

Renata Piątkowska

Muzeum Historii Żydów Polskich,  
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

## „Otworzyć nowe niebo” Artyści i żydowska nowoczesność w Polsce

Na przełomie XIX i XX wieku artyści z Europy Środkowej i Wschodniej, obywatele wieloetnicznych, wieloreligijnych imperiów, stawali w obliczu konfliktów narodowych wymagających określenia tożsamości i narodowej przynależności. W tej części Europy – zauważył Emil Brix – „Pojęcia takie, jak język, naród i świadomość, dobrze zakorzenione w innych częściach Europy, były wciąż dyskutowane i wymagały intelektualnych i artystycznych reakcji. Zadaniem dla muzyki, literatury i sztuk wizualnych było nie tylko wyrażenie złożonej sytuacji, ale też nieustający wybór między estetyką a etyką”<sup>1</sup>. Twórcy angażowali się w procesy narodowej emancypacji, dyskutowali o sztuce narodowej, rodzimym stylu, prowadzili artystyczny dialog z własną przeszłością i tradycją. U Żydów, podobnie jak u innych narodów nieposiadających własnego państwa, język i kultura (oraz religia, która mimo narastających tendencji sekularyzacyjnych pozostawała istotnym elementem żydowskiej samoidentyfikacji) stawały się najważniejszym czynnikiem nowoczesnego życia narodowego oraz impulsem do rozwoju życia politycznego<sup>2</sup>. Żydzi – naród bez terytorium, bez jednego wspólnego języka, zróżnicowany ideologicznie i społecznie, mimo rozproszenia między innymi narodami, zachowujący zdecydowane poczucie odrębności – znajdowali się w sytuacji, w której realizacja idei narodowej była utrudniona. Niewiele istniało miejsc, gdzie ich narodowe uczucia i idee mogły być publicznie wyrażane<sup>3</sup>. Pozostawała prasa, teatr, literatura, sztuki piękne. W tych miejskich przestrzeniach

dokonywała się nowoczesna żydowska rewolucja i formowała się żydowska ikonosfera – symboliczny wizerunek narodu, jego historii i kultury, miejsca w kulturze Europy i świata<sup>4</sup>. To nowe żydowskie uniwersum symboliczne rozpowszechniano poprzez prasę, książki, plakaty czy pocztówki<sup>5</sup>. Świeckiej kulturze żydowskiej przypadło wyjątkowe zadanie w tym modernizacyjnym projekcie, wprowadzanym, bez względu na różnice ideologiczne, przez większość masowych ruchów i ideologii, które pojawiły się w społeczności żydowskiej w końcu XIX stulecia. Na kształt tej kultury wpłynęły zarówno wydarzenia polityczne – fala pogromów z lat 1903–1907 oraz rewolucja 1905 roku w Cesarstwie Rosyjskim, jak i przemiany obyczajowe i społeczne, migracje do wielkich miast oraz rozwój kultury popularnej. Jednym z następstw rewolucji 1905 roku było m.in. rozluźnienie cenzury i carskich zakazów, dzięki czemu w Królestwie Polskim mogła się rozwijać wielkoformatowa prasa i teatr w jidysz. Żydowskie idee narodowe i świecka kultura czerpały swą siłę nie tylko z języka żydowskiego, który z „żargonu” przeradzał się w język literacki, ale także z hebrajskiego, w marzeniach syjonistów jednoczącego wszystkich Żydów w przyszłym państwie żydowskim w Palestynie. Mimo że integracja rozumiana jako pełne zespolenie z narodem polskim, jego historią i kulturą pod koniec XIX stulecia straciła swój ideologiczny impet m.in. wraz ze wzrostem antysemityzmu i nastrojów nacjonalistycznych wśród Żydów i Polaków, to jednak wciąż trwało oddziaływanie języka i kultury polskiej<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> E. Brix, *Struktura dialogu artystycznego pomiędzy Wiedniem a innymi ośrodkami miejskimi w monarchii habsburskiej około roku 1900*, [w:] *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, Kraków 1997, s. 14.

<sup>2</sup> B. Harshav, *The Polyphony of Jewish Culture*, Stanford 2007, s. 3–22.

<sup>3</sup> Takimi miejscami były też prywatne salony, m.in. Icchoka Lejba Perca i Nahuma Sokołowa, zob. E. Bauer, *From the Salons to the Street: The Development of Jewish Public Sphere in Warsaw at the End of the 19<sup>th</sup> Century*, „Simon Dubnow Institute Yearbook” 2000, no. 7, s. 143–159. W Warszawie na wykłady Perca o teatrze żydowskim wynajmowano salę Filharmonii.

<sup>4</sup> B. Harshav, op. cit., s. 13–14.

<sup>5</sup> O niezwykle popularnych pocztówkach z wizerunkami żydowskich pisarzy wspominał Awrom Reizen: „wówczas była już moda na ozdabianie wityrn żydowskich księgarni wszelkimi nowościami książkowymi, a zwłaszcza nowymi fotografiami – to był jakby renesans żydowskiej sztuki – również pocztówkami z żydowskimi sławami, jak Perce, Mendele, Szolem Alejchem, a także [wizerunkami] przywódców syjonistycznych, jak Max Nordau, dr Herzl”, zob. A. Reizen, *Epizodn fun majn lebn*, t. 2, Wydawnictwo Wileńskie B. Kleckin, Wilno 1929, s. 120. Dziękuję Joannie Nalewajko-Kulikow za tłumaczenie z jidysz.

<sup>6</sup> A. Cała, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864–1987)*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 320–322.

Okolo roku 1900 wzrastały w twórczą siłę ośrodki kultury żydowskiej na ziemiach polskich, potwierdzając znaczenie tych miejsc na mapie żydowskiego świata<sup>7</sup>. W Warszawie, Lwowie, Krakowie, podobnie jak w innych enklawach kultury żydowskiej w Europie: w Odessie, Petersburgu, Paryżu czy Berlinie, sztuka – ta dawna, odkrywana i badana, i ta nowa, tworzona przez współczesnych artystów – stawała się jednym z atrybutów żydowskiej nowoczesności<sup>8</sup>. Wilno i Warszawa umacniały swą pozycję ważnych ośrodków jidyszowych, natomiast idee syjonistyczne zyskały szersze poparcie w stolicy Galicji i w Krakowie. Tam ukazywało się najwięcej prosyjonistycznych czasopism po polsku, żydowsku i hebrajsku: „Wschód” – „tygodnik poświęcony sprawom żydostwa”, dziennik „Togblat” (Gazeta Codzienna), miesięcznik literacko-społeczny „Der Strahl” (Promień), „Moriah. Miesięcznik Młodzieży Żydowskiej” czy wydawane po polsku i żydowsku, wyrosłe z popularnych wydawnictw kalendarzowych: „Rocznik Żydowski” i „Jidise Folks-Kalender” (Popularny Kalendarz Żydowski), ozdabiane obficie pracami Efraima Mojżesza Liliena i Wilhelma Wachtla.

W dyskusji, napięciu, stałym sporze między dwoma najważniejszymi ruchami ideologicznymi w społecznościach żydowskich ówczesnej Europy – jidyszyzmem (czyli ideami autonomii żydowskiej w diasporze, politycznie wspieranymi przez Bund i partię folkistów) a syjonizmem – rozwijała się nowoczesna, równorzędna wobec kultur europejskich kultura narodowa Żydów. Na ziemiach polskich na oblicze tych sporów, na kształt tej kultury symboliczny i realny wpływ miały dwie wielkie postaci: Teodor Herzl i Icchok Lejb Perec. Jak stwierdziła Ruth Wisse: „Z wyjątkiem Herzla, twórcy politycznego syjonizmu, żaden pisarz żydowski nie oddziałł tak mocno na nowoczesne żydostwo, jak I. L. Perec”<sup>9</sup>. W początkach XX wieku w Warszawie to Perec był niewątpliwie ważniejszą niż Herzl postacią, stał się głosem świata mówiącego w jidysz, bojownikiem o nowoczesną żydowską literaturę, sztukę i teatr<sup>10</sup>. Źródła tej nowoczesnej kultury Perec widział w sztuce ludowej i tradycji religijnej. Pisarz nawoływał do powrotu do czytania Tory,

ale uważał też, że tę tradycję trzeba odrodzić w języku, który „otworzyć miał nowe niebo” i sprawić, by literatura jidysz stała się równorzędną częścią literatury żydowskiej i światowej. Jego hasła wpisywały się we współczesny nurt ogólnoeuropejski, tę drogę wskazywali też inni, nie tylko żydowscy twórcy. W Polsce, m.in. według koncepcji Stanisława Witkiewicza, a także wśród innych narodów Europy Środkowo-Wschodniej sztuka ludowa była wzorcem dla „stylu narodowego, a jednocześnie nowoczesnego”<sup>11</sup>.

W 1910 roku Perec ogłosił artykuł *Czego brakuje naszej literaturze?* Znaczenie tego ważnego dla świeckiej kultury jidysz tekstu nie ograniczało się jedynie do literatury. Perec zwracał się bowiem nie tylko do pisarzy, lecz także do wszystkich żydowskich twórców z żarliwym apelem, by odważyli się „[...] znaleźć treść, istotę żydowskości we wszystkich miejscach, we wszystkich czasach, we wszystkich częściach rozszanowanego narodu świata; znaleźć duszę tego wszystkiego i ujrzeć, jak opromienia ją prorocki sen o przyszłości”, gdyż takie jest „zadanie żydowskiego artysty”<sup>12</sup>.

Perec rozumiał żydowskość szeroko – sięgał do niezbywalnej jej części, jaką jest religia, Tora i święty język, lecz nie wahał się też zwracać ku nowoczesnym ideom społecznym i kulturalnym. Mówił: „Żydowskie nie ma być to, co namalowane, wyrzeźbione, opisane. Trzeba wyjść z getta i widzieć świat, ale żydowskimi oczyma. [...] Żydowski musi być punkt widzenia, z którego rozważa się artystyczny problem; etyczno-filozoficzny kontekst, w jakim rozważa się dane zjawisko. [...] Sztuka to subiektywizm; jeśli chcemy żydowskiej sztuki, potrzebujemy żydowskiego artysty”<sup>13</sup>.

I oto w progach mieszkania Pereca przy ul. Ceglanej 1, gdzie w sobotnie wieczory spotykali się pisarze, aktorzy, dziennikarze i artyści, stanął młody rzeźbiarz Szymon Ber Kratka. „Przyjechał wprost z Jerozolimy” – wspominał pisarz Jechiel Jeszaja Trunk – „i od tego młodego człowieka pachniało jakby tureckimi tałasami, tefilinami, królem Dawidem i Ścianą Płaczu”<sup>14</sup>.

Kim był ów młodzieniec wnoszący powiew egzotyki do warszawskich salonów? Wiosną 1904 roku dwudziestoletni Kratka rozpoczął naukę w warszawskiej Szkole Sztuk Pięk-

<sup>7</sup> *Żydzi Warszawy. Materiały z konferencji w 100. rocznicę urodzin Emanuela Ringelbluma (12 XI 1900–7 III 1944)*, red. E. Bergman, O. Zienkiewicz, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2000.

<sup>8</sup> R. I. Cohen, *Self-Image Through Objects: Towards a Social History of Jewish Art Collecting and Jewish Museums*, [w:] *The Uses of Tradition. Jewish continuity in the Modern Era*, ed. by J. Wertheimer, Jewish Theological Seminary of America, New York–Jerusalem 1998, s. 233.

<sup>9</sup> R. Wisse, *I. L. Peretz and Making of Modern Jewish Culture*, University of Washington Press, Seattle–London 1991, p. xiii.

<sup>10</sup> M. C. Steinlauf, *I. L. Peretz i „nowy” teatr żydowski*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1991, nr 3 (159), s. 21–27.

<sup>11</sup> A. Szczerki, *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Universitas, Kraków 2002, s. 228–230.

<sup>12</sup> I. L. Peretz, *Czego brakuje naszej literaturze? (1910)*, „Midrasz” 2010, nr 5 (157), s. 39, przetłoczyła i przypisała K. Szymaniak.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> J. J. Trunk, *Pojln. Zichrojnes un bilder*, t. 5, Farlag Medem-klub, Nowy Jork 1944–1953, s. 47–48. Dziękuję Annie Szybkie za tłumaczenie z jidysz.

nych<sup>15</sup>, był zatem studentem pierwszego rocznika, m.in. razem z Tadeuszem Pruszkowskim, Mikołajem Konstantym Čiurlionisem, Henrykiem Haydenem. Pochodził z biednej, tradycyjnej rodziny, mówił „śpiewnym warszawskim jidysz”<sup>16</sup> i dopiero zanurzał się w polskiej i europejskiej kulturze. W 1907 roku z Ksawerym Dunikowskim, Sarą Lipską i Leopoldem Gottliebem odbył podróż do Palestyny, Egiptu i Włoch<sup>17</sup>. Dla Kratki była to nie tylko egzotyczna przygoda, ale podróż w przeszłość narodu, Palestyna zawsze była bowiem kluczem do „map żydowskiego umysłu”<sup>18</sup>.

Podróż na Wschód, pobyt w Berlinie, gdzie krąg żydowskich intelektualistów i artystów skupionych wokół tygodnika „Ost und West” rozwijał ideę żydowskości jako konstruktu etniczno-narodowego łączącego wszystkich Żydów – zachodnich i wschodnioeuropejskich (tzw. Ostjuden)<sup>19</sup>, oraz oddziaływanie osobowości Pereca sprawiły, że Kratka przez resztę swego pobytu w Warszawie (do roku 1915) starał się realizować w sztuce słowa pisarza: „Żydowskość – to nasza jedyna droga – do człowieka. Do boskiego człowieka, do ludzkiego Boga; do nadczłowieka, jeśli chcecie”<sup>20</sup>. W osobie Kratki Perce znalazł utalentowanego realizatora swoich idei, artystę, który twórczo łączył wzory zaczerpnięte ze sztuki przeszłości ze stylistyką współczesności. Jedność myśli i idei, zgoda, że „trzeba wyjść z getta i widzieć świat, ale żydowskimi oczyma”<sup>21</sup>, sprawiły, że

ich wspólne przedsięwzięcia były ciekawą propozycją w dyskusji nad żydowską sztuką narodową, oryginalnym rozwinięciem idei stylu żydowskiego.

Kratka zaprojektował okładkę do *Dramen* (Dramaty)<sup>22</sup>, trzeciego tomu *Ale werk* (Dzieł wszystkich) Pereca, oraz sześć barwnych frontispisów – zapowiedzi kolejnych sztuk. Prawdopodobnie to sam pisarz stał za decyzją o powierzeniu pracy młodemu artyście<sup>23</sup>. Był to tom wyjątkowy, Hillel Kazovsky stwierdził, że była to pierwsza książka w języku żydowskim opracowana graficznie przez zawodowego artystę<sup>24</sup>.

Projekty Kratki nie są dosłowną ilustracją treści dramatów, mają charakter swobodnej interpretacji, a twórca stworzył dla każdego utworu osobny język plastyczny<sup>25</sup>. Charakterystycznym elementem jest zespolenie stylistyki *art nouveau*, tendencji wczesnoekspresjonistycznych, wzorów sztuki orientalnej i synagogalnej. Dynamikę i nastrój okładek buduje mocny, wyrazisty kontrast pastelowej, lecz nasyconej kolorystyki, wyrafinowane szarości i mocna czerń linii odwołującej się do sztuki secesyjnej. Cechuje je równowaga elementów ornamentalnych i figuralnych, wewnętrzna ekspresja. Prace Kratki tworzą typowe dla secesji powinowactwo sztuki i literatury, a artystyczny eksperyment nierozdzielnie łączy się z narodowym przekazem. W tej syntezie źródeł i inspiracji najważniejsze dla Kratki było oddanie ducha narodowego, podkreślenie symbolicznej i ideowej łączności z kulturą i tradycją żydowską. Ten stworzony z „żydowskiego punktu widzenia” język miał za zadanie budować nowoczesną, świecką sztukę żydowską, w której – jak chciał Perce – „dawny skarbom nadano nowe formy”<sup>26</sup>.

We frontispisach do *Was in fidele sztekt* (Co kryją skrzyпки), do *In polisz ojff der kejt* (W przedsionku synagogi) i do *Di goldene kejt* (Złoty łańcuch) oraz na okładce do almanachu

<sup>15</sup> O warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych zob. K. Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Warszawa 2004; *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, kat. wyst., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 4 czerwca–26 sierpnia 2012, scenariusz wystawy i koncepcja katalogu M. Sitkowska, red. J. Gola, M. Sitkowska, A. Szewczyk, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2012.

<sup>16</sup> J. J. Trunk, op. cit., s. 47.

<sup>17</sup> E. Ziemińska, *Sara Lipska. Artystka i kobieta wyjątkowa*, [w:] *Sara Lipska. W cieniu mistrza*, kat. wyst., Muzeum Rzeźby im. Ksawerego Dunikowskiego, Warszawa 19 sierpnia–4 listopada 2012, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2012, s. 22–24; A. Tanikowski, *Portret podwójny z czasów młodości. Leopold Gottlieb*, [w:] *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo. Rzeźba. Grafika. Krytyka artystyczna*, red. M. Geron, J. Malinowski, Wydawnictwo Interdyscyplinarnego Koła Naukowego Doktorantów Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2006, s. 47–49.

<sup>18</sup> F. Guesnet, *Sensitive travelers. Jewish and Non-Jewish visitors from Eastern Europe to Palestine between the two Worlds Wars*, „Journal of Israeli History” 2008, vol. 27, no. 2, s. 172. Cyt. za: J. Nalewajko-Kulikow, *O gejszach, kolonistach i ekskursantach. Reportaże Abrahama Goldberga z podróży do Palestyny w 1912 roku*, [w:] *Trudny wiek XX. Jednostka, system, epoka*, red. G. Bąbiak, J. Nalewajko-Kulikow, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010, s. 12.

<sup>19</sup> O „Ost und West” zob. D. A. Brenner, *Marketing identities. The Invention of Jewish Ethnicity in „Ost und West”*, Wayne State University Press, Detroit 1998.

<sup>20</sup> I. L. Perce, *Czego brakuje...*, s. 39.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> I. L. Perce, *Dramen* (Dramaty), Wydawnictwo Progress, Warszawa 1909. W tomie znalazło się sześć dramatów: *Baj nacht ojfn altn mark* (Nocą na starym rynku); *A mol iz gewen a melech* (Był sobie król); *Was in fidele sztekt* (Co kryje się w skrzypkach/Co kryją skrzyпки); *Szwester* (Siostry); *In polisz ojff der kejt* (W przedsionku synagogi); *Di goldene kejt* (Złoty łańcuch). Dzieła wszystkie Pereca były wydawane przez warszawskie Wydawnictwo Progress we współpracy z nowojorską „Internationale Bibliothek”.

<sup>23</sup> *Futur antérieur, l'avant-garde et le livre yiddish (1914–1939)*, kat. wyst., éd. N. Hazan-Brunet, A. Ackerman; H. Kazovsky, „C'était l'époque où l'on a commencé à illustrer les livres juives”, Paris 11.02–17.05. 2009, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris 2009, s. 33–34. Trunk pisał, że Perce z entuzjazmem podchwycił pomysł warszawskiego wydawcy Jakowa Lidskiego opublikowania almanachu literackiego „Jidysz”, do którego okładkę zaprojektował Kratka, zob. J. J. Trunk, op. cit., s. 103.

<sup>24</sup> H. Kazovsky, op. cit., s. 33.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>26</sup> I. L. Perce, *Czego brakuje...*, s. 36.

literackiego „Judisz” (Jidysz) z 1910 roku pojawia się symbolika zaczerpnięta ze sztuki synagoidalnej. Okładka *In polisz off der kejt* jest ukształtowana na wzór aron ha-kodesz, parochetu czy tasu. Wśród zdobiących je motywów są świątynne kolumny Jachin i Boaz, flankowane przez lwy tablice z Dziesięciorgiem Przykazań oraz korony i antytetycznie umieszczone pawie jako symbol nieśmiertelności i odrodzenia (także w sztuce żydowskiej). Trudno nie zauważyć ironicznego aspektu pracy Kratki. Oto w centralnej części, zamiast drzwiczek do szafy w aron ha-kodesz, w której przechowuje się zwoje Tory, zwisa ciężki łańcuch zniewolenia. Prosta forma okładki almanachu literackiego „Judisz” (1910) przywołuje kształt tasu, tarczy na Torę, tarczy chroniącej słowo Boga, tym razem chroniącej młodą literaturę w języku żydowskim. Nawiązanie do wzorów sztuki synagoidalnej, do ornamentyki średniowiecznych żydowskich manuskryptów<sup>27</sup> nadaje tej wciąż niedocenianej, pogardzanej zarówno przez asymilatorów, jak i przez syjonistów, literaturze odpowiednią rangę.

Z kolei postać skrzypka na okładce do *Wos in fidele sztekt* ma swe źródło w szeroko rozpowszechnionych sentymentalnych wyobrażeniach żydowskich muzykantów. Manieryczne ujęcie postaci i zdeformowana sylwetka odwołują się jednak do innych źródeł, krytycznych wobec tych popularnych obrazów i pocztówek ilustrujących odchodzący w przeszłość świat żydowskiej tradycji.

W ujęciu Kratki te tradycyjne motywy zyskiwały nowy kontekst, wskazując na zmieniającą się sytuację w społeczności żydowskiej w nowoczesnym świecie. Już nie tylko synagoga czy bes medresz, lecz także teatr, kawiarnie i tzw. żydowska ulica (kluby, biblioteki czy partyjne zebrania) były miejscami, gdzie toczyły się ważne dla Żydów dyskusje i debaty: o ich przyszłości, o miejscu do życia, o tym, jaki język powinien się stać językiem narodu. Perec należał do tych, którzy miejsce Żydów widzieli w diasporze, a jako ich język wybierali jidysz. Ruth Wisse zauważyła jednak, że Perec „starał się wykorzystać narodowy optymizm syjonizmu, bez akceptowania jego geograficznych konsekwencji”<sup>28</sup>.

W Polsce idee syjonistyczne najwcześniej zyskały szerokie poparcie w Galicji, sprzyjała temu większa niż w zaborze rosyjskim swoboda publikacji, co za tym idzie – szersze spektrum prasy wydawanej po polsku, żydowsku i hebrajsku.

<sup>27</sup> Kratka mógł znać album *L'ornament hebreu* opublikowany w 1905 r. w Berlinie: V. Stasov, D. Günzburg, *L'ornament hebreu*, S. Calvary & Co., Berlin 1905.

<sup>28</sup> R. Wisse, op. cit., s. 59.

W tym czasie prasa stawiała się jedną z ważniejszych form komunikacji w społeczności żydowskiej; dla działaczy, twórców stanowiła miejsce prezentacji idei narodowych, politycznych, społecznych. Ten intelektualny, literacki i dziennikarski przekaz był wspierany przez język artystyczny.

Syjonizm szukał nowoczesnego języka plastycznego, który mógłby się stać narzędziem przekazywania nowej idei. Martin Buber – jeden z najważniejszych myślicieli ruchu tzw. kulturalnego syjonizmu, uważał, że głosy wzywające do powrotu „do dawnych tradycji zakorzenionych w ludowości, do ich językowego, obyczajowego i myślowego wyrazu” – do czego nawoływał m.in. Perec – są miałkie i niewystarczające<sup>29</sup>. Dopiero syjonizm może dać podstawy do odrodzenia narodu: „Ruch ten przeprowadzi nas od skostniałych zabytków zachowawczej tradycji do nowych świątyn gajów młodego narodu”<sup>30</sup>. Artystą, który mistrzowsko połączył findesieclową stylistykę z syjonistyczną ikonografią i stworzył repertuar motywów, symboli powielanych przez następne dziesięciolecia, był pochodzący z Drohobycza Efraim Mojżesz Lilien, autor winiety i okładki berlińskiego tygodnika „Ost und West”<sup>31</sup>. Lilien był redaktorem części artystycznej „Jüdischer Almanach 5663”<sup>32</sup>, gdzie zamieścił prace własne i młodszego kolegi ze Lwowa – Wilhelma Wachtla.

Ta oryginalna ikonosfera, wielokrotnie powtarzane motywy, spopularyzowane w prasie, książkach, drukach ulotnych, stały się nośnikami znaczeń i narracji czytelnych dla zwolenników syjonizmu na całym świecie. Ikoną ruchu stał się jego twórca – Teodor Herzl, „od której wyprowadzono motywy, wątki, sekwencje i ciągi ikonograficzne związane [...] z ruchem społeczno-kulturowym, jakim był syjonizm”<sup>33</sup>. Jego portrety znajdujemy w prasie, wydawnictwach książkowych, na kartkach pocztowych i znaczkach, a nawet na haftowanych dywanikach, torbach czy opakowaniach spożywczych<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> M. Buber, *Renesans żydowski*, „Kronos” 2013, nr 1, s. 177, przeł. A. Serafin. Tekst został opublikowany w 1901 r. w pierwszym numerze tygodnika „Ost und West”.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 179.

<sup>31</sup> Był on m.in. autorem oprawy graficznej do tomu poezji Morrisa Rozenfelda *Lieder des Ghetto* (Pieśni getta), a jego plakat V Kongresu Syjonistycznego z 1901 r. stał się ikoną syjonizmu, zob. M. Stanislawski, *Zionism and the Fin de Siècle. Cosmopolitanism and Nationalism from Nordau to Jabotinsky*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2001, s. 98–115.

<sup>32</sup> Wydany w 1903 r. w Berlinie przez kulturalnych syjonistów.

<sup>33</sup> A. Kamczycki, *Syjonizm i sztuka. Analiza ikony Teodora Herzla w kontekście aszkenazyjskiego kręgu kulturowego*, „Studia Judaica” 2006, nr 1 (17), s. 46.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 35–36.

Portrety Herzla, podobnie jak inne przedstawienia związane z syjonizmem, pojawiały się także w warszawskiej prasie o orientacji syjonistycznej, która zaczęła się ukazywać po 1905 roku: „Di Jidisze Woch” (Tydzień Żydowski), „Roman-Cajtung” (Gazeta Literacka), „Hajnt” (Dzisiaj), „Głos Żydowski”. Tu także największą popularnością cieszyły się prace Liliena (o którego twórczości, jak wspominał Gerszon Lewin, dyskutowano u Pereca<sup>35</sup>) i Wachtla, co świadczy o tym, że w Warszawie w tym czasie nie pojawił się równy im artysta. W 1906 roku „Głos Żydowski” opublikował ilustrowany numer pesachowy<sup>36</sup> ze specjalną winietą o formie wschodniego dywanu utkanego z gwiazd Dawida i menor. Numer zdobyły głównie prace Wilhelma Wachtla. W jego rysunkach i grafikach, które zamieszczało m.in. w „Rocznikach Żydowskich” wydawanych we Lwowie w latach 1902–1914, odnajdujemy typowe dla syjonistycznej ikonografii motywy i tematy: siewcę – symbolizującego nowego Żyda, który inaczej niż w krajach *Golusu* może uprawiać ziemię; pejzaż palestyński, wizerunki bohaterów: Machabeuszów i dzielnego młodzieńca, który z mieczem w dłoni przysięga na Torę, stając się wcieleniem nowej hebrajskiej siły; okręt z wizerunkiem gwiazdy Dawida na żaglu, który prowadzi Żydów do ojczyzny. Tematy z *Golusu* – Żydzi w synagodze w Dzień Pojednania, tańs, który jest motywem czysto dekoracyjnym, a nie religijnym, cmentarz żydowski (temat ten koresponduje blisko z popularnym w sztuce secesji motywem śmierci i przemijania), stary wędrowiec symbolizujący kondycję człowieka i los Żyda w diasporze. Wydaje się, że w tym czasie w Polsce to Wachtel, bardziej nawet niż Lilien, popularyzował nowe plastyczne wzorce i utrwał ikonosferę w duchu narodowo-syjonistycznym.

Dyskusje i spory, także artystyczne, między jidyszystami a syjonistami trwały nieprzerwanie. W pracach Kratki możemy odnaleźć polemikę ze sztuką syjonistyczną. Jego okładka do *Di goldene kejt* wydaje się bezpośrednią „rozmową” z dziełami Liliena i Wachtla. W ich pracach diaspora to miejsce, gdzie w upokorzeniu i nędzy żyją masy żydowskie. Tę golusową beznadzieję symbolizuje postać starego, tradycyjnie ubranego Żyda, którego los może odmienić jedynie wyjazd do starej-nowej ojczyzny – Palestyny. Natomiast w projekcie Kratki zasnutą nicią tradycji postać ortodoksyjnego Żyda, przygiętego ku ziemi przez ogromną chanukową menorę, niesie inne niż w sztuce syjonistycznej przesłanie: to religijna tradycja judaizmu jest siłą,

z której od tysięcy lat czerpią Żydzi. Dzięki niej, mimo trudności i przeciwności, mogą przetrwać, gdyż buduje ona, mocniejszy od nieszczęść i prześladowań, „złoty łańcuch” łączący pokolenia dzieci Izraela.

Warto podkreślić tę artystyczną niezależność Kratki od ikonografii sztuki syjonistycznej. Warszawski artysta interpretował sztukę orientu inaczej niż artyści z kręgu jerozolimskiej Szkoły Sztuk Pięknych i Rzemiosł Becalel, którzy w sztuce i rękodziele Wschodu, sztuce islamu i Persji widzieli źródło nowej sztuki żydowskiej<sup>37</sup>. Podróż do Palestyny – pisał Trunk – była dla niego wędrówką do kraju praojców, „który znajdował się jakby na zewnątrz wszystkich przyzwyczajęń i poza realnością. Leżał gdzieś daleko, daleko, w świetle legend, przypowieści ludowych, *chumeszu* i *cene urene*”<sup>38</sup>, nie był, jak Palestyna syjonistów, krajem współczesnym, widzianym w kategoriach teraźniejszości.

Interesujący wydaje się także kontrast między idealistyczną sztuką syjonistyczną, ten jej aspekt jest widoczny zwłaszcza w wizerunkach pięknego, muskularnego nowego człowieka, nowego Żyda, a bliższym ekspresjonistycznej tradycji stylem Kratki, np. na okładce *Di goldene kejt*.

W początkach XX wieku Perce wzywał: „Musimy wznieść sztandar żydowskiego renesansu. Sztandar Mesjasza, sądu świata, wyzwolenia świata – przyszłej wolnej ludzkości. To jest misja ludzkości, to musi stać się zadaniem żydowskiego życia, żydowskiego domu, żydowskiej szkoły, żydowskiego teatru, żydowskiej książki i wszystkiego, co jest żydowskie”<sup>39</sup>. Wielu odpowiedziało na ten apel. Mimo trudności politycznych, ekonomicznych ograniczeń oraz postępującej akulturacji udało im się stworzyć oryginalne narodowe uniwersum symboliczne polskich Żydów.

<sup>35</sup> G. Lewin, *Perec. A bisl zichrojnjes*, Ferlag Jehudia, Warszawa 1919, s. 39–46, przeł. A. Ciałowicz, zob. *Szabes u Icchoka Lejbusza Pereca*, <http://www.varshe.org.pl>, dostęp: 31.08.2014.

<sup>36</sup> „Głos Żydowski” 1906, nr 10–11 (6 kwietnia).

<sup>37</sup> Szkoła Sztuk Pięknych i Rzemiosł Becalel w Jerozolimie założona w 1906 r. przez Borysa Schatza cieszyła się dużym zainteresowaniem w krajach diaspor, odegrała też ważną rolę w popularyzacji syjonizmu. W Warszawie pierwszy duży artykuł na temat Becalelu ukazał się w 1907 r., zob. *Di szul far kunst un gewerbe „Becalel” in Jeruzalaim* [Szkoła sztuk i rzemiosł Becalel w Jerozolimie], „Roman-Cajtung” 1907, nr 15, szpalta 466–469 (cz. 1), nr 16, szpalta 487–490 (cz. 2). W 1912 r. wystawy prac uczniów Szkoły Sztuk Pięknych „Becalel” odbyły się m.in. w Krakowie, Lwowie, Łodzi i Warszawie. Plakat do wystawy Becalelu w Krakowie (w dniach 2–12 czerwca 1912 r.) zaprojektował Artur Markowicz.

<sup>38</sup> J. J. Trunk, op. cit., s. 47.

<sup>39</sup> I. L. Perce, *Wegn, vos firm op fun jidyszkajt* (Ścieżki, które wiodą poza Jidyszkajt), „Der Frajnd” (Przyjaciel) 1911, 1 marca–11 maja.

## „To open a New Heaven”. Artists and Jewish modernity in Poland

(summary)

In the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century, as with other nations without a state, Jewish language and culture were becoming the central driver of a national life, providing an impulse for a developing political life. Discussions, including artistic, between the Yiddishists and the Zionists went on incessantly. Jewish national ideas drew their strength from Yiddish – originally, a ‘jargon’, turned into a literary

language – as well as from Hebrew: the language which was to unite all the Jews, in a Zionist daydream, within a future Jewish state in Palestine.

It was a time when a new literary, secular Jewish culture developed and a modern Jewish visual culture entered the realm of popular culture – print culture (postcards, posters), new media (journals), as well as a new public sphere, with new national heroes. A special relationship emerged between images, ethnic nationality and modernity, creating an “Imagined Community” of East European Jews.