicz Symcha Bunim) 175
 Shelley Percy Bysshe 9
 Shmeruk Chone 189, 195
 Shor Sarah 75
 Sibelius Jean 184
 Siemiński Mieczysław 141, 149
 Sieradzki Herman zob. Sierocki Herman
 Sierocki (Sieradzki) Herman 183
 Silvain Gerard 39, 46, 47
 Simon K. 55, 68
 Singer Izrael Jozua 35
 Singer Oskar 245, 247
 Sitarek Adam 173, 177, 237, 238, 240, 247
 Sitarz Magdalena 121
 Sjöberg Sami 32, 37
 Skoczylas Władysław 15, 145
 Skotarek Janina 52, 53, 65–67, 69, 75, 76, 85, 106
 Skotarek Władysław 52, 53, 65, 66, 85
 Skotarkówna Barbara 66
 Skuratowicz Jan 63, 67
 Słodki Marcei 144, 148
 Słońska Miruta 197, 203
 Słupska Alicja 89, 104
 Smerin Barry 43
 Smolik Przecław 159, 161, 163, 169
 Smulewicz Liliana zob. Libel Sara
 Sokołowska Alina 72, 104
 Sołowiejczyk-Dońska Lora 157
 Sołtysik Maria Jolanta 198, 199, 218
 Somogy Airey 250
 Soutine Chaim 250, 257, 262
 Speismacher Meir 181
 Spektor Margolin Ewa 172, 177
 Spellman Leo zob. Szpilman Leon
 Sperr Paweł 216
 Spodenkiewicz Paweł 238–240, 245, 247
 Srp Karel 72, 104
 Stachlewski Piotr 159, 168
 Stajuda Jerzy 76, 81, 90, 104
 Stanisławski Ryszard 14, 25, 73, 99
 Stawski Borys 137, 138
 Stefański Krzysztof 131, 147, 197, 198, 200–203, 205, 207, 209–211, 214, 216, 218, 219
 Sterling Mieczysław 144, 148
 Stern Cohen Hilda 175, 177
 Stępień Halina 18, 27
 Stirner Max 91
 Stolarska-Fronia Małgorzata 21–24, 27, 32, 37, 47, 71, 77, 99, 104, 177
 Stonequist Everett 229
 Strakun Leon 144, 148
 Stramm August 60

- Strinberg August 183
 Stroński Marian 141, 149
 Strożek Przemysław 71, 104
 Stryjeńska Zofia 145
 Strzałkowski Jacek 198, 200–203, 205, 212, 219
 Strzemiński Władysław 158, 159, 161, 163, 165, 167–169
 Styra Natasza 22, 27
 Suchan Jarosław 29, 37, 65, 68, 73, 104, 127, 146, 148
 Suckewer Rachela 75
 Sutzkever Rokhl zob. Suckewer Rachela
 Swan Barbara 260, 261
 Swinarski Artur Maria 18, 58, 68, 265, 282
 Szajewicz Izo 191
 Szapiro Marek 141, 149
 Szczerski Andrzej 198, 217–219
 Szejne Miriam zob. Broderson Sonia
 Szenbrun Rega 157
 Szereszewski Witold (Wolf) 197, 202, 203, 211
 Szewczyk-Haake Katarzyna 72, 104
 Szmaj Stefan 18, 19, 58, 92, 106, 265, 282
 Szolem Alejchem 40, 107, 186
 Szoszana Roza zob. Roza Szoszana
 Szoszan E. 115, 124
 Szpigiel Jeszaja (Jeszajahu) 193, 246, 247
 Szpigiel Chaim 157
 Szpigiel Natan 152, 153, 155, 158, 163, 164, 168
 Szpilman Izrael Lejb 180
 Szpilman Leon 180
 Szpilman Ruben 180
 Szpilman Samuel 180
 Szrajer Szmuel 41
 Sztajnsznajder Jakub 215
 Sztarkman Moshe 172, 177
 Szterenberg Dawid 129
 Sztyma-Knasiecka Tamara 21, 22, 24, 27, 29, 34, 37, 47, 172, 177
 Sztyma Tamara zob. Sztyma-Knasiecka Tamara
 Szukalak Marek 201, 202, 212, 218
 Szulc Gustaw 141, 149
 Szumacher Izrael 189, 190, 191
 Szwarc Aleksander (Oleś) 50–52, 67
 Szwarc Gina (Regina) 22, 27, 49, 50, 52, 53, 55, 56, 58, 63–68, 76, 83, 84, 87, 103, 105
 Szwarc Marek 8, 15, 16, 18, 20, 22, 31, 35, 49, 50, 52–54, 56, 58, 63–69, 73, 76, 83, 85, 105, 106, 128, 134–136, 142, 147–149, 152, 185, 249, 251, 252, 256, 257, 261, 262, 266, 275, 283, 288
 Szyba Anna 130, 137, 139, 144, 145
 Szydłowska Felicja 75, 106
 Szykowski Marian 187
 Szymaniak Karolina 7, 29, 33, 37, 65, 68, 73, 86, 104, 105, 127, 132, 146, 148
 Śledzianowska Maria 17, 25
 Śliwniak Józef 35
 Śmiechowska Teresa 7, 23, 24, 25, 39, 44, 47, 54, 74, 105, 186, 195, 265, 267
 Świdarska Ewa 179, 194
 Tabenkin Icchak 119
 Tanikowski Artur 13, 27
 Tarnowska Karola (Karolina) 63, 64
 Tarnowska Magdalena 75, 104
 Tauber Meta 84
 Taut Bruno 93
 Teeman Zygmunt 202

- Teschner Gotlieb 184
 Thacker Andrew 72, 101, 103
 Themerson Franciszka 224, 225, 229, 232, 235, 236
 Themerson Mieczysław 228, 230, 236
 Themerson Stefan 221–236
 Thomas Karin 78, 102, 249, 261
 Thormann Ellen 75, 104
 Tołstoj Lew 183
 Topij-Stempińska Beata 65, 67
 Torrès Tereska 136, 148
 Totenberg Adam 200
 Traba Robert 76, 99, 103
 Trachter Symcha 141, 147, 148
 Trębacz Maurycy 241
 Triebe Juliusz 204
 Troyon Carol 260, 261
 Trunk Jechiel Jeszaja 186, 195
 Tsipuria Bela 79, 105
 Turowski Andrzej 86, 94, 105
 Tycjan (Tiziano Vecellio) 9
 Tyller Izrael 203
 Tzur M. 108, 109, 113, 114, 118, 119, 121, 122, 124

 Uhrhane Jennifer 260, 261
 Ujejski Kornel 231
 Urszula, św. 66
 Ury Lesser 32, 36, 251, 261
 Uzarski Adolf 94

 Vacher Marie 8
 Veivo Harri 75, 100, 105
 Vermeer Johannes 45
 Vogeler Heinrich 93

 Wachtel Wilhelm 157
 Wadley Nick 222
 Wadyas Mikołaj 128, 148

 Wagner Richard 184
 Wajntraub Władysław Zew 31, 35, 79, 131
 Wajsberg 211
 Walden Herwarth (wł. Georg Lewin) 84, 95, 96, 98, 287
 Walicki Jacek 173, 177, 240, 247
 Wallis Mieczysław 134, 142, 148, 149
 Wal. M. 188, 195
 Wandurski Witold 152, 169
 Wäscher Aribert 84
 Wasilewska Diana 23, 27
 Waszyński Michał 188
 Weber Charlotta 50
 Weber Heinrich 49, 50
 Weber Henryk (Hersz) 165, 169
 Weber Irena 50
 Wedderkop Hermann von 88, 105
 Weikop Christian 72, 101, 103
 Weinbaum Abraham 155
 Weinig Naftali (wł. Naftali Norbert Rose) 137, 140, 149
 Weinles Jakub 228
 Weinreich Max 39
 Weinstein, malarka 157
 Weintraub Chaim Wolf zob. Wajntraub Władysław Zew
 Weinzieher Michał 133, 141, 144, 148, 149
 Weisbach-Zehn Else 58–60
 Weiss Wojciech 153
 Werfel Franz 60
 Werner Hans 54–56, 58, 73, 74
 Wertheim Gertrude 53
 Wertheim Hans 53
 Węgierkova Zofia 142, 149
 Wiatr Antonina 192, 195
 Wiatr Ewa 8, 173, 177, 240, 246, 247
 Wicpolska-Góralczyk Milena 180

- Wierzbicka Anna 13, 27, 136, 146, 148, 162, 163, 169, 170
Wiese Stephan von 85, 88–91, 105
Wileńska Helena 208
Wileński Szymel 208
Willet John 253, 261
Winder Majer 191
Winkler Konrad 11, 12, 27, 134, 139, 140, 148, 149
Wippel Antoni 158, 161
Wiśłocka Izabella 197, 219
Wisse Ruth R. 249, 261
Wiśniak Marzena 184
Witkiewicz Stanisław Ignacy 17, 57, 154
Wittmann Reinhard 55, 67
Włodarski Franciszek 52
Wodziński Marcin 109, 118, 123, 124
Wojciechowski Aleksander 18, 27, 163, 169
Wojdysławscy (małżonkowie) 212
Wolitz Seth L. 127, 130, 132, 149
Wollheim Gert 87, 90
Woroniecki Edward 136, 149
Woźniak Michał F. 73, 98, 102, 104
Wright Barbara 235
Wróblewski Leon 61
Wyczółkowski Leon 94, 105, 145
Zadkin (Zadkine) Ossip 41, 252
Zagrodzki Janusz 24, 168, 170
Zahorska Stefania 133, 139, 149, 233
Zak Eugeniusz 13, 15, 21, 24
Zalewska-Mikulska Maria 230
Zamoyski August 8, 14–17, 24, 25, 27, 57, 75, 76, 265
Zandberg Icchok 181–183, 194
Zapolska Gabriela 183, 188
Zaremba M. 128, 146
Zawadowski Jan Wacław 61
Zbroja Barbara 198, 219
Zegadłowicz Stefan 19
Zeligson Adolf 200
Zerbe Karl 254, 262
Ziemińska Ewa 17
Znaniński Florian 224
Zonabend Nachman 174, 240
Zucanowicz Jakub 190
Zytman Dawid 140, 266
Żabińska Julia 193
Żebrowski Rafał 75, 104, 117, 124
Żegota Bolesław 193
Żychowska Maria Jolanta 198, 219
Żytnicki Hersz Lejb 186, 195, 266
Żywicki Jerzy 198, 219

Publikacja opiniowana w trybie podwójnie ślepych recenzji

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

Pojęcie żydowskiej „nowej sztuki” określa dokonania twórców reprezentujących różne środowiska, działających w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku, którzy poszukując oryginalnych form artystycznej wypowiedzi, sięgali z jednej strony do tradycji, z drugiej – do aktualnych nurtów sztuki zachodnioeuropejskiej. W Łodzi pierwszym przejawem zachodzących zmian była działalność grupy Jung Idysz. Książka stanowi próbę podsumowania i poszerzenia wiedzy o znaczeniu tej grupy dla żydowskiego środowiska artystycznego. Zebra-
ne w tomie artykuły obejmują różnorodny zakres tematyczny, reprezentują zróżnicowane metody badawcze i interdyscyplinarne sposoby ujęcia zjawisk: od osadzonych w szerokim kontekście przemian społeczno-politycznych rozważań o drogach rozwoju nowej kultury żydowskiej, przez refleksje nad kwestią tożsamości i narodowości, po charakterystykę wybranych aspektów twórczości poszczególnych artystów. Autorzy tekstów prezentują nowe ustalenia i interpretacje, wysuwają hipotezy i stawiają postulaty, które pozwalają z nowej perspektywy spojrzeć na barwny okres tworzenia żydowskiej „nowej sztuki”.



**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

 wydawnictwo.uni.lodz.pl
 ksiegarnia@uni.lodz.pl
 (42) 665 58 63

Książka dostępna również
jako e-book

ISSN 978-83-8220-835-1



9 788382 208351