

Małgorzata Stolarska-Fronia
Centrum Badań Historycznych
Polskiej Akademii Nauk w Berlinie
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Rewolucyjna młodzież ze Wschodu i berlińscy Patetycy. Związki między ideologią grupy Jung Idysz a grupą Die Pathetiker*

Deklaratywna antytradycyjna postawa, która w przypadku awangardy jest wymieniana jako cecha naczelna, miała w odniesieniu do artystów żydowskich znaczenie podwójne. Oprócz dążenia do nowej formy w sztuce pragnęli oni także przeobrazić swoją żydowską tożsamość i wyrazić ją w twórczości artystycznej. Ta postawa jednocy środowiska artystów żydowskich, które tworzą złożoną i wielokierunkową sieć, rozpiętą między wieloma europejskimi miastami, m.in. Berlinem, Warszawą, Kijowem, Lwowem i Łodzią. Sieć ta była niejednorodna, z jednej strony stanowiła przestrzeń kulturową, gdzie następowały nieustanne migracje idei i wzajemnych wpływów. Z drugiej jednak wypełniały ją napięcia, sprzeczne projekty kulturowe i oczekiwania względem formy i roli żydowskiej sztuki nowoczesnej. Ich rozwój, charakter i dynamika miały wpływ na proces przekształcania się projektu stworzenia narodowej sztuki, a także na jego ostateczne losy. Polem szczególnie intensywnych kontaktów stały się związki między żydowskimi ekspresjonistami z Polski i Niemiec. W tym artykule przyjrzą się relacjom pomiędzy środowiskiem berlińskiej grupy Die Pathetiker a łódzką grupą Jung Idysz. W przypadku obu grup ich twórcy starali się zespolić żydowską tematykę z estetyką ekspresjonizmu. Czy jednak przyświecały im podobne cele i czy ich rozumienie żydowskiego renesansu było zbieżne?

W 1909 roku w berlińskim atelier Hermana Strucka spotkali się Jakob Steinhardt (il. 1) i Ludwig Meidner (il. 2). Steinhardt miał wówczas 21 lat i był pod dużym wpływem

stylu Lovisa Corinthy, u którego doskonalił swój warsztat graficzny. Dwudziestopięcioletni Meidner ostatecznie pożegnał się ze Śląskiem i z Katowic przez Wrocław przybył do Berlina, by znaleźć ujście dla swych ekstatycznych wizji. Spośród wszystkich artystów, których Steinhardt spotykał w pracowni Strucka i Corinthy – a byli to m.in. Samuel Hirszenberg i Regina Mundlak – Meidner wydał mu się, jak to ujął we wspomnieniach, „najciekawszy” i najbardziej utalentowany. Młodych artystów jednocyło niezadowolenie z kondycji, w jakiej znajdowała się sztuka: „Kwiaty, główki kapusty, jednostajne landszafty i zwykli ludzie. Mówiąc w skrócie, zdecydowaliśmy się wystąpić przeciwko takiej sytuacji w sztuce”¹. Dwa lata później, w jednej z knajp na przedmieściach Berlina Jakob Steinhardt, Ludwig Meidner oraz pisarz Richard Janthur założyli artystyczną grupę Patetyków – Die Pathetiker. W listopadzie 1912 roku swoje prace pokazali w galerii Der Sturm Herwartha Waldena. Jak wspomina Steinhardt: „Ze strony krytyki spotkała nas jedna wielka drwina, ale młode pokolenie poetów zostało naszymi najbardziej zagorzałymi zwolennikami. Po raz pierwszy też sprzedaliśmy swoje prace”².

Z pewnością Steinhardt nawiązuje tu do więcej niż entuzjastycznego przyjęcia sztuki Patetyków przez twórcę literackiego ekspresjonizmu Kurta Hillera, którego recenzja wystawy ukazała się w czasopiśmie „Die Aktion”. Hiller postuluje w swym artykule „solidarność pióra i pędzla”, sugerując, że malarstwo i literatura powinny być ze sobą związane. Przyznaje jednocześnie, że malarstwo, dzięki od-

* Badania do tego artykułu zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora na podstawie decyzji numer DEC-2013/08/S/HS2/00535. Projekt nosi tytuł *Ekspresjonizm żydowski – poszukiwanie przestrzeni kulturowej*.

1 Maszynopis wspomnień Minni i Jakoba Steinhardtów, Muzeum Żydowskie w Berlinie, DOK95/522/7-12.

2 Maszynopis wspomnień Minni i Jakoba Steinhardtów, Muzeum Żydowskie w Berlinie, DOK95/522/7-12.



Il. 1. Autor nieznany, fotografia przedstawiająca Jakoba Steinhardta, b.d., Zbiory Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie



Il. 2. Jakob Steinhardt, *Portret Ludwiga Meidnera*, sucha igła na kartonie, ok. 1911, Jüdisches Museum Berlin, Nr inv. GDR 93/6/12

miennej formie, jest w stanie przekazać więcej³. Co równie ważne w kontekście postrzegania Patetyków przez ówczesne środowisko intelektualno-artystyczne, Hiller definiuje ich jednoznacznie jako twórców żydowskich, oddanych żydowskiej duchowości⁴. O Steinhardzie pisze: „[...] jest prawdziwym, pełnym Żydem raczej nie w temacie, dużo bardziej jest żydowski w modalności; nie ma [u niego] prawie żadnych biblijnych, przeładowanych wiedzą spraw z przeszłości, bardziej z żydowskim duchem (mam na myśli: z duchem) terażniejszości będzie malował”⁵. Meidnera zaś nazywa przywódcą grupy, uznając go za niepowtarzalną osobowość, przeciwstawiając go „kompromitującym rewo-

3 Hiller (1912: 1514).

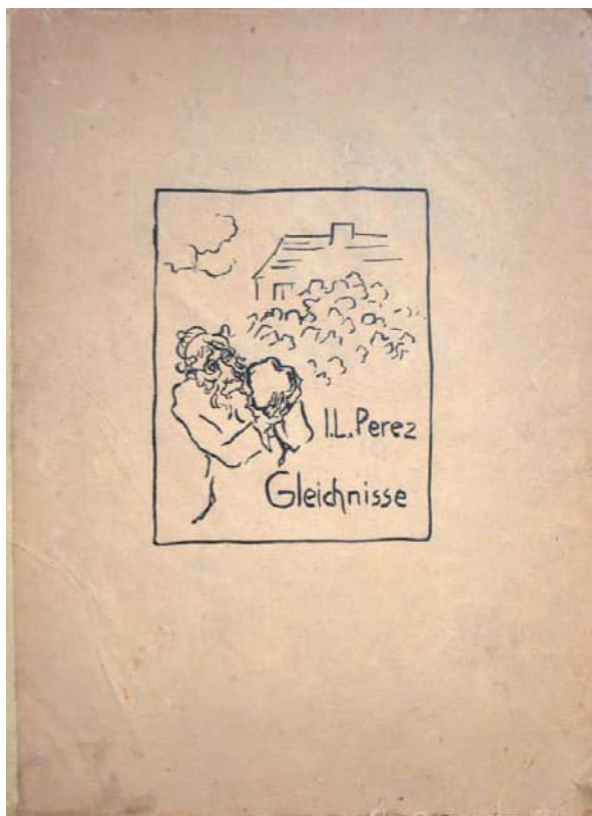
4 Zapewne stąd wynika dość oszczędna charakterystyka prac Janthura, którego Hiller ocenia jako „najbardziej eleganckiego i mocnego młodego pana”, stwierdzając przy tym, że powód, dla którego nazywa się Patetykiem, okrywa mroczna tajemnica. Zob. Hiller (1912: 1515).

5 Hiller (1912: 1515).

lucję [...] Ruso-monachijczykom à la Kandinsky”⁶. Wskazuje także na wcześniejszą peryferyjność grupy, która z Katowic objawiła się Berlinowi, wnosząc nowy klimat w jego artystyczne życie.

Opinia Hillera wiele mówi o sposobie myślenia o żydowskiej awangardzie, która operowała w estetyce ekspresjonistycznej. Przede wszystkim zwraca uwagę na istotny związek literatury ze sztukami plastycznymi. Po sukcesie wystawienniczym Patetycy stali się częścią środowiska skupionego wokół Neopathetisches Cabaret, do którego należeli także Else Lasker-Schüller i Jakob van Hoddis. Zarówno Meidner, jak i Steinhardt sporą część swej pracy poświęcili ekspresjonistycznej ilustracji. Ten ostatni, pracując dla Verlag für jüdische Kunst und Kultur (Wydawnictwo żydowskiej sztuki i kultury) działającego pod egidą galerii Fritz Gurlitta, stworzył w latach 20. szereg ilustracji, m.in. do nie-

6 Hiller (1912: 1515).



Il. 3. Jakob Steinhardt, strona tytułowa do zbioru *Gleichnisse* (Przypowieści), Icchoka Lejbusza Pereca, Verlag für jüdische Kunst und Kultur / Fritz Gurlitt, Berlin 1920



Il. 4. Jakob Steinhardt, *Jeremiasz*, sucha igła i akwatynta, 1912, Jüdisches Museum Berlin, Nr inw. GDR 93/6/171

mieckich przekładów prozy Icchoka Lejbusza Pereca (il. 3). Powstała siedem lat później łódzka grupa Jung Idysz składała się także z literatów i malarzy, a większość jej członków biegle posługiwała się jidysz (podobnie jak niemieckim) i była zwolennikami perecjańskiego odrodzenia sztuki i kultury żydowskiej⁷. Tworzyli także ilustracje do jego opowiadań, które z pewnością miały wpływ na kształtowany przez grupę Jung Idysz program.

Jednak Hiller nazywa jeszcze jeden istotny element twórczości żydowskich ekspresjonistów, który będzie także powracać w artystycznych manifestach członków Jung Idysz, takich jak Jankiel Adler czy Henryk Berlewi – wspomina on o paradygmacie „żydowskiej duszy”. Owym, trudnym do zdefiniowania, nieuchwytnym pierwiastku, który mieści w sobie głos pokolenia nowych artystów żydowskich, poszukujących wyrazu dla swojej sztuki.

Przez swój egzaltowany i intuicyjny opis twórczości grupy Die Pathetiker Hiller wyłożył jej główne założenia, mimo iż ona sama nie wydała oficjalnego manifestu. Po latach Jakob Steinhardt w taki sposób określał jej filozofię: „Czego chcieli Patetycy? Chcieli nadać obrazom treść. Chcieliśmy znowu tworzyć taką sztukę, która uchwyci lud (*das Volk*) i ludzkość, a nie tylko zaspakaja potrzeby estetyczne jednej warstwy. My po prostu malowaliśmy. Tematami były: wielkie miasto, potop, prorok, koniec świata, apokalipsa, wojna, epidemia, Jeremiasz itp. Jak wyglądały te obrazy? Weźmy na przykład Jeremiasza (il. 4): na zaaranżowanych ruinach nie siedział jakiś piękny, smutny Żyd, który szeroko gestykulując, deklamował swoje pieśni lamentu. Nie, obraz Jeremiasza powinien prezentować ból; ból z powodu zniszczonego miasta; ból w kolorze i formie: zielony, zniekształcony, pomarszczony starzec, w czerwonej, poszarpanej szacie, siedzi na zimnoniebieskich, kanciastych gruzach, a za nim świeci w ostrym kontraście zielone niebo. Było to

7 Zob. Wolitz (2014: 366–367).



Il. 5. Ludwig Meidner, *Sierp księżyc*, 1916, olej na płótnie, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Nr inw. 2267.2 (rewers). Depozyt Republiki Federalnej Niemiec

to samo, co później opisywano jako ekspresjonizm. Dążyliśmy do wielkiego, nowego stylu, a mimowolnie doszliśmy do gotyku”⁸.

W tej deklaracji brak wyraźnie manifestowanego celu tworzenia nowoczesnej sztuki żydowskiej, jednak język plastyczny, a także ikonografia, jaką posługiwali się członkowie grupy, stanowią odzwierciedlenie ówczesnej myśli żydowskiej, przede wszystkim idei renesansu żydowskiego Martina Bubera. Między 1911 a 1914 rokiem w twórczości Ludwiga Meidnera i Jakoba Steinhardta pojawiły się tak kluczowe dla sztuki ekspresjonistycznej toposy, jak: synkretyczne wątki religijne, objawienie, apokalipsa czy mesjanizm, a oni sami często identyfikowali wybraną estetykę ekspresjonizmu z treściami żydowskimi. Jednym z kluczowych wątków, jakie pojawiają się w twórczości plastycznej, w utworach poetyckich i literackich Patetyków, było przede wszystkim dążenie do odnowienia kontaktu z duchowością żydowską, identyfikowaną z mistyką chasydzką, a także z kulturą sztetli, którą zarówno Meidner, jak i Steinhardt – choć z prowincji, to jednak niemieccy Żydzi – musieli po-

niekąd odkryć na nowo. Próba zawarcia ekspresyjnego i autentycznego „ducha” żydowskiego w sztuce czyniła ich we własnych oczach prorokami nowego kierunku artystycznego, który łączył ekspresyjną formę z duchową treścią, w co od początku pozwilił im uwierzyć Hiller.

Najbardziej charakterystycznym i rozwiniętym wątkiem w ich twórczości były apokaliptyczne wizje miast, głównie dużych metropolii, takich jak Berlin czy Drezno⁹. W twórczości Meidnera wizja miasta dotkniętego katastrofą została zespolona z emocjami i przeżyciami artysty (il. 5). Wyraził to w pochodzącym z 1913 roku słynnym obrazie *Ja i miasto*, który jest autoportretem Meidnera na tle miasta dotkniętego katastrofą. Powyginane sylwetki domów widoczne w tle okalają zagubioną i smutną twarz malarza. Jest to kanoniczne, wielokrotnie interpretowane¹⁰ dzieło tego artysty, któremu w analizach towarzyszą zwykle cytaty z pism Meidnera, poświęcone sposobowi ujmowania pej-

8 Maszynopis wspomnień Minni i Jakoba Steinhardtów, Muzeum Żydowskie w Berlinie, DOK95/522/7-12.

9 Wątek ten omawiam szczegółowo w artykule *Apocalyptic City versus Apocalyptic Shtetl. The Experience of Catastrophe in the Work of the Jewish Expressionists*, zob. Stolarska-Fronia (2015: 242–254).

10 Padeberg (2005: 25–27); Riedel (2013: 33); Roters (1989: 80).

zażu wielkomięskiego i ekspresyjnego wyrażania nastroju jednostki wobec niepokojów epoki. Artysta jest autorem terminu „apokaliptyczny pejzaż”, czym zasłużył sobie na poczesne miejsce jako czołowy ekspresjonista, ukazujący wielkomięskie wątki w niepewnych czasach przed I wojną światową i po niej.

Mimo iż drugi z Patetyków – Steinhardt nie łączył w sposób tak dosłowny jak Meidner swoich autoportretów z pejzażami apokaliptycznymi, warto zwrócić uwagę na ten aspekt jego twórczości, który dotyczy eksponowania przy pomocy apokaliptycznych wątków uniwersalnych treści związanych z pozycją i rolą artysty w obliczu katastrofy, a także z przemianami, jakie zachodziły w społeczności żydowskiej Europy. Jego namalowany w 1913 roku – tym samym, co *Ja i miasto* Meidnera – obraz *Prorok*, a także cała seria przedstawień ukazujących figury proroków na tle ruin miasta i apokaliptycznych wizji, symbolizuje związek artysty z biblijnym, a tym samym żydowskim toposem proroka opłakującego zburzenie Świątyni Jerozolimskiej. Idąc głębiej, prorok nie tylko odnosił się do dawnej historii Żydów, lecz występował w kontekście współczesnym – artyści żydowscy, w tym Steinhardt, utożsamiali się z jego postacią, uważając się za mediatorów przemian społecznych, wprowadzających w duchu mesjańskim nowe wartości kulturowe i artystyczne¹¹.

Krótki żywot grupy Pathetiker, zgodnie z przekazem Steinhardta, zakończył się wraz z wybuchem I wojny światowej: „[...] wtedy, nagle i niespodziewanie, w środku naszej fanatycznej twórczości, wybuchła wojna i rozproszyła nas we wszystkich kierunkach”¹², wspominał po latach. Po wojnie Ludwig Meidner, choć nadal przyjaźnił się ze Steinhardtem, rozwijał swą indywidualną twórczość, coraz bardziej odchodząc ku treściom religijnym i profetycznym. Zaś Steinhardt związał się z oficyną wydawniczą i galerią Wolfganga Gurlitta. W latach 20. XX wieku mieszkał już w luksusowym apartamencie po Efraimie Mojżeszu Lilienie – słynącym z wyestetyzowanych ilustracji utrzymanych w duchu Jugendstil, naczelnym twórcą na usługach ruchu syjonistycznego – i mógł cieszyć się dobrze ugruntowaną

renomą proroka żydowskiej awangardy z długim stażem w Berlinie. Czas wzniosłych idei i rewolucyjnych manifestów w zasadzie minął.

Niemal w tym samym czasie, w środowisku artystów z Europy Wschodniej, pod wpływem idei rewolucyjnych, a także nowej, powojennej sytuacji geopolitycznej, toczyły się dyskusje na temat żydowskiego stylu, w której żydowscy artyści z Niemiec aktywnie nie uczestniczyli. W 1918 roku powstało w Kijowie Kultur-Lige, a rok później w Łodzi grupa Jung Idysz. Latem 1919 roku Isachar Ber Rybak i Boris Aronson opublikowali w czasopiśmie „Ojfgang” („Podniesienie”) – organie Kultur-Lige – tekst *Ścieżki malarstwa żydowskiego*¹³, którego idee były kontynuowane w kolejnych artykułach i manifestach grupy Jung Idysz, m.in. autorstwa Jankiela Adlera, Mojżesza Brodersona czy Henryka Berlewiego. Według nich sztuka żydowska miała być głosem żydowskiego, świeckiego odrodzenia, miała być rewolucyjna, a jednocześnie oparta na tradycji. Inspiracje stylistyczne czerpała z ludowej twórczości i symboliki, które doskonale nadawały się na tworzywo dla artystycznych eksperymentów w duchu ekspresjonizmu, futuryzmu i kubizmu. Działania te były częścią dynamicznego ruchu kulturowego z ośrodkami w Łodzi, Kijowie i Warszawie, który kultywował wschodnioeuropejski *ethos* i *etos*¹⁴ w duchu sztuki awangardowej. Część z nich wykształciła się w Niemczech, gdzie zetknęli się także z twórczością członków grupy Pathetiker. Wśród artystów z Jung Idysz największe kontakty z Niemcami miał Jankiel Adler. To on, wraz z Wincentym (Icchakiem) Braunerem, który także studiował w Niemczech, przywiózł wpływy ekspresjonizmu niemieckiego do Polski. W 1918 roku Adler był w Berlinie z wizytą u twórcy poznańskiej grupy Bunt, która stanowiła dla jungidyszystów równie ważną inspirację¹⁵. W Berlinie i w Dreźnie bywał też Henryk (Henocho) Barciński (Barczyński). Ich grafiki znalazły się w ostatnim numerze czasopisma „Jung Idysz” i wskazują na najwięcej związków ze środowiskiem Steinhardta i Meidnera. Zamieszczone w numerze linoryty ukazują mroczne widoki szteta z wyłaniającymi się z jego mroku, wydłużo-

11 Bertz (1995: 76).

12 Maszynopis wspomnień Minni i Jakoba Steinhardtów, Muzeum Żydowskie w Berlinie, DOK95/522/7-12.

13 Aronson, Ryback (1919).

14 Wolitz (2014: 366).

15 Zob. Malinowski (2000: 170, 225).

nymi twarzami, przypominającymi wrzecionowatych proroków Steinhardta.

Jerzy Malinowski w monografii poświęconej grupie Jung Idysz wskazał na inspirację członków łódzkiej grupy twórczością Meidnera, zwłaszcza jego synkretyzmem religijnym. Analogiczny do Meidnerowskiego dzieła *Ja i miasto* portret Mojżesza Brodersona autorstwa Jankiela Adlera wskazuje jednak na kilka ważnych różnic między ideologią i ikonografią grupy Jung Idysz a Patetykami.

Urodzony w Moskwie Mojżesz Broderson był w rzeczywistości dzieckiem fabrycznej Łodzi. Tam, w 1919 wraz z Wincentym (Icchokiem) Braunerem, Jankielem Adlerem i Markiem Szwarcem założył awangardową grupę Jung Idysz¹⁶. W jego twórczości literackiej, która występowała paralelnie do działalności malarskiej i graficznej, wątek apokaliptyczny zajmuje ważną rolę. Pojawia się w m.in. takich utworach, jak: *Szwarc Szabes (Czarny Szabat)*, *Dos najejor (Nowy rok)*¹⁷, *Der rojtterrajter (Czerwony jeździec)*¹⁸ czy *A Chesenke*¹⁹.

Na kartach *Szwarc Szabes* (1920), które zilustrował kolega Brodersona z Jung Idysz – Jankiel Adler, widnieje ekspresjonistyczny, wykonany w technice drzeworytu portret poety (il. 6). Jego charakterystyczna twarz wygląda niczym maska, a osadzone w niej duże, ukośne oczy z ostrymi źrenicami nadają jej zwierzęcego wyrazu. Wokół popiersia artysty, z którego oprócz twarzy wyróżnia się dłoń trzymająca książkę, krąży i porusza tłem rozrzucony zbiór atrybutów. Te z pozoru chaotycznie rozrzucone elementy, które współtworzą narrację portretu, przypominają indywidualny, wyróżniający się fragmentaryzacją²⁰, język poezji Brodersona i są jego plastycznym odpowiednikiem. Stanowią semantyczny rebus, który po odczytaniu składa się na spójny manifest artystyczny, podobny do tych, jakie żydowski ekspresjonista wyrażał przy pomocy słowa.

Po lewej stronie jego wizerunku znajdują się: zegar i latarnia – symbole miasta, symbole Łodzi, której życie tykało i furczało w rytm wskazówek fabrycznych zegarów.



Il. 6. Jankiel Adler, *Portret Mosze Brodersona*, 1921, drzeworyt z książki Mosze Brodersona *Szwarc szabes*, Biblioteka Narodowa w Warszawie

Po prawej, w tle widać prostą budowlę z dwoma kominami i prostokątne, zdeformowane bryły budynków. To kolejne znaki semantyczne wskazujące na Łódź – organizm nerwowy i dynamiczny, jak natura młodych, żydowskich artystów z grupy Jung Idysz. Narzucającą się tu naturalnie perspektywę czytania tej grafiki jako plastycznego wiersza potwierdzają wplecione w nią litery: **ש** i umieszczona nieco nad nią, odwrócona o 90 stopni i wpisana w fabryczną budowlę z kominami łacińska litera „M”. Szyfr kryjący się za obiema literami odzwierciedla złożoną tożsamość Brodersona. Litera **ש** może oznaczać pierwszą spółgłoskę słowa **שוואַרץ** (Szwarc) i **שבס** (szabes), czyli tytuł utworu. Ta sama litera rozpoczyna też słowo **שתתל** „sztetl” – miasteczko, miejsce, gdzie rozgrywa się narracja utworu poetyckiego. Przez analogię można w ten sposób odczytać dużą, nowoczesną w formie literę „M”, które może być skrótem od słowa „metropolis”, „miasto” czy nawet „Manchester”, jak nazywano polską Łódź. Jest to, co równie ważne, także pierwsza, łacińska litera imienia artysty „Mosze”. Mamy więc tu do czynienia ze skomplikowanym programem symboli i plastycznych figur semantycznych, które budują postać artysty-poety wrośniętego w tkankę młodego, rozwijającego się miasta. Jednocześnie hebrajska litera

16 Więcej o grupie Jung Idysz zob. Malinowski (2000: 147–226).

17 Szczegółowe omówienie obu tych tekstów zob. Rozier (1999: 67–69).

18 Rozier (1999: 80).

19 Rozier (1999: 81).

20 Rozier (1999: 31).

podkreśla jego związek z ruchem odnowy literatury i kulturą jidysz, a także z tradycją sztetla, który był częstym motywem zarówno twórczości Brodersona, jak i reszty członków grupy Jung Idysz.

Ewidentne i niezaprzeczalne są wspólne podstawy ideowe sztuki berlińskich Patetyków i łódzkiej młodzieży, które opierają się o lekturę pism filozoficznych Bubera, Rosenzweiga czy Blocha i studia nad mistyką chasydzką. Również na poziomie publikowanych w czasopiśmie „Jung Idysz” manifestów autorstwa Brodersona i Adlera można wskazać na pokrewne założenia artystyczne, które zamykają się w chęci stworzenia nowego, przeciwstawnego naturalistycznemu przedstawianiu, stylu artystycznego, mającego wyrażać głębsze uczucia religijne, a młodzi artyści z Jung Idysz prezentują siebie jako „poszukiwaczy prawdy”, co przybliży ich nieco do sposobu, w jaki swoją proroczą misję postrzegali Patetycy. Jednak młode, łódzkie pokolenie artystów, dużo swobodniej poruszało się w sferze symboli i metafor pochodzących z kultury i literatury jidysz, częściej też jako narzędziem, przy pomocy którego wyrażali swój stosunek do siebie, świata i sztuki, posługiwali się groteską, co wiąże się także z wielostronną działalnością grupy, do której należeli także współtwórcy teatru jidysz. Dużo śmiaalej, pod wpływem środowiska poznańskiej grupy Bunt oraz kijowskiej Kultur-Lige, eksperymentowali również z formą.

Ani Meidner, ani Steinhardt nie znali jidysz. Steinhardt zapoznał się z nim w czasie I wojny światowej, lecz nie na tyle, by być w nim biegłym. Jego późniejsze ilustracje do poezji i prozy w tym języku (m.in. prac Mendele Mojcher Sforima czy Pereca) powstawały na podstawie niemieckich tłumaczeń. Mimo iż pochodził z małego, wielkopolskiego miasteczka Żerkowa, jego styczność z kulturą polskich Żydów była ograniczona (il. 7). Poza tym Żerków, wówczas pod zaborem pruskim, opuścił wcześniej, na rzecz Berlina, gdzie uczęszczał do gimnazjum. Pierwsze głębsze zetknięcie się Steinhardta z kulturą Ostjuden nastąpiło w czasie I wojny światowej. Jego wrażenia ze spotkania ze wschodnioeuropejskimi Żydami stanowią typowy przykład zmiany nastawienia niemieckich Żydów do pogardzanych wcześniej *Ostjuden*. To spotkanie, którego doświadczył jako żołnierz wysłany na Litwę, miało dla niego siłę przebudzenia kulturowego — oto stanął oko w oko z Żydami takimi jak on sam, a jednak odmiennymi przez tradycję, ubiór i mowę,



Il. 7. Jakob Steinhardt, *Wiosna (Żerków)*, b.d., olej na płótnie, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Nr inw. 9137.2 (rewers)

jaką posługiwali się na co dzień — jidysz. Pod wpływem przeżyć wojennych w twórczości Steinhardta żydowska narracja w połączeniu ze współczesnymi, apokaliptycznymi wydarzeniami wkracza do sztetla. Jego wizerunek okazuje się jednak w tej twórczości dwuznaczny. Z jednej strony jest ukazany jako nostalgiczna enklawa uświęconej, żydowskiej tradycji, z drugiej zaś daje świadectwo jego dekadencji i zniszczenia. Jak pisze Amishai Maisels, Steinhardt skierował się ku tematom żydowskim pod wpływem pogromów. To wtedy narracja jego prac wkracza do sztetla, wtedy też żydowski los reprezentują takie postaci, jak: Jeremiasz, Kain i Abel czy Hiob²¹.

Dla wrośniętych w kulturę jidysz i publikujących w żydowskim języku swoje manifesty łódzkich artystów los sztetla reprezentował przede wszystkim przemiany społeczne i duchowe — zarówno prądów idących za wielką historią

21 Amishai Maisels (1995: 25–26).

z zewnątrz, jak i przekształceń, jakim ulegała od wewnątrz. Sztetl był dla nich sferą sacrum, w której była zakorzeniona ich duchowa i mistyczna inspiracja. Jednocześnie, w przeciwieństwie do prac Steinhardta, nie jest on naznaczony nostalgią, lecz miejscem, gdzie rozgrywa się nieustanna, dynamiczna walka i przeplatanie się – światła z ciemnością, nowego ze starym, sacrum i profanum. W sztuce artystów z grupy Jung Idysz sztetl miał moc oczyszczenia, pozbywania się złego i tworzenia życia o nowa, jak na dwóch pracach Braunera *Diabeł tańczy* i *Tkija Gdula*.

W 1921 roku grupa Jung Idysz zakończyła swoją działalność, a część z jej członków wyjechała do Berlina. Tam doszło do spotkania między nimi, Steinhardtem i Meidnerem w gościnnych progach domu Steinhardtów, w którego księżde gości zachowały się plastyczne wpisy Berlewiego i Barcińskiego. W obliczu tego rzeczywistego spotkania okazało się jednak, że rewolucyjne idee żydowskiej młodzieży ze Wschodu nie spotkały się z otwartością berlińskich proroków. W obliczu kryzysu idei odrodzenia sztuki żydowskiej obie grupy nie zjednoczyły swych sił. W Niemczech od artystów z Europy Wschodniej oczekiwano autentyczności w przekazywaniu ducha kultury sztetla, a mniej nowatorskich idei artystycznych, stąd ich eksperymenty w zakresie formy zupełnie się nie przyjęły (w salonie Steinhardtów bywał też Lasar Segall czy Isachar Ber Rybak). Twórcy tacy jak Jakob Steinhardt czy Ludwig Meidner zadowalali się swoją pozycją proroków oplakujących ruiny zniszczonej przez apokalipsę metropolii i przywoływaniem zatraconych więzi z religią i duchowością żydowską. Wizerunki sztetla autorstwa Steinhardta cieszyły się wielką popularnością wśród berlińskiej publiczności. Artysta konkurował w tym z Josefem Budką o to, który z nich jest bardziej autentyczny w ukazywaniu wątków wschodnioeuropejskich. Dowodzi tego zdarzenie wspomiane przez Minni Steinhardt, żonę Jakoba, którą poznał w wydawnictwie, gdzie pracowała jako sekretarka. Podczas wizyty państwa Budków w wydawnictwie zażyczyli sobie oni zobaczyć grafiki Steinhardta, po spojrzeniu na nie pani Budko miała zawołać do męża: „Zobacz no tylko, wszystkie te motywy są ukradzione od Ciebie!”²². Tym samym antytradycyjna podstawa podwójnie

poniosła porażkę – nie tylko w zakresie stylu, ale także chęci zerwania z mieszczańskim establishmentem. A w wydawanym w Berlinie czasopiśmie „Milgroim” nie znalazła się ani jedna praca pochodząca z okresu trwania grupy Jung Idysz.

Bibliografia

- Amishai Maisels 1995 = Maisels Ziva Amishai, *Die drei Gesichter des Jakob Steinhardt*, [w:] *Jakob Steinhardt. Der Prophet*, red. Kathrin Kellner, Berlin 1995.
- Aronson, Ryback 1919 = Ryback Issachar, Aronson Boris, *Di wegn der jidischen Maleraj*, „Ojfgang” 1919, nr 1.
- Bertz 1995 = Bertz Inka, *Propheten und Ostjuden*, [w:] *Jakob Steinhardt. Der Prophet*, red. Kathrin Kellner, Jüdisches Museum, Berlin 1995.
- Hiller 1912 = Hiller Kurt, *Ausstellung der Pathetiker*, „Die Aktion” 1912, nr 47 (27 listopada), s. 1514.
- Malinowski 2000 = Malinowski Jerzy, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- Padeberg 2005 = Padeberg Martina, *Upojenie światem*, [w:] *Ekspresjonista Ludwig Meidner. Upojenie światem*, Muzeum Miejskie, Wrocław 2005, s. 27–29.
- Rabinbach 1996 = Rabinbach Anson, *Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Messianism*, „New German Critique” 1996, nr 34 (zima).
- Riedel 2013 = Riedel Erik, „Vor dem Grimassierenden Spiegel”. *Ludwig Meidner in Selbstzeugnissen und Bildnissen*, [w:] *Das Jahr 1914. Ludwig Meidner in Dresden*, red. Gisbert Porstmann, Johannes Schmidt, Dresden 2013.
- Roters 1989 = Roters Eberhard, *The Painter's Night*, [w:] *The Apocalyptic Landscapes of Ludwig Meidner*, red. Carol S. Eiel, Los Angeles County Museum of Art, Prestel 1989.
- Rozier 1999 = Rozier Gilles, *Mojżesz Broderson. Od Jung Jidysz do Araratu*, Łódź 1999.
- Stolarska-Fronia 2015 = Stolarska-Fronia Małgorzata, *Apocalyptic City versus Apocalyptic Shtetl. The Experience of Catastrophe in the Work of the Jewish Expressionists*, „Centropa, a Journal of Central European Architecture and Related Arts” 2015, s. 242–254.
- Wolitz 2014 = Wolitz Seth L., *Between Folk and Freedom: The Failure of the Yiddish Modernist Movement in Poland*, [w:] Seth L. Wolitz, *Yiddish Modernism. Studies in Twentieth-Century Eastern European Jewish Culture*, red. Brian Horowitz, Haim A. Gottschalk, Bloomington 2014, s. 365–380.

22 Maszynopis wspomnień Minni i Jakoba Steinhardtów, Muzeum Żydowskie w Berlinie, DOK95/522/7-12.

The Revolutionary Youth from the East and Berlin Pathetiker. The Relationship between the Yung-Yidish and Die Pathetiker Groups

(summary)

The declarative anti-traditional attitude, which often has been mentioned as the chief feature of the avant-garde, was of double significance in the case of Jewish artists. In addition to striving for a new form in art, they also wanted to transform their Jewish identity and express it in artistic creation. This attitude united the milieus of Jewish artists who in the first two decades of the 20th century were creating a complex and multidirectional network, outstretched between Berlin, Warsaw, Kiev, Lwów and Łódź (to mention just a few).

The character of this network was heterogeneous – on the one hand it was a cultural space, a field of constant migrations of

ideas and mutual influences. Simultaneously, it was full of tensions, conflicting cultural projects and expectations regarding the form and role of Jewish modern art. The development of Jewish avant-garde groups, their character and dynamics influenced the process of transforming the project of creating national art, as well as its final destiny. The field of particularly intense contacts was the relationship between Jewish expressionists from Poland and Germany.

The main aim of this article is take a closer look at the contacts between the milieus of the Berlin group Die Pathetiker and the Łódź group Yung-Yidish. Indeed artists from both groups, tried to combine the Jewish themes and topos with the aesthetics of expressionism. However, their potential and apparent similarities can be challenged by posing basic questions: did they have similar assumptions and goals, where is the essence of mutual inspirations, and where foundations of differences between them lie?