

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 Lindinfeld, 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 Szwarca, 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 pracą 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, indywidualne 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 napelniają 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 żalobie przez nieuniknione pasmo smutku, ludzkość ukazuje się tym mistrzom żalonna 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, łącznie 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 dużym stopniu nakazem 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 kreatywnych 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 w 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 wytyczane 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 nazisci 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 opozycją 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 wyrazamy siebie, sztuka może uwolnić nas od narzucanych doktryn religijnych [...]. Źródłem prawdy jest *Pismo Święte*. Moje obrazy nie opowiadają historii. Po prostu odwołują 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. Wzityówką powojennego modernizmu miał być ekspresjonizm nowojorski.



Il. 2. J. Adler, *Ostatnia godzina rabbiego 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. Dostrzegął 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 równoległe 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, ekstazyjna 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 Rosofsky, 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, Adlera, 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 sztetlach 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 Awiw” 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.