

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 zespoleli 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, zamysłony, 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, rozśpiewaną 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], *Między 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).

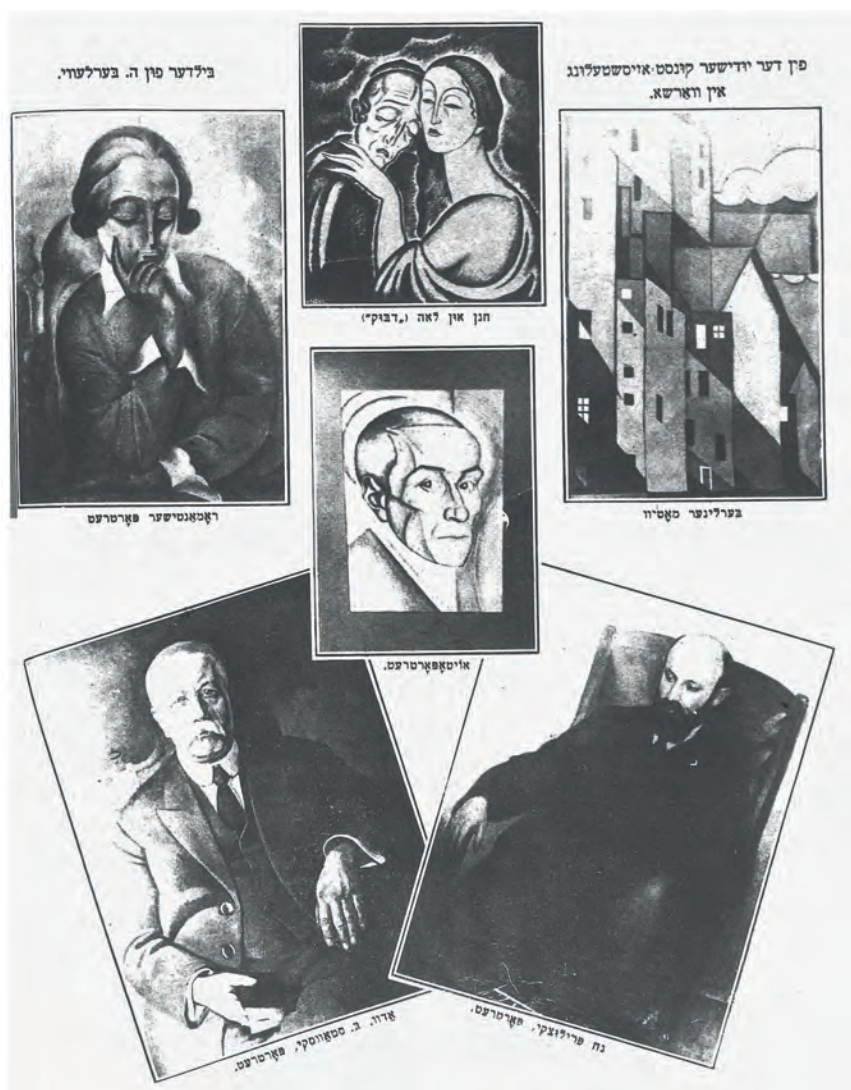
⁵⁸ J. Centnerszwer, *Żydowskie Tów. Krzew. Szt. Pięknych. Wystawa zbiorowa S. [sic] Lichtensteina*, „Nasz Przegląd” 1925, nr 3, s. 3.

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 Węgierkówna, 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”, „sprawiają, 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 Henoach 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 Szwarc*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2015, t. XVII, s. 347–369.
- Harshav B., *The Polyphony of Jewish Culture*, Stanford 2007.
- „Illustirte 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 Szwarca 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., *Eksponaty 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.