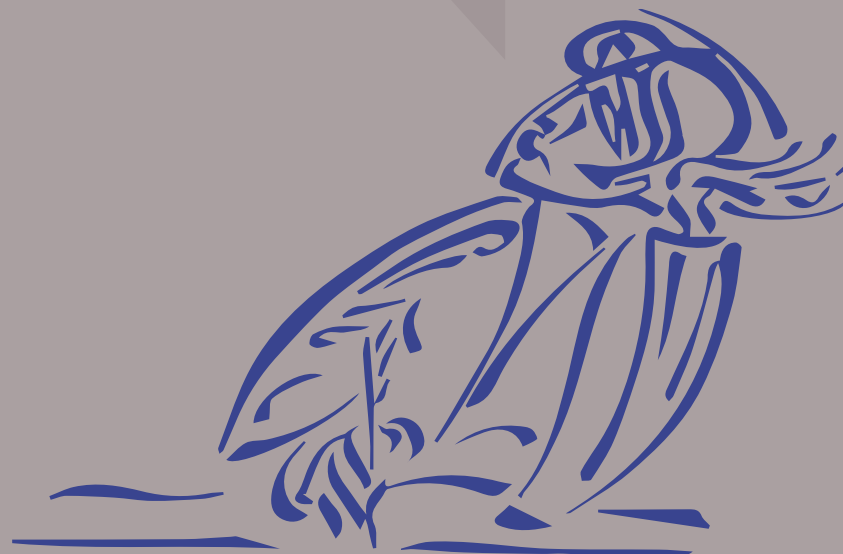


Pogawędki

שיחת חולין

Mojżesz Broderson
Eliezer Lissitzky



וְאֵלֶּיךָ מִיֵּט צוֹ הַעֲרֵעַן זײַט אִיז שׁווער זײַט דײַ צדדִים דײַ בײַד
פֿון גײס פֿון נטִים פֿון שׂענעם גז עז
דער רבֿ לאזט זײַ רײדען און טענה'ן בשׂתִּיקא
ער הערנט מיט התמדה: א ווארט צו פארלירע
נעכט וויד נײט איצטער ס'געפענט איהם דער ענ
גונד דעכמא וואס אלץ קאן פאסירן
אווירען אײז שווער זײַט דײַ צדדִים דײַ בײַד
פֿון אײז יונה גערעכט וואן גערעכט דײַ פרינצעס
י מעשה אײז שען מיט דײַ פישטשעווקעס אכל
עס קאן נײט צו הערען זײַט אײַביג דער עסע
נאר אלץ האט אנ'ענדע חוץ גאט און דער תוד
אבען געענדִיגט דער צעהלען דײַ מעשר

Pogawędki

[Kup książkę](#)

UNIwersYTET ŁÓDZKI

Instytut Filologii Germańskiej, Zakład Niemcoznawstwa

Instytut Historii Sztuki UŁ

RADA NAUKOWA SERII JUDAICA ŁÓDZKIE

Krystyna Radziszewska

Adam Sitarek

Jacek Walicki

Ewa Wiatr

[Kup książkę](#)

Pogawędki

Artystyczna książka
Mojżesza Brodersona i Eliezera Lissitzky'ego

Redakcja naukowa
Dariusz Dekiert, Irmina Gadowska, Krystyna Radziszewska

Tłumaczenie filologiczne
Agata Salamon

Tłumaczenie poetyckie
Dariusz Dekiert

Wydawnictwo UŁ
Łódź 2024

[Kup książkę](#)

Dariusz Dekiert (ORCID: 0000-0001-8371-1438)

Krystyna Radziszewska (ORCID: 0000-0002-6508-9742)

– Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Zakład Niemcoznawstwa
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Irmina Gadowska (ORCID: 0000-0001-8378-942X)

– Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny, Instytut Historii Sztuki
90-131 Łódź, ul. Narutowicza 65

RECENZENCI

Artur Kamczycki, Katarzyna Kulpińska

TŁUMACZENIE FILOLOGICZNE

Agata Salamon

TŁUMACZENIE POETYCKIE

Dariusz Dekiert

Podziękowania za wyrażenie zgody na publikację zechcą przyjąć

Paul Burstyn i Rosalie Feder oraz Le musée d'art et d'histoire du Judaïsme

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Piotr Pietrych

PROJEKT GRAFICZNY I SKŁAD

Elżbieta Kielczykowska

© Copyright by Authors, Łódź 2024

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2024

Publikacja powstała w ramach programu Ministra Nauki
i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą
Narodowy Program Rozwoju Humanistyki w latach 2018–2023
nr 0376/NPRH7/H11/86/2018

ISBN 978-83-8331-485-3

e-ISBN 978-83-8331-486-0

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.11376.24.0.K

Ark. wyd. 7,0;

PAPIER: IQ Color Gray, Munken Polar

ZŁOŻONO KROJAMI: Nocturne Serif

DRUK: Systemgraf.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl, tel. 42 635 55 77



Spis treści

<i>Słowo od Redakcji</i>	6
Piotr Rypson „ <i>Siches chulin</i> ”, Moskwa 1917	8
Dariusz Dekiert „ <i>Siches chulin</i> ” Mojżesza Brodersona, czyli na tropie powietrznego człowieka	30
Krystyna Radziszewska <i>El Lissitzky (1890–1941)</i>	48
Bibliografia	58
<i>Słowniczek</i>	64
[rewers publikacji]	
Mojżesz Broderon, Eliezer Lissitzky, <i>Pogawędki</i>	[9]

Słowo od Redakcji



Oddajemy do rąk czytelników kolejną publikację poświęconą arty-
stom z kręgu łódzkiej awangardy jidysz. Tym razem są to *Pogawędki.
Jedna z historii*, przekład poetyckiego tekstu Mojżesza Brodersona
Siches chulin. Ajne fun di geszichten, opublikowanego w Moskwie w 1917
roku, nakładem Wydawnictwa Chawar. Ta adaptacja ludowej baśni
Maase szel Jeruszalmi [Opowieść o jerozolimczyku], ukazała się z ilu-
stracjami Eliezera (El) Lissitzky’ego, którego Broderon poznał pod-
czas swojego pobytu w Moskwie w latach 1914–1918. Oba twórców
oprócz przyjaźni połączyła fascynacja żydowską tradycją i folklorem
oraz świadomość znaczenia języka jidysz dla kształtowania naro-
dowej tożsamości w diasporze. Projekt pierwszego, limitowanego
wydania *Siches chulin* nietypową formą – zamkniętego w drewnianym
pudełku zwoju z tekstem i ręcznie kolorowanymi litografiami – w czy-
telny sposób nawiązywał do dawnych, iluminowanych zwojów Księ-
gi Estery, a same ilustracje korespondowały stylistycznie z dziełami
ludowej plastyki żydowskiej.

Bogata twórczość Brodersona, obejmująca zróżnicowane gatunki
literackie – od nawiązujących do symbolizmu i ekspresjonizmu
poematów i wierszy, przez dramaty, satyryczne miniatury tworzone
dla teatrzyków Chad Gadja i Ararat, po przejmującą, dojrzałą poezję
powstałą w latach poprzedzających wybuch II wojny światowej – jest
polskim czytelnikom nieznana. Sam Broderon, związany z Łodzią,
nazywany „księciem polskiego Manchesteru” i „żydowskim Maja-
kowskim”, w dwudziestolecie międzywojennym jeden z najwybitniej-
szych przedstawicieli artystycznego środowiska nie tylko Łodzi, ale
i Warszawy, należy dziś do postaci niemal zupełnie zapomnianych.

Z tym większą radością prezentujemy przygotowaną przez nas książkę,
faksymile wydania *Siches chulin* z oryginalnym opracowaniem gra-
ficznym Eliezera Lissitzky’ego, a także polskim przekładem tekstu
Mojżesza Brodersona. Rolę wstępu pełnią poświęcone niezwyklej
publikacji z 1917 roku i jej autorom teksty naukowe Piotra Rypso-
na, Dariusza Dekierta i Krystyny Radziszewskiej. Na końcu tej części
zamieszczamy słowniczek zawierający wyjaśnienie pojawiających
się w przekładzie pojęć i terminów związanych z kulturą i religią
żydowską. Z kolei faksymile *Siches chulin* wraz z polskim przekła-
dem umieszczono od tyłu publikacji, co jest oczywiście nawiązaniem
do charakterystycznego porządku pisma i publikacji hebrajskich,
a także jidyszowych. Polscy czytelnicy po raz pierwszy będą mie-
li możliwość poznania bajkowego świata wykreowanego słowami
Brodersona i ilustracjami Lissitzky’ego, wyruszając wraz z bohaterem
w fantastyczną podróż do zamku uwodzicielskiej księżniczki, córki
Asmodeusza.

Publikacja powstała w ramach grantu naukowego Narodowego Pro-
gramu Rozwoju Humanistyki (nr 0376/NPRH7/H11/86/2018).
Podstawą edycji, w tym przekładu, jest oryginalny egzemplarz wyda-
nia z 1917 roku znajdujący się w zbiorach paryskiego Musée d’art et
d’histoire du Judaïsme, za którego udostępnienie serdecznie dzię-
kujemy. Na koniec pragniemy wyrazić wdzięczność spadkobiercom
Mojżesza Brodersona, Paulowi Burstynowi i Rosalie Feder za udo-
stępnienie nam praw autorskich do jego literackiej spuścizny.

Dariusz Dekiert, Irmina Gadowska, Krystyna Radziszewska

Piotr Rypson

Siches chulin, Moskwa 1917



[Kup książkę](#)

W 1917 roku w ogarniętej rewolucyjnym chaosem Moskwie ukazała się niezwykła w formie książka w języku żydowskim zatytułowana *Siches chulin*. Tytuł ten tłumaczy się zazwyczaj jako „(zwykłe) pogawędki”, „opowiadki” lub „gadki”, z dookreśleniem „praskie” – bowiem akcja tej przypowieści-monologu rozpoczyna się (i kończy) w żydowskiej Pradze. Zwykło się traktować tę książkę współcześnie jako jedną z emblematycznych publikacji awangardowych, stanowiącą ozdobę zbiorów muzealnych w działach sztuki nowoczesnej. Swą sławę zawdzięcza nietypowej dla nowoczesności formie zwoju, w jakiej ją wydano (w niewielkiej liczbie egzemplarzy), a zwłaszcza nazwisku artysty El Lissitzky’ego, współautora dzieła. Mojżeszowi Brodersonowi, spod którego pióra wyszedł tekst *Pogawędek*, poświęca się zazwyczaj mniej uwagi, gdyż książka o wiele silniej zaistniała i wybrzmiała w kręgach historyków sztuki i muzealników. *Siches chulin* omawiano już kilkukrotnie; o tej wyjątkowej publikacji pisali m.in. Seth L. Wolitz, Chimen Abramsky, Ruth Apter-Gabriel, Hillel Kazovsky¹, najczęściej umiejscawiając ją w kontekście przemian sztuki żydowskiej oglądanych na tle realiów społeczno-kulturalnych zrewolucjonizowanej Rosji, a przede wszystkim w perspektywie rozwoju artystycznego samego Lissitzky’ego i jego transformacji z artysty żydowskiego w międzynarodowego konstruktivistę – a przy tym jednego najwybitniejszych twórców awangardy.

Celem niniejszego artykułu jest omówienie okoliczności powstania *Siches chulin*, z uwzględnieniem wkładu obydwu twórców i trajektorii ich artystycznego rozwoju, oraz analiza ich wspólnej publikacji

w kontekście przemian książki żydowskiej nie tylko w Rosji, ale również poza terytorium odchodzącego właśnie do historii Cesarstwa Rosyjskiego. Niezbędne będzie przypomnienie wyjątkowej dynamiki renesansu kultury żydowskiej w pierwszych dekadach XX wieku, w tym zróżnicowania sytuacji żydowskiej diaspory na Wschodzie i Zachodzie Europy (przed i tuż po I wojnie światowej) – a także złożonej żydowskiej geografii kulturalnej i jej transgranicznego charakteru. W moim przekonaniu należy także poszerzyć granice obszaru, na którym rozgrywają się te wyjątkowe dla kultury żydowskiej przemiany. Skoro większość publikacji dotyczących zajmujących nas zjawisk powstała w Rosji, to siłą rzeczy rewolucja w żydowskiej grafice wydawniczej tamtejszych ośrodków jest najlepiej udokumentowana, a inne ośrodki, jak Warszawa, Łódź lub Wilno są potraktowane marginalnie. Odegrały wszak i one swoją, niekiedy bardzo ważną rolę w tej historii.

Na tak naszkicowanym tle, rekapitulując znaczenie języka jidysz i jidyszowej książki w tym procesie, pragnę dokonać analizy formy graficznej *Pogawędek* i okoliczności ich powstania. Zarówno impulsy do powstania tego wyjątkowego dzieła, jak i jego późniejsze oddziaływanie nie ograniczają się do miejsca i czasu rewolucji w Rosji, lecz sięgają dalej i obejmują ośrodki kultury żydowskiej w Białorusi, Polsce, Ukrainie – a także na zachodzie Europy oraz w Palestynie. Wyjątkowa forma i sposób wykonania *Siches chulin* powoduje, że publikację tę należy ułożyć w szczególnym momencie przemian żydowskiej nowoczesnej grafiki wydawniczej – przejścia od mariażu *art nouveau* z elementami orientalnymi do syntez awangardowych stylizacji z językiem plastycznym sztuki ludowej.

1 S.L. Wolitz, *The Jewish National Renaissance in Russia*, [w:] *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928*, ed. R. Apter-Gabriel, Jerusalem 1987, s. 29–31; C. Abramsky, *Yiddish Book Illustrations in Russia: 1916–1923*, [w:] *Tradition and Revolution...*, s. 62–63; R. Apter-Gabriel, *El Lissitzky's Jewish Works*, [w:] *Tradition and Revolution...*, s. 104–105; H. Kazovsky, *The Artists of the Kultur-Lige*, Moskwa 2003, s. 68–74.

Poszukiwania stylu

Gdy w 1916 lub 1917 roku Broderson i Lissitzky rozpoczynali pracę nad *Siches chulin*, od kilkunastu już lat, z niezwykle intensywnością i obfitością znaczących wydarzeń, krystalizowały się koncepcje dotyczące narodowego stylu sztuki żydowskiej². Od razu należy zastrzec, że poszukiwania cech specyficznych dla nowoczesnej sztuki tej lub innej nacji nie były w owym czasie niczym wyjątkowym. Wskazywano na zbieżność jednoczesnych poszukiwań modernizacyjnych i tożsamościowych u Rosjan i Żydów w Cesarstwie Rosyjskim³, a przecież dodać do tego musimy podobne aspiracje wiązania odnowy języka artystycznego z czymś, co wyjątkowe w kulturze rodzimej, u wszystkich bez mała narodów kształtujących na nowo swój byt państwowy w czasie Wielkiej Wojny i w następującej po niej dekadzie. Cechą wspólną tych dążeń były wpływy formalne sztuki nowoczesnej, kubizmu, futuryzmu i ekspresjonizmu, z jednoczesnym odkrywaniem lokalnych tradycji sztuki ludowej. Czynnikiem, który odróżniał żydowskich twórców od współczesnych im artystów innych nacji, był oczywiście brak własnego państwa, rozproszenie w diasporze, a w niej wymuszone i utrwalone odseparowanie od otoczenia. W przypadku młodych artystów żydowskich mamy skutkiem tego do czynienia z odmienną topografią poszukiwań, ze stylistyczną geografią o znacznie rozleglejszych terytoriach, a nawet chronologii.

Młode pokolenie opuszczało pozycje dopiero co zajęte przez takich artystów, jak w Rosji żydowscy „pieredwiżnicy”, Jehuda Pen i Izaak Lewitan, czy rzeźbiarze: Mark Antokolski (urodzony w Wilnie) i Ilia Ginsburg – lub w Polsce: Maurycy Gottlieb, Samuel Hirschenberg i Leopold Pili-chowski. Jak pisał John E. Bowl, w Rosji żydowscy artyści starszego pokolenia byli cenieni za „nieżydowskie” tematy, podczas gdy dla wielu młodych sztuka pełnić miała również funkcje emancypacyjne i afirmujące tożsamość – tak w temacie, jak stylu⁴. A w Polsce? „Na przełomie XIX i XX wieku artyści żydowscy (mimo częściowej odmienności tematyki swoich prac) związani byli ściśle z polskim życiem artystycznym. Choć nie organizowali odrębnych wystaw, grup czy pism artystycznych, utrzymywali jednak ze sobą kontakty towarzyskie” – tak opisywał tę sytuację Jerzy Malinowski⁵. Nie odbiegała ona od realiów w innych ośrodkach Europy Środkowo-Wschodniej.

Zbiorowe wystawy artystów żydowskich zaczęto organizować poczynając od drugiej połowy pierwszej dekady XX wieku. W Jerozolimie w 1906 roku powołano szkołę sztuki Bezalel. W tym samym roku zorganizowano wystawę *Jewish Art and Antiquities* w galerii Whitechapel w Londynie, a rok później w Berlinie (*Ausstellung jüdischer Künstler* w Galerie für Alte und Neue Kunst) i w Kopenhadze. W znajdującej się pod carskimi rządami Warszawie pierwsze *Wystawy Żydowskich Artystów Plastyków* odbyły się w latach 1911 i 1913⁶ – zaś w carskiej Rosji taką wystawę zorganizowało Towarzystwo Zachęty Sztuki Żydowskiej

2 Igor Dukhan zwraca uwagę na podnoszenie tych kwestii przez Martina Bubera w 1901 roku w artykule na temat twórczości Lessera Uriego – I. Dukhan, *El Lissitzky and the search for New Jewish Art (Vitebsk – Moscow – Berlin)*, [w:] *Jewish Artists and Central-Eastern Europe. Art Centers – Identity – Heritage. From the 19th Century to the Second World War*, eds J. Malinowski, R. Piątkowska, T. Sztyma-Knasiecka, Warszawa 2010, s. 290.

3 R. Apter-Gabriel, *El Lissitzky's Jewish Works*, s. 101–103.

4 J.E. Bowl, *From the Pale of Settlement to the Reconstruction of the World*, [w:] *Tradition and Revolution...*, s. 46.

5 J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987, s. 5.

6 J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz”...*, s. 5; J.E. Bowl, *From the Pale of Settlement...*, s. 49. O wystawie londyńskiej zob. J. Steyn, *The Complexities of Assimilation in the 1906 Whitechapel Art Gallery Exhibition „Jewish Art and Antiquities”*, „The Oxford Art Journal” 1990, vol. 13, s. 44–50.

w Petersburgu w 1916 roku⁷. Wystawy miały różny charakter, jednak zawsze towarzyszyły im mniej lub bardziej nasilone wystąpienia antysemickie. Organizatorzy przyjmowali wobec tego rozmaite strategie wystawiennicze, wynikające ze skomplikowanych i ostrożnych, by tak rzec, akrobacji tożsamościowo-emancypacyjnych, w których do kwestii szczególnie wrażliwych należały zagadnienia religijne, syjonistyczne i asymilacyjne (w sztuce), a także samo postrzeganie i przedstawianie kultury Żydów wschodnioeuropejskich (w krajach Europy Zachodniej). Właśnie we Wschodniej Europie kształtowały się koncepcje w radykalny sposób promujące język jidysz w połączeniu z progresywnymi nurtami politycznymi i społecznymi; język mas miał zająć miejsce centralne w procesie narodowej emancypacji i modernizacji *jidyszkaj*⁸.

Wszystko to wywoływało podziały również wewnątrz samego środowiska żydowskiego, nie tylko w Berlinie, w którym to napięcie pomiędzy tendencją do wtopienia się w dominującą większość a dążnością do samoidentyfikacji żydowskiej było, być może, najsilniejsze⁹. Zawężając owe debaty i spory do obszaru sztuk wizualnych należy dodać, że odrębność sztuki żydowskiej nie dla wszystkich była jakimś pożądanym celem własnej twórczości. Charakterystyczna będzie tu wypowiedź Marka Szwarc, już jako członek grupy Jung Idysz, dystansującego się wobec pochopnego mariażu sztuki i zagadnień narodowych: „Złe rozumienie »sztuki narodowej«, zapożyczzonej ze słownika

sensacyjno-politycznego, wywołało dążenie niektórych artystów do »unarodowienia sztuki«. Nie wyszło to nigdzie poza granice stylizacji ludowych. Żydzi pod tym względem mają artystów w rodzaju Liliena, który jest o tyle artystą, o ile nie jest syjonistą, a jest nim w swych dziełach zawsze (tak dalece, że Pana Boga rysuje podobnego do Herzla)”¹⁰. Szwarc podążał tu śladem Chagalla, z którym wcześniej przestawał w Paryżu, „akceptującego swą żydowską tożsamość, czerpiącego materiał źródłowy z jej przeszłości, lecz zawsze – niemal kategorycznie – odrzucającego ideę sztuki żydowskiej lub bycia »artystą żydowskim« – choć zarazem, paradoksalnie, identyfikował się głęboko z anonimowymi twórcami dawnej żydowskiej sztuki ludowej”¹¹.

Zawężając powyższe kwestie do zagadnień grafiki użytkowej i artystycznej (na potrzeby niniejszego wywodu) można wskazać, nieco upraszczając¹², dwa zasadnicze kierunki formowania się narodowego języka nowej grafiki żydowskiej (i rysunku) na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku. Pierwszy nurt był orientalizujący i odwoływał się do sztuki obszarów zamieszkałych przed stuleciami przez plemiona żydowskie, do sztuki Bliskiego Wschodu, Asyrii, do żydowskich starożytności; definiował on „syjonistyczną” pedagogikę Bezalelu, pionierskiej żydowskiej szkoły artystycznej¹³. Drugi sięgał po język plastyczny awangardy i symbolikę oraz ornamentykę zaczerpniętą z tradycji ludowej.

7 S.L. Wolitz, *The Jewish National Renaissance...*, s. 29.

8 Wydarzeniem wielkiej wagi była tu konferencja w Czerniowcach (30 sierpnia – 3 września 1908 roku), w której wzięli udział czołowi pisarze i intelektualiści żydowscy, jak Icchak Lejb Perec, Szolem Asz, Chaim Żyłowski, Natan Birnbaum, Hirs Dawid Nomberg i inni; H. Kazovsky, *The Artists...*, s. 30–32.

9 Pisz o tym szeroko w kontekście wystawy berlińskiej Batsheva Goldman-Ida we wstępie do katalogu wystawy w Tel Aviv Museum of Art, *Fragmented Mirror. Exhibition of Jewish Artists, Berlin 1907*, katalog wystawy, Tel Aviv 2009, s. 146–176.

10 M. Szwarc, *Sztuka a Żydzi*, „Tel Awiw” 1919, nr 4, cyt. za: J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz”...*, s. 187; zob. też E. Jedlińska, *Rzeźby Marka Szwarc w latach 1910–1958: neoklasycyzm – ekspresjonizm – synteza*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych / Fine Arts Diary” 2017, nr 12, s. 154.

11 S.L. Wolitz, *The Jewish National Renaissance...*, s. 26; zob. też: H. Kazovsky, *The Artists...*, s. 72.

12 Więcej na ten temat E. Kotlyar, *Bezalel versus the Kultur-Lige: approaches to Jewish revival*, [w:] *Jewish Artists and Central – Eastern Europe...*, s. 305–312.

13 Z tak prominentnymi jej absolwentami i nauczycielami, jak Boris Schatz, Meir Gur Arie, Ze'ev Raban lub Abel Pann.

Orientalizm Bera Kratki i pisma „Machmadim”

Ten pierwszy kierunek obrał i współkształtował urodzony w Warszawie Bernard (Ber) Kratka (Kratko), znany najlepiej ze swej twórczości rzeźbiarskiej, założyciel Żydowskiego Koła Artystycznego w 1910 roku¹⁴. Urodzony w Polsce artysta studiował w Warszawie w Szkole Sztuk Pięknych (był m.in. studentem, a później przyjacielem Xawerego Dunikowskiego) i Berlinie (gdzie m.in. poznał Maxa Liebermanna); odbył podróże artystyczne po Egipcie i Palestynie, by powrócić do kraju, a następnie, po wybuchu wojny i zajęciu Warszawy przez Niemców, osiąść w 1916 roku w Kijowie. Odegrał on ważną rolę w narodzinach nowoczesnej żydowskiej grafiki wydawniczej. Jak piszą jego biografowie, „artysta zawdzięczał temu wyjazdowi zainteresowanie motywami orientальnymi i szacunek dla narodowej kultury żydowskiej”¹⁵. Po powrocie do Warszawy sytuacja finansowa zmusiła go do podjęcia się opracowań graficznych książek u żydowskich wydawców warszawskich; wykorzystał wówczas umiejętności wyniesione z wcześniejszego terminowania w pracowni litograficznej, a może nawet dziecięcej pracy w fabryce koronek.

Wzorem dla rozwiązań proponowanych przez warszawskiego artystę mogła być ważna publikacja, która ukazała się w 1905 roku w Berlinie, *L'ornement hébreu* autorstwa barona Dawida Günzburga.

14 Jerzy Malinowski nazwał to nieliczne środowisko „pierwszą żydowską cyganerią” w Warszawie, J. Malinowski, *Ocalale. Kolekcja malarstwa, rysunku i rzeźby ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego*, [w:] *Ocalale*, katalog wystawy, red. M. Budkowska, Warszawa 2014, s. 12.

15 Koleje losów i twórczości Kratki rekonstruuja W.J. Galiczenko, S.I. Nikulenko, *Powrót do Mistrza. Próba rekonstrukcji biografii i portretu twórczego Bernarda Kratki / Return to the master [Bernard Kratko]*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych / Fine Arts Diary” 2017, nr 12, s. 114. Wnikliwą analizę jego grafik wykonanych do dzieł Pereca dała R. Piątkowska, „Otworzyć nowe niebo”. *Artysty i żydowska nowoczesność w Polsce*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych / Fine Arts Diary” 2015, t. 10, s. 273–277. Nieco informacji na temat artysty podaje J. Malinowski w *Painting and sculpture by Polish Jews in the 19th and 20th centuries (to 1939)*, Warszawa–Toruń, 2017, s. 309–310.

Kratka opracował graficznie książkę Icchaka Lejba Pereca *Dramen* [Dramaty], wydaną w Warszawie w 1909 roku w wydawnictwie Farlag Progres, wraz z okładką i sześcioma barwnymi frontyśpisami litograficznymi. Wydanie było opracowane wykwintnie, jak na publikację w jidysz tamtego czasu. Prace graficzne Kratki wnikliwie analizowała Renata Piątkowska: „Charakterystycznym elementem jest zespolenie stylistyki *art nouveau*, tendencji wczesnoekspresjonistycznych, wzorów sztuki orientalnej i synagogalnej. Dynamikę i nastrój okładek buduje mocny, wyrazisty kontrast pastelowej, lecz nasyczonej kolorystyki, wyrafinowane szarości i mocna czerń linii odwołującej się do sztuki secesyjnej. Cechuje je równowaga elementów ornamentalnych i figuralnych, wewnętrzna ekspresja. Prace Kratki tworzą typowe dla secesji powinowactwo sztuki i literatury, a artystyczny eksperyment nierozzerwalnie łączy się z narodowym przekazem”¹⁶.

Prawdopodobnie sam Perec rekomendował Kratkę wydawcy jako właściwszego artystę, który znajdzie odpowiedni wyraz dla książki. Zapewne pomogła też otaczająca młodego artystę aura. Piątkowska przytacza impresję pisarza Jechiela Jeszai Trunka: „Przyjechał wprost z Jerozolimy i od tego młodego człowieka pachniało jakby tureckimi tałesami, tefilinami, królem Dawidem i Ścianą Płaczu”¹⁷. Autorka określiła współpracę Pereca z Kratką jako „ciekawą propozycję w dyskusji nad żydowską sztuką narodową, oryginalne rozwinięcie idei stylu żydowskiego”. Istotnie była to książka w jakiejś mierze pionierska, łącząca tradycyjną symbolikę religijną i ludową z nowoczesnym językiem plastycznym. Właśnie o tej publikacji wybitny znawca książki jidyszowej, David Mazower pisał, że „jest to prawdopodobnie

16 R. Piątkowska, „Otworzyć nowe niebo” ..., s. 275–276.

17 Tamże, s. 274. Nie jest jasne, czy Kratka, jak chcą niektórzy, pobierał nauki w Bezaletu.

najważniejsza pojedyncza ilustrowana książka w jidysz współczesnej epoki”, a Hillel Kazovsky dodawał, że była to w ogóle „pierwsza książka w jidysz opracowana przez profesjonalnego artystę zgodnie z estetycznymi wymaganiami tamtej epoki”¹⁸.

Być może nie dysponujemy pełnym obrazem dokonań Kratki na polu grafiki wydawniczej. Piątkowska wspomina o okładce z przedstawieniem w formie *tasu*, tarczy na Torę, przygotowanej przezeń dla almanachu literackiego *Judisz* (1910). Ponadto Kratka opracował graficznie wydany rok później cykl opowiadań-monologów Zalmana Icchaka Anochiego (Aronsona), pisarza jidysz urodzonego w Rosji, a osiadłego w późnych latach 20. w Palestynie, zatytułowany *Reb Abba*¹⁹. Opowieści dotyczą dawnego świata chasydów, toteż artysta wykonał do kolejnych rozdziałów całą serię frontyspisów z przedstawieniami tradycyjnej symboliki religijnej, raz rysowanych czarną kreską, to znów stylizowanych na drzeworyty.

Prace Kratki są wczesnymi przykładami mariażu literatury jidysz z grafiką żydowską nowego typu, łączącą wspomnianą, orientalizującą estetykę z secesją, tak w ujęciu figur, jak w stylizacji hebrajskiego liternictwa²⁰. Osoba artysty, niesłusznie dziś zapoznanego, jest tu o tyle też znacząca, że zaświadcza o ożywieniu artystycznym w kulturze żydowskiej na zachód od Moskwy, Petersburga czy Kijowa na kilka

dobrych lat przed wybuchem wojny światowej i rewolucji rosyjskiej, ale także, co równie ważne, ukazuje wyjątkową mobilność twórców i transgraniczność zjawisk, o których tutaj mowa. Oprawa graficzna luksusowo wydanych dramatów Pereca z pewnością wywarła znaczący wpływ na środowisko pielęgnujące kulturę jidysz – w tym na młode pokolenie żydowskich artystów. W Polsce kierunek zapoczątkowany przez Kratkę kontynuował z dużym powodzeniem w latach 20. Izrael Tykociński w publikacjach wydawnictwa Safrus.

Podobnym, orientalizującym tropem podążali kilka lat później artyści z grupy Machmadim, zawiązanej na początku drugiej dekady w Paryżu. Grupa wydawała magazyn pod tą samą nazwą w stylistyce w takim stopniu zbliżonej do prac Kratki, że można przypuszczać, iż barwne ilustracje warszawskiego artysty stanowiły dla nich inspirację. Czasopismo „Machmadim” było odbijane niedrogą techniką hektograficzną, powielaczową, która umożliwiała jedynie jednobarwny druk rysunków²¹. Choć historyk Chimen Abramski doszukiwał się w tych pracach fuzji *art nouveau* i kubizmu²², to widać w nich przede wszystkim – obok wpływu secesji (Bernhard Pankok i inni) – wyraźny rys orientalizujących form i ornamentyki w duchu Kratki i Bezalelu, z wyjątkowo przy tym oryginalnym liternictwem hebrajskim, rysowanym z secesyjną płynnością, bliskim popularnemu wówczas krojowi *Arnold Böcklin*, nazwanemu tak dla upamiętnienia zmarłego szwajcarskiego artysty²³. Potwierdzają to słowa Marka Szwarca przytoczone przez Eleonorę Jedlińską: „Główna idea »Machmadim« kulturywania

18 D. Mazower, *Yiddish Illustrations: From Chagall to Diego Rivera*, <https://www.yiddishbookcenter.org/discover/yiddish-literature/yiddish-illustrations-chagall-diego-rivera> (dostęp: 1.02.2024); W.J. Galiczenko, S.I. Nikulenko, *Powrót do Mistra...*, s. 115. Cytat z Kazovskiego za: R. Piątkowska, „Otworzyć nowe niebo”..., s. 275.

19 Z.I. Anochi, *Reb Abba*, Warszawa 1911, książka wydana przez Welt-Bibliotek; utwory Anochiego były wydawane w Polsce kilkakrotnie. Omawiane ilustracje zostały ponownie użyte w późniejszym warszawskim wydaniu jego pism z 1922 roku (*Szriften*).

20 Należy także zwrócić uwagę na powstałe w Polsce liternicze stylizacje w sztuce dekoratorskiej Pereca Willenberg z tego okresu; zob. M. Reinhard-Chlanda, *Estetyka dekoracji Pereca Willenberga*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych / Fine Arts Diary” 2017, nr 12, s. 177–178.

21 Nazwa czasopisma i grupy odwoływała się do fragmentu Pieśni nad Pieśniami 5, 16 (w którym oblubienica wychwala oblubieńca) i należałoby ją tłumaczyć jako „Przesłódcy” lub „Rozkoszni”. Nie jest jasne, ile numerów pisma udało się ostatecznie wydać.

22 Zob. Ch. Abramsky, *Yiddish Book Illustrations in Russia...*, s. 67.

23 Ten najpopularniejszy secesyjny krój pisma zaprojektowano w 1904 roku już po śmierci malarza w odlewni Schriftgiesserei Otto Weisert w Stuttgarcie.

motywów synagogałnych utkwiała w nas głęboko”²⁴. Fakt pojawienia się tego efemerycznego, niskonakładowego pisma, którego bodaj wszystkie numery ukazały się w 1912 roku, jest o tyleż istotny, że jego wydawcami byli przede wszystkim urodzeni w Łodzi: Marek Szwarc, Henryk Epstein i Izaak Lichtenstein oraz Josef Czajkow, późniejszy ilustrator książek Brodersona.

Nowoczesność w Cesarstwie Rosyjskim

Dla większości artystów żydowskich poszukujących nowoczesnych form wyrazu bliższe były jednak współczesne im kierunki – futuryzm, kubizm, ekspresjonizm. Ważną przy tym rolę odgrywały nawiązania do kultury ludowej. Tę pozorną sprzeczność integrowano w sztuce nowoczesnej wielu krajów Europy, Azji i obydwu Ameryk. Tendencja do uproszczenia formy, nazwana już w 1919 roku „żydowskim prymitywizmem”, stanie się jedną z cech charakterystycznych zwłaszcza wśród ilustratorów książek Kultur-Lige²⁵. Tematyka prac, poszczególne formy i symbole mogły być więc związane z codziennością, folklorem i tradycją żydowską, jednak wyraz plastyczny już niekoniecznie. Uznawano przy tym nawet abstrakcję za specyficzną, narodową formę wyrazu²⁶. Jest to widoczne u całego szeregu młodych twórców żydowskich, urodzonych w Europie Środkowej, na ziemiach białoruskich, polskich i ukraińskich, w strefie osiedlenia, czyli zachodniej i południowo-zachodniej części Cesarstwa Rosyjskiego, z dala od

Moskwy i St. Petersburga. (Dla wielu z nich kierunkami emancypacyjnymi, radykalnie odcinającymi od klimatów rodzimego szteta, staną się nieco później uniwersalistyczne kierunki suprematyzmu i konstruktywizmu²⁷.) W peryferyjnych ośrodkach Cesarstwa, w Kijowie, Warszawie, Odessie, Łodzi czy Witebsku, po wybuchu zaś rewolucji lutowej także w Moskwie i Petersburgu, rozkwitnie ruch intelektualny i wydawniczy, owocujący dziesiątkami nowocześnie zaprojektowanych i zilustrowanych książek i czasopism.

Ważnym punktem odniesienia dla tego ruchu był wysyp wydawanych w Rosji publikacji awangardowych, zrywających z wielowiekową tradycją sztuki typograficznej. W latach 1912–1914 „wydano całą serię ręcznie kolorowanych, stemplowanych i rysowanych książek, w których typografię łączono z unikatowym gestem właściwym rękopisom. Tworzyli je poeci-futuryści Dawid i Władimir Burlukowie, Aleksiej Kruczonych i Wielimir Chlebnikow wraz z artystami – Olgą Rozanową, Kazimierzem Malewiczem, Natalią Gonczarową i Michailem Łarionowem. Nawiązywano w nich do miniatur w staroruskich rękopisach, ludowego *łuboku*, Rusi przedchrześcijańskiej. Specyficzna, quasi-religijna tytulatura, rękopiśmienne akcenty, łączyły awangardę z dawną tradycją. W estetyce tych druków celebrowano neoprymitywizm, w charakterystycznym dla epoki zwrocie ku temu, co pierwotne, ludowe, plemienne”²⁸.

24 E. Jedlińska, *Rzeźby Marka Szwarca...*, s. 149.

25 Zob. H. Kazovsky, *The Book Design of Kultur-Lige – Artists*, Kiev 2011, s. 18–24; S.J. Spinner, *Jewish Primitivism*, Stanford 2021. Kazovsky cytuje artykuł Jechezkiela Dobruszyna, jednego z założycieli Kultur-Lige w Kijowie, *Jiddischer kunst-primitiv un dos kunst-buch far kinder*, „Bikher-welt” 1919, nr 4–5, s. 16–23.

26 Aronson i Rybak w artykule *Di wegn fun der jidyszer molerai* opublikowanym w czasopiśmie „Ufgang” (1919) twierdzili, że misją współczesnych artystów żydowskich jest objawienie formy, a „nie mają oni skłonności ku malarstwu figuralnemu”, H. Kazovsky, *The Artists...*, s. 88.

27 Zob. na ten temat S.L. Wolitz, *The Jewish National Renaissance...*, s. 21–42; J.E. Bowit, *From the Pale of Settlement...*, s. 53–54; J. Ash, *Primitivism in Russian Futurist Book Design 1910–14*, [w:] *The Russian Avant-Garde Book 1910–1934*, red. M. Rowell, D. Wye, katalog wystawy, New York 2002, s. 33–40.

28 P. Rypson, „*Tańczymy zaczarowani taniec młodości*”. *Trzy książki awangardowe zaprojektowane przez żydowskie artystki w Łodzi w 1921 roku*, [w:] *Tańczymy zaczarowani taniec młodości. Łódzka awangarda żydowska – publikacje artystyczne wydawnictwa Achrid, 1921*, red. D. Dekiert, I. Gadowska, K. Radziszewska, Łódź 2022, s. 16–17; por. J. Ash, *Primitivism in Russian Futurist Book Design...*, s. 33–38.

W pierwszym okresie tego zwrotu, zanim projektowanie graficzne publikacji awangardowych zdominowały konstruktywizm i fala propagandowej retoryki wizualnej wspierane przez okrzepły już, sowiecki przemysł poligraficzny, książki te opierały się na estetyce biednej. Ich twórcy posługiwali się odręcznymi technikami projektowania i powielania. Ta swoista „anty-gutenbergowa rewolucja”²⁹ postępowała równolegle, a często w synergii, z fascynacjami sztuką ludową zrodzoną poza gmachami akademii, rosyjskim drzeworytowym *łubokiem*, malarstwem takich samorodnych mistrzów, jak Gruzina Niko Pirosmianego, którego obrazy pokazano na wystawach *Oslinyj chvost* [Ośli ogon] i *Miszen* [Cel] w Moskwie 1913 roku obok płócien Natalii Gonczarowej, Michaiła Łarionowa, Ilii i Kiriła Zdaniewiczów, Marka Chagalla i innych artystów³⁰. Następował silny zwrot ku pierwiastkom „prymitywnym”, manifestowany w wybitnych dziełach – od *Święta wiosny* (1913) Igora Stawińskiego, kubizmu i fascynacji sztuką pozaeuropejską po rosyjski neo-prymitywizm właśnie i inne europejskie futurystyczno-kubistyczne poszukiwania pierwotnych i etnicznych źródeł wizualnych (z polskim formizmem łącznie). To ważny punkt odniesienia dla odnowicieli sztuki żydowskiej; na wystawach w 1913 roku obecność rosyjskich drzeworytów ludowych, *łuboków*, zaświadczała o ciągłości odkryć artystycznych od sztuki ludowej aż po twórczość malarzy skupionych w grupie „Ośli ogon” (do której należał Chagall). „Włączenie samouków było zasadniczą sprawą dla Łarionowa, ponieważ pozostawało w zgodzie z jego apelem o »uznanie

wszystkich stylistyk«, »zmierzanie ku Wschodowi« oraz ku »sztuce narodowej»³¹. Poszukiwanie autentyzmu o cechach narodowych nie było więc, powtórzmy, w centrum zainteresowania wyłącznie środowisk twórców żydowskich.

Broderon i Lissitzky

Spotkanie Broderona i Lissitzky’ego, autorów *Siches chulin*, twórców tak ważnych dla „renesansu żydowskiego” pierwszych dekad XX wieku nie było przypadkowe. Obydwaj przyszli na świat w Rosji w listopadzie 1890 roku. Należeli do pokolenia młodych Żydów poszukujących nowoczesnej formy wyrazu dla wernakularnej kultury narodowej, osadzonej w tradycji, lecz odbiegającej od wielowiekowego kanonu ukształtowanego przez tę tradycję, religijne dogmaty i izolację społeczną. Niewątpliwie też popchnęła ich ku sobie atmosfera zrewoltowanej Rosji, dążenie do zerwania z tradycyjnymi formami, stanowiące preludium w dziele kształtowania „nowego świata”. Obydwaj z rewolucją sympatyzowali, a Lissitzky stanie się później jednym najważniejszych kreatorów jej idiomu wizualnego.

Tak dla poety, jak dla artysty, rewolucja była z początku zapewne przede wszystkim procesem odmieniającym egzystencję i status Żydów w carskim imperium, uwalniającym możliwości rozwoju kultury narodowej. W chwili spotkania obydwoj mieli za sobą już debiuty publiczne. Warto naszkicować ich sylwetki z okresu poprzedzającego współpracę nad *Siches chulin*, ponieważ malarz najbardziej jest znany

29 Zob. na ten temat G. Janeczek, *Kruchenykh contra Gutenberg*, [w:] *The Russian Avant-Garde Book...*, s. 41–48.

30 A. Parton, *Goncharova. The Art and Design of Natalia Goncharova*, Suffolk, 2010, s. 90–91; K. Kintsurashvili, D. Janiashvili, *Pirosmani flaneur*, Wrocław 2018, s. 16. Lissitzky odwoływał się do twórczości Gonczarowej, Rozanowej i Malewicz w eseju *Undzer buch* [Nasza książka] opublikowanym w latach 20., zob. *El Lissitzky. Life, Letters, Texts*, red. S. Lissitzky-Küppers, London 1968, s. 358; M.E. Versari, *Avant-Garde Iconographies of Combat: from the Futurist Synthesis of War to Beat the Whites with the Red Wedge*, „Annali di Italianistica”, 2015, t. 33, s. 194.

31 A. Sarabianov, *Larionov as a Curator of Exhibitions*, [w:] *Michail Larionow*, katalog wystawy, Moskwa 2018, s. 53.