

Tamara Sztyma  
Muzeum Historii Żydów Polskich  
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

## Żydowska myśl o sztuce w świetle przemian społeczności żydowskiej w XIX i na początku XX wieku

Celem zamieszczonych tu rozważań jest zarysowanie poglądów na sztukę, jakie pojawiły się w społeczności żydowskiej w dobie jej wielkiej kulturowej transformacji, w XIX i na początku XX wieku, kiedy Żydzi stopniowo zyskiwali prawa cywilne i obywatelskie, pozwalające im na większą integrację z otoczeniem. W okresie tym coraz więcej Żydów dystansowało się od tradycji. To już nie tylko religia, ale świecka kultura stawała się wyrazem tożsamości, określała Żydów jako jednostki i jako społeczność. W zależności od opcji ideologicznej, jaką wyznawali, tworzyli różne formy tej kultury; twórczość artystyczna i myśl o sztuce zajmowały w niej istotne miejsce. W XIX i XX wieku pojawia się zatem mnogość dyskursów na temat sztuki, co stoi w zupełnej sprzeczności do wcześniejszych epok, kiedy twórczość artystyczna i refleksja na jej temat rozwijały się bardziej jednorodnie.

Aż do czasów haskali sztuka w społeczności żydowskiej funkcjonowała w dosyć ograniczonych ramach, zwłaszcza w porównaniu ze sztuką chrześcijańskiego otoczenia, co wynikało z biblijnego zakazu sporządzania wizerunków oraz ambiwalentnego stosunku autorytetów rabinicznych do sztuki przedstawieniowej, oscylującego między odrzuceniem a przyzwoleniem. Czynnikiem ograniczającym były też mniejsza przestrzeń społeczna, skromność miejsc kultu i warunków życiowych, częste migracje i brak ośrodków władzy wymagających obrazowej reprezentacji. W kulturze żydowskiej centralną rolę odgrywało słowo pisane, wysoki był poziom umiejętności czytania, w związku z czym nie istniała potrzeba posługiwania się narracyjnymi obrazami. Od czasów zniszczenia Świątyni Żydzi tworzyli przede wszystkim bogatą sztukę na użytek kultu, dekorując synagogi, manuskrypty, wszelakiego rodzaju przedmioty rytualne, zarówno na użytek synagogałny, jak i domowy. Stanowiło to realizację pojawiającego się już w Biblii nakazu wykorzystywania artystycznego kunsztu do upiększania, ozdabiania kultu na chwałę Boga. W efekcie tego w tradycyjnej sztuce żydowskiej na bardzo

wysokim poziomie stało rzemiosło artystyczne. Cechowały je bogate, wysublimowane formy dekoracyjne, które łączyły się z szerokim repertuarem symboli, przemawiających do wiernych ze ścian synagog, przedmiotów rytualnych i nagrobków.

W dobie emancypacji, kiedy nastąpił zmierzch żydowskiej autonomii i nasiliły się procesy sekularyzacyjne, akulturacyjne i asymilacyjne, sztuka przestała funkcjonować już wyłącznie w kontekście tradycyjnej, zamkniętej wspólnoty. Twórczość wielu artystów oderwała się od życia żydowskiej społeczności, ich związek zaś z żydowskim światem za każdym razem wymagał indywidualnego dookreślenia. Oto po raz pierwszy w historii artyści żydowscy mogli zdobyć akademickie wykształcenie i uczestniczyć w głównych nurtach sztuki europejskiej. We wczesnym okresie emancypacji, wśród aspirujących do znalezienia miejsca w nieżydowskim otoczeniu artystów oraz patronujących im niekiedy zamożnych Żydów, sztuka zaczęła pełnić funkcję prestiżową, świadczyła o ich przynależności do kultury zachodnioeuropejskiej<sup>1</sup>. Jednocześnie twórczość, wystawiana przed szeroką publicznością, dawała artystom głos jako przedstawicielom społeczności żydowskiej, pozwalała na zaprezentowanie się otoczeniu i zabranie głosu w swojej sprawie.

Pierwsi artyści żydowscy, którzy połączyli studia akademickie z zachowaniem żydowskiej tożsamości, pojawili się w Europie około połowy XIX wieku. Najpierw było to na zachodzie Europy, gdzie asymilacja postępowała szybko, można tu m.in. wymienić Moritza Daniela Oppenheima w Niemczech, Salomona Alexandra Harta w Anglii, Josepha Izraelsa w Holandii, Jacoba Mejera de Haana w Holandii, Vita d'Ancona we Włoszech, Eduarda Moyse i Camille'a Pissarro we Francji. W Europie Wschodniej najwcześniej działali Maksymilian Fajans, Aleksander Lesser, Maurycy Gottlieb

<sup>1</sup> Tumarkin-Goodman 2001: 21; Cohen 1998: 191.

i Marek Antokolski; wkrótce w ich ślady poszli kolejni, młodszy artyści. Wszyscy oni byli absolwentami europejskich akademii sztuki, uczestniczyli w głównych nurtach sztuki europejskiej i wystawiali swoje dzieła na uznanych pokazach sztuki, krajowych oraz międzynarodowych, jak Salon Paryski, doroczne wystawy w Monachium, Berlinie i Rzymie. Ich twórczość była zakorzeniona w dominujących stylistycznych tendencjach epoki, jak akademizm, realizm w typie monachijskim, następnie impresjonizm, symbolizm i secesja. Chętnie podejmowali modne tematy epoki – odnosili się do problemów współczesności, tworzyli pejzaże, portrety, widoki miast, sceny rodzajowe czy prace o tematyce społecznej<sup>2</sup>. Jak zauważa Susan Tumarlin-Goodman, artyści tego pierwszego, pionierskiego pokolenia, często traktowali sztukę jako oznakę awansu społecznego, dowód własnej akulturacji i nowoczesności<sup>3</sup>. Ich twórczość stawiała się dowodem, że oto można być nowoczesnym artystą bez wyrzekania się żydowskich korzeni. Niektórzy z nich literalnie podejmowali w swoich pracach temat możliwości godzenia bycia Żydem i członkiem szerszej społeczności, jak na przykład Moritz Daniel Oppenheim, który w swoim *Powrocie żydowskiego ochotnika z wojny o niepodległość do rodziny wciąż żyjącej zgodnie z tradycją* (1833–1834) wyraził przekonanie, że można być patriotą i obywatelem bez wyrzekania się żydowskich korzeni, czy Aleksander Lesser, który podejmując rozmaite tematy z historii Polski, wykonał też kilka obrazów pokazujących rolę Żydów (*Obrona Trembowli*, 1841; lata 60. XIX wieku: *Kazimierz Wielki nadaje prawa Żydom*, *Kazimierz Wielki i Esterka*, *Berek Joselewicz i Portret Esterki*). Lesser namalował też *Pogrzeb pięciu ofiar manifestacji w Warszawie w 1861 roku* (1866), zainspirowany manifestacjami patriotycznymi, w których wzięli także udział warszawscy Żydzi i które przeszły do historii jako szczytowy punkt polsko-żydowskiej współpracy i solidarnego sprzeciwu wobec rosyjskiego panowania. Tematy z historii Polski podejmował Maurycy Gottlieb, uczeń Jana Matejki, który sportretował się w stroju polskiego szlachcica (1874). Swoją postawę określił w 1876 roku: „Jestem Polakiem i Żydem i chcę dla obu [narodów] pracować”<sup>4</sup>.

Choć w twórczości pierwszej generacji artystów przeważała tematyka nieżydowska, do szerokiego spektrum podejmowanych tematów włączali oni również wątki żydowskie, niejako stapiając je z nowoczesnością. W ich twórczości

pojawiały się pewne wspólne ikonograficzne tropy: żydowska tematyka rodzajowa, refleksja historyzoficzna nad żydowskim losem i historią, dialog z chrześcijaństwem. Malując i wystawiając obrazy nawiązujące do problemów żydowskiego świata, pokazywali ten świat otoczeniu i zabierali publicznie głos w jego imieniu. Niejako wprowadzali tematykę żydowską na salony, nobilitując motywy żydowskie oraz czyniąc je bardziej zrozumiałymi i łatwiejszymi do przyjęcia dla szerszej publiczności<sup>5</sup>. Można tu wymienić twórczość szeregu artystów, jak Moritz Oppenheim, Josef Israels, Max Lieberman, Salomon Aleksander Hart, Jacques Emile-Eduard; Eduard Moyses, Marek Antokolski, Samuel Hirszenberg, Henryk Glicenstein, Isidor Kaufman, Leopold Pilichowski, Jakub Weinles, Maurycy Trębacz, Maurycy Minkowski i wielu innych. W pracach niektórych z tych artystów, zwłaszcza pochodzących z Europy Środkowo-Wschodniej, gdzie sytuacja Żydów była gorsza niż na zachodzie, pojawia się niekiedy polemiczny ton i smutna, gorzka refleksja wyrażająca solidarność z ciężkim położeniem Żydów w diasporze<sup>6</sup>.

Zjawiskiem idącym w parze z działalnością żydowskich artystów, był wzrost zainteresowania sztuką wśród żydowskiej burżuazji, która wznosiła rezydencje, otaczała swym mecenatem artystów, zamawiała dzieła sztuki. Pełniło to w dużej mierze funkcje prestiżowe i reprezentacyjne, dlatego też to zainteresowanie sztuką ukierunkowane było głównie na wielkie dzieła i dominujące nurty sztuki europejskiej. Z czasem jednak równie istotne stało się zaprezentowanie otoczeniu własnej tradycji i kultury, zmanifestowanie własnej kulturowej odrębności. Zamożna burżuazja żydowska, oprócz kolekcjonowania wybitnych dzieł sztuki europejskiej, coraz częściej wspierała więc twórczość współczesnych artystów żydowskiego pochodzenia. Na tej fali, w II połowie XIX wieku, niektórzy kolekcjonerzy z kręgów żydowskiej burżuazji zaczęli do swych obszernych kolekcji włączać judaika. Oprócz chęci udowodnienia światu bogactwa kultury żydowskiej, nie bez znaczenia była też fala nostalgii i sentymentu za odchodzącym w przeszłość światem tradycji oraz chęć zachowania jakiejś, choćby symbolicznej, więzi z judaizmem<sup>7</sup>.

Do pierwszych kolekcjonerów na ziemiach polskich należał Mathias Bersohn, warszawski bankier, absolwent Uniwersytetu Berlińskiego, który tworzył swoją kolekcję od

<sup>2</sup> Weisberg 2001: 144.

<sup>3</sup> Tumarlin-Goodman 2001: 25–26.

<sup>4</sup> Malinowski 2000: 14–18, 26–37.

<sup>5</sup> Weisberg 2001: 150; Tumarlin-Goodman 2001: 16.

<sup>6</sup> Malinowski 2000; Sztyma-Knasiecka 2007.

<sup>7</sup> Cohen 1998: 192.

połowy XIX wieku, w 1905 roku zaś przekazał ją gminie warszawskiej celem utworzenia w przyszłości muzeum. Jak zauważyła Renata Piątkowska, jego kolekcja dobrze reprezentowała idee kręgu Polaków wyznania mojżeszowego, tzw. obozu integracjonistycznego, łącząc zamiłowanie do historii i sztuki polskiej, żydowskiej i europejskiej. Jego zbiory judaików miały dowodzić bogactwa tradycji żydowskiej, nie interesowała go sztuka ludowa i popularna, zbierał on przedmioty z różnych miejsc i epok, posiadające walory artystyczne, jak siedemnastowieczne włoskie megile czy przedmioty synagogalne, których wartość podnosiły inspiracje sztuką europejską. Niektóre obiekty w jego zbiorach, jak dawne monety, miały dowodzić starożytnej historii Izraela, a portrety ważnych postaci ze świata żydowskiego potwierdzać rolę Żydów w historii i budować prestiż w społeczeństwie, często im niechętnym lub wrogim<sup>8</sup>.

Na tej fali zwrotu ku przeszłości i chęci zaprezentowania żydowskiego świata nieżydowskiemu otoczeniu zaczęto też organizować pierwsze wystawy judaików, z czasem zaś – pierwsze muzea. Przedmioty rytualne, historyczne pamiątki, prace artystów żydowskich miały prezentować obiektywny, naukowy obraz judaizmu i żydowskiej historii, wzmacniać nową narrację, iż Żydzi są narodem o starożytnych korzeniach i bogatym kulturowym dorobku<sup>9</sup>. Pierwsza wystawa judaików w Europie odbyła się w 1878 roku w Paryżu podczas Wystawy Światowej – była to prezentacja zbiorów francuskiego kompozytora Isaaca Straussa, kolejną, w 1887 roku, była wystawa w Royal Albert Hall w Londynie, na której zaprezentowano materiały i eksponaty archeologiczne, dokumenty i sztukę rytualną<sup>10</sup>. Na ziemiach polskich pierwsza prezentacja w publicznej przestrzeni obiektów związanych z judaizmem miała miejsce w 1894 roku na Wystawie Zabytków Starożytności prezentowanej w ramach Powszechnej Wystawy Krajowej we Lwowie. Przygotowana przez Władysława Łozińskiego, badacza kultury i kolekcjonera, ekspozycja gromadziła „starożytne” wyroby rzemiosła artystycznego oraz rzeźby, obrazy i miniatury, wypożyczone ze zbiorów prywatnych (głównie arystokratycznych), kościelnych, muzealnych i miejskich<sup>11</sup>.

Kolekcjonowanie i prezentowanie żydowskiej twórczości artystycznej stanowiło też reakcję na wyrażany przez XIX-wiecznych antysemitów pogląd, iż Żydzi jako naród nie mają

predyspozycji do twórczości plastycznej. Przekonanie to było szczególnie popularne wśród antysemito nastawionych kręgów intelektualnych w Niemczech. Twierdzono, iż Żydzi są ludem orientalnym, o barbarzyńskim wyczuciu smaku, polegającym na predylekcji do fantazji, dekoracyjności i przepychu<sup>12</sup>. Wagner w swoim eseju „Judaizm w muzyce” powiązał anikonizm Żydów z ich preferencją praktycznych aktywności oraz handlu<sup>13</sup>. Przekonanie o żydowskim anikonizmie było też propagowane przez niektórych żydowskich intelektualistów w XIX wieku (np. historyk Heinrich Graetz, poeta Heinrich Heine, neokantowski filozof Hermann Cohen), którzy powoływali się na przeciwstawienie hellenizmu i hebraizmu. O ile hellenizm kojarzono ze zmysłowym pięknem i estetyką, o tyle hebraizm wiązano z etyką, duchowością oraz ze zdolnościami werbalnymi, bardziej właściwymi literaturze i poezji<sup>14</sup>. Stąd przedsięwzięcia prezentujące judaika i sztukę żydowską często zawierały w sobie wymiar apologetyczny – miały rozwiewać poglądy antysemitów. Dobrze oddaje to recenzja londyńskiej żydowskiej gazety „Jewish Chronicle”, opublikowana w 1906 roku po wystawie sztuki i starożytności żydowskich w Whitechapel Gallery w Londynie:

Już samo zebranie razem prac tak wielu artystów żydowskiego pochodzenia jest wielkim osiągnięciem i najprawdopodobniej będzie miało pozytywne skutki w przyszłości. Przede wszystkim rozwieje pogląd, który ostatnio zyskał zbyt wiele poparcia, że Żydzi jako rasa nie posiadają zmysłu dla grafiki i plastyki. Mamy tu oczywistą demonstrację, że dzieje się wręcz przeciwnie. Liczba wystawiających artystów jest olbrzymia [...] a ilość prac najlepszej jakości znaczna, co jest zaskoczeniem dla wielu<sup>15</sup>.

Na przełomie XIX i XX wieku twórczość żydowskich artystów oraz działalność mecenasów i kolekcjonerów nabrała nowego charakteru pod wpływem rozwoju żydowskich ideologii narodowych. Na skutek procesów emancypacyjnych, sekularyzacji, jak również – pojawienia się postaw antysemitycznych stawiających granicę asymilacji wielu Żydów zaczęło postrzegać siebie jako wspólnotę narodową. Jest to okres rozwoju syjonizmu i nacjonalizmu diaspory, powstawania żydowskich partii politycznych, kształtowania się świeckiej

<sup>8</sup> Piątkowska 2013: 13–20.

<sup>9</sup> Piątkowska 2013: 7.

<sup>10</sup> Cohen 1998: 191–192.

<sup>11</sup> Piątkowska 2013: 11–12.

<sup>12</sup> Olin 1999: 24.

<sup>13</sup> Bland 1999: 53–54.

<sup>14</sup> Bland 1999: 47.

<sup>15</sup> „Jewish Chronicle” 1906.

kultury w języku jidysz i hebrajskim. W twórczości artystycznej oraz w dążeniach do zachowania dziedzictwa kulturowego judaizmu na plan pierwszy wysunęło się działanie na rzecz wzmocnienia żydowskiej świadomości narodowej oraz zainteresowanie społeczności żydowskiej własną przeszłością, tradycją i sztuką.

Do rozwoju poglądów na temat artystycznej kreatywności Żydów na przełomie XIX i XX wieku przyczynił się zwłaszcza ruch syjonistyczny. Fundamentem ideologii syjonistycznej było przekonanie, że Żydzi są odrębnym narodem i powinni dążyć do stworzenia swojej siedziby narodowej w Palestynie. Po raz pierwszy postulat ten sformułowano na I Kongresie Syjonistycznym, który zebrał się w Bazylei w 1897 roku. Podobnie jak w innych ruchach narodowych, oprócz działań politycznych, dużą rolę odgrywała aktywność na polu kulturalnym. Świecka kultura, łącząca elementy tradycji z nowoczesnością oraz syjonistyczną ideologią, miała być jednym z fundamentów nowej żydowskiej tożsamości. W 1901 roku po V Kongresie Syjonistycznym „kulturalni syjoniści” utworzyli tzw. Frakcję Demokratyczną, w skład której weszli m.in. Leo Motzkin, Martin Buber, Chaim Weizmann, Berthold Feiwel i Efraim Mojżesz Lilien; rzucili oni hasło tzw. żydowskiego renesansu – kulturalnej odnowy Żydów<sup>16</sup>. Za jeden z najlepszych wyrazów tej odnowy, uznali zaś twórczość artystyczną. Jeszcze w czasie trwania V Kongresu zorganizowano niewielką wystawę prac artystów żydowskich, na której zaprezentowano m.in. obrazy Josefa Israelsa, Hermana Strucka, Efraima M. Liliena, Alfreda Nossiga, Jehudy Epsteina<sup>17</sup>. W 1902 roku, w Berlinie, który stał się jednym z głównych ośrodków syjonistycznej kultury, założono Stowarzyszenie dla Wydawnictw Żydowskich (Jüdischer Verlag) z udziałem filozofa Martina Bubera, Efraima M. Liliena oraz malarza Lesera Ury'ego (pochodzącego z Wielkopolski). Stowarzyszenie powołało wydawnictwo Jüdischer Verlag, które wydało poświęcony artystom żydowskim tom *Jüdische Kunst*. W 1907 roku w berlińskiej Galerie für Alte und Neue Kunst została zorganizowana ogólnoeuropejska wystawa sztuki żydowskiej; przygotowali ją pochodzący z Łodzi malarz Leopold Pilichowski oraz wywodzący się ze środowiska lwowskiego rzeźbiarz Alfred Nossig.

W kwestii sztuki najbardziej wyraźne poglądy reprezentował filozof Martin Buber, który zanim rozwinął działalność w Wiedniu i Berlinie, był związany ze środowiskiem

kulturalnych syjonistów we Lwowie, gdzie spędził okres dzieciństwa i młodości. Swoje poglądy na sztukę wyraził m.in. w odczycie wygłoszonym na V Kongresie Syjonistycznym w 1901 roku, przy okazji wystawy prac artystów, oraz w artykule poświęconym twórczości Lessera Ury, opublikowanym na łamach czasopisma „Ost und West”<sup>18</sup>. W pewnym sensie przyjmował on pogląd antysemitów o nieistnieniu sztuki żydowskiej, wywracając jednak ten argument „do góry dnem” i wykorzystując go w celach propagandowych syjonizmu<sup>19</sup>. Jako powód ograniczonej artystycznej kreatywności Żydów w przeszłości Buber podawał bowiem warunki panujące w diasporze, na które złożyły się brak własnej ziemi, niepewność jutra i konieczność walki o przetrwanie. Prowadziły one do zatracenia sił żywotnych i energii niezbędnych dla tworzenia sztuki, pozbawiając naród żydowski możliwości realizacji swego narodowego potencjału przez twórczość artystyczną. Zapomniana „tęsknota za pięknem”, zdaniem Bubera, odżyła wśród Żydów właśnie dzięki emancypacji i pragnieniu odbudowy narodowego bytu<sup>20</sup>. Była oznaką odrodzenia narodu żydowskiego. Jak twierdził Buber, to właśnie zdolność do działania i twórczości artystycznej miała decydować o pełni człowieczeństwa (Vollmenschentum) nowych pokoleń Żydów, zdolnych odbudować ojczyznę<sup>21</sup>. Twórczość artystyczną, na równi z kulturą fizyczną, postrzegał on jako równoważnik dla nadmiernie wybujałego abstrakcyjnego intelektualizmu, rozwiniętego przez naród żydowski w diasporze. Było to w pewnym sensie odwołanie się do używanego przez antysemitów przeciwstawiania hellenizmu i hebraizmu – syjonistyczna koncepcja Nowego Żyda zakładała połączenie pierwiastka helleńskiego i hebrajskiego, czego symbolem była twórczość artystyczna. Wyraził to również hebrajski poeta Saul Czernichowski w wierszu *Przed posągiem Apolla*, zaczynającym się od słów:

Młody Boże, wzniosły i wolny, kwintesencjo piękna /  
Jestem Żydem – Twoim odwiecznym przeciwnikiem /  
I jestem pierwszym z mojej rasy, który przychodzi do Ciebie!<sup>22</sup>

W swoich odczytach i tekstach Buber również pierwszy postawił pytanie o charakterystyczne cechy sztuki żydowskiej,

<sup>16</sup> Bertz 1999: 166–168.

<sup>17</sup> Schmidt 2003.

<sup>18</sup> Buber 1901; Buber 1902; Schmidt 1999.

<sup>19</sup> Olin 2001: 103.

<sup>20</sup> Schmidt 1999: 48–49.

<sup>21</sup> Schmidt 1999: 51.

<sup>22</sup> Szeps 1974.

odróżniające ją od twórczości innych narodów, tym samym inicjując trwającą przez kolejne lata i dekady debatę na temat „żydowskiego stylu w sztuce”. Jego zdaniem, prawdziwa żydowska sztuka (załączki jej obserwował już w twórczości niektórych ówczesnych artystów), powinna mieć swe korzenie w duchowych wartościach nagromadzonych w ciągu wielowiekowej historii narodu żydowskiego, które, twórczo przekształcane, powinny służyć stworzeniu „nowego piękna” – nowoczesnego w formie, narodowego w treści. Buber podkreślał też, iż o tym, czy dzieło sztuki jest dziełem sztuki żydowskiej, bardziej niż „żydowski” temat decyduje ogólny koloryt emocjonalny i czynniki formalne. Powoływał się tu zwłaszcza na twórczość Lessera Ury, odnajdując w jego twórczości charakterystyczne dla żydowskiego ducha patos, liryzm, emocjonalizm i predylekcję do ujmowania wzajemnej relacji między rzeczami, które to wskazywał jako odziedziczone jeszcze po starożytnych Izraelitach<sup>23</sup>. Na temat tego głębszego, żydowskiego podłoża dzieła sztuki pisał też pisarz i publicysta Szalom Asz:

Artysta nie musi odziewać figury w sztreimel lub cicit, aby stworzyć dzieło sztuki żydowskiej; to jej sens, idea muszą być żydowskie. [...] może on brać tematy z greckiej mitologii [...] ale jego prace będą nadal miały żydowski wdzięk. Różnica między nim a tymi, którzy są przekonani, że jedynie pejсы i cicit świadczą o żydostwie, polega na tym, że oni patrzą na żydowskie sprawy oczami gojów, natomiast on patrzy na sprawy gojów oczami żydowskimi<sup>24</sup>.

Syjonistyczna ideologia żydowskiego renesansu pozostawała w zgodzie z modernistycznymi tendencjami filozoficznymi i artystycznymi epoki, takimi jak krytyka mieszczańskiej kultury, poszukiwanie autentyczności i pierwotności odczuć, symbolistyczna wyobraźnia, łączenie problematyki świeckiej z symboliką religijną. Dlatego też poglądy syjonistów stały się bardzo atrakcyjne dla wielu artystów żydowskiego pochodzenia, pozwalając im na stopień idiomu żydowskiego z osiągnięciami sztuki nowoczesnej<sup>25</sup>. Na przełomie XIX i XX wieku wątki syjonistyczne pojawiły się między innymi w twórczości pierwszej generacji artystów z Europy Wschodniej, z ziem polskich: Leopolda Pilichowskiego,

Maurycyego Trębacza, Maurycyego Minkowskiego, Wilhelma Wachtla, Henryka Glicensteina, Alfreda Nossiga, Efraima M. Liliena, Borysa Schatza. Sympatyzując z ruchem, dawali temu wyraz w swojej twórczości, która ewoluowała od przedstawień ciężkiej rzeczywistości diaspory do syjonistycznej wizji wyzwolenia i odrodzenia narodu. W ich pracach pojawiało się zwłaszcza charakterystyczne dla aktywistycznej ideologii syjonistycznej zestawienie starego, czyli pełnej cierpienia przeszłości diaspory, z nowym, czyli świetlaną wizją życia w odrodzonym kraju. Innym wątkiem było heroizowanie starożytnej przeszłości żydowskiego narodu. Siłę i duchową moc odnajdowano często w postaciach starożytnych Izraelitów: biblijnych herosów i wielkich żydowskich przywódców w starożytności, jak Mojżesz, Dawid, Salomon, Juda Machabeusz i Bar-Kochba. Przecistawiani byli oni zarówno uciemżonym Żydom z Europy Wschodniej, jak i „zepsutej” burżuazyjnej kulturze zasymilowanych Żydów Zachodu<sup>26</sup>. W sztuce byli ukazywani jako silni mężczyźni w kwiecie wieku, przy czym artyści odwoływali się tu do wzorców antycznej rzeźby greckiej i rzymskiej<sup>27</sup>. Po raz pierwszy w ikonografii ten problem został poruszony przez grafika Efraima M. Liliena w ilustracjach do tomu Bőrriasa Münchhausena *Juda*, zbioru utworów opartych na wybranych wątkach z Biblii<sup>28</sup>; tematykę tę podjęli również inni artyści: Lesser Ury, Henryk Glicenstein, Jehuda Epstein, Alfred Nossig i Borys Schatz. Szczególną pracą ucieleśniającą te idee była rzeźba *Śpiący Mesjasz* Henryka Glicensteina, która prezentowana była na VII Kongresie Syjonistycznym w 1905 roku. Przedstawił on Mesjasza jako atletycznego mężczyznę, siedzącego z pochyloną głową, pogrążonego we śnie, który jest pełen zapowiadającego przebudzenie napięcia, o czym świadczą zaciśnięte ręce – jedna spoczywająca na tarczy z Gwiazdą Dawida, druga – trzymająca szofar, rytualny róg, w starożytności wzywający Żydów do walki. Jak określił to sam artysta, postać atletycznego Mesjasza czekającego na przebudzenie miała w jego zamyśle symbolizować naród żydowski oczekujący emancypacji i narodowego odrodzenia<sup>29</sup>.

Na początku XX wieku artyści związani z ruchem syjonistycznym podjęli też postulowaną już przez Bubera ideę tworzenia żydowskiej sztuki narodowej. Jako pierwszy

<sup>23</sup> Schmidt 1999: 65–86.

<sup>24</sup> Asz 1908: 932.

<sup>25</sup> Bertz 1999: 170–172.

<sup>26</sup> Stanisławski 2001: 106–107.

<sup>27</sup> Malinowski 1997: 316.

<sup>28</sup> Stanisławski określił ten styl jako „Judenstil” ze względu na połączenie motywów narodowych ze stylistyką secesji, która w krajach niemieckich określana była jako Jugendstil (Stanisławski 2001: 106–107).

<sup>29</sup> Kleinlerer 1925: 7.

próbę stworzenia „stylu żydowskiego” podjął Efraim M. Lilien, który przynależał do ścisłego grona kulturalnych syjonistów. Praktykował łączenie żydowskich symboli i motywów zdobniczych ze starohebrajską tematyką, zabarwiając to dodatkowo secesyjną stylistyką<sup>30</sup>. To właśnie w twórczości Liliena syjonistyczna krytyka po raz pierwszy dostrzegła wyraz „se-mickiego ducha”<sup>31</sup>. W artykule opublikowanym w 1901 roku na łamach „Izraelity” Henryk Kohn, analizując ilustracje do *Judy*, przeciwstawił „żydowską” twórczość Liliena „aryjskiej” twórczości Münchhausena, określając ją jako „wschodnią, semicką fantazję płomiennego koczownika” lub „starą tęsknotę Koheleta”, która nie ma nic wspólnego z melancholią Niemca czy marzycielstwem Słowianina<sup>32</sup>. Problem stylu żydowskiego znajdował się również w centrum zainteresowań pochodzącego z Wilna rzeźbiarza Borysa Schatza, który sięgał do tradycyjnego rzemiosła żydowskiego i podobnie jak Lilien łączył je z secesyjną ornamentyką. Za typowo żydowską formę uznał on płaskorzeźbę, która stanowiła nawiązanie do żydowskiej tradycji metaloplastyki i snycerki<sup>33</sup>. W 1905 roku z inicjatywy Schatza VII Kongres Syjonistyczny zatwierdził projekt utworzenia w Jerozolimie pierwszej żydowskiej uczelni artystycznej – Szkoły Sztuk i Rzemiosł Bezalel. Placówka ta, obok kształcenia artystów i promowania sztuki o charakterze narodowym, miała też na celu estetyczne wychowanie i produktywizację ludności w Palestynie<sup>34</sup>.

Syjonistyczna propagandowa sztuka przeżywała swój rozkwit na początku XX wieku, z czasem, m.in. dzięki utworzeniu Becalelu, jej głównym ośrodkiem stała się Palestyna. Na żydowskie życie artystyczne w Europie Środkowo-Wschodniej w pierwszych dekadach XX wieku o wiele trwalszy wpływ wywarły natomiast idee narodowe w wersji tzw. nacjonalizmu diaspory. Ideologia ta, nazywana też folkizmem od jidiszowego słowa *fołk* – naród, została zainicjowana przez związanego z Wilnem historyka Szymona Dubnowa. Jej istotą były przeświadczenie o głębokim zakorzenieniu Żydów i ich kultury w krajach Europy Środkowej i przekonanie, że żydowskie życie narodowe powinno rozwijać się na zasadach autonomii społeczno-kulturalnej właśnie tu. Folkieści nową kulturę żydowską chcieli budować na dwóch fundamentach: na wielowiekowej tradycji żydowskiego ludu oraz na języku jidysz, którym posługiwali się

Żydzi w diasporze w tej części Europy. W 1908 roku na kongresie literatów w Czerniowcach jidysz uznano za język żydowski równoprawny z hebrajskim.

Nacjonalizm diaspory dał nowy silny impet do badań nad przeszłością, studiowania folkloru, dokumentowania i kolekcjonowania judaików. O ile pierwsze wystawy i kolekcje judaików miały na celu „pokazanie się” i mniej liczyły się w nich studia naukowe i dążenie do poznania istoty własnej tradycji, to wraz z narodzinami ideologii narodowych studiowaniu przeszłości nadano nowy cel – budowę narodowej tożsamości, zainteresowanie społeczności żydowskiej własną tradycją. Poznawanie żydowskiej historii i folkloru miało służyć tworzeniu nowych form żydowskości, nawiązujących do tradycji, ale posługujących się nowoczesnym językiem. Takie narodowe idee przyświecały m.in. prawnikowi i pasjonatowi numizmatyki, Maksymilianowi Goldsteinowi, który na początku XX wieku zaczął tworzyć swój zbiór żydowskiej sztuki ludowej we Lwowie. W 1910 roku wystąpił z inicjatywą powołania we Lwowie muzeum żydowskiego mającego gromadzić „zabytki kulturalne i historyczne Żydów w Polsce pod trzema zaborami”, postulował otoczenie opieką budynków, pomników i cmentarzy oraz badanie dawniejszych i obecnych wierzeń, obrzędów i zwyczajów ludu żydowskiego<sup>35</sup>. Postacią niezwykle zasłużoną dla badań nad żydowskim folklorem był S. An-ski, pisarz i dziennikarz, który w latach 1912–1914 dzięki finansowemu wsparciu powstałego w Petersburgu Żydowskiego Towarzystwa Historyczno-Etnograficznego zorganizował ekspedycje na Wołyń i Podole, w czasie których zebrano obiekty i wykonano zdjęcia dokumentujące życie żydowskie. W czasie I wojny światowej An-ski był jednym ze współtwórców Muzeum Żydowskiego w Petersburgu, gdzie zostały zdeponowane materiały zgromadzone w czasie wypraw. Po przejściu władzy przez bolszewików opuścił Rosję i wyjechał do znajdującego się wówczas w granicach odrodzonej Polski Wilna, gdzie w 1919 roku stworzył na wzór petersburskiego Żydowskie Towarzystwo Historyczno-Etnograficzne. Z czasem Wilno stało się głównym ośrodkiem nacjonalizmu diaspory, w 1925 roku powstał tu Żydowski Instytut Naukowy JIWO, prowadzący szeroko zakrojone badania na polu żydowskiej historii, lingwistyki i etnografii.

<sup>30</sup> Malinowski 2000: 132–139.

<sup>31</sup> Gold 1903.

<sup>32</sup> Kohn 1901: 161–163.

<sup>33</sup> Malinowski 2000: 69–70.

<sup>34</sup> „Ost und West” 1905.

<sup>35</sup> Piątkowska 2013: 25–26. Choć muzeum wówczas nie powstało, w 1935 roku Goldstein wraz z Karolem Dresdnerem wydali książkę *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich*.

Idee nacjonalizmu diaspory, badania nad folklorem, a zwłaszcza ekspedycje An-skiego, dostarczyły głębokiej inspiracji dla artystów debiutujących przed I wojną światową. W pewnym sensie podjęli oni zainicjowaną przez syjonistów na przełomie wieków ideę tworzenia sztuki żydowskiej, działali jednak już w innych warunkach, przyświecały im inne cele i wartości. Syjonistyczna sztuka z przełomu wieków była w ich oczach zbyt silnie zakorzeniona w dawnych, XIX-wiecznych nurtach sztuki i związana z burżuazyjną, mieszczańską kulturą. Na to młodsze, kolejne pokolenie artystów wpływ wywarła pierwsza wojna światowa, która zmiotła wielkie imperia i zniosła trwający przez stulecia stary ład, jak również rozwój ruchu socjalistycznego i rewolucja w Rosji. Przedstawiciele tego pokolenia artystów pragnęli szukać inspiracji w nowej, rodzącej się w XX wieku sztuce awangardowej – francuskim kubizmie, niemieckim ekspresjonizmie i rosyjskim konstruktywizmie. To właśnie przez pryzmat tych kierunków zaczęli patrzeć na żydowską sztukę ludową, dokumentowaną i badaną już od końca XIX stulecia, dostrzegając formalne analogie między naiwną i autentyczną twórczością ludową a ówczesnymi tendencjami abstrakcyjnymi i ekspresjonistycznymi.

Ten nurt „nowej sztuki żydowskiej” został zapoczątkowany przez artystów żydowskich w Rosji, w Kijowie i Moskwie, gdzie w pierwszych latach porewolucyjnych nadal możliwy był rozwój kultur mniejszości etnicznych. Byli wśród nich Issachar Rybak, El Lissitzky, Natan Altman, Mark Chagall. Zgodnie z duchem czasu i ideami rewolucyjnymi zwrócili się w stronę twórczości ludowej, w stronę żydowskiego folkloru. Po 1916 roku Issachar Rybak i El Lissitzky, wyprawiali się kilkukrotnie wzdłuż Dniepru, śladem ekspedycji An-skiego, odkrywając niezwykle bogactwo motywów i form sztuki synagogalnej. Czerpane inspiracje łączyli z kubizmem oraz konstruktywistycznymi poszukiwaniami rewolucyjnych artystów rosyjskich. Natan Altman w tym czasie odkrywał żydowskie cmentarze. Pod wpływem fascynacji żydowską sztuką ludową Marek Chagall jako swego dziadka „zaadoptował” Chaima Segala, twórcę XVIII-wiecznych polichromii synagogi w Mohylewie<sup>36</sup>. Podobne artystom poglądy na znaczenie sztuki ludowej wraził krytyk i dramaturg Jezechiel Dobruskin:

Żydowski folklor ma abstrakcyjną, duchową wartość.  
Żydowski lew, leopold czy wół nie wyróżniają się  
swoją fizyczną strukturą, ale – są przede wszystkim

duchowymi, symbolicznymi i abstrakcyjnymi tworamami.  
Nie pochodzą z lasów ni pól, ale z żydowskich legend  
i kabały<sup>37</sup>.

Dobruskin był jednym z założycieli Kultur Lige, świeckiej organizacji, działającej najpierw w Moskwie, potem w Kijowie, która miała propagować nową żydowską kulturę. Kultur Lige wydawała publikacje, do których okładki projektowali awangardowi artyści; zatrudniano ich również do projektowania scenografii dla żydowskich teatrów; było to zgodne z utylitarnym stosunkiem do sztuki postulowanym przez rosyjską awangardę.

Z czasem postawy niektórych artystów uległy radykalizacji. Najbardziej radykalną postawę prezentował rzeźbiarz Josif Czajkow, który pod wpływem konstruktywizmu z czasem odrzucił folklorystyczną stylizację na rzecz czystej abstrakcyjnej formy. W swoim tekście *Rzeźba* z 1921 roku wyraził ideę, iż skoro Żydzi wkraczają w obszar sztuk plastycznych najpóźniej (względem innych narodów europejskich), ich domeną powinna stać się czysta abstrakcja. W latach 1919–1921 Czajkow uprawiał abstrakcyjną rzeźbę, pracom swoim nadając żydowskie tytuły.

Po pierwszej wojnie światowej część artystów opuściła Rosję albo w ramach repatriacji, albo w związku ze zmianą kursu politycznego. Niektórzy, jak El Lissitzky, wyjechali do Niemiec, z czasem włączając się w nurt międzynarodowej awangardy, w której wartości narodowe przestawały odgrywać rolę, rezygnowano z nich na rzecz czystej formy. Jednak jeszcze w pierwszych powojennych latach idee żydowskiej awangardy znalazły niezwykle podatny grunt w odrodzonej Polsce i miały znaczny wpływ na rozwój żydowskiej kultury wizualnej, projektowania graficznego, teatru. W tym nurcie żydowskiej awangardy wiodącą działalność w latach 1919–1921 prowadziło łódzkie ugrupowanie Jung Idysz. Jednym z jego inspiratorów był przybyły z Rosji i obznajomiony z ideami tamtejszych artystów poeta i artysta Mojsze Broderson. Oprócz niego trzon ugrupowania stanowili Marek Szwarc, Jankiel Adler, Henryk Barciński, Wincenty Brauner, Ida Braunerówna i Pola Lindenfeldówna<sup>38</sup>. Jak to zostało wyrażone w manifestie grupy, artyści z Jung Idysz za cel postawili sobie tworzenie sztuki, która byłaby w stanie oddać doświadczenie współczesnego człowieka, zagubionego w świecie, przechodzącego kryzys wiary i wartości. Jak podkreślali, ich zainteresowanie

<sup>36</sup> Kampf 1990: 16–22.

<sup>37</sup> Cyt. za: Kampf 1990.

<sup>38</sup> Malinowski 1987.

żydowską tradycją ludową i religijną miało służyć odnalezieniu duchowości, wiary i autentyczności odczuć, które uległy zatraceniu we współczesnym świecie. Ich nawiązania do tradycji nie tyle polegały na sięganiu do konkretnych motywów ze sztuki ludowej, co na zbliżonych środkach formalnych – linearyzmie, geometrycznej abstrakcji, ornamentalizmie, czy *horror vacui*, typowych dla dekoratywnej sztuki żydowskiej, zwłaszcza płaskorzeźby. Nie tylko czerpali inspiracje formalne z dawnej sztuki, ale zwracali się też w stronę religii, zwłaszcza tradycji mistycznej i chasydyzmu, które zresztą, w duchu typowego dla ekspresjonizmu religijnego synkretyzmu, łączyli z fascynacją duchowością chrześcijańską i buddyjską. Do mistyki chasydzkiej szczególnie sięgał Jankiel Adler, stylizując się na chasyda nawet w sposobie ubierania. Motywy te przetwarzali w duchu awangardy, przy czym obok elementów geometryzującej abstrakcji, właściwej sztuce rosyjskiej, w ich twórczości szczególnie silne były wpływy niemieckiego ekspresjonizmu z jego groteskową, organiczną deformacją.

Ekspresjonizm, który zaznaczył się w twórczości Jung Idysz, miał swoje korzenie w sztuce niemieckiej i świadczył o dynamicznej wymianie idei artystycznych w tym czasie w różnych ośrodkach. Nurt ten był współtworzony przez niemieckich artystów o żydowskich korzeniach, znalazło to wyraz zwłaszcza w twórczości ugrupowania „Die Pathetiker”, założonego w 1911 roku m.in. przez Ludwiga Meidnera ze Śląska i Jacoba Steinhardta z Wielkopolski. Obaj byli autorami apokaliptycznych wizji wojny i rewolucji oraz przedstawień biblijnych, nawiązując do biblijnego patosu i profetyzmu. Wśród krytyki pojawiły się wówczas głosy uznające ekspresjonizm za najlepszy wyraz żydowskiego ducha<sup>39</sup>. Wprawdzie „Die Pathetiker” nie określało się jako programowo żydowskie, ekspresjonizm padł jednak na podatny grunt właśnie wśród żydowskiej awangardy z ziem polskich, a następnie występował w twórczości artystów żydowskich w Szkole Paryskiej. Można pokusić się o stwierdzenie, że rodzący się w okresie transformacji i rewolucji ekspresjonizm był wyrazem kryzysów i lęków epoki, i stawał się dobrym środkiem wyrazu dla artystów, którzy sami doświadczali duchowych kryzysów i transformacji; te zaś z całą pewnością były częstym doświadczeniem twórców o żydowskich korzeniach we wczesnym XX wieku.

Po rozpadzie Jung Idysz artyści z kręgu grupy nadal angażowali się w żydowskie życie artystyczne w odrodzonej Polsce – wystawiali i sami inicjowali wystawy, współpracowali

z ugrupowaniami literackimi. Należy zauważyć, że wypracowana przez żydowską awangardę w Europie Wschodniej nowa estetyka i ikonografia, stanowiące fuzję folkloru i awangardy, odegrały bardzo ważną rolę w tworzeniu nowej żydowskiej kultury wizualnej przez cały okres międzywojenny – miały wpływ na typografię, projektowanie książek, scenografie teatralne. Programowa działalność awangardowych ugrupowań, najpierw w Rosji, potem w Polsce, dała też podwaliny pod rosnącą instytucjonalizację żydowskiego życia artystycznego i kulturalnego. W miejsce pierwszych wystaw sztuki żydowskiej, organizowanych przez Kultur Lige, czy młodych, awangardowych twórców we Lwowie, Warszawie, Wilnie i Krakowie, pojawiły się stowarzyszenia działające na bardziej trwałej bazie, jak na przykład Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie utworzone w 1923 roku, które organizowały wystawy, wydawały katalogi oraz zajmowały się szeroko pojętą popularyzacją sztuki, promując rozmaite, nie tylko awangardowe, kierunki; rola tych organizacji rosła z czasem w miarę nasilania się tendencji do wykluczania Żydów z życia artystycznego<sup>40</sup>.

Gdy przyglądamy się rozwojowi poglądów na sztukę wśród Żydów w Europie, zwłaszcza w Europie Środkowo-Wschodniej, wyraźnie widać rysującą się przemianę od postawy apologetycznej, właściwej aspirującej do akulturacji integracji społeczności, do traktowania sztuki jako wyrazu narodowej odrębności i stawiania przed nią zadań umacniania i wyrażania żydowskiej tożsamości. Towarzyszy temu przemiana stylów – od XIX-wiecznego akademizmu, przez modernizm przełomu wieków, po awangardę pierwszych dekad XX wieku. Duży wpływ na koncepcje dotyczące sztuki oraz na twórczość artystów miały przez cały ten okres badania historyczne i etnograficzne; rozwijały się z podobnych inspiracji, ale też same stanowiły inspirację i siłę napędową dla artystów. W efekcie tych badań i działalności dokumentacyjnej między końcem XIX wieku a wybuchem II wojny światowej powstały pierwsze muzea żydowskie, m.in. w Warszawie, Pradze, Wiedniu, Hamburgu, Londynie, Budapeszcie. Niezależnie od zaangażowania w tworzenie żydowskiej kultury wielu artystów żydowskich stało się ważnymi współtwórcami głównych nurtów sztuki XX wieku. W latach 20. i 30. XX wieku angażowali się zwłaszcza w rozwój nurtów awangardowych, porzucając ideały narodowe i tożsamościowe dylematy na

<sup>39</sup> Bilsky 1999: 141.

<sup>40</sup> Piątkowska 2011: 57–66.



rzecz uniwersalizmu i kosmopolityzmu sztuki międzynarodowej. Jednocześnie zainicjowane na przełomie XIX wieku w kręgach narodowych pytanie o specyfikę żydowskiej sztuki powracało w dyskusjach badaczy przez cały XX wiek i w pewnym sensie trwa do dziś. Syjonistyczne poszukiwanie w sztuce wrodzonych rasie duchowych i intelektualnych predyspozycji zastąpiło dziś bardziej otwarte i aspirujące do obiektywności pojęcie „żydowskiego doświadczenia”, które może, choć nie musi, przejawiać się w pracach artystów.

## Bibliografia

- Asz 1908 = Szalom Asz, *Henryk Glicenstein* „Roman Zajtung” 1908, 30: 932
- Bertz 1999 = Inka Bertz, *Jewish Renaissance – Jewish Modernism*, w: *Berlin Metropolis: Jews and the New Culture 1890–1918*, pod red. Emily D. Bilsky, New York 1999
- Bilsky 1999 = Emily Bilsky, *Images of Identity ad Urban Life: Jewish Artists in the Turn-of-the-Century Berlin*, w: *Berlin Metropolis: Jews and the New Culture 1890–1918*, pod red. Emily D. Bilsky, New York 1999
- Bland 1999 = Kalman B. Bland, *Anti-Semitism and Aniconism*, w: *Jewish Identity in Modern Art History*, pod red. Cathrine M. Soussloff, Berkley-Los Angeles-London 1999
- Buber 1901 = Martin Buber, *Lesser Ury*, „Ost und West” 1901, 2; 114–127
- Buber 1902 = Martin Buber, *Referat über jüdische Kunst*, „Die Welt” 1902, 3: 9–11; 4: 6–9
- Cohen 1998 = Richard I. Cohen, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, Berkeley 1998
- Gold 1903 = A. Gold, *E. M. Lilien*, „Jüdische Künstler”, Berlin 1903
- Jewish Chronicle 1906 = Exhibition of Jewish Art and Antiquities, „Jewish Chronicle”, London 1906, 9
- Kampf 1990 = Abraham Kampf, *Chagall to Kitaj: Jewish Experience in the 20<sup>th</sup> Century Art*, London 1990
- Kleinlerer 1925 = Edward Kleinlerer, *Rozmowa z twórcą biustu L. Balfoura prof. H. Glicensteinem*, „Nasz Przegląd” 1925, 107: 7
- Kohn 1901 = Henryk Kohn, *E. M. Lilien na tle sztuki żydowskiej*, „Izraelita” 1901, 14: 161–163
- Malinowski 1987 = Jerzy Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce: 1918–1923*, Warszawa 1987
- Malinowski 1997 = Jerzy Malinowski, *A Jewish National Art*, w: *The First Zionist Congress in 1897: Causes, Significance, Topicality*, red. H. Haumann, Basel, Freiburg, Paris 1997
- Malinowski 2000 = Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000
- Olin 1999 = Margaret Olin, *From Bezalel to Max Lieberman: Jewish Art in the Nineteenth-Century Art-Historical Texts*, w: *Jewish Identity in Modern Art History*, pod red. Cathrine M. Soussloff, Berkley-Los Angeles-London 1999
- Olin 2001 = Margaret Olin, *The Nation without Art. Examining Modern Discourses on Jewish Art*, Lincoln 2001
- „Ost und West” 1905 = Boris Schatz und das Museum des Becealel, „Ost und West” 1905, 10/11; 623–642
- Piątkowska 2011 = Renata Piątkowska, *Sense of Togetherness. The Jewish Society for the Encouragement of the Fine Arts in Warsaw (1923–1939)*, „Ars Judaica: The Bar-Ilan Journal of Jewish Art” 2011, 7: 57–66
- Piątkowska 2013 = Renata Piątkowska, *Skarby naszej przeszłości. Muzea żydowskie w Polsce*, „Studia Judaica” 2013, 2
- Schmidt 1999 = Gilya Gerda Schmidt (red.), *The First Buber: Youthful Zionist Writings of Martin Buber*, Syracuse 1999
- Schmidt 2003 = Gilya Gerda Schmidt, *The Art and Artists of the First Zionist Congress, 1901. Heralds of a New Age*, Syracuse 2003
- Stanisławski 2001 = Michael Stanisławski, *Zionism and Fin de Siècle*, University of California Press 2001
- Szeps 1974 = Zew Szeps, *Antologia poezji hebrajskiej*, Londyn 1974
- Sztyma-Knasiańska 2007 = Tamara Sztyma-Knasiańska, *Dylematy asymilacji w twórczości artystów żydowskich w Europie Środkowo-Wschodniej w XIX i XX w.*, w: *Czerpiąc z korzenia szlachetnej oliwki. Dzień Judaizmu w Poznaniu, 2004–2007*, red. Jerzy Stranz, Poznań 2007
- Tumarkin-Goodman 2001 = Susan Tumarkin Goodman, *Reshaping Jewish Identity in Art*, w: *The Emergence of Jewish Artists in Nineteenth-Century Europe*, pod red. Susan Tumarkin Goodman, New York 2001
- Weisberg 2001 = Gabriel P. Weisberg, *Jewish Naturalist Painters: Understanding and Competing in the Mainstream*, w: *The Emergence of Jewish Artists in Nineteenth-Century Europe*, pod red. Susan Tumarkin Goodman, New York 2001

## Summary

### Jewish thought on art in the light of changes in the Jewish community in the 19th and early 20th centuries

The aim of the discussion here is to outline the views on art that emerged within the Jewish community at the time of its great cultural transformation, in the 19th and early 20th centuries. In the age of emancipation, when Jewish autonomy declined and processes of secularisation, acculturation, and assimilation intensified, art no longer functioned exclusively in the context of the traditional religious community. At that time artistic creation became detached from the life of the Jewish community. For the first time in history, Jewish artists were able to receive academic training and participate in the main currents of European art. In the early period of emancipation art served a largely prestigious function, testifying to the fact that these artists belonged to Western European culture. The first Jewish artists therefore took up the fashionable themes of the era and proudly participated in European artistic life, occasionally also bringing Jewish themes into the salons. With time it became important to manifest one's own cultural distinctiveness: the first collections and museums of Judaica emerged, and research was conducted into Jewish folklore and tradition.

At the turn of the 19th and 20th centuries the work of Jewish artists and the activity of patrons and collectors took on a new character

under the influence of the development of Jewish national ideologies. The Zionist movement, in particular, contributed to the development of views on Jewish artistic creativity, treating art as an expression of the rebirth of the nation and assigning to it an important propagandist role. Zionists also initiated a debate about Jewish style in art, which was taken up in the following decades of the 20th century by a younger generation of artists more closely associated with another strand of Jewish nationalism - so-called Diaspora nationalism. This movement gave new impetus to the study of Jewish folklore and folk art, which became an inspiration for avant-garde Jewish artists associated with Expressionism, Formism, Cubism or Constructivism. Some of these attempted to create a modern Jewish art, by combining tradition with the avant-garde. Regardless of their involvement in Jewish culture, many artists also became important co-creators of the main trends in 20th century art. In the 1920s and 1930s, in particular, they were involved in the development of avant-garde trends, abandoning national ideals and dilemmas regarding identity in favour of the universalism and cosmopolitanism of international art.