

Po awangardzie. Czy żydowska awangarda początku lat 20. XX wieku oddziaływała na żydowskie uniwersum wizualne w II Rzeczypospolitej?

Celem tego artykułu nie jest przedstawienie awangardy jidysz w Polsce, jej dzieje są już nieźle rozpoznane, a kolejne badania i wystawy poszerzają naszą wiedzę zarówno o jej historii, jak i twórczości poszczególnych artystów. Myślę tu o pionierskich pracach Jerzego Malinowskiego¹, Hillela Kazowskiego², w tym o współorganizowanej przez niego wystawie *Futur antérieur, l'avant-garde et le livre yiddish (1914–1939)* w paryskim Musée d'art et d'histoire du Judaïsme³. Wcześniej w 1987 roku w Muzeum Izraela w Jerozolimie pokazano wystawę *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928*⁴. Ważnym wydarzeniem była wystawa *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość i awangarda* przygotowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi wraz ze zbiorem tekstów krytycznych i materiałów źródłowych opublikowanych z tej okazji⁵. Dla badań nad artystyczną częścią awangardy niezbędne są źródła związane z literaturą i teatrem jidysz. Do najważniejszych należą studia Seta Wolitza zebrane w tomie *Yiddish Modernism. Studies in Twentieth-Century Eastern European Jewish Culture*⁶ oraz tom przekładów *Warszawska awangarda jidysz. Antologia tekstów*, który ukazał się w wyborze Karoliny Szymaniak⁷.

Przygotowując ten tekst, zadałam sobie pytanie o oddziaływanie żydowskiej awangardy jidyszowej pierwszych dwóch dekad XX wieku na sztukę popularną, w tym grafikę użytkową: oprawę czasopism, okładki książek, pla-

katy – i szerzej, czy te wybitne artystyczne realizacje zostały ślad w żydowskiej sferze wizualnej, czy stały się częścią żydowskiego uniwersum w II Rzeczypospolitej?

Żydowskie imaginaria symboliczne w II Rzeczypospolitej

Badania nad żydowskimi imaginariami symbolicznym w II Rzeczypospolitej dopiero się zaczynają. Społeczność żydowska w Polsce była heterogeniczna i tę różnorodność odnajdujemy w świecie polityki i symboliki narodowej i religijnej, treściach literackich i w użyciu języków (jidysz, hebrajskiego, polskiego)⁸, wreszcie wizualnych przekazów⁹. Ważną inspiracją był dla mnie tom *Metamorfozy społeczne. Kultura i społeczeństwo II Rzeczypospolitej*¹⁰, w którym obok polskiego uniwersum symbolicznego zaprezentowano wstępne badania nad uniwersum żydowskim i ukraińskim, zarysowując pełniejszy (i bardziej odpowiadający rzeczywistości społecznej i narodowej państwa) obraz uniwersów II Rzeczypospolitej.

Wedle definicji Charlesa Taylora – „Imaginarium społeczne to wspólne rozumienie spraw umożliwiający wspólne praktyki i powstanie poczucia prawomocności podzielanego przez szerokie grupy społeczne”¹¹. Jest ono złożone i „[z]awiera w sobie sens zwykłych oczekiwań, jakie mamy wobec siebie, rodzaj wspólnego rozumienia umożliwiającego realizację zbiorowych praktyk, które tworzą nasze życie

1 Malinowski (1987); Malinowski (2000).

2 Kazovsky (2003); Kazovsky (2009).

3 *Futur antérieur* (2009).

4 *Tradition and Revolution* (1987).

5 *Polak, Żyd, artysta* (2010).

6 Wolitz (2014).

7 *Warszawska awangarda jidysz* (2005).

8 Shmeruk (2011).

9 Piątkowska (2018).

10 *Metamorfozy społeczne* (2012).

11 Taylor (2010: 37).

społeczne¹². Kultura – literatura, teatr, film, architektura, sztuka popularna i sztuka wysoka – choć rywalizują między sobą skalą, stopniem intensywności czy wielością powtórzeń, są częścią imaginarium, tworząc uniwersum wizualne (i ikonosferę). Zbadanie i rekonstrukcja tych wizualnych symboli istotnych dla polskich Żydów (definiujących ich tożsamość, osobistą i zbiorową; przestrzeń realną i wyobrażoną; instytucje i organizacje; wreszcie życie religijne, społeczne, polityczne oraz związki z państwem polskim) pozwolą pokazać, jak (i czy rzeczywiście) sztuki piękne (w tym dzieła twórców awangardowych) oddziaływały, inspirowały i wyrażały żydowskie imaginaria w II Rzeczypospolitej.

Imaginarium społeczne, żydowska sfera publiczna (to pojęcie – wprowadzone przez Jürgena Habermasa – będzie także przydatne w tej rekonstrukcji, gdyż „Sfera publiczna to wspólna przestrzeń, w której [...] członkowie społeczeństwa spotykają się za pośrednictwem różnego rodzaju mediów drukowanych i elektronicznych, a także bezpośrednio¹³) i symboliczne uniwersum wizualne Żydów przez wieki były zakorzenione „w religijnym rytuale¹⁴. Przełom XIX i XX wieku, a zwłaszcza okres I wojny światowej przyniósł nowoczesność, definiowaną także jako świeckość. Nie oznaczało to oczywiście całkowitego wyparcia religii ze sfery publicznej, ale znacząco ograniczało jej obecność, zmieniało się jej znaczenie dla życia społecznego i miejsca w życiu codziennym. Religia nie była już najważniejszym i jedynym wyznacznikiem życia społecznego, sekularyzacja stopniowo, ale konsekwentnie i na coraz większą skalę definiowała życie Żydów także w Europie Środkowej i Wschodniej, zwłaszcza w okresie po rewolucji 1905 roku w Cesarstwie Rosyjskim. Obok zasad judaizmu, czasu religijnego coraz ważniejszy stawał się czas świecki¹⁵, obok tradycji religijnej (i sztuki synagoidalnej) rosła nowoczesna, świecka sztuka żydowska i kultura popularna. „Nowoczesność jest świecka – dodaje Taylor – lecz nie w często stosowanym luźnym znaczeniu tego słowa, które oznacza nieobecność religii. Świeckość wyraża się w tym, że religia zajmuje inne miejsce w porządku zgodnie z koncepcją, we-

dle której wszelkie działanie społeczne odbywa się w czasie świeckim¹⁶.

W kręgu awangardy

Po I wojnie światowej sztuka żydowska nie była już przedmiotem gorących debat, które w początkach XX wieku rozpalały głowy i talenty żydowskich artystów w Paryżu, Berlinie czy Petersburgu (także w Warszawie kwestia ta została podjęta piórem Nojecha Pryłuckiego)¹⁷. Burzliwe dyskusje o tym, czym jest, czy istnieje i czym powinna być sztuka żydowska, podobnie jak rozważania nad stylem żydowskim, skończyły się w Polsce jesienią 1921 roku, jak przekonująco udowodnił Jerzy Malinowski, wraz z krótkim, lecz brzemennym w skutki pobytem El Lissitzky'ego (Lazara Lisickiego) w Warszawie¹⁸.

Mimo końca tej dyskusji pozostały ważne pytania o miejsce, rolę i kształt (także wizualny) żydowskiej kultury narodowej (dziś będę pisać jedynie o jej nurcie jidyszowym), która swym zasięgiem obejmowała całe terytorium Jidyszlandu – Europy Środkowej i Wschodniej. W styczniu 1918 roku w Kijowie powstała Kultur-Lige (Liga Kultury)¹⁹, która odegrała ogromną rolę w rozwoju kultury jidysz i sztuki żydowskiej. W twórczości artystów Kultur-Lige tradycja Żydów spotykała się z osiągnięciami sztuki współczesnej, a żydowska sztuka religijna z uniwersalizmem sztuki nowoczesnej. Wybitne talenty Josifa Czajkowa, Isachara Bera Rybaka, Borisa Aronsona, Natana Altmana i Eliezera Lissitzky'ego, artystów umiających w nowoczesnej formie przekazać żydowską tradycję i tożsamość sprawiły, że wydawnictwa Kultur-Lige stały się wyznacznikiem i wzorcem nowoczesnej sztuki żydowskiej. Artyści ci wprowadzili do repertuaru tematów nie tylko żydowskie święta i literaturę religijną, źródłem ich inspiracji była jidyszowska literatura, małomiasteczkowe przestrzenie, miejska kultura robotnicza. Stworzyli też oryginalną stylistykę, która przy całej swej

12 Taylor (2010: 38).

13 Taylor (2010: 111).

14 Taylor (2010: 78).

15 Taylor (2010: 128).

16 Taylor (2010: 259).

17 Pryłucki (1913: 3). Przedrukowany w: Pryłucki (1917: 117–120).

18 Malinowski (2000: 173–174).

19 Kazovsky (2003); Estraiikh (2014: 249–267).

różnorodności i odwoływaniu się do sztuki nowoczesnej, zwłaszcza kubizmu, pełnymi garściami czerpała z tradycyjnej, ludowej sztuki religijnej: polichromii synagogałnych, symboliki macew, przedmiotów związanych z ceremoniałem religijnym, z ulicznych szyldów, z dekoracyjnych właściwości alfabetu hebrajskiego²⁰. Wypracowany w latach I wojny światowej przez Czajkowa, Rybaka, Aronsona, Altmana i Lisickiego (Lissitzky'ego) *styl żydowski* zyskał na popularności i znalazł uznanie oraz naśladowców poza Rosją. W Polsce gorącym jego orędownikiem był Henryk Berlewi²¹, który nie tylko go propagował, ale i współtworzył.

Pisząc o jidyszowym uniwersum wizualnym w II Rzeczypospolitej, nie można pominąć tego fenomenu, gdyż, jak to często bywa, nie tylko idee przekraczały granice, lecz czynili to także ludzie, czyniły również książki i obrazy. W latach 1922–1925 nakładem warszawskiego oddziału Kultur-Lige ukazały się ilustrowane książki dla dzieci znane z wcześniejszych wydań kijowskich²²: *Jingl Cingl Chwat (Niegzeczny chłopiec)* Maniego Lejba, *Chad Gadje*, powiastka dla dzieci Ben Zion Raskina, *Der Milner, Di Milnerim un di Milsztejner*²³ (*Młynarz, młynarzowa i ich młyńskie kamienie*) z ilustracjami Lissitzky'ego czy *Dos Kelbl (Cielę)* Mendele Mojcher Sforima z obrazkami Josifa Czajkowa. Pojawienie się na polskim rynku wydawniczym tych niewielkich książeczek operujących wyrazistym, narodowym językiem sztuki było dla artystów żydowskiej Warszawy wielkim wyzwaniem. Jeden z nich, Chaim Hanft (1899–1951), który w czasie wojny 1920 roku znalazł się w niewoli po stronie sowieckiej i przebywał w Taszkencie i Moskwie (oraz, jak podaje Turkow, w Petersburgu)²⁴, z pewnością znał te wydawnictwa. Jego rysunki do *Majn bichl (Moja książeczka)*, elementarza do nauki języka żydowskiego, autorstwa Cipe Presa²⁵, są

udaną próbą nawiązania do sztuki artystów kręgu Kultur-Lige. Pełne energii, humoru i ruchu ilustracje pokazują świat dziecku najbliższy – dom, szkołę, naturę. Ich główną bohaterką jest Masza – zaradna i wesoła dziewczynka, która rozpoczyna swą szkolną przygodę. Uczęszcza ona do szkoły świeckiej, koedukacyjnej, gdzie uczą młodzi nauczyciele i modnie ostrzyżone, eleganckie nauczycielki.

Świat pokazany w elementarzu to świat wyłącznie żydowski i zarazem prawie całkowicie świecki. O żydowskości, choć nie w jej religijnym wymiarze, zaświadcza są szabasowe świeczniki czy tradycyjne stroje rzemieślników (szewca, kowala, stolarza). Jedyną ilustracją, w której można się doszukać aluzji do świąt żydowskich, jest obrazek z dziecięcą orkiestrą dętą, przypominający o radości purimowej zabawy oraz podkreślający rytmiczność sylab, które powinni opanować mali uczniowie.

Rysunki Hanfta (pokazane na wystawie w 1926 roku w ŻTKSP)²⁶ są, jak celnie ujął to Icchak Lichtenstein, „po prostu odważne, dziecięce”²⁷, łączą swobodną, na poły nieporadną kreskę z celnością charakterystyki oraz z umiejętnością zbudowania nastroju sceny kilkoma liniami. Pełne humoru, nieskrępowanego niczym entuzjazmu i wesołości dziecięcych bohaterów, dla których szkoła i dom, wspólna zabawa to na początku cały ich świat, ale i punkt wyjścia do poznania świata.

Tuż po zakończeniu I wojny światowej w 1919 roku awangardowe środowiska literacko-artystyczne w Łodzi i w Warszawie zaprezentowały pełnię talentu, wyobraźni i świadomości, że nowe czasy wymagają nowego człowieka (Żyda) i nowej sztuki. W czasopiśmie „Jung Idysz”²⁸ ekspresjonizm, awangardowa jedność słowa i obrazu, zatarcie granic między różnymi dziedzinami sztuki i celowe ich przekraczanie oraz poszukiwania sztuki narodowej znalazły swą konsekwentną i wybitną realizację. W Warszawie współpracą Henryka Berlewiego i Zewa (Władysława) Weintrauba z pisarzami i poetami z „wojenno-rewolucyjnej generacji” – Melechem Rawiczem, Perecem Markiszem i Uri Cwi Grinbergiem – twórcami awangardowych pism „Chaliastre”

20 Apter-Gabriel (2009: 52–73). Warto zaznaczyć, że sztuka ludowa była ważnym źródłem inspiracji nie tylko żydowskich artystów. Czerpała z niej m.in. awangarda rosyjska, zob. Rowell, Wye (2002).

21 Malinowski (2000: 216).

22 Dobruszyn (1919: 16–18). O warszawskim wydaniu książki Maniego Lejba *Jingl Cingl Chwat* zob. Berlewi (1922: 44).

23 Wuj Ben Zion (Bencjon Raskin), *Der Milner, Di Milnerim un di Milsztejner*, Warszawa 1922.

24 Malinowski (2000: 275).

25 Pres [1920]. Po ponad 20 latach elementarz został ponownie wydany w Meksyku (w 1941 i 1947 roku), jako podręcznik dla szkoły żydowskiej.

26 24 października–26 grudnia 1926 – Wystawa Chaima Hanfta w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych. Na wystawie Hanft pokazał przede wszystkim swe prace metaloplastyczne.

27 Lichtenstein (1926: 734).

28 Malinowski (1987).

i „Albatros” – zaowocowała nie tylko jednymi z najwybitniejszych osiągnięć sztuki żydowskiej, ale odmieniła rynek prasowy i wydawniczy (żydowski) w Polsce. W 1921 roku Berlewi zaprojektował inspirowaną sztuką ludową winiętę czasopisma literacko-artystycznego „Ringen” („Ogniwo”, 1921–1922), redagowanego przez Michała Weicherta i Altera Kacyzne²⁹. W tym samym roku Berlewi stworzył ekspresjonistyczną okładkę dla miesięcznika „Jidisz Teater” („Teatr Żydowski”, 1921–1922)³⁰, w której wpisany w formę trójkąta tytuł tworzy dach dla prawdziwego domu aktora – sceny, z jej rekwizytem, kostiumem, makijażem. Mimo iż czasopismo drukowano na tanim, szarym papierze w niewielkim formacie, to okładka wciąż robi ogromne wrażenie – sugestywną formą i siłą emocjonalnego wyrazu. Warto przypomnieć, że Berlewi nie tylko był autorem sławnego plakatu do „Dybuka” S. An-skiego, lecz także autorem oprawy graficznej opublikowanej z okazji premiery przygotowanej przez Trupę Wileńską jednodniówki, na okładce której znalazł się żartobliwy byk – *Dybuk*. W środku znalazły się teksty znanego humorysty Der Trunkelera, Zusmana Segalowicza, Boasa Karlińskiego, A. Fogla, Mojżesza Brodersona i reżysera Dawida Hermana oraz karykatury warszawskich pisarzy autorstwa Berlewiego. Był on także twórcą szaty graficznej broszurek Związku Literatów i Dziennikarzy Żydowskich „Unzer Melawe Malke” („Odprowadzanie królowej tj. Pożegnanie szabasu”), które są fascynującym świadectwem sobotnich spotkań na Tłomackiem, nazywanych często „Literarische Melawe Malke” („Literackie pożegnanie szabasu”). Drukowane na papierze pakowym liczyły od czterech do ośmiu stron niewielkiego formatu.

Pod artystycznym wpływem Berlewiego pozostawał inny twórca – Władysław Weintraub, który odpowiadał za graficzne opracowanie pierwszego numeru „Chaliastre” („Hałastrą”, 1922) – obok „Albatrosa” i „Jung Idysz” najważniejszego czasopisma awangardy jidysz. „Chaliastre” było starannie opracowane pod względem edytorskim. Dobrej jakości papier i druk, starannie rozplanowane szpalty i dobór czcionek, wybór ilustracji oraz finalików autorstwa Marca

Chagalla zaczerpniętych z tomu wierszy Dawida Hofsztajna *Trojer (Żal, Optakiwanie)*³¹ wskazują, że do graficznej strony wydawnictwa przywiązywano duże znaczenie. Abstrakcyjny ekspresjonizm pierwszego numeru wraz z wrysowaną w literę *ajjn* schematyczną „buźkę” dodaje okładce humoru i żartobliwego dystansu, który odróżnia ją od prac artystów żydowskich działających w Rosji³². Perec Markisz, redaktor i wydawca przywiązywał dużą wagę do plastycznej interpretacji nowej literatury. To on zapewne wybrał jako motto wiersz Mosze Brodersona *Do gwiazd* i młodą „radosną, rozśpiewaną hałastrę” z rysunku Braunera³³ („Jung Idysz” 1919, nr 2/3), choć zaproponowana w „Chaliastre” powściągliwa estetyka była daleka od tej propagowanej przez twórców kręgu Jung Idysz.

Kolejnym pismem związanym z awangardowymi ugrupowaniami literacko-artystycznymi w Warszawie, w którym słowo i obraz znalazło wyjątkowe połączenie, był „Albatros”. W latach 1921–1923 ukazały się trzy zeszyty, okładki kolejnych prezentują odmienną stylistykę, możemy więc prześledzić etapy formalnych i ideowych poszukiwań żydowskich artystów. Okładka pierwszego numeru z jej dynamicznym, ekspresyjnym, prawie abstrakcyjnym rysunkiem liter projektu Władysława Weintrauba świetnie wpisywała się w popularne w tym czasie w Warszawie tendencje w sztuce żydowskiej. Marek Szwarc na okładce drugiego numeru almanachu umieścił swoją grafikę *Zdjęcie z krzyża* i stylistycznie oraz tematycznie nawiązał do ekspresjonizmu i ikonografii Jung Idysz³⁴. Jednak proste i spokojne liternictwo oraz układ tekstu zapowiadają już inny kierunek. Ostatni, jak się okazało, numer almanachu ukazał się w 1923 roku w Berlinie, a jego stroną graficzną zajęli się tym razem Henryk Berlewi. Był on zapowiedzią nowych poszukiwań artystycznych Berlewiego i innych artystów żydowskich w Polsce. Berlewi, jeden z aktywnych twórców „ekspresjonizmu żydowskiego”, dostrzegał ograniczenia tego stylu, zarówno w formie, jak i w przekazie. Konstruktivistyczna

29 Wydawcą było Stowarzyszenie „Kultur-Lige”.

30 Był to organ prasowy Profesjoneln Jidisz Artistin Farejn in Poin (Związku Zawodowego Artystów Żydowskich w Polsce), redagowany przez Michała Weicherta, Icchka Schipperę i Jonasa Turkowa. Ukazało się 5 zeszytów.

31 Hofsztajn (1922). Zob. też Wolitz (1995/1996: 95–115). Warto zauważyć, jak szybko to kijowskie wydawnictwo znano w Polsce.

32 Drugi (i ostatni) numer „Chaliastre” ukazał się w 1924 roku w Paryżu, z okładką projektu Marca Chagalla.

33 *Warszawska awangarda jidysz* (2005: 28–29).

34 Prace Marka Szwarca znalazły się także w pierwszym i trzecim numerze almanachu „Albatros”.

okładka „Albatrosa” oparta na klarownych podziałach i równowadze form wynikała z koncepcji sztuki wolnej od dyktatu treści i tradycyjnej formy sztuki żydowskiej, którą odnalazł Berlewi w konstruktywizmie i geometrycznej abstrakcji³⁵. Podobna w charakterze jest jego okładka kwartalnika „Jidis Teater” z 1927 roku³⁶, której czysta, abstrakcyjna forma jest ograniczona do kilku geometrycznych brył, uproszczonych hebrajskich liter, arabskich cyfr oraz bieli, czerwieni i czerni, budujących całą konstrukcję.

Język sztuki w „Jung Idysz”, „Ringen”, „Chaliastre” i „Albatrosie” był plastycznym odpowiednikiem ideowych i artystycznych poszukiwań nowego języka w literaturze i teatrze, pokazywał nie zawsze łatwe, oczywiste związki żydowskiej tradycji z nowoczesnością. Opublikowane w almanachach prace graficzne Jankiela Adlera, Marka Szwarca, Mojżesza Brodersona, Icchoka Braunera czy Henryka Barcińskiego oraz związanych z Warszawą Władysława Weintrauba i Henryka Berlewiego nie były oczywiście jedynymi w ich artystycznym dorobku³⁷. Na wystawach w Łodzi i w Warszawie artyści prezentowali pełne spektrum ich twórczej działalności. Jednak z tego okresu zachowało się sporo prac graficznych, co sugeruje, że nie były one wówczas dla nich jedynie sposobem zarobkowania, ale dostępną i przynoszącą satysfakcję twórczą formą ekspresji artystycznej. Mimo iż były to druki wydawane w niewielkich nakładach, to znajdowały uznanie i stały się inspiracją dla innych artystów. Zanim jednak przejdę do dalszej części artykułu, chciałam wspomnieć o trzech wyjątkowych na tle twórczości wspomnianych wyżej artystów dziełach autorstwa trzech kobiet, artystek związanych z kręgiem Jung Idysz. Ida Brauner, Ester Karp i Dina Matus opublikowały swoje absolutnie wyjątkowe pod względem zespolenia ilustracji i tekstu tomiki jidyszowej poezji Chaima Króla i Dawida Zytmana oraz niemieckiej poetki Rahel Lipstein³⁸. Te niewielkie tomiki poetyckie ukazały się w 1921 roku w łódzkim wydawnictwie „Archid”.

W kręgu kultury popularnej

Już od początku XX wieku rosnący rynek prasowy i książkowy, teatr, reklama poszukiwały skutecznych dróg dotarcia do żydowskich mas. Musiały więc zaproponować odbiorcom atrakcyjny, nowoczesny, a zarazem zrozumiały i akceptowalny język sztuki i żydowską ikonografię³⁹. Najważniejszym źródłem inspiracji wciąż pozostawała sztuka związana z judaizmem, która jednak w pracach młodych artystów zyskiwała nowe znaczenie. Nadawało jej to bardziej świecki charakter (podobny proces można zauważyć w nowej ikonografii syjonizmu, w którym także obficie korzystano z inspiracji sztuką synagogalną, nadając dawnym symbolom nowe treści). Przetworzone motywy synagogalne, alfabet hebrajski umiejętnie włączony w projekt zapewniały rozpoznawalność, przyciągały uwagę, jednocześnie wprowadzając je w zupełnie nowy kontekst. I ten „żydowski idiom” stale obecny w dziełach artystów awangardy jidysz we wczesnych latach 20. okazał się wciąż żywotnym i atrakcyjnym wzorcem dla sztuki popularnej, ulicznej propagandy i reklamy⁴⁰.

W czerwcu 1924 roku ukazał się pierwszy numer tygodnika „Literarisze Bleter” („Karty Literackie”). Publikacja była efektem połączenia sił kręgów literacko-artystycznych skupionych wcześniej wokół grup poetyckich i awangardowych czasopism: „Ringen”, „Albatros”, „Di Wog” i „Chaliastre” oraz przybyłych z Ukrainy działaczy Kultur-Lige, przede wszystkim Nachmana Majzila. W 1925 roku do winiety włączono emblematyczną grafikę Braunera z maszerującymi *Per aspera ad astra* młodzieńcami, która była symbolicznym przypomnieniem związków pisma z awangardowymi ugrupowaniami z początku lat 20., podkreślała ścisły związek literatury i sztuk pięknych, bliskość i wspólnotę celów poetów, dziennikarzy, ludzi teatru i plastyków połączonych ideą tworzenia narodowej kultury żydowskiej. W tym samym czasie w układzie typograficznym tygodnika pojawiły się zaprojektowane przez Hercka Goldszlaka nagłówki do

35 Malinowski (2000: 214–222).

36 Ukazały się tylko 4 zeszyty, pod redakcją Michała Weichertera.

37 Malinowski (1987); Malinowski (2000: 214–222); *Futur antérieur* (2009: 180–207); *Polak, Żyd, artysta* (2010: 192–227).

38 Król (1921); Zytman (1921); Lipstein (1921). Zob. tekst Izabeli Powalskiej w tym tomie.

39 Piątkowska (2013).

40 Wciąż stosowali ją artyści związani z awangardą, zob. np. plakat reklamujący istniejący od 1927 roku teatr „Ararat” w Łodzi, prowadzony przez Mojżesza Brodersona. W środkowej scenie użyto czarno-białej ekspresyjnej grafiki Braunera, przedstawiającej tańczących Żydów (w zbiorach YIVO w Nowym Jorku).

rubryk tematycznych: *Teater (Teatr)*, *Rezenzier (Rezenzje)*, *Bibliotek-wegn (Ścieżki biblioteczne)*, *Welt-literatur (Z literatury światowej)*, *Plastik (Plastyka)*. W tych drobnych winietach bez trudu odnajdziemy inspiracje zaczerpnięte ze sztuki awangardowej, mocno jednak złagodzone (w kształcie i formie) i przysposobione dla odbiorcy nienawykłego do obcowania ze sztuką. Twarze-maski aktorów w winieta *Teater* zrodziły się z inspiracji okładką miesięcznika „Jidis Teater” projektu Henryka Berlewiego. Najbardziej udaną jest winieta kolumny poświęconej literaturze światowej: *Welt-literatur*. Lekkość, płynność kreski, ruch, powiew wiatru są widoczne w smukłej sylwetce biegnącej łani (znanej z macew, tasów), linii pejzażu, w napisie na białym tle.

Te drobne projekty graficzne Goldszlaka, w których wykorzystywał motywy zaczerpnięte ze sztuki synagogalnej, zwłaszcza ze sztuki nagrobnej i rękopisów, ujęte w nowoczesną formę są ciekawym, choć niedorównującym osiągnięciom artystów z kręgu Jung Idysz uzupełnieniem poszukiwań sztuki narodowej.

Obok Goldszlaka ważną postacią był Izrael Tykociński, twórca wielu projektów typograficznych książek i czasopism powstałych m.in. z inspiracji tradycyjną sztuką żydowską. Nie były to bezpośrednie zapożyczenia, lecz raczej wariacje na temat sztuki przeszłości, sztuki ludowej i żydowskiej tradycji religijnej⁴¹. W okładce do „Jidisze Bine” („Scena Żydowska”) z 1924 roku tradycyjny kształt tasu – tarczy na Torę z dwiema kolumnami – Tykociński nie tylko przetworzył w nowoczesną formę, ale i wpisał weń świeżą treść. Powstała okładka, w której winieta, ornamenty i wszystkie elementy rysunku oraz centralnie umieszczone zdjęcie tworzą jednolity przekaz graficzny. Święte kolumny Boaz i Jakin ze Świątyni z głowicami w formie masek teatralnych tym razem strzegą sceny żydowskiej⁴². „Jidisze Bine” prezentuje żydowski ekspresjonizm w wersji złagodzonej, dekoracyjnej, poddanej daleko idącej estetyzacji. Jeszcze mocniej widoczne jest to w winieta, którą w 1924 roku Tykociński

stworzył dla „Unzere Familien Żurnal” („Nasza Gazeta Rodzinna”), miesięcznika zaplanowanego jako popularny, ale z ambicjami periodyku kulturalno-społecznego. W efektywnej, przyciągającej uwagę winieta, w której tytuł pisma wpisano w kielich-menorę, odniesienia do ikonografii religijnej są już tak odległe, że sprawiają wrażenie zabawy tymi motywami, odwołaniem się do tradycji narodowej, w której motywy religijne pełnią już tylko rolę kulturowego przypomnienia o żydowskim dziedzictwie.

Podsumowanie

Sztuka awangardy, choć ograniczona do stosunkowo niewielkiego kręgu, okazała się ważną częścią nowoczesnej sztuki żydowskiej w Polsce. Twórczość Mojżesza Brodersona (poety i grafika), Marka Szwarcza, Icchoka Braunera, Jankiela Adlera czy Henryka Berlewiego zaważyła na losach sztuki żydowskiej w międzywojennej Polsce. Do żydowskiej ulicy ich dokonania docierały przez prace mniej znanych i uzdolnionych artystów (jak Goldszlak, Tykociński, Mojżesz Applebaum⁴³), stała się więc ona elementem kultury masowej, znalazła się dosłownie na ulicy. Najtrwalej oddziaływujące i najskuteczniejsze okazywały się te propozycje, które operowały „idiomem żydowskim”, co widzimy np. w niektórych projektach typograficznych Tykocińskiego jeszcze w latach 30.⁴⁴ Jednak w połowie lat 20. wyraźnie daje się zauważyć wyczerpywanie awangardowego idiomu. W latach 30. jest to już zupełnie inna sztuka, zmieniła się także i rozwinęła w innych kierunkach sztuka przedstawicieli jidyszowej awangardy (niestety nie ma tutaj miejsca na omówienie twórczości Adlera, Brodersona, Braunera i Brodersona w latach 30.). O sztuce żydowskiej już nie dyskutowano, sztukę żydowską po prostu robiono. Młodzi artyści wkraczający w artystyczną dojrzałość na przełomie lat 20. i 30. XX wieku dorastali już w nowym żydowskim świecie, w odmiennym żydowskim uniwersum, którego ważną częścią

41 Często spotykamy projekty odwołujące się do ikonografii religijnej w podręcznikach i książkach dla dzieci, zob. np. okładkę Abrahama Gutermana do książki dla dzieci Jerachmiela Szejgmana, *Far jidischer Kinder. Majselech wegn Szlomo hamelech (Dla dzieci żydowskich. Legendy o królu Salomonie)*, Wilno 1931.

42 W centralnej części znajduje się zdjęcie Ester Racheli Kamińskiej.

43 Zob. projekty Apfelbauma do polskiego przekładu powieści Szalom Asza *Motke Ganew*, Warszawa 1925 czy ekspresjonistyczno-kubistycznej okładki do tomu B. A. Sochaczewskiego, *In szotn. Poemen un lider*, Warszawa 1922.

44 Zob. okładkę do książki *Żydzi w Polsce Odrodzonej* (1933).

było dziedzictwo kultury polskiej. Wciąż czerpano z tradycji żydowskiej (w dziełach młodych artystów widać fascynację kulturą i życiem sztęta), z żydowskiego uniwersum religijnego (w którym wielką rolę odgrywały żydowskie święta, ujmowane jednakże w kategoriach tożsamościowych i kulturowych, a nie tylko religijnych)⁴⁵, języka jidysz i alfabetu hebrajskiego jako wyrazistego i znaczącego środka artystycznej i tożsamościowej ekspresji.

Albowiem kultura wysoka i kultura popularna zwracały się do żydowskiej publiczności, oczekiwały jej udziału i zaangażowania. Przemawiały więc w języku – zarówno codziennym – jidysz i polskim, jak i artystycznym, który był dla tej publiczności bliski i zrozumiały. Dzięki owemu nowoczesnemu językowi sztuki żydowskiej, stworzonemu w awangardowych środowiskach artystycznych i literackich tożsamość żydowska w Polsce zyskiwała nowe oblicze, także w sztukach wizualnych.

Bibliografia

- Apter-Gabriel 2009 = Apter-Gabriel Ruth, *Un passé qui renaît, un future qui s'évanouit. Les sources de l'art populaire dans le nouvel art juif russe*, [w:] *Futur antérieur, l'avant-garde et le livre yiddish (1914–1939)*, red. Nathalie Hazan-Brunet, Ady Ackerman, exhibition catalogue, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris 2009, s. 52–73.
- Bal 2006 = Bal Mieke, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, „Artium Questiones” 2006, nr XVII, s. 295–331.
- Berlewi 1922 = Berlewi Henryk, *Kunst ojsgabe*, „Bicher Welt” 1922 (Warszawa), nr 1, s. 44.
- Dobruszyn 1919 = Dobruszyn Jecheskiel, *Jidische kunst-primitiw un dos kunst buch far kinder*, „Bicher Welt” 1919 (Warszawa), nr 4/5, s. 16–18.
- Estraiikh 2014 = Estraiikh Gennady, *Kultur-Lige w Warszawie: przystanek w podróży jidyszystów między Kijowem a Paryżem*, [w:] *Polskie tematy i konteksty literatury żydowskiej*, red. Eugenia Propkop-Janiec, Marek Tuszewicki, Kraków 2014, s. 249–267.
- Futur antérieur* 2009 = *Futur antérieur, l'avant-garde et le livre yiddish (1914–1939)*, red. Nathalie Hazan-Brunet, Ady Ackerman, exhibition catalogue, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris 2009.
- Hofsztajn 1922 = Hofsztajn Dowid, *Trojer*, okładka i ilustracje Marc Chagall, Kultur-Lige, Kijów 1922.
- Kazovsky 2003 = *Khudozhniki Kultur-Ligi / The Artists of the Kultur-Lige*, Moskwa–Jerusalem 2003.
- Kazovsky 2009 = Kazovsky Hillel, *C'était l'époque où l'on a commencé à illustrer les livres juives*, [w:] *Futur antérieur, l'avant-garde et le livre yiddish (1914–1939)*, red. Nathalie Hazan-Brunet, Ady Ackerman, exhibition catalogue, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris 2009, s. 32–50.
- Król 1921 = Król Chaim, *Himlen in opgrunt*, okładka i ilustracje Estera Karp, Łódź 1921.
- Lichtenstein 1926 = Lichtenstein [Lichtensztajn] Icchak, *Chaim Hanft werk. (Cu der ojsztelung fun zajne kunst-arbetn)*, „Literarische Bleter” 1926, nr 131 (5 listopada), s. 734.
- Lipstein 1921 = Lipstein Rahel, *Zwischen dem Abend und Morgenrot (Między zmierzchem a świtem)*, okładka i ilustracje Dina Matus, Łódź 1921.
- Malinowski 1987 = Malinowski Jerzy, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.
- Malinowski 2000 = Malinowski Jerzy, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- Metamorfozy społeczne* 2012 = *Metamorfozy społeczne. Kultura i społeczeństwo II Rzeczypospolitej*, t. 4, red. Włodzimierz Mędrzecki, Agata Zawiszewska, Warszawa 2012.
- Piątkowska 2013 = Piątkowska Renata, *A Jewish Renaissance? The Warsaw Circle of Yitskhok Leybush Peretz and Their Attempts at Developing a Jewish National Style*, [w:] *The Inspiration from the Past in the Art of 20th and 21st Centuries*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Kraków 2013, s. 291–300.
- Piątkowska 2018 = Piątkowska Renata, *„Unter di fener fun Bund” Sfera wizualna Bundu* (w druku).
- Polak, Żyd, artysta* 2010 = *Polak Żyd, artysta. Tożsamość i awangarda*, red. Jarosław Suchan, współpraca naukowa Karolina Szymaniak, Łódź 2010.
- Pres [1920] = Pres Cipe, *Majn bichl farn erstn szul jor*, Warszawa [1920].
- Pryłucki 1913 = Pryłucki Nojeh, *Vegen nacionaliszer kunst*, „Der Moment” 1913, nr 148, s. 3.
- Pryłucki 1917 = Pryłucki Nojeh, *Barg arojf*, Warszawa 1917.
- Rowell, Wye 2002 = Rowell Margit, Wye Deborah, *The Russian Avant-Garde Book 1910–1934*, exhibition catalogue, The Museum of Modern Art, New York 2002.

45 Podobne tematy były obecne w twórczości młodego pokolenia pisarzy i poetów, m.in. Maurycego Szymła i Władysława Szlengla.

- Shmeruk 2011 = Shmeruk Chone, *Hebrajska – jidysz – polska. Trójjęzyczna kultura Żydów*, przeł. Monika Adamczyk-Garbowska, „Cwiszn” 2011, nr 1/2, s. 22–33.
- Taylor 2010 = Taylor Charles, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, przeł. Adam Puchejda, Karolina Szymaniak, Kraków 2010.
- Tradition and Revolution 1987 = Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928*, red. Ruth Apter-Gabriel, exhibition catalogue, The Israel Museum, Jerusalem 1987.
- Warszawska awangarda jidysz 2005 = Warszawska awangarda jidysz. Antologia tekstów*, red. Karolina Szymaniak, Gdańsk 2005.
- Wolitz 1995/1996 = Wolitz Seth L., *Chagall's Last Soviet Performance: the Graphic for Troyer, 1922*, „Jewish Art” 1995–1996, nr 21/22, s. 95–115.
- Wolitz 2014 = Wolitz Seth L., *Yiddish Modernism. Studies in Twentieth-Century Eastern European Jewish Culture*, red. Brian Horowitz, Haim Gottschalk, Bloomington 2014.
- Zytman 1921 = Zytman Dawid, *Ojf Wajtkajten krajende*, okładka i ilustracje Ida Brauner, Łódź 1921.
- Żydzi w Polsce Odrodzonej 1933 = Żydzi w Polsce odrodzonej. Działalność społeczna, gospodarcza, oświatowa i kulturalna*, t. 1–2, red. Ignacy [Icchok] Schiper, Arie Tartakower, Aleksander Hafftko, Warszawa 1933.

After Avant-Garde. Is the Jewish Avant-Garde of the Beginning of the Twenties Have Influenced the Yiddish Visual Univers in Poland

(summary)

In the paper I explore the impact of the Jewish/Yiddish Avant-Garde Art on the popular Jewish art in Poland, especially the print culture (journals, book covers, posters) and in a larger sense I ask if these outstanding pieces of art were reflected in the Jewish Visual sphere, if they became part of the Jewish Visual Univers – symbolic representation of the nation, its history, culture, and place in Poland, Europe and in the world; how the popular secular Yiddish culture formed its own vision (Yiddish iconosphere) drawing on the traditional Jewish folk art and Avant-Garde Art experience.

The language of Art in the Avant-Garde journals: *Yung Yiddish* (Young Yiddish), *Ringin*, *Khalyastre* (The Gang), *Albatros* was the visual equivalent of new language in Yiddish literature and theatre.

The artists: Henryk Berlewi, Władysław Weintraub, Izrael Tykociński, Hercke Goldszlak, Chaim Hanf had proposed a new, popular visual language of Art and Iconography showed links between Jewish religious tradition and modernity. Inspired by the Avant-Garde they proposed the new use of “Jewish Idiom” in the popular art which was understood, accepted and attractive for the Jewish mass public.

The long duration of this Idiom ended in the thirties but exhaustion of avant-garde paradigm distinctly give notice in mid-year twentieth.