

Inka Gadowska

Uniwersytet Łódzki

¶ Wizerunek miasteczka w malarstwie artystów żydowskich w Łodzi. Elementy wizualnego kodu *shtetl* jako czynnik kształtowania narodowej tożsamości

Rynek w Żytomierzu, stary szewc, farbka, kreda, sznurowadła. Budynki bożnic, dawna architektura, jak to wszystko mnie przejmuję. Szkiełko od zegarka 1200 rubli. Rynek. Drobniotki Żyd-filozof. Sklepik niewiarygodny: Dickens, miotły i pantofle ze złotogłowiu¹.

Od końca XVIII w., pod wpływem posepowych hasel Haskalii, kameralna, powiązana silnie z religią sztuka, tworzona dla potrzeb zamkniętej wspólnoty, przestała być jedynym polem kreacji artystycznej żydowskich twórców. Młodzi utalentowani artyści, decydując się na naukę w europejskich akademiach, wkraczali w świat obcej tradycji estetyki i ikonografii. W akademickiej hierarchii tematów nie było miejsca dla abstrakcyjnych ornamentów czy unoszących się w splątanej roślinności biblijnych i baśniowych zwierząt. Łamiąc zawarty w *Pięcioksiągu* zakaz ukazywania postaci ludzkich, malarze i rzeźbiarze żydowscy stawali przed niełatwym zadaniem pogodzenia wyniesionych z domu wartości z wymaganiami stawianymi przez nowe otoczenie. Różnorodność formalna i tematyczna, przejęcie ze sztuki europejskiej nowych prądów jak impresjonizm czy symbolizm, ciągle zainteresowanie malarstwem historycznym i realistycznym unieumożliwiają precyzyjne określenie głównej linii rozwoju żydowskiego malarstwa. Sztuka żydowska przełomu XIX i XX w., oscylująca pomiędzy tendencjami asymilacyjnymi a świadomą potrzebą reprezentowania konkretnej tradycji kulturowej, odzwierciedlała u progu nowoczesności dylematy egzystującej w diasporze społeczności. Wywodzące się z epoki romantyzmu

¹ I. E. Babel, *Dziennik 1920*, Warszawa 2009, s. 52.

przekonanie, iż wyróżnikiem narodowości jest jej odmienność i jako taka stanowi konsekwencję rozwiniętej kultury, wpłynęło na zainteresowanie żydowskich malarzy motywami programowo nawiązującymi do wzorów zaczerpniętych z rodzimej tradycji. Już Martin Buber, w wypowiedziach z Kongresu Syjonistycznego w Bazylei, dowodził istnienia w Europie Środkowo-Wschodniej oryginalnej żydowskiej kultury, która stanowić mogła źródło inspiracji dla sztuki². Pokolenie artystów tworzących w latach 90. XIX w. i w pierwszych dziesięcioleciach XX w., świadomie poszukiwało inspiracji we własnej historii i obyczajach. Wzory czerpali z plastyki synagogalnej, dekoracji nagrobków i przedmiotów rytualnych, czy wycinanek. Relacja pomiędzy „kulturą ludową” a „sztuką narodową” oraz problem zrozumienia i wykorzystania rodzimego folkloru w twórczości artystycznej, wydają się szczególnie istotne w kontekście podejmowanych od końca XIX w. prób zdefiniowania sztuki żydowskiej.

Przejawy zainteresowania folklorem i zabytkami sztuki materialnej, takimi jak: stroje, przedmioty kultu, polichromie bożnic, ornamenty na nagrobkach, przywracały pamięć o przeszłości i przyczyniały się do poznania obrzędów i obyczajów minionych pokoleń. Badania prowadzone nad kulturą wschodnioeuropejskich Żydów, a także rozwój literatury hebrajskiej

² W jego przekonaniu sztuka żydowska mogła się rozwinąć jedynie w Palestynie. Zwiastunem jej odrodzenia były jednak dzieła powstające w diasporze. M. Buber, *Jüdische Kunst*, „Die Welt” 1902, nr 3, s. 9-11.



1. Fragment skrzydła bocznego aron-ha-kodesz, synagoga w Druji, XVIII w. (fot. z archiwum autorki)

i jidysz, przyczyniły się do podjęcia kwestii istnienia odrębnego stylu żydowskiego w sztuce i konieczność określenia jego genezy oraz cech charakterystycznych. Zamknięty, intrygujący świat *sztetl* – miasteczka, gdzie z trudem docierały reformy, a religijne nakazy kształtowały codzienne życie, przyciągał badaczy i twórców zainteresowanych duchową odnową żydostwa, stając się symbolem „żywej” tradycji i swoistą „encyklopedią” uniwersalnych znaków. O jego wpływie na kształtowanie świadomości i poczucia wspólnoty, świadczą liczne fotografie oraz spisywane i wciąż uzupełniane księgi pamięci, utrwalające *mit miejsca pochodzenia*³. Autorzy wspomnień, choć koncentrują się na wydarzeniach i obiektach związanych z ograniczoną przestrzenią rodzimej tradycji, starają się osadzać opisywane miejsca w konkretnym kontekście geograficznym. Kultura *sztetl*, jak każda kultura dystrybutywna (akcentująca różnice), nie do końca spełniała postulat całkowitej izolacji. Jej autonomizacja była względna. Zamieszczane w księgach, schematyczne, rysowane odręcznie, często niedokładne plany miasteczek, utrwały przede wszystkim obszar, na którym toczyło się życie wspólnoty żydowskiej. Jednak nawet one uwzględniały istotne orientacyjne punkty, takie jak: kościół, cerkiew, cmentarz, ratusz, pomniki czy studnie. Te same obiekty odnajdziemy na płótnach malarzy, dla których *sztetl* nie tylko był źródłem ikonograficznej inspiracji, ale także po prostu malowniczym uniwersalnym motywem, czytelnym dla każdego odbiorcy. Tęsknota za mitologizowanym, utraconym światem dzieciństwa, kazała zwrócić się żydowskim plastykom w kierunku enklaw tradycji na prowincji i w gettach wielkich metropolii, determinując wybór określonych wątków związanych z życiem miast i miasteczek, których przecząca zasadom urbanistyki wernakularna architektura, oraz pochłonięci swymi sprawami mieszkańcy, konstruowały „przestrzeń pamięci” następnych pokoleń. W diasporze, każde *sztetl* – *miniaturowe zwierciadło życia polskich Żydów*, stawało się bowiem małą Jerozolimą. W twórczości żydowskich malarzy, miasteczko zyskało pozycję jednego z najważniejszych motywów, choć temat ten interpretowany był na wiele odmiennych sposobów. Były to przeważnie pejzaże prezentujące wybrane fragmenty zabudowy bądź przedstawienia o charakterze narracyjnym, których bohaterami stawali się zwyczajni Żydzi, ich codzienne zajęcia. Tego typu obrazy znajdziemy już w dorobku artystów tworzących na przełomie XIX i XX w., takich jak Samuel Hirszenberg, Leopold Pilichowski czy Maurycy Trębacz. Oskar Aleksandrowicz pisał na łamach „Almanachu Żydowskiego”: *Rozmaicie objawia się twórczość ducha ludzkiego w dziedzinie sztuk pięknych, raz wybucha jak wulkan [...] Idee i prądy ucieleśnia kształt i barwa.*

³ O. Goldberg-Mulkiewicz, *Stara i nowa ojczyzna. Ślady kultury żydów polskich*, „Łódzkie Studia Etnograficzne” 2003, s. 55.

*To znów wyobraźnia zasięga z dziedziny fizycznie niedostępnej tematu. Duch unosi się ponad życie codzienne, w krainę przeczuć symboli i marzeń [...]. Lecz jest i twórczość inna [...] bohaterami jej ludzie, których wokół widzimy a codzienne życie szare i ciche [...] to krynica z której czerpie*⁴.

U Hirszenberga i Pilichowskiego dominują motywy jakby „podpatrzone” z bliska – ciasne izby *jesziw* i *chederów*, żydowskie święta, modlitwy przy świecach. Maurycy Trębacz chętnie malował realistyczne widoki małych miasteczek, takich jak Kutno i Kazimierz nad Wisłą. Drobiazgowo oddanie detalu nie miało dla niego wielkiego znaczenia. Starał się raczej przekazać trudny do zdefiniowania nastrój łączący spokój, melancholię i radość. W okresie międzywojennym tematykę tę podejmowali niemal wszyscy malarze, tworząc różnorodne stylistyczne wizje małej ojczyzny. Od malowniczych, przesyconych kolorem przedstawień dominujących w latach 20., do ekspresyjnych, bliskich abstrakcji kompozycji powstałych w kolejnym dziesięcioleciu. Szeroko rozumiana kultura wizualna *sztetl*, na którą składały się m.in.: fotografie, reklamy, szyldy ilustracje książkowe, czasopisma, dekoracje przedmiotów kultowych i codziennego użytku, malowidła synagogalne, plastyka nagrobna czy wycinanka, w różnym stopniu kształtowały estetykę rozwijającą się przed wybuchem drugiej wojny światowej nowej sztuki żydowskiej.

W dwudziestoleciu międzywojennym, synonimem żydowskiego *sztetl* stał się Kazimierz nad Wisłą, chętnie odwiedzany przez artystów ze względu na swą wyjątkową atmosferę i niespotykane nigdzie indziej światło. Jego urodę i klimat opisywali m.in.: Szalom Asz, Zusman Segalowicz, Jakub Glatstein, Szmuel Lejb Sznajderman czy Jechiel Jeszaja Trunk. Kazimierskie pejzaże ukazywały malowniczą drewnianą zabudowę, rzędy parterowych domków o spadzistych dachach, renesansowe kamienice, spichlerze, kościół farny i starą synagogę, której wnętrze zdobiły polichromie przedstawiające m.in. biblijne zwierzęta, Ścianę Płaczu w Jerozolimie czy Grób Racheli.

⁴ O. Aleksandrowicz, *Samuel Hirszenberg*, „Almanach Żydowski” 1910, s. 73.



2. Henocho Barciński, ilustracja z „Jung Idysz”, 1919 r. (fot. z archiwum autorki)

3.
Fragment
nagrobka
z cmentarza
żydowskiego
w Szydłowcu
(fot. autorki)



Stworzony przez żydowskich (ale i polskich) artystów, wyidealizowany wizerunek urokliwego miasteczka, do dziś kształtuje pojęcie o żydowskim *sztetl* – miejscu idealnej koegzystencji i przenikania się dwóch kultur; miejscu, gdzie – jak pisał Karol Siciński – *getto i słowiańszczyzna podały sobie ręce*⁵. Malowniczy obraz Kazimierza nad Wisłą, w którym *Wicek Brojner odkrył pobożny spokój żydowskich oczu a Natan Szpigel uwiecznił ciszę żydowskich uliczek*⁶, przekazują także malarskie i graficzne prace

Adolfa Behrmana, Samuela Finkelsteina, Ignacego Hirszfanga, Tadeusza Trębacza, Natana Szpigla, Henryka Cytryna, Henryka Rabinowicza, Symchy Trachtera, Efraima i Menaszego Seidenbeutelów, Miry Zylowej, Izraela Tykocińskiego, Samuela Cyglera, Gizeli Hufnaglówny-Klimaszewskiej, Abrahama Neumana, Natana Korzenia, i wielu innych. Artystyczne wizje i literackie opisy przyczyniły się do ugruntowania przekonania, iż to właśnie Kazimierz nad Wisłą reprezentuje wszystkie cechy typowego *sztetl*.

W filmie Michała Waszyńskiego *Dybuk* z 1937 r., wykorzystano kazimierskie plenery jako tło dla dramatycznej fabuły. Rozświetlone słońcem widoki przyrody, zestawione ze stworzoną dzięki ekspresjonistycznej scenografii Jacka Rotmila i Stefana Norrisa mroczną wizją Brynicy – wymagowanego miasteczka, potęgowały wrażenie tajemniczości. W jednej z początkowych scen innego popularnego przedwojennego filmu: *Jidl mitn fiddl*, wyreżyserowanego przez Józefa Greena i Jana Nowinę Przybylskiego, Arie – ojciec Itke, głównej bohaterki, po utracie dachu nad głową siedzi na stosie mebli w kazimierskim podwórku. Zaułki małego rynku, przed wojną gęsto

zabudowanego drewnianymi domami żydowskiego getta, tworzą malowniczą oprawę miłości Itke i Froima. Do najbardziej udanych scen należy wesele ze zbiorowym ekstatycznym tańcem brodatych Żydów i starych Żydówek. Kompozycja poszczególnych ujęć obu filmów, dobór tła, ustawienie postaci i osadzenie ich w konkretnej scenografii, wskazuje wyraźnie na malarskie inspiracje ich twórców. Charakterystyczne dla kazimierskich obrazów motywy, takie jak podwórka, wąskie ulice, studnia, rynek, nosiwoda, uliczny grajek, tradycyjnie ubrani chasydzi, będą się powtarzać w większości pejzaży ukazujących inne żydowskie miasteczka.

Wyrażna fascynacja kulturą *sztetl* widoczna jest w twórczości artystów z łódzkiej grupy „Jung Idysz”. *Jesteśmy dziećmi dwudziestego wieku* – pisał Jankel Adler – *Nasze kołysanki zagłuszał gwar ulicy. Swe dzieciństwo spędziliśmy w podobnych koszarach domach wielkiego miasta. [...] a w sercu dźwigamy i uginamy się pod ciężarem wielkiej, wielkiej tęsknoty za Bogiem i wiecznością, za mocą przedstworzeniową, za Logosem*⁷. Zainteresowanie folklorem, rodzimym ornamentem i tradycyjną symboliką, charakterystyczne dla Jankiela Adlera i jego przyjaciół, rozwijało się w dużej mierze pod wpływem plastyków rosyjskich: Isachara Rybacka, El Lissitzkiego, Natana Altmana, Borisa Aronsona, i przede wszystkim Marca Chagalla, którego *ludowość [...] wznosi się do najwyższego stopnia ekstazy*⁸. Jankiel Adler wspominał o rozczarowaniu, jakiego doznał poznawszy hiszpańskie synagogi, gdzie – oprócz hebrajskich napisów – nie znalazł ani jednej rzeczy, która miała by jakąś wartość artystyczną⁹ (il. 1). Według Mojżesza Brodersona, zdobnictwo, charakterystyczne dla sztuki ludowej, mogło pomóc odnaleźć młodej sztuce żydowskiej swój wyraz¹⁰.

Grafiki Jankiela Adlera, Icchoka Braunera, Henocha Barcińskiego, Diny Matus, Idy Brauner, Poli Lindenfeld, nawiązują często do zdobnictwa żydowskich nagrobków i synagogalnych polichromii. (il. 2-3) Ekspresjonistyczna deformacja przedstawianych postaci czy zwierząt odwołuje się do nieco prymitywizujących, uproszczonych form i ornamentów stosowanych na kamiennych stelach. Kontrast pól jasnych i ciemnych, będący zasadniczym elementem budującym grafikę, stanowi również ważną cechą dekoracji płaskorzeźbionych macew. Tak jak dawni kamieniarze, którzy dla wydobycia ekspresji materiału umiejętnie posługiwali się wklęsłymi i wypukłymi powierzchniami osiągając efekt światłocienia, młodzi żydowscy

⁵ K. Siciński, *Urbanizacja Kazimierza*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 2, s. 2.

⁶ M. Canin, *Na ruinach Kazimierza*. Pinchas Kuzmir. Cyt. za: *Kazimierz vel Kuzmir. Miasteczko różnych snów*, Lublin 2006, s. 270.

⁷ J. Adler, *Ekspresjonizm*, „Nasz Kurier” 1920, nr 292, s. 4. Zob. także: J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918-1923*, Warszawa 1987.

⁸ J. Adler, *Mark Szagał*, „Jung Idysz” 1919, nr 3, s. 20, cyt. za: J. Malinowski, dz. cyt., s. 190.

⁹ J. Ładnowska, *Jankiel Adler (1895-1949) – malarz polsko-żydowski, malarz żydowsko-polski*, w: <http://free.ngo.pl/tygiel/aktual/35.htm> [z dn. 23 I 2001 r.].

¹⁰ M. Broderson, *Al kidusz ha am – Na ołtarzu narodu*, „Tel-Awiv” 1921, z. 1, s. 21.

plastycy odważnie zestawiali ciemne i jasne powierzchnie, wznagając dynamikę i dramatyzm przedstawień. Kwadratowe pismo hebrajskie wykorzystywane w inskrypcjach nagrobnych samo w sobie stanowiło dodatkowy walor zdobniczy. Sztuka twórczego wykorzystania litery, ponownie odkryta przez łódzkich artystów, znalazła zastosowanie na łamach wydawanego przez grupę *Jung Idysz* pisma o tej samej nazwie. Drukowane tam linoryty Barcińskiego, i niektóre prace Adlera, ukazują wizerunki zwierząt i przedmiotów kultowych nawiązujące w swej formie do tradycyjnej ikonografii. Wykształcony w XVII i XVIII w. styl zdobienia płyt nagrobnych związany był ściśle z malarstwem i snycerką drewnianych domów modlitw. O trwałości wypracowanych na przestrzeni wieków wzorów, świadczy ich powielanie i adaptacja przez następne pokolenia. Dobrym przykładem są macewy na łódzkim cmentarzu żydowskim z XIX i XX w. (il. 4-5). Ich wartość artystyczna jest dyskusyjna, jednak repertuar tematów powtarza symboliczne schematy z minionych epok.

Powtórzone kilkakrotnie w *Pięcioksięgu* zakaz wykonywania przedstawień figuralnych, przez długi czas ograniczał tematykę podejmowaną przez żydowskich twórców. Dzięki temu zamknięta w gettach sztuka związana ściśle z religią i liturgicznymi obrzędami, nieznacznie ulegająca zewnętrznym wpływom, zachowała odrębność i specyficzną symbolikę inspirowaną Biblią, wzbogaconą jednakże o elementy czerpiące z żydowskiego folkloru. Bezimienni rzemieślnicy, z zadziwiającym mistrzostwem – stosując tradycyjne wzornictwo – wytwarzali dla świątyń i domów świeczniki, rimony, tasy, jady, korony na Torę, szklanice, kielichy, kunsztownie haftowane atary, jarmułki, zdobione klejnotami czepce dla kobiet. W barwnych polichromiach drewnianych i murowanych domów modlitw, takich jak: synagoga w Lutomińsku, Przedborzu, Józefowie nad Wisłą i innych, gęsta sieć floralnych ornamentów oplatała wizerunki zwierząt. W tradycyjnej ikonografii dominowały motywy biblijne, zwierzęce, solarne i akwaticzne. Niewielkie pojęcie o charakterze tych dekoracji oddają zachowane czarno-białe fotografie i opisy z *Ksiąg Pamięci*, jak ten pochodzący z Radomska, przywołujący obraz wspaniałego wnętrza, z drewnianą rzeźbioną arką i sklepieniem, którego dekoracja ukazywała błękitne niebo z gwiazdami i księżycem, słońcem i znakami zodiaku¹¹.

Dużą popularnością cieszyły się także przedstawienia Niebiańskiej Jerozolimy i tematy muzyczne. Te ostatnie nawiązywały do słów *Psalmu* 137, i umieszczane były przeważnie na zachodniej ścianie budynku. Kompozycja

¹¹ D. Koniecpoler, *The Eternal Light of the Great Synagogue*, w: *Memorial Book of the Community of Radomsk and Vicinity*, Tel-Aviv 1967, s. 159.

z Przedborza, przypisywana Jehudzie Lejbowi i datowana na lata 1755-1760, ukazuje miasto otoczone rzeką i murem. Gałęzie umieszczonych na pierwszym planie drzew, uginają się pod ciężarem instrumentów muzycznych. Podobne rozwiązanie zastosowano w Chęcinach. W synagodze w Nowym Mieście niedaleko Grójca, pojedyncze instrumenty przedstawione są na ścianie po prawej stronie Aron-ha-Kodesz, pomiędzy oknami. Skrzypce, trąbki, lira, rogi, trójkąty, bębni wykorzystywano także w dekoracji zwieńczeń pomników nagrobnych.

Nieodłącznym elementem krajobrazu *sztetl* byli klezmerzy – wędrowni muzykanci, którzy odwiedzali wioski i miasteczka Europy Wschodniej. Motyw ten, chętnie wykorzystywany przez Marca Chagalla¹², obecny był również w twórczości artystów z Polski. W słynnej powieści *Miasteczko Szaloma Asza, wieczorem, W ulicy słysząc, jak skrzypce wygrywają przeciągłe melodie chasydzkie. Płaczą skrzypki Szlojmy Linszecera. Gwiazdy na niebie i biały świat wokół wsłuchują się w milczeniu. Chasydzi śpiewają słodkie pieśni. Lamy i świece wyzierają z okien [...] a skrzypki grają, chasydzi śpiewają i jaśniej świat hawdałowe*¹³. Uproszczone, czasem schematycznie ukazane instrumenty muzyczne, wprowadzał do swych kompozycji Jankiel Adler. Wiolonczelista z linorytu o tym samym tytule zamieszczonego na łamach czasopisma „Jung Idysz” (1919), wypełnia niemal całą przestrzeń przedstawienia. W tle majaczą spiętrzone bryły domów. Bohater namalowanego w 1928 r. obrazu Adlera *Skrzypek* młody człowiek w fantazyjnie przekrzywionym kapeluszu opiera się o krzesło, na którym leży instrument. Tematem akwareli Henocha Barcińskiego z ok. 1918 r. jest trzech wędrownych grajków. Podobne motywy występują także w pracach Maurycego Appelbauma, Samuela Cyglera, Leona Chajfeca, Feliksa Frydmana, Henryka Berlewiego.

¹² M. Rajner, *Chagall's Fiddler*, „Ars Judaica” 2005, s. 117, 132.

¹³ Sz. Asz, *Miasteczko*, Janowiec 2003, s.196, 199.



4. Henocho Barciński, ilustracja z „Jung Idysz”, 1919 r. (fot. z archiwum autorki)

5.
Fragment
nagrobka
z cmentarza
żydowskiego
w Łodzi
(fot. autorki)



W ikonosferze żydowskiego miasteczka ważną, czasem symboliczną rolę pełnią przedmioty rytualne, związane z życiem duchowym jego mieszkańców takie jak: księgi, zwoje, jady, świeczniki. W ilustracjach Jankiela Adlera do książki Abrahama Zaka *Unter di fligel fun tojt*, poza charakterystyczną dla *sztetl* chaoczną, gęstą zabudową, można zauważyć me-norę i zwierzęta znane z płaskorzeźbionych nagrobków i ludowych wycinanek. Podobna ikonografia pojawia się w pracach graficznych innych członków grupy

Jung Idysz. Określona symbolika, a także specyficzna uproszczona forma i schematyczne ujęcia, wiążą te przedstawienia z tradycyjnym zdobnictwem. Nawet martwe natury autorstwa Jankiela Adlera (il. 6), wydają się nieść głębsze treści i odsyłać do biblijnych znaczeń. Malarz w swych działaniach przypominał trochę mistyka, odkrywając nieznaną wymiar i głębię w obrębie własnej tradycji.

W poszukiwaniu źródeł współczesnej kultury i sztuki, artyści zwrócili się ku chasydyzmowi – ruchowi będącemu ostatnim etapem w rozwoju żydowskiej mistyki. Dla chasydów, przekonanych o bezwzględnej immanencji Boga, kwestie racjonalne pozostawały na drugim planie, ustępując miejsca bezkrytycznej wierze. Afirmacja życia we wszelkich przejawach oraz odejście od smutku i ascezy, w obliczu kryzysu rabinicznego judaizmu, stały się m.in. bodźcem do wykształcenia się *Ostjude* – charakterystycznego typu wschodniego Żyda, świadomie deklarującego swe przywiązanie do religii i tradycji (specyficzny ubiór, przestrzeganie praw i religijnych obyczajów). *Ostjude* był odrębną, zamkniętą w sobie osobowością kulturową¹⁴.

¹⁴ M. A. [Mathias Acher, wł. Nathan Birbaum], *Polnische Juden*, „Der Jude” 1916-1917, s. 561.

Historię mistycznego ruchu chasydów, biografie jego przywódców, legendy i przypowieści, analizowali w swych pismach m.in.: Simon Dubnow, Jacob Samuel Minkin i przede wszystkim Martin Buber, którego prace poświęcone chasydyzmowi wywarły ogromny wpływ zarówno na żydowskich myślicieli, jak i artystów poszukujący oryginalnych cech znamionujących sztukę narodową¹⁵. Wizerunki chasydów tańczących, modlących się, pogrążonych w ekstazy modlitwie, obecne są m.in. w twórczości Samuela Cyglera, Henryka Berlewiego, Brunona Szulza, Jehudy Wermusa i artystów z „Jung Idysz”. Podobne motywy występowały często w pracach Jankiela Adlera, który nie portretował konkretnych osób. Stworzył raczej pewien uniwersalny typ postaci bezimiennego polskiego chasyda – depozytariusza tradycji, symbolizującego świat, który z wolna odchodził w przeszłość.

W pierwszej połowie lat 20. XX w. Jankiel Adler zaczął wprowadzać do swych obrazów pojedyncze litery alfabetu hebrajskiego, czasem także konkretne słowa, które stanowiły niejako uzupełnienie kompozycji, jednocześnie identyfikując przynależność kulturową przedstawianych postaci. Artysta umieszczał swoich bohaterów w otoczeniu liter, zwierząt i ptaków o symbolicznym znaczeniu rodem z *Księgi Zohar*; co czyniło przedstawienia zwyczajnego życia czymś wyjątkowym i nadrealnym. W późniejszych pracach artysty słowa stają się elementami budującymi kompozycję, tak jak w *Martwej naturze z herbatą* (1928). Zawsze jednak zostaje zachowany związek pomiędzy obrazem a tekstem.

Podobna zależność zauważalna jest w szyldach reklamujących towary i usługi, które w istotny sposób kształtują ikonosferę miasta. We wspomnieniach z dzieciństwa Marek Szwarz przytoczył następujący opis wrażeń z podróży tramwajem ze Zgierza do Łodzi: *Szyld rzeźnika przedstawia łeb wołu, flankowany dwoma pieszczelami, wszystko na czarnym tle. Piekarnię poznać można po koszyku, nad którym unosi się girlanda rogali i precli. Po obu stronach witryny widać dwa profile klientów o pożądanym spojrzeniu [...] szyld krawca to majstersztyk: wysmukła dama o świetnej prezencji stoi przodem, ale jej mała głowa w wielkim zwieńczonym martwą naturą kapeluszu ujęta jest z profilu. Zbliży się ku niej elegancki mężczyzna, przedstawiony z boku, ale z głową en face – w jednej ręce trzyma papierosa i rękawiczki, drugą zaś pozdrawia damę. Szyk owej pary podkreśla finezja konturów w wyrazistych*

¹⁵ Zob. także publikacje: M. Wodzińskiego, *Sprawa „chasydymów”*. Z materiałów do dziejów chasydyzmu w Królestwie Polskim, w: *Z historii ludności żydowskiej w Polsce i na Śląsku*, red. K. Matwijowski, Wrocław 1994, s. 227-242; *Oświecenie żydowskie w Królestwie Polskim wobec chasydyzmu. Dzieje pewnej idei*, Warszawa 2003; I. Schiper, *Przyczynek do dziejów chasydyzmu w Polsce*, Warszawa 1992; G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, Warszawa 1997.

6.
Jankiel Adler,
Martwa natura,
lata 20. XX w.
(fot. z archiwum
autorki)



*kolorach. Pokryta werniksem tablica, lśni, jakby była z emalii*¹⁶. Karol Hiller analizując motywy dominujące w ikonografii sztyldów starego miasta w Łodzi wspominał o kompozycja w stylu Cezanne'a charakterystycznych dla piekarni (martwe natury), sztafażu zwierzęcym (lwy, tygrysy i gęsi *ujęte heraldycznie lub czeredowo*) oraz reklamach ubiorów i konfekcji, a wszystko to *na modłę egipską, na płaszczyźnie kompozycyjnie rozłożone*¹⁷.

Konkretny, sumaryczny przekaz komunikatów umieszczanych na sztyldach, ich jaskrawe kolory, wyraźne kontury, przenikanie się tekstu i obrazu, fascynowały twórców poszukujących nowego języka sztuki. Wykorzystanie przez artystów żydowskich hebrajskich liter i słów dodatkowo kształtowało narodowy kontekst przedstawień. W przeciwieństwie do kubistów i futurystów, zainteresowanie estetyką reklamy nie wpływało na ich stosunek do tradycji. Przeciwnie, stosowanie elementów kaligrafii, czy schematycznych ujęć i wyrazistych barw, uzupełniało funkcjonujący w świadomości obraz *sztetl*.

Na kod wizualny żydowskiego miasteczka składało się wiele elementów, z których tylko nieliczne zostały tu wspomniane. Największa zaleta sposobu

porozumiewania się przy użyciu kodów leży w możliwości tworzenia nieskończonych ilości interpretacji, towarzyszących odbiorowi komunikatu. W ten sposób każdy ma możliwość indywidualnego odczytywania znaczenia informacji. Porozumiewanie się za pomocą wizualnego kodu nosi znamiona posługiwania się językiem, który jako najistotniejszy element wspólnoty kulturowej, był zarazem jednym z głównych czynników budujących narodową tożsamość. Można zatem pokusić się o stwierdzenie, iż obrazy *sztetl*, tak jak słowa, kształtów miały nowy uniwersalny język sztuki żydowskiej. Czy jednak społeczność będąca bezpośrednim adresatem artystycznego przekazu była nań przygotowana, pozostaje kwestią otwartą.

¹⁶ T. Torrès, *Pamiętnik na trzy głosy*, Kraków 2004, s. 39.