

Awangardowa sztuka żydowska w Polsce, kształtująca się od około 1905 roku, zawiera się w bez mała dwudziestu latach, do około 1924 roku. Działalność artystów żydowskich stanowi jeden z najważniejszych punktów w nowoczesnej historii sztuki żydowskiej i polskiej. Podstawową ideą pokolenia twórców żydowskich, urodzonych w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku, było wprowadzenie „żydowskiego świata” do kultury europejskiej, wskazanie jej odrębności – z jednej strony i unaocznienie jej współrzędności z Europą, której czuli się nierozdzielalną częścią – z drugiej. Zainteresowanie symbolizmem, postimpresjonizmem, neoklasycyzmem, a przede wszystkim rodzącą się w latach 1904–1908 w Paryżu nową sztuką (fowizm, ekspresjonizm, kubizm), spowodowało odejście grupy artystów (m.in. Leopold Gottlieb, Henryk Hochman, Jerzy Merkel, Abraham Neuman), skupionych wokół Samuela Hirszenberga, od ideologii syjonizmu, a tym samym od związanej z nim ikonografii i secesyjnej dekoracyjności¹. Kolejnym etapem umocnienia żydowskiej sztuki awangardowej w Europie był *exodus* artystów do Francji po 1905 roku. Warszawę, Wilno, Kraków, Łódź opuścili wybitni kubiści, fowiści, ekspresjoniści, prekursorzy najnowszych trendów sztuki początku XX wieku.

Przed I wojną światową pojawił się nurt związany z awangardą, który był efektem decyzji podjętych podczas konferencji w Czerniowcach (1908), kiedy to uznano jidysz za jeden z narodowych języków Żydów, równorzędny z językiem hebrajskim. Zaczęto interesować się żydowską kulturą ludową, jej obrzędowością, chasydyzmem, religijnością znamionującą Żydów zamieszkujących Europę Środkowo-Wschodnią. Poszukiwano źródeł żydowskiego stylu

narodowego, uznając jego dziedzictwo zarówno w starożytności, jak i w diasporze. W Paryżu grupa artystów założyła pismo „Machmadim” (1911–1912). Jego założycielami byli: Josef Czajkow, Leo Koenig, Izaak Lichtenstein i Marek Szwarc². W artykule *Sztuka żydowska w Paryżu. (Ze wspomnień artysty)*³ Szwarc podkreślał elitarność, ekskluzywizm pisma skupiającego artystyczną młodzież świadomą swej żydowskiej odrębności – co odróżniało ją od starszej generacji twórców pochodzenia żydowskiego osiadłych w Paryżu – i dążącej do stania się nierozdzielalnym członem kultury europejskiej. „Ani salonowa słodycz Aronsona, ani oschłość Bernsztama, ani nawet poprawność akademicka Bernsteina-Sinayeffa, ani *decorum* żydowskie Pilichowskiego – nie mogły nam wystarczyć” – pisał Szwarc⁴.

Szwarc wyjechał z Paryża jeszcze przed wybuchem wojny. W początkach 1914 roku pojawił się w Zgierzu w związku z planowaną podróżą rodziny do Odessy na ślub brata, Samuela. Wybuch wojny latem 1914 roku uniemożliwił Szwarzowi powrót do Francji, gdzie zostawił swoje prace i kolekcję afrykańskich rzeźb. Lata wojny spędził w Łodzi. Tu w 1914 roku miał po raz pierwszy zetknąć się z Jankielem Adlerem, którego twórczość w późniejszym okresie odciśnie znaczące piętno na jego sztuce. Tak pisał o tym spotkaniu po latach: „Obydwaj byliśmy młodzi, przekroczywszy zaledwie dwadzieścia lat, pełni wspomnień École des Beaux-Arts, wystaw, naszych własnych odkryć i entuzjazmu. Dom malarza Wicka Braunera w Łodzi stał się schronieniem dla całej żydowskiej młodzieży artystycznej: Barcińskiego, Ad-

1 Polak, *Żyd* (2010: 25–29).

2 Ertel (1989: 266–307).

3 Szwarc (1919: z. 4); Malinowski (1987: 17–19); Malinowski (2000: 148).

4 Szwarc (1923: 3).

lera, moim, samego Braunera, kompozytora Henocha Kona, poetów Brodersona i Kacnelsona [...] Broderson przynosił nam swą żarliwą poezję. Przyjechawszy niedawno z Moskwy, uosabiał dla nas rosyjską rewolucję [...] Niemiecka armia okupacyjna przestrzegała wówczas ogólnie biorąc zasad demokracji i mieliśmy zupełną swobodę w działaniu⁵.

Pomimo notatki Szwarca nie całkiem wiadomo, czy rzeczywiście do pierwszego spotkania artystów doszło już w 1914 roku. Jeśli tak, musiałyby ono odbyć się tuż przed wybuchem wojny lub w pierwszym miesiącu jej trwania. W biografii Adlera nie ma na ten temat wzmianki. Bardziej prawdopodobne byłoby to, iż wspomnienie Marka dotyczy schyłku 1918 roku, kiedy Adler i Mojżesz Broderson byli już w Łodzi (Adler wrócił z Düsseldorfu, Broderson z Moskwy). Teorię tę potwierdza charakterystyka poety jako wcielenia rewolucji, a przeczy jej informacja o obecności niemieckiej armii w mieście, która nie zakłócała artystycznych poczynań młodych ludzi. Broderson pojawił się w Łodzi nie wcześniej niż w grudniu 1918 roku, gdy nie było tam już wojsk niemieckich⁶.

Mimo wojennej codzienności w Łodzi życie kulturalne i towarzyskie toczyło się własnym rytmem, scalając młodych literatów i artystów, dla których miejscem spotkań, dyskusji o sztuce i polityce stał się salon Braunerów, mieszczący się w kamienicy przy ulicy Spacerowej. Prawdopodobnie zaczątki powołania grupy Jung Idysz ukonstytuowały się w domu państwa Brunerów.

Artystyczno-literacka grupa Jung Idysz istniała w latach 1919–1921, tworzyli ją młodzi artyści, pisarze, poeci i dziennikarze związani z Łodzią. W jej skład wchodził: Mojżesz Broderson, Jankiel Adler, Henryk Barciński, Wincenty Brauner, Ida Brauner, Zofia Gutentag, Pola Lindenfeld, Dina Matus, Marek Szwarc, Icchak Kacnelson i Jecheskiel Mojżesz Neuman. Nazwa mogła nawiązywać do nowojorskiej grupy literackiej Di Junge (działającej w latach 1907–1919), skupiającej pisarzy i poetów z Polski i Rosji⁷. Szwarc, obok

Neumana, Adlera i Brodersona, był jednym z założycieli grupy. Najważniejsze informacje dotyczące jej działalności zawarł artysta w swych wspomnieniach, spisanych w latach 50. w Paryżu⁸. Pewne dane dotyczące grupy oraz unikalne zdjęcia przedstawiające Szwarca, Adlera i Brodersona, pozujących z zeszytem 2/3 pisma „Jung Idysz” („Ing Idisz”), zostały zamieszczone w katalogu wystawy Jankiela Adlera z 1985 roku⁹. Fundamentalną i pionierską pracą poświęconą Jung Idysz jest publikacja Jerzego Malinowskiego z 1987 roku.

W 1914 roku Marek Szwarc odwiedził Odessę, która w tamtym czasie była jednym z najważniejszych ośrodków kształtowania się nowoczesnej kultury żydowskiej. W roku 1918 Szwarc ponownie pojechał w podróż do Rosji. Według informacji Otto Schneida miało to nastąpić w 1917 roku, dzięki ogłoszeniu zawieszenia broni¹⁰. Wiele wskazuje jednak na to, że wyprawa odbyła się dopiero po podpisaniu traktatu pokojowego między bolszewikami a Niemcami, do czego doszło 3 marca 1918 roku. Podróżując, Szwarc odwiedził też Mohylew, Kijów i Moskwę¹¹. Trudno stwierdzić, na ile pobyt na Wschodzie ukierunkował jego artystyczny rozwój, należy jednak pamiętać o istotnej roli Kijowa i Moskwy jako ośrodków sztuki żydowskiej i rodzącej się awangardy. Bez wątplenia postulaty wysuwane w 1918 roku przez artystów związanych z kijowską Kultur-Lige zostały następnie odzwierciedlone w programie grupy Jung Idysz.

Poszukiwania młodych¹² znalazły zrozumienie i akceptację mieszkającej w Kijowie Aleksandry Ekster, która krytycznie oceniała artystów skłaniających się ku naturalizmowi, sprzeciwiała się też tradycyjnym metodom kształcenia, z jakimi sama miała do czynienia w paryskiej Académie de la Grande Chaumière i jakie narzucała uczniom Ukraińska Akademia Sztuk Pięknych. Inspiracje młodej sztuki żydowskiej obejmowały rodzimy folklor, wzornictwo, liternictwo

5 Jankel Adler (1985: 59, 65).

6 Rozier (1999: 39).

7 Di Junge – grupa działająca w Nowym Jorku (1907–1919), głosiła zerwanie z dydaktyzmem, sentymentalizmem oraz realistycznymi motywami społecznymi poruszonymi w literaturze żydowskiej. Grupie tej bliski był symbolizm, nacisk na wyobraźnię poetycką, analizę psychologiczną, indywidualizm oraz spontaniczność.

8 Szwarc (2010: 185–290).

9 Jankel Adler (1985: 14).

10 Schneid (https://archive.org/details/ottoschneid10_15).

11 Rémy (nieokreślony wycinek prasowy, data i strona niezna-
na); Malinowski (2000: 157).

12 Wśród artystów związanych z Kultur-Lige znaleźli się m.in.: Mark Epstein, Salomon Nikritin, Aleksander Tyszler, Abram Maniewicz, Josef Czajkow. Jej działania wspierali też: Mark Chagall, Robert Falk, Dawid Szterenber.

i ludową kolorystykę, które tak zachwyciły Rybaka i Lazara Lisickiego (El Lissitzky'ego), uczestniczących w 1916 roku w zorganizowanej przez Żydowskie Towarzystwo Historyczne i Etnograficzne wyprawie po Białorusi i Ukrainie. Tak więc, niezależnie od różnic, zarówno ukraińscy, jak i żydowscy twórcy byli skłonni poszukiwać pierwiastka narodowego we własnym folklorze. Ten zwrot od sztuki elitarnej ku masowej, dokonujący się na płaszczyźnie inspiracji, ale także wynikający z dostrzeżenia zupełnie nowej grupy odbiorców, kładący nacisk na edukacyjny walor propagowania rodzimej, tj. ludowej twórczości, stał się strategią w konstruowaniu wizualnej tożsamości. W latach 1917–1918 Czajkowi, podobnie jak Lisicki, z powodzeniem łączyli żydowskie motywy z formalnymi rozwiązaniami kubofuturystów i konstruktywistów. Odwoływali się do folkloru przez ikonografię zaczerpniętą z żydowskiej tradycji, równocześnie upraszczając kompozycję, wprowadzając elementy geometryczne i deformując kształty. Ich twórczość, podobnie jak dokonania Marca Chagalla, oddziaływała na prace artystów żydowskich z Europy Środkowo-Wschodniej, przede wszystkim w zakresie programu ikonograficznego, ale także pod względem formy i koloru¹³.

Marek Szwarc poznał Chagalla, Dawida Szterenberga i Czajkowa podczas studiów w Paryżu. Idee, których początki rodziły się w La Ruche, doświadczenia intelektualistów Kultur-Lige, niemieckie znajomości Adlera, od 1913 roku mieszkającego w Niemczech, ukształtowały program grupy Jung Idysz. Artyści łódzkiej żydowskiej awangardy utrzymywali kontakty z poznańskim Buntem, zamieszczali na łamach wydawanego przez Bunt pisma „Zdrój” reprodukcje swych prac, planowali wspólne wystawy.

Szwarc uważał, że odrębność pokolenia artystów, które reprezentowali twórcy skupieni w Jung Idysz, od starszego pokolenia, jest jego zasadniczym wyróżnikiem. Z jego perspektywy, jeszcze w Paryżu, uformowały się dwie koncepcje – jedna skupiona wokół Ossipa Zadkine'a (m.in. Natan Altman, Chana Orłowa, Leon Indenbaum), uważająca, że Żydzi powinni czerpać ze sztuki kultur Wschodu; inną postawę reprezentowali artyści skupieni wokół „Machmadim” – oni proponowali wykorzystanie ornamentyki synagog, na-

grobków, elementów architektury drewnianej, zdobnictwa, żydowskiego folkloru itp.

*

Zaczątki działalności Jung Idysz są związane z wystawą obrazów i sztychów młodych artystów żydowskich w Łodzi w 1916 roku, pochodzących ze zbiorów prywatnych. Pierwszą wystawę tzw. Wiosenną otwarto 1 kwietnia 1918, drugą (Wystawa Zimowa) – 22 grudnia 1918 roku. W ramach tej ekspozycji pokazano prace ekspresjonistyczne. Na tych dwóch wystawach po raz pierwszy demonstrowali swe dzieła młodzi twórcy żydowscy, przyszli członkowie Jung Idysz: Barciński, Brauner, Matusówna, Szwarc – na pierwszej i Adler, Barciński, Brauner, Matusówna – na drugiej. Na Wystawie Wiosennej Szwarc pokazał 89 obrazów, rysunków i grafik oraz 12 rzeźb. Jak podaje Malinowski – żadna z tych prac się nie zachowała. Właśnie twórczość Szwarca została uznana za najbardziej interesującą, wyżej niż prace plastyczne oceniono jego rzeźby, w których krytyka doceniła obecny w nich element ekspresjonistyczny. Na podstawie zachowanych dwóch rysunków tuszem z 1917 roku można rozpoznać zainteresowanie artysty linearną deformacją wizerunku, odejście od naturalizmu na rzecz ekspresji.

W 1919 roku w numerze 2/3 „Jung Idysz” („Ing Idisz”) został opublikowany manifest grupy: „Szukamy prawdy w naszym życiu codziennym, w naszej wierze mistycznej; w naszym – symbolizmie – tak zwanego futuryzmu. Niektórzy twierdzą, że przyszliśmy zbyt wcześnie, szczególnie dla naszej małej grupy artystów żydowskich, że nie mamy przecież własnej kultury. W naszych uszach brzmi to tak, jak gdyby ktoś powiedział, że autentyzm i prawda dlatego nie mogą przyjść na świat, bo ich przybycie nastąpiłoby przedwcześnie; i że artystyczny fałsz, chroniczny, fotograficzny naturalizm na Synaj piękna przywołać musi ludzkie emocje. Odczuwamy jak największy szacunek dla tradycjonalizmu, dla naszych mędrców, dla Biblii, dla mitologii greckiej, dla *Pieśni nad Pieśniami*, Lorda Byrona, Shelleya itd.; dla rzeźb klasycznych i malarstwa Grecji i Egiptu; dla Rembrandta, El Greca, Wagnera, Chopina, Debussy'ego itd., itd. Ale również dla futuryzmu po wszelkie czasy!”¹⁴.

13 Tradition (1987).

14 Jankel Adler (1985: 15).



Il. 1. Marek Szwarc, Jankiel Adler, Mojżesz Broderson pozujący z pierwszym numerem pisma „Jung Idysz”, Łódź 1919, fot. udostępniona autorce za zgodą rodziny artysty

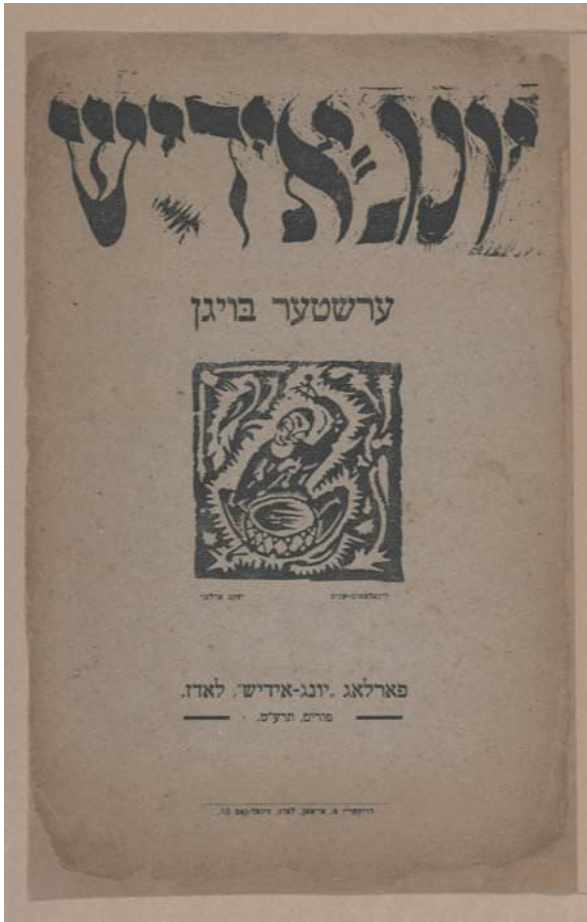
Za twórcę i przywódcę grupy Jung Idysz jest uważany Broderson, ale czołowymi postaciami pozostali Adler i Szwarc (il. 1). Ich dorobek artystyczny jest też najbardziej znany i ceniony. Szwarc we wspomnianym wyżej artykule *Sztuka i Żydzi* z 1919 roku oraz na łamach „Naszego Przeglądu” z 1923 (*Sztuka żydowska w Paryżu*) sformułował koncepcję sztuki żydowskiej jako swymi korzeniami sięgającej tradycji starożytnej, biblijnej, wywiedzionej z historii ludów semickich z jednej strony, ale z drugiej – otwartej na wydarzenia współczesności, złączonej z diasporą europejską i jej językiem, czyli jidysz z jego odmianami. Ten punkt widzenia wyraził już w 1908 roku Szmul Niger (1883–1955): „Powinniśmy pamiętać stary język. Jeżeli zapomnimy języka hebrajskiego, utracimy klucz do tajemnicy przeszłości, jidysz to klucz do współczesności, klucz do bramy życia”¹⁵.

Sytuacja geopolityczna i społeczna, w wyniku wydarzeń wojennych, odmieniła życie narodów, szczególnie los Żydów w tamtym okresie okazał się niepewny. Powojenne

przemiany spowodowały zwrot ku rozpoznaniu własnego, nowego położenia. Przerwana ciągłość wymusiła wyznaczenie nowego początku, określenie nowych form i celów. Dla artystów Jung Idysz było to pragnienie znalezienia żydowskiej formy i stylu, wyrażane w ekspresjonistycznych grafikach o tematyce chrystologicznej. W poszukiwaniu własnej tożsamości, odpowiadającej bieżącym wydarzeniom, artyści żydowscy przez twórczość plastyczną chcieli wypracować taki idiom, który pozwoliłby im stać się integralną częścią cywilizacji zachodniej.

Na łamach numeru 2/3 „Jung Idysz” Szwarc opublikował dwie wersje *Ukrzyżowania I* (1917) i *II* (1919) (il. 3). Prace te wykazują powinowactwo z ikonograficznymi wzorcami sztuki zachodnioeuropejskiej. Korzenie tego wyobrażenia, jednego z najważniejszych w dorobku artysty, mają swe miejsce w późnośredniowiecznych grafikach niemieckich, obrazach Grünewalda, twórczości Gustave’a Dorégo, w ekspresjonizmie niemieckim i malarstwie Chagalla. W ostatnim numerze „Jung Idysz” opublikowano sześć linorytów Szwarca. Mieszkał wówczas w Puszczykowie, ale wciąż

15 Niger (1941 [1908]: 11).



Il. 2. Okładka pierwszego numeru pisma „Jung Idysz”, Łódź 1919, z ilustracją Jankiela Adlera



Il. 3. Marek Szwarc, *Ukrzyżowanie II*, linoryt, „Jung Idysz” 1919, nr 4

utrzymywał kontakty z łódzkimi i warszawskimi artystami. Okładkę ozdobiło przedstawienie kobiety w długiej ciemnej sukni, kroczącej uliczkami sztetlu. Wewnątrz zamieszczono jeszcze jedną pracę Szwarca z podobnym motywem, były to dwa pejzaże z wyobrażeniem małych miasteczek o typie nastrojowości bliskiej Chagallowi, oraz winięty z wyobrażeniem stylizowanego lwa.

*

Okres życia Szwarca i jego żony, Giny z Pinkusów, po wojnie, gdy na początku 1920 roku zamieszkali w Puszczykowie, wiąże się ze zintensyfikowaniem kontaktów artysty z Buntem, grupą poznańskich ekspresjonistów. Ugrupowanie powstało w końcu 1917 roku wraz z chwilą utworzenia dwutygodnika „Zdrój”. Działalność Buntu przypada na okres między pierwszą wystawą grupy w kwietniu 1918 a wy-

jazdem Stanisława Kubickiego z Poznania do Berlina pod koniec tego roku. W pierwotnym składzie swą działalność Bunt zakończył na początku 1919 roku. Twórcy publikujący na łamach czasopisma podkreślali uniwersalne cele Buntu, postulowali wprowadzenie nowego języka sztuki, który byłby zdolny przeciwstawić się naturalizmowi, odnowić duchowo, sytuując się po stronie demokracji i idei pacyfistycznych. Sztuka miała być narzędziem protestu, wyrażanego po to, by dążyć do przekształcenia określonej społeczności, wykorzystując pewne ustalone środki artystyczne¹⁶. Poznański ekspresjonizm, wprowadzając odrębny od niemieckiego, do niemieckiego się odnosił. Członkowie ekspresjonizmu niemieckiego, który pojawił się w 1905 roku wraz z utworzeniem ekspresjonistycznej grupy Die Brücke i łączył koncepcje mistyczne członków Der Blaue Reiter,

¹⁶ Bunt (2003: 30).



Il. 4. Marek Szwarc, ilustracja, linoryt, „Jung Idysz” 1919, nr 4–5–9

zakładali moralną odmianę społeczeństwa przez edukację, mającą w rezultacie doprowadzić do zmian politycznych. Taka postawa musiała prowokować konflikty, zaostrezone wewnętrznymi antagonizmami obu grup.

Twórcy poznańscy reprezentowali postawę ugruntowaną społecznie i twórczo, ich związki z sytuacją polityczną pierwszej połowy XX wieku były ważnym elementem, sytuującym krąg Buntu w kontekście historycznym i światopoglądowym¹⁷. Grupa intelektualistów z Poznania, jakkolwiek czerpiąca z niektórych doświadczeń ekspresjonistów berlińskich, pozostała bliższa pokoleniu Die Brücke i Der Blaue Reiter niż zaangażowanym politycznie artystom działającym po 1918 roku. Zasadniczy punkt programu grupy skupionej wokół „Zdroju” stanowiła walka o szeroko pojmowaną wolność, obejmującą wszelkie formy życia. Formalne zainteresowania ekspresjonistów były bliskie fowistom, futurystom, kubistom, a także orfistom. Założenia ideologiczne i formalne wymagały wypracowania takiego medium artystycznego, którego przekaz byłby możliwie najszerszy, demokratyczny, czytelny i jednocześnie wyrażający emocje. Adekwatnym nośnikiem stały się druk, drzeworyt, różne techniki graficzne, jako pozwalające na eksperymentowanie, dające poczucie wolności i napięcia związanego z brakiem możliwości przewidzenia efektu końcowego powstającego dzieła.

Współpraca Buntu z krakowskimi formistami najbardziej zaznaczyła się w grudniu 1919 roku, kiedy to

w Poznaniu odbyła się wystawa Formiści–Bunt. Związek ten miał jednak charakter efemeryczny, gdyż artyści Buntu uważali formistów za zbyt mocno skoncentrowanych na zagadnieniach formalnych. Buntowcy tymczasem byli bardziej skupieni na zagadnieniach ideologicznych. Współ-



Il. 5. Marek Szwarc, ilustracja, linoryt, „Jung Idysz” 1919, nr 4

17 Malinowski (1991).

praca między poznańskimi ekspresjonistami a łódzką grupą Jung Idysz okazała się jeszcze trudniejsza. Mimo zapowiedzi wspólnej wystawy w Poznaniu, której otwarcie planowano na 15 grudnia 1919 roku, do wspólnej prezentacji doszło w innej niż uprzednio planowano formie dopiero w połowie 1920 roku w Poznaniu. Otwarto wówczas Wystawę Współczesnych Plastyków; w jej ramach pokazano m.in. prace Jana Panieńskiego, Marka Szwarca, Stefana Szmaja i Else Weisbach-Zehn. Twórcy łódzcy przykładali wagę do tej prezentacji, pragnęli uznania swej sztuki przez artystów polskich, chcieli, by ich dokonania były zauważone i docenione, by wspólna wystawa umocniła ich *status quo* na artystycznej scenie Europy.

*

W okresie działalności i współpracy z Jung Idysz (1919–1921) Szwarc tworzył głównie grafiki i rysunki; stosował technikę linorytu negatywowego, wprowadził też silną deformację form, charakterystyczną dla artystów Die Brücke (il. 3–5). W okresie poznańskim powstała seria pejzaży Szwarca, nawiązujących do poetycko-onirycznych prac Chagalla, akty, studia kobiet i często obecne w twórczości artysty prace o tematyce religijnej, wywiedzione z ikonografii chrześcijańskiej. Ten ostatni typ przedstawień znajdzie swe odzwierciedlenie w płaskorzeźbie metaloplastycznej, której Szwarc poświęcił się po osiedleniu w Paryżu.

Szwarc na łamach „Zdroju”¹⁸ (tom XII z 1920 roku) zamieścił linoryt *Wyzwalający się młodzieniec* (il. 6). Pracę charakteryzuje dynamiczna, giętka, „płomienna” linia. Na abstrakcyjnym, sugerującym tropikalną roślinność tle, jest widoczna silnie wydłużona, wyraźnie nawiązująca do estetyki malarstwa El Greco sylwetka nagiego młodego mężczyzny, jakby wznoszącego się do lotu wewnętrzną siłą własnego ciała, pragnącego „przebić” ramę ograniczającą jego energię. Możemy w tej grafice rozpoznać echo wiary w nadejście nowej, szczęśliwszej epoki, wyzwolenia z nędzy, z ograniczeń egzystencji biedoty żydowskiej, postawy tak znamiennej dla „żydowskiego odłamu ekspresjonizmu”, wyrażanej gwałtownym ruchem linii. *Wyzwalający się*

¹⁸ W „Zdroju” zamieszczali swe prace graficzne także inni artyści żydowscy, np. Pola Lindenfeldówna czy Adler.



Il. 6. Marek Szwarc, *Wyzwalający się młodzieniec*, 1920, linoryt, „Zdrój” 1920, lipiec–wrzesień, t. XII

młodzieniec to prefiguracja i metafora „nowego człowieka” ukazanego w ekstatycznym tańcu, wyrrywającego się ku wolności, ku odrodzeniu narodowemu Żydów europejskich. Litografia ta jest emblematycznym wyobrażeniem żydowskiego marzenia o wyrwaniu się z ograniczeń, narzuconych przez ortodoksyjnie rozumianą religię, życie w getcie, jego biedy i nudy.

Ekspresjonizm niemiecki, w swej późniejszej wersji, miał duży wpływ na członków łódzkiej grupy Jung Idysz. Starotestamentowe motywy, postaci świętych, proroków,



Il. 7. Marek Szwarc, *Abraham i Hagar*, linoryt, 1919

królów, naznaczone groteską, pełną ekspresji deformacją, obecne w pracach artysty, wydawały się wkraczać z przeszłości w przyszłość; uosabiać idee formułowane przez ekspresjonistów.

Niemieccy artyści, głoszący hasła duchowej odnowy ludzkości, którą poprzedzi powszechna rewolucja społeczna, byli bliscy oczekiwaniom żydowskiej młodzieży marzącej o wspólnocie idei, narodów, religii, o świecie bez rasowych

uprzedzeń. Dla artystów późnej fazy ekspresjonizmu, a także dla artystów żydowskich z początku XX wieku, zwornikiem judaizmu i chrześcijaństwa stał się Chrystus. W postaci Zbawiciela widzieli z jednej strony nietzscheańskiego wędrownego filozofa, nago tańczącego Chrystusa-Dionizosa przeciwstawiającego się Chrystusowi Ukrzyżowanemu; z drugiej – dla twórców żydowskich ważną kwestią stało się zaznaczenie, że Chrystus był Żydem. Przyjęcie takiej per-

spektywy pozwoliło przedstawicielom Jung Idysz połączyć ideę „nowego człowieka” ekspresjonistów z symboliką żydowskiego odrodzenia narodowego, tym samym pogodzić tradycję chrześcijańską z judajską.

*

Puszczycowski dom Szwarców odwiedzali poznańscy artyści, przyjeżdżający z Łodzi Adler, Brauner, aktorzy teatru żydowskiego. Najbliższymi znajomymi Marka i Giny byli wówczas poetka Janina Przybylska-Skotarek i jej mąż Władysław Skotarek, jeden z najważniejszych przedstawicieli Buntu, rzeźbiarz, grafik i malarz. Dyskutowano o abstrakcji, ekspresjonizmie, kubizmie, futuryzmie. Artyści poznańscy utrzymywali kontakty z Jung Idysz, jeszcze przed przyjazdem Szwarca do Puszczykowa, szczególnie bliskie relacje łączyły ich z Adlerem i Szwarem. Zainteresowanie grafiką, rysunkiem tuszem, akwarelą i pastelem, było cechą charakterystyczną łączącą buntowców z Jung Idysz. Prace pochodzące z tamtego okresu charakteryzują ekspresjonistyczna deformacja, geometryzacja, futurystyczna dynamika oraz secesyjna, giętka linia. W Poznaniu, przed wyjazdem do Francji, Szwarcowie przyjęli chrzest. Pod wpływem konwersji, ale też przyjaźni ze Skotarkiem, Szwarc coraz intensywniej w swej twórczości odwoływał się do ikonografii nowotestamentowej.

Wyjazd do Paryża Szwarc musiał planować wcześniej, niż powiedział o tym żonie i przyjaciółom, stąd zapewne decyzja o niepodjęciu planowanych studiów u Konstantego Laszczki w Krakowie i o opuszczeniu Łodzi. Jego konwersja na chrześcijaństwo w maju 1920 roku została podyktowana częściowo względami praktycznymi (katolikom było łatwiej uregulować sprawy urzędowe, związane z otrzymaniem paszportu i wiz wjazdowych), jednakże pamiętajmy, że już we wspomnianym tu wyżej artykule *Sztuka i Żydzi* z 1919 roku pisał o nierozzerwalności sztuki i religii: „Sztuka i religia powstały z jednego łona: potrzeby ubóstwiania, wyrażania swych uczuć i odtwarzania swych wizji plastycznych”¹⁹. Wedle tej koncepcji proces twórczy i modlitwa są tym samym aktem religijnym, a myśl i gest artysty towarzyszące powstawaniu dzieła to pieśń kierowana do Boga.

Poszukując źródeł religijnej konwersji Marka Szwarca, musimy odwołać się do pism Martina Bubera, którymi zarówno Szwarc, jak i Adler byli głęboko zainteresowani. Chasydzkie opowieści Bubera (np. *Die Geschichten des Rabbi Nachman* z 1905, *Opowieści Nachmana*, *Legendy Baal-Szema* z 1907) oraz jego *Ekstazy wyznania*, zachwyty Adlera postawą filozoficzną myśliciela, którego Szwarc bardzo cenił, wspólne im obu przekonanie o modlitewnej funkcji sztuki, wreszcie rola zawartych w tekstach Bubera analiz komparatystycznych religii świata, mogły przywieść Szwarca do przekonania o słuszności połączenia różnych zasad i wierzeń religijnych. Przypomnijmy, w *Legendzie Baal-Szema* Buber dokonuje porównania wielkiego mistyka żydowskiego, twórcy chasydyzmu ze św. Franciszkiem i Buddą. Ów synkretyzm religijny, znamionujący poznańskich ekspresjonistów, jest obecny także w książce Brodersona z 1921 roku *Tchias Hamejsin (Zmartwychwstanie)*, w której Mojżesz, Budda, Jezus z Nazaretu, Mahomet, św. Franciszek, cadyk z Kocka, Rachela, Kain, Aniołowie, Cherubiny i Serafiny oraz 36 Sprawiedliwych przeciwstawiają się demonowi Asmodeuszowi.

Przyjaźnie ekspresjonistów niemieckich, buntowców i Jung Idysz wydawały się stanowić dowód na szczególną łączność psychiczną, dla której odmiennosc religijna może być źródłem bogactwa duchowego, wzajemnych fascynacji i zrozumienia. Chrystus, Pieta, prorocy, święci chrześcijańscy oraz sceny z Nowego Testamentu, często pojawiały się w twórczości artystów Buntu i Jung Idysz. Przy czym ci ostatni – na co zwrócił uwagę Malinowski – pomijali wyobrażenia Chrystusa, odnoszące się do okresu jego działalności, jak np. sceny z kapłanami, przekupniami, które „dla żydowskiego odbiorcy trudne byłyby do akceptacji”²⁰. Najczęstsze motywy to: scena zwiastowania, wyobrażenie Świętej Rodziny (Braunerówna, Szwarc), *Pokłon Trzech Króli* (Wincenty Brauner), ukrzyżowanie (*Ukrzyżowanie Szwarca* z 1917), zdjęcie z krzyża (np. *Zdjęcie z krzyża Szwarca* z 1919), zmartwychwstanie (*Zmartwychwstanie Adlera*, ok. 1918). Znane są wyobrażenia ewangelistów Szwarca, np. *Święty Łukasz* (wystawiony w 1918), *Święty Piotr* – prawdopodobnie Barcińskiego oraz świętych katolickich, np. Barcińskiego *Święty Franciszek*, *Święty Antoni* (wystawiony w 1921), Braunera *Święta Barbara* (wystawiona

19 Szwarc (1919: 186).

20 Malinowski (2000: 207).

w 1921). Pośród litografii Szwarca, pochodzących z okresu poznańskiego, znajdujemy prace, których tematyka jest skoncentrowana na wyobrażeniach starotestamentowych (np. *Abraham i Hagar*, 1919) (il. 7), ekspresyjne, traktowane silnie zdeformowaną linią przedstawienia głowy Chrystusa oraz sceny Ukrzyżowania. Obecność ikonografii akcentującej łączność tradycji judajskiej z chrześcijańską wiązała się w twórczości żydowskiej w czasie I wojny światowej i w dwudziestoleciu międzywojennym z narastającym poczuciem dystansu dzielącego młodsze pokolenie od religii ojców, od której członkowie Jung Idysz niekiedy odchodzili, i z coraz silniejszym zainteresowaniem katolicyzmem. Znamienne jest, że po wydarzeniach II wojny światowej twórcy żydowscy związani z awangardą wracali w swych dziełach do tradycyjnej tematyki wywiedzionej z kabały, mitologii greckiej i ze Starego Testamentu (np. Jacques Lipchitz, *Hagar na pustyni*, 1969; Marek Szwarc, *Tron Dawida*, 1950, *Prorok Eliasz*, 1956; Ossip Zadkin, *Orfeusz*, 1956).

Bibliografia

- Bunt 2003 = *Bunt. Ekspresjonizm Poznański 1917–1925*, red. Grażyna Hałasa, Małgorzata Waller, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003.
- Ertel 1989 = Ertel Rachel, *Khaliastra et la modernité européenne – La bande*, Paris 1989.
- Jankel Adler 1985 = *Jankel Adler 1985–1949*, red. Ulrich Krempel, Karin Thomas, katalog wystawy, Dusseldorf–Tel Aviv–Łódź 1985, s. 59–66.
- Malinowski 1987 = Malinowski Jerzy, *Grupa Jung Idysz i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.
- Malinowski 1991 = Malinowski Jerzy, *Sztuka i Nowa Wspólnota. Zrzeszenie Artystów Bunt 1917–1922*, Wrocław 1991.
- Malinowski 2000 = Malinowski Jerzy, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- Markowa 2015 = Markowa Eugenia, *Wybór*, red. Eleonora Jedlińska, Warszawa–Toruń 2017.
- Niger 1941 (1908) = Niger Szmul, *Der Zeit*, Detroit 1941 (pierwotnie: *Der Tog*, Wilno 1908).
- Rémy = Rémy Tristan, *Marek Szwarc et ses Cuivres Marteles*, wycinek prasowy, data i strona n.n.
- Rozier 1999 = Rozier Gilles, *Mojżesz Broderson. Od Jung Idysz do Araratu*, przeł. J. Ritt, Łódź 1999.

- Schneid = Schneid Otto, *Biographie*, [w:] *Otto Schneid Papers. Correspondence before and after 1939 – Szwarc*, https://archive.org/details/ottoschneid10_15 (dostęp 17.08.2016).
- Polak, Żyd 2010 = *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość i awangarda*, red. Jarosław Suchan, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010.
- Szwarc 1919 = Szwarc Marek, *Sztuka i Żydzi*, Tel Awiw 1919, z. IV, s. 111.
- Szwarc 1919 = Szwarc Marek, *Sztuka i Żydzi*, Tel Awiw 1919, z. XI, s. 186.
- Szwarc 1923 = Szwarc Marek, *Sztuka żydowska w Paryżu. (Ze wspomnień artysty)*, „Nasz Przegląd” 1923, nr 252 (8 grudnia).
- Szwarc 2010 = Szwarc Marek, *Mémoires entre deux mondes*, Paris 2010.
- Tradition 1987 = *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928*, red. Ruth Apter-Gabriel, exhibition catalogue, Israel Museum, Jerozolima 1987.
- Wystawa dzieł 1987 = *Wystawa dzieł artystów żydowskich 1918–1939*, red. Jerzy Malinowski, katalog wystawy, BWA, Olsztyn 1987.

Marek Szwarc: Young Yidish and Bunt Groups (summary)

Marek Szwarc, Jewish-Polish-French sculptor and painter was born in Zgierz in 1892 – died in Paris in 1958. He was one of the founders of Jung Yidish group acting in Łódź from 1919 to 1921. The group was one of the most important circles of Jewish painters, writers and poets who regularly met in Łódź and Warsaw. The members of the group organized readings, performance evenings and lectures in Yidish. Other members of the group were the poets, painters, sculptors and writers (Henryk Barciński, Moshe Broderson, Jankel Adler, Ida Lindenfeld, Ida Brauner, Vincent Brauner, Yekheskel Moshe Neuman, Yitshak Katzenelson).

The Young Yidish group established and developed artistic relations with Polish avant-garde groups, especially with Poznań expressionist group Bunt in which, for example Stanisław Kubicki, Jerzy Hulewicz and Władysław Skotarek, worked. In the papers “Zdrój”, edited by Bunt, and “Jung Yidish”, edited in Łódź, Szwarc published reproductions of his works. Marek Szwarc was a religious Jew and Catholic “but it was rather the mystical aspect of his faith that made sense to me and which I formulated not so much in terms of his Catholicism and Hassidic terms” (by Meyer Levin, 1961).