

Natasza Styrna

Zrzeszenie Żydowskich  
Artystów Malarzy  
i Rzeźbiarzy w Krakowie  
(1931–1939)

Kraków  
Natasza

Sztuka

Wydawnictwo Neriton





80 full

Natasza Styrna

ZRZESZENIE ŻYDOWSKICH ARTYSTÓW  
MALARZY I RZEŹBIARZY  
W KRAKOWIE  
(1931-1939)

Wydawnictwo Neriton  
Warszawa 2009

ZRZEZENIE  
M...

*Pamięci Ojca*



Natasza Styrna

Spis treści

# ZRZESZENIE ŻYDOWSKICH ARTYSTÓW MALARZY I RZEŹBIARZY W KRAKOWIE (1931–1939)

Wstęp	7
Kształtowanie się żydowskiego środowiska artystycznego w Krakowie	27
Powstanie, organizacja, program, członkowie Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie	38
Działalność członków organizacji w latach 1931–1939	58
Wystawy	58
Wykłady, odczyty, imprezy artystyczne	79
Inicjatywa założenia w Krakowie „Współczesność”	99
Projekt utworzenia Muzeum Żydowskiego w Krakowie	101
„Sztuka i Życie Współczesne” – organ prasowy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie	111
Działalność publicystyczna członków organizacji oraz osób z nią związanych	123
Twórczość członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie	123
Poglądy i wartości stosunek do syjonizmu, narodostwo, „żydowski”	123
Wnioski	123
Biogramy artystów związanych z Zrzeszeniem Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie	123
Abstract	123

Wydawnictwo Neriton  
Warszawa 2009

Redakcja, korekta  
*Małgorzata Świerzyńska*

Indeks  
*Edyta Petkowska*

Opracowanie graficzne  
*Elżbieta Malik*

Ilustracja na okładce: Izidor Czaj-Goldhuber, *Ulica*, ol., pł.  
Archiwum Domu Aukcyjnego „Desa”

© Copyright by Natasza Styrna  
© Copyright by Wydawnictwo Neriton

ISBN 978-83-7543-091-2



Tytuł dotowany przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

1060926

Wydawnictwo Neriton  
Wydanie I, Warszawa 2009  
Rynek Starego Miasta 29/31, 00-272 Warszawa  
tel. 022 831-02-61 w. 26  
[www.neriton.apnet.pl](http://www.neriton.apnet.pl)  
[neriton@ihpan.edu.pl](mailto:neriton@ihpan.edu.pl)  
Nakład: 500 egzemplarzy  
Objętość: 38,5 arkusza wydawniczego

Druk i oprawa: Fabryka Druku

E. 2657 / 1p



## Spis treści

Wstęp . . . . .	7
Kształtowanie się żydowskiego środowiska artystycznego w Krakowie . . . . .	27
Powstanie, organizacja, program, członkowie Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie . . . . .	45
Działalność członków organizacji w latach 1931–1939 . . . . .	58
Wystawy . . . . .	58
Wykłady, odczyty, imprezy artystyczne . . . . .	92
Inicjatywa założenia w Krakowie „Ośrodka Artystów” . . . . .	99
Projekt utworzenia Muzeum Żydowskiego w Krakowie . . . . .	105
„Sztuka i Życie Współczesne” – organ prasowy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie . . . . .	110
Działalność publicystyczna członków organizacji oraz osób z nią związanych . . . . .	123
Twórczość członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie . . . . .	150
Poglądy i wartości: stosunek do syjonizmu, narodowej kultury, „sztuki żydowskiej”, żydowskiej tradycji i religii . . . . .	197
Wnioski . . . . .	228
Biogramy artystów związanych z organizacją . . . . .	247
Abstract . . . . .	296





## Wstęp

W latach międzywojennych odsetek ludności żydowskiej w Polsce wynosił około 10%<sup>1</sup>. Pod względem liczebności Żydzi plasowali się na drugim miejscu wśród mniejszości tworzących różnorodną mozaikę etniczną i narodową odrodzonego państwa polskiego<sup>2</sup>. Była to społeczność silnie zróżnicowana wewnątrz – Żydów dzielił stopień zaangażowania religijnego i poczucie przynależności narodowej, różnił język, jakim się posługiwali i poglądy na temat własnego miejsca w świecie, który w roku 1918 przybrał dla niektórych tak nieoczekiwane kształty.

Na mocy porozumień pokojowych kończących wojnę Polska ponownie pojawiła się na mapie Europy. W jeden organizm państwowy połączono ziemie, które przez blisko sto pięćdziesiąt lat znajdowały się we władaniu obcych mocarstw. Polacy odzyskali wolność, na którą musiało czekać kilka pokoleń. Dla ludności ukraińskiej, żydowskiej, białoruskiej, niemieckiej, która znalazła się w granicach Drugiej Rzeczypospolitej, fakt ów był niemałym zaskoczeniem i źródłem niepewności – co im przyniesie przyszłość w państwie polskim.

Wśród przedstawicieli mniejszości – stanowiących około jednej trzeciej ludności międzywojennej Polski<sup>3</sup> – fakt zaistnienia polskiej państwowości budził odmienne reakcje. Silnie rozwinięte poczucie odrębności narodowej kazało Ukraińcom chwycić

<sup>1</sup> Według spisu ludności przeprowadzonego w 1921 r. Żydzi stanowili 10,5% polskiego społeczeństwa. Kolejny spis, przeprowadzony dziesięć lat później, wykazał 9,8%. S. Bronsztejn, *Ludność żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 20.

<sup>2</sup> Najliczniejszą mniejszością w państwie polskim była ludność ukraińska. Według danych z 1931 r. Ukraińcy stanowili 16% polskiego społeczeństwa. Żydzi plasowali się na drugiej pozycji. Trzecią w kolejności była mniejszość białoruska – 6%. J. Tomaszewski, *Mniejszości narodowe w Polsce w XX wieku*, Warszawa 1991, s. 23.

<sup>3</sup> 36%, jak podaje Jerzy Tomaszewski, *ibidem*. Z danych przytoczonych przez Czesława Brzozę wynika, iż mniejszości stanowiły około 31% społeczeństwa Polski. C. Brzoza, *Polska w czasach niepodległości i II wojny światowej*, Kraków 2003, s. 56 (*Wielka historia Polski*, red. S. Grodziski, J. Wyrozumski, M. Zgórnjak, t. 5, cz. 1).

za broń, aby walczyć o niepodległość, której pragnęli tak samo jak Polacy. Tendencje separatystyczne pogłębiały się przez całe dwudziestolecie wśród ludności białoruskiej. Żydzi stanowili grupę o odmiennej specyfice. Ze zrozumiałych powodów nie wysuwali względem państwa polskiego roszczeń terytorialnych. Od Polaków różniło ich przede wszystkim wyznanie, chociaż z czasem, wraz z rozluźnianiem się więzów żydowskiej tradycji, wynikające stąd różnice traciły na znaczeniu.

W latach międzywojennych zmodernizowani, uświadomieni obywatelsko przedstawiciele społeczności żydowskiej stanowili znaczącą, wciąż jednak niewielką jej część. Zaliczający się do niej Żydzi wyróżniali się spośród reprezentantów innych mniejszości. Czuli się związani z polską kulturą, nierzadko identyfikowali się po prostu jako Polacy (polscy Żydzi, Żydzi-Polacy, Polacy wyznania mojżeszowego). Jeszcze zanim Polska odzyskała niepodległość, niektórzy z nich byli gotowi dawać świadectwo swojego patriotyzmu jako uczestnicy polskich zrywów wyzwoleniczych<sup>4</sup>. Ta wyjątkowa sytuacja sprawiała, iż to właśnie niektórzy przedstawiciele mniejszości żydowskiej mogli zareagować na wydarzenia 1918 r. podobnie jak Polacy – z entuzjazmem i nadzieją<sup>5</sup>.

W granicach odrodzonego państwa polskiego znalazły się blisko trzy miliony Żydów. Większość z nich nadal hołdowała tradycyjnemu stylowi życia, wykazując się odpornością na zmiany zachodzące w społecznościach żydowskich na zachodzie Europy. Początek dała im Haskala, nurt kształtujący się w kulturze żydowskiej od schyłku wieku XVIII pod wpływem europejskiego oświecenia<sup>6</sup>. Chociaż

<sup>4</sup> *Żydostwo polskie swym braciom, którzy walczyli o niepodległość i wolność kraju 1905–1918*, Warszawa 1936; M. Bałaban, *Żydzi w powstaniu 1863*, „Przegląd Historyczny” 1937/1938, s. 564–599; *Żydzi bojownicy o niepodległość Polski. Ilustrowana monografia w opracowaniu zbiorowym*, red. N. Getter, J. Schall, Z. Schipper, I.wów 1938 (reprint: Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa, Warszawa 2002, seria: *Żydzi polscy w służbie Rzeczypospolitej*, red. A.K. Kunert, A. Przewoźnik, t. 1: 1918–1939); J.K. Urbach, *Udział Żydów w walce o niepodległość Polski*, Łódź 1938; F. Kupfer, *Ber Meisels i jego udział w walkach wyzwoleniczych narodu polskiego*, Warszawa 1953; *Żydzi a powstanie styczniowe: materiały i dokumenty*, oprac. A. Eisenbach, D. Fajnhauz, A. Wein, Warszawa 1963; *Żydzi w obronie Rzeczypospolitej* (Materiały konferencji w Warszawie 17 i 18 października 1993 r.), red. J. Tomaszewski, Warszawa 1996; W. Saletra, *Żydzi wobec powstania listopadowego 1830–1831 roku – na przykładzie województwa krakowskiego i sandomierskiego*, [w:] *Z przeszłości Żydów polskich. Polityka, gospodarka, kultura, społeczeństwo*, red. J. Wijaczka, G. Miernik, Kraków 2005, s. 87–102; A.B. Skotnicki, W. Klimczak, *Spółeczność żydowska w Polsce – zwracając się i udział w walce o niepodległość*, Kraków 2006.

<sup>5</sup> Wiara w poprawę sytuacji politycznej i społecznej mniejszości żydowskiej w niepodległym państwie polskim dosyć szybko musiała podkopać fala pogromów, jaka przetoczyła się przez ziemie polskie na przełomie lat 1918 i 1919. W jej wyniku poniosło śmierć ponad dwieście osób. C. Brzoza, *Polska w czasach...*, s. 24.

<sup>6</sup> Zob.: R. Mahler, *The Social and Political Aspects of the Haskalah in Galicia*, „Yivo Annual of Jewish Social Science” t. 1, 1946, s. 64–85; idem, *Hasidism and the Jewish Enlightenment: their Confrontation in Galicia and Poland in the first Half of the Nineteenth Century*, Filadelfia, Nowy Jork, Jerozolima 1985; I. Bartal, *Responses to Modernity: Haskalah, Orthodoxy, and Nationalism in Eastern Europe*, [w:] *Zionism and Religion*, red. S. Almog, J. Reinharz, A. Shapira, Brandeis University Press in Association with Zalman Shazar Center for Jewish History, Hanover 1998, s. 13–24;



nowe prądy zaczęły przenikać na ziemię polskie już na początku XIX w., widoczne odzwierciedlenie w życiu znalazły dopiero w drugiej połowie stulecia, wyrażając się wyraźnym wzrostem aktywności przedstawicieli społeczności żydowskiej w różnych dziedzinach życia kulturalnego, sztuce i nauce.

Nowy klimat intelektualny znalazł odbicie między innymi w rozwoju publicystyki prasowej, do którego doszło w latach sześćdziesiątych XIX w. Stopień zróżnicowania społeczności żydowskiej zamieszkującej historycznie polskie tereny uświadamia chociażby fakt, iż wydawana w tym okresie prasa żydowska ukazywała się w czterech różnych językach: po polsku, jak warszawska „Jutrzenka” i późniejszy „Izraelita”; po niemiecku, jak „Jüdische Lemberger Zeitung” (poprzednik „Der Israelit”); po hebrajsku, jak wileński „Ha-Karmel” i warszawska „Ha-Cefira”; oraz w jidysz, jak „Warszojer Jidisze Cajtung”. Czasopisma te stanowiły forum, na którym dyskutowano o nowych poglądach oraz wypowiadano opinie dotyczące przyszłości, perspektyw, ambicji oraz dylematów egzystencjalnych, z jakimi przedstawiciele społeczności żydowskiej musieli się zmagać w obliczu dokonujących się zmian.

Haskala oznaczała dążenie do równouprawnienia i dostosowania norm kształtujących życie do wymogów współczesności. Przyczyniła się do rozwoju świeckiego szkolnictwa, podstawowego etapu na drodze laicyzacji i unowocześnienia życia. Spowodowała, iż naruszona została zaporą oddzielająca tradycyjną społeczność żydowską od reszty społeczeństwa. Zwolennicy Haskali propagowali koncepcję Polaka wyznania mojżeszowego, lojalnego obywatela, patrioty – świadomego wszakże swoich korzeni i zachowującego związek z tradycją. Praktyka okazała się inna. Modernizacja, wzbudzając pragnienie kulturowej asymilacji, powodowała rozluźnienie dotychczasowych więzi społecznych, nie dając odchodzącym od tradycji Żydom gwarancji na udaną integrację z otaczającym nieżydowskim społeczeństwem. Asymilacja poczyniła postępy w Europie Zachodniej, w Europie Środkowej i na Wschodzie proces ów przebiegał znacznie wolniej. Zamieszkujący na tych terenach Żydzi silniej byli związani ze światem tradycyjnych wartości, trudniej było im wyzbyć się ciężącego na nich odium obcości, inności, znaleźć miejsce w społeczeństwie.

Aspirujący do polskości Żydzi już w XIX w. wnieśli znaczący wkład do polskiej kultury. Jako wydawcy przyczynili się do popularyzowania literatury polskiej; na jej rozwój wpływali również poprzez finansowe wsparcie udzielane polskim pisarzom – zazwyczaj w postaci zapłaty za nienapisane jeszcze utwory<sup>7</sup>. *Chłopi*,

J. Holzer, *Enlightenment, Assimilation, and Modern Identity: The Jewish Elite in Galicia*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 12, 1999, s. 79–85; M. Pelli, *When did Haskalah begin? Establishing the Beginning of Haskalah Literature and Definition of Modernism*, „Leo Baeck Institute Year Book” t. 48, 2003, s. 55–96.

<sup>7</sup> M. Fuks, *Żydzi w Warszawie. Życie codzienne, wydarzenia, ludzie*, Poznań 1992, s. 91–97, 217–224; Z. Borzymińska, R. Żebrowski, *Kultura Żydów polskich w XX wieku*, Warszawa 1993, s. 161–163.



ludowa epopeja Władysława Reymonta, uhonorowana nagrodą Nobla, powstała na zamówienie Bronisława Natanson<sup>8</sup>. Maria Dąbrowska mogła tworzyć *Noce i Dnie* dzięki subwencjom Jakuba Mortkowicza – ten ostatni subsydiów udzielał również Stefanowi Żeromskiemu<sup>9</sup>. Żydowscy potentaci finansowi wspierali polskich artystów i polską sztukę. Dawid Rosenblum, warszawski bankier, finansował powstanie *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki<sup>10</sup>. Leopold Kronenberg łożył sumy na budowę warszawskiej filharmonii<sup>11</sup>.

Żydzi nie tylko wspierali finansowo rozwój polskiej kultury, ale również aktywnie ją współtworzyli – jako artyści, muzycy czy naukowcy. Mimo to niejednokrotnie poddawano w wątpliwość ich prawo do reprezentowania polskiej kultury czy też wypowiedzania sądów na jej temat – by wspomnieć tylko *casus* Wilhelma Feldmana. Kariera tego pisarza i literaturoznawcy znakomicie egzemplifikuje sytuację przedstawiciela żydowskiej inteligencji w Polsce. Mimo iż był zafascynowany polskością od dzieciństwa, z racji pochodzenia wielokrotnie kwestionowano jego prawo pisania o polskiej literaturze i krytycznego wypowiedzania się na jej temat<sup>12</sup>. Z podobnymi reakcjami, chociaż nieco rzadziej niż pisarze czy poeci, spotykali się żydowscy plastycy. Sprzeciw obrońców czystości i rdzennego charakteru polskiej kultury wywoływały zwłaszcza międzynarodowe prezentacje sztuki polskiej, na które w dużej części składały się dzieła twórców pochodzenia żydowskiego<sup>13</sup>. Żydom odmawiano prawa do reprezentowania polskiej kultury nie tylko ze względu na rzekomo niskie walory artystyczne tworzonych przez nich dzieł, ale również wtedy, gdy wartościowano je wysoko. Strach przed „zażydzeniem” polskiej kultury dotyczył szczególnej opcji politycznej, nie był zjawiskiem powszechnym, trzeba wszakże przyznać, iż antyżydowska retoryka polskich narodowców – głośna, pełna nośnie sformułowanych haseł, miała szeroki zakres oddziaływania. Na podatny grunt padała zwłaszcza wśród zubożałych mas społeczeństwa.

Jako jedna z koncepcji rozwiązania „kwestii żydowskiej”, asymilacja okazała się ideą przebrzmiałą już w latach poprzedzających polską niepodległość – zanim zdołała się przyczynić do jakiegoś znaczącego przemodelowania wewnętrznej struktury żydowskiego społeczeństwa w Polsce<sup>14</sup>. Zasymilować *par excellence* z polskim

<sup>8</sup> M. Fuks, *Żydzi w Warszawie...*, s. 219.

<sup>9</sup> J. Olczak-Ronikier, *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2002, s. 193.

<sup>10</sup> K. Sroczyńska, *Matejko. Obrazy olejne*, Warszawa 1993, s. 154.

<sup>11</sup> M. Fuks, *Żydzi w Warszawie...*, s. 126, 245.

<sup>12</sup> E. Mendelsohn, *Jewish Assimilation in Lvov. The case of Wilhelm Feldman*, „Slavic Review” t. 28, 1969, nr 4, s. 577–590.

<sup>13</sup> M. Hurajewicz, *O żydach malarzach w sztuce polskiej*, „Ogniwo” 1921, nr 1, s. 35; K.L., *Wystawa sztuki francuskiej*, „Myśl Narodowa” 1929, nr 21, s. 334; S. Pieńkowski, *Wystawa sztuki austriackiej*, „Myśl Narodowa” 1930, nr 21, s. 333; M. Pawlikowski, *Sztuka narodowa*, „Myśl Narodowa” 1932, nr 28, s. 406–407; M. Treter, *Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej*, „Sztuki Piękne” 1933, nr 4, s. 140–141.

<sup>14</sup> C. Stopnicka-Heller, *Assimilation: A Deviant Pattern Among the Jews in Interwar Poland*, „Jewish Journal of Sociology” t. 15, 1973, s. 221–239; cadem, *Poles of Jewish Background – The*



społeczeństwem udało się tylko jednostkom. Znacznie szersze warstwy żydowskiego społeczeństwa ulegały zjawisku akulturacji – przejmowania z polskiej (czy szerzej – europejskiej) kultury nowych wzorców zachowania i wartości – procesowi, który alienując podlegających mu Żydów z życia tradycyjnej wspólnoty, w zamian nie dawał członkom społeczności żydowskiej szans na pełne, oparte na równych zasadach współuczestnictwo w życiu otaczającej ich polskiej większości<sup>15</sup>.

Dla rozczarowanych nieudaną próbą zintegrowania się z polskim społeczeństwem alternatywę stanowiły nowe zjawiska życia politycznego, zyskujące na znaczeniu w drugiej połowie XIX w. i na początku następnego stulecia – socjalizm i syjonizm. Lewicowe ideały, zasadzające się na przekonaniu o „równości i braterstwie”, pociągały Żydów ze względu na nadzieję, jaką ze sobą niosły: zniesienia społecznych barier, upadku klasowych podziałów, równouprawnienia bez względu na pochodzenie czy wyznanie. Syjoniści szukali możliwości rozwiązania „kwestii żydowskiej” w inny sposób. Pragnęli zaszczerpić Żydom poczucie wspólnoty, które opierałoby się na czymś więcej niż tylko odrębności religijnej czy etnicznej – obudzić wśród członków mniejszości wyznaniowej nową narodową tożsamość, stworzyć Żydom ojczyznę. Syjonizm, nieunikniona konsekwencja nastrojów panujących w Europie Środkowej w przededniu upadku monarchii Habsburgów, w okresie wzmagających się konfliktów na tle narodowościowym, stanowił dla Żydów szansę, iż również im uda się odnaleźć miejsce między narodami świata. W obręb społeczności żydowskiej wnosił nowe i ważne doświadczenia: narodową

*Case of Assimilation without Integration in Interwar Poland*, [w:] *Studies on Polish Jewry 1919–1939*, red. J.A. Fishman, New York 1974, s. 242–276; J. Lichten, *O asymilacji Żydów w Polsce od wybuchu pierwszej wojny światowej do końca drugiej wojny 1914–1945*, „Zeszyty Historyczne” 1977, nr 42, s. 96–134; E. Mendelsohn, *A Note of Jewish Assimilation in the Polish Land*, [w:] *Jewish Assimilation in Modern Times*, red. B. Vago, Boulder, Colorado 1981, s. 141–150; A. Cała, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864–1897). Postawy, konflikty, stereotypy*, Warszawa 1989; S.A. Blejwas, *Why Did Assimilation Fail in the Kingdom of Poland between 1864–1897?*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 8, 1994, s. 325–329; T.R. Weeks, *Poles, Jews, and Russians, 1863–1914: The Death of the Ideal of Assimilation in the Kingdom of Poland*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 12, 1999, s. 242–256.

<sup>15</sup> Por. (kwestie terminologiczne): M. Kaplan, *Tradition and Transition. The Acculturation, Assimilation and Integration of Jews in Imperial Germany*, „Leo Baeck Institute Year Book” t. 27, 1982, s. 4–7 (Defining Assimilation, Acculturation, Integration); T. Gąsowski, *Między gettem a światem. Dylematy ideowe Żydów galicyjskich na przełomie XIX i XX wieku*, Kraków 1997, s. 7 oraz: J. Lichten, *Uwagi o asymilacji i akulturacji Żydów w Polsce w latach 1863–1943*, „Znak” 1988, nr 5–6, s. 47–76; J. Holzer, *Asymilacja i akulturacja Żydów galicyjskich*, „Więź” 1989, nr 6, s. 101–112; E. Mendelsohn, *The Problem of Jewish Acculturation in Inter-War Eastern Europe*, [w:] *Minority Problems in Eastern Europe Between the World Wars*, red. A. Greenbaum, Jerozolima 1988, s. 113–116; J. Żyndul, *Z getta do asymilacji. Żydzi w poszukiwaniu tożsamości*, [w:] *Tematy żydowskie*, red. E. Tarba, R. Tarba, Olsztyn 1999, s. 55–72; A. Landau-Czajka, *Syn będzie Lech... Asymilacja Żydów w Polsce międzywojennej*, Warszawa 2006. Zob. też: Z. Bauman, *Exit Visas and Entry Tickets: Paradoxes of Jewish Assimilation*, „Telos” 1988, nr 77, s. 45–79; H. Markiewicz, *Asymilacja Żydów jako temat literatury polskiej*, Warszawa 1990.



godność i dumę, nowego rodzaju poczucie wspólnoty i przynależności – wartości szczególnie cenne dla ludzi nieodmiennie od wieków skazanych na status „innego”, „obcego” w społeczeństwie.

Różnice światopoglądowe dzielące społeczność żydowską znalazły odzwierciedlenie w rozbiciu żydowskiej sceny politycznej. Wśród Żydów znaczący wzrost aktywności w tej dziedzinie przypadł na schyłek XIX i początek XX w. W 1897 r. w Wilnie zainicjowała działalność partia żydowskich socjalistów – Bund, jedno z najważniejszych żydowskich ugrupowań politycznych w międzywojennej Polsce. Pięć lat później, w tym samym mieście, powołany został do życia ruch religijnych zwolenników syjonizmu – Mizrachi, o skrajnie odmiennym programie. Ideologiczną przepaść między tymi dwiema organizacjami wypełniła, utworzona w 1904 r. na zjeździe w Krakowie, syjonistyczno-socjalistyczna partia Poalej Syjon. Zróżnicowania żydowskiej sceny politycznej dopełniło Agudas Isroel, stronnictwo zwolenników ortodoksji istniejące od roku 1912.

Rozwarstwienie w sferze życia politycznego – chociaż wynikały z niego zaciekle spory zwolenników różnych ugrupowań – nie miało aspektu jedynie negatywnego. Świadcząc, jak bardzo u progu niepodległości żydowscy obywatele Drugiej Rzeczypospolitej różnili się, oceniając aktualną sytuację oraz perspektywy dotyczące przyszłości, stanowiło zarazem przejaw ideowego bogactwa cechującego polityczne i społeczne życie przedstawicieli mniejszości żydowskiej w Polsce. Następne lata przyniosły Żydom możliwości dalszego rozwoju, nie tylko w zakresie życia politycznego, ale i kulturalnego. Członkowie prężnej społeczności potrafili je wykorzystać, czego świadectwo stanowi nieporównywalny z innymi krajami Europy Środkowej rozkwit kultury polskich Żydów w latach międzywojennych.

Aktywnością przedstawicieli własnej społeczności na polu nauki i sztuki Żydzi mogli się poszczycić już wcześniej. Mimo że oddziaływanie Haskali na ziemiach polskich przyniosło efekty później niż na zachodzie Europy, było ono na tyle silne, aby w lata niepodległości Żydzi mogli wkroczyć jako mniejszość, która wyłoniła z siebie utalentowanych naukowców, literatów oraz artystów – co bynajmniej nie znaczy, iż życie kulturalne społeczności żydowskiej opierało się wyłącznie na działalności wybitnych jednostek. Pierwsze żydowskie organizacje i instytucje kulturalne zaczęły powstawać jeszcze przed pierwszą wojną światową. We Lwowie w 1888 r. powstał pierwszy teatr żydowski. W tym samym mieście w roku 1901 utworzono pierwszy żydowski klub sportowy. W Warszawie w 1910 założono pierwsze muzeum żydowskie na ziemiach polskich<sup>16</sup>. Tegoż roku powstało w mieście Żydowskie Kółko Artystyczne, skupiające zarówno artystów, jak i literatów<sup>17</sup>. Rok później zorganizowano w Warszawie pierwszą wystawę prac artystów żydow-

<sup>16</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 315.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 236.



skich<sup>18</sup>. W owym okresie zawiązało się również lwowskie Koło Miłośników Sztuki Żydowskiej<sup>19</sup>.

Bujny rozkwit życia instytucjonalnego stanowił ukoronowanie trwającego kilkadziesiąt lat procesu przenikania prądów sekularyzacyjnych w obręb społeczności żydowskiej. Jak wynika z badań Jerzego Malinowskiego, załączki żydowskiego środowiska artystycznego kształtowały się na ziemiach polskich od lat osiemnastych XIX w.<sup>20</sup> Już w owym okresie artyści żydowscy znajdowali oparcie we własnej tradycji, obejmującej sztuki piękne. Stanowiła ją legenda otaczająca postać Maurycego Gottlieba (1856–1879), związanego z Krakowem, zmarłego przedwcześnie żydowskiego malarza, który zarówno dla artystów jego własnej generacji, jak i kolejnych pokoleń, miał się stać kimś w rodzaju patrona artystycznego dorobku polskich Żydów.

Nieco ponad dwadzieścia lat po śmierci Maurycego Gottlieba, daremnie usiłującego postawić znak równości między polską i żydowską częścią swej tożsamości, dorobek artystyczny twórców żydowskich został na dobre włączony w debatę na temat narodowych wartości kultury żydowskiej. Na jej wspieraniu i rozwoju zależało politykom żydowskim różnych opcji<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Kolejne prezentacje dzieł artystów żydowskich w Warszawie odbyły się w latach: 1913, 1914, 1916. Ibidem, s. 229–230, 238. Zob. też: R. Piątkowska, *Żydowskie środowisko artystyczne w Warszawie w początkach XX wieku*, [w:] *Sztuka lat 1905–1923, malarstwo – rzeźba – grafika – krytyka artystyczna* (Materiały z konferencji naukowej, Toruń, 21–23 września 2005), red. M. Geron, J. Malinowski, Toruń 2006, s. 147–153.

<sup>19</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 315; idem, *Malarstwo i rzeźba*, [w:] *Żydzi w Polsce. Dzieje i kultura*, red. J. Tomaszewski, A. Żbikowski, Warszawa 2001, s. 303. Wcześniej niż lwowskie Koło Miłośników Sztuki Żydowskiej, w roku 1907, powstało Żydowskie Towarzystwo Popierania Sztuki Żydowskiej w Berlinie (Ferein zur Förderung Jüdischen Kunst), z inicjatywy którego przygotowano w Berlinie w roku 1907 Wystawę Artystów Żydowskich. Później niż we Lwowie, w roku 1916, powstało w Piotrogradzie Żydowskie Towarzystwo dla Rozwoju Sztuki (Jewriejskoje obszczestwo pooszczrenija chudożestw). J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 140; J.E. Bowlt, *From the Pale of Settlement to the Reconstruction of the World*, [w:] *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928* (katalog wystawy), red. R. Apter-Gabriel, Muzeum Izraela, Jerozolima 1987, s. 47–49.

<sup>20</sup> W Warszawie jeszcze wcześniej. J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 39, 229.

<sup>21</sup> Zob.: J. Żyndul, *Państwo w państwie? Autonomia narodowo-kulturalna w Europie środkowo-wschodniej XX wieku*, Warszawa 2000, s. 18–31 („Syjonizm a *Gegewartsarbeit*”), s. 35–39 („Autonomia narodowo-kulturalna w programach żydowskich partii lewicowych w Cesarstwie Rosyjskim”); M. Berkowitz, *Art in Zionist Popular Culture and Jewish National Self-Consciousness, 1897–1914*, [w:] *Art and its Uses. The visual Image and Modern Jewish Society*, red. E. Mendelsohn, New York–Oxford 1990, s. 9–42 (Studies in Contemporary Jewry, t. 6); idem, *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*, Cambridge University Press 1993; J.D. Zimmerman, *Poles, Jews and the Politics of Nationality. The Bund and the Polish Socialist Party in Late Tsarist Russia, 1892–1914*, Madison, Wisconsin 2004, s. 227–254 (From Politics to the New Yiddish Culture: The Bund in the Period of Revolutionary Defeat, 1907–1911).



„Odrodzenie” narodowej kultury Żydów w diasporze stało się ważnym celem syjonistów, gdy zawiodły ich nadzieje na rychłe utworzenie państwa żydowskiego. Ideologia, którą głosili – w latach międzywojennych jeden z głównych nurtów życia politycznego Żydów w Polsce – od lat pociągała za sobą znaczące przeobrażenia w łonie społeczności żydowskiej. Za jej przyczyną zmieniali przekonania oraz przedefiniowywali własną tożsamość członkowie różnych warstw społeczeństwa żydowskiego. Syjonizm znajdował zwolenników zarówno w gronie osób, które w znacznym stopniu uległy procesowi laicyzacji, jak i wśród przedstawicieli społeczności tradycyjnej. Jednocześnie w tych samych grupach, z różnych powodów, syjonistyczne koncepcje spotykały się ze zdecydowanym odrzuceniem<sup>22</sup>. Intelktualny ferment, do jakiego doszło w obrębie społeczności żydowskiej pod wpływem idei głoszonych przez syjonistów, odegrał zasadniczą rolę nowym samookreśleniu się jej członków, którzy z wielu powodów albo ponosili porażkę, próbując się asymilować z otaczającym społeczeństwem, albo wcale nie usiłowali się asymilować.

W Krakowie – ciesząc się poparciem społeczeństwa żydowskiego, syjoniści bardzo znacząco oddziaływali na życie żydowskiej elity miasta, twórców, artystów. W innych regionach kraju większą rolę w promowaniu świeckiej kultury żydowskiej, opartej na języku jidysz, odgrywał Bund – dokonawszy wcześniej ważnej programowej korekty, godzącej lewicowe założenia partii z realizacją postulatów narodowych<sup>23</sup>. Pewne zasługi w tym zakresie położyli również działacze założonej w 1917 r. liberalnej Jidyse Folks Partai.

Lata niepodległości zaowocowały w Polsce niebywałą eksplozją działań we wszystkich dziedzinach życia artystycznego. Ważna część dorobku tych lat związana jest z obecnością Żydów, jako komponentu polskiej kultury okresu międzywojennego. Żydzi znaleźli się zarówno wśród twórców, jak i konsumentów wszelkiego rodzaju poczynań w zakresie sztuki i kultury, weszli w skład najważniejszych ugrupowań literackich i artystycznych, parali się krytyką artystyczną, stanowili temat utworów literackich i plastycznych, wreszcie przedmiot napaści obrońców polskości z kręgów narodowo-radykalnych.

<sup>22</sup> Por.: Y. Salomon, *Zionism and Anti-Zionism in Traditional Judaism in Eastern Europe*, [w:] *Zionism and Religion*, red. S. Almog, J. Reinharz, A. Shapira, Brandeis University Press in Association with Zalman Shazar Center for Jewish History, Hanover 1998, s. 25–43.

<sup>23</sup> Ciekawe uwagi na ten temat poczynił niedawno David Fishman. Wbrew obiegowym opiniom badacz kwestionuje pogląd o znaczącej roli, jaką Bund miał wywrzeć na rozwój kultury jidysz. Odwracając akcenty, Fishman pisze, iż to nie tyle Bund zajmował centralną pozycję w historii kultury jidysz, ile właśnie kultura jidysz odegrała ważną rolę w historii Bundu. Posługując się przykładem literatury, badacz dowodzi, że kultura jidysz miała dla działaczy partyjnych znaczenie przede wszystkim jako środek propagandowy. Nie spotykała się z ich zainteresowaniem, jeżeli nie nadawała się do celów agitacyjnych. D.E. Fishman, *The Bund and Modern Yiddish Culture*, [w:] *The Emergence of Modern Jewish Politics. Bundism and Zionism in Eastern Europe*, red. Z. Gitelman, Pittsburgh 2003, s. 107–119.



Sama konstatacja, że artyści o żydowskim rodowodzie tworzyli trzon takich ugrupowań jak „Skamander” czy „Rytm”, że odgrywali znaczącą rolę w życiu kulturalnym lat międzywojennych, dotyka jednak tylko części zjawiska. Niezależnie od dorobku artystycznego i literackiego polskich Żydów, który wszedł do kanonu wiedzy o polskiej kulturze, przez cały okres dwudziestolecia Polska stanowiła bodaj najważniejsze centrum rozwoju specyficznej, różnorodnej, sytuującej się na ubożcu głównych nurtów kultury żydowskiej. Właśnie w międzywojennej Polsce, a nie gdzie indziej, położono podwaliny pod rozwój, wyłączonej z zakresu zainteresowań akademików, żydowskiej nauki – obejmującej między innymi studia judaistyczne, filologiczne, historię, nauki społeczne, kulturoznawstwo. W Polsce, w każdym z większych miast działało nawet po kilka żydowskich teatrów<sup>24</sup>. Specjalne towarzystwa muzyczne popularyzowały wśród żydowskiej publiczności utwory zarówno żydowskich, jak i nieżydowskich kompozytorów<sup>25</sup>. Spora część żydowskich artystów współtworzyła, oprócz najważniejszych i najbardziej znanych ugrupowań i instytucji życia artystycznego, odrębne organizacje skupiające artystów żydowskich. Bardzo dynamicznie rozwijał się w Polsce żydowski przemysł filmowy<sup>26</sup>.

Różnorodność poczynań w zakresie kultury i sztuki tworzonej przez Żydów nasuwa skojarzenia z odmiennością postaw i poglądów cechujących żydowskich polityków – porównanie takie bynajmniej nie jest przypadkowe. W międzywojennej Polsce, oprócz twórców pochodzenia żydowskiego niemal całkowicie spolonizowanych, działali artyści i literaci związani z kręgiem kultury jidysz. Na pograniczu obu zjawisk znajdowali się twórcy, którzy, ulegając wpływowi kultury polskiej, nie tracili związku z tradycją żydowską. Oprócz artystów i literatów grono to tworzyli inni przedstawiciele żydowskiej inteligencji: naukowcy, urzędnicy, intelektualiści, reprezentanci wolnych zawodów. Byli to zazwyczaj – biorąc pod uwagę chociażby przykład Krakowa – lojalni obywatele, nierzadko szczerzy polscy patrioci. Jak zatem wytłumaczyć szerokie poparcie, jakim nie tylko w obrębie owej części społeczeństwa i nie tylko w Krakowie cieszyli się syjoniści – politycy postulujący rozwiązanie „kwestii żydowskiej” w sposób niewątpliwie radykalny<sup>27</sup>?

<sup>24</sup> *Teatr żydowski w Polsce*, red. A. Kuliowska-Korzeniewska, M. Leyko, Łódź 1998; *Teatr żydowski w Krakowie. Studia i materiały*, red. J. Michalik, E. Prokop-Janiec, Kraków 1995 (Studia Polono-Judaica: Series Fontium, 3).

<sup>25</sup> I. Fater, *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, tłum. E. Świdarska, Warszawa 1997.

<sup>26</sup> W. Stradomski, *Film żydowski w międzywojennej Polsce*, „Powiększenie” 1990, nr 1–4, s. 95–108; N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, Kraków 2002.

<sup>27</sup> Syjoniści cieszyli się dużym poparciem przede wszystkim wśród mieszkańców Galicji. W 1938 r. w wyborach samorządowych we Lwowie wszystkich 16 żydowskich radnych wybrano z bloku syjonistycznego, w Krakowie na 13 żydowskich radnych przypadło dziewięciu syjonistom – dla porównania w Warszawie syjonistom przypadło zaledwie 19% głosów oddanych na partię żydowskie. Podaję za: A. Polonsky, *The New Jewish Politics and Its Discontents*, [w:] *The Emergence*

W ciągu dwudziestu lat istnienia państwa polskiego w sposobie, w jaki kształtowała się narodowa i kulturowa tożsamość polskich Żydów, następowała nieuchronna zmiana akcentów. Nieunikniony, wydawałoby się, proces polonizacji zaczął ulegać zachwianiu czy nawet odwróceniu. Ataki z prawej strony sceny politycznej, przyjmowane najpierw z niedowierzaniem, ostatecznie powodowały, że Żydzi tracili nadzieję, iż narastające problemy uda się kiedykolwiek rozwiązać. Obok poczucia bezsilności i zwątpienia pojawiło się rozgoryczenie, gdy okazało się, że reakcją przeważającej części polskiego społeczeństwa na wzrastającą brutalność antysemitycznych zachowań jest albo obojętność, albo rosnąca nieufność wobec Żydów. W takiej sytuacji syjonistyczna alternatywa dla wielu członków społeczności żydowskiej stawała się „dziejową koniecznością”. Fakt, iż znaczną część prasy syjonistycznej w Polsce wydawano w języku polskim – wielu jej czytelników nie władało dostatecznie dobrze ani postulowanym przez syjonistów językiem hebrajskim, ani niechętnie skądinąd używanym przez nich językiem jidysz – można potraktować jako „dziejową ironię”<sup>28</sup>.

Przyswajanie sobie języka polskiego, którym w latach międzywojennych posługiwała się znaczna grupa polskich Żydów, stanowiło jedną z ważniejszych części dokonującej się osmozy kulturalnej. W przypadku poetów i pisarzy kryterium języka, w jakim tworzyli swoje utwory, odgrywało poważną rolę, w odniesieniu do sztuk plastycznych było ono mniej przydatne – o fakcie, iż żydowskie środowisko artystyczne może być dzisiaj analizowane jako osobne zjawisko, nie zdecydował bowiem ani język, jakim posługiwali się związani z nim twórcy, ani środki formalne.

Początkowo artyści pochodzenia żydowskiego utrzymywali między sobą jedynie kontakty towarzyskie<sup>29</sup>. Środowisko artystyczne w pełnym tego słowa znaczeniu – z własnymi instytucjami oraz ruchem wystawienniczym – wykształciło się dopiero w Polsce niepodległej (pomijając pierwsze, wspomniane wyżej inicjatywy, które miały miejsce jeszcze przed pierwszą wojną światową). Najważniejszym

*of Modern Jewish Politics...*, s. 36. W 1928 r. w wyborach parlamentarnych w Krakowie na Blok Narodowo Żydowski w Małopolsce głosowało 88,2% wyborców, w roku 1930 – 90,2%. A. Hafftko, *Życie parlamentarne Żydów w Polsce Odrodzonej*, [w:] *Żydzi w Polsce Odrodzonej. Działalność społeczna, gospodarcza i kulturalna*, red. I. Schiper, A. Tartakower, A. Hafftko, Warszawa 1933, s. 308. Zob. też: C. Brzoza, *Cracow's Jews and the Parliamentary Elections 1919–1939*, [w:] *The Jews in Poland*, red. S. Kapralski, t. 2, Kraków 1999, s. 261–271.

<sup>28</sup> Por.: Ch. Shmeruk, *Hebrew-Yiddish-Polish: A Trilingual Jewish Culture*, [w:] *The Jews of Poland Between the Two World Wars*, red. Y. Gutman, E. Mendelsohn, J. Reinharz, Ch. Shmeruk, Hanover–London 1989, s. 285–312. M. Berkowitz, *The Debate about Hebrew, in German: The Kulturfrage in the Zionist Congresses 1897–1914*, [w:] *Inseiders and Outseiders. Jewish and Gentile Culture in Germany and Austria*, red. D.C.G. Lorenz, G. Weinberger, Detroit, Michigan 1994, s. 109–115; S. Martin, *Yiddish in Kraków: Religious and Cultural Responses to Assimilation*, „Scripta Judaica Cracoviensia” t. 1, 2002, s. 113–125.

<sup>29</sup> J. Malinowski, *Żydowskie środowisko artystyczne w międzywojennej Polsce*, [w:] *Wystawa dzieł artystów żydowskich 1918–1939*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, 1987, s. 7.



ośrodkiem skupiającym artystów żydowskich w latach międzywojennych była Warszawa. Istotne znaczenie miały również środowiska wileńskie, łódzkie, lwowskie i krakowskie. Lokalizacja liczących się żydowskich centrów artystycznych nie zawsze była tożsama z mapą największych i najważniejszych miast Drugiej Rzeczypospolitej – pewne znaczenie w latach międzywojennych uzyskało również środowisko białostockie<sup>30</sup>.

Właśnie w Białymstoku w 1919 r. zorganizowano pierwszą po wojnie Wystawę Żydowskiego Malarstwa i Rzeźby; tegoż roku w Łodzi powstała pierwsza żydowska grupa literacko-artystyczna „Jung Idysz”<sup>31</sup>. Kolejne żydowskie wystawy sztuki odbyły się we Lwowie w 1920, w Warszawie oraz Łodzi w 1921 r., w Wilnie I Wystawę Sztuki Żydowskiej zorganizowano w roku 1923<sup>32</sup>. Równocześnie powstawać zaczęły żydowskie organizacje, mające na celu wspieranie twórców żydowskich oraz popularyzowanie sztuki i zagadnień artystycznych w kręgu żydowskich odbiorców. Dzięki ich działalności, oprócz wystaw zbiorowych, zorganizowano w latach międzywojennych wiele wystaw indywidualnych. Przedsięwzięcia takie cieszyły się sporym zainteresowaniem żydowskiej publiczności, pieczę nad ich powodzeniem sprawowały lokalne czasopisma żydowskie, wypełniając w ten sposób, przynajmniej częściowo, deficyt w zakresie żydowskiej prasy specjalistycznej. Po wojnie wznowiło działalność lwowskie Koło Miłośników Sztuki Żydowskiej<sup>33</sup>. Gdy organizacja się rozpadła, w jej miejsce utworzono Żydowskie Koło Artystyczno-Literackie (od roku 1928 Żydowskie Towarzystwo Literacko-Artystyczne)<sup>34</sup>. W Warszawie w 1919 r. powstała efemeryczna organizacja skupiająca artystów żydowskich – Zrzeszenie „Muza” – z której wyłonił się równie efemeryczny Warszawski Krąg Artystyczny<sup>35</sup>. W 1921 r. utworzono w stolicy Komitet do Spraw Sztuki Żydowskiej – przekształcony po dwóch latach w Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych<sup>36</sup>. W mieście działało również Stowarzyszenie Żydowskich Artystów Plastyków w Polsce oraz Związek Grafików Żydowskich<sup>37</sup>. W pierwszej połowie

<sup>30</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 397–399.

<sup>31</sup> J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.

<sup>32</sup> W Łodzi już w 1918 r. odbyły się dwie wystawy – Wiosenna i Zimowa, zorganizowane przez Stowarzyszenie Artystów i Zwolenników Sztuk Pięknych, zdominowane ilościowo przez artystów żydowskich. Jerzy Malinowski sugeruje, iż można je uznać za „pierwsze duże wystawy środowiska żydowskiego w Łodzi”. J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 284, zob. też s. 244, 384.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 316.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 317.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 241.

<sup>36</sup> E. Podhorizer-Sandel, *Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1974, nr 3, s. 37–51. J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 244.

<sup>37</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 265. Istniało również Zrzeszenie Żydowskich Artystów Plastyków w Polsce. Jego prezesem był Feliks Frydman (1879–1942).

lat dwudziestych organizacje o podobnym profilu powstały również w Wilnie<sup>38</sup>. Najpóźniej, u schyłku dekady, nastąpiła konsolidacja środowiska krakowskiego. W 1929 r. utworzono w mieście, na wzór warszawski, Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych. W lutym 1930 r. staraniem Towarzystwa otwarto I Wystawę Malarzy Żydowskich. Z końcem następnego roku zainicjowało działalność Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie.

Przytoczenie większości zawartych wyżej informacji dotyczących żydowskiego środowiska artystycznego nie byłoby możliwe bez szczegółowych i na szeroką skalę zakrojonych badań Jerzego Malinowskiego. Skupiając uwagę, już od schyłku lat siedemdziesiątych, na działalności twórców żydowskich w Polsce, badacz wyprzedził zjawisko, jakim po latach przemilczeń stało się lawinowe – zwłaszcza po 1989 r. – zainteresowanie historią i kulturą polskich Żydów<sup>39</sup>. Oprócz Jerzego Malinowskiego, wśród badaczy którzy zdołali ocalić bardzo wiele cennych informacji dotyczących artystów żydowskich działających w Polsce, wymienić należy Józefa Sandla – żydowskiego historyka i krytyka sztuki, współuczestnika działań podejmowanych przez żydowskie środowisko artystyczne w latach międzywojennych, autora kilku książek i wielu tekstów, oraz Ernestynę Podhorizer-Sandel. Autorce tej, oprócz artykułów dotyczących działalności żydowskich artystów, zawdzięczamy znaczną część informacji na temat żydowskiego środowiska artystycznego w Polsce, stanowiących obecnie fragment przechowywanego w Żydowskim Instytucie Historycznym Archiwum Józefa i Ernestyny Sandłów<sup>40</sup>. Chociaż

M. Tarnowska, *Frydman Feliks*, [w:] *Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, t. 1, oprac. Z. Borzumińska, R. Żebrowski, Warszawa 2003, s. 149.

<sup>38</sup> Jerzy Malinowski pisze o założonym w latach dwudziestych wileńskim Związku Żydowskich Artystów Plastyków (którego prezesem był Mojżesz Lejbowski a miejscem wystaw gmach Gminy przy ul. Mickiewicza), a następnie o powstałym ok. 1924 r. Żydowskim Towarzystwie Popierania Sztuki, mieszczącym się przy ul. Wielkiej 66. Joanna Lisek wymienia istniejący w Wilnie od 1924 r. Związek Plastyków Żydowskich, w 1925 zarejestrowany pod nazwą Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków. Jako prezesa organizacji wymienia Mojżesza Lejbowskiego, a jako miejsce spotkań i wystaw artystów lokal przy Pohulance 18. J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 383-384; J. Lisek, *Jung Wilne – żydowska grupa artystyczna*, Wrocław 2005, s. 33.

<sup>39</sup> Po raz pierwszy obszerniejsze omówienie twórczości działających w Polsce artystów żydowskich znalazło się w katalogu wystawy przygotowanej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w roku 1979: *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*, oprac. P. Łukaszewicz, J. Malinowski, Wrocław 1980, s. 22-24. Sporo dzieł artystów żydowskich zaprezentowano już wcześniej w ramach wystawy: *Ekspresjonizm w grafice polskiej*, oprac. Z. Kucielska, J. Malinowski, Muzeum Narodowe, Kraków 1976. W latach osiemdziesiątych odbyły się jeszcze dwie wystawy obejmujące dorobek artystyczny polskich Żydów: *Kultura ocalona* w Muzeum Narodowym w Warszawie (1983) oraz wymieniona wyżej wystawa w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, ukazała się także wspomniana już książka Jerzego Malinowskiego poświęcona łódzkiej grupie „Jung Idysz”. U schyłku dekady, zapewne nieprzypadkowo w roku 1989, w Muzeum Narodowym w Krakowie Marek Rostworowski przygotował kolejną ekspozycję, najobszerniejszą z dotychczasowych: *Żydzi – polscy*.

<sup>40</sup> J. Sandel, *Jidische motiun in der pojlnisz kunst*, Warszawa 1954; idem, *Umgekumene jidische kinsler in Pojln*, t. 1-2, Warszawa 1957-1958; idem, *Plastisze kunst baj Jidn in Pojln*, Warszawa



oboje badacze jako pierwsi podjęli próbę udokumentowania artystycznego dorobku polskich Żydów, wymienieni zostali po Jerzym Malinowskim, bowiem wyniki ich pracy, opublikowane jedynie częściowo lub – tak jak prace Józefa Sandla – w nieznanym dla większości polskich czytelników języku jidysz, spopularyzowane zostały dopiero dzięki pracy tego badacza, który na dobre wyodrębnił i wprowadził w obręb polskiej historii sztuki problem, jaki stanowi działające w Polsce przed drugą wojną światową, odrębne, skupiające liczne grono twórców żydowskie środowisko artystyczne, w latach międzywojennych tworzące wręcz drugi „niezależny obieg artystyczny” w Polsce – posługując się sformułowaniem autora<sup>41</sup>.

Monumentalne dzieło Jerzego Malinowskiego, podsumowanie wieloletniej pracy badawczej – *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku* – ukazało się w 2000 r. Książka zawiera najobszerniejsze jak dotąd – kilkustronicowe opracowanie na temat krakowskiego Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, uwzględniające jednak, warto dodać, okres jego działalności jedynie do 1934 r.<sup>42</sup> Skromniejsze objętościowo od opracowania Jerzego Malinowskiego hasło encyklopedyczne poświęcone działalności krakowskiego Zrzeszenia zamieściła Renata Piątkowska w *Polskim słowniku judaistycznym*, wydanym w 2003 r.<sup>43</sup> Niektóre z informacji, które znalazły się w tekście, wymagają uściślenia. Leo Schöker istotnie był prezesem organizacji – wyrażając się precyzyjnie: był on jednym z prezesów ZZAMR. Obok niego funkcję tę pełnili Leon Lewkowicz (1935/1936, 1938/1939) oraz Emil Schinagel (1936/1937). Wymieniając wystawy Zrzeszenia poza Krakowem, autorka twierdzi, jakoby jedna z nich odbyła się we Lwowie, pomija natomiast ekspozycję urządzoną w Warszawie w roku 1934<sup>44</sup>.

1964. Józef Sandel publikował również artykuły oraz sporo haseł encyklopedycznych dotyczących działających w Polsce artystów żydowskich. Na temat poszczególnych artystów pisała również Ernestyna Podhorizer-Sandel – szersze ujęcie problemu żydowskiego środowiska artystycznego w Polsce zademonstrowała autorka we wspomnianym wyżej tekście poświęconym Żydowskiemu Towarzystwu Krzewienia Sztuk Pięknych.

<sup>41</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 401. We wstępie do swojej książki Jerzy Malinowski wymienia wszystkie ważniejsze publikacje dotyczące działających w Polsce artystów żydowskich, jakie ukazały się do roku 2000. Ibidem, s. 4–5.

<sup>42</sup> Krótsze wzmianki na temat krakowskiej organizacji autor zamieścił w: J. Malinowski, *Żydowskie środowisko artystyczne w międzywojennej...*, s. 19; idem, *Jewish Artistic Circles in Inter-War Poland*, „Polish Art Studies” t. 10, 1989, s. 64; idem, *Malarstwo i rzeźba...*, [w:] *Żydzi w Polsce...*, s. 320. Wzmianka na temat organizacji pojawiła się również w: Z. Borzymińska, R. Żebrowski, *Kultura Żydów polskich...*, s. 212.

<sup>43</sup> R. Piątkowska, *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, [w:] *Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, oprac. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, t. 2, Warszawa 2003, s. 835.

<sup>44</sup> Jedynym śladem, jaki udało mi się odnaleźć, że członkowie Zrzeszenia urządzili – być może – wystawę we Lwowie, jest odręczna notatka sporządzona przez Ignacego Trybowskiego, przechowywana w Archiwum TPSP w Krakowie. Zawiera ona informację, że w roku 1939, gdy w związku z wybuchem wojny część członków Zrzeszenia wyjechała na Wschód, we Lwowie wystawiał Manuel Rympeł – w ramach wystawy Związku Żydowskich Artystów Plastyków (wcześniej tą samą



Najnowszą publikacją, w której ukazały się wzmianki na temat krakowskiej organizacji jest książka Seana Martina *Jewish Life in Kraków 1918–1939*, opublikowana w 2004 r. Jako datę powstania organizacji autor omyłkowo podaje rok 1933<sup>45</sup>. Pisząc o 171 członkach Zrzeszenia – informacji zaczerpniętej najpewniej ze sprawozdania przesłanego przez artystów do Starostwa Grodzkiego w 1933 r., nie precyzuje, czy dotyczy ona artystów, czy tzw. członków wspierających Zrzeszenie, co jest znacznie bardziej prawdopodobne<sup>46</sup>.

Od roku 1931 do wybuchu drugiej wojny światowej z krakowskim Zrzeszeniem Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy związanych było około siedemdziesięciu artystów żydowskich. Ich twórczość znana jest obecnie w bardzo skromnym zakresie, czego przyczyną stało się zarówno fizyczne unicestwienie członków organizacji w latach drugiej wojny światowej, ludzi nierzadko bardzo młodych lub wkraczających dopiero w okres dojrzałości artystycznej, jak też rozproszenie lub zniszczenie, jakiemu w zawierusze wojennej uległ ich dorobek. Informacje na temat członków krakowskiej organizacji można znaleźć w różnego rodzaju opracowaniach, wydawnictwach encyklopedycznych, słownikach, katalogach wystaw, katalogach aukcyjnych<sup>47</sup>. Obszerniejsze monograficzne opracowania poświęcone

nazwą autor posłużył się, wspominając o wystawie Rympla, która odbyła się w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie w roku 1936). W tym samym tekście Renata Piątkowska podaje, iż członkowie organizacji urządzili wystawy ponad stu artystów. W istocie między 1931 a 1939 r. w wystawach Zrzeszenia uczestniczyło 62 artystów żydowskich związanych z organizacją, urządzono również pięć wystaw malarzy nieżyjących. Siedmiu członków organizacji nie wzięło udziału w żadnej z wystaw Zrzeszenia. W roku 1931 i 1934 członkowie ZZAMR prezentowali w Żydowskim Domu Akademickim prace artystów spoza organizacji – łącznie dziesięciu twórców (członków Zrzeszenia Artystów Plastyków „Jednoróg”). Na wystawie malarstwa portretowego zorganizowanej przez członków Zrzeszenia w roku 1934 pokazano prace kolejnych 16 artystów, część z nich udostępniła organizatorom wystawy kolekcjonerzy prywatni. Na tej samej ekspozycji znalazły się również dzieła innych, nieznanych z nazwiska artystów oraz reprodukcje.

<sup>45</sup> S. Martin, *Jewish Life in Kraków 1918–1939*, Londyn, Portland, Or 2004, s. 216.

<sup>46</sup> Archiwum Państwowe w Krakowie, Starostwo Grodzkie Kraków [StGKr] 247.

<sup>47</sup> *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von Antike bis zur Gegenwart begründet von Ulrich Thieme und Feliks Becker*, t. 1–37, red. H. Vollmer, Lipsk 1907–1950; *Almanach Zagłębia Dąbrowskiego*, [b.m.w.] 1939; *Almanach Żydowski*, wyd. H. Stachel, Lwów 1937; Ch. Aronson, *Art polonais moderne*, Paryż 1929; R. Bartnik, *Malarze żydowscy w zbiorach Muzeum Lubelskiego*, [w:] *Żydzi lubelscy* (Materiały z sesji poświęconej Żydom lubelskim, Lublin, 14–16 grudnia 1994), Lublin 1996, s. 29–45; B. Brus-Malinowska, J. Malinowski, *Kisling i jego przyjaciele*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1996; E. Bénédit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les pays*, t. 1–8, Paryż 1966; J. Blatter, S. Milton, *Art of the Holocaust*, Nowy Jork 1981; A. Cała, H. Węgrzynek, G. Zalewska, *Historia i kultura Żydów polskich*, Warszawa 2000; R. Charmet, *Dictionnaire de l'art contemporain*, Paryż 1965; *Die uns verliessen. Österreichische Maler und Bildhauer der Emigration und Verfolgung*, red. H. Bisanz, A. Krapf-Weiler, E. Baum, Österreichische Galerie im Oberen Belvedere, Wiedeń 1980; *Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich: zur Kulturpolitik des Nationalismus*, red. G. Koller, G. Withalm, Zentralsparkasse und Kommerzbank, Hochschule für angewandte Kunst, Wiedeń 1985; *Ecole de Paris. Artystyci żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka*, red. J. Grabski, TPSP, Kraków 1998; Edouard-Joseph,



twórczości artystów związanych z krakowskim Zrzeszeniem należą jednak do rzadkości. Pierwsza monografia dotycząca jednego z członków organizacji, Abrahama

*Dictionnaire biographique des artistes contemporaines 1910–1930*, t. 1–3, Paryż 1930–1934; *Encyclopedia Judaica*, t. 1–10, red. J. Klatzkin, Berlin 1928–1934; *Encyclopedia Judaica*, t. 1–16, red. C. Roth, G. Wigoder, Jerozolima 1971–1972; M. Grońska, *Nowoczesny drzeworyt polski*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971; *Grosse Jüdische National-Biographie*, t. 1–7, red. S. Wininger, [Lipsk 1927–1936]; *Hagenbund. Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900–1938*, koncepcja wystawy i katalogu: G.T. Natter, Österreichische Galerie Belvedere, Wiedeń 1993; *Images of a vanished world*, red. H. Hlembotska, V. Susak, I.wów 2003; J. Jaworska, *Nie wszystkim umrę... Twórczość plastyczna Polaków w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych 1939–1945*, Warszawa 1975; *Judaika w zbiorach Muzeum w Chrzanowie*, Chrzanów 2003; *Jewish Artists, The Ben Uri Collection. Paintings, Drawings, Prints and Sculpture*, red. W. Schwab, Londyn 1987; *Jüdischer Almanach für Groß-Rumänien*, red. M. Krämer, Czerniowice 1922; *Jüdisches Lexicon. Ein Encyclopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden*, Berlin 1927–1930; A. Kempa, M. Szukalak, *Żydzi dawnej Łodzi. Słownik biograficzny*, t. 1–3, Łódź 2001–2003; *Kikoïne et ses amis de l'École de Paris*, Couvent des Cordeliers, Fondation Kikoïne, Paryż 1993; *Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*, red. J. Malinowski, M. Woźniak, R. Janonienė, Toruń, Kowno, Wilno 1996; *Krakowianie. Wybitni Żydzi krakowscy XIV–XX wieku* (katalog wystawy), Muzeum Historyczne m. Krakowa, Kraków 2006; *Kultura ocalona. Katalog wystawy poświęconej kulturze Żydów polskich*, Warszawa 1983; *L'École de Paris – Bulogne*, Musée Municipal de Boulogne-Billancourt, Hôtel de Ville, [b.m.w.] 1988; O.I. Lejkind, K.V. Mahrov, D.Å. Severûhin, *Hudoźniki russkogo zarubeżja 1917–1939. Biografičeskij slovar'*, Sankt-Peterburg 1999; *Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1992; A. Mayer, *Filia Paryska Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w świetle materiałów archiwalnych*, oprac. i przypisami opatrzył K. Świerżowski, Kraków 2003; *Memorial Exhibition Jewish Artist Who Perished in the Holocaust*, Muzeum Sztuki, Tel Awiw 1968; *Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego*, Warszawa 1995 (część poświęconą malarzom, rzeźbiarzom oraz grafikom przygotowały: R. Piątkowska i K. Połujan); *Paris in New York. French Jewish Artists in Private Collections*, red. S. Chevlowe, wstęp R. Golan, Muzeum Żydowskie, Nowy Jork 2000; W. Paryski, H.Z. Paryska-Radwańska, *Wielka encyklopedia tatrzańska*, Poronin 1995; J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982; *Polski słownik biograficzny*, t. 1–42, Wrocław–Kraków–Warszawa 1935–2004; I. Regenbogen, *Dictionary of Jewish Painters*, Bukareszt 2004; F.B. Ruszczyk, J. Urbański, *Karykaturzyści polscy. Antologia biograficzna od początków do współczesności*, Warszawa 1994; SAUR, *Allgemeines Künstler Lexikon die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 1–28, Monachium 1992–2001; G. Schurr, *Le guidargus de la peinture du XIX siècle à nos jours*, Paryż 1983; D.Å. Severûhin, O.I. Lejkind, *Hudoźniki russkoj emigracji (1917–1941). Biografičeskij slovar'*, Peterburg 1994; *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 1–7, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971–2003; *Słownik malarzy polskich*, t. 2: *Od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku*, wyboru haseł dokonali: M. Kitowska-Łysiak, I. Kossowska, M. Sitkowska, autorzy haseł: E. Gorządek et al., Warszawa 2001; H. Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, t. 1–5, Lipsk 1953–1961; G. Wigoder, *Słownik biograficzny Żydów*, Warszawa 1998; *Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945, malarstwo, grafika, rzeźba, rysunek, fotografia*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie 1989; I. Witz, J. Zaruba, *50 lat karykatury polskiej 1900–1950*, Warszawa 1961. Informacje o poszczególnych członkach krakowskiego Zrzeszenia – zazwyczaj mało obszerne, można znaleźć również w rozlicznych katalogach aukcyjnych. Biogramy lub informacje o członkach organizacji zawierają również publikacje wymienione w przypisach: 16, 29, 31, 36, 39, 40, 43. Z materiałów niepublikowanych należy zwrócić uwagę na informacje zebrane przez Ignacego Trybowskiego



Neumana, została wydana jeszcze przed wojną<sup>48</sup>. W 1973 r. pamiątkową wystawę prac artysty urządzono w Tel Awiwie<sup>49</sup>. W 1948 r. w Toronto opublikowano księgę poświęconą pamięci Natana Korzenia<sup>50</sup>. U schyłku lat sześćdziesiątych ukazał się artykuł Erny Podhorizer-Sandel na temat Fryca Kleinmana, jednego z lwowskich członków Zrzeszenia<sup>51</sup>. Na kolejne wydawnictwa szerzej ujmujące działalność poszczególnych członków krakowskiego Zrzeszenia trzeba było czekać aż do lat dziewięćdziesiątych. W roku 1992 w Augsburgu urządzono wystawę rysunków Artura Markowicza<sup>52</sup>. Dwa lata później obszerną ekspozycję prac artysty przygotowano w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie<sup>53</sup>. W 1993 r. odbyły się wystawy prac Samuela Cyglera w Będzinie oraz Efraima i Menasze Seidenbeutelów w Warszawie<sup>54</sup>. W 1997 r. w Bielsku-Białej zorganizowano wystawę obejmującą dorobek Jakuba Glasnera<sup>55</sup>. Wszystkim ekspozycjom towarzyszyły katalogi, oprócz reprodukcji zawierające teksty poświęcone twórczości wspomnianych artystów. W ostatnich latach literatura dotycząca członków organizacji wzbogaciła się o dwie kolejne pozycje: książkę Joanny Pollakówny o braciach Seidenbeutelach oraz artykuł Małgorzaty Kococik na temat twórczości Natana Korzenia<sup>56</sup>. Wiele informacji na

przechowywane w Archiwum Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz materiały Józefa i Ernestyny Sandlów znajdujące się w posiadaniu Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie. Niektóre z wyżej wymienionych pozycji zawierają bibliografię dotyczącą poszczególnych artystów. Pod tym względem najcenniejsze źródło stanowi *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających* oraz wymieniane wyżej materiały i publikacje Sandlów. We wspomnianych pozycjach można znaleźć szczegółowe informacje o katalogach przedwojennych wystaw, w których artyści wzięli udział, przedwojennych tekstach krytycznych, wzmiankach prasowych, niektórych – pominiętych tu jako mniej istotne – publikacjach powojennych, w których jedynie wzmiankowano nazwiska członków organizacji.

<sup>48</sup> S. Gottlieb, *Abraham Neuman*, Kraków 1927.

<sup>49</sup> *Abraham Neuman. Memorial Exhibition*, Tel Awiw-Jaffa 1973.

<sup>50</sup> *Natan Korzeń. Księga pamięci*, Toronto 1948, przytaczam za: M. Kococik, *O twórczości Natana Korzenia*, [w:] *W Płocku i w Warszawie. Studia o sztuce i życiu Mazowsza w XIX i XX wieku*, red. J. Malinowski, Płock 2003, s. 25.

<sup>51</sup> E. Podhorizer-Sandel, *Fryderyk Kleinman, malarz, grafik, scenograf*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1969, nr 71/72, s. 73–81.

<sup>52</sup> *Artur Markowicz 1872–1934*, kurator A.-H. Deutsch, Jüdisches Kulturmuseum Augsburg-Schwaben, 1992. W tym samym roku w Sztokholmie odbyła się ponoć wystawa prac Hildy Heyman, szwedzkiej artystki związanej ze Zrzeszeniem. Informacji odnalezionej w Internecie nie udało się potwierdzić mimo kontaktów ze szwedzkimi historykami sztuki.

<sup>53</sup> *Artur Markowicz. Wystawa monograficzna*, oprac. R. Piątkowska, M. Tarnowska, wstęp J. Wiercińska, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 1994.

<sup>54</sup> A. Daab, J. Malinowski, *Samuel Cygler, grafik, malarz*, Muzeum Zagłębia w Będzinie 1993. *Efraim i Menasze Seidenbeutelowie. Malarstwo*, wstęp D. Wróblewska, J. Pollakówna, Galeria Kordgarda, Warszawa 1993.

<sup>55</sup> T. Dudek-Bujarek, *Jakub Glasner 1879–1942*, Muzeum Okręgowe w Bielsku-Białej 1997.

<sup>56</sup> Pollakówna J., *Byli sobie bracia malarze... O życiu i malowaniu braci Efraima i Menasze Seidenbeutelów*, Warszawa 2002; M. Kococik, *op. cit.*, s. 7–53.



temat członków krakowskiego Zrzeszenia zawiera również książka Agnieszki Chrzanowskiej, poświęcona żydowskim metaloplastykom, opublikowana w 2005 r., oraz katalog wystawy *Artyści Żydowscy w Krakowie 1873–1939* przygotowanej przez autorkę niniejszego opracowania w roku 2008 w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa<sup>57</sup>.

Wśród publikacji zawierających informacje na temat członków krakowskiego Zrzeszenia związanych z Paryżem warto wyróżnić: Waldemara George'a, *The School of Paris*<sup>58</sup>, Chila Aronsona *Bilder un gesztaltn fun Montparnas* (Paryż 1963), katalog wystawy *Peintres Juifs à Paris* zorganizowanej w Paryżu w 2000 r.<sup>59</sup> oraz książkę Anny Wierzbickiej *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość* (Warszawa 2004).

Wymieniając publikacje poświęcone poszczególnym artystom związanym ze środowiskiem paryskim na pierwszym miejscu należy umieścić wydawnictwa dotyczące twórczości Mané-Katza – który pierwszego monograficznego opracowania swojej twórczości doczekał się już w latach trzydziestych<sup>60</sup>. Artysta przeżył wojnę, po roku 1945 urządzono mu dziewiętnaście wystaw indywidualnych. Jako jedyny z członków krakowskiego Zrzeszenia doczekał się własnego muzeum. Zostało ono zaaranżowane w domu artysty w Hajfie na północy Izraela.

Sporo opublikowano na temat Alferda Aberdama, kolejnego paryskiego członka organizacji, który przeżył wojnę i nadal aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym. W latach powojennych odbyło się jedenaście indywidualnych pokazów jego prac<sup>61</sup>. Z polskojęzycznych wydawnictw poświęconych artyście warto zwrócić uwagę na artykuł Jerzego Malinowskiego zamieszczony w księdze jubileuszowej profesora Mieczysława Porębskiego w 2001 r. oraz dotyczący malarza rozdział książki *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski* Jerzego Malinowskiego i Barbary Brus-Malinowskiej (Warszawa 2007)<sup>62</sup>.

<sup>57</sup> A. Chrzanowska, *Metaloplastyka żydowska w Polsce*, Warszawa 2005.

<sup>58</sup> W. George, *The School of Paris*, [w:] *Jewish Art. An Illustrated History*, red. C. Roth, Tel Awiw 1961, szp. 639–718.

<sup>59</sup> N. Nieszawer, M. Boyé, P. Fogel, *Peintres Juifs à Paris 1905–1939*, Paryż 2000.

<sup>60</sup> J.-M. Aimot, *Mané-Katz*, Paryż 1933. Zob. też: M. Gauthier, *Mané-Katz*, Paryż 1951; M. Ragon, *Mané-Katz*, Paryż 1960; P. Mazars, *Mané-Katz*, Genewa 1962; R.S. Ariès, J.O'Hana, *Mané-Katz, the Complete Works*, Londyn 1970; A. Werner, *Mané-Katz*, Tel Awiw [b.d.w.]; M. Toulman, *Hommage à Mané-Katz*, Galerie Katia Granoff, Paryż 1963; G. Peillex, *Mané-Katz et son temps. L'aube du XX<sup>e</sup> siècle*, Musée Petit Palais, Genewa 1969; *The Fretz Yisrael of Mané-Katz*, Mané-Katz Museum, Hajfa 1988; *The Paris of Mané-Katz*, Mané-Katz Museum, Hajfa 1989.

<sup>61</sup> Wybrane publikacje: W. George, *Aberdam*, Galerie des Beaux-Arts, Paryż 1949; *Alfred Aberdam Paintings and Gouaches*, Molton Gallery, Londyn 1961; *Alfred Aberdam*, Tel Awiw 1962; W. George, *Alfred Aberdam*, Musée Petit Palais, Genewa 1970; *Alfred Aberdam. Œuvre peint*, wyd. A. Rambert, Paryż 1990; J. Aberdam, *Alfred Aberdam*, [w:] *École de Paris. Le groupe des Quatre*, Paryż 2000, s. 109–112.

<sup>62</sup> J. Malinowski, *Alfred Aberdam – malarz École de Paris*, [w:] *Mistrzowi – uczniowie*, red. T. Gryglewicz, M. Hussakowska-Szysko, L. Kalinowski, A. Małkiewicz, Kraków 2001, s. 235–255.

Zaledwie dwu wystaw indywidualnych doczekał się po wojnie Artur Kolnik. Zorganizowano je w Paryżu w 1962 oraz w Tel Awiwie w 1968 r.<sup>63</sup> W roku 1967 ukazała się monografia artysty pióra Maximiliena Gauthiera<sup>64</sup>. Sporo prac Kolnika zaprezentowano 1996 r. w Niemczech w ramach wystawy poświęconej twórczości poetów żydowskich z Bukowiny<sup>65</sup>.

Annie Weingrün-Liblich, która po wojnie zamieszkała w Izraelu, urządzono wystawy indywidualne między innymi w Hajfie (1954), Johannesburgu (1956), Montrealu (1961) i Tel Awiwie (1963)<sup>66</sup>. Ezriel Regenbogen, przebywający w Izraelu od roku 1948, prezentował swoje prace w Tel Awiwie, Ramat Gan, Holon oraz Bat Yam<sup>67</sup>. Aleksander Plutzer, który również wyemigrował do Izraela, wystawił między innymi w La Paz w Boliwii (1978); rok po śmierci wystawę jego twórczości zorganizowano w Santo Domingo (1984)<sup>68</sup>.

W toku pracy nad niniejszą książką udało się ustalić wiele nowych faktów dotyczących członków organizacji, ich edukacji, twórczości, udziału w wystawach, losów. Dzięki kwerendom archiwalnym niektóre z opublikowanych informacji na ich temat uległy weryfikacji. Dotyczy to zwłaszcza dat urodzenia niektórych artystów<sup>69</sup>. Odnośnie do Artura Kolnika problemem nastęrczyło ustalenie daty śmierci. Magdalena Tarnowska podaje, iż artysta zmarł w 1970 r.<sup>70</sup>, w tekście Jerzego

<sup>63</sup> Arthur Kolnik, *peintures, dessins, graveurs, surbios*, wstęp H. Gamzu, Tel-Aviv Museum, Tel Awiw 1968.

<sup>64</sup> M. Gauthier, *Artur Kolnik*, Alfortville 1967.

<sup>65</sup> *My Dear Roisele. Itzig Mangier – Elieser Steinberg. Jiddische Dichter aus der Bukowina*, red. R. Zimmer-Winkel, wyd. H. Braun, Üxheim 1996 (Schriftenreihe des Rose Ausländer-Gessellschaft, t. 6).

<sup>66</sup> Za informacje dziękuję Ewie Israel z Hajfy.

<sup>67</sup> Według informacji córki i zięcia artysty, Shoshany i Emanuela Melzerów.

<sup>68</sup> *Alexander Plutzer*, Museo nacional de arte, La Paz-Bolivia 1978; *Arte e historia. Alexander Plutzer (1890–1983)*, Galeria de arte moderno, Santo Domingo 1984. Za przekazanie niniejszych materiałów dziękuję Eugeniuszowi Dudzie z Muzeum Historycznego w Krakowie.

<sup>69</sup> Antoni Soldingier urodził się w roku 1882, a nie w 1885, jak bywa podawane. Norbert Nadel urodził się w 1899, a nie w 1896. Norbert Strassberg urodził się w 1912 w Krakowie (podawana bywa data 1911 i miejsce urodzenia – Lwów). Warto też doprecyzować informację podaną przez Joannę Pollakównę w książce *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982, s. 370. Emil Schinagel istotnie ilustrował tomik poezji *Bunt ziemi* Emila Romandy, a właściwie opatrzył ilustracjami tomik własnych wierszy opublikowanych pod takimż właśnie pseudonimem. Sprostowania wymaga również jedna z informacji podanych przez Władysława Ślesińskiego – za Ignacym Trybowskiem. W roku akademickim 1934/1935 w krakowskiej ASP studiował Eliszę Weintraub, a nie Eliza Weintraub. Zob. W. Ślesiński, *Studenci*, [w:] *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, oprac. J.E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesińska, W. Ślesiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 424 (*Źródła do dziejów sztuki polskiej*, red. A. Ryszkiewicz, t. 14).

<sup>70</sup> M. Tarnowska, *Kolnik Artur*, [w:] *Polski słownik judaistyczny...*, t. 1, s. 805.



Malinowskiego można znaleźć informację, iż nastąpiła ona w 1971<sup>71</sup>, we wspomnianym wyżej katalogu *My Dear Roisele* pojawia się data 1972, a w *Dictionary of Jewish Painters* Luciana Regenboga rok 1979. Natomiast w katalogu wystawy zorganizowanej w Paryżu w 2000 r. *Peintres Juifs à Paris* zamieszczono zaskakującą wiadomość, iż artysta (ur. 1890) wciąż żyje w Izraelu<sup>72</sup>! Informację tę powtórzyła Anna Wierzbicka w książce poświęconej *École de Paris*<sup>73</sup>. Jest to oczywiście pomyłka<sup>74</sup>, za prawdziwą datę śmierci Kolnika należy uznać rok 1972<sup>75</sup>.

Po tej garści szczegółowych informacji pozostała mi jeszcze część najprzyjemniejsza – podziękowania. Przede wszystkim chciałabym wyrazić wdzięczność profesorowi Jerzemu Malinowskiemu, redaktorowi naukowemu serii, w której moja książka została opublikowana. Cenne uwagi na temat poruszanych zagadnień zawdzięczam również profesorom Tomaszowi Gryglewiczowi i Wojciechowi Bałusowi z mojego macierzystego Instytutu Historii Sztuki UJ. Obszerne fragmenty tekstu czytał i komentował profesor Ezra Mendelsohn z Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie. Jego życzliwość i zainteresowanie, z jakim odniósł się do przedmiotu moich badań, stanowiły dla mnie niezwykle ważną zachętę do pracy. Profesor Joanna Sosnowska z Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk oraz doktor Renata Piątkowska z Muzeum Historii Żydów Polskich naprowadziły mnie na kilka istotnych źródeł. Krakowscy artyści, Eugeniusz Waniek i Maciej Makarewicz, pamiętający swoich żydowskich kolegów z okresu międzywojennego, podczas długich rozmów wprowadzali mnie w atmosferę tych lat. Wiele wartościowych informacji zawdzięczam również innym, rozsianym po świecie świadkom epoki: Alinie i Henrykowi Dankowiczom, profesorowi Emanuelowi i Shoshanie Melzerom, Henrykowi Schönkerowi, Krystynie Triebicz, Irenie i Eugeniuszowi Waksom, Józefie i Israelowi Zieglerom, Eleonorze Wagner z Tel Awiwu, Danowi Aradowi i Evie Israel z Hajfy, Geni i Nachumowi Manorom z Be'er Shevy, Ryszardowi Immergluckowi z Melbourne oraz Ruth Goldberger z Nowego Jorku.

<sup>71</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba*, [w:] *Żydzi w Polsce...*, s. 312.

<sup>72</sup> N. Nieszawer, M. Boyć, P. Fogel, *Peintres Juifs...*, s. 190.

<sup>73</sup> A. Wierzbicka, *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004, s. 232.

<sup>74</sup> Faktu, jakoby w Izraelu żył ponad studziesięcioletni Artur Kolnik, nie potwierdziła profesor Ziva Amishai-Maisels, historyk sztuki z Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie, pracownik Center for Jewish Art. Takich informacji nie posiada również Amitai Mendelsohn, kurator zatrudniony w Muzeum Izraela w Jerozolimie, zajmujący się twórczością Reuvena Rubina, z którym Kolnik był zaprzyjaźniony.

<sup>75</sup> Nie udało mi się dotrzeć do żadnego członka rodziny artysty. Zdana w dużej mierze na Internet przyjmuję, iż artysta zmarł w roku 1972. Taka data pojawia się konsekwentnie w materiałach dostępnych w sieci, w przypadku Artura Kolnika – obszernych i jak się wydaje solidnie opracowanych. Pewne niejasności pojawiły się ostatnio również na temat śmierci Bencjona Cukiermana. Nie podając źródeł informacji, Dariusz Konstantynów twierdzi, iż artysta został zamordowany w czasie wojny w wileńskim getcie (a nie jak dotąd – że zmarł w Samarkandzie w roku 1944). Zob. D. Konstantynów, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1939*, Warszawa 2006, s. 226.

W ustalaniu danych na temat artystów związanych z krakowskim Zrzeszeniem Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy pomagali mi również profesor Ziva Amishai-Maisels z Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie, Amitai Mendelsohn z jerozolimskiego Muzeum Izraela oraz profesor Tom Sandqvist ze Sztokholmu. Nieocenionej pomocy w rozwiązywaniu problemów technicznych podczas przygotowywania książki udzieli mi Michał Siarzewski, Maciek Kwiatkowski oraz Michał Misiak.



## Kształtowanie się żydowskiego środowiska artystycznego w Krakowie

Znaczenie Krakowa w procesie formowania się żydowskiego środowiska artystycznego w Polsce związane jest z rolą tego miasta jako jednego z najstarszych polskich ośrodków edukacji artystycznej.

Początki krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych sięgają roku 1816. Pierwotnie uczelnia funkcjonowała jako wydział uniwersytecki, w latach 1833–1873 stanowiła część Instytutu Technicznego. Później, aż do schyłku stulecia, działała jako niezależna placówka – Szkoła Sztuk Pięknych; oficjalnie status Akademii przyznano jej w roku 1900. Żydzi pojawiali się wśród studentów krakowskiej uczelni niemal od początku jej istnienia. Pierwszy student żydowski, Samuel Wolf, rozpoczął naukę już w 1819 r.<sup>1</sup> Jednak przez wiele dziesięcioleci Żydzi zaliczali się do wyjątków wśród studentów krakowskiej szkoły. Między 1816 a 1873 r. studiowało ich w Krakowie zaledwie szesnastu<sup>2</sup>. W grupie tej nie znalazł się ani jeden, który podjąłby działalność artystyczną po zakończeniu edukacji.

W Warszawie pierwsi twórcy pochodzenia żydowskiego byli obecni już około połowy XIX w. Na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego studiowali najstarsi malarze żydowscy w Polsce: Aleksander Lesser i Maksymilian Fajans – pierwsi twórcy wywodzący się ze środowiska żydowskiego, którzy nie ulegli asymilacji religijnej, jak podkreśla Jerzy Malinowski<sup>3</sup>. Osobne żydowskie środowisko artystyczne zaczęło się kształtować w tym mieście już w latach siedemdziesiątych XIX w.<sup>4</sup> W Krakowie proces ów następował nieco wolniej.

<sup>1</sup> Materiały źródłowe dotyczące studentów Akademii Sztuk Pięknych w latach 1816–1895 w opracowaniu J. Jeleniewskiej-Ślesińskiej, W. Ślesińskiego, A. Załuskiego opublikowane zostały w: *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816–1895*, red. J.E. Dutkiewicz, Wrocław 1959, s. 211–284 (*Źródła do dziejów sztuki polskiej*, red. A. Ryszkiewicz, t. 10).

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 14.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 229.

Wydarzeniem o charakterze przełomowym w dziejach tworzenia się środowiska artystów żydowskich w Krakowie stało się dopiero pojawienie się Maurycego Gottlieba wśród studentów Szkoły Sztuk Pięknych. Malarz przyjechał do Krakowa w roku 1873. Do miasta przyciągnęła go przede wszystkim sława Jana Matejki. Zafascynowany twórczością polskiego malarza, porzucił studia w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jego pobyt w Krakowie również nie trwał długo. Nieprzejętnie utalentowany, ulubieniec Matejki i Żyd na dodatek, szybko stał się przedmiotem niewybrednych ataków ze strony kolegów<sup>5</sup>. Istnieją także poszlaki, iż popadł w konflikt z jednym z nauczycieli<sup>6</sup>. Wyjechał więc do Monachium, potem jeszcze jakiś czas studiował w Wiedniu. W Krakowie pojawił się ponownie w 1878 r., kilka miesięcy przed śmiercią. W mieście przebywał zatem stosunkowo krótko. Rola, jaką miał odegrać w procesie kształtowania się krakowskiego środowiska twórców żydowskich, była jednak znacząca.

Maurycy Gottlieb był pierwszym żydowskim studentem krakowskiej szkoły, który trwale zapisał się w historii polskiego malarstwa. Jego dorobek artystyczny oddziaływał na pokolenie jego rówieśników. Był pierwszym artystą pochodzenia żydowskiego, który z dużą swobodą podejmował w swoim malarstwie wątki żydowskie. Jego twórczość stała się pewnego rodzaju drogowskazem dla artystów wywodzących się z tego samego kręgu kulturowego. Mimo że zmarł w wieku zaledwie dwudziestu trzech lat, zdążył zyskać pewną sławę już za życia. Został zauważony i doceniony przez polską krytykę artystyczną. Środowisko żydowskie pokładało w nim wielkie nadzieje. Po jego śmierci troska, aby uczcić jego pamięć, niejednokrotnie przyczyniała się do podejmowania działań, które pośrednio wpływały na konsolidację środowiska artystów żydowskich. Artystyczna spuścizna, którą po sobie zostawił, była dobrze znana wszystkim malarzom żydowskim w Polsce, nie tylko krakowskim. Gottlieb pochodził z Drohobycza, uczył się nie tylko w Krakowie, ale również we Lwowie, w Wiedniu i Monachium. Wystawiał swoje prace w Warszawie, myślał też podobno o osiedleniu się w tym mieście. Nie ma więc dostatecznie wielu powodów, aby jego postać wiązać przede wszystkim z Krakowem. Jednak z tym właśnie miastem jest powszechnie kojarzony<sup>7</sup>. Krakowa doty-

<sup>5</sup> Pierwsza wzmianka o nieprzyjaznym zachowaniu kolegów z krakowskiej szkoły wobec Maurycego Gottlieba opublikowana została *jeszcze za życia malarza* w hebrajskojęzycznym czasopiśmie wydawanym w Prusach Wschodnich: Z.H.I., *Estreich-Ungarn*, „Hamagid” 1876, nr 38, s. 329–330. Dziękując *Ezrze Mendelsohnowi za zwrócenie uwagi na tę publikację*. Obszerną, acz znacznie późniejszą, relację na temat wydarzeń, jakie miały miejsce w krakowskiej szkole znajdujemy w biografii M. Gottlieba, która ukazała się z okazji wystawy pamiątkowej jego dzieł. M. Waldman, *Maurycy Gottlieb 1856–1879*, Kraków 1932, s. 43.

<sup>6</sup> *Kronika miejscowa i zagraniczna*, „Czas” 1879, nr 177, s. 2; J. Wiesenberg, *Maurycy Gottlieb. Szkic biograficzny*, Łączęw 1888, s. 17.

<sup>7</sup> Organizatorzy wystawy Maurycego Gottlieba, która odbyła się w Krakowie w 1932 r., pisali we wstępie do monografii malarza: „Kolebka Maurycego Gottlieba stała we wschodniej Małopolsce. Stąd wyniósł żywe do zgonu wspomnienia domu rodzinnego, tu żrenice jego chłonęły pierwsze



czy najsmutniejsza część legendy otaczającej jego życie. W tym mieście nastąpiła jego śmierć, tutaj został pochowany. Jednak łączenie postaci malarza z Krakowem nie opiera się jedynie na względach sentymentalnych.

Jerzy Malinowski uważa, że pamięć o życzliwej opiece, jaką Matejko otaczał Gottlieba, spowodowała, iż wśród młodych żydowskich artystów Kraków zaczął cieszyć się większym zainteresowaniem jako miejsce studiów<sup>8</sup>. W latach siedemdziesiątych uczyło się w tym mieście, łącznie z Gottliebem, siedmiu Żydów. W następnej dekadzie było ich już dwukrotnie więcej – w sumie między rokiem 1880 a 1890 naukę w Szkole Sztuk Pięknych podjęło około dwudziestu studentów żydowskich<sup>9</sup>. Większość tej grupy stanowili artyści spoza Krakowa, miejscowych było zaledwie trzech. Przybysze pochodzili z Galicji (z Przemyśla, Lwowa, Drohobycza), ale także z odleglejszych miejsc – z Warszawy, a nawet z Litwy<sup>10</sup>.

Przełom, jaki nastąpił w latach osiemdziesiątych, nie był zmianą jedynie ilościową. W grupie studentów, którzy rozpoczęli w owym okresie naukę w Szkole Sztuk Pięknych, znalazło się kilku artystów obdarzonych dużym talentem; wielu kontynuowało działalność artystyczną po zakończeniu edukacji. Najzdolniejsi z tego grona, jak Samuel Hirszenberg czy Efraim Maurucy Lilien, zrobili międzynarodową karierę. Oprócz wspomnianych twórców na scenie artystycznej następnymi lat zaistniało jeszcze kilku malarzy żydowskich wykształconych w Szkole Sztuk Pięknych w owym okresie: Maurycy Trębacz, współtwórca żydowskiego środowiska artystycznego w Łodzi, Artur Markowicz, najstarszy wśród artystów żydowskich w Krakowie, Szymon Buchbinder, Marcin Gottlieb (brat Maurycego), Leon Wein, Saul Wahl, Dawid Modenstein.

Możliwość odbycia studiów w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych okazała się magnesem, który w latach osiemdziesiątych przyciągnął do Krakowa – porównując z wcześniejszym okresem – sporą grupę artystów żydowskich. Ten napływ żydowskich artystów do miasta z pewnością mógł mieć związek z pamięcią o serdecznych stosunkach, jakie łączyły Maurycego Gottlieba z dyrektorem szkoły. Prawdopodobnie nie bez znaczenia były również zmiany, do jakich doszło

---

wrażenia piękna. Najsilniejszych podnieć artystycznych dostarczył mu jednak Kraków. Uwielbienie dla wielkiego mistrza i ojcowskiego opiekuna, Jana Matejki wiodło kroki Jego do starej siedziby sztuk, gdzie rozwinął skrzydła do wysokich lotów. Dawne tradycje sztuki uczyniły też Kraków ośrodkiem zainteresowania dla twórczości Gottlieba. Tu znalazła się największa ilość dzieł przedwcześnie zgasłego malarza, tu uczyniono pierwszą próbę wystawienia Jego spuścizny, w niezupelnym co prawda pokazie roku 1923". M. Waldman, *op. cit.*

<sup>8</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 76.

<sup>9</sup> Zob.: N. Styrna, *Żydowskie studenci krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, [w:] *Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje, teoria, praktyka* (Materiały I.III ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, 14–15 października 2004), red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005, s. 133–144.

<sup>10</sup> Wszystkie dane dotyczące studentów żydowskich w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych zostały opracowane na podstawie: *Materiały do dziejów Akademii 1816–1895...*

w krakowskiej uczelni w roku 1873 – usamodzielnienie i reorganizacja podniosły prestiż szkoły i sprawiły, że stała się atrakcyjniejsza jako miejsce studiów.

Szkoła Sztuk Pięknych, mimo troskliwej opieki Jana Matejki i Władysława Łuszczkiewicza, nie dorównywała jednak poziomem kształcenia uczelniom o profilu akademickim. Wielu studentów uzupełniało więc edukację za granicą, najczęściej w Monachium. W tamtejszej Akademii kontynuowali studia Maurycy Trębacz, Samuel Hirszenberg, Artur Markowicz, Efraim Mojżesz Lilien<sup>11</sup>, Szymon Buchbinder oraz mniej znani: Saul Wahl i Dawid Modenstein. Akademie francuskie cieszyły się póki co mniejszą popularnością. Spośród wymienionych wyżej artystów studia w Paryżu odbyli jedynie Hirszenberg i Markowicz; jeden ze studentów, Jan Topass, osiadł we Francji na stałe i zajął się krytyką artystyczną.

Wielu artystów, którzy przyjeżdżali na studia do Krakowa, było więc związanych z miastem tylko przez pewien czas. Po zakończeniu edukacji wyjeżdżali, aby uczyć się dalej albo wracali do swoich rodzinnych miejscowości. Na stałe przebywał w mieście jedynie Artur Markowicz (pominąwszy jego liczne podróże). Dlatego, mimo zainteresowania studiami w Krakowie i obecności pewnej grupy żydowskich studentów w mieście, odnośnie do lat osiemdziesiątych trudno jeszcze mówić o istnieniu w mieście żydowskiego środowiska artystycznego w pełnym znaczeniu tego słowa.

Studenci żydowscy, mimo że stosunkowo nieliczni w Szkole Sztuk Pięknych, stanowili jednak zauważalną grupę, na tyle przynajmniej, by już na początku lat osiemdziesiątych mogło dojść na terenie uczelni do zająć o charakterze jednoznacznie antysemitycznym – i to ze strony czynników oficjalnych. Sprawcą poważnego incydentu był sam Jan Matejko, dyrektor szkoły, o którym wiadomo skądinąd, iż cenił sobie utalentowanych studentów żydowskich<sup>12</sup>. Sympatia, jaką obdarzał wybitne czy „wyjątkowe” jednostki, nie przyczyniła się jednak w jego przypadku do odrzucenia pewnych antyżydowskich uprzedzeń.

Inaugurując rok akademicki 1882, Matejko zwrócił się do studentów Żydów następującymi słowy: „wy uczniowie hebrajczycy, którzy do naszej szkoły przyby-

<sup>11</sup> Efraim Mojżesz lub Efraim Maurycy Lilien.

<sup>12</sup> Wiadomo, że Matejko bardzo cenił Maurycego Gottlieba. Po jego śmierci obiecał ojcu malarza zatroszczyć się o los młodszego syna Marcina, który również wykazywał talent artystyczny. Z. Sołtyśowa, *Dzieło Maurycego Gottlieba*, „Rocznik Krakowski” t. 47, 1977, s. 156. W grudniu 1882 r., zaledwie kilka miesięcy po niesławnym przemówieniu dyrektora SSP z okazji rozpoczęcia roku akademickiego, stypendium im. Jana Matejki przyznano kolejnemu utalentowanemu studentowi żydowskiemu, Szymonowi Buchbinderowi. Artur Fiszer, powołując się na Gerszona Badera, opisuje z kolei wydarzenie, kiedy to Matejko polecił Efraima Mojżesza Liliena – jako najbardziej uzdolnionego ze swoich studentów – monachijskiemu wydawcy poszukującemu kogoś, kto wykonałby strony tytułowe czasopisma, które publikował. Poparł swego ucznia również wtedy, gdy odmówił on opublikowania prac, gdyż wydawca sprzeciwił się, aby były sygnowane jego żydowskim imieniem. Ponoć wysłał do niego specjalny list, gratulując mu „godnej postawy”. A. Fiszer, *Uczniowie mistrza Matejki*, [w:] *I pozostała tylko legenda. Wspomnienia z żydowskiego Kazimierza*, red. F. Schlang, Tel-Awiv 1987, s. 10–11.



wacie, pamiętajcie, że sztuka nie jest handlową spekulacyjną jakąś robotą, lecz pracą w wyższych celach ducha ludzkiego, w miłości Boga z miłością kraju złączoną. Jeśli wy chcecie tylko w naszym artystycznym naukowym zakładzie nauczyć się sztuk pięknych dla spekulacji, a nie czuć ani wdzięczności dla kraju, ani żadnych dla niego obowiązków; jeśli wy hebrajczycy, żyjąc w naszym kraju od wieków, nie poczuwacie się do szlachetniejszych dla kraju naszego uczynków ani też chcecie być Polakami, to wynoście się z kraju, idźcie od nas tam, gdzie nie ma żadnej ojczyzny ni wyższych uczuć miłości dla kraju, ni wyższych cnót ludzkich w miłości ziemi poczętych...<sup>13</sup>. Wypowiedź Matejki spowodowana była prawdopodobnie niewłaściwym zachowaniem jednego ze studentów, Saula Wahla, który zamiast przygotowywać pracę przeznaczoną na konkurs podczas zajęć szkolnych, zabrał obraz do domu i tam nad nim pracował<sup>14</sup>.

Wydarzenia w Szkole Sztuk Pięknych odbiły się w Krakowie szerokim echem, sprawa ostatecznie znalazła finał w sądzie<sup>15</sup>. Dla studentów całe zajście wiązało się zapewne z dużym upokorzeniem. Jerzy Malinowski nie wyklucza, że wystąpienie Matejki przyczyniło się do wyjazdu Samuela Hirszenberga z Krakowa<sup>16</sup>. Obok nieprzyjemności, które spotkały Maurycego Gottlieba w krakowskiej szkole, wydarzenia 1882 r. były drugim poważnym incydentem, który położył się cieniem na stosunkach panujących w uczelni między studentami żydowskimi a nieżydowskimi i gronem profesorów. Zasadniczo zdarzenie to nie miało jednak jakichś poważniejszych konsekwencji – chociażby w postaci spadku zainteresowania żydowskich studentów nauką w krakowskiej szkole<sup>17</sup>. Niezależnie od tego, jak oburzające

<sup>13</sup> M. Gorzkowski, *Ze Szkoły Sztuk Pięknych*, „Czas” 1882, nr 240, s. 2–3.

<sup>14</sup> Marian Gorzkowski pisze o jakoby nieuczciwym zachowaniu żydowskich studentów, zarzucając jednemu z nich próbę wyłudzenia nagrody. M. Gorzkowski, *Jan Matejko. Epoka od 1861 do końca życia artysty z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, oprac. K. Nowacki, I. Trybowski, Kraków 1993, s. 238. O szczegółach tego wydarzenia więcej napisał Józef Sandel oraz powołujący się na niego Artur Fiszer. Stąd wiadomo, że winą owego studenta, Saula Wahla, było częściowe wykonanie pracy przeznaczonej na konkurs w domu, a nie w szkolnej pracowni. J. Sandel, *Plastisze kunst baj jidn in Pojln*, Warszawa 1964, s. 58. A. Fiszer, *op. cit.*, s. 12. Zob. też: D. Konstantynów, „Mistrz nasz Matejko” i antysemita, „Kwartalnik Historii i Kultury Żydów” 2007, nr 2, s. 164–198.

<sup>15</sup> A. Fiszer, *op. cit.*, s. 11–12.

<sup>16</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 91.

<sup>17</sup> Trudno o jednoznaczną ocenę, jak postawa Jana Matejki wpłynęła na studentów żydowskich. W roku akademickim 1881/1882 odsetek żydowskich studentów Szkoły Sztuk Pięknych wynosił 8,1 i był najwyższy w ciągu całej dekady. W roku akademickim 1882/1883, rozpoczętym wspomnianą przemową Jana Matejki, Żydzi stanowili 4,8% studentów Szkoły Sztuk Pięknych. Rok później odsetek żydowskich studentów Szkoły sztuk Pięknych wyniósł 3,1. W roku akademickim 1884/1885 Żydzi stanowili już tylko 0,8% studentów krakowskiej uczelni. Od roku akademickiego 1885/1886 odsetek żydowskich studentów Szkoły Sztuk Pięknych zaczął ponownie wzrastać. W roku akademickim 1885/1886 Żydzi stanowili 2,85% studentów szkoły, w roku akademickim 1886/1887 – 4,59, w roku akademickim 1887/1888 – 6,12, w roku akademickim 1888/1889 – 6,41 i w roku akademickim 1889/1890 – 7,79%. Na podstawie: *Materiały do dziejów Akademii 1816–1895...*

byłyby wydarzenia, które rozegrały się w jej murach, Szkoła Sztuk Pięknych dla wielu nadal stanowiła jedyną możliwość zdobycia profesjonalnego wykształcenia – od 1900 r. na wysokim akademickim poziomie. Prestiż uczelni, rola jaką Kraków odgrywał na polskiej scenie artystycznej, okazały się ważniejsze od rozgoryczenia wywołanego postawą Matejki. Warto też dodać, że chociaż środowisko żydowskie Krakowa pamiętało o niefortunnej wypowiedzi malarza, to w kręgu twórców żydowskich w Krakowie cieszył się on nieodmiennie dużym szacunkiem i podziwem. Stawiano go za wzór malarzom żydowskim, życząc im, aby zdołali dla sztuki żydowskiej uczynić tyle, ile Matejko zrobił dla polskiego malarstwa i polskiej kultury. Gdy wspomniano Maurycego Gottlieba, podkreślano zawsze jego związek z Matejką i uznanie, jakim darzył go mistrz, jako coś niezwykle nobilitującego dla młodego malarza.

Śmierć Matejki w 1893 r. zamknęła pewien etap w dziejach sztuki Krakowa i przede wszystkim w dziejach krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. U schyłku wieku na scenie artystycznej Krakowa coraz silniej zaczęły dochodzić do głosu nowe tendencje. W roku 1895 dyrektorem Szkoły Sztuk Pięknych został przedstawiciel młodego pokolenia, Julian Fałat. W krótkim czasie dokonał on prawie pełnej wymiany kadry pedagogicznej szkoły; wśród zatrudnionych przez niego pedagogów znaleźli się: Teodor Axentowicz, Jacek Malczewski, Józef Mehoffer, Józef Pankiewicz, Jan Stanisławski, Wojciech Weiss i Leon Wyczółkowski – malarze mający za sobą nierzadko paryskie doświadczenia i świetną znajomość zjawisk współczesnej sceny artystycznej.

W owym okresie, na przełomie wieków, środowisko twórców żydowskich w Krakowie pozostawało nadal stosunkowo nieliczne i składało się głównie ze studentów czasowo przebywających w mieście; w ostatniej dekadzie kończącego się stulecia w Szkole Sztuk Pięknych studiowało nawet nieco mniej Żydów niż w poprzednim dziesięcioleciu. Mimo to i w tym okresie wśród żydowskich studentów Szkoły Sztuk Pięknych znalazły się jednostki wyróżniające się dużym talentem, jak chociażby Leopold Gottlieb (kolejny z utalentowanych braci), Abraham Neuman<sup>18</sup>, Leon Rosenblum czy Wilhelm Wachtel.

W 1897 r. rozpoczęło w Krakowie działalność Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”, odgrywające niezwykle ważną rolę w krakowskim środowisku artystycznym następnym lat. Wkrótce zaczęły powstawać inne organizacje. Obecni w mieście żydowscy malarze i rzeźbiarze włączali się we wszystkie przedsięwzięcia artystyczne, jakie podejmowano w tym okresie. W wystawach „Sztuki” brali udział między innymi Abraham Neuman, Jakub Glasner, Artur Markowicz, Eli Nadelman, Henryk Glicenstein<sup>19</sup>. Współtwórcą opozycyjnej wobec „Sztuki” „Grupy Pięciu” był Leopold Gottlieb. Artur Markowicz wystawiał z grupą „Zero”. W wystawach Stowarzy-

<sup>18</sup> Pojawia się pisownia: Abraham Neumann.

<sup>19</sup> Pojawia się pisownia: Glassner. Glicenstein posługiwał się również imionami Henoah lub Enrico.



szenia „Rzeźba” brali udział: Henryk Glicenstein, Henryk Kuna, Henryk Hochman, Eli Nadelman<sup>20</sup>. Plastyki żydowskie stanowiły część sceny artystycznej Krakowa i nie wyróżniali się na tle miejscowego środowiska artystycznego w żaden znaczący sposób. Oprócz kontaktów towarzyskich nie łączyły ich w tym okresie jeszcze żadne wspólne inicjatywy, które miałyby na celu integrację środowiska żydowskich artystów w mieście.

Sytuacja uległa zmianie z pojawieniem się w Krakowie Samuela Hirszenberga. Przyjechał on do miasta w 1904 r., ponad dwadzieścia lat po zakończeniu studiów w Szkole Sztuk Pięknych. Do miejsca, gdzie zdobywał malarskie szlify, Hirszenberg powracał jako stosunkowo znany artysta. W 1900 r. obraz jego autorstwa, *Żyd Wieczny Tułacz*, został nagrodzony brązowym medalem na wystawie światowej w Paryżu. W Krakowie mógł więc być witany jako artysta uznany, cieszący się dużym autorytetem. Hirszenberg miał ukształtowany światopogląd artystyczny, interesowały go zagadnienia stylu narodowego, nieobce były mu idee żydowskiego odrodzenia<sup>21</sup>. W swojej twórczości często podejmował wątki żydowskie, przez niektórych uważany był za kontynuatora dzieła Maurycego Gottlieba<sup>22</sup>.

Malarz zamieszkał przy ulicy Smoleńsk. Jego mieszkanie wkrótce stało się miejscem, gdzie zaczęli się spotykać młodzi artyści żydowscy, studenci krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – malarze: Abraham Neuman, Leopold Gottlieb, Jerzy Merkel oraz rzeźbiarze: Henryk Hochman i Henryk Kuna. W spotkaniach uczestniczyli także krytycy: Emil Breiter i Seweryn Gottlieb oraz kilka innych osób, między innymi: dr Bernard Steinberg, dr Józef Liebeskind, inż. Löwenkron. Miejscem zebrań była również kawiarnia „Secesja” przy ulicy św. Anny albo dom Józefa Liebeskinda<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. A. Wojciechowski, Warszawa–Wrocław–Kraków 1967. Hochman używał również imienia Heszcl.

<sup>21</sup> Żydowski renesans, *Jüdische Renaissance* – termin ukuty przez Martina Bubera, tytuł artykułu opublikowanego w 1901 r. na łamach „Ost und West” nr 1, s. 7–10. Zob. też: I. Bertz, *Jewish Renaissance–Jewish Modernism*, [w:] *Berlin Metropolis. Jews and New Culture 1890–1918* (katalog wystawy), red. E.D. Bilski, Muzeum Żydowskie, Nowy Jork 2000; eadem, *Politischer Zionismus und Jüdische Renaissance in Berlin vor 1914*, [w:] *Jüdische Geschichte in Berlin*, red. R. Rürup, Berlin 1995, s. 149–180. Termin stworzony przez jednego z działaczy syjonistycznych odnosi się nie tylko do zjawisk w kulturze żydowskiej zaistniałych w kręgu oddziaływania ideologii syjonistycznej, ale również prężnie rozwijającej się od początku XX w. kultury jidisz. Por. *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928* (katalog wystawy), Muzeum Izraela, red. R. Apter-Gabriel, Jerozolima 1987.

<sup>22</sup> Jak pisał Henryk Struve. Przytaczam za: J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 79.

<sup>23</sup> O Hirszenbergu i skupionym wokół niego kręgu przyjaciół pisał jeden z uczestników spotkań: J. Liebeskind, *Ze wspomnień o pobycie Samuela Hirszenberga w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 129, s. 8–9; nr 130, s. 8–9. Jerzy Malinowski wspomina, iż z kręgiem skupionym wokół Hirszenberga zetknął się również młody Mojżesz Kisling (ur. 1891), student krakowskiej ASP od roku 1907. J. Malinowski, *Leopold Gottlieb – między symbolizmem a École de Paris – w siedemdziesiątą rocznicę śmierci artysty*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2004, nr 1 (6), s. 96.



Wiele wskazuje, iż owa grupa stanowiła coś więcej niż tylko krąg towarzyski. W gronie skupionym wokół Hirszenberga pojawiły się ambitne plany i pomysły. Z inicjatywy samego Hirszenberga urządzono w „Secesji” wieczór autorski Szloma Asza, podczas którego pisarz czytał swoje nowele ze zbioru *W małym miasteczku*. W 1905 r. planowano urządzić w mieście uroczyste obchody święta Purim – z pochodem kostiumowym i triumfalnym wozem Estery<sup>24</sup>. Najciekawszym jednak pomysłem, jaki zrodził się w tym kręgu, był projekt zorganizowania w Krakowie ekspozycji poświęconej twórczości artystów żydowskich. W celu urządzenia wystawy nawiązano kontakty z różnymi artystami z Berlina, Paryża, Rzymu. W przygotowania zaangażowano również rzeźbiarza Henryka Glicensteina, szwagra Hirszenberga.

Kilkadziesiąt lat później Henryk Weber, krytyk związany z krakowskim Zrzeszeniem Żydowskich Artystów, wspominał znaczenie i rolę, jaką odegrali artyści skupieni wokół Hirszenberga w żydowskim środowisku Krakowa: „Mała garstka zapaleńców, którzy przywędrowali z różnych stron Polski do głównego jej ośrodka malarskiego, Krakowa, «wprowadzała» niejako sztukę plastyczną w środowisko żydowskie. W społeczeństwo, którego szerokie warstwy darzyły ją serdeczną obojętnością, odcięte od niej tradycją, literą praw i nastawieniem psychicznym. Wśród tej rzutkiej awangardy Samuel Hirszenberg wysoką kulturą osobistą i zaletami umysłu staje się osią grupy, ceniony i lubiany przez wszystkich”<sup>25</sup>.

Niestety, większości planów, jakie się zrodziły w tym pierwszym żydowskim kręgu artystycznym Krakowa, nie udało się zrealizować. Urządzeniu uroczystości z okazji święta Purim przeszkodził wybuch rewolucji. Plany związane z wystawą pokrzyżowane zostały prawdopodobnie postępującą chorobą Hirszenberga. Najważniejszy był jednak sam fakt, że zamierzano zorganizować tego rodzaju ekspozycję. Gdyby plany się powiodły, w Krakowie odbyłaby się jedna z pierwszych na świecie żydowskich wystaw sztuki<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Święto Purim (Święto Losów) upamiętniające wydarzenia opisane w Księdze Estery – uratowanie Żydów przed zbrodniczym spiskiem Hamana, ministra na dworze perskiego króla Ahasvera – przypada w Polsce w lutym lub marcu. Obchodzi się je bardzo radośnie: obdarowuje się prezentami, udziela jałmużny, spożywa się świąteczny posiłek oraz urządza przedstawienia (purimspil). Wskazane jest nadużywanie alkoholu; jako typową potrawę spożywa się tzw. uszy albo kieszenie Hamana (Hamantaszen) – ciastka nadziewane orzechami. Ze względu na radosny charakter święto bywa nazywane karnawałem żydowskim.

<sup>25</sup> H. Weber, *Wystawa pamiątkowa Samuela Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 132, s. 8.

<sup>26</sup> Po wystawie zorganizowanej przez Martina Bubera w Bazylei w roku 1901. Zob. rozdz. „Poglądy i wartości...”. Gdyby plany się powiodły, krakowska wystawa mogła się też odbyć wcześniej od wystawy zorganizowanej w Berlinie w roku 1907 przez Alfreda Nossiga i Leopolda Pilichowskiego. *Ausstellung jüdischer Künstler*, Galerie für alte und neue Kunst, Berlin 1907, zob. też: „Wstęp”, przyp. 19. Wspomnianej wystawy nie udało się zorganizować, jednak w 1906 r. udało się urządzić w mieście inną ekspozycję. W maju, w związku z falą krwawych antyżydowskich zamieszek w Rosji, w gmachu TPSP odbyła się *Wystawa prac artystów żydowskich przeznaczona na fundusz pomocy*



Niewykluczone, że do realizacji zamiarów nie doszło z powodu różnicy poglądów wewnątrz grupy. Młodzi artyści podziwiali Hirszenberga i darzyli go szacunkiem, nie identyfikowali się jednak z jego zapatrywaniami na sztukę. Nie interesowała ich żydowska martyrologia, przekładanie na język malarski historii żydowskiej diaspory. Pasjonowały ich przede wszystkim zagadnienia artystyczne, nowe zjawiska w sztuce. Zdawali sobie sprawę, że Kraków stanowi zaścianek sztuki europejskiej, a prawdziwe życie toczy się gdzie indziej. Nowych impulsów szukali za granicą, w Wiedniu, Monachium, coraz częstszym celem ich podróży stawał się Paryż. Grupa rozpadła się ostatecznie, gdy Hirszenberg, zniechęcony warunkami krakowskimi, przyjął propozycję Borysa Schatza, aby objąć funkcję profesora szkoły artystycznej „Becalel” w Jerozolimie<sup>27</sup>. Opuścił Kraków w 1907 r. Miasto wydawało mu się prowincjonalne, był też chyba nieco rozgoryczony postawą młodych przyjaciół, na co wskazują wspomnienia osób, które miały z nim styczność w latach jego pobytu w Krakowie. Trudno było mu również znaleźć nabywców na swoje obrazy. Opuścił Kraków w przekonaniu, że jego twórczość nie spotkała się z odpowiednim odzewem. Jak tłumaczył Józef Liebeskind, „zainteresowanie społeczeństwa żydowskiego dla sztuki żydowskiej i artystów żydowskich było wówczas znikomo małe”<sup>28</sup>.

Nieporozumienia i różnice poglądów między Hirszenbergiem i młodszymi malarzami można by postrzegać jako konflikt generacji. Ów rozłam miał jednak i inne tło. Jak pisze Jerzy Malinowski, w Krakowie już na początku wieku doszło do pewnej polaryzacji stanowisk w gronie artystów żydowskich<sup>29</sup>. Niektórzy z nich, jak Hirszenberg, Markowicz czy Wilhelm Wachtel, uznawali – pod wpływem idei syjonistycznych – prymat ideologii narodowej w sztuce. Innym artystom natomiast idee sztuki narodowej były raczej obce. W tej drugiej grupie, jak zauważył Jerzy Malinowski, znaleźli się przede wszystkim pejszażyści wykształceni w kręgu oddziaływania malarstwa Stanisławskiego, Fałata i Wyczółkowskiego – Abraham

---

dla ofiar pogromów w Rosji. Ekspozycja obejmowała 77 prac. *Z Pałacu Sztuki*, „Czas” 1906, nr 106, s. 2; *Sprawozdanie Dyrekcji TPSP w Krakowie z czynności za rok 1906*, Kraków 1907, s. 25–27. Za pomoc w odnalezieniu informacji na temat wystawy dziękuję Irenie Bal z Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

<sup>27</sup> Borys Schatz (1866–1932), rzeźbiarz, malarz, założyciel Szkoły Rzemiosł Artystycznych „Becalel” w Jerozolimie (1906). Usiłował doprowadzić do odrodzenia żydowskiego rzemiosła artystycznego w oparciu o elementy tradycyjnej sztuki żydowskiej łączone z tendencjami obecnymi we współczesnym rękodziele artystycznym. Zob.: *Boris Schatz – the Father of Israeli Art* (katalog wystawy), Muzeum Izraela, Jerozolima 2005; D. Manor, *Art in Zion. The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine*, Nowy Jork 2005; H. Lewbin, *Rebirth of Jewish Art. The Unfolding of Jewish Art in the Nineteenth Century*, Nowy Jork 1974 („Boris Schatz 1866–1932”, s. 11–17.); I. Oltuski, *Kunst und Ideologie des Bezaels in Jerusalem. Ein Versuch zur jüdischen Identitätsfindung*, Frankfurt am Main 1988 (Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte, t. 5).

<sup>28</sup> J. Liebeskind, *op. cit.*

<sup>29</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 105.

Neuman, Jakub Glasner czy Leon Rosenblum<sup>30</sup>. O wydarzeniach z początku wieku pisał po latach Henryk Weber. W podziale, do jakiego doszło w owym okresie w gronie malarzy żydowskich krytyk, co ciekawe, dostrzegał nie tyle wynik przenikania ideologii syjonistycznej w środowisko artystyczne, co pewne odzwierciedlenie tego, co działo się w tym okresie w sztuce polskiej – objaw ścierania się nowych idei z narodową ideologią, „tematowością, historią i romantyką narodową”<sup>31</sup>.

Oprócz wspomnianych wyżej artystów: Hochmana, Glasnera, Kuny, Merkla, w pierwszej dekadzie XX w. w Akademii Sztuk Pięknych studiowało jeszcze kilku innych artystów żydowskich. Znaleźli się wśród nich między innymi: Ludwik Markus (Louis Marcoussis), Maurycy Minkowski, Roman Kramsztyk, Efraim Mandelbaum, Izaak Lichtenstein, Abraham Weinbaum, Adolf Bienenstock, Max Haneman, Szamaj Mondszajn (Simon Mondzain), Artur Kolnik, Józef Hecht i Mendel Birnbaum oraz rodowici krakowianie: Antoni Soldinger, Józef Sperber, Szymon Müller, Mojżesz Kisling, Henryk Gotlib<sup>32</sup> – malarze, z których wielu wyjechało po zakończeniu edukacji za granicę, nierzadko na stałe. Był to okres, kiedy główny cel artystycznych podróży, tak samo dla żydowskich, jak i nieżydowskich malarzy, stanowił Paryż. Z wymienionych wyżej artystów ze środowiskiem *École de Paris* najbliżej związali się Marcoussis, Kramsztyk, Leopold Gottlieb, uczniowie Pankiewicza – Kisling i Mondzain, przez pewien czas także Henryk Gotlib i Jerzy Merkel, który w okresie międzywojennym współtworzył z kolei wiedeńskie środowisko artystyczne.

Pobyt w Paryżu taktowany był niemal jako nieodzowny etap edukacji artystycznej. Ci z malarzy, którzy nie osiedlili się we Francji na stałe, spędzali tam czasem po kilka lub kilkanaście lat. Tendencja ta uległa pewnemu osłabieniu dopiero w następnym dziesięcioleciu. Artyści studiujący w krakowskiej Akademii w drugiej dekadzie XX w.: Ignacy Hirszfang, Leon Lewkowicz, Artur Szyk, Samuel Finkelstein, Artur Klahr, Symcha Trachter, Dawid Seifert, Abraham Messer, Ezriel Regenbogen czy krakowianie Ralf Immerglük i Artur Nacht tworzyli grono, z którego rekrutowali się artyści w mniejszym lub większym stopniu związani przede

<sup>30</sup> Niechęć do instrumentalnego traktowania sztuki „w służbie narodu” nie oznaczała jednak, że młodym malarzom ideologia syjonistyczna była zupełnie obca. Abraham Neuman, wyjeżdżając do Palestyny po raz pierwszy w 1904 r., znalazł się tam wcześniej, jak zwrócił uwagę Jerzy Malinowski, niż Borys Schatz, Efraim Maurycy Lilien czy Samuel Hirszenberg. J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 103. Wszyscy trzej malarze brali również udział w wystawach dorobku żydowskich artystów organizowanych w Polsce w latach międzywojennych, chociaż w przypadku Rosenbluma miało to miejsce sporadycznie.

<sup>31</sup> H. Weber, *Wystawa pamiątkowa...*

<sup>32</sup> W. Ślesiński, *Studenci*, [w:] *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, oprac. J.E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesińska, W. Ślesiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 224–225 (*Źródła do dziejów sztuki polskiej*, red. A. Ryszkiewicz, t. 14). W niniejszym opracowaniu Henryk Gotlib figuruje jako Henryk Gottlieb, s. 278.



wszystkim z żydowską sceną artystyczną lat międzywojennych w Polsce – wyjąwszy Nachta, który przebywał w Paryżu aż do roku 1939<sup>33</sup>.

Z powodu stałej rotacji studentów środowisko artystów żydowskich w mieście egzystowało w dość płynnej formie; było też stosunkowo mało aktywne, porównując chociażby z Warszawą. Po wyjeździe Hirszenberga z Krakowa przez długi okres nie pojawiały się w mieście żadne inicjatywy, które miałyby na celu konsolidację miejscowego grona twórców żydowskich. Być może artystom brakowało wzorców, na których mogliby się oprzeć. Pierwsze dziesięciolecie XX w. oraz lata bezpośrednio poprzedzające pierwszą wojnę światową były okresem kształtowania się pewnych zjawisk i poglądów, które rzeczywiste odzwierciedlenie w działalności artystów żydowskich znalazły dopiero w latach dwudziestych i trzydziestych. W tym okresie Kraków ze swymi tradycjami w zakresie szkolnictwa artystycznego nie miał już tego znaczenia jak wcześniej.

W latach międzywojennych miasto stanowiło ważne centrum żydowskiej myśli politycznej, jednak w wielu innych dziedzinach życia prym wiodły inne ośrodki. Jako stolicę na pierwszym miejscu należy wymienić Warszawę, gdzie w latach międzywojennych koncentrowało się życie polityczne i kulturalne całego kraju i gdzie skupiły się najważniejsze żydowskie organizacje kulturalne i naukowe; działały między innymi Instytut Nauk Judaistycznych przy Uniwersytecie Warszawskim, wspomniane już Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych, Żydowskie Towarzystwo Muzyczne, Orkiestra Symfoniczna oraz kilka teatrów. Duże znaczenie w latach międzywojennych miało także Wilno, skąd wywodziła się między innymi znana żydowska grupa teatralna – „Trupa Wileńska” oraz słynny Żydowski Instytut Naukowy JIWO, mieszczący się obecnie w Nowym Yorku. W obu miastach w latach dwudziestych zawiązały się ukształtowane na bazie kultury jidysz grupy literacko-artystyczne – warszawska „Chaliastre” (1922) i wileńska „Jung Wilne” (1927)<sup>34</sup>. Jeszcze wcześniej powstała wspomniana już łódzka grupa „Jung Idysz”<sup>35</sup>.

Żydowska społeczność Krakowa pozbawiona była tak znaczących instytucji i organizacji. Od roku 1907 działał w mieście żydowski klub sportowy. Przez cały okres dwudziestolecia międzywojennego, pokonując wiele trudności, starano się o utrzymanie w mieście stałej żydowskiej sceny teatralnej<sup>36</sup>. W ramach Żydow-

<sup>33</sup> Można spotkać się z wersjami imion artystów: Symche, Szymon albo Simon Binem Trachter, Adolf Messer, Emil, Fwryl, Eszel, Eweryk, Fryl Regenbogen. Nacht po wojnie posługiwał się nazwiskiem Nacht-Samborski. Dane o studentach na podstawie: ibidem.

<sup>34</sup> W rozmaitych publikacjach jako datę powstania grupy „Jung Wilne” wymienia się rok 1929. Joanna Lisek, autorka książki na temat „Jung Wilne” z 2005 r., jako datę rozpoczynającą historię organizacji podaje rok 1927; działalność grupy między rokiem 1927 a 1929 określa jako „fazę organizacyjną”. J. Lisek, *Jung Wilne – żydowska grupa artystyczna*, Wrocław 2005, s. 34.

<sup>35</sup> Zob. „Wstęp”, przyp. 31.

<sup>36</sup> K. Nowacki, *Żydowskie teatry Małopolski w latach międzywojennych*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, red. A. Kulikowska-Korzeniewska, M. Leyko, Łódź 1998, s. 149–155; *Teatr żydowski*

skiego Towarzystwa Muzycznego organizowano koncerty. Na Uniwersytecie działało kilka żydowskich organizacji studenckich. Oprócz Uniwersytetu żydowskich studentów nadal przyciągała do miasta Akademia Sztuk Pięknych, jednak w okresie międzywojennym poważną konkurencją dla uczelni krakowskiej zaczęła stanowić Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, ciesząca się porównywalnym lub nawet większym zainteresowaniem niż placówka krakowska<sup>37</sup>.

Niemniej i w Krakowie w latach dwudziestych pojawiło się wśród studentów ASP kilku wybitnych lub przynajmniej interesujących artystów, między innymi Marcin Kitz, Zygmunt Menkes, Alfred Aberdam, Zygmunt Bierer, Samuel Cygler, Otto Axer, Leopold Kretz, Mieczysław Buch, Abba Fenichel<sup>38</sup>. Wtedy też, odkąd kobietom ostatecznie zezwolono na naukę w krakowskiej szkole, rozpoczęły studia pierwsze studentki: Maria Fromowicz i Bala Leser w roku 1919, później jeszcze między innymi Dorota Berlinerblau, Margit Reich i Jadwiga Sperling<sup>39</sup>.

Żydowscy artyści wykształceni w Krakowie przed i po pierwszej wojnie światowej angażowali się w działalność różnych krakowskich grup i stowarzyszeń.

*w Krakowie. Studia i materiały*, red. J. Michalik, E. Prokop-Janiec, Kraków 1995 (Studia Polono-Judaica: Series Fontium, 3).

<sup>37</sup> Średni odsetek żydowskich studentów krakowskiej uczelni z lat 1930/1931–1937/1938 wynosił prawie 6,5%. Średni odsetek żydowskich studentów warszawskiej uczelni z tego samego okresu sięgał blisko 10% (9.78). Dane zostały opracowane na podstawie: „Wiadomości Statystyczne” 1932, z. (spec.) 7, s. 33; *Statystyka szkolnictwa 1931/32*, Warszawa 1933, s. 86 („Statystyka Polski”, seria B, z. 22); *Statystyka szkolnictwa 1932/33*, Warszawa 1934, s. 75 („Statystyka Polski”, seria C, z. 29); *Statystyka szkolnictwa 1933/34*, Warszawa 1935, s. 69 („Statystyka Polski”, seria C, z. 21); *Statystyka szkolnictwa 1934/35*, Warszawa 1936, s. 62–63 („Statystyka Polski”, seria C, z. 38); *Statystyka szkolnictwa 1935/36*, Warszawa 1937, s. 58–59 („Statystyka Polski”, seria C, z. 56); *Statystyka szkolnictwa 1936/37*, Warszawa 1938, s. 77 („Statystyka Polski”, seria C, z. 82); *Statystyka szkolnictwa 1937/38*, Warszawa 1939, s. 82–83 („Statystyka Polski”, seria C, z. 101). Zob. też: Z. Wordliczek, *Młodzież wyznania mojżeszowego na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 1918–1939*, „Krzysztofory” t. 15, 1988, s. 43.

<sup>38</sup> Pojawia się pisownia: Samuel Ziegler, Abba (Abbe) Fenischel.

<sup>39</sup> Fromowicz-Nassau, Berlinerblau-Seydenmanowa (Seydenmannowa), Reich-Sielska, Sperling-Cetîc; Leser później posługiwała się nazwiskiem Woźna. Stosunkowo długo trwało, zanim kobiety uzyskały prawo studiowania na krakowskiej ASP. Oficjalnym powodem takiego stanu rzeczy był brak odpowiedniego lokalu (nie wyobrażano sobie, aby kobiety i mężczyźni mieli zajmować te same pracownie). Plan dopuszczenia kobiet do studiów, nawet jeżeli problemy lokalowe nie zostaną usunięte, popierali profesorowie: Pankiewicz, Weiss i Dębicki. Jacek Malczewski był przeciwny. Ostatecznie kobiety uzyskały do studiów dopiero w roku akademickim 1919/1920. W. Ślesiński, *op. cit.*, s. 207–209. Informacje o kobietach, artystkach żydowskiego pochodzenia, aktywnych w krakowskim środowisku wcześniej, zanim mogły studiować w ASP, są bardzo skromne. Utalentowaną malarką była Luiza (Libussa, Ludwika) Rosenblum, siostra zdolnego pejzażyisty, Leona Rosenbluma, ucznia Leona Wyczółkowskiego. Nie mogła podjąć studiów w ASP. Jej nauczycielem został Jerzy Merkel, student. W 1908 r. pobraли się i wyjechali do Paryża. W latach międzywojennych przebywała w Wiedniu, była związana z „Hagenbundem”. *Louise Merkel-Romé 1888–1977*, Wiedeń 1999. Znaną malarką była także Alicja Halicka (żona Louisa Marcoussisa), urodzona w Krakowie w 1894 r., związana ze środowiskiem paryskim.



Z formistami byli związani Henryk Gotlib i Szymon Müller, Dorota Berlinerblau dołączyła do grupy kapistów, Szymon Müller i Samuel Finkelstein współtworzyli Cech Artystów Plastyków „Jednoróg”, ze Zrzeszeniem Artystów Plastyków „Zwornik” byli związani Karol Förster, Emil Schinagel oraz Jadwiga Sperling<sup>40</sup>. Niektórzy z absolwentów ASP weszli w skład grup, które powstawały w innych miastach. Wielu artystów uczestniczyło też w manifestacjach konsolidującego się żydowskiego środowiska artystycznego. Mimo to wciąż – na tle ogólnego ożywienia, jakie nastąpiło po pierwszej wojnie światowej w gronie artystów żydowskich – środowisko krakowskie wyraźnie odstawało. Próbę zaktywizowania miejscowych artystów podjęli na początku lat dwudziestych członkowie Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych z Warszawy. Niestety, spełzła ona na niczym – jak wskazują wszelkie dane, planowana przez nich w roku 1923 wystawa prac artystów żydowskich w Krakowie nie odbyła się<sup>41</sup>. Do realizacji kolejnej koncepcji tego typu również nie doszło. Wystąpili z nią członkowie powołanego w grudniu 1924 r. Towarzystwa Przyjaciół Sztuki Żydowskiej<sup>42</sup>. Niestety, organizacja rozpadła się po paru zaledwie miesiącach istnienia – w marcu 1925, mając na swym koncie jedynie kilka odczytów<sup>43</sup>.

Jak wynika z szacunków Jerzego Malinowskiego, z Krakowem związanych było w latach międzywojennych znacznie mniej plastyków żydowskich, niż to miało miejsce w przypadku innych ośrodków<sup>44</sup>. Na stałe zamieszkiwało w mieście nieco ponad dwudziestu artystów żydowskich<sup>45</sup> – pomijając artystów pochodzenia żydow-

<sup>40</sup> Karol Förster lub Ferster, pseudonim – „Charlie”, Emil Schinagel lub Szinagel.

<sup>41</sup> Nie bez powodu jako I Wystawę Malarzy Żydowskich w Krakowie określono ekspozycję urządzoną w lutym 1930 r. Zob. H. Weber, *I Wystawa Malarzy Żydowskich w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 47, s. 7 oraz: *Wystawa prac artystów żyd. w Krakowie*, „Nasz Przegląd” 1923, nr 125, s. 4; *Zaproszenie wystawy prac żyd. do Krakowa*, „Nasz Przegląd” 1923, nr 193, s. 3. Za zwrócenie uwagi na wymienione wzmianki prasowe dziękuję Renacie Piątkowskiej.

<sup>42</sup> Farajn fun libhober fun jidiszer kunst. W grudniu 1924 r. zatwierdzono statut organizacji. Jej prezesem został Szalom Freund, wiceprezesem Leon Feiner, sekretarzem Salomon (Szalom, Szłoma) Wellner, skarbnikiem J. Blum. Wśród pozostałych członków zarządu znaleźli się: Mojżesz Kanfer, Abraham Seinfeld, Wilhelm (Wili) Aleksandrowicz, Margolis, Izaak (Ignacy) Halpern, Bursztyn, Freidberg, Erlich, Mordechaj Gebirtig i Beer (Ber) Horowitz. S. Freund, *Pierwszy społeczny teatr żydowski w Polsce*, [w:] *Teatr żydowski w Krakowie...*, s. 163.

<sup>43</sup> Członków organizacji poróżniła sprawa wysłania pozdrowień z okazji otwarcia Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie. Ibidem.

<sup>44</sup> Bardzo liczne w okresie międzywojennym było żydowskie środowisko artystyczne w Warszawie. W Łodzi, jak obliczył Jerzy Malinowski, wystawiało w latach międzywojennych około siedemdziesięciu artystów żydowskich – nie licząc członków grupy „Jung Idysz”. „Środowisko artystów żydowskich związanych ze Łwowem i miastami Małopolski (Stanisławów, Przemyśl), liczyło w okresie międzywojennym ponad 100 malarzy, grafików i rzeźbiarzy”, podaje badacz. J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 283, 318.

<sup>45</sup> To oczywiście dane w przybliżeniu. Rachunek dotyczy aktywnych uczestników życia artystycznego w latach dwudziestych i trzydziestych, artystów różnych generacji, z których część wkroczyła na scenę artystyczną dopiero u schyłku lat trzydziestych.



skiego, którzy nigdy nie włączali się w przedsięwzięcia organizowane przez żydowskie środowiska artystyczne w Polsce. Z miastem związana była także pewna grupa artystów mieszkających poza Krakowem. Było to najwyraźniej grono zbyt małe, aby w mieście od razu, w pierwszych latach powojennych ukształtowało się osobne, prężne żydowskie środowisko artystyczne. Na dobrą sprawę o istnieniu żydowskiego środowiska artystycznego w Krakowie można mówić dopiero w odniesieniu do lat trzydziestych. W latach dwudziestych dla artystów żydowskich związanych z Krakowem wciąż atrakcyjniejsze od urządzania oddzielnych wystaw było branie udziału w imprezach odbywających się w mieście.

Ponownie do pewnego ożywienia w kręgu twórców żydowskich w Krakowie doszło dopiero u schyłku dekady. Kolejną próbą wypełnienia luki, jaką stanowił brak w mieście jakiegokolwiek instytucji, która miałaby wpisane w program wspieranie artystów i roztaczanie opieki nad „sztuką żydowską”, stało się powołanie w mieście Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych. Tworząc tę organizację, środowisko krakowskie posłużyło się zapewne wzorem warszawskim – niewykluczone, iż stanowiła ona filię instytucji działającej w Warszawie<sup>46</sup>.

Pierwsze informacje na temat Towarzystwa pojawiły się w czerwcu 1929 r. na łamach wydawanego w Krakowie syjonistycznego „Nowego Dziennika”<sup>47</sup>. Zarząd organizacji wyłoniono z początkiem następnego roku. Na walnym zebraniu, które odbyło się 5 stycznia 1930 r. w salach Żydowskiego Domu Akademickiego, funkcję przewodniczącego ŻTKSP powierzono Arturowi Markowiczowi, nestorowi w gronie malarzy żydowskich w Krakowie<sup>48</sup>. W działalność organizacji zaangażowali się artyści: Leon Lewkowicz jako sekretarz, Ozjasz Herschdörfer i Ezriel Regenbogen jako członkowie zarządu oraz Jakub Pfefferberg<sup>49</sup>, który wszedł do komisji kontrolującej. Jako zastępcę Artura Markowicza wyznaczono inż. Pinchasa Goldwassera, skarbnikiem został Abraham Nussbaum, wśród pozostałych członków zarządu znaleźli się R. Mahlerowa, A. Seinfeld i profesor Braun. Grono członków komisji kontrolującej uzupełnili: Mojżesz Kanfer – jeden z redaktorów „Nowego Dziennika” oraz Welner i Helzel<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> O krakowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych jako o filii warszawskiej instytucji pisał Mojżesz Kanfer. Moassi [M. Kanfer], *Jak „wystąpiono” Artura Markowicza ze Sztuki*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 75, s. 3.

<sup>47</sup> *Dziś organizacyjne zebranie Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Nowy Dziennik” 1929, nr 167, s. 4.

<sup>48</sup> Markowicz podobno nie przyjął owej propozycji. Zob.: Moassi, *Jak „wystąpiono”...*

<sup>49</sup> Pojawia się pisownia: Jakób oraz Pfefferberg.

<sup>50</sup> *Walne zebranie Żydowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 12, s. 13. Członkiem komisji kontrolującej Welner to zapewne Salomon Wellner, zaangażowany na początku lat dwudziestych w akcję na rzecz teatru żydowskiego w Krakowie, członek Komitetu Teatralnego, Towarzystwa Przyjaciół Sztuki Żydowskiej a od roku 1926 Towarzystwa „Krakowski Teatr Żydowski”, osoba zasłużona dla organizacji, jej sekretarz w sezonie 1926/1927, później członek zarządu. Członkiem zarządu ŻTKSP. A. Seinfeld to zapewne Abraham Seinfeld, podobnie jak Wellner członek TPSŻ oraz Komitetu Teatralnego. Zob.: M. Bułat, *Kraków – żydowska mozaika*



Z celami, jakie miała spełniać organizacja, czytelników „Nowego Dziennika” zapoznano już wcześniej, przy okazji pierwszej wzmianki na temat tworzonego w Krakowie Towarzystwa, opublikowanej w związku z czerwcowym zebraniem organizacyjnym. W roli rzecznika organizacji wystąpił wtedy na łamach gazety Mojżesz Kanfer – osoba, która prawdopodobnie w dużej mierze wpłynęła na kierunek działania obrany przez członów ŻTKSP. Kanfer zawarł w swoim tekście wszystkie zasadnicze cele i postulaty, których realizacji zamierzali się podjąć członkowie organizacji: „Chcemy stworzyć placówkę dla żydowskich malarzy i rzeźbiarzy i umożliwić im lepsze warunki pracy, zaznajomić szeroką publiczność żydowską z ich twórczością. [...] czeka nowe Towarzystwo olbrzymie zadanie budzenia piękna wśród społeczeństwa żydowskiego [...] chcemy wszczepić w społeczeństwo żydowskie umiłowanie piękna i poczucie artystycznego umiaru, ukochanie sztuki we wszystkich jej postaciach i objawach”<sup>51</sup>. Kanfer wypowiadał się z troską na temat „ginących zabytków sztuki żydowskiej” oraz architektury budowanych synagog, którą proponował poddać „gruntownej i zasadniczej dyskusji”. Szczególną uwagę zwraca jednak zdanie, jakie wyraził autor, poruszając zagadnienie stylu narodowego: „Zwracam uwagę na nazwę tego Towarzystwa, by zapobiec wszelkim możliwym nieporozumieniom. Chcemy bowiem pozostawić na uboczu problem sztuki żydowskiej jako takiej. Dawniej widziano w żydowskiej kapocie symbol sztuki żydowskiej, ale to stanowisko nie dało się utrzymać, bo żydowską kapotę i brodę mogą przedstawiać i nieżydowscy malarze. Są tacy, którzy marzą o żydowskiej sztuce z ducha, ale jak wiadomo *spiritus flat ubi vult*. Żydowskim może być i krajobraz z Zakopanego, o ile jest oglądany oczyma żydowskiej tęsknoty. Ale i tu nasuwają się bardzo poważne trudności, chodzi bowiem o ujęcie i myślowe sformułowanie żydowskiej tęsknoty. Są tacy, którzy uciekają się do mglistych i nie dających się sformułować terminów o rasie, którą się wyczuwa, chociaż nie można wyraźnie jej granic określić. Jest to jednakowoż grunt bardzo śliski, a w każdym razie niepewny”<sup>52</sup>. Kanfer zakończył swój tekst apelem do żydowskiego społeczeństwa Krakowa o wsparcie nowej inicjatywy.

Członkowie Towarzystwa zakreslili sobie stosunkowo szeroki wachlarz celów. Działać mieli w ramach czterech sekcji, w gestii których leżało realizowanie wymienianych wyżej postulatów: popularyzowania sztuki – „sekcja propagandy” oraz ochrony żydowskiego dorobku kulturalnego – „sekcja zabytkowa”. Planowali także powołanie dwóch dodatkowych oddziałów: „uczelni”, która miała się mieścić w atelier Żydowskiego Domu Akademickiego oraz „sekcji bibliotecznej”. Projekty

teatralna, [w:] *Teatr żydowski w Krakowie...*, s. 44; J. Michalik, E. Prokop-Janiec, „Wiadomości Teatralne” – „Teater jedies”, [w:] *ibidem*, s. 71; K. Gawęł, *Działalność Towarzystwa „Krakowski Teatr Żydowski”*, [w:] *ibidem*, s. 87.

<sup>51</sup> *Dziś organizacyjne zebranie...*

<sup>52</sup> *Ibidem*.

te można zapewne potraktować jako wskazówkę, z jakiego rodzaju potrzebami borykało się krakowskie środowisko.

Z początkiem 1930 r. członkowie Towarzystwa doprowadzili do otwarcia I Wystawy Malarzy Żydowskich w Krakowie. Wernisaż odbył się 16 lutego w Żydowskim Domu Akademickim, mieszczącym się przy ulicy Przemyskiej 3. W wystawie wzięło udział szesnastu artystów, którzy wystawili około 150 dzieł. Swoje prace pokazał między innymi Bruno Schulz<sup>53</sup>. Otwarcie wystawy planowano jako wydarzenie wielkiego formatu. Na wernisaż zaproszono kilkuset gości. Uroczystość uświetniła obecność „przedstawicieli wszystkich niemalże żydowskich instytucji Krakowa”, między innymi prezydenta gminy żydowskiej Rafała Landaua oraz Leona Fiszlowitza z „B'nei B'rith”<sup>54</sup>. Z okazji otwarcia wystawy specjalny list powitalny wystosował także krakowski rabin, poseł Ozjasz Thon. Wystawa cieszyła się dużym zainteresowaniem publiczności, już podczas wernisażu zakupiono wiele dzieł. Z uznaniem spotkało się przede wszystkim malarstwo Artura Markowicza, Leona Lewkowicza, Abrahama Neumana, Szymona Müllera i Antoniego Soldingera<sup>55</sup>.

Wystawa, którą Towarzystwo inaugurowało działalność, miała się stać, według słów Henryka Webera, „poważną próbą w kierunku zbliżenia artysty żydowskiego do żydowskiego społeczeństwa”<sup>56</sup>. W katalogu wydanym z okazji wystawy jeszcze raz szczegółowo precyzowano cele, jakie ma do spełnienia Towarzystwo: „nie jest i nie ma ono być jeszcze jednym zrzeszeniem malarzy, żadnym ekskluzywnym cechem zawodowym, ale ma za cel krzycić i szerzyć wśród społeczeństwa żydowskiego sztukę, a więc zorać, obsiać i użyźnić zagon u nas stosunkowo bardzo zaniedbany a w wielu wypadkach leżący wprost odłogiem [...] wydobyć z naszego społeczeństwa drzemiące w nim siły i wielkie możliwości także w zakresie plastyki”<sup>57</sup>. Szczególną uwagę warto zwrócić na kolejny fragment – korespondujący z wcześniejszą wypowiedzią Mojżesza Kanfera: „Nie pora tu i nie miejsce rozpatrywać o ile i na ile istnieje już dziś wyraźnie odrębna, swoista plastyka

<sup>53</sup> Swoje prace pokazali też: Maurycy (Mojżesz) Appelbaum (Applebaum, Apfelbaum), Mendel Birnbaum, Samuel Cygler, Maria Fromowicz-Nassau, Jakub Glasner, Hugo Grossman, Ozjasz Herschdörfer, Henryk Hochman, Leon Lewkowicz, Artur Markowicz, Szymon Müller, Abraham Neuman, Ezriel Regenbogen, Leo Schöcker (Leon, Eliczer), Antoni Soldinger oraz Jakub Pfefferberg. *Wystawa malarzy żydowskich*, „Sztuki Piękne” 1930, s. 110.

<sup>54</sup> Synowie Przymierza, ogólnoświatowa żydowska organizacja zajmująca się głównie działalnością filantropijną. Jej krakowski oddział zawiązał się w 1892 r. pod nazwą Izraelskie Stowarzyszenie Humanitarne „Solidarność”. Zob.: I. Chajm, *Polski dystrykt B'nei B'rith*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1973, nr 1 (85), s. 7–41; *Archiwum Związku Żydowskich Stowarzyszeń Humanitarnych „B'nei B'rith” w Krakowie (1892–1938): zarys dziejów Związku, historia zespołu i inwentarz*, oprac. B. Czajicka, Kraków 1994 (Studia Polono-Judaica: Series Fontium, 1).

<sup>55</sup> *Otwarcie I Wystawy Malarzy Żydowskich w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 45, s. 4.

<sup>56</sup> H. Weber, *I Wystawa Malarzy Żydowskich...*, s. 7.

<sup>57</sup> *Cele Żydowskiego Towarzystwa Szerzenia Sztuk Pięknych. Przedślowie katalogu I Wystawy Malarzy Żydowskich w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 43, s. 9.



żydowska, bo to tylko sumienne zapoznanie się z tym, co dotąd Żydzi własnego w dziedzinie plastyki stworzyli, najlepiej mogłoby pouczyć o tym. Najgłębszą naszą tęsknotę łączymy rzecz jasna i tu – z krajem najwyższej nadziei, gdzie też dzwiga się nowe odrodzone życie żydowskie. Ale siły zbierać musimy wszędzie, gdzie nam żyć wypadło. Wspomagać, zbierać, otaczać opieką to, co dały już z siebie dojrzałe talenty, co nagromadził geniusz ludu i co nagromadziły dzieje”. W tekście ponownie dano znać o potrzebie wsparcia młodych malarzy – warsztatem pracy, materiałami pomocniczymi, albumami, książkami oraz o konieczności „uporządkowania, ochrony i konserwacji naszych zabytków, o które nie troszczył się nikt”. Na zakończenie jeszcze raz została powtórzona prośba „wydatnego, pełnego poparcia” podjętych starań.

Jeszcze tego samego roku, w czerwcu, zorganizowano kolejną wystawę<sup>58</sup>. Składała się ona z dwu części – indywidualnej prezentacji prac Mojżesza Appelbauma oraz wystawy zbiorowej, o charakterze ogólnopolskim, w której udział wzięło dwudziestu czterech artystów<sup>59</sup>. Pomieszczenia na wystawę, tak jak poprzednio, użyczył bezinteresownie zarząd Żydowskiego Domu Akademickiego. Otwarcie nastąpiło 8 czerwca. Na wernisażu pojawili się między innymi poseł Ozjasz Thon oraz Feliks Kopera, dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie. W imieniu Towarzystwa głos zabrał Henryk Weber. Co ciekawe, wygłosił on swoje przemówienie w języku jidysz, czego nie omieszkano zaznaczyć w specjalnej notce poświęconej wystawie w „Nowym Dzienniku”<sup>60</sup>. W przemówieniu, jako kolejna osoba, poruszył on zagadnienie odrębności twórczego dorobku artystów żydowskich.

Wystawa, reklamowana na łamach „Nowego Dziennika” jako „imponująca”, była rzeczywiście obszerna. Ekspozyty wypełniły cztery duże sale reprezentacyjne,

<sup>58</sup> *II Wystawa Plastyków Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 147, s. 13; *Dziś otwarcie II Wystawy Plastyków Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 149, s. 13. Równocześnie w trakcie trwania wystawy członkowie Towarzystwa przygotowywali ekspozycję w Krynicy. Jej otwarcie planowano na 15 lipca. *Wystawa sztuki żydowskiej w Krynicy*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 154, s. 4.

<sup>59</sup> Kraków reprezentowali na tej wystawie Izidor Czaj-Goldhuber, Leon Lewkowicz, Szymon Müller, Warszawę – Arnold (Aron) Blaufuks, Stanisława Centnerszwerowa, Szaja Fajgenbaum, Feliks Frydman (Friedman), Abraham Gutermań, Chaim Hanft (Hanof), Adam (Abram) Herszaft, Zygfryd Kamiński, Abraham Ostrzega, Bernard Rolicki, Mojżesz Rynecki, Izrael Tykociński, Jakub Weinles, Lwów – Maksymilian Feuerring i Henryk Langerman, Łódź – Natan Szpigiel (Spiegel); udział wzięli ponadto Max Haneman z Zakopanego i Dawid Seifert z Paryża.

<sup>60</sup> *Otwarcie II Wystawy Plastyków Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 151, s. 9. W zlaicyzowanym (a więc w dużej mierze również spolonizowanym) środowisku krakowskich Żydów – a tacy stanowili według szacunków około 60% żydowskich mieszkańców Krakowa – fakt, że krytyk posługiwał się jidysz, mógł rzeczywiście stanowić informację godną odnotowania. Jeszcze bardziej zwraca jednak uwagę, że wiadomość tego rodzaju zechciano opublikować – nie bez pewnego aplauzu – na łamach syjonistycznej gazety. Zdecydowanie zorientowani na język hebrajski, syjoniści traktowali przecież jidysz jako żargon, język diaspory, który prędzej czy później winien zostać zastąpiony odrodzoną mową hebrajską. Dane o liczbie zlaicyzowanych Żydów w Krakowie na podstawie: *Żydzi w Krakowie*, Hajfa 1983, wyd. 2, s. 53, cyt. za: E. Duda, *Krakowskie judaika*, Kraków 1991, s. 50.

co ciekawe, wśród nich oprócz malarstwa, rzeźby i metaloplastyki znalazły się również meble.

Mimo że szeroko zakrojona, druga krakowska wystawa żydowskich plastyków doczekała się jednak poważnej krytyki. Istotne zarzuty wyraził nie kto inny jak Mojżesz Kanfer, początkowo związany z Towarzystwem. Skrytykował przede wszystkim niewłaściwy dobór eksponatów na wystawę, na której obok dzieł znakomych znalazły się, jego zdaniem, także prace artystycznie słabe, nie wspominając o meblach. Kanfer, który był literaturoznawcą, nie tyle jednak rościł sobie prawo ferowania poglądów na temat poziomu artystycznego zaprezentowanych prac, co przede wszystkim skrytykował sam sposób funkcjonowania instytucji. Z okazji wystawy nie wydrukowano ani plakatu, ani katalogu. Kanfer nie ukrywał, że przyczyną tak poważnych niedociągnięć jest prawie zupełny brak środków finansowych (nie rozesłano nawet zaproszeń). Tym bardziej zarzucał organizatorom, że o podejmowanych przedsięwzięciach nie informują przynajmniej na bieżąco redakcji „Nowego Dziennika”, która jest zawsze chętna, aby wspomagać tego rodzaju działania. W końcu, mimo zrozumienia problemów finansowych, z jakimi boryka się placówka, wyraził wątpliwość w sens istnienia Towarzystwa w takim kształcie<sup>61</sup>.

Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych rzeczywiście zakończyło wkrótce swoją działalność. Druga wystawa zorganizowana przez ŻTKSP okazała się ostatnią imprezą przygotowaną przez członków organizacji. Trudno jednoznacznie wyrokować, czy na losie instytucji zaważyła publicznie wyrażona krytyka redaktora Kanfera, wprost zarzucającego członkom Towarzystwa dyletanctwo i niezrozumienie zasad działalności tego rodzaju organizacji, czy też problemy finansowe, których nie udało się przezwyciężyć. Nic nie wiadomo, aby Towarzystwo zostało formalnie rozwiązane, wręcz przeciwnie, istnieją przesłanki, że jeszcze przez jakiś czas jego członkowie brali udział w imprezach organizowanych w Krakowie. Kilku artystów zaangażowanych w działalność ŻTKSP weszło w skład nowej instytucji, utworzonej wkrótce w Krakowie i mającej zasadniczo bardzo podobne cele do spełnienia.

<sup>61</sup> M. Kanfer, *Nie krzywdźmy poważnego malarza! Na marginesie wystawy o której nikt nie wie*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 164, s. 3.



## Powstanie, organizacja, program, członkowie Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie

Nie uda się zapewne udzielić jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, dlaczego zamiast poddać reformie istniejącą organizację, zdecydowano się utworzyć nową. Niewykluczone, że Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych cieszyło się – jako filia instytucji warszawskiej – małym poparciem miejscowego środowiska, które bardziej było zainteresowane utworzeniem własnej i zupełnie niezależnej organizacji. Takie rozwiązanie mogło też być efektem różnicy poglądów wynikającej ze składu personalnego Towarzystwa. Zarząd ŻTKSP tworzyło kilku artystów, większość członków organizacji stanowiły jednak osoby pozbawione profesjonalnego wykształcenia w zakresie sztuk pięknych. Być może współpraca w takim gronie nie układała się najlepiej i artyści zdecydowali o secesji.

Wzmianki o powstaniu w Krakowie nowej organizacji pojawiły się w „Nowym Dzienniku” jesienią 1931 r. W listopadzie poinformowano czytelników, że w mieście planowana jest wystawa prac Maurycego Gottlieba<sup>1</sup>. Z inicjatywą zorganizowania imprezy upamiętniającej rocznicę śmierci malarza wystąpili członkowie Zrzeszenia Malarzy i Rzeźbiarzy<sup>2</sup>. Autor tekstu anonsującego powstanie nowej organizacji dawał do zrozumienia, że instytucje działające dotąd w Krakowie wypełniają swoje zadania w niedostatecznym stopniu. Pięćdziesiąt lat od śmierci Gottlieba upłynęło w roku 1929. W związku z rocznicą utworzono w Krakowie specjalny komitet, mający na celu urządzenie wystawy i odnowienie nagrobka malarza. Po dwu latach okazało się jednak, iż prace utknęły w martwym punkcie. Nad nieudolnością komitetu i stopniowym zapominaniem w krakowskim środowisku postaci wybitnego malarza ubolewał Dawid Lazer przy okazji wizyty

<sup>1</sup> O wystawę obrazów Maurycego Gottlieba, „Nowy Dziennik” 1931, nr 293, s. 13.

<sup>2</sup> Pełna nazwa organizacji będzie brzmiała: Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie. Nazwą tą konsekwentnie będą się posługiwali członkowie Zrzeszenia we własnych publikacjach i drukach. Na łamach prasy nazwę organizacji często zmieniano, najczęściej skracano o któryś z członów.

Leopolda Pilichowskiego, który bawiąc w Krakowie, nie omieszkał odwiedzić grobu Gottlieba<sup>3</sup>. Wkrótce po wizycie Pilichowskiego o konieczności zatroszczenia się o pamięć Maurycego Gottlieba przypomniał przyjazd do Krakowa Chaima Nachmana Bialika, który również zaliczał się do admiratorów malarstwa artysty i miał wpisane w program pobytu w mieście, jako jeden z ważniejszych punktów, obejrzenie kolekcji prac malarza należącej do Rudolfa Beresa<sup>4</sup>.

Zebranie w sprawie zorganizowania wystawy Gottlieba, urządzone z inicjatywy Zrzeszenia Malarzy i Rzeźbiarzy Żydowskich, odbyło się w krakowskim kahale w listopadzie 1931 r. Podczas spotkania wyłoniono grupę osób, które miały się zatroszczyć o powodzenie przedsięwzięcia<sup>5</sup>. Kilka dni później Leo Schönker, jeden z członków nowo wybranego komitetu, zamieścił w „Nowym Dzienniku” tekst przypominający postać i koleje losu malarza<sup>6</sup>. Według wstępnych ustaleń otwarcie wystawy miało nastąpić na początku następnego roku. Na łamach „Nowego Dziennika” donoszono także o innych projektach. Na koniec miesiąca przewidziano wystawę „współczesnych żydowskich artystów malarzy i rzeźbiarzy”; za pośrednictwem gazety apelowano do artystów o nadsyłanie prac<sup>7</sup>. Otwarcie zaplanowano na 22 listopada, eksponaty można było dosyłać do 12. bieżącego miesiąca włącznie. Urządzenie ekspozycji planowano w salach Żydowskiego Domu Akademickiego, podobnie jak to miało miejsce wcześniej, w przypadku wystaw organizowanych przez Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych.

Do realizacji obu projektów przystąpiono równocześnie; przygotowania odbywały się jednak w mało sprzyjającej atmosferze. Okoliczności, w jakich Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy inicjowało działalność, były dosyć szczególne. Jesienią 1931 r. Kraków stał się widownią antyżydowskich zamieszek. Fala ekscesów, wszczynanych głównie na uniwersytetach, przetoczyła się w roku

<sup>3</sup> D. Lazer, *Wędrówka po Krakowie z mistrzem Pilichowskim*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 265, s. 13. Leopold Pilichowski (1869–1933), malarz polskiego pochodzenia, zamieszkały w Londynie, syjonista przekonany o możliwości stworzenia w sztuce narodowego stylu żydowskiego. Zob.: J. Sandel, *Leopold Pilichowski*, „Nasz Głos” (dodatek do „Folks-Sztyme”) 1958, nr 12 (37), s. 8; E. Podhorizer-Sandel, *Sztuki plastyczne Żydów polskich. Leopold Pilichowski*, „Nasz Głos” (dodatek do „Folks-Sztyme”) 1966, nr 26 (297), s. 4; M. Tarnowska, *Leopold Pilichowski (1869–1933)*, „Słowo Żydowskie” 2001, nr 25–26 (259–260), s. 14–15.

<sup>4</sup> *Ostatnie chwile pobytu Ch. N. Bialika w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 283, s. 9. Chaim Nachman Bialik (1873–1934) urodzony na Ukrainie pisarz i poeta, działacz syjonistyczny, jeden z odnowicieli języka hebrajskiego.

<sup>5</sup> W skład nowo utworzonego komitetu weszli: Rudolf Beres, Wilhelm Berkelhammer – redaktor naczelny „Nowego Dziennika”, Mojżesz Kanfer – jeden z redaktorów gazety, Rafał Landau – prezydent zarządu gminy żydowskiej oraz malarze: Leon Lewkowicz, Ezriel Regenbogen, Leo Schönker. *O wystawę obrazów...*

<sup>6</sup> L. Schönker, *Maurycy Gottlieb jako Żyd i jako Polak. Na marginesie projektowanej wystawy pamiątkowej*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 295, s. 8.

<sup>7</sup> *Nowe wystawy w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 300, s. 3.



1931 przez całą Polskę i zgarnęła niestety również żniwo śmiertelne<sup>8</sup>. Sprawa toczyła się o ograniczenie Żydom dostępu do studiów uniwersyteckich i o... „żydowskie trupy” – jak lapidarnie określano żądanie, aby Żydzi w uniwersyteckich prosektorjach zgłębiali tajniki anatomii, posługując się zwłokami wyłącznie swoich współwyznawców.

Wydarzenia tego rodzaju nie ominęły również Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Wśród studentów tej placówki w roku 1931 znajdowało się ośmioro Żydów. Podczas zajęć zostali oni siłą zmuszeni do opuszczenia pracowni. Przemocy użyto także wobec nieżydowskich studentów, którzy usiłowali przeciwstawić się temu, co się działo<sup>9</sup>. Na łamach „Nowego Dziennika” kilkakrotnie dawano wyraz oburzeniu z powodu wydarzeń na Akademii<sup>10</sup>. Redaktorów gazety zabolęła szczególnie postawa profesora Władysława Jarockiego, który rozwiązanie problemu widział w czasowym zabronieniu studentom żydowskim uczestniczenia w zajęciach, przez kilka dni, dopóki sytuacja się nie uspokoi. Gdy mimo wszystko pojawili się w szkole, Jarocki zabronił im wstępu i odmówił również, gdy poprosili, aby to koledzy wypowiedzieli się, czy rzeczywiście nie chcą z nimi pracować. Postawę Jarockiego krytykowano tym bardziej – jako ugięcie się pod presją chuligańskich wybryków – że postawiony w tej samej sytuacji rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego, Konstanty Michalski, zarządził zamknięcie uczelni aż do ustania wydarzeń i tym samym nie zezwolił, aby tego rodzaju zajęcia miały miejsce na uniwersytecie.

Z wydarzeniami na Akademii wiąże się jedno z pierwszych wystąpień członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. Jeszcze zanim planowana

<sup>8</sup> W Wilnie poniósł śmierć jeden z endeckich napastników, Stanisław Waćławski. Na temat problemów w Wilnie zob.: T. Dalecka, *Polityczne konflikty i spory na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2001, nr 3–4, s. 467–480; A. Jędrzychowska, *Zygzakiem i po prostu*, Warszawa 1965, s. 64.

<sup>9</sup> *Na froncie zajęć antyżydowskich w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 310, s. 16. Wśród studentów, którzy ujęli się za żydowskimi kolegami, W. Ślesiński wymienia Henryka Wicińskiego i Leopolda Lewickiego, członków przyszłej „Grupy Krakowskiej”. Lewicowe przekonania artystów, którzy stanęli w obronie poszkodowanych, spowodowały inspiratorów ekscesów do wznoszenia antykomunistycznych okrzyków podczas usuwania Żydów z pracowni. Później, gdy uczestnicy zajęć stanęli przed komisją dyscyplinarną, winą za całe wydarzenie próbowano obarczyć Żydów i tych studentów, którzy się za nimi ujęli. Członków komisji usiłowano przekonać, że to oni, wznosząc antypaństwowe okrzyki „niech żyje komuna”, wywołali zamieszki. 21 listopada, cztery dni po zajęciach, na zwołanym przez endecków „ogólnym wiecu studentów Akademii” uchwalono rezolucję, w której próbowano forsować taką właśnie wersję wydarzeń. Jedyne czemu inspiratorzy wydarzeń nie mogli zaprzeczyć, to faktowi, iż rzeczywiście próbowali usunąć żydowskich studentów z uczelni. Ostatecznie nagany udzielono wszystkim uczestnikom zajęć. *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, oprac. J.E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesińska, W. Ślesiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969 (*Źródła do dziejów sztuki polskiej*, red. A. Ryszkiewicz, t. 14), s. 223–224.

<sup>10</sup> *Niestychany skandal w Akademii Sztuk Pięknych*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 311, s. 4; *Wczorajszy dzień w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 311, s. 4.

wystawa została otwarta, w przeddzień wernisażu, artyści należący do organizacji na łamach „Nowego Dziennika” wystosowali protest wobec ostatnich zajęć i zachowania profesora Jarockiego. Tekst, w którym członkowie Zrzeszenia jednoznacznie przypisywali wybryki przedstawicielom endeckiej mniejszości, zawierał również podziękowanie kolegom – „większości Akademii Sztuk Pięknych” – za godne stanowisko i obronę<sup>11</sup>.

Na łamach gazety na przemian z doniesieniami o nowych przedsięwzięciach artystów pojawiały się wiadomości z frontu potyczek, do jakich dochodziło w mieście między studentami. Zajścia miały miejsce na terenie uniwersytetu, na ulicach, młodzież endecka pikietowała kramy w Sukiennicach należące do żydowskich właścicieli. Fala zamieszek dotarła również do Żydowskiego Domu Akademickiego, którego pomieszczenia wielokrotnie służyły artystom żydowskim w Krakowie jako galeria i miejsce spotkań<sup>12</sup>.

Otwarcie pierwszej wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, które nastąpiło zaledwie kilka dni po zajęciach, odbyło się w nieco przygnębiającej atmosferze. Na uroczystość przybyli przedstawiciele władz miasta oraz gminy żydowskiej<sup>13</sup>. Wśród gości pojawił się również Feliks Kopera, już nie pierwszy raz podkreślający swą obecnością na wernisażu w Żydowskim Domu Akademickim rangę wydarzenia. Wygłoszone przemowy zawierały aluzje do niedawnych zajęć. Prezydent gminy żydowskiej, Rafał Landau, wyraził nadzieję, że „mimo ostatnich ciężkich przejść wystawa bieżąca spoi duchowo całe społeczeństwo”. Prezes rady kahału, Leon Fischlowitz, dodawał artystom otuchy i podkreślał „ciężkie warunki pracy i rozwoju artystów żydowskich”<sup>14</sup>. Zastępca wojewody wyraził radość z powstania w mieście nowej placówki sztuki i przypomniał, że sztuka stanowi wspólne dobro, wartość duchową ponad podziałami narodowymi<sup>15</sup>. W otwarciu wzięł udział także Abraham Seinfeld, prezes Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych, który w swoim przemówieniu podkreślił związek łączący obie organizacje.

Jeszcze w trakcie trwania wystawy zorganizowano w Żydowskim Domu Akademickim zebranie, podczas którego wyłoniono zarząd Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. Podczas spotkania funkcję prezesa organizacji

<sup>11</sup> *Protest krakowskich malarzy-Żydów*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 312, s. 4.

<sup>12</sup> *Antyżydowskie demonstracje akademików przeniosły się na ulice*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 292, s. 13.

<sup>13</sup> Na wernisażu pojawili się między innymi: dr Oleś w zastępstwie wojewody, wiceprezydent Witold Ostrowski oraz Adam Zdzisław Grocholski w zastępstwie starosty grodzkiego. Wśród gości znaleźli się także: Leon Ader, prezes krakowskiej loży „B'nei B'rith” oraz Chaim Hilfstein, prezes Żydowskiego Towarzystwa Szkoły Ludowej i Średniej. *Otwarcie wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 317, s.11.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Dokładnie: „międzynarodową wspólność duchową”, jak zanotowano w „Nowym Dzienniku”. *Ibidem*.



powierzono młodemu krakowskiemu malarzowi, Leo Schönkerowi<sup>16</sup>. Tak zwany „wydział” utworzyło trzynastu artystów<sup>17</sup>. Podczas zebrania wybrano także trzynastoosobową komisję kontrolującą, w której skład weszło między innymi kilku prawników, redaktorzy „Nowego Dziennika”, dwóch przedstawicieli kahału<sup>18</sup>. Dwuosobową sekcję zabytków utworzyli prof. Majer Bałaban oraz Józef Stieglitz. Większość członków nowo utworzonej organizacji była wcześniej zaangażowana w działalność Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych, jednak porównując z ŻTKSP, skład osobowy Zrzeszenia został znacznie poszerzony. Według innego klucza przydzielono też funkcje, jakie mieli sprawować członkowie organizacji. W skład zarządu i wydziału ZŻAMR weszli wyłącznie artyści, pozostałe osoby: prawnicy, członkowie redakcji „Nowego Dziennika”, przedstawiciele władz kahalnych, utworzyły komisję kontrolującą.

Inaczej niż to miało miejsce w przypadku Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych, powstaniu Zrzeszenia nie towarzyszyła żadna *explicite* wyrażona deklaracja dotycząca programu nowej organizacji. O celach, jakie stawiali przed sobą jej członkowie, można się było dowiedzieć z różnych wzmianek, które ukazywały się przede wszystkim przy okazji organizowania kolejnych wystaw. Pierwsza informacja o przedsięwzięciach planowanych przez artystów pojawiła się jesienią 1931 r. jako część anonsu o otwarciu pierwszej wystawy przygotowanej przez członków ZŻAMR: „W programie Zrzeszenia leży w przyszłości urządzenie dalszych wystaw i okazanie publiczności wysokowartościowych dzieł błp. Maurycego Gottlieba, błp. Samuela Hirszenberga, zabytków i rękopisów żydowskich, dzieł Chagalla i Kislinga, sztuki palestyńskiej, jak też najwybitniejszych zrzeszeń polskich”<sup>19</sup>. Otwarcie „salonu sztuki” w Żydowskim Domu Akademickim miało podnieść efektywność procesu przenikania sztuki plastycznej w sfery żydowskie, jak można wnioskować ze słów Emila Schinagla, członka organizacji, malarza i krytyka artystycznego w jednej osobie<sup>20</sup>. Potrzebę „nawiązania kontaktu między artystami żydowskimi a społeczeństwem żydowskim” podkreślał malarz Norbert

<sup>16</sup> Zastępcą prezesa mianowano Ozjasza Herschdörfera. Funkcję skarbnika powierzono Szymonowi Müllerowi. Kustoszami Zrzeszenia zostali Józef Badower i Norbert Nadel. Pełnienie obowiązków sekretarza powierzono Ezrielowi Regenbogenowi. *Z Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 324, s. 9.

<sup>17</sup> Józef Badower, Izidor Czaj-Goldhuber, Ozjasz Hersdörfer, Joachim Kahane, Henryka (Henrietta) Kernerówna, Leon Lewkowicz, Szymon Müller, Norbert Nadel, Jakub Pfefferberg, Ezriel Regenbogen, Emil Schinagel, Zygmunt Seiden, Antoni Soldinger. *Ibidem*.

<sup>18</sup> W skład komisji kontrolującej weszli prawnicy: Henryk Apte, Rudolf Beres, J. Schenkel; redaktorzy „Nowego Dziennika”: Wilhelm Berkelhammer i Mojżesz Kanfer; członkowie Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych: inż. Goldwasser oraz A. Scinfeld; prezydent kahału Rafał Landau oraz prezes rady kahału Leon Fischlowitz; prezes ŻTSLŚ Chaim Hilfstein a także: N. Oberländer, Henryk Rappaport, pułk Rosenhauch. *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Otwarcie wystawy obrazów i rzeźb*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 311, s. 9.

<sup>20</sup> E. Schinagel, *Grafika Glasnera. Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 11, s. 8.



Nadel. Uważał on, iż najlepszym sposobem realizacji takiego zamierzenia będzie urządzenie wystaw, które stworzą „możliwość jak najszerzym warstwom społeczeństwa do zaznajomienia się z całokształtem współczesnej sztuki żydowskiej”<sup>21</sup>. Osobom zaangażowanym w prace Zrzeszenia nieobojętna była również kwestia ochrony zabytków. W tej sprawie planowano jednak powołanie odrębnej organizacji – Towarzystwa Ochrony Zabytków Żydowskich Krakowa<sup>22</sup>. Póki co, nawet jeżeli w czysto teoretyczny sposób, troska o żydowskie zabytki spoczywała w rękach członków Zrzeszenia. Z tekstu Leo Schönkera opublikowanego na łamach „Nowego Dziennika” pod koniec listopada 1931 r. wynika, że żydowscy malarze w Krakowie mieli również ambicje, aby swoją pieczę objąć żydowską sztukę sakralną. Zdaniem Schönkera nad poziomem artystycznym dekoracji wykonywanych w synagogach czuwać powinna specjalna komisja, a obowiązkiem żydowskich artystów wobec własnego społeczeństwa jest uświadomienie opinii publicznej wagi powyższego zagadnienia. „Dekoracje naszych świątyń powinny być narzędziem krzewienia piękna sztuki w masach żydowskich, formą naocznego nauczania traktatów Biblii i bodźcem rozwoju swoistej sztuki żydowskiej”, pisał prezes Zrzeszenia Żydowskich Artystów w Krakowie<sup>23</sup>.

W początkowej fazie działalności organizację tworzyło osiemnastu artystów<sup>24</sup>. W większości byli to malarze<sup>25</sup>. Zrzeszenie powołano do życia jako organizację o charakterze ogólnopolskim, niemniej w pierwszym okresie działalności wśród jego członków przeważali artyści pochodzący z Krakowa lub jego okolic<sup>26</sup>. Nie wszyscy z artystów skupionych w Zrzeszeniu dysponowali profesjonalnym wykształceniem w zakresie sztuk pięknych – dwóch członków organizacji było lekarzami<sup>27</sup>.

<sup>21</sup> *Nowy sezon Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 274, s. 12.

<sup>22</sup> W realizację tego projektu byli zaangażowani między innymi: Majer Bałaban, Rudolf Beres, Wilhelm Berkelhammer, Leo Schönker. *Ochrona zabytków żydowskich w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 109, s. 9.

<sup>23</sup> L. Schönker, *Rozwój polichromii bóżnic*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 314, s. 9.

<sup>24</sup> Biorąc pod uwagę członków zarządu ZZAMR oraz uczestników pierwszej wystawy Zrzeszenia, organizację tworzyli w początkowej fazie działalności: Józef Badower, Mendel Birnbaum, Ozjasz Hersdörfer, Henryk Hochman, Ralf Immerglück, Leon Lewkowicz, Joachim Kahane, Henryka Kernerówna, Szymon Müller, Norbert Nadel, Abraham Neuman, Jakub Pfefferberg, Emil Schinagel, Leo Schönker, Antoni Soldinger, Izidor Czaj-Goldhuber, Ezriel Regenbogen, Zygmunt Seiden.

<sup>25</sup> Wyjątki w owym gronie stanowili: Kernerówna, która tworzyła przede wszystkim w technice majoliki, Joachim Kahane, który był metaloplastykiem oraz Henryk Hochman, rzeźbiarz.

<sup>26</sup> Poza malarzami, którzy urodzili się lub osiedlili w Krakowie, w skład organizacji weszli także: Joachim Kahane z Łodzi, Henryka Kernerówna z Tarnowa, Józef Badower z Sosnowca, Ezriel Regenbogen z Sanoka oraz Izidor Czaj-Goldhuber, który mieszkał w Zakopanem.

<sup>27</sup> Ozjasz Herschdörfer, zatrudniony w gimnazjum żydowskim w Krakowie oraz Emil Schinagel, zatrudniony w szpitalu św. Łazarza. Ten ostatni wszakże oprócz medycyny studiował również malarstwo – w Brukseli i w Paryżu.



Zrzeszenie tworzyli artyści różnych generacji – zupełnie młodzi malarze i artyści, którzy karierę zaczynali jeszcze u schyłku poprzedniego wieku<sup>28</sup>.

Od samego początku było wiadomo, że artyści wchodzący w skład Zrzeszenia nie mają ambicji tworzenia grupy o określonym i spójnym programie artystycznym. Członków organizacji łączył fakt uprawiania tej samej profesji, w zakresie twórczości artystycznej reprezentowali oni jednak dość różnorodne tendencje. Pod wieloma względami Zrzeszenie bardziej przypominało aktywną i sprawnie działającą organizację zawodową niż związek czy grupę artystyczną. Zasadność takiej opinii potwierdzają słowa Henryka Webera: „Bywa niekiedy, że nowe grupy artystyczne oznaczają nową postawę wobec sztuki, walkę o nowy światopogląd. Zrzeszanie się artystów nie zawsze ma jednak ten charakter [...] źródła ich powstawania nie należy szukać na szczytach – życiowe pobudki je rodzą i także same rozbijają, robiąc miejsce nowym”. Zdaniem Webera „dopiero wtedy grupa [artystyczna – N.S.] spełnia swoje istotne i społecznie ważne zadanie, jeżeli stwarza możliwie najodpowiedniejsze ramy dla pełnego i swobodnego rozwoju indywidualności twórczych, forsuje je, pogłębia samokontrolę i ustala łączność z otaczającym społeczeństwem”<sup>29</sup>.

W ciągu pierwszego roku działalności akces do organizacji zgłosiło pięciu kolejnych artystów – wnioskując na podstawie udziału w wystawach Zrzeszenia<sup>30</sup>. Po roku działalności i zorganizowaniu między innymi sześciu wystaw, w grudniu 1932 r. zwołano walne zgromadzenie członków Zrzeszenia, podczas którego dokonano podsumowania dotychczasowego dorobku oraz wybrano nowy zarząd – zgodnie z przyjętą formułą działalności<sup>31</sup>. Zmian w składzie zarządu dokonano już po pół roku na kolejnym, czerwcowym zgromadzeniu członków ZZAMR<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Biorąc pod uwagę artystów związanych ze Zrzeszeniem w początkowej fazie istnienia organizacji, najmłodszym członkiem ZZAMR był Leo Schönker (ur. 1904). Grono seniorów wśród artystów związanych z krakowską organizacją artystów żydowskich tworzyli Abraham Neuman (ur. 1873) i Henryk Hochman (ur. 1879).

<sup>29</sup> H. Weber, *I Wystawa „Zjednoczenia”*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 318, s. 9.

<sup>30</sup> Jakub Glasner, Mané-Katz (Emmanuel Katz), Karol Förster, Szmul Wodnicki, Mojżesz Rubiński. Podczas ekspozycji, która odbywała się w Żydowskim Domu Akademickim na przełomie lat 1931/1932, swoje prace zaprezentowało także trzech malarzy, którzy nie byli Żydami: Władysław Augustynowicz, Stanisław Dąbrowski i Jan Hrynkowski.

<sup>31</sup> Prezesem organizacji wybrany został ponownie Leo Schönker, jego zastępcą Izidor Czaja-Golghuber, skarbnikiem Szymon Müller, sekretarzem Norbert Strassberg. Nowo utworzony wydział miał działać w nieco węższym składzie niż w poprzednim roku. W jego skład weszli: Ożjasz Herschdörfer, Henryk Hochman, Leon Lewkowicz, Norbert Nadel, Abraham Neuman, Emil Schinagel. Ograniczono również skład osobowy komisji kontrolującej, którą w 1932 r. utworzyło tylko pięć osób: Henryk Apte, Wilhelm Berkelhammer, Leon Fischlowitz, J. Schenkel, S. (a raczej W. – Władysław) Molkner. *Z Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 329, s. 12.

<sup>32</sup> Izidora Czaja-Golghubera zastąpił na stanowisku wiceprezesa Norbert Nadel, sekretarzem mianowany został Emil Schinagel, funkcji skarbnika podjął się ustępujący z funkcji wiceprezesa

Podczas spotkania zapadła decyzja, aby honorowym członkiem Zrzeszenia mianować Artura Markowicza<sup>33</sup>.

Sprawozdanie z walnego zgromadzenia członków Zrzeszenia, które opublikowano na łamach „Nowego Dziennika”, przyniosło kilka dodatkowych informacji na temat nowych planów, których realizacji artyści zamierzali się podjąć. Podczas spotkania podniesiono między innymi kwestię stworzenia Muzeum Żydowskiego w Krakowie. Postanowiono również o wydawaniu własnego czasopisma, które miałyby na celu, według słów Norberta Nadla, „zainteresować społeczeństwo żydowskie rozwojem współczesnej sztuki i rolą artystów żydowskich w tym rozwoju”; opublikowanie pierwszego numeru przewidziano na październik 1933 r.<sup>34</sup> Pojawił się także projekt, aby wydać cykl monografii o artystach żydowskich – opracowania serii podjął się Emil Schinagel<sup>35</sup>.

Nietypowy termin spotkania, zaledwie sześć miesięcy od poprzedniego walnego zgromadzenia i wyboru nowego zarządu, wskazywałyby, że w gronie artystów już latem 1933 r. doszło co najmniej do jakiejś znaczącej różnicy zdań. Domniemania takie znajdują potwierdzenie we wzmiankach publikowanych na łamach „Nowego Dziennika”<sup>36</sup>. Niewątpliwy dowód, że między plastykami nastąpił rozłam, stanowi utworzenie jesienią tego roku nowej organizacji skupiającej artystów żydowskich w Krakowie – Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Zjednoczenie”<sup>37</sup>. W pierwszej wystawie urządzonej przez członków organizacji w salach reprezentacyjnych krakowskiego kahału wzięło udział ośmiu artystów związanych do tej pory z Zrzeszeniem<sup>38</sup>. Niewykluczone, że malarzy poróżniły względy natury finansowej czy też raczej brak zaufania względem skarbnika kontrolującego finanse Zrzeszenia, Szymona Müllera. Sprawozdanie z kolejnego walnego zgromadzenia członków Zrzeszenia, które odbyło się w grudniu 1933 r., zawiera informację, że

---

Czaj-Goldhuber. Wydział utworzyli: Karol Förster (który pod nieobecność zakopiańczyka Goldhubera miał pełnić funkcję skarbnika), Ożjasz Herschdörfer, Henryk Hochman oraz Mojżesz Rubiński. W skład komisji kontrolującej weszli: Henryk Apte, Wilhelm Berkelhammer, Leon Fischlowitz, Władysław Molkner, Henryk Silberstein. *Z Zrzeszenia Artystów Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 176, s. 15; Archiwum Państwowe w Krakowie, StGKr 247.

<sup>33</sup> Artur Markowicz honorowym członkiem Zrzeszenia Żydowskich Artystów, „Nowy Dziennik” 1933, nr 176, s. 15.

<sup>34</sup> *Nowy sezon zrzeszenia...*; *Z Zrzeszenia Artystów Żydowskich...*, 1933, nr 176.

<sup>35</sup> *Z Zrzeszenia Artystów Żydowskich...*, 1933, nr 176.

<sup>36</sup> H. Weber, *I Wystawa „Zjednoczenia”*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 318, s. 9–10.

<sup>37</sup> Pierwsza wzmianka o nowej organizacji pojawiła się w październiku: *Ze Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Zjednoczenie”*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 287, s. 13.

<sup>38</sup> Wystawa została otwarta 12 listopada 1933 r. w pomieszczeniach reprezentacyjnych gminy żydowskiej przy ulicy Krakowskiej 41. W wystawie wzięli udział: Leon Lewkowicz, Abraham Neuman, Szymon Müller, Jakub Pfefferberg, Zygmunt Seiden, Antoni Soldinger, Wilhelm Wachtel, Artur Markowicz oraz artyści niezwiązani poprzednio z krakowskim Zrzeszeniem Żydowskich Artystów: Samuel Finkelstein, Ignacy Hirszfang, Leopold Bachner. *Wystawa „Zjednoczenia”*, „Nowy Dziennik” 1933, s. 299, s. 13.



Szymon Müller nie zgodził się przedstawić komisji kontrolującej do wglądu prowadzonych przez siebie ksiąg. Co ciekawe, malarze wyrazili również rozczarowanie i zdziwienie, że rozłam w gronie artystów żydowskich popiera zarząd gminy żydowskiej w Krakowie<sup>39</sup>. Przez poparcie artyści zapewne rozumieli udzielenie członkom „Zjednoczenia” pomieszczeń kahału jako sal wystawowych.

Niezależnie od przyczyn, które spowodowały ów stan rzeczy, rozbite krakowskie środowisko artystów żydowskich stało się faktem. Członkowie „Zjednoczenia” prowadzili pod wieloma względami konkurencyjną działalność: organizowali wystawy, podobnie jak członkowie Zrzeszenia urządzali loterie, losowania i wykłady, zapraszali zainteresowanych na spotkania, dyskusje i „herbatki”, które odgrywały, jak się wydaje, niemałą rolę w życiu towarzyskim międzywojennego Krakowa<sup>40</sup>. Poważnym utrudnieniem w działalności nowej organizacji był jednak brak własnego lokalu. Pierwsza wystawa „Zjednoczenia” odbyła się w pomieszczeniach kahału, następna w salach Komitetu Obywatelskiego, trzecia w lokalu Ezry Chalucowej<sup>41</sup>. Być może właśnie z powodu braku własnej siedziby po upływie około roku Stowarzyszenie przestało istnieć, a związani z nim artyści ponownie zaczęli brać udział w imprezach organizowanych przez Zrzeszenie.

Po czerwcowym zebraniu w ciągu roku 1933 nie dokonano już żadnych zmian w zarządzie organizacji. Grudniowe zebranie zwołano jedynie, aby udzielić absolutorium dotychczasowemu zarządowi. Mimo perturbacji, jakie nastąpiły w działalności Zrzeszenia, w 1933 r. w działalność organizacji włączyło się czternastu nowych artystów<sup>42</sup>. W następnym roku grono członków organizacji powiększyło się o kolejnych pięć osób<sup>43</sup>. Gdy jesienią 1934 r. przerwany został impas, jaki

<sup>39</sup> *Z Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 5, s. 8.

<sup>40</sup> Informacja może o tyle ważna, że latach międzywojennych zdarzały się i takie „herbatki”, na które Żydów z zasady nie zapraszano. Por.: M. Pomeranz, *Asymilacja dawniej i dziś*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 286, s. 11.

<sup>41</sup> Organizacja wspierająca żydowskich przesiedleńców do Palestyny.

<sup>42</sup> Alfred Aberdam, Bencjon Cukierman (Ben Zion Zuckerman), Samuel Cygler, Fryc (Fryderyk) Kleinman (Kleinmann), Artur Kolnik, Efraim Mandelbaum, Artur Markowicz, Mojżesz Schwanenfeld, Jadwiga Sperling, Norbert Strassberg, Natan Szpigel, Wilhelm Wachtel, Mojżesz Waldman, Anna Weingrün (Weingrün-Liblich). W wystawie Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg” przygotowanej wiosną 1933 r. wzięło udział jedenastu malarzy: Szymon Müller (członek Zrzeszenia począwszy od 1931 r.), troje członków „Jednoroga”, którzy wystawiali już wcześniej w Żydowskim Domu Akademickim, a także: Janusz Maria Brzeski, Mieszko Jabłoński, Józef Krzyżański, Roman Orszulski, Tadeusz Seweryn, Stanisław Żurawski oraz artysta żydowski Samuel Finkelstein, niezwiązany z ZŻAMR oprócz tej jednej wystawy, w której brał udział jako członek „Jednoroga”. Finkelstein nie angażował się w przedsięwzięcia krakowskiego Zrzeszenia, brał natomiast udział w wystawach innej krakowskiej organizacji skupiającej artystów żydowskich – Stowarzyszenia Artystów „Zjednoczenie”.

<sup>43</sup> Hanka Landaówna (Landau-Eigerowa, nazwisko „wojenne” – Zagórska), Gizela Nebenzahl-Wistreichowa, Henryk Rabinowicz, Mojżesz Rosenbaum, Józef Śliwniak. Trudno wypowiedać się

zaistniał w środowisku twórców żydowskich w Krakowie, w przedsięwzięciach Zrzeszenia ponownie zaczęli brać udział jego dawni członkowie<sup>44</sup>.

W ciągu pierwszych kilku lat działalności doszło do pełnego skryształowania się celów, jakie stawiali sobie do zrealizowania członkowie krakowskiego Zrzeszenia Żydowskich Artystów. Ich najpełniejszy opis można znaleźć w pierwszym numerze czasopisma wydanego przez artystów w roku 1934. Na łamach periodyku zatytułowanego „Sztuka i Życie Współczesne” pisano między innymi: „Pragniemy rozbudzić w szerokich warstwach zainteresowanie dla sztuki i umożliwić nawiązanie kontaktu z dobrym obrazem i działem sztuki z każdego zakresu. Zamianym naszym jest współpraca z publicznością”<sup>45</sup>. Cele, na realizacji których zależało członkom organizacji, wyliczał szczegółowo Ignacy Müller: „wyszukiwanie talentów, zapraszanie zdolnych i utalentowanych artystów, bez względu na ich wiek, do udziału w wystawach. Udzielanie pomocy i porad w urządzaniu wystaw, wspieranie moralne i materialne. Wyznaczanie nagród konkursowych i premii. Urządzanie wystaw we wszystkich miastach Polski i poza granicami kraju. Urządzanie wykładów, odczytów, wieczorów dyskusyjnych o zagadnieniach sztuki. Wydawanie monografii artystycznych, tek graficznych, pocztówek i czasopisma, poświęconego zagadnieniom sztuki”<sup>46</sup>. Autor nie omieszczał także wspomnieć o dosyć szczególnym zadaniu, jakie jego zdaniem Zrzeszenie może spełnić – a mianowicie wyeliminować lub chociaż ograniczyć rolę niepowołanych pośredników między artystami a publicznością (czytaj: handlarzy sztuką). Poprzez edukację oraz informowanie społeczeństwa członkowie organizacji pragnęli uczulić odbiorców na istotne walory artystyczne dzieł sztuki, artystów z kolei ustrzec przed uleganiem gustowi niewyrobionej publiczności.

ze stuprocentową pewnością, czy każdy artysta żydowski, który brał udział w wystawach w Żydowskim Domu Akademickim, był członkiem organizacji. Tak wynikałoby jednak z porównania danych dotyczących udziału artystów w wystawach oraz informacji na temat liczby członków Zrzeszenia. Sprawozdanie z walnego zgromadzenia członków organizacji, które odbyło się pod koniec grudnia 1933 r., przynosi informację, że „Zrzeszenie skupiło w tym roku czterdziestu artystów z różnych miast Polski”. Na podstawie notatek na temat działalności krakowskiej organizacji artystów żydowskich, jakie ukazywały się na łamach „Nowego Dziennika”, można się doliczyć trzydziestu siedmiu artystów, którzy od momentu powstania organizacji aż do końca 1933 r. wzięli udział w wystawach Zrzeszenia. Dane są więc zbliżone. Różnica mogłaby wynikać albo z faktu, iż nie wszyscy członkowie Zrzeszenia brali udział w wystawach, albo z niedokładności dziennikarzy. W sprawozdaniu, jakie artyści przestali do Starostwa Grodzkiego w roku 1933, znajduje się informacja o stu siedemdziesięciu jeden członkach organizacji. Te dane dotyczą zapewne tzw. członków wspierających albo łącznie artystów oraz członków wspierających. Informację, że organizacja skupia czterdziestu artystów po raz kolejny powtórzono w roku 1934 na łamach czasopisma publikowanego przez członków Zrzeszenia. Archiwum Państwowe w Krakowie, StGKr 247; I. Müller, *O powstaniu, celach i pracy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 30.

<sup>44</sup> Leon Lewkowicz, Szymon Müller, Jakub Pfefferberg.

<sup>45</sup> *Od Redakcji*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 2.

<sup>46</sup> I. Müller, *O powstaniu...*, s. 28.



Do podniesienia poziomu edukacji społeczeństwa żydowskiego miało się przyczynić czasopismo, którego pierwszy numer właśnie się ukazał. Jego redaktorzy zapowiadali publikowanie kroniki wystaw odbywających się w kraju i za granicą oraz utworzenie działu informacyjnego. Ważną funkcją, jaką miało spełniać czasopismo, było stworzenie forum, na którym można by poruszać zagadnienia dotyczące sztuki współczesnej. „Zajmiemy się krytyką ogólnie awangardy na każdym polu sztuki [...] będziemy omawiali dobre filmy”, informowali artyści. Członkowie organizacji zamierzali objąć swoim zainteresowaniem również „wytwórczość żydowską z zakresu sztuki stosowanej”<sup>47</sup>. W osobnym tekście, opublikowanym w pierwszym numerze „Sztuki i Życia Współczesnego”, Leo Schönker donosił o planach związanych z Muzeum Żydowskim w Krakowie. Kolekcja, którą planowano pomieścić w salach starego ratusza przy placu Wolnica, miała obejmować zbiór cennych judaików, dzieła wszystkich najwybitniejszych artystów żydowskich, galerię współczesnego malarstwa a także ekspozycję historyczną, stanowiącą dokumentację „udziału Żydów w ogólnoswiatowym dorobku kulturalnym i cywilizacyjnym”<sup>48</sup>.

W roku 1935 do grona artystów, którzy brali udział w wystawach w Żydowskim Domu Akademickim, dołączyło sześć osób<sup>49</sup>. Z końcem tego roku, gdy starania artystów żydowskich w Krakowie o utworzenie „Ośrodka Artystów” zostały uwieńczone powodzeniem, dokonano wyboru nowych władz. Skład nowego zarządu różnił się znacznie od tego z początkowej fazy działalności ZŻAMR. Funkcję przewodniczącego powierzono Leonowi Lewkowiczowi, co jest o tyle ciekawe, że Lewkowicz był jednym z artystów, który w sytuacji rozłamu, jaki nastąpił dwa lata wcześniej w gronie artystów żydowskich w Krakowie, stanął po stronie uczestników konfliktu, którzy na okres około roku zaniechali brania udziału w wystawach Zrzeszenia<sup>50</sup>. Pod koniec 1936 r. odbyło się kolejne walne zgromadzenie. Prezesem organizacji wybrano wówczas Emila Schinagla, jedną z najcie-

<sup>47</sup> *Od Redakcji...*

<sup>48</sup> L. Schönker, *Muzeum Żydowskie w Krakowie*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 39.

<sup>49</sup> Leopold Bachner, Herman Ehrman, Wolf Grünberg, R. Matzner-Abelesowa, Elisze Weintraub, Beer Horowic.

<sup>50</sup> Zastępcą Lewkowicza mianowano Jakuba Pfefferberga, zadania sekretarza powierzono Wolfowi Grünbergowi. Funkcja skarbnika tradycyjnie ostała się w rękach Szymona Müllera. Wydział utworzyło grono najbardziej aktywnych artystów w tym okresie: Ozjasz Herschdörfer, Hanka Landauówna, R. Matzner-Abelesowa oraz Elisze Weintraub. *Walne zgromadzenie Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 314, s. 9. Lewkowicz nie tylko zaniechał brania udziału w wystawach Zrzeszenia, ale był w ogóle jednym z aktywniejszych członków konkurencyjnej organizacji. Jako członek „Zjednoczenia” działał między innymi jako członek „sekcji porad”, której istnienie miało na celu ostrzeganie zarządów synagog przed oddawaniem prac remontowych w niepowołane ręce i zachęcaniem tychże do korzystania z usług profesjonalnych artystów. *Ze Stowarzyszenia...*

kawszych postaci krakowskiego środowiska artystów żydowskich<sup>51</sup>. Ostatnia, o której wiadomo, zmiana zarządu Zrzeszenia miała miejsce w roku 1938. Podczas walnego zgromadzenia członków organizacji odbywającego się 25 października funkcję prezesa organizacji ponownie powierzono Leonowi Lewkowiczowi<sup>52</sup>.

Między 1936 a 1939 r. w działalność organizacji włączyło się w sumie jeszcze trzynastu artystów<sup>53</sup>. Łącznie w ciągu ośmiu lat istnienia organizacji we wszystkich wystawach przygotowanych przez członków Zrzeszenia wzięło udział co najmniej sześćdziesięciu dwu artystów żydowskich oraz co najmniej dziewięciu, którzy w Żydowskim Domu Akademickim wystawiali jako goście. Siedmiu członków organizacji prawdopodobnie nie wzięło udziału w żadnej z wystaw Zrzeszenia<sup>54</sup>. Oprócz artystów Zrzeszenie Żydowskich Malarzy i Rzeźbiarzy współtworzyła również publiczność, której przedstawiciele mogli wrażyć swoje poparcie dla działalności Zrzeszenia, wpisując się na listę tzw. członków wspierających<sup>55</sup>. Dotowali oni artystów comiesięcznymi składkami wysokości jednego złotego, w zamian otrzymując możliwość bezpłatnego wstępu na wszystkie wystawy Zrzeszenia, odczyty i wieczory dyskusyjne. Aby do takiej formy współpracy przyciągnąć jak

<sup>51</sup> Zastępcą prezesa został Szymon Müller, sekretarzem Wolf Grünberg, skarbnikiem Herman Ehrman. Wśród pozostałych członków zarządu znaleźli się Izidor Czaj-Goldhuber, Norbert Nadel, Jakub Pfefferberg i Leo Schönker. *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 340, s. 15.

<sup>52</sup> Wiceprezesem organizacji został Abraham Neuman, sekretarzem Wolf Grünberg, skarbnikiem Herman Ehrman, zastępcami Ralf Immerglück, Erna Zollmanówna, Helena Grabschriftówna (Grabschrift-Taffet). Archiwum Państwowe w Krakowie, StGKr 247.

<sup>53</sup> W roku 1936 po raz pierwszy wzięli udział w wystawach Zrzeszenia Henryk Honigman, Zygmunt Koerner, Antonina Richter (Iłwa Richter), Manuel (Emanuel, Mundek) Rympel. W 1937 po raz pierwszy w ramach Zrzeszenia lub jako goście krakowskiej organizacji artystów żydowskich wystawiali: Izak Adler, Nachman Białogórski, szwedzka malarka Hilda Heyman, Natan Korzeń i Erna Zollmanówna. W 1938 r. do grona artystów Zrzeszenia dołączyła Hanka Lewkowiczówna. W 1939 w wystawach Zrzeszenia po raz pierwszy wzięli udział: Abba Fenichel, Fryda (Fryderyka) Sterberg-Fenichlowa oraz Helena Grabschriftówna.

<sup>54</sup> Wynika zatem, iż z organizacją związanych było co najmniej 68 artystów żydowskich. Precyzyjne ustalenie, ilu członków liczyła krakowska organizacja artystów żydowskich, nastęrcza trudności, nie ma bowiem pewności, czy udział w wystawach Zrzeszenia był równoznaczny z członkostwem w tej organizacji. Członkami organizacji nie byli zapewne artyści, którzy wystawiali w Żydowskim Domu Akademickim, a nie byli Żydami. W jedynym spisie członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów, opublikowanym w lutym 1934 r., uwzględniono nazwiska artystów, którzy nigdy nie brali udziału w wystawach odbywających się w Żydowskim Domu Akademickim, takich jak: Efraim (Efroim) i Menasze Seidenbeutelowie czy Aleksander Plutzer. W tym samym spisie pominięto nazwiska tych artystów, którzy czasem wielokrotnie brali udział w wystawach Zrzeszenia i raczej na pewno zaliczali się do członków krakowskiej organizacji – jak Abraham Neuman. Szacunkowa liczba członków Zrzeszenia (czy też artystów żydowskich związanych z organizacją) wynika z kompilacji danych, jakie w ciągu ośmiu lat publikowano na łamach „Nowego Dziennika” oraz z informacji przytoczonych w spisie członków organizacji zamieszczonym w pierwszym numerze „Sztuki i Życia Współczesnego”. „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 47. Por. przyp. 44, s. 19–20.

<sup>55</sup> Archiwum Państwowe w Krakowie, StGKr 247.



najszerze grono krakowskiej publiczności, malarze urządzali regularnie loterie, podczas których członkowie wspierający mieli możliwość losowania wybranych w tym celu eksponatów<sup>56</sup>. Numer czasopisma „Sztuka i Życie Współczesne” z roku 1934 przynosi informację, że w taki sposób działalność artystów popierało tego roku 250 osób<sup>57</sup>. Dochód uzyskany ze składek uiszczanych przez członków wspierających przeznaczony był „na niesienie pomocy niezamożnym artystom przez zakup dzieł i subwencje, na monografie o artystach żydowskich, na wyznaczanie corocznych nagród”<sup>58</sup>.

Dziennikarze relacjonujący działalność Zrzeszenia na łamach „Nowego Dziennika” nigdy nie ukrywali, że jednym z podstawowych celów, jakie organizacja ma do spełnienia, jest stworzenie żydowskim artystom w Krakowie chociaż namiastki zabezpieczenia finansowego. Wystawy Zrzeszenia mają rozbudzić w masach żydowskich zainteresowanie dla sztuki, ale obok „posłuchu” malarze liczą, twierdził Henryk Weber, na znalezienie również „*last not least* – pokupu”. Pamiętajmy, przekonywał krytyk, „że malarze żydowscy, ci – myśląc kategoriami stałej i dobrej pensji – opętańcy, skoro już raz się przykuli do sztalugi, to są po największej części na nią zdani. Zachodzi bowiem bardzo małe prawdopodobieństwo uzyskania jakiejś pokrewnej i zarobkowej placówki (co też nie wyklucza, że bardzo wiele nieprzeciętnych talentów nieżydowskich żyje również w fatalnych warunkach, a miernoty owe wspomniane placówki zajmują...)”, nie omieszkał zauważyć Weber<sup>59</sup>.

W ciągu kilku lat istnienia krakowskiego Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, wraz z nabywaniem doświadczeń i rosnącymi ambicjami, aby zaspokoić potrzeby miejscowego środowiska artystów żydowskich oraz publiczności, formy aktywności członków organizacji ulegały stałemu wzbogacaniu, najpierw o prelekcje, wykłady, dyskusje i spotkania, czasem o wspólne zabawy, wreszcie o własne publikacje oraz „Ośrodek Artystów”. Niemniej przez cały okres funkcjonowania Zrzeszenia zasadniczy zrąb działalności owej instytucji stanowiło urządzanie wystaw – podstawowy sposób, aby wypełniać cele, które założyli sobie twórcy organizacji, czyli krakowskiej publiczności stwarzać okazję do zapoznawania się z dorobkiem żydowskich artystów, a żydowskim artystom dawać możliwość zaprezentowania się tejże publiczności.

<sup>56</sup> Ostatnie dwa dni wystawy w Żydowskim Domu Akademickim, „Nowy Dziennik” 1932, nr 343, s. 13.

<sup>57</sup> I. Müller, *O powstaniu...*, s. 30.

<sup>58</sup> Ostatnie dwa dni...

<sup>59</sup> H. Weber, *Wskrzeszenie „Zrzeszenia”. Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 310, s. 4.

## Działalność członków organizacji w latach 1931–1939

### Wystawy

Pomijając interwencję w sprawie zajęć na Akademii Sztuk Pięknych, za wydarzenie o charakterze inauguracyjnym działalność Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie należy uznać pierwszą wspólną wystawę członków organizacji w listopadzie 1931 r. Ekspozycję urządzono w salach reprezentacyjnych Żydowskiego Domu Akademickiego przy ulicy Przemyskiej 3<sup>1</sup>. Złożyły się na nią prace trzynastu artystów<sup>2</sup>. Prezentacja obejmowała malarstwo, rzeźbę oraz metaloplastykę. Wernisaż odbył się, tak jak zaplanowano, 22 listopada. Czas trwania ekspozycji przewidziano na jeden miesiąc.

Wystawa cieszyła się sporym zainteresowaniem, zwiedzały ją wycieczki szkolne oraz przedstawiciele różnych organizacji; wiele dzieł zakupiono<sup>3</sup>. Organizatorzy

---

<sup>1</sup> Żydowski Dom Akademicki został wzniesiony w latach 1924–1926 z inicjatywy członków „B'nei B'rith” oraz Stowarzyszenia Żydowskich Słuchaczy UJ „Ognisko”. Jego budowę, według projektu inż. Adolfa Siódmała, nadzorował inż. Tobiasz Wexner. W 44 pokojach mogło łącznie zamieszkiwać 109 studentów. Na pierwszym piętrze znajdowały się obszerne pomieszczenia reprezentacyjne, które wielokrotnie, za pewną opłatą, były udostępniane różnym instytucjom w związku z organizowanymi imprezami. Artystom służyły one jako miejsce wystaw aż do schyłku 1938 r., czyli niemal przez cały okres istnienia organizacji. M. Bałaban, *Przewodnik po żydowskich zabytkach Krakowa*, Kraków 1935, s. 106–107; Z. Wordliczek, *Młodzież wyznania mojżeszowego na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 1918–1939*, „Krzysztofory” t. 15, 1988, s. 52.

<sup>2</sup> Józefa Badowera, Mendla Birnbauma, Izydora Czaja-Goldhubera, Henryka Hochmana, Ozjasza Herschdörfera, Ralfa Immerglückca, Joachima Kahane, Szymona Müllera, Norberta Nadla, Abrahama Neumana, Ezriela Regenbogena, Leo Schönkera, Emila Schinagla. *Nowe wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 300, s. 3. Zapowiadany wcześniej Artur Nacht ostatecznie nie wziął udziału w wystawie. *Otwarcie wystawy obrazów i rzeźb*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 311, s. 9.

<sup>3</sup> *Z Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 324, s. 9; *Ostatnie dni wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 331, s. 4;



zadbali, aby wśród gości nie zabrakło nikogo, kto powinien obejrzyć wystawę – w trakcie trwania ekspozycji na łamach „Nowego Dziennika” apelowano do przedstawicieli żydowskiej i zapewne nieżydowskiej inteligencji Krakowa: „wystawę obrazów i rzeźb w Żydowskim Domu Akademickim powinien oglądać każdy kulturalny człowiek”<sup>4</sup>.

Zorganizowanie kolejnej ekspozycji w Krakowie członkowie Zrzeszenia zaplanowali jeszcze przed końcem roku. Jednocześnie przygotowywano wystawę w Katowicach. Otwarcie obu nastąpiło 27 grudnia<sup>5</sup>. Wystawa krakowska, urządzona tak jak poprzednio w pomieszczeniach Żydowskiego Domu Akademickiego, składała się z około stu eksponatów. Obok ekspozycji zbiorowej obejmowała dwie oddzielne prezentacje twórczości Jakuba Glasnera i Antoniego Soldingera<sup>6</sup>. Co ciekawe, oprócz artystów żydowskich wzięło w niej udział troje artystów nieżydowskich<sup>7</sup>. W Katowicach, na wystawie odbywającej się w lokalu „Concordii” przy ul. Stawowej 19, swoje prace zaprezentowali wyłącznie członkowie Zrzeszenia<sup>8</sup>.

Jeszcze zanim obie wystawy zostały otwarte, u schyłku 1931 r. trwały intensywne przygotowania do pamiątkowej wystawy dzieł Maurycego Gottlieba – z okazji pięćdziesiątej rocznicy śmierci artysty. Inicjatywa członków Zrzeszenia cieszyła się dużym zainteresowaniem przedstawicieli żydowskiej społeczności Krakowa. W realizację projektu zaangażował się między innymi Rudolf Beres, właściciel jednej z największych i najcenniejszych prywatnych kolekcji dzieł malarza, od dawna planujący, aby z posiadanymi przez niego obrazami mogła się zapoznać szersza publiczność<sup>9</sup>. Z początkiem roku 1932 na łamach „Nowego Dziennika” zaczęły się pojawiać szczegółowe informacje, na jakim etapie znajdują się przygotowania i co się udało osiągnąć organizatorom wystawy. Czytelnikom gazety kilkakrotnie przypomniano twórczość oraz koleje losu przedwcześnie zmarłego artysty<sup>10</sup>.

Otwarcie wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie, „Nowy Dziennik” 1931, nr 317, s. 11.

<sup>4</sup> „Nowy Dziennik” 1931, nr 320, s. 7.

<sup>5</sup> *Nowe wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 346, s. 10.

<sup>6</sup> E. Schinagel, *Grafika Glasnera. Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 11, s. 8; idem, *Soldinger*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 18, s. 8–9.

<sup>7</sup> Władysława Augustynowicz, Stanisław Dąbrowski, Jan Hrynkowski, „Nowy Dziennik” 1932, nr 11, s. 8.

<sup>8</sup> „Concordia” – najstarsza na ziemiach polskich, założona w 1883 r., loża „B'nei B'rith”. W wystawie wzięli udział: Józef Badower, Mendel Birnbaum, Jakub Glasner, Izydor Czaj-Goldhuber, Henryk Hochman, Ozjasz Herschdörfer, Joachim Kahane, Henryka Kernerówna, Szymon Müller, Norbert Nadel, Abraham Neuman, Ezriel Regenbogen, Leo Schönker, Emil Schinagel. *Nowe wystawy...*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 346, s. 10.

<sup>9</sup> Rudolf Beres, prawnik, odziedziczył kolekcję dzieł Maurycego Gottlieba po swoim ojcu, Emilu Beresie.

<sup>10</sup> L. Schönker, *Maurycy Gottlieb jako Żyd i jako Polak. Na marginesie projektowanej wystawy pamiątkowej*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 295, s. 8; *Twórczość Maurycego Gottlieba. Przed wystawą pamiątkową*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 46, s. 8.

Liczba artykułów i wzmianek, które ukazywały się w związku z przygotowywaną wystawą, zapowiadała, że stanie się ona wydarzeniem niezwyklej rangi. Ton, w jakim pisano o planowanym przedsięwzięciu, pozwala zrozumieć, jakie nadzieje wiązano z urządzaną rocznicą. „Wystawa Maurycego Gottliba wielką manifestacją kulturalną polsko-żydowską”, głosił tytuł na łamach „Nowego Dziennika”<sup>11</sup>. Wystawę anonsowano jako „dużego znaczenia zdarzenie”, „znamienite wydarzenie kulturalne w życiu polsko-żydowskim”<sup>12</sup>.

Nie trudno odnieść wrażenie, że pięćdziesiąt lat po śmierci Gottlieba bliska malarzowi idea polsko-żydowskiego pojednania nie traciła na aktualności. Pierwszym sukcesem, jaki organizatorzy wystawy odnieśli w tym zakresie, stało się pozyskanie szerokiego grona współpracowników zainteresowanych powodzeniem przedsięwzięcia, bynajmniej nie rekrutujących się tylko ze środowiska żydowskiego. „Należy [...] z satysfakcją zaznaczyć – notowano na łamach „Nowego Dziennika” – że w uznaniu olbrzymich zasług żydowskiego ucznia Matejki dla malarstwa w ogóle, a malarstwa polskiego w szczególności, zgodziła się dyrekcja Muzeum Narodowego w Krakowie na udzielenie jednej z sal Muzeum na wystawę pamiątkową Gottlieba. Dyrektor Kopera odniósł się do tej myśli ze szczególną życzliwością, przyrzekając swą pomoc i współpracę”<sup>13</sup>. W wyniku starań podjętych przez organizatorów wystawę objęli protektorem prezydent miasta, pułkownik Władysław Belina-Prażmowski, oraz wojewoda krakowski Mikołaj Kwaśniewski. W skład prezydium honorowego wystawy weszli między innymi: wiceprezydent Witołd Ostrowski, poseł Ozjasz Thon, premier Julian Nowak, rektor Akademii Sztuk Pięknych Fryderyk Pautsch, prezes Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych Władysław Jarocki oraz Tadeusz Epstein, prezes Izby Handlowej i Przemysłowej. Nad powodzeniem przedsięwzięcia czuwali bezpośrednio: prezydent gminy żydowskiej Rafał Landau, Rudolf Beres, Feliks Kopera oraz Józef Flach – prezes syndykatu dziennikarzy krakowskich. Prezes Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, Leo Schönker, objął funkcję sekretarza<sup>14</sup>. Jeden z członków Zrzeszenia, Henryk Hochman, zobowiązał się wykonać projekt pamiątkowego medalu, którego wybicie zaplanowano z okazji wystawy<sup>15</sup>.

Rudolf Beres starał się sprowadzić na wystawę jak najwięcej eksponatów ze zbiorów muzealnych oraz z kolekcji prywatnych, krajowych i zagranicznych<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> *Wystawa Maurycego Gottliba wielką manifestacją kulturalną polsko-żydowską*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 18, s. 15.

<sup>12</sup> *Warszawskie Muzeum Narodowe bierze udział w wystawie Maurycego Gottlieba*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 23, s. 13.

<sup>13</sup> *Dnia 1 marca – otwarcie wystawy pamiątkowej Maurycego Gottlieba*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 4, s. 9.

<sup>14</sup> *Wystawa Maurycego Gottliba wielką manifestacją...; Wystawa pamiątkowa Maurycego Gottlieba*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 20, s. 10.

<sup>15</sup> *Wystawa Maurycego Gottliba wielką manifestacją...*

<sup>16</sup> *Dnia 1 marca – otwarcie wystawy...*



Powodzeniem zostały uwieńczone jego zabiegi o wypożyczenie na wystawę *Chrystusa w świątyni* z warszawskiego oddziału Muzeum Narodowego<sup>17</sup>. Z prywatnej kolekcji w Warszawie udało się sprowadzić do Krakowa *Shylocka i Jessykę*<sup>18</sup>. W sumie organizatorzy zdołali zgromadzić ponad sto eksponatów<sup>19</sup>. Wiele dzieł pochodziło ze Lwowa, dużą część dostarczyli kolekcjonerzy krakowscy. W trakcie przygotowań organizatorzy wystawy apelowali o kontakt do właścicieli wszelkich pamiątek po malarzu<sup>20</sup>. Poszukiwano nieznanych obrazów, szkiców, a także listów czy informacji, które mogłyby zostać wykorzystane przez autora monografii artysty. Jej napisania podjął się jeden z członków krakowskiego Zrzeszenia, młody, zaledwie dwudziestoletni historyk sztuki i malarz zarazem, Mojżesz Waldman<sup>21</sup>. Apel spotkał się z szerokim odzewem społeczeństwa – Rudolf Beres przyjął wiele zgłoszeń od właścicieli obrazów i nieznanymi dokumentów dotyczących malarza<sup>22</sup>. Dzięki akcji Mojżesz Waldman, pisząc swe dzieło, mógł wykorzystać między innymi aż sto siedem listów Maurycyego Gottlieba<sup>23</sup>. Gotową pracę w rękopisie dostarczył organizatorom wystawy na dwa tygodnie przed planowanym wernisażem<sup>24</sup>. W dniu otwarcia wystawy, 1 marca, zaproszeni goście mogli zwiedzać ekspozycję z monografią malarza w dłoni.

Termin otwarcia wystawy został dotrzymany dzięki energicznym działaniom organizatorów, którzy nie szczędzili czasu na zrealizowanie powierzonego im zadania. Uroczystej inauguracji wystawy dokonano w salach Muzeum Narodowego o godzinie szóstej wieczorem (wcześniej, o jedenastej rano, ekspozycję udostępnił dziennikarzom). Otwarcia ekspozycji dokonał dyrektor Feliks Kopera. Podczas wernisażu przemawiali Ozjasz Thon oraz Rudolf Beres, który wystąpił z prelekcją poświęconą twórczości artysty<sup>25</sup>. Następnego dnia o godzinie dwunastej na cmentarzu żydowskim odbyło się nabożeństwo żałobne przy grobie malarza. Uroczystość uświetnił występ „chóru świątyni Żydów postępowych”. Przemowy wygłosili rabin Mojżesz Schmelkes i Rafał Landau z gminy żydowskiej<sup>26</sup>.

Impreza cieszyła się sporym zainteresowaniem krakowian. Na otwarciu wystawy pojawiła się „elita i śmietanka kulturalnego Krakowa i to zarówno polskiego, jak

<sup>17</sup> *Warszawskie Muzeum Narodowe...*

<sup>18</sup> *Ibidem*. Przed wojną obraz znajdował się w kolekcji Zofii Tabęckiej.

<sup>19</sup> *Przed wystawą pamiątkową Maurycyego Gottlieba*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 48, s. 9; *Katalog wystawy pamiątkowej dzieł Maurycyego Gottlieba*, Muzeum Narodowe, Kraków 1932.

<sup>20</sup> *Wystawa pamiątkowa dzieł Maurycyego Gottlieba*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 17, s. 13.

<sup>21</sup> *1 marca – otwarcie wystawy pamiątkowej Maurycyego Gottlieba*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 45, s. 13.

<sup>22</sup> *Warszawskie Muzeum Narodowe...*

<sup>23</sup> H. Weber, *Monografia o Maurycym Gottliebie*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 94, s. 9.

<sup>24</sup> *1 marca – otwarcie wystawy...*

<sup>25</sup> *Dziś otwarcie wystawy Maurycyego Gottlieba*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 62, s. 9.

<sup>26</sup> *Hold genialnemu artyście*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 63, s. 2.

i żydowskiego” – podkreślano na łamach „Nowego Dziennika”<sup>27</sup>. Oprócz reprezentantów władz miasta wernisaż zaszczylicili swoją obecnością członkowie rady i zarządu gminy żydowskiej, przedstawiciele egzekutywy syjonistycznej, profesorowie Uniwersytetu Jagiellońskiego i „cały świat malarski Krakowa”, między innymi Vlastimil Hofman, Zbigniew (lub Andrzej) Pronaszko, Konstanty Laszczyka, Artur Markowicz oraz członkowie Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. Specjalnie z okazji wystawy z Paryża przyjechał Leopold Gottlieb, brat artysty. W uroczystości żałobnej przy grobie malarza uczestniczył między innymi Władysław Jarocki, redaktor naczelny „Sztuk Pięknych”, prezes TPSP, dziekan wydziału malarstwa i rzeźby ASP w jednej osobie – jeszcze niedawno ostro krytykowany na łamach „Nowego Dziennika” za nieudolną i niewłaściwą reakcję podczas burd wszczynanych na Akademii przez młodzież endecką<sup>28</sup>.

Następnego dnia po wernisażu w „Nowym Dzienniku” ukazał się tekst pióra Wilhelma Berkelhammera, redaktora naczelnego gazety – manifest emocjonalnej postawy, z jaką do osoby i twórczości Maurycyego Gottlieba odnosili się przedstawiciele żydowskiej społeczności Krakowa: „Maurycy Gottlieb był pierwszym, ludzko i narodowo wyzwolonym twórcą żydowskim w Polsce. [...] Był Żydem i był Polakiem! [...] uświadamiał sobie to, co było dane rozwinąć w refleksji i uczuciu temu pokoleniu, które narodziło się i na arenę publiczną wstąpiło wiele lat dopiero po jego śmierci. On nie tuszował swojego żydostwa, ani nie zamazywał polskości. W jednym ze swoich listów pisał: «Jestem Polakiem i Żydem i chcę, gdy Bóg da, dla dobra obu pracować». Oto cechy nowoczesnego Żyda polskiego. Pełne dumy, samowiedzy i siły wewnętrznej, ale też serdecznej prostoty i szczerzej pokory. Prototyp generacji, która swą żydowskość i polskość odczuwa nie jako dwa ciężary, z których jeden trzeba odrzucić, ale jak zadanie i obowiązek – obowiązek zharmonizowania dwóch nurtów duszy, złożonych w nas przez życie i historię. [...] Kto wie zaś, czy ta dwoistość, ten dwugłos duszy nie stanowi powiększenia i pomnożenia bogactwa ludzkich wartości i ludzkiego piękna... O ile idzie o Maurycyego Gottlieba – dorobek jego twórczości z pewnością takim jest przyczynkiem w panteonie malarstwa wszystkich czasów i ludów. Pozwólmy mu na siebie działać...”<sup>29</sup>.

Wystawa Maurycyego Gottlieba, zorganizowana z inicjatywy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, okazała się – oceniając z perspektywy czasu – największą i najważniejszą manifestacją żydowskiego środowiska artystycznego w Krakowie lat międzywojennych. Żadna z późniejszych imprez Zrzeszenia nie spotkała się z tak szerokim poparciem i zainteresowaniem krakowskiego społec-

<sup>27</sup> *Otwarcie wystawy pamiątkowej*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 63, s. 2.

<sup>28</sup> *Hold...*

<sup>29</sup> W.B. [Berkelhammer], *Maurycy Gottlieb*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 62, s. 4. Tekst ten nabiera dodatkowego znaczenia, gdy weźmie się pod uwagę fakt, iż jego autor był redaktorem naczelnym dziennika syjonistycznego, jednej z najważniejszych gazet takiej orientacji politycznej w międzywojennej Polsce.



czeństwa. Z tonu wypowiedzi, jakie pojawiały się w związku z wystawą na łamach „Nowego Dziennika”, przebija satysfakcja, że dzieła żydowskiego malarza ściągnęły na wystawę tłumy, a jego twórczość spotyka się z szerokim uznaniem zarówno żydowskiej, jak i nieżydowskiej publiczności. Z jednej strony, chęć uczczenia pamięci malarza przyczyniła się do skonsolidowania wysiłków i pogłębienia poczucia wspólnoty środowiska żydowskich artystów w Krakowie, z drugiej, działania podjęte przez organizatorów wystawy dały znać o silnej potrzebie współpracy i bliskości z przedstawicielami nieżydowskiej społeczności miasta. Wystawa została zorganizowana perfekcyjnie i z rozmachem. Powodzenie przedsięwzięcia gwarantowała pamięć i estyma, jaką otaczano postać Gottlieba w Krakowie. Za wielkim zainteresowaniem, z jakim spotykała się twórczość artysty, kryło się jednak coś więcej niż tylko uznanie dla nieprzeciętnych walorów artystycznych jego malarstwa. Pięćdziesiąt lat od śmierci malarza jego biografia nadal stanowiła nośny symbol, a intelektualna i emocjonalna zawartość jego dzieł, mimo nowych warunków historycznych, nie traciła na aktualności, nawet jeżeli realistyczna i akademicka formuła jego twórczości była już nieco przebrzmiała.

Wystawa okazała się sporym sukcesem, z pewnością jednak nie spełniła wszystkich oczekiwań organizatorów. Rozczarowaniu, jakie wiązało się z jej przyjęciem w Krakowie, dał wyraz ponownie Wilhelm Berkelhammer. Tekstem opublikowanym na łamach „Miesięcznika Żydowskiego” – pod znamienym tytułem: *Manifestacja, której nie było* – redaktor wyraził żal, że znakomita okazja, aby wystawa Maurycyego Gottlieba stała się „manifestacją polsko-żydowską na terenie duchowego współżycia i kulturalnego zbliżenia obu narodów”, przez stronę polską nie została wykorzystana. Berkelhammer ubolewał, że „na uroczystym otwarciu wystawy nie przemówił żaden zastępca społeczeństwa polskiego ani też władz”, że Feliks Kopera wypowiedział jedynie kilka zdawkowych słów, „w których nawet nie wspomniał o tym, że Maurycy Gottlieb był Żydem i artystą żydowskim”, że „ze strony polskiego społeczeństwa nikt głosu nie zabrał”, że „analogiczne stanowisko zajęła prasa krakowska”. Jak pesymistycznie podsumował swoje wywody Berkelhammer, wystawa mająca być manifestacją kulturalną polsko-żydowską, nie stała się nią, bo „może potrzeby jej nie odczuwano, może nawet jej nie chciano. Może obecna sytuacja polsko-żydowska w ogóle nie jest dla tego rodzaju manifestacji porą odpowiednią”<sup>30</sup>.

Żal Berkelhammera, zdeklarowanego syjonisty, że publiczność podziwiająca twórczość Gottlieba zdaje się nie dostrzegać faktu czy lekceważyć, że artysta był Żydem, rzeczywiście mógł mieć pewne uzasadnienie. Niewykluczone, że Polacy, przyzwyczajeni jeszcze do idei asymilacji jako najlepszego rozwiązania kwestii żydowskiej, nie nadążali za kierunkiem zmian ideowych, w jakim ewoluowała społeczność żydowska, lub przynajmniej jej część.

<sup>30</sup> W. Berkelhammer, *Manifestacja której nie było*, „Miesięcznik Żydowski” 1932, s. 280–283.



Na pewno jednak Berkelhammer nie miał podstaw, aby twierdzić, że publiczność czy też prasa niedostatecznie interesuje się wystawą. O wystawie pisano na łamach krakowskiego „Czasu”, „Gazety Literackiej”, „Światowida”, „Kultury” Kazimierza Wierzyńskiego<sup>31</sup>. Uwadze czytelników polecał ekspozycję prawnicy „Głos Narodu”<sup>32</sup>. Teksty poświęcone twórczości Gottlieba ukazały się w najpoważniejszych w owym czasie periodykach artystycznych. Jeszcze przed otwarciem wystawy, w lutym, swoje refleksje na temat sztuki Gottlieba zamieścił na łamach „Głosu Plastyków” Jan Cybis. Zapewne nie bez związku z wystawą Gottlieba w tym samym numerze czasopisma ukazał się artykuł Henryka Gotliba zatytułowany *Malarstwo Żydów*. Inny tekst poświęcony twórczości Gottlieba, pióra Władysława Terleckiego, został opublikowany w „Sztukach Pięknych” – był to przedruk referatu wnikliwie traktującego o dorobku artysty, wygłoszonego przez autora w Muzeum Narodowym w trakcie trwania ekspozycji<sup>33</sup>.

Z obu tekstów za bardziej interesujący, zwłaszcza w odniesieniu do enuncjacji Berkelhammera, można uznać tekst Jana Cybisa<sup>34</sup>. Wbrew twierdzeniom Berkelhammera, malarz poruszył w swoim tekście kwestię żydowskiego pochodzenia Gottlieba – chociaż zrobił to raczej pośrednio. Skrytykował mianowicie autora

<sup>31</sup> J. Dobrzycki, *Maurycy Gottlieb. Otwarcie wystawy prac wielkiego artysty w Muzeum Narodowym*, „Czas” 1932, nr 51, s. 3; T. Sz. [Szantroch], *Wystawa pamiątkowa dzieł M. Gottlieba*, „Gazeta Literacka” 1932, nr 7, s. 115; W. Terlecki, *Otwarcie zbiorowej wystawy Maurycyego Gottlieba w Krakowie*, „Światowid” 1932, nr 11, s. 3; S. Gottlieb, *Maurycy Gottlieb. Wystawa jubileuszowa w Krakowie*, „Kultura” 1932, nr 17.

<sup>32</sup> *Wystawa dzieł M. Gottlieba*, „Głos Narodu” 1932, nr 61, s. 5. Czytelników gazety przekonano, iż „Gottlieb jest malarzem na wskroś żydowskim, ale indywidualnością artystyczną bardzo wybitną”.

<sup>33</sup> W. Terlecki, *Maurycy Gottlieb (1856–1879)*, „Sztuki Piękne” 1932, s. 93 (Odczyt ogłoszony 22 marca 1932 r. pt. *Współczesność wobec dzieła Gottlieba*). Listę publikacji poświęconych wystawie Gottlieba uzupełniają teksty, które ukazały się na łamach lwowskiej „Chwili”: *Wystawa Maurycyego Gottlieba w Krakowie. Podniosłe uroczystości ku czci malarza żydowskiego*, „Chwila” 1932, nr 4648a, s. 4; I. Freimanówna, *Maurycy Gottlieb. Z powodu wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie*, „Chwila” 1932, nr 4651.

<sup>34</sup> Cybis charakteryzował pokrótce, jak dotąd odnoszono się do twórczości Maurycyego Gottlieba. Wyjaśniał również, co jego zdaniem stanowi najistotniejszą wartość artystycznej spuścizny malarza. Wypowiedź Cybisa jest tym bardziej interesująca, że zabierając głos w dyskusji, malarz reprezentował niejako poglądy środowiska artystycznego. Zdaniem Cybisa, Gottlieba postrzegano do tej pory przede wszystkim jako ulubionego ucznia Matejki, malarza zafascynowanego „porywającym patriotyzmem” płóciennym wielkiego mistrza, jego poczuciem misji i swoistego rodzaju „ideowością” jego malarstwa. Cybis niechętnie odnosił się do tego rodzaju spojrzenia na twórczość artysty. „Treść ideowa, treść myślowa obrazu obchodzi nas dzisiaj mało. Obraz nas interesuje jako kreacja plastyczna, jako realizacja piękna malarskiego. Nie szukamy treści tylko jakości”, wyjaśniał własny stosunek do sztuki Gottlieba i do sztuki w ogóle. „Interesuje nas malarstwo Gottlieba, gdyż znajdujemy w nim wszystkie te wartości, które tworzą dzieło wielkiej sztuki” (fenomenalną płodność, niezwykłą różnorodność poszukiwań, oryginalność, talent wielkiego kolorysty). J. Cybis, *Maurycy Gottlieb 1856–1879 (Z okazji wystawy pamiątkowej w Muzeum Narodowym)*, „Głos Plastyków” 1932, nr 2, s. 21–22.



monografii towarzyszącej wystawie za przywołanie w niej słów dziewiętnastowiecznego krytyka wydającego się ubolewać, iż Gottlieb nie zdążył przed śmiercią przyjąć chrztu. Cybis rozumiał co prawda, że Waldman zrobił to w „dobrej wierze”, zwracał jednak uwagę, iż obecnie „nie wszyscy już tę wiarę posiadają”<sup>35</sup>. Właśnie ta wypowiedź Cybisa, stanowiąca bez wątpienia aluzję do aktualnej sytuacji i coraz częściej występujących napięć antyżydowskich, rodzi pytanie, czy niechęć publiczności i prasy do podkreślania, że Maurycy Gottlieb był Żydem, nie wynikała, przynajmniej niekiedy, z chęci dystansowania się od praktyk uprawianych przez „pewien” obóz polityczny<sup>36</sup>.

Jeszcze w trakcie trwania wystawy Gottlieba, przedłużonej zresztą o kilka dni z powodu niesłabnącego zainteresowania publiczności, członkowie Zrzeszenia rozpoczęli przygotowania do kolejnej zbiorowej ekspozycji w Żydowskim Domu Akademickim. Wystawa została otwarta 17 kwietnia i była bardzo obszerna – składała się na nią około trzystu eksponatów. Równocześnie z wystawą bieżącą, w Żydowskim Domu Akademickim odbywały się także cztery oddzielne prezentacje: dzieł zmarłego niedawno Mojżesza Appelbauma, goszczącego w Krakowie paryskiego malarza Mané-Katza (rodem z Ukrainy), cieszącego się renomą „kłasyka żydowskiego malarstwa” Abrahama Neumana oraz Leona Lewkowicza<sup>37</sup>. Podczas wernisazu Ozjasz Herschdörfer – wiceprezes ZŻAMR, a zarazem członek egzekutywy syjonistycznej w Krakowie, wspomniął postać Borysa Schatza, zmarłego kilka tygodni wcześniej twórcy szkoły artystycznej Becelel w Jerozolimie i – jak można przeczytać na łamach „Nowego Dziennika” – „jednej z najbardziej interesujących postaci okresu odrodzenia żydowskiego”<sup>38</sup>. Otwarcie wystawy dało zarządowi Zrzeszenia okazję, aby przeprowadzić agitację na rzecz wsparcia finansowego organizacji. Ozjasz Herschdörfer apelował wprost „o pomoc moralną i materialną dla pracowników sztuki żydowskiej”<sup>39</sup>. Leon Fischlowitz, prezes rady kahału, przekonywał licznie zgromadzoną publiczność o obowiązkach, jakie społeczeństwo żydowskie ma do wypełnienia względem swoich artystów<sup>40</sup>.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Niełatwo się domyślić z owych zawołanych sformułowań, dlaczego Cybis skrytykował Waldmana za wspomniany cytat. Najprawdopodobniej malarz obawiał się, iż w niezamierzony sposób autor monografii Gottlieba dostarczył oręż osobom niechętnie nastawionym do Żydów. Mogły one teraz – nie będąc w stanie zaprzeczyć, iż Gottlieb był niezwykle utalentowanym malarzem – kwestionować przynajmniej jego żydostwo, twierdzić, iż malarz je odrzucał, pragnął się ochrzcić. Wspomniane słowa mogły też zostać wykorzystane przez antysemitów jako dowód – jeszcze jeden – na potwierdzenie tezy o wyższości chrześcijaństwa nad judaizmem.

<sup>37</sup> *Dziś otwarcie zbiorowych wystaw w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 106, s. 13; *Uroczyste otwarcie wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 107, s. 8.

<sup>38</sup> *Borys Schatz*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 85, s. 4.

<sup>39</sup> *Uroczyste otwarcie wystawy w Żydowskim...*, s. 8.

<sup>40</sup> Ibidem.

Letnie miesiące 1932 r. przyniosły zastój w działalności Zrzeszenia. Prace wznowiono dopiero późną jesienią – piąta wystawa ZŻAMR odbyła się z końcem listopada. Złożyło się na nią około dwustu eksponatów; wśród wystawiających pojawiło się kilka nowych nazwisk. Jako swoistego rodzaju atrakcję jeszcze przed otwarciem wystawy zapowiadano udział utalentowanego malarza, szewca z zawodu, Szmula Wodnickiego z Kazimierza Dolnego.

Wystawa, obszerna i jak zwykle szeroko reklamowana na łamach „Nowego Dziennika”, tym razem nie spotkała się chyba z należyтым odzewem publiczności, uwaga żydowskiej społeczności Krakowa zwrócona była bowiem na zupełnie inne wydarzenie życia kulturalnego. W listopadzie 1932 r. przypadało dwudziestopięciolecie śmierci Stanisława Wyspiańskiego. W mieście przygotowywano się do uroczystych obchodów rocznicy. W krakowskich teatrach wystawiano dramaty Wyspiańskiego. Planowano dużą wystawę jego dorobku. 4 grudnia w kościele na Skałce odbyło się nabożeństwo żałobne ku czci artysty, poprzedzone uroczystym pochodem przez centrum miasta. Biorąc pod uwagę obszernie sprawozdania z obchodów rocznicy, jakie ukazywały się na łamach „Nowego Dziennika”, można odnieść wrażenie, że aktualna wystawa ZŻAMR plasowała się jako drugorzędne wydarzenie w życiu społeczności żydowskiej Krakowa. O szczerym zainteresowaniu, jakie postać Wyspiańskiego wzbudzała w tym środowisku – bynajmniej nie tylko kręgu intelektualistów skupionych wokół redakcji „Nowego Dziennika” – można się przekonać na podstawie lektury krakowskiego „Czasu”, na łamach którego opisano przemarsz pochodu przez żydowską dzielnicę Krakowa: „Kaźdemu z nas, którzy w ubiegłą niedzielę szliśmy z pochodem na Skałkę, rzucić się musiała w oczy wspaniała iluminacja – bogatsza niż w Śródmieściu – z chwilą, gdy się wkraczało w dzielnicę Kazimierza. Barwy polskie na każdym kroku, białoczerwone transparenty. W tymże kolorze kwiaty okalające portret Wyspiańskiego, okna otwarte i nabite głowami, a wśród nich nierzadko jakaś postać trzymająca z podziwu godną wytrzymałością światła uniesione do góry w wyprężonych rękach. W dole zaś, na ulicach zwarte kolumny stojącej poważnie i nieruchomo młodzieży, a nawet dzieciarni żydowskiej – oto co widzieli przez całą długość drogi uczestnicy pochodu”<sup>41</sup>.

Wbrew wyobrażeniu, jakie można by odnieść na podstawie przytoczonej wyżej wypowiedzi, entuzjazm wobec postaci Wyspiańskiego wcale nie był w Krakowie tak powszechny. Jeszcze zanim zaczęły się rocznicowe obchody, Tytus Czyżewski zamieścił na łamach „Głosu Plastyków” tyłeż miażdżącą, co stroniczą – wynikającą głównie z niezrozumienia czy wrogiego stosunku wobec secesyjnej stylistyki – ocenę malarskiego dorobku Stanisława Wyspiańskiego<sup>42</sup>. Tekst wzbudził natu-

<sup>41</sup> A.Ś., *W pogłosie uroczystości Wyspiańskiego*, „Czas” 1932, nr 279, s. 2. Zob. też: R. Węgrzyniak, *Wyspiański w oczach polskich Żydów*, [w:] *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. J. Błoński, J. Popiel, Kraków 1994, s. 165–189.

<sup>42</sup> T. Czyżewski, *Życie a sztuka w twórczości Wyspiańskiego*, „Głos Plastyków” 1932, nr 9–10, s. 110.



ralnie rozliczne protesty, część z nich płynęła ze środowiska artystycznego. Od poglądów głoszonych na łamach „Głosu Plastików” zdystansowali się między innymi członkowie Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, Szymon Müller i Abraham Neuman<sup>43</sup>.

Wystawiennicza działalność Zrzeszenia przebiegała dość sprawnie, mimo że finansowa sytuacja organizacji nie przedstawiała się zbyt dobrze – podobnie jak finansowa kondycja publiczności. Z jednej strony kryzys ekonomiczny, z drugiej strony pragnienie udostępnienia wystawy jak najszerszemu kręgowi odbiorców skłoniły zarząd organizacji do znacznych obniżek cen biletów<sup>44</sup>. Zainteresowanym proponowano kupowanie eksponatów na kredyt, ostatecznie godzono się nawet na wymianę obrazów za artykuły pierwszej potrzeby. Równocześnie prowadzono akcję werbowania członków wspierających Zrzeszenie<sup>45</sup>. Być może dzięki wprowadzonym udogodnieniom ekspozycja cieszyła się niesłabnącą ponoć frekwencją. Z powodu dużego zainteresowania oraz zgłoszeń wycieczek i innych grup zorganizowanych wystawę przedłużono o kilka dni<sup>46</sup>.

Redukowanie cen wstępu na imprezy przygotowywane przez artystów miało się okazać stałą praktyką. Zniżki wprowadzano zwykle z końcem trwania ekspozycji – niezależnie od nich członkowie organizacji zawsze przedstawiali specjalną ofertę finansową dla młodzieży oraz większych grup zwiedzających. Był to zapewne jeden ze sposobów, aby przed zamknięciem przyciągnąć na wystawę jak najwięcej publiczności. To samo miały na celu regularnie ukazujące się na łamach „Nowego Dziennika” wzmianki o jakoby wielkim zainteresowaniu i niesłabnącej popularności wystaw Zrzeszenia<sup>47</sup>. Że były to sformułowania nieco na wyrost, raczej intencjonalne, można wyczytać między wierszami, na marginesie innych wypowiedzi.

Biorąc pod uwagę działalność wystawienniczą, rok 1933 był okresem najbardziej wzmoczonej aktywności Zrzeszenia w ciągu kilkuletniej historii organizacji. Z początkiem roku w Żydowskim Domu Akademickim zorganizowano ekspozycję obejmującą dorobek trzech artystów spoza Krakowa: Alfreda Aberdama z Paryża, Samuela Cyglera z Będzina oraz łódzkiego malarza Natana Szpigla. Wystawę anon-sowano na łamach „Nowego Dziennika” jako prezentację twórczości „wielkich

<sup>43</sup> *W obronie kultury plastycznej Krakowa*, „Sztuki Piękne” 1933, s. 64, 73.

<sup>44</sup> O wpływie katastrofy finansowej 1929 r. na rynek sztuki w Krakowie zob.: H. Vogler, *Wy-znanie mojąszesowe. Wspomnienia z utraconego czasu*, Kraków 1994, s. 31.

<sup>45</sup> *Wystawa obrazów, rzeźb, majoliki, metaloplastyki*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 333, s. 4; *Ostatnie dni wystawy w Żydowskim Domu Akademickim po popularnych cenach wstępu*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 337, s. 14; *Ostatnie dwa dni wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 343, s. 13.

<sup>46</sup> *Wystawa obrazów w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 345, s. 12.

<sup>47</sup> Z podobną zapewne intencją publikowano w „Nowym Dzienniku” wzmianki o mającym wkrótce nastąpić zamknięciu wystawy – po czym informowano, że z powodu dużego zainteresowania wystawę przedłużono o jeszcze kilka dni.

malarzy żydowskich”, którzy odnoszą międzynarodowe sukcesy, „wyraziciele współczesnej sztuki”<sup>48</sup>. Ekspozycji miały towarzyszyć dodatkowe imprezy. Zaplanowano, że Emil Schinagel wygłosi wykład na temat sztuki współczesnej. Pojawił się również projekt, aby korzystając z obecności w mieście wszystkich trzech artystów, zaprosić gości zwiedzających ekspozycję do udziału w dyskusji, „która umożliwi podejście do nowoczesnych form malarstwa zawartych w wystawionych dziełach”<sup>49</sup>. Usilne staranie, aby zainteresować publiczność czy to własną twórczością, czy też w ogóle sztuką współczesną, stanowiło bardzo charakterystyczny element działalności członków Zrzeszenia. Malarze nie stronili zatem od dyskusji z publicznością czy nawet opowiadania i tłumaczenia, dlaczego posługują się taką a nie inną formą lub jakie jest ich „podejście malarskie”. Nie tylko w dniu wernisażu, ale i później byli obecni wśród zwiedzających, zawsze gotowi do rozmów.

Ze wzmianek prasowych wynikałoby, że wystawa cieszyła się dużym zainteresowaniem. Kilka obrazów zakupiono już w dniu otwarcia<sup>50</sup>. Ekspozycję zwiedzili między innymi członkowie „B’nei B’rith”, którzy od wszystkich trzech artystów zakupili prace do galerii Stowarzyszenia<sup>51</sup>. Jak się okazuje, wystawa nie przyniosła jednak spodziewanych korzyści finansowych. Dowód, iż artyści biorący w niej udział pod tym względem mogli się czuć rozczarowani, znajduje się w zbiorach Archiwum Państwowego w Krakowie. Jest to list Mojżesza Kanfera skierowany do członków „B’nei B’rith” z prośbą o wsparcie Alfreda Aberdama kwotą, która umożliwiłaby mu powrót do Paryża, gdzie mieszkał na stałe. Jak pisał Kanfer, malarz znajdował się w „rozpaczliwej” sytuacji finansowej, mimo że wystawa jego prac, która zakończyła się zaledwie kilka dni wcześniej, wzbudziła w Krakowie duże zainteresowanie. Ekspozycja, która „cieszyła się tak wielkim sukcesem moralnym i artystycznym, materialnie jednak niewiele przyniosła”, notował redaktor. „Żywię głębokie przekonanie, iż W. Panowie, posiadający tak głębokie zrozumienie dla sztuki żydowskiej, przychylił się łaskawie do prośby p. Alfreda Aberdama”, kończył swój list<sup>52</sup>. Szczęśliwie problem udało się rozwiązać – na początku maja pośrednik odebrał 120 złotych dla malarza od dr. H. Silbersteina, który zechciał zakupić jeden z gwaszy autorstwa artysty, aby wspomóc go w ciężkiej sytuacji materialnej<sup>53</sup>.

Następna wystawa została otwarta 12 lutego. Złożyły się na nią prace sześciu artystów: Efraima Mandelbauma, który pokazywał dorobek ostatnich dwu lat spędzonych we Francji; Norberta Nadla – „jednego z najpoważniejszych żydow-

<sup>48</sup> *Dziś uroczyste otwarcie wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 2, s. 4; *Wystawa obrazów*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 5, s. 14.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Wystawa obrazów...*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 5, s. 14.

<sup>51</sup> *Wystawa Aberdama, Cyglera, Szpigła*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 9, s. 13.

<sup>52</sup> Archiwum Państwowe w Krakowie, BB [B’nei B’rith] 314, s. 302.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 304.



skich artystów”, według określenia anonimowego sprawozdawcy „Nowego Dziennika”; Norberta Strassberga, którego obrazy miały stanowić „prawdziwą sensację dla miłośników sztuki”; wystawiającego niedawno w Stanach Zjednoczonych Artura Kolnika, który prezentował drzeworyty inspirowane krakowskimi występami recytatora Herca Grosbarta; Mendla Birnbauma oraz Ralfa Immerglücka, który wystawiał „obrazy rodzajowe z życia chasydów”<sup>54</sup>. Podobnie jak w przypadku poprzednich wystaw podkreślano wysoki poziom prezentowanych eksponatów oraz zainteresowanie, z jakim wystawa spotyka się w środowisku artystycznym i naukowym Krakowa<sup>55</sup>. Zweryfikowanie tego rodzaju informacji nastęcza nieco trudności. Przeważnie, z małymi wyjątkami, nie wiadomo, jakie prace ekspozowano podczas wystaw w Żydowskim Domu Akademickim. Najczęściej znane są tylko nazwiska artystów, którzy brali w nich udział – nierzadko stanowią one jedyną podstawę, aby wnioskować o rzeczywistym poziomie artystycznym wystaw. Można jednak przypuszczać, że wzmianki o dużym powodzeniu i zainteresowaniu oraz wysokim poziomie prezentowanych eksponatów nie były jedynie przechwałkami, o czym świadczą chociażby zakupy, jakich dokonywano w trakcie trwania wystaw, do Muzeum Narodowego w Krakowie. Po raz pierwszy nabyto prace z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim do kolekcji muzealnej właśnie z lutowej wystawy 1933 r. Wybrane zostały dwa obrazy: *Wenecja* Efraima Mandelbauma oraz *Portret dra T. Kułakowskiego* Norberta Nadla<sup>56</sup>. Za zakupami tymi stał prawdopodobnie Feliks Kopera, dyrektor Muzeum, wytrwale sekundujący poczynaniom żydowskich artystów w Krakowie.

Kolejne przedsięwzięcie Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy miało dosyć wyjątkowy charakter. W marcu 1933 r. członkowie Zrzeszenia doprowadzili do zorganizowania w Żydowskim Domu Akademickim wystawy Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg”. W wystawie wzięło udział jedenastu członków ugrupowania<sup>57</sup>. Troje z nich wystawiało już wcześniej z żydowskimi kolegami w Żydowskim Domu Akademickim – w grudniu 1931 r. Szymon Müller jako członek (a także skarbnik) obu organizacji uczestniczył regularnie w prezentacjach zarówno jednego, jak i drugiego ugrupowania. On też zapewne wystąpił jako „łącznik” między artystami Zrzeszenia i „Jednoroga”.

<sup>54</sup> *Otwarcie nowej wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 42, s. 10.

<sup>55</sup> „Nowy Dziennik” 1933, nr 45, s. 12; *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 50, s. 10; „Nowy Dziennik” 1933, nr 64, s. 8.

<sup>56</sup> *Muzeum Narodowe zakupiło obrazy Mandelbauma i Nadla*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 54, s. 14; E. Schinagel, *Norbert Nadel. Z okazji nowego nabytku Muzeum Narodowego*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 76, s. 13.

<sup>57</sup> Władysława Augustynowicz-Dąbrowska, Janusz Maria Brzeski, Stanisław Dąbrowski, Samuel Finkelstein, Jan Hrynkowski, Mieszko Jabłoński, Józef Krzyżański, Szymon Müller, Roman Orszulski, Tadeusz Seweryn, Stanisław Żurawski. *Wystawa Jednoroga w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 77, s. 5.



Prezentacja dorobku najważniejszych polskich organizacji artystycznych była wpisana w program działalności Zrzeszenia, zatem zorganizowanie wystawy „Jednoroga” w Żydowskim Domu Akademickim zasadniczo nie było niczym zaskakującym. Mimo to artyści, którzy brali udział w wystawie, potrafili dostrzec wyjątkowość i znaczenie owego wydarzenia. Nie jest to jedyna refleksja, jaka nasuwa się w związku z wystawą.

Podczas wernisaży w Żydowskim Domu Akademickim wielokrotnie podnieszono jako ważki problem konieczność zaznajamiania społeczeństwa żydowskiego ze sztuką, w szczególności ze sztuką współczesną. Wystawa „Jednoroga” zorganizowana w lokalu Zrzeszenia, podobnie jak wypowiedzi osób związanych z organizacją, stanowią dowód, że artyści żydowscy w Krakowie nie mieli zamiaru, realizując swoje plany artystyczne, stosować narodowej czy religijnej selekcji, mimo „żydowskości” deklarowanej w nazwie organizacji. W momencie organizowania wystawy w Żydowskim Domu Akademickim artyści „Jednoroga” przygotowywali się do obszernej prezentacji w krakowskim Pałacu Sztuki, mającej rozpocząć się w kwietniu. Celem wystawy nie było więc stworzenie możliwości wystawienniczych grupie, która byłaby pozbawiona okazji do prezentowania swego dorobku. Artyści „Jednoroga” z pewnością byli zainteresowani tym, aby z ich twórczością zapoznał się jak najszerszy krąg odbiorców. Być może liczyli, że znajdą nowych nabywców na swoje dzieła. Jeżeli był to jeden z powodów zorganizowania wystawy, to trzeba stwierdzić, że mimo kryzysu gospodarczego środowisko artystyczne wykazywało się odpornością na hasła konkurencji ekonomicznej.

Oprócz wymienionych przyczyn, które prawdopodobnie skłoniły artystów do urządzenia owej wystawy, miała ona jeszcze jeden ważny aspekt – uczestnicy prezentacji musieli być świadomi, iż stanowi ona pewnego rodzaju manifestację, demonstrację. Z pewnością przekonani byli o tym żydowscy gospodarze. Wystawę otworzył Norbert Nadel, po nim przemawiał Leon Fischlowitz, który przyznał, że wystawa ta – „polska u malarzy żydowskich ma charakter symboliczny”, jest dowodem, że „sztuka może być pomostem pojednania między społeczeństwem żydowskim a społeczeństwem polskim”<sup>58</sup>. Po jego wystąpieniu głos zabrał jeden z członków „Jednoroga”, Mieszko Jabłoński, który wygłosił referat na temat sztuki żydowskiej. Przebieg wydarzeń skłonił anonimowego sprawozdawcę „Nowego Dziennika” do wyciągnięcia optymistycznego wniosku, że „w Polsce nie ma miejsca dla hitleryzmu”<sup>59</sup>. Dowodów, że już wtedy w zmianach politycznych dokonujących się za zachodnią granicą Polski postrzegano bardzo konkretne i realne zagrożenie, można znaleźć na stronach „Nowego Dziennika” znacznie więcej.

Wystawa trwała stosunkowo krótko, ponieważ zarówno członkowie „Jednoroga”, jak i Zrzeszenia Żydowskich Artystów mieli już kolejne plany wystawien-

<sup>58</sup> *Uroczyste otwarcie wystawy „Jednoroga”*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 81, s. 13.

<sup>59</sup> *Ibidem*.



nicze. W Warszawie w imieniu Zrzeszenia o przeniesienie do Krakowa odbywającej się w Instytucie Propagandy Sztuki wystawy sztuki sowieckiej starał się Norbert Strassberg<sup>60</sup>. Ten plan się nie powiódł, bez przeszkód udało się natomiast otworzyć 8 kwietnia w Żydowskim Domu Akademickim ekspozycję obejmującą prace trzech członków ZŻAMR: Wilhelma Wachtla, malarza starszej generacji, Fryca Kleinmana, lwowskiego malarza, scenografa i karykaturzysty, który tym razem prezentował malarstwo sztalugowe, oraz młodej krakowskiej malarki Anny Weingrün<sup>61</sup>. Z największym zainteresowaniem spotkała się twórczość Wilhelma Wachtla – artysty-syjonisty, „piewcy odrodzenia narodowego”, „bojownika idei renesansu żydowskiego”, *par excellence* malarza żydowskiego według słów Henryki Fromowicz-Stillerowej<sup>62</sup>. Artysta prezentował prace powstałe podczas podróży do Palestyny – zbiór *Stara i młoda Palestyna, Studia z podróży*, a także kompozycje do *Hagady*<sup>63</sup> i *Pieśni nad Pieśniami*<sup>64</sup>.

Wystawę zamknięto z końcem miesiąca, bowiem w Żydowskim Domu Akademickim przygotowywano właśnie obszerną ekspozycję poświęconą 25. rocznicy śmierci Samuela Hirszenberga. Otwarcie wystawy zaplanowano na 3 maja, dzień, w którym miał się rozpocząć w Krakowie I Ogólnopolski Zjazd Plastyków Żydowskich<sup>65</sup>. Przygotowania przebiegały według podobnego schematu jak w przypadku wystawy pamiątkowej Maurycego Gottlieba z roku 1932. Zwracano się do krakowian z prośbą o informacje o posiadanych obrazach i pamiątkach po malarzu. Podobnie jak w przypadku Gottlieba planowano wydać monografię artysty – jej napisania podjął się Seweryn Gottlieb, przyjaciel Hirszenberga z czasów krakowskich<sup>66</sup>. Mimo starannych przygotowań od początku było jednak wiadomo, iż wystawa nie stanie się wydarzeniem tej rangi, co urządzona rok wcześniej wystawa w Muzeum Narodowym. Organizatorzy prawdopodobnie nie starali się nawet, aby ekspozycję dzieł Hirszenberga urządzić w tak prestiżowym miejscu. Dyrektor Muzeum Feliks Kopera wsparł jednak działania artystów. Pewną pomoc udało się członkom Zrzeszenia uzyskać również od prezydenta Krakowa Mieczys-

<sup>60</sup> W. Włodarczyk, *Socrealistyczny epizod. Warszawa 1933 – Moskwa 1958*, [w:] *Warszawa – Moskwa. Moskwa – Warszawa* (katalog wystawy), „Zachęta”, red. M. Poprzęcka, I. Jowlewa, Warszawa 2004, s. 63.

<sup>61</sup> *Nowe wystawy w Zrzeszeniu Żydowskich Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 95, s. 4; E. Schinagel, *Udany debiut. Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 110, s. 6.

<sup>62</sup> *Otwarcie nowych wystaw*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 97, s. 7; H. Fromowicz-Stillerowa, *Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim. Wystawa Wilhelma Wachtla*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 107, s. 15.

<sup>63</sup> Tekst odczytywany podczas wieczerzy sederowej (rozpoczynającej święto Pesach), zazwyczaj bogato iluminowany.

<sup>64</sup> *Nowe wystawy w Zrzeszeniu...*, s. 4.

<sup>65</sup> *Przed wystawą pamiątkową Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 115, s. 13.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

sława Kaplickiego. Protektorat nad imprezą objęło prezydium rady wyznaniowej w Krakowie<sup>67</sup>.

Wydaje się, że organizatorzy wystawy nawet nie robili sobie nadziei, że uda im się zainteresować polską publiczność twórczością Hirszenberga. Z pewnością nie wyobrażali sobie – jak to miało miejsce w przypadku Gottlieba – że wystawa stanie się manifestacją polsko-żydowską. Specyficzna tematyka prac Hirszenberga – „malarza żydowskiej bezdomności”, według określenia Wilhelma Berkelhammera – była powodem, że artyści przygotowali ekspozycję głównie z myślą o publiczności żydowskiej<sup>68</sup>. Jak Gottlieba, zgodnie z emocjonalną i intelektualną zawartością jego dzieła, traktowano jako malarza polsko-żydowskiego, tak Hirszenberga postrzegano jako artystę wybitnie „żydowskiego”, malarza żydowskiego wychodźstwa i żydowskiego tragizmu, twórcę, który dał „początek nowej, świadomej sztuce żydowskiej”<sup>69</sup>.

Artyści bardzo liczyli, iż w organizacji wystawy wesprze ich krakowski oddział żydowskiego stowarzyszenia dobroczynnego „B'nei B'rith”. Prośli członków organizacji o dotację wysokości 500 złotych, którą zamierzali przeznaczyć na koszty związane z ubezpieczeniem prac Hirszenberga sprowadzanych z różnych miast Polski<sup>70</sup>. Jak przekonywali: „Wystawa Pamiątkowa ma charakter propagandowy i jest spłaceniem długu, jaki społeczeństwo winne jest wielkiemu artyście”<sup>71</sup>. Pragnęli także wykorzystać osobiste kontakty członków organizacji w celu wypożyczenia na wystawę eksponatów znajdujących się w posiadaniu prywatnych kolekcjonerów<sup>72</sup>. Chociaż członkowie loży „B'nei B'rith” nie wsparli organizatorów wystawy żadną kwotą, starali się jednak uczynić zadość ich drugiej prośbie<sup>73</sup>.

Artyści przyjęli prawie trzysta zgłoszeń od właścicieli obrazów Hirszenberga, gotowych wypożyczyć je na wystawę. Były to przeważnie portrety, szkice i pejzaże; sprowadzenie większych kompozycji malarskich nastęrczało organizatorom poważ-

<sup>67</sup> Otwarcie wystawy pamiątkowej Samuela Hirszenberga, „Nowy Dziennik” 1933, nr 126, s. 12; S. Gottlieb, *Samuel Hirszenberg. Uwagi w związku z zapowiedzianą wystawą zbiorową*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 44, s. 8–9.

<sup>68</sup> W.B. [Berkelhammer], *Malarz żydowskiego gólsu. Z powodu otwarcia wystawy pamiątkowej Samuela Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 125, s. 8.

<sup>69</sup> Powołując się na opinię ówczesnego żydowsko-niemieckiego historyka sztuki, Karla Schwarza. W.B. [Berkelhammer], *Malarz żydowskiego gólsu...* Por.: K. Schwarz, *Die Juden in der Kunst*, Berlin 1928, s. 130.

<sup>70</sup> Skorzystano z usług towarzystwa ubezpieczeniowego Riunione Adriatica di Securita. Archiwum Państwowe w Krakowie, BB 352, s. 9. Za ubezpieczenie eksponatów zapłacono 2660 zł. L. Schönker, *Zapomniany grób wielkiego artysty*, „Nasz Przegląd” 1933, nr 239, s. 13.

<sup>71</sup> Archiwum Państwowe w Krakowie, BB 314, s. 271.

<sup>72</sup> Artyści starali się wypożyczyć na wystawę między innymi: *Czarny sztandar* od Benjamina Minca z Warszawy, *Uriela Akostę* od Karola Reisfelda z Łodzi oraz *Sobotę wieczór* od Hermana Sochaczewskiego, również z Łodzi. Archiwum Państwowe w Krakowie, BB 352, s. 9.

<sup>73</sup> Archiwum Państwowe w Krakowie, BB 352, s. 1–19.



niejszych trudności. Ostatecznie, dzięki wsparciu udzielonemu przez członków „B'nei B'rith”, artystom udało się pozyskać również monumentalne dzieła malarza. Należał do nich *Czarny sztandar*, zaliczany do „największych z dzieł sztuki żydowskiej”, jak można przeczytać w „Nowym Dzienniku”, a zarazem do tej części spuścizny artysty, która widzów i recenzentów skłaniała do najbardziej przynębiających refleksji, we „wstrząsający sposób” konfrontowała z rzeczywistością<sup>74</sup>. Wystawa obejmowała łącznie 73 prace – w przeważającej części stanowiące własność osób prywatnych<sup>75</sup>. Jediną instytucją partycypującą w wystawie było Muzeum Narodowe w Krakowie, ze zbiorów którego wypożyczono obraz zatytułowany *Jesziboth*<sup>76</sup>. Oprócz prac olejnych na ekspozycji znalazły się pastele, projekty dekoracji ściennych pałacu Poznańskich w Łodzi, rysunki i szkice. Nie zabrakło na niej również ostatnich prac artysty powstałych w Palestynie<sup>77</sup>. Z okazji wystawy wydano ilustrowany katalog oraz serię pocztówek – opublikowanie monografii pozostało niestety tylko w sferze planów<sup>78</sup>.

Wystawę w Żydowskim Domu Akademickim miał otworzyć Ozjasz Thon – jak zresztą wielokrotnie planowano w przypadku wystaw organizowanych przez członków Zrzeszenia<sup>79</sup>. Jednak i tym razem z powodu parlamentarnych zobowiązań poseł nie zdołał wypełnić przyrzeczenia danego artystom. Zastąpił go Wilhelm Berkelhammer, który w swoim przemówieniu podkreślał związek Samuela Hirszenberga z ideami żydowskiego odrodzenia narodowego<sup>80</sup>. Po wernisażu, wieczorem, w domu Józefa Liebeskinda, wieloletniego przyjaciela artysty, odbyło się przyjęcie na cześć malarza, które miało skupić „całą elitę żydowskich miłośników

<sup>74</sup> *Dziś otwarcie wystawy Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 125, s. 8; W.B. [Berkelhammer], *Malarz żydowskiego golasu...*

<sup>75</sup> Między innymi kolekcjonerów krakowskich: Seweryna Gottlieba, Józefa Liebeskinda, Ozjasza Thona, Abrahama Neumana, pani Spiry-Lewingerowej, Gedalii Langrodzkiej, J. Ehrenpreisowej, pani Frenklowej, Ignacego Sterna, I. Halperna, M. Findera, I. Meiselsa, Janiny Meiselsowej, Steinbergowej, Maurycego Horowitza, pana Nachsatza. *Wystawa pamiątkowa z okazji 25-lecia śmierci błp. Samuela Hirszenberga oraz wystawa jubileuszowa z okazji 60-lecia Abrahama Neumana w Żydowskim Domu Akademickim* (katalog wystawy), Kraków 1933.

<sup>76</sup> *Jesziboth* (jeszybot, jeszywa, jesziwa), hebr. „posiedzenie” – uczelnia dla nieżonatych chłopców, absolwentów chederów lub szkół talmud-tora, kształcąca w zakresie wiedzy talmudycznej oraz literatury rabinicznej.

<sup>77</sup> *Dziś otwarcie wystawy Hirszenberga...* Równoległe z wystawą Hirszenberga urządzono w Żydowskim Domu Akademickim jubileuszową wystawę obrazów Abrahama Neumana, przyjaciela Hirszenberga w latach, kiedy przebywał w Krakowie. Zaprezentowano na niej 67 prac malarza. *Wystawa pamiątkowa z okazji...*; *Przed wystawą pamiątkową Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 115, s. 13; *Przed wystawą pamiątkową Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 123, s. 13; *Wystawa pamiątkowa Samuela Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 121, s. 13.

<sup>78</sup> *Przed wystawą pamiątkową Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 115, s. 13; *Przed wystawą pamiątkową Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 123, s. 13.

<sup>79</sup> *Przed wystawą pamiątkową Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 115, s. 13.

<sup>80</sup> *Otwarcie wystawy pamiątkowej Samuela...*, s. 12.

sztuki” licznie przybyłych do Krakowa w tych dniach z powodu odbywającego się zjazdu żydowskich artystów<sup>81</sup>.

Wystawa cieszyła się dużym zainteresowaniem. Już w dniu wernisażu obejrzała ją kilkaset osób<sup>82</sup>. Podczas otwarcia zwiedzających oprowadzał Abraham Neuman, później funkcji przewodnika podjął się prezes ZZAMR, Leo Schönker<sup>83</sup>. W związku z wystawą opracowano dla młodzieży żydowskiej z prowincji specjalny trzydniowy program zwiedzania Krakowa. Jego pierwszy, najważniejszy punkt stanowiła prezentacja w Żydowskim Domu Akademickim. W planie przewidziano również wycieczki po polskich i żydowskich zabytkach miasta<sup>84</sup>. Wystawa cieszyła się na tyle dużą frekwencją, że po raz pierwszy ekspozycję urządzoną przez członków Zrzeszenia trzeba było udostępniać zwiedzającym również w godzinach wieczornych (jak zwykle w ciągu dnia oraz dodatkowo między siódmą a dziewiątą wieczorem)<sup>85</sup>. Nie licząc młodzieży oraz artystów, wystawę zobaczyło ponad cztery tysiące osób<sup>86</sup>.

Artyści czuli się zobowiązani podziękować prezesowi „B’nei B’rith” za pomoc okazaną przy organizowaniu wystawy. Stosowny list dotarł do rąk Leona Adera z datą 4 lipca 1933 r.<sup>87</sup> Nie znaczy to bynajmniej, że członkowie Zrzeszenia czuli się usatysfakcjonowani wkładem członków organizacji w przygotowanie ekspozycji. Złudzeń w tym względzie nie pozostawia kolejny list wysłany do członków „B’nei B’rith” w Krakowie. Z nutą gorczy jego sygnatariusze przypominali członkom organizacji, w jak trudnym położeniu materialnym znajdują się obecnie, zwłaszcza po poniesieniu tak wysokich kosztów organizacji wystawy Samuela Hirszenberga, „do której urzędzenia niestety żadna z instytucji żydowskich nie przyczyniła się żadną subwencją”<sup>88</sup>. Zmuszeni spłacać długi zaciągnięte w związku z wystawą oraz pokryciem kosztów wynajmu pomieszczeń w Żydowskim Domu Akademickim za rok z góry artyści zdecydowali się na krok dość niekonwencjonalny, a mianowicie poprosili członków „B’nei B’rith”, aby nie urządzali wystaw we własnym lokalu, bowiem powstanie drugiego „salonu wystawowego” w mieście „podcięłoby” i tak niepewny byt organizacji, którą tworzą. „Znając dotych-

<sup>81</sup> *Przed wystawą pamiątkową Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 115, s. 13; *Wystawa pamiątkowa Samuela...*, s. 13.

<sup>82</sup> Pisano o pięćciuset osobach przybyłych na wernisaż: *Wystawa pamiątkowa bł. p. Samuela Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 127, s. 12. Kilka miesięcy później prezes ZZAMR wspominał o ponad sześciuset osobach, które obejrzały wystawę już pierwszego dnia: L. Schönker, *Zapomniany grób...*

<sup>83</sup> *Przed wystawą pamiątkową Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 123, s. 13; *Wystawy w Żydowskim Domu Akademickim Przemyska 3*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 132, s. 14.

<sup>84</sup> *Przed wystawą pamiątkową Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 115, s. 13.

<sup>85</sup> *Wystawa pamiątkowa...*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 127, s. 12.

<sup>86</sup> L. Schönker, *Zapomniany grób...*

<sup>87</sup> Archiwum Państwowe w Krakowie, BB 352, s. 15.

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 19.



czasowy życzliwy stosunek P.T. Łoży do naszej instytucji, żywimy nadzieję, iż W. Panowie przychylią się do naszej prośby”<sup>89</sup>. Podpisano: artysta malarz Leo Schönker, dr Emil Schinagel. W świetle tego rodzaju dokumentów nie trudno o wnioski, iż artystom właśnie z powodu problemów finansowych nie udawało się wprowadzić w życie tak wielu interesujących inicjatyw, które pojawiły się w ich gronie w ciągu kilku lat istnienia organizacji.

Co ciekawe, w przypadku wystawy Hirszenberga ani wysiłek, ani poniesione koszty nie uchroniły artystów przed krytyką. Inicjatywa zorganizowania wystawy i sposób jej realizacji nie przez wszystkich zostały docenione. Zarzuty pod adresem członków krakowskiego Zrzeszenia pojawiły się na łamach warszawskiego „Naszego Przeglądu”. Autor artykułu kategorycznie stwierdził, iż wystawa nie spełniła swojego zadania, a „pamięć twórcy malarstwa żydowskiego” nie została dzięki niej należycie uczczona<sup>90</sup>. Przede wszystkim wystawa nie przyniosła zadowalającego dochodu, na jaki można było liczyć. Zdaniem autora tekstu można było go pomnożyć, pokazując ekspozycję w innych miastach, nie tylko w Krakowie. Uzyskane w ten sposób pieniądze można było przeznaczyć na wzniesienie pomnika na grobie artysty oraz na ufundowanie stypendium im. Samuela Hirszenberga.

Zarzuty sformułowane na łamach warszawskiego dziennika odparował Leo Schönker<sup>91</sup>. Przede wszystkim przypomniał, że członkowie Zrzeszenia nigdy nie planowali uczynić z ekspozycji dzieł Hirszenberga wystawy objazdowej, nie zobowiązali się też ufundować artyście nagrobka ani stypendium jego imienia. Następnie wytknął autorowi oskarżycielskiego tekstu kompletną ignorancję w kwestii organizowania wystaw. Któż bowiem, chociaż trochę doświadczony w tym zakresie, spodziewałby się zysku z wystawy złożonej z eksponatów, które nie są przeznaczone na sprzedaż? Jak wspominał Schönker, artyści – nauczeni chociażby przykładem zorganizowanej rok wcześniej wystawy Maurycego Gottlieba – na okoliczność wystawy Hirszenberga w swoich planach budżetowych założyli wręcz wynoszący około dwu tysięcy złotych deficyt.

Niewykluczone, iż przyczyną zamieszania wokół wystawy był Henryk Hirszenberg, brat zmarłego malarza, który wiele sobie obiecywał w związku z imprezą urządzaną przez żydowskich artystów w Krakowie. Właśnie do niego należał pomysł, aby wystawę pokazać w różnych miastach, on też oczekiwał, że krakowscy artyści stworzą fundusz stypendialny imienia jego zmarłego brata. Co prawda nie zażądał wprost, aby członkowie organizacji wzniesli artyście nagrobek, ale chciał, aby to oni dowiedzieli się, w jakim stanie znajduje się jego grób – położony w Jerozolimie, na Górze Oliwnej. Uzyskawszy tę informację, artyści przekazali ją Henrykowi Hirszenbergowi, nie doczekali się wszakże żadnej odpowiedzi. Odpowiadając na zarzuty postawione członkom Zrzeszenia na łamach „Naszego

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> F. Baruchin, *Zapomniany grób wielkiego artysty*, „Nasz Przegląd” 1933, nr 226, s. 7.

<sup>91</sup> L. Schönker, *Zapomniany grób...*

Przeglądu”, Leo Schönker nie omieszczał wyrazić zdziwienia, iż nieźle sytuowana rodzina malarza nie zadbała dotąd o jego grób, a niektórzy jej członkowie chcieliby scedować tę powinność na niezbyt zamożnych krakowskich artystów, którzy z własnej inicjatywy, na swój sposób zatroszczyli się o pamięć o malarzu, ponosząc skądinąd niemałe koszty przedsięwzięcia, którego się podjęli. O Henryku Hirszenbergu Leo Schönker miał zresztą więcej do powiedzenia. Oskarżył go między innymi o „działanie na szkodę” wystawy. Niektóre z jego działań, na przykład namawianie właścicieli eksponatów wypożyczanych na wystawę do zawyżania ich wartości – prowadzące do podniesienia ceny, jaką artyści musieli uiścić za ich ubezpieczenie, określił jako sabotowanie wysiłków krakowskiego środowiska<sup>92</sup>.

Po wystawie Hirszenberga w działalności Zrzeszenia nastąpiła letnia przerwa. Nowy sezon inaugurowano w październiku wystawą trzech artystów: Bencjona Cukiermana z Wilna, który pokazywał pejzaże palestyńskie, obchodzącego właśnie sześćdziesiąte urodziny Artura Markowicza oraz młodego rzeźbiarza Mojżesza Schwanenfelda. Wystawa, zwłaszcza palestyńskie motywy Cukiermana oraz sceny rodzajowe z żydowskiego Kazimierza Markowicza, sprowokowała Mojżesza Kanfera, redaktora rubryki teatralno-literackiej „Nowego Dziennika”, do odświeżenia debaty o „istotę sztuki żydowskiej”<sup>93</sup>.

Październikowa wystawa w Żydowskim Domu Akademickim odbywała się w sytuacji rozłamu, do jakiego doszło w gronie artystów żydowskich w Krakowie prawdopodobnie już latem 1933 r. – jak można wnioskować na podstawie zmian w składzie osobowym zarządu Zrzeszenia dokonanych w czerwcu<sup>94</sup>. W październiku, kilka dni po rozpoczęciu wystawy Zrzeszenia, na łamach „Nowego Dziennika” poinformowano o utworzeniu nowej placówki artystycznej skupiającej twórców żydowskich w Krakowie – Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Zjednoczenie”. Mniej więcej miesiąc później w salach krakowskiego kahału otwarto drugą w mieście, konkurencyjną wystawę artystów żydowskich<sup>95</sup>. Program nowej organizacji był niewątpliwie bardzo ambitny i atrakcyjny. Składało się na niego organizowanie wystaw, prelekcje „w radio” o sztuce żydowskiej, otwarcie „kolegium wykładów” poświęconych aktualnym zagadnieniom sztuki współczesnej, a sztuki żydowskiej w szczególności<sup>96</sup>. Nie wydaje się jednak, aby powstanie Stowarzyszenia zagroziło w jakikolwiek sposób ugruntowanej pozycji Zrzeszenia. Animosji między artystami – jeśli takowe istniały – na pewno nie pogłębiały dzien-

<sup>92</sup> Ibidem.

<sup>93</sup> M. Kanfer, *Malarz który tęskni za Palestyną. Rozmowa z Ben Cionem Cukiermanem*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 276, s. 9–11.

<sup>94</sup> *Z Zrzeszenia Artystów Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 176, s. 15.

<sup>95</sup> *Ze Stowarzyszenia Artystów plastyków „Zjednoczenie”*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 287, s. 13; *Wystawa „Zjednoczenia”*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 294, s. 13. Powstanie nowego ugrupowania odnotowane zostało również w *Kronice artystycznej* opublikowanej na łamach „Sztuk Pięknych” w roku 1933, s. 359.

<sup>96</sup> *Ze Stowarzyszenia...*



nikarze „Nowego Dziennika” i o imprezach organizowanych przez obie instytucje informowali równolegle. Rozejście się dróg artystów nie wzbudzało dużych emocji, zwłaszcza że, jak rzeczowo zauważył Henryk Weber, „wzajemna, na kulturalnym poziomie będąca rywalizacja, tak indywidualna jak i międzygrupowa, może mieć jedynie wpływ dodatni” – o dalszym losie obu instytucji najlepiej zaś przesądzi rzeczywisty poziom artystyczny organizowanych imprez<sup>97</sup>.

W listopadzie 1933 r. w Żydowskim Domu Akademickim zorganizowano po raz kolejny dwie wystawy pamiątkowe – zmarłych niedawno malarzy Abrahama Messera (1886–1931) oraz Zygmunta Nadla (1854–1926), dziadka malarza Norberta Nadla, jednego z członków ZŻAMR. Z prac Messera pokazano między innymi, charakterystyczne w jego dorobku, kompozycje ukazujące sceny z życia tradycyjnej społeczności żydowskiej: *Simchat Tora*<sup>98</sup>, *Taszlech*<sup>99</sup>, *Seder*<sup>100</sup>, *Wesele*. Z prac Nadla, malarza dworu bawarskiego, zgromadzono na wystawie głównie portrety i kopie słynnych dzieł malarstwa europejskiego. Leon Fischlowitz, otwierając wystawę w imieniu gminy żydowskiej i stowarzyszenia „B’nei B’rith”, podkreślił duże zasługi Zrzeszenia w dziedzinie „krzewienia kultu sztuk plastycznych w społeczeństwie żydowskim” oraz zaznajamiania społeczeństwa żydowskiego z twórczością wybitnych żydowskich artystów<sup>101</sup>.

Kolejna wystawa Zrzeszenia, otwarta w grudniu, była prezentacją bieżącego dorobku członków organizacji. Po secesji „Zjednoczenia” wzięło w niej udział zaledwie sześciu malarzy, z których dwoje: Jadwiga Sperling i Mojżesz Waldman, wystawiało w ramach Zrzeszenia po raz pierwszy<sup>102</sup>. W przypadku tej ekspozycji szczególną uwagę zwraca debiut malarski – udany ponoć – Mojżesza Waldmana, występującego dotąd jedynie w roli recenzenta i krytyka poczynąń żydowskich artystów w Krakowie. Nie był to w całym tego słowa znaczeniu pokaz premii jego możliwości plastycznych. Waldman, dwudziestotrzylatek zaledwie, miał już na swym koncie projekty scenograficzne dla lwowskiego teatru Goldfadena oraz sceny żydowskiej w Krakowie<sup>103</sup>. Jeżeli do jego osiągnięć dołączy się napisaną dwa lata wcześniej monografię Maurycyego Gottlieba, to należy stwierdzić, że w gronie członków Zrzeszenia był on artystą nie tylko najmłodszym, ale również obdarzonym najbardziej wszechstronnym talentem.

<sup>97</sup> H. Weber, *I Wystawa „Zjednoczenia”*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 318, s. 9–10.

<sup>98</sup> Hebr. „Radość Tory” – święto zakończenia rocznego cyklu czytania Tory.

<sup>99</sup> *Taszlech* (jid.) lub *taszlich* (hebr.) „wyrzucisz” – obrzęd religijny odprawiany na Rosz Haszana – Nowy Rok.

<sup>100</sup> Hebr. „porządek” – posiłek rytualny spożywany pierwszego dnia Pesach.

<sup>101</sup> *Wystawa pośmiertna A. Messera i Z. Nadla*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 299, s. 13; *Uroczyste otwarcie wystaw pośmiertnych A. Messera i Z. Nadla*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 308, s. 7.

<sup>102</sup> Izidor Czaj-Goldhuber, Karol Förster, Norbert Nadel, Emil Schinagel. *Dziś otwarcie wystawy Artystów Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 332, s. 13; „Głos Plastyków” 1934, nr 7/8, s. 98.

<sup>103</sup> H. Weber, *Wystawa M. Waldmana*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 337, s. 9.

Kolejny rok w działalności Zrzeszenia nie obfitował w tak wiele imprez artystycznych, jak rok poprzedni, niemniej artystom udało się zaaranżować kilka interesujących wydarzeń. W połowie stycznia 1934 r. w Żydowskim Domu Akademickim zorganizowano równolegle cztery indywidualne prezentacje prac Leo Schönkera, Norberta Strassberga oraz dwójga artystów wystawiających w Żydowskim Domu Akademickim po raz pierwszy: Hermana Ehrmana, który pokazywał grafiki i obrazy olejne, oraz Gizeli Nebenzahl-Wistreichowej<sup>104</sup>. Wernisaż stał się okazją, aby wyrazić wdzięczność za dotychczasową działalność prezesowi Zrzeszenia Leo Schönkerowi.

Równocześnie artyści przygotowywali się do wystawy, która miała się odbyć w Warszawie w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych. Jej otwarcie nastąpiło 21 stycznia<sup>105</sup>. Wzięło w niej udział dwudziestu dwu artystów, którzy pokazali łącznie około stu pięćdziesięciu prac. Nie była to pierwsza wystawa Zrzeszenia poza Krakowem – w poprzednim roku artyści wystawiali również za granicą<sup>106</sup>. Pokazywali swoje prace w Amsterdamie, Hadze i Rotterdamie w ramach Wystawy Polskiego Przemysłu Artystycznego, otwartej w listopadzie 1933 r.<sup>107</sup> Brak dokładniejszych informacji na ten temat – czytelników „Nowego Dziennika” nie zapoznawano z szczegółami prezentacji organizowanych i tak poza ich zasięgiem.

W marcu w Żydowskim Domu Akademickim odbył się pokaz twórczości pięciu artystów: Samuela Cyglera, który prezentował oleje, akwarele i drzeworyty, Natana Szpigla wystawiającego prace akwarelowe i olejne oraz dwu warszawskich artystów – pejzażysty Henryka Rabinowicza i Józefa Śliwniaka, metaloplastyka. Ożjasz Herschdörfer wystąpił z nieco mniejszym zbiorem prac – „karykatur na aktualne tematy”<sup>108</sup>. Tematyka prezentowanych prac, przede wszystkim Rabinowicza, który pokazywał pejzaże malowane w Kazimierzu Dolnym, skłoniła prezesa Zrzeszenia Leo Schönkera do zaprezentowania publiczności zgromadzonej podczas wernisażu referatu na temat znaczenia Kazimierza nad Wisłą w twórczości artystów żydowskich<sup>109</sup>. Wystawę otwierał, co ciekawe, Feliks Kopera. Nie jest to fakt bez znaczenia. Postawa Kopery, który uczestniczył, jak się wydaje, w większości wernisaży, które odbywały się w Żydowskim Domu Akademickim, z pew-

<sup>104</sup> „Nowy Dziennik” 1934, nr 15, s. 13.

<sup>105</sup> Ibidem.

<sup>106</sup> *Z Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 5, s. 8.

<sup>107</sup> I. Gruszczyńska, *Wystawa polska w Amsterdamie gorąco przyjmowana przez chłodnych Holendrów*, „Express Poranny” 1933, nr 309, s. 4; *Kronika zagraniczna*, „Sztuki Piękne” 1933, s. 457–458.

<sup>108</sup> *Nowe wystawy w Zrzeszeniu Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 55, s. 10; „Nowy Dziennik” 1934, nr 67, s. 4; N. Nadel, *Wystawy „Zrzeszenia” w Żydowskim Domu Akademickim*. *Natan Szpigel*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 74, s. 11–12; „Głos Plastyków” 1934, nr 7/8, s. 98.

<sup>109</sup> *Otwarcie wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 64, s. 4.



nością stanowiła dla członków Zrzeszenia rodzaj moralnego wsparcia. Co jest dosyć charakterystyczne, w sprawozdaniach z imprez organizowanych przez Zrzeszenie zawsze podkreślano obecność, zwłaszcza wybitniejszych, przedstawicieli polskiego społeczeństwa. Tym razem zaznaczono, że wśród gości pojawili się Konstanty Laszczka z Akademii Sztuk Pięknych i Eugeniusz Geppert, prezes Związku Polskich Artystów Plastyków<sup>110</sup>. Podczas wernisażu Feliks Kopera dokonał na rzecz Muzeum Narodowego zakupu dzieł czterech artystów. Wśród prac wybranych do kolekcji sztuki nowoczesnej im. Stanisława Wyspiańskiego znalazły się: *Dachy* Samuela Cyglera (oraz kilka jego grafik), *Rudera* Henryka Rabinowicza, *Martwa Natura* Natana Szpigla oraz *Szajlok* Józefa Śliwniaka<sup>111</sup>.

Wystawę, którą w Żydowskim Domu Akademickim otwarto w kwietniu, zapowiadano jako ewenement w życiu kulturalnym Krakowa<sup>112</sup>. Był to obszerny pokaz twórczości portretowej zarówno współczesnych artystów, jak i dawnych mistrzów. W tym drugim przypadku na wystawie udało się zgromadzić jedynie kopie obrazów malarzy włoskich, holenderskich, flamandzkich i niemieckich (Tycjana, Rembrandta, Van Dycka, Holbeina). Z prac artystów współczesnych zaprezentowano twórczość portretową całej plejady polskich artystów. Na wystawie znalazły się dzieła Jana Matejki (*Portret siostry* ze zbiorów Liebeskinda), Jacka Malczewskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Leona Wyczółkowskiego, Olgi Boznańskiej, Vlastymila Hofmana, Józefa Mehoffera, Wojciecha Weissa. Osobną część ekspozycji stanowiły „portrety osobistości żydowskich” – głównie okresu biedermeieru. W dziale *École de Paris* zaprezentowano prace Pronaszki i Cybisa. Najobszerniejszą część wystawy stanowiły wszakże obrazy malarzy żydowskich. Organizatorom udało się zgromadzić dzieła Maurycego Gottlieba, Samuela Hirszenberga, Leopolda Gottlieba, Mojżesza Kislinga, Zygmunta Menkesa, Jerzego Merkela. Swoje prace pokazywali naturalnie również członkowie Zrzeszenia<sup>113</sup>. Obok malarstwa wystawa obejmowała dzieła rzeźbiarskie – na tę część ekspozycji złożyły się prace Henryka Hochmana, Xawerego Dunikowskiego oraz Henryka Kuny<sup>114</sup>.

<sup>110</sup> Z *Zrzeszenia Żydowskich Artystów*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 74, s. 4.

<sup>111</sup> Ibidem. U Śliwniaka zarząd bóżnicy przy ulicy Szpitalnej złożył zamówienie na wykonanie kilku świeczników. *Dziś zamknięcie wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 85, s. 9.

<sup>112</sup> *Otwarcie wystawy portretów w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 100, s. 9.

<sup>113</sup> Wilhelm Wachtel, Abraham Neuman, Norbert Nadel, Emil Schinagel, Józef Badower, Leo Schönker, Karol Förster, Anna Weingrün, Norbert Strassberg, *Wystawa portretów w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 111, s. 8.

<sup>114</sup> Ibidem. Obok wystawy portretów zamierzano urządzić w Żydowskim Domu Akademickim dwie osobne prezentacje twórczości Syriusza Korngolda i Anny Weingrün. W sprawozdaniach dotyczących wystawy portretów publikowanych na łamach „Nowego Dziennika” pojawiła się również wzmianka o planowanej wystawie „zabytków żydowskich” – do jej realizacji jednak nie doszło. *Wystawa portretów w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 92, s. 11.

Wystawę przygotowano z dużym rozmachem, biorąc pod uwagę chociażby liczbę artystów, których twórczość była reprezentowana podczas ekspozycji<sup>115</sup>. Niemalże były również koszty zorganizowania imprezy. Podobnie jak w przypadku wystawy Hirszenberga, ze względu na znaczne wydatki poniesione przez organizatorów również i tym razem za bilety na wystawę musieli zapłacić członkowie wspierający, zwolnieni zazwyczaj od opłat<sup>116</sup>.

Wystawy takie jak kwietniowa roku 1934 czy rok wcześniejsza wystawa „Jednorożca” stanowią dowód, że ambicją członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów było coś więcej niż pokazywanie własnych prac, że artystom zależało na realizowaniu pewnego programu artystycznego, że poważnie traktowali projekt popularyzowania zagadnień artystycznych w obrębie społeczeństwa żydowskiego. Galerii prowadzonej w Żydowskim Domu Akademickim artyści pragnęli nadać rangę ważnej placówki artystycznej, działającej na profesjonalnym poziomie. Miała to być instytucja, w której czuliby się u siebie, ale która jednocześnie byłaby otwarta również na innych artystów. Pozostaje pytaniem, dlaczego – mimo owej deklarowanej przez artystów „otwartości” – imprezy jak ta, podczas której prezentowano dzieła zarówno żydowskich, jak i nieżydowskich artystów, odbywały się tak rzadko. Można również zastanawiać się, dlaczego czymś tak niewspółmiernym pozostawało zainteresowanie, z jakim na łamach żydowskiej gazety odnoszono się do wszelkich wydarzeń artystycznych w mieście i raczej nikła uwaga nieżydowskiej prasy względem imprez organizowanych przez działających w Krakowie twórców żydowskich.

Po wakacjach, jesienią 1934 r. w Żydowskim Domu Akademickim zorganizowano tylko jedną wystawę. Odbywała się ona w składzie takim jak dawniej, artystom udało się bowiem przezwyciężyć trwające ponad rok rozbicie środowiska<sup>117</sup>. Fakt ów pospieszenie zakomunikował czytelnikom „Nowego Dziennika” Henryk Weber: „Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy po dłuższych niedomaganiach, drobnej «rewolucji pałacowej» i skwapliwym zatarciu śladów – wróciło do swojej działalności. Widocznie dyplomacja i spory nie wypełniły całkowicie jego uwagi, skoro zdołano zupełnie świeżym dorobkiem artystycznym obsadzić aż cztery duże sale Żydowskiego Domu Akademickiego”<sup>118</sup>. Weber chwalił artystów, jak pisał: „u wystawiających malarzy znać postęp [...] u wie-

<sup>115</sup> Poziom i zakres wystawy przyczynił się do objęcia nad nią honorowego protektoratu przez wojewodę krakowskiego Mikołaja Kwaśniewskiego, o czym nie omieszkało poinformować czytelników „Nowego Dziennika” (1934, nr 101, s. 13).

<sup>116</sup> *Otwarcie wystawy portretów...*, s. 9.

<sup>117</sup> Wystawiali: Mendel Birnbaum, Hanka Landaówna, Leon Lewkowicz, Szymon Müller, Norbert Nadel, Jakub Pfefferberg, Eziel Regenbogen, Mojżesz Rosenbaum, Emil Schinagel, Antoni Soldinger, Anna Weingrünówna. *Otwarcie wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 298, s. 15. Zob. też: *Kronika plastyki (Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie urządziło...)*, „Tygodnik Artystów” 1 XII 1934, s. 3.

<sup>118</sup> H. Weber, *Wskrzeszenie „Zrzeszenia”. Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 310, s. 4.



lu malarzy krakowskich działa jakaś dobra infekcja, otworzyły się oczy na zagadnienia malarskie, wzrosła radość z bogatszego i szerszego operowania barwą”<sup>119</sup>.

Biorąc pod uwagę wysoki poziom artystyczny wystawy, o którym wspominał Weber, można by sobie wyobrazić, że krakowska publiczność także doceniła artystów. Tak jednak chyba nie było, sądząc z wypowiedzi Mojżesza Kanfera, który relacjonował na łamach „Nowego Dziennika” przypadkową ponoć wizytę w Żydowskim Domu Akademickim: „Publiczność stanowili przeważnie tylko malarze, którzy oblegli mnie i zaczęli szturmować pytaniami, dlaczego krakowska publiczność żydowska jest tak obojętną na ich wysiłek twórczy. Cóż miałem im odpowiedzieć? Powtarzanie w kółko, że obecnie panuje na ulicy żydowskiej szalony kryzys i że już nie nędza, ale beznadziejna pauperyzacja zagląda w oczy przeciętnemu obywatelowi żydowskiemu, zawiera wprawdzie prawdę, ale już tak banalną, że wstydzilem się ją głośno wypowiedzieć”<sup>120</sup>.

Z wystawy do kolekcji im. Stanisława Wyspiańskiego w Muzeum Narodowym wybrany został jeden z obrazów Ezriela Regenboga – *Wnętrze starej bóżnicy w Krakowie*<sup>121</sup>. Zakup dokonany za symboliczną złotówkę<sup>122</sup> nie miał wpływu na stan finansowy Zrzeszenia, z pewnością stanowił jednak dla malarzy, jak też przedstawicieli żydowskiej społeczności w Krakowie, pewnego rodzaju „sukces moralny”. Nietrudno o taki wniosek, jeżeli zwróci się uwagę, jak konsekwentnie i z naciskiem redaktorzy „Nowego Dziennika” informowali czytelników – jeżeli tylko mieli po temu okazję – o wszelkich przejawach współpracy i przyjaznych gestów ze strony nieżydowskich instytucji czy chociażby poszczególnych osób, które z zainteresowaniem odnosiły się do poczynąń żydowskiego środowiska artystycznego w Krakowie. W latach trzydziestych, gdy sytuacja ludności żydowskiej pogarszała się z roku na rok, były to rzadkie i cenne informacje, które zapewne miały pozytywnie wpłynąć na kondycję psychiczną przedstawicieli społeczności żydowskiej.

Listopadową wystawę 1934 r. krakowscy malarze przygotowywali w smutnych okolicznościach – 23 października zmarł jeden z członków Zrzeszenia, sześćdziesięciodwuletni zaledwie Artur Markowicz. Niespodziewana śmierć „wybitnego artysty, człowieka rzadko spotykanej dobroci” stała się prawdziwym ciosem dla żydowskiego środowiska artystycznego w Krakowie. Zaledwie rok po zorganizowaniu jubileuszowej wystawy prac artysty członkowie Zrzeszenia nawoływali za pośrednictwem „Nowego Dziennika” do brania udziału w pogrzebie „ukochanego mistrza” – malarza, który „po Maurycym Gottliebie – jak przypominał Ignacy Fleischman – prekursorze niejako kierunku «twarzą ku żydostwu», był przedsta-

<sup>119</sup> Ibidem.

<sup>120</sup> M. Kanfer, *Niby „wywiad” z Szymonem Müllerem*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 342, s. 9.

<sup>121</sup> *Na wystawie Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 29, s. 11.

<sup>122</sup> Taką informację podaje Erna Podhorizer-Sandel w haśle *Ezriel Regenbogen*, stanowiącym część materiałów zebranych przez Sandlów na temat artystów żydowskich działających w Polsce, znajdujących się w posiadaniu Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie.

wicielem następnej generacji malarzy, którzy nie wyrzekali się już swojego pochodzenia, dawali wyraz w swoim malarstwie fascynacji środowiskiem, z którego wyszli<sup>123</sup>. Na ceremonii pogrzebowej Markowicza w imieniu członków Zrzeszenia przemawiał Norbert Nadel, który też kilka dni później zamieścił w „Nowym Dzienniku” wspomnienie o malarzu, w którym pisał między innymi o przyjaźni, jaką młodych artystów w Krakowie otaczał zmarły – człowiek „ujmującej prostoty i skromności”<sup>124</sup>. Nadel pisał bez ogródek o przykrościach, jakich doznawał Markowicz z powodu żydowskiego pochodzenia, zwłaszcza w ostatnich latach życia<sup>125</sup>. W uroczystościach pogrzebowych malarza wzięli udział między innymi Vlastimil Hofman i Władysław Jarocki – członkowie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, z którego w niejasnych okolicznościach Artur Markowicz został wykluczony kilka lat wcześniej<sup>126</sup>.

Członkowie Zrzeszenia już po raz drugi tego roku czuwali nad przebiegiem uroczystości związanych z uczczeniem pamięci malarza, kolegi i przyjaciela. W maju 1934 r. zmarł w Paryżu Leopold Gottlieb. Chociaż główna inicjatywa, aby „Malarzowi Pierwszej Brygady” oddać hołd także w Krakowie, spoczywała w rękach Związku Żydów Uczestników Walk o Niepodległość Polski, również członkowie Zrzeszenia starali się nadać uroczystości odpowiedni przebieg i tak jak w przypadku Markowicza wzywali wszystkich „kolegów i sympatyków” do wzięcia udziału w nabożeństwie odprowadzanym w synagodze postępowej przy ulicy Podbrzezie<sup>127</sup>.

Zakończenie rozłamu w środowisku artystów żydowskich w Krakowie jesienią 1934 r. nastąpiło prawdopodobnie za sprawą wspólnej podjętej inicjatywy stworzenia w Krakowie instytucji skupiającej twórców żydowskich różnych dziedzin – „Ośrodka Artystów”. Projekt sfinalizowano z końcem roku<sup>128</sup>. W nowo otwartym lokalu, przy ulicy Podzamcze, urządzono na przełomie 1934 i 1935 r. kilka

<sup>123</sup> Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie, „Nowy Dziennik” 1934, nr 293, s. 15; I.F. [Fleischman], *Artur Markowicz*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 293, s. 14. Obok Markowicza Fleischman wymienia Hirszenberga, Liliena, Wachtla i Neumana.

<sup>124</sup> N. Nadel, *Ku pamięci Artura Markowicza honorowego prezesa Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 300, s. 13.

<sup>125</sup> Tekst Nadla nie był bynajmniej pierwszą wzmianką na ten temat na łamach „Nowego Dziennika”. Moassi [M. Kanfer], *Jak „wystąpiono” Artura Markowicza ze „Sztuki”*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 75, s. 3.

<sup>126</sup> Ibidem.

<sup>127</sup> Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, „Nowy Dziennik” 1934, nr 129, s. 15. Ze względu na legionową przeszłość Gottlieba jego pamięć uczczono w Krakowie w jeszcze bardziej uroczysty sposób niż w przypadku Markowicza. Na nabożeństwo żałobne po śmierci Gottlieba przybyły do synagogi delegacje Związku Legionistów ze sztandarami, pojawili się także prezydent miasta Mieczysław Kaplicki i wojewoda krakowski Mikołaj Kwaśniewski. *Uroczystości Związku Żydów Uczestników Walk o Niepodległość Polski*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 130, s. 11. Zob. W. Milewska, M. Zientara, *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914–1918*, Kraków 1998.

<sup>128</sup> *Inauguracja „Ośrodka Artystycznego”*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 342, s. 11.



impres artystycznych. Wystawy Zrzeszenia, mimo że artyści dysponowali już własną siedzibą, nadal odbywały się jednak w Żydowskim Domu Akademickim. Kolejna została otwarta w lutym 1935 r. Składała się ona z większego pokazu prac Efraima Mandelbauma, który przywiózł na wystawę do Krakowa obrazy malowane w Paryżu, oraz z obszernej wystawy bieżącej, w której wzięło udział czteremastu członków organizacji<sup>129</sup>. Następną wystawą odbyła się dopiero w grudniu 1935 r., w podobnym, nieco uszczuplonym składzie<sup>130</sup>.

Porównując chociażby z rokiem 1934 czy 1933, najbardziej obfitującym w wydarzenia okresem działalności Zrzeszenia, w 1935 pod względem liczby zorganizowanych wystaw aktywność artystów uległa znacznemu osłabieniu. Nie wykluczone, że członkowie organizacji koncentrowali się w tym okresie przede wszystkim na pracach związanych z urządzeniem i ustaleniem programu artystycznego nowo otwartego „Ośrodka”. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można jednak założyć, że na stopień aktywności artystów wpływała także tak ekonomiczna, jak i polityczna sytuacja całego kraju. Mimo że krytycy pisujący na łamach „Nowego Dziennika” nie byli pozbawieni wrażliwości na trudności, z jakimi musiała się borykać większość artystów, niezależnie Żydów czy nie-Żydów, na łamach gazety często dawano wyraz przekonaniu, że artystę żydowskiego na tej i tak niełatwej drodze spotykają podwójne przeszkody. Za egzemplifikację tej tezy może posłużyć chociażby poniższy fragment: „Znane są powszechnie koleje losu każdego artysty. Twarda walka o byt jest zazwyczaj jego nieodstępnym towarzyszem, zwłaszcza artyści żydowskiego! Artysta nieżydowski natrafia na zwykłe trudności, artysta żydowski ma jeszcze do zwalczania wszystkie przeciwności, które trapią całe Żydostwo”<sup>131</sup>.

<sup>129</sup> Leopold Bachner, Wolf Grünberg, Ożasz Herschdörfer, Ralf Immerglück, Leon Lewkowicz, R. Matzner-Abelesowa, Szymon Müller, Norbert Nadel, Jakub Pfefferberg, Mojżesz Rosenbaum, Mojżesz Rubiński, Norbert Strassberg, Mojżesz Waldman oraz Elisze Weintraub. *Wystawa obrazów Zrzeszenia Żydowskich Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 41, s. 10.

<sup>130</sup> Wzięli w niej udział: Leon Lewkowicz, występujący z obszernym zbiorem prac – dorobkiem ostatnich dziesięciu lat; R. Matzner-Abelesowa, która pokazywała portrety; Szymon Müller prezentujący prace akwarelowe; Elisze Weintraub, który wystawiał prace malarskie wykazujące skłonność do eksperymentowania z technikami, jak też deformowania form aż do uzyskania efektów pewnej karykaturalności ujęcia oraz Wolf Grünberg z pokazem prac malarskich nastrojowych w wyrazie i oszczędnych w formie, jak zauważył Juliusz Feldhorn. Pojedyncze prace wystawili Emil Schinagel i Jakub Pfefferberg. Pod koniec miesiąca do wystawy dołączono ekspozycję prac Beera Horowitza, składającą się z około stu prac graficznych i rysunkowych (portrety, autoportrety, prace przedstawiające chłopów huculskich oraz typy małomiasteczkowych Żydów). *Otwarcie wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 330, s. 12; *Wystawa obrazów Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 351, s. 12; *Otwarcie wystawy rysunków Beera Horowitza*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 352, s. 11; J. Feldhorn, *Wystawa rysunków Beera Horowitza*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 355, s. 12; H.M., *Z krakowskiego Pałacu Sztuki*, „Przegląd Artystyczny” 1936, nr 2, s. 8–9.

<sup>131</sup> *Z życia artystów żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 304, s. 8.

Jak zauważył Juliusz Feldhorn, kryzysem nie można jednak tłumaczyć wszystkich problemów, z jakimi zmagali się artyści żydowscy w Krakowie. Brak zainteresowania i ignorancja ze strony publiczności – nieustanny powód do narzekań każdego artysty – dokuczały członkom Zrzeszenia nie mniej niż brak wymiernych korzyści finansowych z prowadzonej działalności. „Dlaczego tak niewiele stosunkowo osób odwiedza wystawę w salach Żydowskiego Domu Akademickiego?”, pytał Feldhorn przy okazji grudniowej wystawy 1935 r. Odpowiedź na to pytanie, oskarżycielska nieco w tonie wobec społeczności żydowskiej, zawiera podejrzenie o „mimowolne, nieuświadomione lekceważenie tego co swojskie i własne, dlatego właśnie ze swojskie i własne”<sup>132</sup>.

Niezależnie od kłopotów, jakie dotyczyły żydowskie środowisko w Krakowie, artyści nie mieli zamiaru odstępować od założonego programu działania. Jeszcze w ciągu zimowych miesięcy 1936 r. członkowie Zrzeszenia doprowadzili do zorganizowania dwu wystaw. Pierwszą, obejmującą duży retrospektywny pokaz prac Jakuba Pfefferberga, malarza kazimierskich podwórek oraz mniejsze wystawy ośmiu innych artystów otwarto 12 stycznia w Żydowskim Domu Akademickim<sup>133</sup>. Drugą, indywidualną prezentację twórczości Norberta Nadla pomieszczono w lokalu Koła Obywatelskiego przy ulicy Szpitalnej 36. Wystawa zaczęła się w lutym i trwała do marca<sup>134</sup>. Otwierając wystawę w Żydowskim Domu Akademickim, po raz kolejny, tym razem ustami Rudolfa Beresa, wystosowano apel do „kulturalnej publiczności żydowskiej, by popierała wysiłki swych artystów”<sup>135</sup>. Przed zamknięciem ekspozycji urządzono losowanie prac, które miały stanowić gratyfikację dla przedstawicieli krakowskiej publiczności wspierających pracę artystów. Loterie tego rodzaju stanowiły stałą praktykę w działalności Zrzeszenia.

Wiosna 1936 r. stała w Żydowskim Domu Akademickim pod znakiem kolejnego jubileuszu – członkowie Zrzeszenia obchodzili rocznicę trzydziestolecia pracy twórczej Antoniego Soldingera. *Clou* obchodów stanowiła wystawa prac malarza. Małą fetę przygotowaną z okazji jubileuszu urozmaicił swoim przemówieniem Emil Schinagel, który przybliżył publiczności przybyłej na wernisaż sylwetkę i dorobek malarza<sup>136</sup>. Oprócz prezentacji prac Soldingera w Żydowskim Domu

<sup>132</sup> J. Feldhorn, *Z wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 341, s. 3.

<sup>133</sup> Orzjasza Herschdörfera, Henryka Honigmana, który występował z pokazem prac pastelowych i akwarel, w których wykazywał ponoć duże wycucie groteski, Leona Lewkowicza, Zygmunta Koernerera, który prezentował kompozycje majolikowe, Norberta Nadla, metaloplastyka Mojżesza Rosenbauma, Leo Schönkera i Elisze Weintrauba. *Wystawa retrospektywna obrazów Jakuba Pfefferberga*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 11, s. 10; H.M., *Z krakowskiego Pałacu Sztuki*, „Przegląd Artystyczny” 1936, nr 2, s. 8–9.

<sup>134</sup> *Wystawa zbiorowa N. Nadla*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 45, s. 12.

<sup>135</sup> *Uroczyste otwarcie prac artysty malarza Jakuba Pfefferberga*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 14, s. 11.

<sup>136</sup> *Wystawa jubileuszowa A. Soldingera*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 86, s. 15.



Akademickim urządzono wystawę bieżącą, w której wzięło udział pięcioro artystów<sup>137</sup>. Wystawa trwała niespełna miesiąc. Również na jej zakończenie, aby zachęcić publiczność do zapoznania się z dorobkiem krakowskich twórców żydowskich, zaoferowano zainteresowanym przewodnika po wystawie – udzielania objaśnień podjął się ponownie Emil Schinagel<sup>138</sup>.

Po miesiącach letniej kanikuly nowy sezon wystawowy w Żydowskim Domu Akademickim inaugurowano 25 października wystawą trzech artystów: Abrahama Neumana, który pokazywał pejzaże malowane w Kazimierzu nad Wisłą, Henryka Hochmana, który zaprezentował obszerny zbiór rzeźb marmurowych, alabastrowych, brązów, ceramiki i metaloplastyki, oraz Leo Schönkera, który wystąpił z pokazem portretów i pejzaży<sup>139</sup>. Dostojny wiek dwu pierwszych artystów i duże zasługi, jakie środowisku artystów żydowskich w Krakowie oddał Leo Schönker, sprawiły, że grono przyjaciół postanowiło w szczególny sposób uczcić wystawę kolegów – powołano nawet w tym celu specjalny komitet<sup>140</sup>. Nie wiemy, czy jego działalność przyniosła jakiś efekt. 12 listopada umarł rabin i poseł Ozjasz Thon, jeden z najwybitniejszych polityków opcji syjonistycznej w międzywojennej Polsce<sup>141</sup>. Miasto pograżyło się w głębokiej żałobie. Wrażenie, jakie na żydowskich mieszkańcach Krakowa zrobiła śmierć Thona, można porównać jedynie z żałobą, jaka nastąpiła po śmierci marszałka Piłsudskiego rok wcześniej<sup>142</sup>. Sale wystawowe Żydowskiego Domu Akademickiego wraz z wszystkimi zgromadzonymi tam eksponatami stały się widownią uroczystości mających na celu uczczenie pamięci zmarłego, który sprawował za życia funkcję faktycznego politycznego i w całym tego słowa znaczeniu duchowego przywódcy znacznej części krakowskich Żydów. Kilka dni po śmierci Thona w salach goszczących wystawę odbyło się poświęcone osobie zmarłego zebranie Rady Partyjnej Organizacji Syjonistycznej Małopolski Zachodniej i Śląska. Znajdujące się na wystawie portrety Thona, malowane przez Neumana i Schönkera oraz rzeźby Hochmana, przysłonięto kirem<sup>143</sup>. Tydzień po śmierci Thona swoje wspomnienie o nim zamieścił na łamach „Nowego Dziennika” Leo Schönker, który pisał między innymi o życzliwej trosce i zainteresowaniu, jakim zmarły otaczał żydowskich artystów w Krakowie. Niezwykle emocjonalnym tekstem Schönker oddawał hołd człowiekowi, w którego rękach spoczywały losy nie tylko krakowskiego, ale i polskiego Żydostwa. Schönker wspominał jego

<sup>137</sup> Mendel Birnbaum, Wolf Grünberg, Ralf Immerglück, Elisze Weintraub oraz po raz pierwszy w ramach Zrzeszenia – Antonina Richter. *Jubileuszowa wystawa Antoniego Soldingera*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 103, s. 3.

<sup>138</sup> *Na zakończenie jubileuszowej wystawy A. Soldingera*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 105, s. 13.

<sup>139</sup> *Otwarcie wystawy w Zrzeszeniu Żydowskich Artystów*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 285, s. 11.

<sup>140</sup> *Wystawa w Zrzeszeniu Żydowskich Artystów*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 289, s. 15.

<sup>141</sup> Zob. rozdz. „Poglądy i wartości...”, s. 199.

<sup>142</sup> Zob. rozdz. „Poglądy i wartości...”, s. 213.

<sup>143</sup> *Imponujący hołd rady partyjnej pamięci bł. p. Ozjasza Thona*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 316, s. 1.

niezwykły optymizm, który nawet w obliczu takich wydarzeń jak pogrom w Przytyku w 1936 r., nasilającej się kampanii na rzecz bojkotowania Żydów w życiu gospodarczym, szykanowania przedstawicieli religijnej społeczności ustawą o zakazie uboju rytualnego (szechity)<sup>144</sup> nie tracił wiary i nadziei, że są to jedynie dziejowe zawieruchy, które prędzej czy później przeminą<sup>145</sup>.

W atmosferze uporczywie powtarzających się jesienną porą zajęć antyżydowskich na uniwersytetach artyści z końcem listopada 1936 r. doprowadzili do otwarcia kolejnej wystawy, tym razem pięciu malarzy: Izydora Czaja-Goldhubera, który pokazywał między innymi pejzaże malowane w Kazimierzu nad Wisłą, Hermana Ehrmana, który prezentował widoki z Krzemieńca, przede wszystkim drzeworyty i rysunki, Emila Schinagla eksponującego akwarele, Norberta Strassberga oraz Manuela Rympla<sup>146</sup>. Anonse, jakie ukazywały się w trakcie wystawy: „zwiedzajcie wystawę obrazów żydowskich artystów”, „dorobek godny zobaczenia”, „ciekawa wystawa obrazów [...] animuje kulturalne sfery Krakowa”, dowodzą, że redaktorzy „Nowego Dziennika” sprawnie – co nie znaczy efektywnie – wspierali działania podejmowane przez artystów żydowskich. Wystawa skończyła się z końcem grudnia jak zwykle losowaniem obrazów przez członków wspierających Zrzeszenie.

W lutym 1937 r., gdy sprawa dotycząca prób wprowadzenia getta ławkowego na wyższych uczelniach i paragrafu aryjskiego w innych instytucjach wcale nie cichła, a wręcz przeciwnie – przybierała na sile, w Żydowskim Domu Akademickim wystawiła Hilda Heyman, syjonistka ze Szwecji, która do Krakowa przyjechała szukać autentycznych żydowskich „pejzaży”, jakich nie znalazła nawet w Palestynie<sup>147</sup>. Do artystki odnoszono się w Krakowie z dużą życzliwością, jej nieco naiwną fascynacją egzotyką żydowskiego Kazimierza traktowano jednak z pewną pobłażliwością. Henrykowi Weberowi bardziej przypadł do gustu dorobek artystki, który sprowadziła do Krakowa z wystawy paryskiej – pozbawiony egzaltacji właściwej jej obrazom powstałym w Krakowie<sup>148</sup>. Razem z Hildą Heyman w Żydow-

<sup>144</sup> Przepisy ograniczające ubój rytualny bydła, dyktowane rzekomo względami humanitarnymi, uchwalono w 1936 r. W rzeczywistości miały one na celu ograniczenie wpływów rzemieślników i kupców płynących z uboju i handlu mięsem (według szacunków zakaz miał się wiązać z utratą pracy przez 26–150 tys. Żydów). W 1939 zaawansowana była procedura zmierzająca do zupełnego zakazu szechity (czego wynikiem był między innymi całkowity bojkot przez Żydów produktów mięsnych w marcu 1939). S. Rudnicki, *Ritual slaughter as a political issue*, „Polin” t. 7, 1992, s. 147–160; E. Melzer, *No Way Out. The Politics of Polish Jewry 1935–1939*, Cincinnati 1997, s. 81–94; W. Mich, *Obcy w polskim domu. Nacjonalistyczne koncepcje rozwiązania problemu mniejszości narodowych 1918–1939*, Lublin 1994, s. 83–84; J. Tomaszewski, *Zarys dziejów Żydów w Polsce 1918–1939*, Warszawa 1990, s. 43–44.

<sup>145</sup> I. Schönker, *Kochany Ojciec Izraela*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 318, s. 3.

<sup>146</sup> H. Weber, *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 342, s. 8–9; nr 349, s. 9.

<sup>147</sup> *Miły gość w redakcji*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 43, s. 15.

<sup>148</sup> H. Weber, *Wystawa Hildy Heyman*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 66, s. 11.



skim Domu Akademickim wystawiał Leon Lewkowicz, malarz znany z fascynacji motywami cygańskimi<sup>149</sup>.

Wiosną 1937 r. w ramach działalności Zrzeszenia zorganizowano tylko jedną niewielką wystawę – prezentację grafik bawiącego przejazdem w Krakowie Izaka Adlera. Nietypowo ekspozycję umieszczono w lokalu Żydowskiego Towarzystwa Teatralnego w Krakowie, którego siedziba mieściła się przy ulicy Stolarskiej 9, na pierwszym piętrze. Wystawa trwała zaledwie jeden tydzień, publiczności udostępniano ją bezpłatnie<sup>150</sup>.

Otwarcia kolejnego sezonu wystawowego dokonano w Żydowskim Domu Akademickim w połowie października 1937 r. wystawą trzech malarzy: Wolfa Grünberga, prezentującego pejzaże i martwe natury, Elisze Weintrauba, który występował z urozmaiconym pokazem prac obejmującym pejzaże malowane we Włoszech, portrety i studia urbanistyczne, oraz Jakuba Pfefferberga, który wystawiał pejzaże górskie oraz obrazy o motywach architektonicznych<sup>151</sup>. Wystawę otworzył Chaim Hilfstein, postać niezwykle zasłużona dla żydowskiej społeczności Krakowa, lekarz, działacz syjonistyczny, współtwórca sieci szkół żydowskich w Małopolsce i Galicji – prezes Żydowskiego Towarzystwa Szkoły Ludowej i Średniej. Jego wypowiedź, znana z relacji opublikowanej na łamach „Nowego Dziennika”, daje pewne wyobrażenie tego, jak postrzegano w Krakowie – zwłaszcza w niektórych kręgach – działalność artystów żydowskich. Hilfstein zaczął od nakreślenia „roli sztuki w Żydostwie w przebiegu dziejów – od czasów biblijnych po dzień dzisiejszy”, wskazał „na wspaniały rozkwit malarstwa żydowskiego w drugiej połowie XIX w.” Następnie wyraził nadzieję, że „wraz z odrodzeniem narodu i odbudowy własnej ojczyzny otwierają się przed sztuką żydowską nowe znakomite możliwości, dzięki którym dzieła mistrzów żydowskich będą chlubą kulturalnego świata”. Mówca zakończył „apelem do społeczeństwa żydowskiego, by zainteresowało się ciężkim losem żydowskiego artysty pracującego i tworzącego w warunkach niezmiernie trudnych, tak żeby mógł spełnić swoją doniosłą i poważną rolę w społeczeństwie żydowskim”<sup>152</sup>. Chaim Hilfstein pełnił w początkowym okresie działalności ZŻAMR funkcję członka komisji kontrolującej pracę organizacji. Skoro powierzono mu ją i to jego właśnie poproszono o wygłoszenie zacytowanego przemówienia, można sobie wyobrazić, że nie był odosobniony w swoich poglądach, że artyści uczestniczący w wystawach w Żydowskim Domu Akademickim identyfikowali się z jego postawą, podzielali jego przekonania. Taka

<sup>149</sup> *Otwarcie wystawy obrazów*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 56, s. 15.

<sup>150</sup> *Pokaz grafiki Izaka Adlera*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 139, s. 15; *Pokaz grafiki Izaka Adlera*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 145, s. 10.

<sup>151</sup> *Uroczyste otwarcie sezonu wystaw*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 285, s. 17; *Otwarcie nowej wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy w Krakowie*, „Gazeta Gminna” 1937, nr 5, s. 15.

<sup>152</sup> *Uroczyste otwarcie nowej wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 286, s. 11.

interpretacja stosunków łączących grono żydowskich artystów w Krakowie i krąg działaczy syjonistycznych wydaje się tym bardziej uzasadniona, że słowa Hilfsteina skwapliwie podchwycono i wyszczególniono w relacji z wernisażu jako najistotniejsze z wydarzeń, jakie miały miejsce podczas otwarcia wystawy.

Wypowiedź Hilfsteina czy chociażby sam fakt istnienia Zrzeszenia Żydowskich Artystów dowodzi niewątpliwie pewnego separatyzmu żydowskiego środowiska artystycznego w Krakowie. Ów separatyzm czy też poczucie odrębności, jakiemu dawali wyraz swoją działalnością artyści żydowscy, nie jest niczym zaskakującym, zwłaszcza gdy spojrzysz na nie w nieco szerszym kontekście – chociażby wydarzeń w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, jakie miały miejsce dokładnie wtedy, gdy w Żydowskim Domu Akademickim trwała wspomniana wystawa. ASP właśnie w listopadzie 1937 r., nie pierwszy raz zresztą, stała się widownią zajęć antyżydowskich powtarzających się już od dłuższego czasu w środowisku akademickim. Fakt, że była to szkoła artystyczna, odgrywał w tym wypadku mało istotną rolę. Wydarzeniom 1937 r. przyswiecało hasło „getta ławkowego”, kolejnej koncepcji po *numerus clausus* czy *numerus nullus* jak bronić się przed „zalewem żydowskim” w wyższych uczelniach czy chociażby napiętnować niepożądanych studentów, skoro dwu pierwszych pomysłów nie udawało się wdrożyć w zadowalającym zakresie. Naturalnie realizacja takiego projektu musiała nastęrczać w Akademii Sztuk Pięknych specjalnych trudności, skoro studenci zazwyczaj pracowali przy sztalugach. Poniechano go więc stosunkowo szybko. Władysław Ślesięński jest skłonny marginalizować znaczenie wydarzeń w Akademii, przypisując incydenty garstce „młodych, podatnych na szowinistyczne wpływy ludzi”, którzy nie decydowali o charakterze i atmosferze szkoły<sup>153</sup>. Istotnie zajęcia w Akademii miały łagodniejszy przebieg niż na innych uczelniach. Mimo to nietrudno sobie wyobrazić, że przynajmniej dla części studentów atmosfera pozostawiała wiele do życzenia – niewątpliwie rzutowała też na całe środowisko artystyczne, nie tylko studentów.

Ekspozycja, którą otwarto w Żydowskim Domu Akademickim z końcem grudnia, była nieco obszerniejsza, składały się na nią prace dziesięciu artystów<sup>154</sup>. Przy okazji wystawy eksponowano przede wszystkim sylwetkę Natana Korzenia, malarza z Warszawy, w Krakowie znanego do tej pory głównie z recenzji prasowych, reprodukcji i obrazów wystawianych w Pałacu Sztuki<sup>155</sup>. Głosy, jakie poja-

<sup>153</sup> W. Ślesięński, *Studenci*, [w:] *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, oprac. J.E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesięńska, W. Ślesięński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 224–225 (*Źródła do dziejów sztuki polskiej*, red. A. Ryszkiewicz, t. 14).

<sup>154</sup> Henryka Hochmana, Henryka Honigmana, Natana Korzenia, Antoniego Soldingera, Nachmana Białogórskiego, Ralfa Immerglücka, Leona Lewkowicza, Abrahama Neumana, Norberta Strassberga, Erny Zollmanówny. *Otwarcie wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 353, s. 16.

<sup>155</sup> H. Weber, *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 2, s. 8–9; „Nowy Dziennik” 1938, nr 2, s. 11; „Nowy Dziennik” 1938, nr 15, s. 10.



wiły się w prasie w związku z wystawą, niedwuznacznie dowodziły rosnącej goryczy środowiska spowodowanej nikłym zainteresowaniem żydowskiej społeczności Krakowa działaniami podejmowanymi przez artystów. Jak stwierdzał z sarkazmem Henryk Weber – krytyk zazwyczaj bardzo rzeczowy i mało skłonny do wypowiedzi dyktowanych jakakolwiek egzaltacją – „rozumienie i kult dla malarza zaczyna się u nas od nekrologu”. Malarze żyją „w walce o każdy dzień, w walce o warunki do pracy i o to minimum swobodnego nastroju bez którego nie ma twórczości”, ubolewał Weber. Nie to stanowiło jednak główną przeszkodę, zdaniem krytyka pędził z ręką wytrąca malarzom i tłumi wszelką inicjatywę dopiero „głucha obojętność, jaką społeczeństwo nasze otacza swoich artystów”<sup>156</sup>. Istotnie, malarzom zaczynało brakować motywacji do dalszych działań. W ciągu roku 1938 członkowie Zrzeszenia zdobyli się na zorganizowanie zaledwie dwu wystaw, w których łącznie wzięło udział czterech artystów. Niewykluczone, że był to wynik wspomnianego przez Webera niedostatecznego zainteresowania żydowskiej publiczności wystawami w Żydowskim Domu Akademickim. Krytyk był skłonny pomijać ekonomiczny i psychologiczny aspekt sytuacji, w jakiej znajdowali się przedstawiciele społeczności żydowskiej w niemal przededniu wojny. Gdzie zatem należałoby szukać przyczyny małego zainteresowania społeczeństwa żydowskiego wydarzeniami aranżowanymi przez artystów? Czyżby problem istotnie polegał na jakimś zbiorowym „defekcie” dotyczącym przedstawicieli społeczności żydowskiej – braku zrozumienia i przywiązania do świata wartości, które chcieli wносить w to środowisko żydowscy artyści? Mimo rozgoryczenia, jakie pobrzmiwało z wypowiedzi Henryka Webera, krytyk daleki był od formułowania pod adresem żydowskiej publiczności tego rodzaju zarzutów.

Brak satysfakcji z podejmowanych działań, powodowany skromnym odzewem społeczeństwa, nie mógł przeszkodzić artystom w urządzeniu jubileuszowej wystawy Abrahama Neumana – po śmierci Markowicza najstarszego w gronie artystów żydowskich w Krakowie. Neuman był utalentowanym pejzażystą wykształconym pod kierunkiem Jacka Malczewskiego, Leona Wyczółkowskiego oraz Jana Stanisławskiego, któremu – jak wspominał malarz – zawdzięczał „miłość do natury i głębokie ukochanie polskiej ziemi”<sup>157</sup>. Na lutowej wystawie w Żydowskim Domu Akademickim artysta prezentował najnowsze kompozycje urbanistyczne oraz pejzaże<sup>158</sup>.

Ekspozycję można było zwiedzać bezpłatnie. Był to zapewne sposób, aby zainteresować wystawą jak najszerszy krąg społeczeństwa. Prawdopodobnie nie bez związku z owym gestem artystów pozostaje fakt, że zaproszeń na wystawę nie

<sup>156</sup> H. Weber, *Otwarcie wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 1, s. 10; idem, *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 2, s. 8–9.

<sup>157</sup> R.K., *Z galerii najmłodszych malarzy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1908, nr 40, s. 812.

<sup>158</sup> *Jubileuszowa wystawa Abrahama Neumana*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 36, s. 10.



rozesłano – aby nie podnosić kosztów organizacyjnych, jak można się domyślać. To posunięcie nie na wiele się chyba zdało, sądząc z faktu, że Henryk Weber znowu grzmiał na łamach gazety: „puste sale wystawowe i lekceważenie jubileuszowej wystawy malarskiego nestora to afront przede wszystkim wobec siebie, wobec swoich pretensji i ambicji kulturalnych”<sup>159</sup>.

Działalność Zrzeszenia zaczęła ulegać osłabieniu, a powodów po temu było zapewne więcej niż tylko mała frekwencja na wystawach. Sytuacja społeczności żydowskiej stawała się naprawdę niepokojąca – niepokojąca na tyle, że zaczynała nawet słabnąć antyżydowska retoryka właściwa pewnym kręgom politycznym w kraju. Jesienią 1938 r. z Niemiec wysiedlono dwadzieścia tysięcy polskich Żydów, fala emigrantów rozlała się po Polsce, inni tkwili w prowizorycznym obozie w Zbąszyniu zdani na łaskę i niełaskę polskiego rządu – zapewnienie im środków do przeżycia scedowane zostało w głównej mierze na obywateli żydowskich w Polsce wspomaganym przez amerykański Joint<sup>160</sup>. W Krakowie plastyków ubywało, rzadziej pojawiali się goście z zagranicy. Ci z artystów, którzy pozostali w mieście, z pewnością nie cieszyli się już w żaden sposób owym „minimum swobodnego nastroju, bez którego nie ma twórczości”, o którym pisał kiedyś Henryk Weber<sup>161</sup>. Artyści nie zaprzestali wprawdzie działalności, niektórzy z nich wystawiali w innych instytucjach – w Domu Plastyków, Pałacu Sztuki; Norbert Nadel wystawiał w Londynie<sup>162</sup>. Coraz trudniej było im jednak zdobyć się na kolejną wspólną wystawę. W marcu w Żydowskim Domu Akademickim odbywała się wystawa fotografii przygotowana przez Żydowskie Akademickie Koło Miłośników Krajobrazu. Wystawa była bardzo obszerna i zorganizowana na profesjonalnym poziomie, sądząc ze szczegółowej recenzji Henryka Webera<sup>163</sup>. Członkowie Zrzeszenia zorganizowali wspólną wystawę dopiero pod koniec listopada. Wzięli w niej udział Beer Horowitz, Leon Lewkowicz i Hanka Lewkowiczówna, debiutantka na scenie artystycznej Krakowa, która wystąpiła z pokazem rzeźb i kompozycji majolikowych<sup>164</sup>.

<sup>159</sup> Ibidem.

<sup>160</sup> Joint – American Jewish Joint Distribution Committee, organizacja charytatywna założona w roku 1914 w Stanach Zjednoczonych, w celu niesienia pomocy Żydom, którzy ucierpieli w wyniku wojny. J. Tomaszewski, *Prasa polska o Żydach polskich wygnanych z Niemiec w październiku 1938 roku*, „Almanach Żydowski” 1997/1998, s. 23–37; idem, *Preludium zagłady: wygnanie Żydów Polskich z Niemiec w 1938 roku*, Warszawa 1998; idem, *The Polish Right Wing Press, the Expulsion of Polish Jews from Germany and the Deportees in Zbąszyn*, [w:] „Gal-ed” on the history of the Jews in Poland. Special Volume in Honor of Emmanuel Melzer, red. D. Engel, Tel-Awiw 2002.

<sup>161</sup> H. Weber, *Otwarcie wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 1, s. 10.

<sup>162</sup> *Wystawa Norberta Nadla w Londynie*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 65, s. 6.

<sup>163</sup> H. Weber, *Wystawa fotografii w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 84, s. 9 i 14. Zob. też: idem, *Obraz a zdjęcie (Z okazji jutrzejszego otwarcia wystawy fotograficznej w Żydowskim Domu Akademickim)*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 78, s. 9.

<sup>164</sup> *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 318, s. 13; *Wystawa ceramiki i rzeźb Hanka Lewkowiczówny*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 339, s. 17.



Była to ostatnia z wystaw zorganizowanych w Żydowskim Domu Akademickim. Kolejną ekspozycję – pokaz prac Eliszy Weintrauba, otwarty z końcem stycznia 1939 r. – urządzono w lokalu Żydowskiego Towarzystwa Teatralnego<sup>165</sup>. Malarz prezentował na niej pejzaże namalowane podczas podróży po Włoszech, chwalone przez Webera między innymi za wartości kolorystyczne i bogate rozwiązania fakturowe<sup>166</sup>. Weintraub, który już wcześniej wykazał się zdolnościami literackimi, publikując na łamach „Nowego Dziennika” wrażenia z podróży do Włoch, przy okazji wystawy ujawnił jeszcze jeden talent – aktorski, organizując z grupą przyjaciół wieczór satyryczny, którym artyści zamierzali rozbawić bywalców Towarzystwa Teatralnego na Stolarskiej.

W lutym artyści przygotowywali się do kolejnej wystawy – trudy organizacyjne wzięła na siebie Helena Grabschriftówna, nowy członek Zrzeszenia Żydowskich Artystów<sup>167</sup>. W wystawie, która tak jak poprzednia odbywała się w lokalu Żydowskiego Towarzystwa Teatralnego, wzięło udział ośmioro artystów<sup>168</sup>. Publiczność ponownie nie dopisała, powodując zżymanie się nieustępliwego Henryka Webera, który argumentu „ciężkie czasy” nie chciał przyjąć do wiadomości<sup>169</sup>.

Helena Grabschriftówna, która nie wzięła udziału w przygotowanej przez siebie prezentacji, wystawiała osobno, miesiąc później. Pokaz jej prac obejmował malarstwo i grafikę – pejzaże tatrzańskie, obrazy figuralne, martwe natury, portrety<sup>170</sup>. Ona była też osobą, która organizowała ostatnią wystawę Zrzeszenia, otwartą 28 maja, w której wzięło udział dwudziestu dwu artystów<sup>171</sup>. Całkowity dochód ze sprzedaży obrazów malarze przeznaczyli na Fundusz Obrony Narodowej.

<sup>165</sup> *Wystawa obrazów Elisze Weintrauba*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 27, s. 19.

<sup>166</sup> H. Weber, *Otwarcie wystawy Eliszy Weintrauba*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 28, s. 9; *Wystawa Elisze Weintrauba*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 35, s. 9.

<sup>167</sup> *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 42, s. 18.

<sup>168</sup> Nachman Białogórski, Wolf Grünberg, Beer Horowitz, Henryk Honigman, Abraham Neuman, Mojżesz Rosenbaum, Erna Zollmanówna oraz Abba Fenichel, malarz i grafik, który po pierwszy wystawiał z członkami krakowskiego Zrzeszenia. „*Wystawa bieżąca*” na Stolarskiej, „Nowy Dziennik” 1939, nr 57, s. 13.

<sup>169</sup> H. Weber, *Wystawa Zrzeszenia*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 65, s. 12.

<sup>170</sup> *Otwarcie wystawy obrazów Heleny Grabschriftówny*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 84, s. 17.

<sup>171</sup> Nachman Białogórski, Mendel Birnbaum, Herman Ehrman, Abba Fenichel, Frida Feni-chłowa, Karol Förster, Helena Grabschriftówna, Wolf Grünerg, Beer Horowitz, Henryk Honigman, Ralf Immerglück, Leon Lewkowicz, Hanka Lewkowiczówna, Szymon Müller, Abraham Neuman, R. Matzner-Ablesowa, Jakub Pfefferberg, Mojżesz Rosenblum, Zygmunt Sciden, Antoni Soldinger, Norbert Strassberg i Erna Zollmanówna. *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 121, s. 15; *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 145, s. 4.



## Wykłady, odczyty, imprezy artystyczne

Organizowanie wystaw stanowiło najważniejszą formę działalności krakowskiego Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, nie był to jednak jedyny rodzaj aktywności podejmowanej przez artystów skupionych w organizacji. Popularyzacja zagadnień artystycznych w obrębie społeczności żydowskiej Krakowa od początku istnienia Zrzeszenia stanowiła ważny wątek działalności artystów, a cel ten starali się osiągnąć organizując – oprócz ekspozycji – różnego rodzaju spotkania, dyskusje i wykłady, podczas których poruszano i uprzystępniano odbiorcom różnorodne problemy dotyczące sztuki współczesnej, zjawisk z dziedziny historii sztuki, zagadnień z pogranicza sztuki i nauki.

Zrzeszenie skupiało wielu artystów wykazujących ambicje literackie – piszących malarzy czy też malujących krytyków i literatów (trudno zdecydować, które określenie byłoby właściwsze). To właśnie im przypadło w udziale popularyzowanie zagadnień artystycznych w obrębie żydowskiego społeczeństwa. Uzdolnieni literacko członkowie krakowskiego Zrzeszenia zamieszczali na łamach „Nowego Dziennika” recenzje wystaw organizowanych w Żydowskim Domu Akademickim oraz artykuły z zakresu sztuk pięknych. Te same osoby, których teksty można znaleźć na stronach „Nowego Dziennika”, podejmowały się przybliżania zagadnień artystycznych żydowskiej publiczności w Krakowie, biorąc udział w dyskusjach, wygłaszając referaty i prelekcje. Ta część działalności Zrzeszenia jest niestety słabo udokumentowana. Wzmianki na temat tego rodzaju przedsięwzięć ukazywały się na łamach „Nowego Dziennika” nieregularnie i prawdopodobnie dotyczyły tylko najważniejszych wydarzeń aranżowanych przez artystów. Jednak nawet te nieliczne informacje pozwalają na nakreślenie – z konieczności skrótowego – zarysu działalności Zrzeszenia w tej dziedzinie.

W lutym 1934 r. Ignacy Müller wspominał o około trzydziestu odczytach i wieczorach dyskusyjnych przygotowanych przez Zrzeszenie Artystów Żydowskich w Krakowie, jakie miały miejsce do tej pory, czyli w ponad dwuletnim okresie istnienia organizacji<sup>172</sup>. Zazwyczaj były to wydarzenia aranżowane w związku z wystawami przygotowywanymi przez artystów. Sądząc chociażby z liczby imprez wymienionych przez Müllera, można założyć, że wykłady i spotkania z publicznością były stałą praktyką w działalności Zrzeszenia. Prelekcje, jak wiadomo, odbyły się w związku z wystawą Maurycego Gottlieba w Muzeum Narodowym – podczas wernisazu referat wygłosił Rudolf Beres, później podczas trwania wystawy odczyt miał Władysław Terlecki (choć w tym drugim przypadku zapewne nie należy doszukiwać się inicjatywy członków Zrzeszenia). Noty o wykładach i dyskusjach zamieszczone zostały w „Nowym Dzienniku” również w związku z wystawą Alfreda Aberdama, Samuela Cyglera i Natana Szpigla w lutym 1933 r. Podczas

<sup>172</sup> I. Müller, *O powstaniu, celach i pracy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 30.



wernisażu wykład na temat sztuki współczesnej wygłosił Emil Schinagel. Później, w trakcie trwania wystawy zaproszono publiczność na wieczór dyskusyjny poświęcony współczesnemu malarstwu, w którym wzięli udział: dziennikarz rubryki literackiej „Nowego Dziennika” Mojżesz Kanfer, Henryk Weber – najbardziej kompetentny z krytyków publikujących na łamach gazety, malarz Emil Schinagel oraz trzech artyści biorący udział w wystawie<sup>173</sup>. W kwietniu tego samego roku w związku z wystawą grupy „Jednoróg”, odbywającą się w Żydowskim Domu Akademickim, prof. A. Seiden wygłosił ilustrowany przeźrociami odczyt pod tytułem *Nowe kierunki w sztuce – próba syntezy naukowej*<sup>174</sup>. Kolejna wzmianka na temat wykładów zorganizowanych w roku 1933 dotyczy październikowego spotkania, które poświęcone zostało *Dawnym i nowym tematom w malarstwie*. Referat przygotowali Norbert Nadel i Henryk Weber – po wykładzie zaplanowano dyskusję z publicznością<sup>175</sup>. Odczyty odbywały się zapewne w ramach większej serii wykładów: *Problemy sztuki współczesnej*, o której wspomniano w styczniu 1934 r. przy okazji kolejnych imprez wieńczących przedsięwzięcie<sup>176</sup>.

Czy spotkania organizowane przez członków Zrzeszenia i podejmowana na nich tematyka cieszyły się zainteresowaniem publiczności, do której były adresowane? Chyba tak, skoro zachowały się świadectwa, iż temperatura dyskusji toczonych między artystami a publicznością zgromadzoną w Żydowskim Domu Akademickim bywała wysoka. Norbert Nadel wspominał w 1934 r. o wręcz „zajadłych” sporach, jakie miały miejsce<sup>177</sup>. Tekst Nadla pochodzi ze stosunkowo wczesnej fazy działalności Zrzeszenia i zarazem okresu najbardziej wzmożonej aktywności organizacji, gdy wzmianki typowe dla ostatnich lat międzywojennych – o obojętności społeczeństwa, niedocenianiu wysiłków artystów – rzadko pojawiały się na stronach „Nowego Dziennika”. Można założyć, że zainteresowanie imprezami organizowanymi przez Zrzeszenie miało zmienny charakter i po części determinowane było sytuacją społeczną i ekonomiczną społeczności żydowskiej w Krakowie (wstęp na imprezy wiązał się zazwyczaj z pewną opłatą). Sytuacja polityczna również wywierała wpływ, zwłaszcza na tematykę podejmowaną przez prelegentów.

Z ważnych wydarzeń, jakie miały miejsce w roku 1933, należy wymienić jeszcze dwa – „wiec protestacyjny przeciw paleniu ksiąg przez hitlerowców w Niemczech” oraz zorganizowany z inicjatywy członków Zrzeszenia I Zjazd Plastyków

<sup>173</sup> *Malarstwo w sztuce współczesnej*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 33, s. 9.

<sup>174</sup> *Staraniem Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 95, s. 4. Wykład wygłosił zapewne nie A. Seiden, lecz Z. (Zygmunt) Seiden, nauczyciel rysunku i prac ręcznych w Gimnazjum Hebrajskim w Krakowie, członek ZZAMR.

<sup>175</sup> *Z Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 290, s. 11.

<sup>176</sup> *Wystawy w Zrzeszeniu Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 1, s. 13.

<sup>177</sup> N. Nadel, *Wystawy krakowskie – I. Lichtenstein*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 95, s. 11.

Żydowskich w Krakowie<sup>178</sup>. Niewiele wiadomo na ich temat. Zjazd odbywał się w maju, obrady toczyły się w Żydowskim Domu Akademickim, zakończyło je wieczorne spotkanie w domu Józefa Liebeskinda<sup>179</sup>. Podczas zjazdu członkowie Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy wystąpili z inicjatywą utworzenia syndykatu Zrzeszeń Żydowskich Plastyków w Polsce<sup>180</sup>.

Na przełomie roku 1934 i 1935, gdy artyści doprowadzili do otwarcia „Ośrodka Artystów” przy ulicy Podzamcze, część imprez przeniesiono do nowego lokalu. W kwietniu 1935 r. w nowej placówce Zrzeszenia z wykładem pod tytułem *Kryzys sztuki współczesnej* wystąpił Ozjasz Herschdörfer<sup>181</sup>. O innych imprezach zorganizowanych przez członków Zrzeszenia w ciągu roku 1934 i 1935 informacji zachowało się niewiele. Prelekcje, jak chociażby ta Leo Schönkera o *Znaczeniu Kazimierza nad Wisłą w twórczości artystów żydowskich* w marcu 1934 r., zapewne często odbywały się podczas wernisaży w Żydowskim Domu Akademickim. O tym, jak rzeczywiście przebiegała tego rodzaju działalność Zrzeszenia – czy utrzymała się na podobnym poziomie jak w okresie wcześniejszym – trudno wyrokować z powodu braku informacji.

W roku 1936 najciekawsze wydarzenia, jakby wynikało ze wzmianek prasowych, miały miejsce dopiero w grudniu, gdy rozpoczęła się zaaranżowana przez członków Zrzeszenia seria wykładów pod wspólnym tytułem *Czy istnieje sztuka żydowska?* Niestety, nieznane pozostają tezy i argumenty wysuwane przez prelegentów podczas spotkań, chociaż czasem można by próbować je rekonstruować. Zwraca uwagę, iż poruszany temat skłonił do wypowiedzi sporą grupę osób – w „Nowym Dzienniku” zapowiadano udział w dyskusji między innymi Henryka Webera, co jest dosyć oczywiste zważywszy na jego dotychczasową działalność publicystyczną, Emila Schinagla, tak jak Weber wielokrotnie komentującego na łamach prasy poczynania żydowskich artystów w Krakowie, oraz Juliusza Feldhorna, który również pisywał o działalności krakowskiego Zrzeszenia i artystów z nim związanych. Głos w sprawie „sztuki żydowskiej” zechciały zabrać również inne osoby, nieudzielające się do tej pory w podobnych dyskusjach: malarz Abraham Neuman, Artur Schinagel – antropolog, brat Emila, mecenas Henryk Apte – krytyk sceny muzycznej Krakowa, a także Maksymilian Boruchowicz, Juliusz Brenner, Zygmunt Thur<sup>182</sup>. Spotkania odbywały się w lokalu Żydowskiego Towarzystwa Teatralnego w Krakowie, urozmaicane były pokazami slajdów.

Za kontynuację czy nawiązanie do wspomnianej serii wykładów można uznać dwa następne odczyty, które dobieły się w lokalu Towarzystwa przy ulicy Stolarskiej w styczniu 1937 r. W Krakowie gościł wtedy dr Otto Schneid, historyk

<sup>178</sup> Archiwum Państwowe w Krakowie, StGKr 247, s. 333–335.

<sup>179</sup> *I Zjazd Plastyków Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 125, s. 13.

<sup>180</sup> I. Müller, *O powstaniu...*, s. 30.

<sup>181</sup> *Kryzys sztuki współczesnej*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 94, s. 11.

<sup>182</sup> *Czy istnieje sztuka żydowska*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 333, s. 11; *Czy istnieje sztuka żydowska*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 340, s. 11.



sztuki, kierownik sekcji muzealnej Żydowskiego Instytutu Naukowego w Wilnie. Wygłosił on dwa referaty, pierwszy z nich poświęcony był zagadnieniu *Sztuki w dzisiejszym społeczeństwie*, drugi traktował o *Istocie sztuki żydowskiej*<sup>183</sup>. Wiadomo że podczas drugiego z wykładów prelegent demonstrował przeźrocza ukazujące „ślady, fragmenty, całości artystycznych zabytków nacechowanych odrębnym piętnem żydowskim”, przedstawił wywód „zręcznie” skonstruowany, „nacechowany gruntowną erudycją” i jasno sformułowany. Nie przeszkodziło to Henrykowi Weberowi uznać niektórych z tez postawionych przez autora za nieco przesadzone. Być może reakcją krytyka można potraktować jako wskazówkę, iż dyskusje prowadzone wcześniej przez krakowskich rzeczników sztuki żydowskiej doprowadziły biorących w nich udział do bardziej umiarkowanych wniosków<sup>184</sup>.

Wśród wykładów, jakie odbyły się w ciągu roku 1937, na łamach „Nowego Dziennika” odnotowano grudniowe wystąpienie Henryka Webera pod tytułem *Satyra w malarstwie*. Odczyt, wygłoszony w lokalu Żydowskiego Towarzystwa Teatralnego, ilustrowany był przykładami twórczości Goi, Daumiera i Grosza<sup>185</sup>. W lutym następnego roku przy okazji wystawy Abrahama Neumana w Żydowskim Domu Akademickim odbyło się, urządzone z inicjatywy ZŻAMR, Sympozjum Artystyczno-Literackie, podczas którego przewidziano między innymi wystąpienie malarza<sup>186</sup>. Odczyt, który odbył się w Żydowskim Domu Akademickim pod koniec roku, stanowił swoistego rodzaju *signum temporis* – w grudniu 1938 r. Henryk Weber i Elisze Weintraub przygotowali wystąpienie pt. *Malarstwo zwyrodniałe*<sup>187</sup>. Być może była to ostatnia prelekcja zorganizowana z inicjatywy członków Zrzeszenia, nic bowiem nie wiadomo, aby w ostatnich miesiącach istnienia Zrzeszenia miały miejsce jeszcze jakieś inne wykłady.

Przy okazji wystaw Zrzeszenia odbywających się u schyłku lat międzywojennych Henryk Weber często dawał znać na łamach „Nowego Dziennika” o niskiej frekwencji i ogólnie braku zainteresowania żydowskiej publiczności poczynaniami artystów żydowskich w Krakowie<sup>188</sup>. Krytykowi trudno było zrozumieć, dlaczego tak się dzieje, skoro inne, lekkiego rodzaju rozrywki wciąż cieszyły się dużą popularnością. Ponieważ wykłady nie zaliczają się do wydarzeń o charakterze rozrywkowym, można przypuszczać, iż podobnie jak ostatnie z wystaw organizowanych przez członków Zrzeszenia, nie przyciągały tłumów. Być może w okresie, gdy

<sup>183</sup> *O sztuce w dzisiejszym społeczeństwie*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 19, s. 11.

<sup>184</sup> H. Weber, *Istoty sztuki żydowskiej*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 31, s. 8.

<sup>185</sup> *Satyra w malarstwie*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 346, s. 15.

<sup>186</sup> *Sympozjum Artystyczno-Literackie*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 54, s. 6.

<sup>187</sup> *Malarstwo zwyrodniałe*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 357, s. 11. W przygotowanie wykładu zaangażowani byli członkowie Stowarzyszenia Żydowskich Słuchaczy UJ „Ognisko”.

<sup>188</sup> Por.: H. Weber, *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 2, s. 8–9; „Nowy Dziennik” 1938, nr 2, s. 11; „Nowy Dziennik” 1938, nr 15, s. 10; H. Weber, *Wystawa jubileuszowa Abrahama Neumana*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 42, s. 13.

wszystkie prognozy polityczne rokowały jak najgorzej, członkom żydowskiej społeczności Krakowa łatwiej było zapomnieć o problemach podczas wieczorów w krakowskich teatrach z lekkim lekkim, rewiowym repertuarem niż podczas wykładów i dyskusji.

Okazuje się jednak, iż członkowie Zrzeszenia mieli ofertę również dla tych, którzy bardziej od dokształcania się czy rozrywek na wyrafinowanym intelektualnie poziomie spragnieni byli beztroskiej zabawy. Imprezy o bardziej ludycznym charakterze pojawiały się w programie Zrzeszenia przez cały okres działalności. W marcu 1933 r., w związku z trwającym karnawalem, w ramach obchodów najbardziej radosnego ze świąt żydowskich – Purim, artyści zaplanowali urządzenie w salach Żydowskiego Domu Akademickiego reduty purimowej pod hasłem „Przyjęcie u Ahasvera”<sup>189</sup>. „Program reduty wzorowany jest na beztroskich i pełnych humoru zabawach artystycznych Paryża. Pomysłowe dekoracje, niespodzianki i bogaty program złożą się na całość, jakiej Kraków dotąd nie widział” – relacjonowali artyści w trakcie organizowania imprezy<sup>190</sup>. Podczas zabawy zaplanowano „atrakcje recytacyjne, koncertowe, baletowe”, rewię mód, wyświetlanie z aparatu projektowego karykatur znanych osobistości Krakowa oraz niewątpliwy gwóźdź programu – wybory „Esterki”, najpiękniejszej Żydówki „o typie zbliżonym do semickiej piękności”. Artyści przedstawili publiczności do wyboru dziesięć kandydatek, ostateczny werdykt miał zapisać decyzją jury złożonego z członków Zrzeszenia<sup>191</sup>. Najpiękniejsza miała otrzymać w nagrodę portret wykonany przez jednego z malarzy; redutę planowano powtarzać co roku. Czy tak się stało, nie wiadomo, więcej wzmianek na temat imprezy na łamach „Nowego Dziennika” nie opublikowano.

W czerwcu 1935 r. w Żydowskim Domu Akademickim urządzono szopkę literacko-artystyczną z udziałem Irmy Kanferówny i M. Blechera pod tytułem *Bohema i niebohema w krzywym zwierciadle*<sup>192</sup>. Z tytułu wynikałoby, że przedstawienie poświęcone było środowisku artystycznemu, nie wiadomo jednak czy członkowie Zrzeszenia partycypowali w jego organizacji<sup>193</sup>. W listopadzie 1937 r. w tym samym miejscu zorganizowano „wieczór satyry i humoru” pod tytułem *Metr kwadratowy malowidła i trzy ampery duszy*<sup>194</sup>. Gości bawiła, tak jak poprzednio, poetka Irma Kanferówna oraz malarz Elize Weintraub, wystawiający właśnie swoje prace

<sup>189</sup> Zob. przyp. 24, s. 34.

<sup>190</sup> *I Reduta purimowa Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 47, s. 13.

<sup>191</sup> *W jaki sposób nastąpi wybór „Esterki”?*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 54, s. 14.

<sup>192</sup> Lalki zaprojektował L. Bachinger. Do przedstawień odbywających się w Żydowskim Towarzystwie Teatralnym lalki projektowali czasem również Sasza Blonder i Jonasz Stern. M. Waszkiel, *Purim i szopki*, [w:] *Teatr żydowski w Krakowie. Studia i materiały*, red. J. Michalik, E. Prokop-Janiec, Kraków 1995, s. 113.

<sup>193</sup> *Bohema i niebohema w krzywym zwierciadle*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 168, s. 8.

<sup>194</sup> *Metr kwadratowy malowidła i trzy ampery duszy*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 301, s. 15



w Żydowskim Domu Akademickim. Jak zapowiadano, artyści mieli wykpić „brać artystyczną, laików i snobów”<sup>195</sup>.

Ostatnia, o której wiadomo, „rozrywkowa” impreza zorganizowana przez członków Zrzeszenia odbyła się w lutym 1939 r. w lokalu Żydowskiego Towarzystwa Teatralnego. „Kukły na Stolarskiej” reklamowano jako „wieczór satyry śpiewnej oraz szlagierów aktualnych”, który „pobudzi do śmiechu, rozweseli nawet najsmutniejszych i uspokoi nerwowych”<sup>196</sup>. Podczas wieczoru publiczność bawiło dwoje członków ZŻAMR: Elisze Weintraub oraz Hanka Lewkowiczówna, artystka stojąca zaledwie na progu kariery, mająca wkrótce zadebiutować przed szerszą publicznością pokazami tanecznymi we własnych układach choreograficznych. W przedstawieniu wziął udział również Henryk Vogler, absolwent Wydziału Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego, od niedawna publikujący na łamach „Nowego Dziennika”<sup>197</sup>.

Artyści doczekali się tak dużego aplauzu, iż pokaz trzeba było wkrótce powtórzyć. O przebiegu obu imprez dają wyobrażenie notki prasowe, jakie ukazały się po występach Hanki Lewkowiczówny w Sali Saskiej (Jana 6) w kwietniu 1939 r. Młoda artystka była interesującym zjawiskiem – malowała, rzeźbiła, rysowała i śpiewała, współpracowała również podczas tworzenia oprawy muzycznej układów tanecznych, które wykonywała. Redakcja „Nowego Dziennika” przychylnie oceniła jej występy: „Jako tancerka ma Hanka Lewkowiczówna duże walory. Tańce pojmuje oryginalnie, jako wielkie przeżycie wewnętrzne związane poniekąd z problemami natury społecznej. Eksperyment dość niebezpieczny, z którego młoda artystka wyszła obronną ręką”<sup>198</sup>. Zaangażowania artystki, wrażliwości społecznej dowodzą tytuły skomponowanych przez nią utworów. Obok kompozycji takich jak *Kaprys*, *Ekstaza*, *Czardasz*, *Rebeka*, *Murzynka z wężem* w jej repertuarze znalazły się układy zatytułowane: *Sen bezrobotnego*, *Ulicznica*, *Burza nad Europą* – utwory poświęcone „tragedii ludzkiej widzianej przez pryzmat zagadnień społecznych czy dławiących momentów politycznych, dominujących nad duszną atmosferą dnia dzisiejszego”, jak podsumowywał widz spektaklu przygotowanego przez Lewkowiczównę<sup>199</sup>. Występy podobały się publiczności, która, tak jak w przypadku wieczoru z jej udziałem zorganizowanego przez Zrzeszenie, domagała się powtórzenia przedstawienia.

W przypadku niektórych imprez, w których brali udział członkowie Zrzeszenia, trudno rozstrzygnąć, czy odbywały się z inicjatywy i przy współpracy innych członków organizacji, czy też nie. Warto jednak chociażby je wymienić, szczególnie

<sup>195</sup> *Metr kwadratowy malowidła i trzy ampery duszy*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 302, s. 15.

<sup>196</sup> *Kukły i tańce artystyczne na Stolarskiej*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 45, s. 15.

<sup>197</sup> O żydowskich szopkach w Krakowie zob. też: M. Waszkiel, *op. cit.*, s. 109–113; S. Żytyński, *Szopki Adama Polewki*, [w:] *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, Warszawa 1964, s. 399.

<sup>198</sup> *Wieczór tańców Hanki Lewkowiczówny*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 120, s. 10.

<sup>199</sup> *Ibidem*.

że dotyczą działalności najaktywniejszych członków organizacji i wskazują na dosyć charakterystyczne ukierunkowanie zainteresowań artystów związanych z ZZAMR. W Instytucie Wychowawczym G. Spierera (ul. Starowiślana 85) wykłady na temat historii sztuki prowadził Norbert Nadel. Jeden z odczytów, jakie Nadel wygłosił w tej placówce, poświęcony był *Sztuce w rozwoju idei społecznych*<sup>200</sup>. O *Zagadnieniach społecznych w sztuce* mówił również Emil Schinagel podczas wykładu wygłoszonego w Sali Saskiej w czerwcu 1936 r.<sup>201</sup> Zaangażowania w kwestie społeczne – co prawda nie w zakresie problemów, które wiązałyby się z zagadnieniami artystycznymi – dowodzi również działalność Ozjasza Herschdörfera. W listopadzie 1933 r. na spotkaniu z przedstawicielkami Stowarzyszenia Kobiet Mizrahi – syjonistek z kręgów ortodoksyjnych, malarz wygłosił odczyt zatytułowany *W odchłaniach żydowskich*<sup>202</sup>. Można jedynie przypuszczać, iż wystąpienie miało na celu piętnowanie zacofania i obskurantyzmu, na jakie nie trudno było się natknąć wśród przedstawicieli najbardziej tradycyjnych warstw żydowskiego społeczeństwa.

Biorąc pod uwagę przedsięwzięcia, w których uczestniczyli artyści Zrzeszenia poza ramami organizacji, dosyć ciekawie przedstawia się działalność Emila Schinagla, który podobnie jak Herschdörfer był nie tylko malarzem, ale również lekarzem. Schinagel (ur. 1899) od schyłku lat dwudziestych wystawiał regularnie – w Krakowie, w kraju, za granicą. Zajmował się nie tylko pracą zawodową i malarstwem, ale również publikował. W zakresie medycyny najbliższa była mu psychologia – interesowały go zwłaszcza psychologia rozwojowa i zagadnienia wychowawcze. W roku 1933 włączył się w akcję na rzecz świadomego macierzyństwa i tak zwanej reformy seksualnej. Wiadomo, jakie kwestie zajmowały go szczególnie w tym względzie. Wspomniane zagadnienia rozpatrywał w aspekcie więziennictwa, prostytucji, szpitalnictwa, wymieniał problemy takie jak wpływ trudności mieszkaniowych małżonków na jakość pożycia seksualnego<sup>203</sup>. Akcja zainicjowana przez Towarzystwo Krzewienia Świadomego Macierzyństwa cieszyła się szerokim poparciem redakcji „Nowego Dziennika”, na łamach którego można znaleźć merytoryczne polemiki z poglądami Ireny Krzywickiej czy teksty poświęcone Boyowi-Żeleńskiemu, nie wspominając nawet o tekstach publikowanych w ramach „kobiecego” dodatku gazety. Redaktor naczelny „Nowego Dziennika”, Wilhelm Berkelhammer, akcji wszakże nie popierał lub popierał ją w ograniczo-

<sup>200</sup> „Nowy Dziennik” 1932, nr 347, s. 4.

<sup>201</sup> Jako materiału ilustrującego do przedstawianej tezy Schinagel użył *przećroczny* z reprodukcjami malarstwa Delacroix, Daumiera i van Gogha. W dyskusji po przedstawionym referacie wzięli udział: reżyser Dobrowolski, malarz Eugeniusz Geppert, prof. Mysłakowski, Lech Piwowar oraz artyści Rutkowski i Wit. *Zagadnienia społeczne w sztuce*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 152, s. 15.

<sup>202</sup> „Nowy Dziennik” 1933, nr 328, s. 13.

<sup>203</sup> *Regulacja urodzeń*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 9, s. 4. Referat pod tytułem *Reforma seksualna a świadome macierzyństwo* Emil Schinagel wygłosił staraniem Towarzystwa Krzewienia Świadomego Macierzyństwa w styczniu 1933 r. w Sali Bolońskiego.



nym zakresie, zdawał sobie bowiem sprawę, jakie konsekwencje może przynieść zaangażowanie Żydów w tę kwestię. Na łamach gazety ostrzegał, aby nie brali w niej udziału mimo całej słuszności i szlachetności jej założeń. Namawiał, aby działać co najwyżej w obrębie własnej społeczności, w przeciwnym razie przeciwnicy akcji szybko sięgną po „argument żydowski” i udział Żydów w całym przedsięwzięciu może przynieść więcej szkody niż pożytku<sup>204</sup>. Niestety jego podejrzania miały okazać się słuszne<sup>205</sup>.

Tematyka podejmowana podczas spotkań i wykładów, w których brali udział członkowie organizacji, daje pewne wyobrażenie o światopoglądzie artystów związanych z krakowskim Zrzeszeniem, stanowi również informację, jak kształtowały się reakcje artystów na zmiany społeczne i polityczne zachodzące w latach trzydziestych. Trudno bowiem nie dostrzegać, iż w początkowym okresie działalności Zrzeszenia Żydowskich Artystów związane z nim osoby skłonne były dyskutować przede wszystkim na temat problemów i zagadnień artystycznych. Wraz z wpływem lat zainteresowania tych samych osób w sposób nieodzowny przesuwają się w stronę aktualnych wydarzeń, prowadząc w efekcie do rozważań dotyczących zagadnień takich jak *Malarstwo zwyrodniałe*. Nie było to niczym odosobnionym. W latach trzydziestych żydowscy literaci w Krakowie zajmowali się *Zagadnieniem bastardyizmu w literaturze* lub rozważali kwestię *Jak poznać Żyda?*<sup>206</sup> Żydowscy antropodzytali rozwodzili się na temat *Obłądu rasizmu*<sup>207</sup>.

## Inicjatywa założenia w Krakowie „Ośrodka Artystów”

Przez wiele lat, korzystając z uprzejmości prezesa Stowarzyszenia Żydowskich Słuchaczy UJ „Ognisko”, członkowie Zrzeszenia Żydowskich Artystów urządzali wystawy, odczyty i prelekcje w salach Żydowskiego Domu Akademickiego. W obszernych pomieszczeniach na pierwszym piętrze mieściły się biblioteka, czytelnia i sala gimnastyczna. Z braku innych możliwości artyści musieli zadowolić się nimi jako galerią i miejscem, gdzie odbywały się ich spotkania. Mieszkańcy domu mieli niewątpliwą korzyść z obcowania z dziełem sztuki na co dzień – dla artystów sytuacja ta z pewnością nie była jednak komfortowa.

<sup>204</sup> *Świadome macierzyństwo*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 49, s. 5.

<sup>205</sup> Por. *Protest katolicki przeciw „Towarzystwu Świadomego Macierzyństwa”*, „Głos Narodu” 1933, nr 42, s. 2; *Walka o nową kobietę*, ibidem, s. 4; *Żydzi wobec „świadomego macierzyństwa”*, „Głos Narodu” 1933, nr 47, s. 2; *Skanadal z Tow. Świadomego Macierzyństwa*, „Głos Narodu” 1933, nr 58, s. 2; *Dookoła akcji świadomego macierzyństwa*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 60, s. 10.

<sup>206</sup> Są to tytuły części referatu zatytułowanego *Zagadnienie Żydów w poezji polskiej* wygłoszonego przez Chaima Löwa w Ośrodku Artystów w maju 1935 r. *Ośrodek Artystów*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 121, s. 9.

<sup>207</sup> Wykład wygłosił Artur Schinagel. *Obłąd rasizmu*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 121, s. 12.

Żydowskie instytucje Krakowa chętnie przygarniały pod swój dach artystów – w latach międzywojennych wystawy żydowskich plastyków odbywały się w lokalach „B'nei B'rith”, Ezry Chalucowej oraz gminy żydowskiej. Widocznie takie połowiczne rozwiązania tylko częściowo zaspokajały potrzeby miejscowych artystów, nie rezygnowali oni bowiem z planu, aby znaleźć w Krakowie osobny lokal, w którym mogliby organizować swoje imprezy.

O tym, że artyści dążą do otwarcia własnej placówki, informowano na łamach „Nowego Dziennika” jesienią 1934 r. w związku z inauguracją nowego sezonu wystawowego: „Zrzeszenie przygotowuje cały szereg imprez artystycznych (wykłady, koncerty, wieczory pieśni żydowskiej, herbatki towarzyskie itd.), które będą zapoczątkowaniem «Ośrodka Artystycznego», nad którego stworzeniem pracuje Zrzeszenie łącznie z Komitetem Obywatelskim”<sup>208</sup>.

Wydaje się, iż brak własnego lokalu stanowił dla artystów żydowskich w Krakowie palący problem. Już w marcu tego samego roku dawano znać na łamach gazety, że członkowie Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Zjednoczenie” również pragnęłyby doprowadzić do otwarcia podobnej placówki: „Stowarzyszenie, które wykazało dużą ruchliwość urządzeniem szeregu wartościowych wystaw wybitnych plastyków żydowskich podjęło się obecnie stworzenia Domu Artysty Żydowskiego, w którym koncentrowałoby się życie artystów wszelkich gałęzi sztuki”<sup>209</sup>.

Przygotowania oraz zbieranie funduszy zabrały artystom niewiele czasu – „Ośrodek Artystów” otwarto w grudniu 1934 r. Znane są kulisy całego przedsięwzięcia: „Sympatycy sztuki żydowskiej postanowili [...] przyjść z pomocą żydowskim artystom i stworzyć im pewne możliwości pracy przez wystaranie się o odpowiedni lokal, który stał się «Ośrodkiem Artystów», ośrodkiem żydowskiego życia kulturalnego Krakowa. W tym celu zawiązał się Komitet Obywatelski, który odbył swe organizacyjne zebranie w lokalu B'nei B'rith przy licznych udziałach obywateli zainteresowanych rozwojem sztuki żydowskiej. Na zebraniu tym artysta malarz pan Lewkowicz przedstawił sytuację żydowskich malarzy w Krakowie i wskazał na konieczność stworzenia ośrodka, który skupiłby żydowskich artystów wszystkich gałęzi sztuki naszego miasta. Po obszernej dyskusji, w której udział wzięli niemal wszyscy zebrani, uchwalono stworzyć «Ośrodek Artystów» i powołano do życia komitet wykonawczy, który przystąpił natychmiast do zebrania odpowiednich funduszy, a dzięki ofiarności społeczeństwa zebrano w krótkim stosunkowo czasie kwotę zł. 1518. Z części zebranej kwoty wynajęto i urządzono lokal przy ulicy Podzamcze 3, pozostałą resztę w kwocie 681 pozostawiono na koncie w Banku Holzera”<sup>210</sup>.

<sup>208</sup> *Ze Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 281, s. 15.

<sup>209</sup> *Stowarzyszenie Artystów Plastyków „Zjednoczenie”*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 76, s. 9.

<sup>210</sup> *Z życia artystów żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 306, s. 8.



Leon Lewkowicz był jednym z artystów, którzy w połowie poprzedniego roku przestali brać udział w wystawach Zrzeszenia i utworzyli osobną organizację – Stowarzyszenie Artystów Plastyków „Zjednoczenie”. Udział malarza w tworzeniu nowej placówki Zrzeszenia należy zatem potraktować jako znak, iż członkom obu organizacji udało się dojść do porozumienia – tym bardziej, że wkrótce Lewkowiczowi powierzono sprawowanie funkcji prezesa ZZAMR, a członkowie „Zjednoczenia” ponownie zaczęli brać udział w wystawach Zrzeszenia.

O udział w uroczystej inauguracji nowej placówki proszono Ozjasza Thona. Chociaż poseł cenił sobie kontakty z artystami – jak mówił: „co za cudowna rekreacja być parę godzin w towarzystwie artystów obdarzonych fantazją i żywą wesołością” – wymówił się jednak od uczestniczenia w imprezie wiekiem i zdrowiem<sup>211</sup>. W zamian artyści otrzymali serdeczny list: „Bawcie się Artyści. Niech wam głośny instrument: fantazja [...] zagra wesołą pieśń o życiu w pięknie i tworzeniu. Niech Wam twórcza wesołość rozpedzi mrok życiowej szarzyzny i uskrzydli Wasz talent do ohochoj pracy. Bawcie się Bracia Artyści. Pozdrawiam Was serdecznie, Wasz Ozjasz Thon”<sup>212</sup>. Otwarcie składało się z części artystycznej – ten punkt programu wypełniła sopranistka koloraturowa Celina Nadi. Później uroczystość przekształciła się w spotkanie towarzyskie – jak notowano w „Nowym Dzienniku”, artyści świętowali objęcie własnej placówki przy dźwiękach orkiestry do późna w nocy<sup>213</sup>.

Inauguracja „Ośrodka Artystów” odbyła się nieco przedwcześnie, sądząc z faktu, iż w lutym 1935 r. w lokalu nadal trwały prace adaptacyjne<sup>214</sup>. W Ośrodku wciąż nie można było organizować imprez, krystalizował się jednak program, jaki artyści chcieli realizować w nowych pomieszczeniach. Przy ulicy Podzamcze planowano urządzać wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów. W nowym lokalu miało też powstać coś na kształt klubu towarzyskiego. Artyści mieli zamiar wyjść z działalnością Ośrodka poza środowisko plastyków i przyciągnąć do współpracy artystów innych dziedzin. Z myślą o nich planowano utworzenie trzech sekcji: literackiej, muzycznej i dramatycznej. Zgodnie z założeniami twórców Ośrodek miał stać się „centrum żydowskiego życia artystycznego”<sup>215</sup>. Organizatorzy wyrażali nadzieję, iż nowa placówka „skupi żydowską elitę kulturalną naszego miasta i niewątpliwie wybitnie przyczyni się do konsolidacji wszystkich sił artystów oraz do ożywienia ich twórczości”<sup>216</sup>.

Z końcem marca 1935 r. prace przygotowawcze zostały zakończone i artyści mogli przystąpić do organizowania zapowiadanych wcześniej imprez – „szeregu

<sup>211</sup> Inauguracja „Ośrodka Artystycznego”, „Nowy Dziennik” 1934, nr 342, s. 11.

<sup>212</sup> Ibidem.

<sup>213</sup> Ibidem.

<sup>214</sup> *Ze Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 54, s. 11.

<sup>215</sup> *Ośrodek Artystów przy Zrzeszeniu Artystów Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 75, s. 10.

<sup>216</sup> *Ze Zrzeszenia...*

wieczorów z urozmaiconym programem<sup>217</sup>. Fakt ów, sądząc z wypowiedzi publikowanych na łamach „Nowego Dziennika”, przynajmniej przez część żydowskiej społeczności Krakowa został przyjęty z entuzjazmem<sup>218</sup>. Placówka rozpoczęła działalność w kwietniu. Jednym z pierwszych, lub pierwszym wydarzeniem zaaranżowanym przez artystów w nowej siedzibie był wspomniany już wcześniej wykład Ozjasza Herschdörfera dotyczący kryzysu sztuki współczesnej. Jeszcze w tym samym miesiącu w nowym lokalu Zrzeszenia Żydowskich Artystów zorganizowano wieczór autorski poetki Irmy Kanferówny<sup>219</sup>. W maju w „Ośrodku Artystów” wykład na temat literatury wygłosił Chaim Löw. Wystąpienie zostało poświęcone *Zagadnieniu Żydów w poezji polskiej*<sup>220</sup>. Wywód przedstawiony przez prelegenta miał doprowadzić do odpowiedzi na pytanie – czy możliwa jest literatura polsko-żydowska. Po wykładzie planowano dyskusję.

Na wymienionych przykładach lista imprez zorganizowanych w pierwszych miesiącach funkcjonowania Ośrodka zapewne się nie kończy. W podsumowaniu sezonu 1934/1935 wspomniano o „szeregu zebrzań towarzyskich”, „wieczorów”, „imprez różnych pokrewnych organizacji artystycznych”, jakie miały miejsce w lokalu przy ulicy Podzamcze. O szczegółach czy chociażby liczbie owych spotkań niewiele jednak wiadomo<sup>221</sup>. Być może niektóre z imprez przeznaczone były wyłącznie dla artystów i dlatego informacji o nich nie podawano do publicznej wiadomości.

Latem działalność Ośrodka przerwano – o jej wznowieniu informowano w prasie dopiero jesienią<sup>222</sup>. 10 listopada odbyło się walne zgromadzenie członków Zrzeszenia, podczas którego udzielono absolutorium dotychczasowemu zarządowi organizacji oraz dokonano wyboru nowych władz. Na spotkanie zaproszono wszystkich „sympatyków” działalności prowadzonej w Ośrodku. Za pośrednictwem gazety informowano o celach i przedsięwzięciach organizatorów, zwracano się z apelem do różnych środowisk twórczych w Krakowie, aby zacieśnić kontakty i rozpocząć współpracę<sup>223</sup>. Podjęte starania przyniosły efekty – pod koniec miesiąca czytelników „Nowego Dziennika” poinformowano o zawiązaniu się „zjednoczonego komitetu” złożonego z muzyków, artystów dramatycznych, literatów i plastyków, który opracowywał program na sezon jesienno-zimowy 1935/1936. Z plastyków w skład komitetu weszli: prezes Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy Leon Lewkowicz, Hanka Landau oraz Jakub Pffferberg.

<sup>217</sup> *Ośrodek Artystów przy Zrzeszeniu...*

<sup>218</sup> *Brać artystyczną – u siebie*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 82, s. 10.

<sup>219</sup> *Z sali odczytowej. Wieczór autorski p. Irmy Kanferówny*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 115, s. 10.

<sup>220</sup> *Ośrodek Artystów*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 121, s. 9.

<sup>221</sup> *Z życia artystów...*

<sup>222</sup> *Ibidem*.

<sup>223</sup> *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 309, s. 12; *Walne zgromadzenie Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 314, s. 9.



Tworzyli go również literaci: Michał Boruchowicz, Chaim Löw i prof. Mifelew; muzycy: dr Goldfluss, dr Landaówna, dr Mantel, Pelzing-Schönwetterowa; artyści dramatyczni: Biliżanka, Lazerowa, reżyser Katz<sup>224</sup>. Pierwsza z imprez zaplanowanych przez Komitet miała się odbyć 30 listopada. Kolejne spotkanie, ku czci Samuela Imbera, zaplanowane zostało na 13 grudnia<sup>225</sup>. Miał to być „wieczorek towarzyski, połączony z przyjęciem dla artystów – przyjaciół Imbera i członków Zrzeszenia”<sup>226</sup>.

Trudno to wytłumaczyć, ale więcej informacji na temat działalności „Ośrodka Artystów” nie zachowało się. Czyżby członkowie rozbudowanego „zjednoczonego komitetu” nie zdołali dojść do porozumienia w kwestiach programowych? Czyżby jakieś poważne różnice zdań między plastykami, literatami, muzykami i artystami scenicznymi uniemożliwiły współpracę? Być może artystom nie wystarczyło pieniędzy na regularne opłacanie czynszu za wynajmowany lokal. Suma zdeponowana w Banku Holzera nie była wysoka i zapewne została szybko wykorzystana.

Pytań nasuwa się więcej. Mimo zapowiedzi członkowie Zrzeszenia nie urządzili ani jednej wystawy w „Ośrodku Artystów”. Odbywały się one nadal w Żydowskim Domu Akademickim. Również tam, a nie w Ośrodku, jesienią 1935 r. zorganizowano wieczór autorski Beera Horowitza, poety i rysownika, członka Zrzeszenia Żydowskich Artystów<sup>227</sup>. To dziwi, bowiem artyści z pewnością nie byli w pełni zadowoleni z możliwości wystawienniczych w lokalu przy ulicy Przemyskiej. W ostatniej fazie działalności definitywnie przenieśli się z wszystkimi przedsięwzięciami na Stolarską do sal Żydowskiego Towarzystwa Teatralnego. Dlaczego nie do własnego lokalu? Wtedy zapewne „Ośrodek” już nie istniał, nie udało się go utrzymać.

O wsparcie swojej działalności przez społeczeństwo rywalizowali w Krakowie artyści różnych dziedzin. Prawdopodobnie najbardziej zaciętą walkę toczono w mieście o utrzymanie na przyzwoitym poziomie żydowskiej sceny teatralnej. Osobą pełnym sercem oddaną tej sprawie był kilkakrotnie wspomniany już Mojżesz Kanfer, recenzent teatralny „Nowego Dziennika” i wybitny krakowski inte-

<sup>224</sup> Z „Ośrodek artystów”, „Nowy Dziennik” 1935, nr 326, s. 11. Leon Goldfluss (pseud. Leon Arten) uczył kompozycji w Instytucie Muzycznym przy ul. św. Anny. Komponował muzykę do utworów grywanych w „Domu Plastyków” przy ulicy Łobzowskiej. Zob. A. Klucznik, *Muzyka u „Plastyków”*, [w:] *Cyganeria...*, s. 383–387. Lazerowa to zapewne Hanna Lazer. Zob. I. Kanfer, *Słów kilka o teatrze żydowskim w Krakowie*, [w:] *Teatr żydowski w Krakowie...*, s. 206.

<sup>225</sup> Samuel Jakub Imber (1889–1942), pseud. Jan Niemiara, Sz. Jakobi – poeta i publicysta. Pisał w jidysz i po polsku. Debiutował w roku 1909 tomem wierszy *Wos ich zing un zog* (Co śpiewam i mówię). Był związany ze środowiskiem lwowskim, od 1928 r. mieszkał w Krakowie. Autor znanego zbioru wypowiedzi polemicznych dotyczących nacjonalizmu i antysemityzmu w kulturze – *Ay czystejsz rasy* (1934). Zamordowali go nacjonałiści ukraińscy po wkroczeniu Niemców do Lwowa.

<sup>226</sup> „Ośrodek Artystów” ku czci S. J. Imbera, „Nowy Dziennik” 1935, nr 341, s. 10.

<sup>227</sup> *Wieczór autorski Beera Horowitza*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 265, s. 15.

lektualista. Troszcząc się o rozwój kultury żydowskiej nie zapomniano o plastykach, traktowano ich z dużą życzliwością – zwłaszcza elity były świadome konieczności wspierania ich działań i roli, jaką mają oni do wypełnienia w życiu żydowskiej społeczności miasta. Niestety, sympatia „ludu” lokowała się gdzie indziej. Żydowscy rzemieślnicy, sklepikarze nie interesowali się wystawami w Żydowskim Domu Akademickim, solidarnie ignorowali co ambitniejsze przedstawienia zespołów sprowadzanych do Krakowa przez lokalnych pasjonatów żydowskiego teatru – doprowadzając osoby zaangażowane w te przedsięwzięcia do prawdziwej rozpacz. Utyskiwań, jakie latami przewijały się na stronach „Nowego Dziennika”, na miłośników teatralnej tandety, szmiry – „muzy podkasanej”, nie można nawet porównywać z narzekaniami, jakie wywoływała obojętność żydowskiej publiczności na działania podejmowane przez artystów.

Mimo zainteresowania, jakim bardziej wykształceni i „świadomi narodowo” krakowscy Żydzi darzyli żydowskich plastyków, wydaje się, iż przegrywali oni starcie z miłośnikami teatru i o dotacje, i o uwagę, jaką budziły ich poczynania. Może właśnie dlatego „Ośrodek Artystów” zamknięto, a artyści zmuszeni byli ostatecznie przenieść się do lokalu Żydowskiego Towarzystwa Teatralnego. Do otwarcia kameralnej sceny przy ulicy Stolarskiej doszło w roku 1936, gdy przewodniczącym Towarzystwa został Mojżesz Kanfer<sup>228</sup>. Lokal szybko stał się ważnym centrum kulturalnym Krakowa. Odbываły się w nim nie tylko przedstawienia, ale również wykłady, dyskusje, spotkania towarzyskie. Oprócz żydowskich prelegentów odczyty i prelekcje wygłaszali na Stolarskiej także nieżydowscy uczeni i artyści<sup>229</sup>. Jak pisze Katarzyna Gawęł: „Rzadko zjawiał się tu widz przypadkowy, z ulicy, przychodzący z biletem, jak do teatru. Miejsce bowiem bardzo szybko, właściwie od pierwszych chwil jego istnienia, stało się elitarne”<sup>230</sup>.

Członkowie Zrzeszenia, wydaje się, czuli się tu zupełnie swobodnie, niemal jak gospodarze. Nie tylko urządzali na Stolarskiej swoje wystawy, ale uczestniczyli również w wieczorach kabaretowych, szopkach, zapraszali publiczność do dyskusji na temat kondycji sztuki żydowskiej<sup>231</sup>. Być może otwarcie lokalu przy Stolarskiej było rozwiązaniem kompromisowym. Nie mogąc utrzymać kilku placówek kulturalnych w Krakowie, krakowscy Żydzi zdecydowali się łożyć na jedną z nich. Towarzystwo utrzymywało się niemal wyłącznie z wpływów z biletów i datków osób zainteresowanych rozwojem żydowskiej kultury. Kahał nie wsparł organizacji żadną subwencją. Suma, jaką na działalność teatru żydowskiego przeznaczała gmina krakowska, została w roku 1936 zredukowana „do mini-

<sup>228</sup> Nazwą Żydowskie Towarzystwo Teatralne często posługiwano się na stronach „Nowego Dziennika”. Katarzyna Gawęł pisze o Towarzystwie „Krakowski Teatr Żydowski” albo o Towarzystwie Teatralnym. K. Gawęł, *Działalność Towarzystwa „Krakowski Teatr Żydowski”, [w:] Teatr żydowski w Krakowie...*, s. 81–108.

<sup>229</sup> Ibidem, s. 94.

<sup>230</sup> Ibidem, s. 95.

<sup>231</sup> Wspomina o takich dyskusjach Katarzyna Gawęł, ibidem, s. 94.



mun<sup>232</sup>. Znaczenie miała z pewnością również lokalizacja pomieszczeń przy Stolarskiej. Otwarcie takiej placówki w centrum miasta było od dawna marzeniem miłośników teatru żydowskiego w Krakowie – sposobem, aby wyjść z działalnością poza żydowską dzielnicę i przyciągnąć również żydowskiego „snoba”, który nigdy by nie zajrzał do „budy” na Bocheńską (jak określano pomieszczenia na Kazimierzu, goszczące żydowskie zespoły teatralne)<sup>233</sup>. Dla artystów była to prawdopodobnie również dobra okazja, aby zaprezentować się szerszej publiczności.

Niepowodzenie artystów mogło mieć jeszcze jedną przyczynę. Ważnym impulsem, który skłonił twórców żydowskich w mieście do podjęcia starań o utworzenie „Ośrodka Artystów” musiały być prace prowadzone przy ulicy Łobzowskiej. Pierwsza wzmianka na łamach „Nowego Dziennika” o planach artystów żydowskich pojawiła się kilka dni po uroczystym otwarciu związkowego lokalu – „Domu Plastyków”, który wraz ze swą nieocenioną kawiarnią miał się wkrótce stać prawdziwym magnesem przyciągającym nie tylko młodych krakowskich artystów i literatów, ale również całe grono „tych, których snobistyczne ciągoty gnały w środowisko malarzy, pisarzy i poetów”<sup>234</sup>. Być może „Kawiarnia Plastyków” wchłonęła również młodych twórców krakowskiego Zrzeszenia. Środowisko „Nowego Dziennika”, związani z organizacją artyści i krytycy sprzyjali związkowej inicjatywie<sup>235</sup>. Członkowie Zrzeszenia z pewnością bywali u „Plastyków” – na pewno częstym gościem na Łobzowskiej był Henryk Weber, który z bywalcami lokalu dzielił się swymi rozważaniami na temat sztuki i był stałym recenzentem organizowanych tam przedstawień teatru „Cricot”<sup>236</sup>. Na pewno w kawiarni bywali również związani ze Zrzeszeniem Karol Förster – aktor teatru „Cricot”, oraz Hanka Landau-Eigerowa, związana ze scenką kabaretową „Tam-Tam”, założoną w 1935 r. przy teatrze „Cricot”<sup>237</sup>. Nie można wykluczyć, że powodem niepowodzenia inicjatywy założenia „Ośrodka Artystów” była konkurencja, jaką stanowił dla niego najmodniejszy wówczas lokal cyganerii artystycznej Krakowa.

## Projekt utworzenia Muzeum Żydowskiego w Krakowie

O projekcie urządzenia Muzeum Żydowskiego w Krakowie było wiadomo niemal od pierwszych miesięcy istnienia Zrzeszenia. W lutym 1932 r., gdy przygotowania do wystawy Maurycego Gottlieba były w toku, informowano czytel-

<sup>232</sup> Ibidem, s. 91; M. Bułat, *Krakowska mozaika teatralna*, [w:] *Teatr żydowski w Krakowie...*, s. 55

<sup>233</sup> Por. E. Prokop-Janiec, *Mojżesz Kanfer a teatr jidysz*, [w:] *Teatr żydowski w Krakowie...*, s. 136; K. Gawęł, *op. cit.*, s. 89, 93.

<sup>234</sup> Z. Nardelli, *Kawiarnia Plastyków*, [w:] *Cyganeria...*, s. 367–382.

<sup>235</sup> Zob. rozdz. „Działalność publicystyczna...”, s. 123.

<sup>236</sup> W.J. Dobrowolski, „Cricot” i „Poltea”, [w:] *Cyganeria...*, s. 359.

<sup>237</sup> J. Lau, *Teatr Artystów Cricot*, Kraków 1967, s. 21, 120.

ników „Nowego Dziennika”, że „grono wielbicieli artysty zakupiło piękny obraz”, jeden z autoportretów Gottlieba<sup>238</sup>. Dzieło miało dać początek kolekcji Muzeum Sztuki Żydowskiej w Krakowie, a zarazem trwale związać instytucję z pamięcią artysty, „największego malarza żydowskiego w Polsce”<sup>239</sup>. Do pomysłu powrócono ponad rok później, podczas walnego zgromadzenia członków organizacji. Powołany wtedy komitet, mający na celu utworzenie Muzeum Żydowskiego w Krakowie uchwalił, iż instytucja powstanie jeszcze w tym samym roku<sup>240</sup>.

W lutym 1934 r. Leo Schönker informował, że Zrzeszenie dysponuje już lokalem, w którym będzie można pomieścić kolekcję – dzięki poparciu prezydenta Krakowa Mikołaja Kaplickiego artystom w zamian za uiszczanie czynszu „minimalnej wysokości” wynajęto trzecie piętro kazimierskiego ratusza<sup>241</sup>. Koszty adaptacji pomieszczeń na cele muzealne szacowano na około sto tysięcy złotych. Zaprojektowanie nowego podziału wnętrza i dokonanie koniecznych przeróbek architektonicznych powierzono inżynierowi Kreislerowi<sup>242</sup>. Co roku planowano oddawać do użytku publiczności kolejne części wystawy – łącznie realizacja projektu miała trwać cztery lata.

Projekt ekspozycji nakreślony przez Leo Schönkera w pierwszym numerze „Sztuki i Życia Współczesnego” przedstawiał się imponująco. Artyści myśleli o stworzeniu czegoś więcej niż kolekcji cennych judaików. Zasadniczą część zbiorów miała stanowić sztuka współczesna – dzieła wybitnych żydowskich malarzy i rzeźbiarzy. Oprócz zbiorów sztuki muzeum miało pomieścić ekspozycję poświęconą „twórczości żydowskiej z różnych dziedzin wiedzy i kultury”. Dział obejmujący zabytki żydowskiego przemysłu artystycznego miał zawierać przykłady wszystkich charakterystycznych sprzętów liturgicznych, które obecnie, jak ubolewał Schönker, niszczejają bezpowrotnie lub tracą swe walory wskutek niewłaściwych i dyletanckich napraw. Ponadto na ekspozycji miały się znaleźć dokumenty, księgi, akty nadania Żydom praw przez polskich królów<sup>243</sup>.

W galerii obrazów i rzeźb planowano zebrać dzieła „klasyków sztuki żydowskiej z Maurycym Gottliebem na czele”. Miały być to obrazy „braci Hirszenbergów, Józefa Izraëlsa, Pissarra, Lessera Ury, Kohna, Kaufmanna, Modiglianiego”. Wśród dzieł rzeźbiarskich organizatorzy pragnęli zgromadzić przykłady twórczości artystów „tej miary, co Glicenstein, Aronsohn i Hochman”. W dziale poświę-

<sup>238</sup> *Przed wystawą pamiątkową Maurycego Gottlieba*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 48, s. 9.

<sup>239</sup> *Ibidem*.

<sup>240</sup> Archiwum Państwowe w Krakowie, StGKr 247, s. 333–335. *Z Zrzeszenia Artystów Żydowskich...*, s. 15.

<sup>241</sup> L. Schönker, *Muzeum Żydowskie w Krakowie*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 37–39.

<sup>242</sup> Zapewne Edwardowi Kreislerowi, absolwentowi Wydziału Architektonicznego Politechniki Łwowskiej, zatrudnionemu od kwietnia 1926 r. w krakowskim Urzędzie Budownictwa Miejskiego, od listopada 1934 r. pełniącemu funkcję jego kierownika. Zob. B. Zbroja, *Miasto umarłych. Architektura publiczna Żydowskiej Gminy Wyznaniowej w latach 1868–1939*, Kraków 2005, s. 140.

<sup>243</sup> L. Schönker, *Muzeum Żydowskie...*, s. 37–38.



conym sztuce współczesnej zamierzano – niezwykle ambitnie – umieścić obrazy co najmniej trzystu artystów, bo na taką liczbę szacowano środowisko działających w świecie plastyków żydowskich, których dzieła powinny być reprezentowane w krakowskiej kolekcji. Miały to być między innymi obrazy Maxa Liebermana, Marca Chagalla, Chaima Soutine'a, rzeźby Aleksandra Archipenki, Jehudo Epsteina, Abrahama Ostrzegi. Ostatni dział kolekcji, historyczno-edukacyjny, miał na celu wykazanie „udziału Żydów w ogólnoświatowym dorobku kulturalnym i cywilizacyjnym”. Ta część ekspozycji miała obejmować dział filozofii – „od uczonych babilońskich poprzez Spinozę, Majmonidesa aż do Marksa i Einsteina”; medycyny – „od lekarzy egipskich poprzez hiszpańskich, holenderskich aż do Freuda i Hirszfelda” oraz dział innych gałęzi wiedzy i postępu technicznego<sup>244</sup>.

Pomysłodawcy liczyli, iż część eksponatów uda się zdobyć drogą darowizn oraz przyjmowania dzieł sztuki w depozyt. Artyści również pragnęli ułatwić stworzenie kolekcji – na odbywającym się w Krakowie latem 1933 r. I Ogólnopolskim Zjeździe Plastyków Żydowskich uchwalono, że przy okazji odbywających się wystaw artyści będą oddawać na rzecz muzeum po jednym obrazie wybranym przez powołane w tym celu jury<sup>245</sup>.

Artyści mieli nadzieję, że wyposażone w cenne eksponaty Muzeum Żydowskie w Krakowie stanie się atrakcją i dla turystów, i dla mieszkańców miasta. Był to zapewne argument, jakim się posługiwali, pertraktując z władzami miasta. Gmina rzeczywiście użyczyła inicjatorom projektu lokalu na korzystnych warunkach, jednak realizując kolejne etapy przedsięwzięcia, artyści mogli liczyć już tylko na siebie. Po raz kolejny zwrócono się więc do społeczeństwa żydowskiego, gorąco apelując o datki, tym bardziej, że suma do uzbierania była znaczna. Aby umożliwić zrealizowanie projektu zorganizowano między innymi tydzień propagandy Muzeum Żydowskiego, planowano powołać Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Żydowskiego, zamierzano też na łamach „Nowego Dziennika” oraz „Sztuki i Życia Współczesnego” regularnie poruszać problematykę dotyczącą prowadzonych prac<sup>246</sup>.

Do realizacji tak ambitnego przedsięwzięcia pchnął krakowskich artystów przykład instytucji funkcjonujących w Europie – czasem już od kilkudziesięciu lat. Leo Schönker wymieniał je w swoim tekście: założone w 1894 r. Muzeum Żydowskie w Wiedniu, muzeum w Pradze istniejące od 1908 r., muzeum berlińskie. Otwarcie tego ostatniego, zaledwie w 1933 r., mogło stanowić dla krakowskich artystów bezpośredni impuls do podjęcia starań o stworzenie własnej kolekcji.

Muzea żydowskie zakładano nie tylko w europejskich miastach położonych na zachód od Krakowa. W roku 1913 muzeum judaików otwarto przy Hebrew Union College w Cincinnati<sup>247</sup>. Trzy lata później powstały Żydowskie Muzeum

<sup>244</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>245</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>246</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>247</sup> *Berlin Metropolis: Jews and the new culture, 1890–1918* (katalog wystawy), red. E.D. Bilski, Muzeum Żydowskie, Nowy Jork 2000, s. 250.

Historyczne w Odessie oraz Żydowskie Muzeum Etnograficzne w Piotrogradzie. Chociaż Schönker pominął je w swoim tekście, warto o nich wspomnieć, gdyż tak samo jak przykład Wiednia czy Pragi świadczą, iż inicjatywa stworzenia Muzeum Żydowskiego w Krakowie pojawiła się stosunkowo późno. To pewne zapóźnienie krakowskiego środowiska widoczne jest również na gruncie polskim. Dzięki zapisowi Mathiasa Bersohna Muzeum Żydowskie w Warszawie powstało już w 1910 r., tego samego roku zrodził się pomysł stworzenia podobnej instytucji we Lwowie – zrealizowany dopiero w 1934 r.<sup>248</sup> Od roku 1913 Muzeum Żydowskie istniało również w Wilnie przy Żydowskim Towarzystwie Historyczno-Etnograficznym im. Szymona An-skiego<sup>249</sup>. Natomiast w Krakowie nie dość, że pomysł stworzenia muzeum zrodził się stosunkowo późno, to do jego realizacji nigdy nie doszło<sup>250</sup>.

Wkrótce po zaanonsowaniu projektu na łamach prasy wzmianki na temat muzeum przestały się ukazywać. Co prawda do pomysłu powrócono w Krakowie jeszcze raz – w drugiej połowie lat trzydziestych, brak jednak jakichkolwiek wskazówek pozwalających sądzić, iż w jego realizację nadal zaangażowani byli artyści. Wiadomości na temat planów stworzenia w Krakowie Muzeum Żydowskiego oraz ochrony żydowskich zabytków miasta pojawiły się w „Gazecie Gminnej” w roku 1937. Z pomysłem wyszedł kahał. Nad jego realizacją mieli czuwać między innymi Władysław Molkner, prof. Biberstein, radca Freilich, dr Freilichówna, prof. Mahler – członkowie „komitetu konstytuującego”<sup>251</sup>. Inicjatorzy projektu planowali zin-

<sup>248</sup> Mathias Bersohn (1823–1908), historyk sztuki i kultury, członek Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności, kolekcjoner, bankier, społecznik, członek Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, Muzeum Germańskiego w Norymberdze, w latach 1871–1874 członek Zarządu Warszawskiej Gminy Starozakonnnych. Darował swoje zbiory Towarzystwu Zachęty Sztuk Pięknych, Muzeum Narodowemu w Krakowie, Bibliotece Jagiellońskiej oraz poznańskiemu Towarzystwu Przyjaciół Nauk. Z judaików, jakie przekazał w roku 1905 gminie żydowskiej w Warszawie, utworzono Muzeum Starożytności Żydowskich jego imienia.

<sup>249</sup> Szymon An-ski, właśc. Salomon (Szlijme) Zajnwel (Zangwił) Rapaport (1863–1920), pisarz, poeta, etnograf. W latach 1911–1914 prowadził ekspedycję badającą żydowski folklor Wołynia i Podola. Opisał ją w czterech tomach wspomnień zatytułowanych *Churban ha-Jehudim be-Polin, Galicja u-Bukowina* (hebr. Zagłada Żydów w Polsce, Galicji i na Bukowinie), opublikowanych w latach 1921–1924. Organizował pomoc dla Żydów, którzy ucierpieli w czasie pierwszej wojny światowej. Przyczynił się do założenia w Wilnie Żydowskiego Towarzystwa Historyczno-Etnograficznego. Stworzył hymn Bundu *Di Szvue* (żyd. Przysięga). Około 1914 r. napisał słynną później pod tytułem *Dybuk* sztukę teatralną, w pierwowzorze zatytułowaną *Cwiszn cwej weltn* (Na pograniczu dwu światów).

<sup>250</sup> Istniało również w latach międzywojennych Muzeum Żydowskie w Gdańsku, złożone w części ze zbiorów Lessera Giełdzińskiego. *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928* (katalog wystawy), red. R. Apter-Gabriel, Muzeum Izraela, Jerozolima 1987, s. 246; R.I. Cohen, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, Berkeley–Los Angeles 1998, s. 198–219 (Institutionalization of Jewish Art in Europe).

<sup>251</sup> W projekt zaangażowali się również: Stempel, Schermant, Ajsenstadt. *Z sekcji ochrony zabytków i budowy muzeum żydowskiego*, „Gazeta Gminna” 1937, nr 5, s. 4.



wentaryzowanie i zabezpieczenie zabytków żydowskich w Krakowie, urządzenie wystawy sztuki żydowskiej oraz eksponatów dokumentujących dorobek naukowy Żydów, urządzenie wycieczek popularyzujących żydowskie pamiątki miasta<sup>252</sup>.

Nie wydaje się, aby komitet osiągnął wiele, skoro kilka miesięcy później Henryk Weber ubolewał nadal – tak jak od lat: „Żydostwo krakowskie jest spadkobiercą wspaniałych historycznych zabytków, które dla niego prawie że nie istnieją, dopóki nie ma fachowej opieki i świadomego kierownictwa”<sup>253</sup>. O żadnym godnym uwagi sukcesie komitetu nie zanotowano też na stronach „Nowego Dziennika”, będącego, jak wiadomo, dość szczegółową kroniką wydarzeń żydowskiego Krakowa.

Warto wspomnieć, iż komitet założony z inicjatywy kahału nie był pierwszą instytucją powołaną w mieście w celu ochrony żydowskich zabytków. Kilka lat wcześniej założono w Krakowie Towarzystwo Ochrony Zabytków Żydowskich Krakowa<sup>254</sup>. W jego skład weszli między innymi Rudolf Beres, Wilhelm Berkelhammer, dr Ch. Freilich, T. Wexner oraz Leo Schönker<sup>255</sup>. Członkom owej organizacji chyba również nie udało się wiele zdziałać, skoro pięć lat po założeniu Towarzystwa starania o stan żydowskich zabytków w mieście trzeba było rozpoczynać na nowo<sup>256</sup>.

<sup>252</sup> Z zabytków żydowskich na Kazimierzu, „Gazeta Gminna” 1937, nr 4, s. 7; Z sekcji ochrony zabytków i budowy muzeum żydowskiego, „Gazeta Gminna” 1937, nr 6, s. 12. Informacje dotyczące muzeum projektowanego przez gminę zachowały się również w materiałach archiwalnych przechowywanych obecnie w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie: Gmina Wyznaniowa Żydowska, Kraków 759 oraz w Archiwum Państwowym w Krakowie, KKO.Kr 150. O próbie stworzenia w latach międzywojennych Muzeum Żydowskiego w Krakowie wspominał w 1958 r. J. Dancyger. Inicjatorem projektu miał być ówczesny przewodniczący gminy żydowskiej Rafał Landau. Muzeum miało się mieścić w Starej Bóżnicy. Plan „nie doszedł do skutku ze względu na separatyzm i zacofanie poszczególnych zarządów bóżnic, które nie chciały wydać posiadanych u siebie eksponatów”, jak pisał autor. J. Dancyger, *Muzeum żydowskie w Krakowie*, „Nasz Głos” (dodatek do „Fołks-Sztyme”) 1958, nr 4 (29), s. 4.

<sup>253</sup> H. Weber, *Godzina z A. Neumanem*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 50, s. 9.

<sup>254</sup> Tym razem inicjatorom przedsięwzięcia za wzór mogły posłużyć: Gesellschaft für Sammlung und Konservierung von Kunst und historischen Denkmälern des Judentums założone w Wiedniu w 1895 r., Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmälern założone w 1897 we Frankfurcie nad Menem, Towarzystwo Ludoznawcze z Hamburga, istniejące od roku 1908 w Petersburgu Żydowskie Towarzystwo Historyczne i Etnograficzne, wileńskie Żydowskie Towarzystwo Historyczno-Etnograficzne założone w 1913 r., oficjalnie zarejestrowane osiem lat później.

<sup>255</sup> Wymienione osoby tworzyły komitet organizacyjny, mający na celu opracowanie statutu Towarzystwa Ochrony Zabytków Żydowskich Krakowa. *Ochrona zabytków żydowskich w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 109, s. 9.

<sup>256</sup> Do aktywniejszych członków Towarzystwa, jak się wydaje, należał Rudolf Beres. W krakowskim Archiwum Państwowym (BB 183, s. 1–3) zachowała się jego korespondencja z Majerem Bałabanem na temat rekonstrukcji cmentarza przy ul. Szerokiej, prowadzonej z inicjatywy między innymi krakowskiej gminy żydowskiej.

Trudno wyrokować, co stanowiło większą przeszkodę w realizowaniu pomysłów, jakie pojawiały się w Krakowie – trudności finansowe czy też marazm i obojętność społeczeństwa. Może osobom w nie zaangażowanym brakowało determinacji – właśnie z powodu obu wspomnianych czynników? Wydaje się, że projekt stworzenia Muzeum Żydowskiego w Krakowie – inwestycja niezwykle kosztowna – raczej od początku skazany był na niepowodzenie. Nie udało się go zrealizować, cenna jest jednak sama informacja, iż w Krakowie planowano stworzenie takiej instytucji. Artyści, inteligencja zdawali sobie sprawę z wartości wytworów żydowskiego rzemiosła artystycznego, chcieli je ratować przed zniszczeniem i dewastacją. Dążąc do stworzenia muzeum, pragnęli udokumentować piękno zawarte w wytworach żydowskiej sztuki stosowanej i dowieść, jak bogatą tradycją w zakresie sztuk pięknych mogą poszczycić się Żydzi. Podobne cele miała do spełnienia planowana przez artystów w roku 1934 galeria sztuki współczesnej oraz ekspozycja mająca uświadamiać zwiedzającym muzeum rolę, jaką Żydzi odgrywali i odgrywają w rozwoju różnych dziedzin nauki. Działania mające doprowadzić do stworzenia Muzeum Żydowskiego w Krakowie stanowiły jeszcze jeden przejaw troski krakowskich Żydów o rozwój kulturalny społeczności, którą tworzyli – troski obejmującej wszystkie bez mała dziedziny życia kulturalnego. Prawdopodobnie właśnie dlatego, z powodu długiej listy potrzeb i czekających na realizację projektów tak trudno było wcielić w życie pojawiające się w Krakowie inicjatywy<sup>257</sup>.

## „Sztuka i Życie Współczesne” – organ prasowy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie

Decyzja o wydawaniu własnego czasopisma zapadła na walnym zgromadzeniu członków Zrzeszenia w czerwcu 1933 r. Ukazanie się pierwszego numeru zapla-

<sup>257</sup> Krakowscy Żydzi chcieli mieć własne muzeum tak jak każda cywilizowana, świadoma swej historii społeczność. Chcieli mieć muzeum podobnie jak teatr, galerie, towarzystwa śpiewacze i zespoły instrumentalne – wszystko to, co składa się na życie kulturalne społeczeństwa, świadczy o stopniu jego rozwoju, poziomie cywilizacyjnym, wartości jego kultury. I po co jeszcze? Odpowiedzieć można słowami Mojżesza Kanfera, wypowiadającego się co prawda na temat teatru, ale w sposób dający wyobrażenie o jego stosunku do kultury żydowskiej w ogóle: „Tam, gdzie dociera słowo żydowskie, które pada ze sceny teatru żydowskiego, tam tworzy się w duszach wał ochronny przeciwko asymilacji, tam kształtuje się poczucie odrębności naszej kultury, która chce być i pozostać żydowską z ducha, a europejską pod względem formy. Nawet [...] zasymilowany inteligent żydowski odczuwa pełen zadumy, że kultura żydowska nie jest rzeczą martwą, gdy ze sceny przemawiają do niego Szolem Alejchem, Peres, Asz, Lejwik i An-ski. Mimo więc że czasy są bardzo ciężkie, nikt nie powinien uchylić się od odpowiedzialności za losy tej ważnej placówki narodowej, każdy musi sobie powiedzieć: «*Tua res agitur...*» – o twoją chodzi sprawę...” – M. Kanfer, *O sanację teatru żydowskiego w Polsce*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 139, s. 10–11.



nowano na 15 października tego roku. Redagowania czasopisma podjęli się malarze Norbert Nadel i Emil Schinagel. Sprawozdanie z czerwcowego spotkania członków Zrzeszenia, opublikowane w „Nowym Dzienniku”, zawiera informacje na temat osób, które artyści planowali pozyskać do współpracy. Znaleźli się wśród nich: historyk Majer Bałaban, publicysta „Miesięcznika Żydowskiego” oraz „Naszego Przeglądu” Michał Weinzieher, Otto Schneid z Żydowskiego Instytutu Naukowego w Wilnie, malarze Tytus Czyżewski i Leon Chwistek oraz członkowie redakcji „Nowego Dziennika” – Wilhelm Berkelhammer, Mojżesz Kanfer i Henryk Weber<sup>258</sup>.

Pierwotnego planu nie udało się zrealizować – pierwszy numer czasopisma zatytułowanego „Sztuka i Życie Współczesne” ukazał się dopiero w roku następnym, w lutym<sup>259</sup>. W międzyczasie doszło do powiększenia komitetu redakcyjnego pisma, do którego dołączył w funkcji redaktora odpowiedzialnego prof. Ignacy Müller. Numer zawierał jedenaście artykułów pióra dziesięciu autorów, z pominięciem reklam liczył czterdzieści cztery strony. Autorami większości tekstów byli członkowie Zrzeszenia. Część artykułów napisały osoby niezwiązane do tej pory z organizacją.

W krótkim tekście zamieszczonym na pierwszej stronie redaktorzy czasopisma informowali czytelników o celach, jakie stawiają przed sobą. Znalazły się wśród nich między innymi: rozbudzenie zainteresowania sztuką, informowanie, zamieszczanie tekstów o charakterze krytycznym. Czasopismo miało służyć nawiązaniu i ułatwianiu kontaktów między artystami a publicznością. „Współpraca – pisali redaktorzy – nie będzie się ograniczała do jakiejś grupy narodowej czy towarzyskiej, przeciwnie służyć ma jak najszerzszemu zbliżeniu i porozumieniu społeczeństwa polskiego i żydowskiego na terenie sztuki”<sup>260</sup>. Tekst zawierał wyrazistą aluzję do aktualnej sytuacji: „Żyjemy w okresie rozpętania ponurych namiętności i nienawiści. Zagłada grozi największym tworum ducha ludzkiego. Jako artyści żywimy nadzieję, że sztuka przetrzezie pomost nad przepaścią i zbliży ku sobie ludzi dobrej woli – ludzi, którym przyszłość kultury jest droga”<sup>261</sup>.

Pierwszym w kolejności artykułem opublikowanym na łamach czasopisma był tekst Leona Chwistka, jedyne z wymienionych wyżej współpracowników, którego artystom rzeczywiście udało się pozyskać<sup>262</sup>. Nie dziwi bynajmniej ani to, że artyści starali się o taki kontakt, ani to, że Chwistek nań przystał. Artysta, wybitny matematyk, zjednał sobie sympatię w środowisku artystów żydowskich w Krakowie niedawnymi publikacjami – *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce* oraz tekstem *Rola Żydów w rozwoju kultury współczesnej*, zamieszczonym w pracy zbioro-

<sup>258</sup> *Z Zrzeszenia Artystów Żydowskich...*, s. 15.

<sup>259</sup> W nakładzie tysiąca egzemplarzy. C. Brzoza, *Jewish Periodicals in Cracow (1918–1939)*, [w:] *Bibliographies of Polish Judaica. International Symposium, Cracow 5th – 7th July 1988 (Proceedings)*, Kraków 1993, s. 101 (Studia Polono-Judaica: Series Librorum Congressus, 1).

<sup>260</sup> *Od Redakcji*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 2.

<sup>261</sup> *Ibidem*.

<sup>262</sup> L. Chwistek, *Zagadnienie środowiska artystycznego*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 3–4.

w jej *Alma Mater Hebraica*, wydanej przez lwowski oddział Towarzystwa Przyjaciół Uniwersytetu Hebrajskiego<sup>263</sup>. W obu pracach, podejmując dyskusję ze zwolennikami coraz częściej formułowanych twierdzeń o rzekomej szkodliwości i rozkładowości „elementu żydowskiego”, autor ujawnił swoją dosyć jednoznaczną postawę w tak zwanej kwestii żydowskiej. Chwistek wyrażał pogląd, iż „kultura rozwija się w pierwszym rzędzie dzięki udziałowi elementów obcych”. Można przytoczyć, uważał, „szereg przykładów z ostatnich czasów, że wszędzie, gdzie wytworzyło się niezwykle silne środowisko artystyczne lub naukowe, biorą w tym udział elementy obce”<sup>264</sup>. „Moim zdaniem – pisał – jedynym czynnikiem szkodliwym dla kultury jest bierność i bezmyślność”. Jak zauważał, gdyby do rywalizacji między Żydami i Polakami „nie mieszały się brutalne czynniki, nic wspólnego z kulturą nie mające, walka ta byłaby dla obu stron zapładniająca i obfita w plon – w obecnych warunkach zamienia się ona zbyt łatwo w ordynarną polemikę, która zarówno na jedną, jak i drugą stronę działa w wysokim stopniu hamująco”<sup>265</sup>.

Chociaż można by się zastanawiać czy Chwistek nie ulegał w pewnym stopniu propagandzie nacjonalistycznej, używając w stosunku do Żydów określenia „obcy” jego przesłanie należy uznać za zupełnie klarowne. „Uważam Żydów za element kulturalnie dodatni”, pisał<sup>266</sup>. Szukając odpowiedzi na pytanie o przyczynę wytworzenia się tak bardzo niesprzyjającej dla Żydów sytuacji na arenie międzynarodowej, twierdził: „społeczeństwa, które dobrze prosperują, są dla Żydów dobrze usposobione, a gdy im się nie powodzi, wówczas widzą najbliższych winowajców w Żydach. Tym tłumaczę to, co się obecnie dzieje w Niemczech”. Pisał również: „W chwili obecnej oczekuję, że w nowych warunkach udział Żydów w pracy kulturalnej u nas bardzo wybitnie wzrośnie. Bardzo bym się cieszył, gdyby przyszło do napływu wybitnych naukowych sił żydowskich z Niemiec do Polski, bo mam przekonanie, że na tym siła państwa i społeczeństwa może tylko zyskać”<sup>267</sup>. Chwistek oczekiwał, iż Żydzi nadal będą aktywnie współtworzyć kulturę polską, nie przeszkadzało mu to wszakże ze zrozumieniem odnosić się do syjonistów i idei żydowskiego odrodzenia narodowego. Szczególnym poparciem autora cieszyła się działalność Uniwersytetu Hebrajskiego: „Sprawę rozwoju Uniwersytetu Hebrajskiego uważam za część pracy odrodzieńczej narodu żydowskiego. Mam najzupełniejsze uznanie dla syjonizmu. Uważam, że jest to ruch, który może wpłynąć tylko korzystnie na odrodzenie duchowe Żydów, albowiem daje im cel i myśl przewodnią w życiu”<sup>268</sup>.

<sup>263</sup> L. Chwistek, *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce*, Warszawa 1933; idem, *Rola Żydów w rozwoju kultury współczesnej*, [w:] *Alma Mater Hebraica*, Lwów 1933, s. 6–7. Zob. też: J. Bleiberg, *Polski uczony o kulturotwórczej roli Żydów*, „Miesięcznik Żydowski” 1934, s. 87–89.

<sup>264</sup> L. Chwistek, *Rola Żydów...*, s. 7.

<sup>265</sup> L. Chwistek, *Zagadnienia kultury...*, s. 133.

<sup>266</sup> L. Chwistek, *Rola Żydów...*, s. 7.

<sup>267</sup> Ibidem, s. 6–7.

<sup>268</sup> Ibidem.



Poglądy Chwistka tworzyły interesującą mozaikę: Żydzi stanowią naród – a nie grupę religijną czy etniczną, są w polskiej kulturze elementem obcym – zarazem elementem pożądanym. Odrębność Żydów jest wartością godną pielęgnowania, ich rozliczne talenty – Chwistek nie wątpił bowiem, że są oni nieprzeciętnie uzdolnieni – powinny zostać wyzyskane przez państwo polskie. Jeżeli zaś Żydzi zechcą swe zdolności wykorzystać, pracując na rzecz budowy własnej siedziby narodowej, będzie to godne i w pełni zrozumiałe zachowanie. Poglądy artysty z pewnością znajdowały uznanie w środowisku krakowskich syjonistów, skłonnych z jednokową dumą odnosić się do dorobku twórców związanych z nurtem żydowskiego odrodzenia narodowego, jak i artystów żydowskiego pochodzenia, których należałoby uznać przede wszystkim za twórców kultury polskiej. Zapewne nie bez związku z owym uznaniem tekst Chwistka opublikowany w zbiorze *Alma Mater Hebraica* przytoczono czytelnikom „Nowego Dziennika” w całości i – jak można przypuszczać, nie bez satysfakcji<sup>269</sup>. Naturalnie nieco inaczej na wypowiedź malarza zareagowała prasa nacjonalistyczna<sup>270</sup>.

Poglądy wyrażone przez Chwistka w artykule zamieszczonym w pierwszym numerze „Sztuki i Życia Współczesnego” niewiele odbiegają od tego, czym autor już wcześniej podzielił się ze swoimi czytelnikami – chociaż trzeba przyznać, iż pewne myśli zostały sformułowane jeszcze dosadniej. „Żyjemy w czasach wybuchu najgrubszych przesądów i panoszenia się jawnej głupoty. Doświadczenia wykluczające wszelką wątpliwość, bijące w oczy prawdy, wypróbowane od wieków, wyrzuca się na śmietnik w imię frazesów o czystości rasowej i uprzywilejowaniu pewnych narodów. Równocześnie puszcza się wodze najdzikszym instyngtom i popiera się jawne oszczerstwo i wołające o pomstę do Boga kłamstwo” – Chwistek zaczął swój tekst w nieco podobnym duchu, jak redaktorzy czasopisma. Dalej pisał na temat korzyści płynących z tolerancji: „Szowinizm rasowy i narodowy łączył się zawsze ze zbrodnią i zawsze był bardzo silnym hamulcem rozwoju kultury duchowej. Przeciwnie tolerancja prowadziła zawsze do wyżyn kultury i do rozwoju objętych nią środowisk”<sup>271</sup>. Swoją tezę autor zilustrował przykładem rozwoju środowiska paryskiego – w znacznej mierze spowodowanego intensywną współpracą Żydów rosyjskich i polskich.

W dalszej części artykułu autor pisał o potrzebie wytworzenia odpowiedniego środowiska, które umożliwiłoby rozwój artystyczny – środowiska, którego wiel-

<sup>269</sup> L. Chwistek, *Rola Żydów w rozwoju kultury współczesnej*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 347, s. 5.

<sup>270</sup> Zob. A. Nowaczyński, *Ofensywa: Chwistek i chybistki*, „Myśl Narodowa” 1934, nr 25, s. 383. Wypowiedź Chwistka opublikowaną w zbiorze *Alma Mater Hebraica* autor określił mianem „pochlebnej klasówki”. „Zachęcony (pod-jud-zony) przez swój stolik kawiarniany” Chwistek – „pół-inteligent z doktoratem», prymityw z *darkest Lodomerry*” miał następnie napisać całą broszurę o kulturze duchowej w Polsce. Publikacja Chwistka na łamach „Sztuki i Życia Współczesnego” najwyraźniej uszła uwadze Nowaczyńskiego.

<sup>271</sup> L. Chwistek, *Zagadnienie środowiska...*, s. 3.

kość „polega na dziełach, które ono wydaje, a nie na rasie pracowników”<sup>272</sup>. Środowisko paryskie, zdaniem autora, spełnia ów postulat. Jednak Francja stanowiła zaledwie punkt odniesienia w tekście Chwistka, skoncentrowanym wokół zagadnienia, jak doprowadzić do wytworzenia odpowiedniego, twórczego środowiska artystycznego w Polsce. Aby w kraju zaistniały odpowiednie warunki, sprzyjające twórczości artystycznej, nie obejdzie się bez zrewidowania pewnych sądów na temat „sztuki rodzimej” i „rdzennych Polaków”, uważał autor<sup>273</sup>. Polska może stać się wielkim ośrodkiem twórczości, do którego będą zewsząd ściągać artyści, mimo że być może trudno to sobie wyobrazić. Aby rzeczywiście stało się to możliwe, trzeba połączyć i siły, i tradycje wszystkich narodów zamieszkujących polską ziemię – w szczególności tradycje „tak wspaniałe” jak w przypadku Żydów i Ukraińców, nie bacząc, „że ludzie ci nie są w stanie przejąć się polską tradycją szlachecką, bo zrozumieli już od dawna, że Polska to nie szlacheckość, nie kontusz i nie konfederatka, tylko lud roboczy, wytrwały, energiczny, prosto i ściśle rozumujący”<sup>274</sup>. Uzasadnieniu powyższych postulatów służyć miało zapewne odwołanie się autora do postaci Kazimierza Wielkiego – „króla chłopów” i „protektora narodu żydowskiego”. Swój artykuł Chwistek kończył z emfazą: „Polska przeznaczona jest do najwyższych zadań na wyżynach ducha i [...] zadania te rozwiązać może tylko pod tym warunkiem, że będzie krajem bezwzględnej wolności narodów i bezwzględnej sprawiedliwości społecznej”<sup>275</sup>.

Włączając niejako swą wypowiedź na łamach „Sztuki i Życia Współczesnego” środowisko twórców żydowskich w Krakowie w toczącą się dyskusję na temat sztuki narodowej, Chwistek sytuował owo środowisko zdecydowanie po jednej ze stron barykady.

Artykuł Chwistka sprawia wrażenie tekstu niemal programowego. Dlaczego napisanie go scedowano na osobę spoza organizacji? Poglądy Chwistka z pewnością były bliskie artystom żydowskim w Krakowie. Z jednej strony wyczulenie na sprawy kultury narodowej, z drugiej odcinanie się od wszelkiej ksenofobii, były postawą wtedy, w tym środowisku dosyć powszechnie podzielaną. Otwartość, z jaką autor odnosił się do problemów narodowościowych, istotnie zwracała uwagę. Chwistek nie był jakimś absolutnym wyjątkiem, wyrażając takie, a nie inne przekonania – niecodzienne było wszakże to, iż podawał je do publicznej wiadomości. A zaczął to czynić znacznie wcześniej niż inni intelektualiści, którzy początkowo,

<sup>272</sup> Ibidem.

<sup>273</sup> Ibidem, s. 4 oraz L. Chwistek, *Zagadnienia kultury...*, s. 62. Autor pisał między innymi: „Jednym z najtragiczniejszych hamulców naszej sztuki jest fetysz sztuki rodzimej”. Z entuzjazmem na temat sztuki i kultury francuskiej wypowiadał się również inny formista, Tytus Czyżewski, podkreślający potrzebę współpracy między polskim i francuskim środowiskiem artystycznym. Zob. A. Soczyńska, *Tytus Czyżewski, malarz, poeta*, Warszawa 2006, s. 181–187; T. Czyżewski, *Wystawy i projekty*, „Dziennik Poznański” 1934, nr 54, s. 2–3.

<sup>274</sup> L. Chwistek, *Zagadnienie środowiska...*, s. 4.

<sup>275</sup> Ibidem.



wobec nasilania się napaści antyżydowskich, przyjmowali postawę pełnego zażenowania milczenia (nie zapominając o intelektualistach gotowych przyklasnąć działaniom łobuzerii wszczynającej antysemitkę hece). Chwistek nazywał rzeczy po imieniu – próby jątrzenia na tle narodowościowym określał jako „pospolite chamstwo”<sup>276</sup>. Niestety, głos ludzi takich jak on był słabo słyszalny i ginął w natłoku wypowiedzi o zupełnie innej retoryce.

Poparcie wybitnego polskiego uczonego nie miało znaczącego wpływu na sytuację artystów żydowskich w Krakowie, spełniało jednak inną, nie mniej ważną funkcję – dawało poczucie moralnego wsparcia, przekonywało artystów o sympatii i zrozumieniu, z jakimi do ich działań odnosi się przynajmniej część nieżydowskiego społeczeństwa.

Artykuł Chwistka był jedynym tekstem z zamieszczonych w czasopiśmie tak bardzo nacechowanym społecznie i politycznie. Poza jego artykułem aluzje do aktualnej sytuacji zawierało wspomniane wyżej słowo wstępne redaktorów pisma. Oba teksty stanowiły smutny refleks atmosfery lat trzydziestych i pośrednio dowód samopoczucia i stanu świadomości artystów tworzących krakowskie Zrzeszenie. A były one w znacznym stopniu uzależnione od aktualnej sytuacji na scenie politycznej. Trudno byłoby pominąć w tym miejscu pewną refleksję. Cytowane teksty ukazały się na początku roku 1934. Do wybuchu wojny jeszcze wiele miało zmienić się na gorsze i w życiu politycznym, i w samopoczuciu społecznym. O tym, jak krakowscy Żydzi reagowali na kolejne wydarzenia dekady, można znaleźć informacje na łamach „Nowego Dziennika”.

Ze względu na tematykę i dosadność sformułowań tekst Chwistka wyróżniał się na tle innych artykułów zamieszczonych w czasopiśmie. Fakt, iż artysta ten, chociaż nie był Żydem, włączył się inicjatywę podjętą przez żydowską organizację, nie był niczym nadzwyczajnym – w numerze publikowali również Feliks Kopera oraz malarz Kazimierz Rutkowski. Pierwszy z nich w krótkim tekście przypominał o konieczności ochrony zabytków sztuki średniowiecznej, zwłaszcza rzeźby, stanowiącej świadectwo bujnego rozwoju sztuki w Polsce w tej epoce. Pisząc o konieczności zapewnienia odpowiednich warunków przechowywania dzieł sztuki, Kopera nawiązywał do realizowanego właśnie przedsięwzięcia, szeroko i z aplauzem komentowanego na łamach „Nowego Dziennika” – budowy nowego gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie<sup>277</sup>. Kazimierz Rutkowski publikował refleksje z pobytu w Afryce Północnej, dotyczące zachowanych na tym terenie antycznych mozaik<sup>278</sup>. Podobnie autorzy pozostałych tekstów zamieszczonych w pierwszym numerze czasopisma koncentrowali się na zagadnieniach artystycznych lub bliskich sztuce, nie zabierając głosu w sprawie problemów, jakie w swoim artykule poruszał Chwistek.

<sup>276</sup> L. Chwistek, *Zagadnienia kultury...*, s. 135.

<sup>277</sup> F. Kopera, *Ochrona zabytków sztuki średniowiecznej*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 11–12.

<sup>278</sup> K. Rutkowski, *Mozaiki w Afryce*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 15–16.

Oprócz autorów, którzy na łamach „Sztuki i Życia Współczesnego” wystąpili niejako „gościnnie”, w numerze opublikowało artykuły pięcioro członków Zrzeszenia: Emil Schinagel, Norbert Nadel, Syriusz Korngold, Leo Schönker oraz Jadwiga Sperling, która po raz pierwszy miała niniejszą publikacją dowieść swych ambicji literackich. Redaktorzy czasopisma Emil Schinagel i Norbert Nadel poruszyli podobną tematykę, stosunkowo często podejmowaną w owym okresie na łamach periodyków poświęconych kulturze. Nadła sprowokował do wypowiedzi właśnie jeden z artykułów opublikowanych w „Głosie Plastyków” – tekst Henryka Gotliba zatytułowany *Kto powinien pisać o malarstwie?*<sup>279</sup> Emil Schinagel, pisząc swój tekst, zapewne również miał na uwadze tę wypowiedź<sup>280</sup>.

Artykuł Henryka Gotliba zawierał nieco prowokacyjne tezy i o głosy w dyskusji wręcz się prosił. Wychodząc z założenia, że skoro „w sprawie nowych metod leczenia raka zabierają głos wyłącznie lekarze” albo „kiedy ukaże się jakaś nowa ustawa lub kodeks [...] to w sprawie tej zabierają głos oczywiście prawnicy”, malarz podobnego stanu rzeczy oczekiwał również w zakresie krytyki artystycznej<sup>281</sup>. Wyrażał niezadowolenie, że „prawo do wydawania sądów o malarstwie usurpują sobie wszyscy ludzie inteligentni, uważając, że malarstwo jest dla nich, że więc oni powinni decydować, co im się podoba, a co nie”. „Malarze tworzą opinię o malarstwie współczesnym i dawnym” – pisał Gotlib, dając za przykład twórców wylansowanych przez innych artystów. „Z tych przyczyn zdaje się jasno wynikać, że to malarze czynni i pracujący w swoim fachu objąć powinni dyktando w rzeczach malarstwa i wyłączne prawo rozpoznawania dobrego i złego w sztukach plastycznych. Dopiero wówczas, kiedy po opinii o malarstwie zwracać się będą dzienniki, czasopisma, komisje, muzea etc. do fachowców czyli malarzy, wówczas dopiero nastąpi – w miejsce dezorientacji i bałaganu – solidne i organiczne przepajanie życia autentyczną sztuką”.

Z poglądami Gotliba zupełnie nie zgadzał się Norbert Nadel i swoje stanowisko uzasadniał na łamach pierwszego numeru „Sztuki i Życia Współczesnego”<sup>282</sup>. „Jakby wyglądało to «dyktando» malarzy?” – pytał, poddając pod rozważę sytuację, kiedy to opinia publiczna miałaby być kształtowana (przykładowo) gustem Kossaka. Do pomysłu Gotliba odniósł się rzeczowo i zarazem dowcipnie: „każdy

<sup>279</sup> H. Gotlib, *Kto powinien pisać o malarstwie?*, „Głos Plastyków” 1933, nr 5/6, s. 64.

<sup>280</sup> Być może obaj autorzy zdążyli się również zapoznać z poglądami Tadeusza Pruszkowskiego, poruszającego podobne kwestie na łamach „Wiadomości Literackich” w styczniu 1934 r. Zob. T. Pruszkowski, *O wielką popularną sztukę*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 4, s. 2.

<sup>281</sup> Bardzo zbliżone poglądy wyrażała kilka lat wcześniej Kazimiera Adamska-Roubina, posługująca się również podobną argumentacją. Ergo [K. Adamska-Roubina], *Nieco o krytyce artystycznej*, „Słowo” 1926, nr 93, s. 2. O dyskusji na temat krytyki artystycznej w środowisku wileńskim zob. D. Konstantynów, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1939*, Warszawa 2006, s. 48–50.

<sup>282</sup> N. Nadel, *Kto powinien pisać o malarstwie?*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 11–14.



malarz z reguły uznaje tylko ten kierunek, którego jest przedstawicielem. Wszystko inne jest im organicznie obce. Skutek byłby taki, że rozpoczęłaby się między malarzami (bardzo pobudliwy species ludzki) wojna na skalę światową”. Inaczej niż Gotlib, Nadel wyrażał przekonanie, „że każdy kulturalny, z odrobiną entuzjazmu, ze sztuką naprawdę obeznany człowiek może o sztuce pisać”. Rozwiązania problemów, o których wspominał Gotlib, Nadel szukał między innymi w zrewidowaniu pojęcia krytyki artystycznej. „Utarło się pojęcie, że «krytykować» dzieło sztuki, to znaczy na gwałt wyszukiwać wszystkie istniejące i nie istniejące wady i podlane sosem fachowych frazesów podawać publiczności do spożycia” – zauważał Nadel, proponując jednocześnie: „zamiast tasiemców frazeologicznych w felietonach dziennikarskich, należałoby w przystępny sposób informować publiczność o zagadnieniach sztuki współczesnej, podkreślać związek historyczny, a pisząc o wystawach objaśniać, jakiemu kierunkowi dany malarz hołduje i do czego dąży. Objasniać a nie «krytykować»”<sup>283</sup>.

Wypowiedź Nadla, sprawiającą wrażenie rozsądnej, pod pewnymi względami można uznać za nieco dyskusyjną, malarz bowiem proponował nie tyle podniesienie poziomu krytyki artystycznej, co właściwie jej eliminację. Być może wynikała ona przede wszystkim z osobowości malarza – człowieka, który nawet jeżeli polemizuje, czyni to w kulturalnym tonie, nie roszcząc sobie prawa do ferowania ostatecznych wyroków. Warto też zauważyć, iż poglądy Nadla, jakkolwiek jego własne stanowisko, przypominają wypowiedzi innych członków Zrzeszenia. Informowanie, objaśnianie, przybliżanie publiczności zagadnień artystycznych to pomysły wielokrotnie powtarzane, gdy pisano o celach, jakie mieli realizować artyści związani z organizacją.

O tym, że Emilowi Schinaglowi bardziej niż Nadlowi przypadła do gustu wypowiedź Gotliba, świadczyć może poniższy fragment: „Artyści w Polsce znajdują się zaprawdę w wyjątkowym położeniu. Jeżeli sami nie biorą się do krytyki swej twórczości artystycznej – to twórczość ich wpada prawdziwie w szpony ludzi najmniej do tego powołanych. Gdzie sięgnąć – do dzienników i pism periodycznych, nie da się wyłowić rzetelnego krytyka sztuki – o ile nie jest nim sam artysta”<sup>284</sup>. Co prawda malarz daleki był od wysuwania poglądu, iż nie-malarze nie mają prawa krytykować malarzy, niemniej w ocenie sytuacji zasadniczo zgadzał się z Gotlibem. Pisał ze swadą i podobnie jak Nadel z odrobiną humoru, ograniczył się niestety do krótkiego wstępu i w dalszej części artykułu oddał głos francuskiemu krytykowi, autorowi powieści *Les Montparnos* Michelowi Georges-Michelowi, przytaczając barwny przykład z życia paryskiej bohemy – egzemplifikację sytuacji, którą opisał w pierwszej części tekstu.

Artykuł Jadwigi Sperlig pod tytułem *Artyści – a społeczeństwo* można uznać za pewne, chociaż odleglejsze już nawiązanie do problemów poruszanych przez

<sup>283</sup> Ibidem, s. 13–14.

<sup>284</sup> F. Schinagel, *Krytykom w odpowiedzi*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 7.

Gotliba, Nadla i Schinagla<sup>285</sup>. Artystka nie zajęła stanowiska na temat krytyki artystycznej ani nie próbowała precyzować, kto jest predestynowany, aby pisać o sztuce. Jej wypowiedź skoncentrowana była wokół zagadnienia braku zrozumienia społeczeństwa dla artystów i trudności, z jakimi muszą się borykać. Sperling skonstruowała swój tekst w nieco egzaltowanym tonie i wplotła w swoją wypowiedź nie mniej egzaltowane obszernie cytaty. Oto próbka stylu francuskiego historyka sztuki Elie Faure'a, który tak oczarował artystkę: „Malarstwo! Sztuko najwznioślejsza, najwyższa ze wszystkich Odo! [...] Amator pisania felietonów, mistrz gry w domino, gryziopiórko biurowe, lokaj i wyborca są Twymi sędziami! Nagradzają Cię, jak się nagradza tuczony woły! Perło, w której gra morze i niezmiennosc dramatu nieba i wieczysta tragedia ruchu i barwy i najdumniejsze, najbardziej tajemnicze drżenia duszy. Wieprze stanowią o Twym losie!”<sup>286</sup>.

Własny styl artystki był już nieco mniej kwiecisty, ocena sytuacji bardziej trzeźwa: „Byt dzisiejszego artysty oparty jest aż nazbyt często na paradoksie. Pracuje nie po to aby mógł żyć, ale po to by mógł pracować. Szuka w tym celu wszelkich możliwych i niemożliwych sposobów, każdy dzień jego życia jest poświęceniem pragnień człowieka dla pragnień artysty – materii dla ducha”<sup>287</sup>. W Krakowie z pewnością nie brakowało artystów, których sytuacja mogła wywoływać podobne refleksje. Na łamach „Nowego Dziennika” niejednokrotnie z troską wypowiedziano się „o losie artysty żydowskiego”, redaktorzy gazety mieli wszakże świadomość, iż problemy rozciągają się na większą część środowiska. Pod tym względem tekst Jadwigi Sperling stanowi kolejną konstatację tego faktu.

Dwa teksty zamieszczone na łamach „Sztuki i Życia Współczesnego” napisał krakowski malarz i architekt Syriusz Korngold. Nie był to jego debiut „literacki”. W roku 1926 artysta opublikował na łamach „Zwrotnicy” krótki tekst na temat rysunku. Wysunięte wtedy przez niego postulaty ułożyły się w rodzaj manifestu: „Rysunek [...] powinien posiadać swoją autonomię w obrębie sztuk plastycznych. Elementami rysunku są: linia i płaszczyzna. Każdy z tych elementów posiada swoje, oddzielne, dokładnie określone pole działania. Naczelną zasadą rysunku powinno stać się zachowanie tej oddzielności. [...] Podkreślanie materialnych, odrębnych wartości linii i płaszczyzny jako zasadniczych elementów rysunku potęguje ich wzajemne oddziaływanie będące czystą wartością rysunkową. [...] Stosowanie w obrazie jakichkolwiek środków musi posiadać swe logiczne uzasadnienie, musi być konieczne”<sup>288</sup>. Wypowiedź autor zobrazował własnymi rysunkami o oszczędnej, kubizującej formie.

W tekście opublikowanym na łamach „Zwrotnicy” autor wyraził przekonanie o szkodliwości ciężącego na sztuce współczesnej balastu naturalizmu. Pierwszy

<sup>285</sup> J. Sperling, *Artysty – a społeczeństwo*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 26–27.

<sup>286</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>287</sup> Ibidem, s. 27–28.

<sup>288</sup> S. Korngold, *O rysunku*, „Zwrotnica” 1926, nr 10.



z tekstów opublikowanych przez Korngolda w „Sztuce i Życiu Współczesnym” – *Sprzeczności między teorią a praktyką impresjonizmu*, można potraktować jako rozwinięcie tej tezy<sup>289</sup>. Impresjoniści, zdaniem Korngolda, potrafili wyzwolić się od naturalizmu w praktyce, ale nie potrafili w teorii. Walcząc o malarską treść obrazu i subiektywizując malarską interpretację otaczającego świata, przeciwstawiali się pozbawionej indywidualizmu wizji świata w obrazach naturalistów, w których co najwyżej „interwencja malarza ograniczała się do treści obrazu”. Nowatorscy w zakresie formalnym, nie potrafili się oprzeć uzasadnianiu własnego malarstwa naturalistycznymi hasłami i rzekomą naukowością. To wszystko nie zmienia faktu, dowodził Korngold, iż to właśnie malarstwo impresjonistyczne stoi „u kolebki współczesnego malarstwa nienaturalistycznego”, stanowi źródło „współczesnej kultury plastycznej, kultury z założenia antynaturalistycznej”<sup>290</sup>.

Drugim tekstem opublikowanym przez Korngolda była obszerna recenzja awangardowego filmu radzieckiego *Ziemia pragnie*, „rewelacyjnego i rewolucyjnego. Artystycznie i ideowo”, zdaniem recenzenta<sup>291</sup>. Wrażenie na Korngoldzie zrobiły świetny montaż, niespodziewane ujęcia i znakomita oprawa muzyczna działająca z częścią plastyczną na zasadzie równorzędnego elementu, organicznie zespolonego z całością.

Kolejny artykuł, nadesłany artystom z Antwerpii, przez Henriego Birnbauma, został przetłumaczony z francuskiego przez Norberta Nadla<sup>292</sup>. Nieco zawiły wywód pod tytułem *Rytm jako forma* traktował o podstawowej dychotomii dzieła sztuki – treści i formie. Jego zasadnicze tezy brzmiały: „Dzieło sztuki działa poprzez formę na poczucie rytmu i symetrii (jest niejako rytmem transponowanym w przestrzeń), poprzez treść przedmiot sztuki działa na intelekt. [...] W rzeczywistości nie można obcować z dziełem sztuki, rozkoszując się wyłącznie jego treścią lub formą. Zasięg działania na umysł za pomocą formy określa wartość, czyli poziom dzieła sztuki. Poziom dzieła sztuki będzie tym wyższy, im łatwiej dzieło poprzez formę swą, bez pośrednictwa innych elementów, wywoła oddźwięk u widza”. Znaczenie formy uwidacznia się najsilniej, zdaniem Birnbauma, w dziele muzycznym, forma odgrywa jednak niemałą rolę również w utworach literackich, których percepcja odbywa się w sposób czysto intelektualny. W tej dziedzinie Birnbaum wykazuje bezsprzeczną wyższość poezji nad prozą, która uwikłana w złożoność życia zaciera wyrazistość rytmu (formy). Idea (skrót tego, co powtarza się periodycznie) jest transpozycją w dziedzinę intelektu zjawisk, które odbywają się i powtarzają w czasie i przestrzeni – stąd znaczenie formy (rytmu) w percepcji intelektualnej. W tekście Birnbauma po raz kolejny na łamach czasopisma można odnaleźć

<sup>289</sup> S. Korngold, *Sprzeczności między teorią a praktyką impresjonizmu*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 17–20.

<sup>290</sup> Ibidem.

<sup>291</sup> S. Korngold, „*Ziemia pragnie...*”. *Zdobycze awangardy w sowieckim filmie*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 34.

<sup>292</sup> H. Birnbaum, *Rytm jako forma*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 23–24.

antynaturalistyczny akcent: „naturalizm zaniedbał to prawo (unikania przypadkowości a podkreślania jedynie powtarzalności zjawisk) i tym samym ograniczył swój zakres działania. [...] Styl w sztuce jest odpowiednikiem rytmu [...]. Dzięki stylowi sztuka jest syntezą życia, a nie jego kopią”.

W czasopiśmie znalazły się dwa teksty bezpośrednio dotyczące działalności Zrzeszenia – wielokrotnie cytowane wcześniej sprawozdanie Ignacego Müllera *O powstaniu, celach i pracy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy* oraz tekst Leo Schönkera na temat Muzeum Żydowskiego w Krakowie<sup>293</sup>. W numerze zamieszczono również dwa komunikaty. Pierwszy z nich dotyczył projektu wydania serii monografii artystów żydowskich, o którym wspomiano już przed rokiem w sprawozdaniu z walnego zgromadzenia członków organizacji<sup>294</sup>. Na łamach czasopisma apelowano do artystów o nadsyłanie informacji i fotografii na ręce Emila Schinagla, który podjął się opracowania powyższej serii. Niestety do opublikowania monografii nie doszło, trudno się więc wypowiadać na temat owej inicjatywy. Członków krakowskiego Zrzeszenia mogła zainspirować seria *Jüdische Künstler*, wydana przez Martina Bubera przed trzydziestu laty. Mógł też na artystów oddziaływać – co zresztą bardziej prawdopodobne – przykład francuskiego wydawnictwa „Triangle”, współcześnie publikującego monografie artystów żydowskich, albo Otto Schneida z Wilna, również piszącego w owym okresie obszerną pracę poświęconą współczesnym twórcom żydowskim<sup>295</sup>.

Z pomysłów wydawniczych artystom udało się zrealizować tylko jeden – monografię Maurycego Gottlieba. Postać artysty budziła niebywałą energię w środowisku artystów żydowskich i zapewne tą okolicznością należy sobie tłumaczyć powodzenie owego przedsięwzięcia. W przypadku Samuela Hirszenberga takiej energii zabrakło i zamiar opublikowania monografii poświęconej jego twórczości nie doszedł do skutku. Trudno wyrokować, co przeszkodziło artystom w realizacji tego i kolejnych planów wydawniczych – brak pieniędzy czy inne czynniki. Czy można jednak w ogóle dziwić się, iż nie ukazała się żadna z planowanych monografii, skoro członkom Zrzeszenia udało się wydać zaledwie jeden numer czasopisma?

Drugi z komunikatów dotyczył konkursu literackiego – redakcja zachęcała czytelników do pisania noweli na temat życia artystów w Polsce. Nadesłane prace miały zostać oddane pod ocenę jury składającego się z komitetu redakcyjnego czasopisma oraz redaktorów „Nowego Dziennika”, Wilhelma Berkelhammera i Moj-

<sup>293</sup> I. Müller, *O powstaniu...*, s. 28–30; L. Schönker, *Muzeum Żydowskie w Krakowie*, ibidem, s. 37–39.

<sup>294</sup> *Żydzi w sztuce współczesnej*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 2; *Z Zrzeszenia...*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 176.

<sup>295</sup> H. Majzner, *Żydowskie monografie artystyczne*, „Nasz Przegląd” 1930, nr 75, s. 12; *Apel do artystów żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 318, s. 9. Otto Schneid – historyk sztuki zatrudniony w Żydowskim Instytucie Naukowym w Wilnie (JIWO). Zob. rozdz. „Wykłady, odczyty...”, s. 92.



żesza Kanfera. Najlepsze prace planowano nagrodzić utworami malarzy – obrazami olejnymi wartości 200, 100 i 50 złotych oraz publikacją na łamach czasopisma<sup>296</sup>. Niestety losy konkursu również pozostają nieznanne.

W numerze znalazło się sporo reklam. Najobszerniejsza z nich polecała produkty krakowskiej wytwórni „Dywan”<sup>297</sup>. Materiał o charakterze reklamowym zajmował aż osiem stron i dotyczył różnego rodzaju przedsiębiorstw – reklamowano między innymi znany Bank Holzera. Sądząc chociażby z liczby zamieszczonych reklam, można odnieść wrażenie, iż w Krakowie nie brakowało osób mogących przynajmniej w ten sposób – nie bezinteresownie – dotować przedsięwzięcia artystów. Prawdopodobnie wpływy z reklam były jednak zbyt skromne, aby znacząco powiększyć środki potrzebne na kontynuowanie wydawania czasopisma.

Wydany na wysokim poziomie edytorskim, z dużą liczbą ilustracji, pierwszy zeszyt „Sztuki i Życia Współczesnego” zapowiadał inicjatywie artystów obiecującą przyszłość. Dlaczego nie udało się kontynuować wydawania czasopisma, można jedynie domniemywać. Fundusze artystów nie były aż tak małe – krakowski „Głos Plastyków” w początkowej fazie istnienia ukazywał się w znacznie skromniejszej formie niż pierwszy numer „Sztuki i Życia Współczesnego”. Jednak to właśnie brak środków finansowych stanowił najbardziej prawdopodobną przyczynę niepowodzenia przedsięwzięcia. Być może redaktorzy nie znajdowali autorów chętnych do współpracy. Chociaż nie można wykluczyć takiej ewentualności, nie wydaje się, aby rzeczywiście mógł być to powód zaniechania wydawania pisma. Autorzy związani ze Zrzeszeniem Żydowskich Artystów chętnie udzielali się piórem, ich teksty publikowano regularnie między innymi na stronach „Nowego Dziennika”<sup>298</sup>.

Być może „Głos Plastyków”, wydawany od 1930 r., zaspokajał w pełni zapotrzebowanie krakowskiego środowiska artystycznego i artyści nie znaleźli popytu na nowe czasopismo? Nawet jeżeli była to jedna z przyczyn porzucenia projektu, nie należy sądzić, iż wydawcy obu periodyków konkurowali w jakikolwiek sposób czy też odnosili się do siebie z niechęcią. Na łamach marcowego numeru „Głosu Plastyków” z 1934 r. zamieszczono informację o pierwszym numerze „Sztuki i Życia Współczesnego”<sup>299</sup>. Na łamach prasy żydowskiej również ukazywały się wzmianki na temat „Głosu Plastyków” – nawet obszerniejsze od tych, które publikowano w „Głosie Plastyków” na temat przedsięwzięć podejmowanych przez artystów żydowskich. Można by uznać je wręcz za pewną formę reklamy – wynikającą z przekonania o wartości, jaką reprezentuje czasopismo.

<sup>296</sup> *Konkurs*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 39.

<sup>297</sup> *Przemysł dywaniarski*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 41–42.

<sup>298</sup> Warto dodać, iż „Sztuka i Życie Współczesne” nie było jedynym żydowskim periodykiem w Krakowie poświęconym sprawom kultury i sztuki, którego publikowanie zakończyło się na pierwszym numerze. Podobny los spotkał wydany również w roku 1934 miesięcznik „Rzut”.

<sup>299</sup> „Sztuka i Życie Współczesne”, „Głos Plastyków” 1934, nr 7/8, s. 103.

Jedyny opublikowany numer „Sztuki i Życia Współczesnego” również zawierał informacje na temat „Głosu Plastyków”. Były one dosyć obszerne, zawierały spis treści, listę osób tworzących komitet redakcyjny czasopisma; informacji towarzyszyła sugestia, iż „Głos Plastyków” „powinien czytać każdy, dla którego sprawy kulturalne są sprawą ważną w życiu”<sup>300</sup>. W 1936 r. ponownie – tym razem na łamach „Nowego Dziennika” – uwadze czytelników polecał „Głos Plastyków” Henryk Weber: „Głos Plastyków», który po dłuższej przerwie wydał obecnie cały półrocznik, postawił sobie bardzo słuszną zasadę: najskuteczniejszą formą walki ze sztuką złą jest informowanie o sztuce dobrej i forsowanie jej wzorów. Wielka sztuka Zachodu dostępną nam jest tu jedynie w reprodukcjach, w relacjach wrażliwych jej znawców i w nierzadkich słownych oświadczeniach samych mistrzów. Tym trzem rzeczom udziela «Głos Plastyków» w pierwszym rzędzie swojej gościny, poczym zostaje mu jeszcze inne bardzo ważne zadanie: rewizja malarskich opinii u nas, odkurzenie zapoznanych wartości i pewne słuszne krytyczne przesunięcia w hierarchii ocen. Nasza bowiem potrzeba stopniowania «dobry – lepszy – najlepszy» popełniła niemało błędów w ocenie malarskich zjawisk, dopuściła do głosu zupełnie postronne probierze (literacko-patriotyczno-rodzinne), poczym trzeba było dużo wysiłku, ażeby na takich Gierymskich, Michałowskich, Kotsisów zwrócić należytą uwagę, przyćmiewaną długo przez urojone wielkości. Ludzie, którzy współczesnej sztuce zarzucają brak ciągłości ze sztuką dawną i luźne nowinkarstwo, łatwo sobie uprzytomnią na podstawie «Głosu Plastyków» jak kompletnie bezpodstawny jest ten zarzut i jak dalece ocena zjawisk współczesnych opiera się na coraz wnikliwiej poznawanych wartościach dawnych i najdawniejszych. Jest to zresztą najtrudniejszym wykładnikiem prawdziwej kultury artystycznej»<sup>301</sup>.

Jeżeli „Głos Plastyków” ceniono tak wysoko w kręgu osób związanych z organizacją artystów żydowskich, dlaczego członkowie Zrzeszenia postanowili wydawać jeszcze jedno, własne czasopismo? Publikowany przez krakowski oddział Związku Artystów Plastyków – do którego należeli również niektórzy członkowie Zrzeszenia – „Głos Plastyków” był pismem, które w jakiś sposób „należało” również do artystów żydowskich. Dlaczego zatem członkowie Zrzeszenia zdecydowali się inwestować czas i pieniądze w utworzenie nowego periodyku? Z pewnością łatwiej byłoby im poprzestać na istniejącym czasopiśmie – gdyby w grę nie wchodziły specyficzne potrzeby oraz ambicje żydowskiego środowiska artystycznego w Krakowie.

Mając własne czasopismo, artyści żydowscy w Krakowie mogli zapraszać na jego łamy innych, niezwiązanych ze Zrzeszeniem artystów, krytyków i publicystów, niezależnie od wyznania czy narodowości. Podobnie rzecz się miała z wysta-

<sup>300</sup> *Głos Plastyków*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 43.

<sup>301</sup> H. Weber, *Półrocznik pisma plastycznego*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 52, s. 10.



wami zarządzanymi w Żydowskim Domu Akademickim – dawały one członkom organizacji nie tylko dodatkowe możliwości prezentowania swojego dorobku, ale i komfortowe uczucie, iż dysponując własnymi salami wystawienniczymi, mogą nie tylko jako goście uczestniczyć w wystawach organizowanych w mieście, ale również zapraszać innych artystów na wystawy do siebie. Utworzenie Zrzeszenia artystów żydowskich, własne czasopismo, świadczyły o poczuciu odrębności środowiska skupionych w tej organizacji twórców. To poczucie odrębności nie wiązało się z potrzebą izolowania się od reszty społeczeństwa. Już w pierwszym numerze czasopisma artyści komunikowali, iż są zainteresowani kontaktami z jak najszerzym kręgiem współpracowników.

Mimo że artystom nie udało się kontynuować wydawania czasopisma, można się pokusić o pewne wnioski na jego temat, nawet jeżeli będą one oparte tylko na jednym jego numerze. Członków Zrzeszenia zasadniczo interesowały bardzo podobne problemy do tych, jakimi zajmowali się artyści skupieni w innych, nieżydowskich grupach i organizacjach. Treść numeru można by podsumować w kilku punktach: manifestowanie niechęci wobec przejawów naturalizmu w sztuce, ubolewanie nad niskim poziomem krytyki artystycznej, eksponowanie motywu artysty odrzuconego i nierozumianego przez społeczeństwo, ochrona zabytków, zainteresowanie różnymi przejawami aktywności artystycznej, począwszy od rzemiosła, a skończywszy na filmie awangardowym. Za wyróżnik czasopisma można uznać koncentrowanie się wydawców przede wszystkim na dorobku artystów żydowskich. Większość ilustracji opublikowanych w numerze stanowiły dzieła twórców żydowskich lub pochodzenia żydowskiego. Autorami większości tekstów również byli Żydzi. Reklamy zamieszczone na stronach czasopisma także dotyczyły przedsiębiorstw żydowskich. Natomiast w treści publikowanych artykułów, pomijając drobne wyjątki, trudno doszukać się cech czy elementów świadczących o żydowskim charakterze pisma.

## **Działalność publicystyczna członków organizacji oraz osób z nią związanych**

Jedyny opublikowany numer „Sztuki i Życia Współczesnego” stanowi niewątpliwie cenny dokument działalności Zrzeszenia, jednak nieporównanie więcej informacji na temat krakowskiej organizacji artystów żydowskich zachowało się na stronach „Nowego Dziennika” – wydawanej w Krakowie, najpoczytniejszej gazety żydowskiej w mieście. Dziennik ukazywał się niemal nieprzerwanie od 1918 r. aż do wybuchu drugiej wojny światowej, stanowiąc tym samym, jak pisze Czesław Brzoza, ewenement na polskim rynku wydawniczym, jako że końca Druhej Rzeczypospolitej doczekały zaledwie trzy z siedmiu dzienników publikowanych

w momencie odzyskania niepodległości<sup>302</sup>. Wydawany po polsku, dystansował popularnością inne żydowskie czasopisma publikowane w języku jidysz, pozostając niemal bez konkurencji na rynku krakowskim<sup>303</sup>. Gazeta stanowiła organ prasowy syjonistów ogólnych; jednym z inicjatorów jej powstania był Ozjasz Thon, współtwórca ruchu syjonistycznego w Galicji, prezes Organizacji Syjonistycznej Małopolski Zachodniej i Śląska. Przez wiele lat funkcję redaktora naczelnego gazety pełnił Wilhelm Berkelhammer, prawnik, działacz syjonistyczny, redaktor ukazującego się w Wiedniu polskojęzycznego czasopisma „Moriah” (w latach 1917–1919/20), wydawca warszawskich „Nowin Codziennych” (1922), wiceprezes syndykatu dziennikarzy krakowskich.

W „Nowym Dzienniku” znajdowały oddźwięk przede wszystkim aktualne wydarzenia polityczne, gazeta stanowiła również kronikę wydarzeń kulturalnych. Duże znaczenie miały regularnie ukazujące się dodatki, którymi, jak zaważył Czesław Brzoza, redakcja starała się rekompensować czytelnikom brak wielu specjalistycznych wydawnictw<sup>304</sup>. Należały do nich: „Głos Kobiety Żydowskiej” – organ Zrzeszenia Kobiet Żydowskich Małopolski Zachodniej i Śląska (WIZO – Woman International Zionist Organization), „Dzienniczek dla Dzieci i Młodzieży”, przybliżający idee syjonistyczne młodszym czytelnikom gazety, „Lekarz Domowy”, „Przegląd Akademicki”, „Przegląd Filmowy” oraz dodatek poświęcony najważniejszym wydarzeniom życia kulturalnego – „Literatura i Sztuka”.

Czytelnicy mieli sposobność zapoznawać się za pośrednictwem gazety z przebiegiem obrad sejmowych i komentarzami aktualnych wydarzeń pióra najwybitniejszych polityków żydowskich. Na łamach gazety publikowano teksty między innymi Emila Sommersteina, Michała Ringla, Ignacego Schwarzbarta i Apolinarego Hartgłasa – któremu po śmierci Ozjasza Thona w roku 1936 przyszło podjąć się zadania kształtowania opinii i reakcji czytelników na aktualne wydarzenia sceny politycznej. Na stronach „Nowego Dziennika” przytaczano również poglądy wybitnych polityków europejskich, zwłaszcza tych, którzy wykazywali zainteresowanie problematyką żydowską – by wspomnieć chociażby o Leonie Blumie, pisarzu i poecie, od 1936 r. premierze Francji z ramienia Frontu Ludowego, inicjatorze założonego we Francji w 1938 r. Socjalistycznego Komitetu na rzecz Palestyny<sup>305</sup>.

Jeżeliby pokusić się o ustalenie pewnej hierarchii, obejmującej różne przejawy życia kulturalnego, jakim poświęcano uwagę na łamach gazety, na pierwszy plan należałoby wysunąć przede wszystkim recenzje teatralne. Niewiele dalej za teatrem plasowałaby się literatura – jako krytyk prym w obu dziedzinach wiódł Mojżesz

<sup>302</sup> C. Brzoza, *Prasa żydowska w Krakowie w latach 1918–1939*, „Krzysztofor” t. 15, 1988, s. 64.

<sup>303</sup> Ibidem, s. 59.

<sup>304</sup> Ibidem, s. 65.

<sup>305</sup> L. Blum, *Dlaczego sympatyzuję z syjonizmem*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 270, s. 11.



Kanfer. Literatura przewijała się na stronach „Nowego Dziennika” również w postaci powieści drukowanych w odcinakach – w tej formie zapoznawano czytelników z twórczością między innymi Szaloma Asza, Josepha Rotha, Stefana Zweiga, Franza Werfla, Henriego Barbussa. Lektura „Nowego Dziennika” przybliżała czytelnikom twórczość młodych poetów polsko-żydowskich. Na łamach gazety publikowano wiersze Maurycego Szymela, Stefana Pomera, Andy Ekier czy Romana Brandstättera. Z dużą uwagą śledzono wydarzenia sceny muzycznej Krakowa. Gusty czytelników kształtował w tej dziedzinie przede wszystkim mecenas Henryk Apte, adwokat i muzykujący z wielkim zamiłowaniem amator gry na skrzypcach, prezes Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego w Krakowie, prezes Towarzystwa Przyjaciół Uniwersytetu Hebrajskiego – związany ze Zrzeszeniem Żydowskich Artystów w Krakowie jako członek komisji kontrolującej<sup>306</sup>. Nie mniejszym zainteresowaniem redaktorów „Nowego Dziennika” cieszyła się plastyka. Ze szczególną uwagą krytyków i publicystów spotykała się przede wszystkim twórczość artystów żydowskich, co nie znaczy, że na stronach gazety pomijano innych artystów czy też ignorowano odbywające się w Krakowie wystawy.

W latach dwudziestych, jeszcze zanim doszło do powstania w Krakowie Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, na łamach „Nowego Dziennika” można było wyczuć ton rozczarowania „senną” atmosferą w Krakowie. Z pewną częstotliwością na stronach gazety przewijała się myśl o zaniedbaniach i braku należytej troski w stosunku do zabytków kultury żydowskiej. Zainteresowanie redakcji „Nowego Dziennika” popularyzowaniem zagadnień artystycznych w społeczeństwie żydowskim, oprócz publikacji ukazujących się na łamach gazety, znalazło wyraz w zaangażowaniu jednego z redaktorów, Mojżesza Kanfera, w utworzenie w mieście w 1929 r. Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych – instytucji, której twórcy stawiali sobie za cel sprawowanie pieczy nad żydowskim środowiskiem artystycznym w mieście. Chociaż redaktor wkrótce wycofał się z aktywnej działalności na rzecz Towarzystwa, nigdy nie przestał interesować się poczynaniami artystów żydowskich w Krakowie i co jakiś czas podejmował w swoich artykułach tematykę dotyczącą żydowskiego środowiska artystycznego.

Utworzenie w 1931 r. Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie przyniosło wyraźny wzrost liczby publikacji poświęconych zwłaszcza miejscowemu żydowskiemu środowisku artystycznemu. Autorem większości z nich był Henryk Weber, niekwestionowany autorytet wśród krytyków poruszających na łamach „Nowego Dziennika” zagadnienia z zakresu sztuk pięknych, jedyny wśród osób podejmujących się recenzowania wystaw organizowanych w Żydowskim Domu Akademickim oraz pisania o sztuce, któremu należało się miano profesjonalisty. Pozostałych publicystów wypowiadających się na łamach „Nowego

<sup>306</sup> Kancelaria (i zarazem mieszkanie) Henryka Apte mieściła się przy ulicy Brackiej 7. Dwa razy w tygodniu, popołudniami, mecenas Apte urządzał tam koncerty, w których brali udział jego muzykujący przyjaciele. H. Vogler, *Wyznanie mojżeszowe...*, s. 75.

Dziennika” na temat zagadnień artystycznych należałoby określić jako piszących malarzy. Grono to tworzyli: Emil Schinagel – obok Henryka Webera najbardziej doświadczony na polu krytyki artystycznej, oraz dwaj inni artyści, Leo Schönker i Elisze Weintraub, którzy zajmowali się nie tyle krytyką artystyczną, ile szeroko pojętą publicystyką dotyczącą zagadnień z zakresu sztuk pięknych. Trudniej byłoby jednoznacznie zakwalifikować Mojżesza Waldmana, tyleż krytyka artystycznego, co literata i artystę, oraz Norberta Nadla, malarza, pisarza, tłumacza literatury francuskiej i niemieckiej, sporadycznie zamieszczającego na łamach gazety teksty o charakterze krytycznym.

Poza malarzami głos w sprawach plastyki zabierali również inni autorzy związani z „Nowym Dziennikiem”, szczególnie przy okazji różnych imprez aranżowanych w mieście przez artystów żydowskich. Niektóre z wydarzeń odbywających się z inicjatywy Zrzeszenia Żydowskich Artystów skłaniały do wypowiedzi redaktora naczelnego „Nowego Dziennika”, Wilhelma Berkelhammera. Wątki związane z działalnością artystów żydowskich w Krakowie często podejmował Mojżesz Kanfer. Z mniejszą regularnością w sprawach dotyczących artystów żydowskich zabierał głos Majer Bałaban. W tym gronie – osób niezwiązanych bezpośrednio ze Zrzeszeniem Żydowskich Artystów, pewne ambicje w dziedzinie krytyki artystycznej zdradzał jedynie Juliusz Feldhorn, poeta, nauczyciel języka polskiego w krakowskim Gimnazjum Hebrajskim, pisujący kompetentnie na tematy związane ze sztuką – niestety rzadko.

Szerokie zaangażowanie artystów w roli krytyków i publicystów zapewniało czytelnikom „Nowego Dziennika” krytykę artystyczną na stosunkowo wysokim poziomie. Malarze – chociaż nie tylko oni – omawiając krakowskie wystawy, ze znanstwem wypowiadali się na temat walorów kompozycyjnych i wartości kolorystycznych recenzowanych obrazów, próbując ukierunkować uwagę publiczności na istotne elementy odbioru dzieła sztuki. W większości teksty krytyczne, które ukazywały się na łamach gazety, zawierały rozbudowane nieraz ustępy o charakterze edukacyjnym. Artyści i krytycy wyjaśniali czytelnikom gazety problemy dotyczące sztuki współczesnej, omawiali zagadnienia z zakresu historii sztuk pięknych, nieraz uświadamiali czytelnikom problemy zupełnie podstawowe – właściwości różnych technik artystycznych oraz możliwości wypowiedzi, jakimi dysponują artyści, sięgając po różnorodne media.

Przy okazji wystawy Karola Förstera, odbywającej się w Żydowskim Domu Akademickim, Henryk Weber próbował zwrócić uwagę czytelników na swoisty, odrębny język wypowiedzi, jakim posługiwał się grafik: „Budowanie formy obrazu z dwóch jedynie plam: czarnej i białej, nie oznacza wyłącznie ścieśnienia gamy malarskiej, lecz oparte jest na odrębnej postawie twórczej i odrębnych założeniach wyrazu artystycznego...”<sup>307</sup>. Ten sam krytyk usiłował przekonać czytelników

<sup>307</sup> H. Weber, *Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim. Grafika Karola Förstera*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 329, s. 8.



„Nowego Dziennika”, że: „Fotografia posiada swoje zasadniczo odrębne i niezależne możliwości i własne swoje założenia. [...] Odmienność materiału dyktuje artyście odmienność efektu. [...] Dążność do «artystycznienia» fotografii sprowadziła ją w wielu przypadkach pod wpływem malarstwa i grafiki. Ażeby zdjęcie uczynić artystycznym, uciekano się po prostu do jakiegoś niezawodnego, muzealnego stylu, skąd wynikały zdjęcia *a la* renesans, *a la* szkoła flamandzka itd. [...] Usiłowano ponadto oglądać świat «malarzskim okiem», co w większości wypadków oznaczało cofnięcie się do pewnych utartych typów krajobrazowych i portretowych. [...] Źle skierowana ambicja chciała różnymi drogami, po różnych materiałach, dojść do tych samych efektów. I w tym istota nieporozumienia”<sup>308</sup>.

Emil Schinagel, recenzując prace Natana Szpigła, uświadamiał czytelnikom: „Malowanie akwarelą ma bardzo skomplikowaną i rozległą tradycję. Cała sztuka japońska wypowiedziała się wszakże w akwareli czy w drzeworycie barwionym wodą. Jest to najtrudniejszy sposób wypowiedzania się plastycznego – bo do rzużenia definitywnej plamy na białe tło papieru trzeba mieć i wyrobioną pewną rękę i zdecydowane pojęcie malarskie”<sup>309</sup>. Norbert Nadel wyjaśniał z kolei: „Artysta zależny jest od materiału, którym się posługuje. W rzeźbie kamień narzuca poniekąd rzeźbiarzowi szerokie płaszczyzny i zmusza go do monumentalnego traktowania formy, glina zaś, bardziej «ustępliwa», pozwala mu opracować formę bardziej miękko. W malarstwie akwarelą uzyskać można największą przejrzystość i subtelność barwy. Tempera (farba wysychająca matowo) nadaje się do dekoracyjnego traktowania płaszczyzny, za pomocą szerokich plam i precyzyjnych konturów. Farba olejna jest materiałem najbardziej podatnym, umożliwiającym szeroką skalę efektów”<sup>310</sup>.

Przy okazji jednej z recenzji Henryk Weber poruszał problematykę twórczości rzeźbiarskiej – wyrażając się z pewną dozą krytycyzmu tak wobec publiczności, jak i artystów: „Zrozumienie dla rzeźby jest u nas bardzo nieduże. Cóż się dziwić tak zwanym laikom, jeśli nawet pokrewni, bądź co bądź, tej dziedzinie malarze nie wykazują dla niej większego zrozumienia (żeby już nie wspomnieć jeszcze bardziej do tej dziedziny zbliżonych wielu – rzeźbiarzy...). Wielka rzeźba wydaje się nam budowaniem przyrody od nowa, w innym materiale. Uduje się to oczywiście tylko temu, który gruntownie wszedł w tajemnice istniejącej już natury. Wtedy w dziele swoim uzyska prawdziwość każdego kształtu i zarazem to co stanowi rzecz istotną: własne odczucie kształtów i ich wzajemnych związków w całości”<sup>311</sup>. Omawiając dorobek rzeźbiarski Mojżesza Schwanenfelda, krytyk zwracał uwagę publiczności na istotne walory jego pracy – ekspresję i dyscyplinę, śmiałość i samo-

<sup>308</sup> H. Weber, *Obraz a zdjęcie*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 78, s. 9.

<sup>309</sup> E. Schinagel, *Natan Szpigel*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 12, s. 6–7.

<sup>310</sup> N. Nadel, *Natan Szpigel*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 74, s. 11–12.

<sup>311</sup> H. Weber, *Debiut młodego rzeźbiarza. Wystawa M. Schwanenfelda*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 281, s. 12.

dzielność ujęcia bez popadania w „gołostowność”, deformację opartą na gruntownym studium natury<sup>312</sup>.

Oprócz uświadamiania czytelnikom zagadnień podstawowych, cech właściwych różnym dyscyplinom artystycznym, różnic wynikających z posługiwania się odmiennymi technikami, recenzenci pisujący na łamach „Nowego Dziennika” zawierali w swoich tekstach wiele uwag na temat historii malarstwa. Gdy w Żydowskim Domu Akademickim odbywała się wystawa pejzaży Abrahama Neumana, Henryk Weber zamieścił na łamach gazety niemal wykład na temat impresjonizmu<sup>313</sup>. Recenzując wystawę Ozjasza Herschdörfera, Norbert Nadel próbował z kolei przybliżyć czytelnikom istotę malarstwa ekspresjonistycznego: „Ekspresjonizm z historycznego punktu widzenia uważany być może za przewyżczenie impresjonizmu. Wszystkie, z impresjonizmu wywodzące się kierunki w malarstwie cały nacisk kładą na barwne ukształtowanie powierzchni obrazu. Dla impresjonisty rzeczywistość widziana jest zestawieniem plam o różnym natężeniu i wartościach (walorach). Dążenie do uzyskania możliwie wielkiego wyrazu kolorystycznego cechuje współczesne malarstwo, wywodzące się od wielkich mistrzów francuskich. Ekspresjonizm zatem jest przeciwieństwem kierunku czysto kolorystycznego, dąży bowiem wyłącznie prawie do ujawnienia wyrazu wewnętrznego. Niestusznym jednak byłoby przeciwstawiać sobie oba te kierunki – same ich nazwy mówią, że dążą do różnych celów”<sup>314</sup>.

Krytycy recenzujący na łamach „Nowego Dziennika” wystawy odbywające się w mieście zazwyczaj wykazywali się dobrą znajomością sceny artystycznej Krakowa, jak i w ogóle zjawisk dotyczących sztuki współczesnej i dawnej. Niektórych z nich, jak Henryka Webera, należałoby uznać za gruntownie wyedukowanych w zakresie sztuk pięknych. Komentując zjawiska artystyczne, autorzy nie stronili od różnych dygresji, wyszukiwali nieraz odległe analogie i pokrewieństwa, pozwalające lepiej określić dorobek artystów prezentowany na krakowskich wystawach. Przy całym zaangażowaniu, nieraz wnikliwości, trzeba wszakże przyznać, iż w większości autorzy recenzji ukazujących się na łamach „Nowego Dziennika” uprawiali krytykę artystyczną w wersji bardzo złagodzonej. Informowali czytelników, omawiali wystawy, podkreślali walory prezentowanych eksponatów, unikając zazwyczaj ocen zdecydowanie krytycznych. Wyjątek w tym względzie stanowił Henryk Weber, w tym samym stopniu rzeczowy i wnikliwy, co bezlitosny wobec utworów, które uważał za mniej wartościowe.

Weber formułował swoje opinie ze sporą dozą humoru, nie tępiło to wszakże ostrości jego uwag, wręcz przeciwnie. Do uwag krytycznych skłaniały go przede

<sup>312</sup> Ibidem. Weber posługiwał się określeniem „przesadzenie formy”.

<sup>313</sup> H. Weber, *Wystawa jubileuszowa Abrahama Neumana*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 139, s. 10.

<sup>314</sup> N. Nadel, *Dr Ozjasz Herschdörfer. Z ostatniej Wystawy Zrzeszenia Artystów Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 95, s. 11–12.



wszystkim dzieła sprzeczne z jego własnym poczuciem estetyki i smaku. Ponieważ sam był malarzem, można by posądzać go o pewną stronniczość, gdyby nie zacytowana poniżej wypowiedź, dowodząca, iż przynajmniej do pewnego stopnia krytyk hołdował zasadzie pluralizmu w obrębie sztuk pięknych: „W dziedzinie, tak jednolicie nazywanej «nową sztuką» odbywa się ciągłe kotłowanie i ścieranie się sprzeczności. I to sprzeczności tak dalekich, że wrażliwy obserwator zobaczy tu całą niemal historię zagęszczoną do jednego okresu; wirowisko idei, przez które z trudem przedziera się człowiek, kochający uproszczenia. Próbowali już bowiem nie raz podać uproszczony wizerunek tej sztuki: jedni mechanizację podali jako punkt wyjścia; charakter i nasilenie epoki ma się więc – ich zdaniem – odbić w obrazie konstruktywizmem. Inni posuwają się dalej, przemycając swoją «metafizyczną» tęsknotę poprzez maszynizm (Chirico); jeszcze inni malują swoją podświadomość, stwarzając w porozumieniu z nią nowy świat przedmiotów (surrealizm). Jest ich jeszcze wiele. Mylą się o tyle, że walczą o monopol dla swojej prawdy; rację mają zaś o tyle, że wszystkie te prawdy żyją razem i w różnych przejawach wzajemnie się przenikają»<sup>315</sup>.

Pluralistyczna postawa w ocenie znaczenia różnych zjawisk sztuki współczesnej nie przeszkadzała krytykowi w tępieniu tego wszystkiego, co w jego własnej hierarchii wartości plasowało się jako epigonizm, puste naśladownictwo przebrzmiałych wzorów, brak zrozumienia istotnych wartości malarskich. Weber oczekiwał od malarza przede wszystkim świadomości malarskich problemów, oryginalności, przemyślanej kompozycji, w której brak miejsca na przypadkowość, obrazu będącego realizacją pewnej koncepcji, zamysłu, a nie popisu zręczności w odwzorowywaniu natury. „Ścisłość odtwórcza w sztuce nie odnosi skutku. Między artystą a światem staje pewna mgiełka, zasłona wizjonerstwa. Nikt tych zasłon nie zedrze bez narażenia się sztuce»<sup>316</sup>.

Weber próbował odwieść czytelników „Nowego Dziennika” od doszukiwania się w obrazie pozaartystycznych treści, przekonywał o autonomiczności malarstwa i konieczności spojrzenia na dzieło malarza jako odrębną wartość formalno-kolorystyczną. Swoje sympatie krytyk sytuował zdecydowanie po stronie obozu „młodych malarzy”, artystom starszej generacji zarzucając – najogólniej rzecz biorąc – skostnienie, niechęć do twórczych poszukiwań, brak zrozumienia czy nawet dobrej woli dla tego, co w sztuce nowe, jeszcze niesprawdzone, niezadekretowane powszechnym aplauzem publiczności. Swojej opinii o krakowskim establishmencie malarskim dosyć dobitnie dał wyraz, komentując kolejną z wystaw Towarzystwa „Sztuka”, odbywającą się wiosną 1936 r. w Pałacu Sztuki. Biorącym w niej udział malarzom zarzucał „ekskluzywność w najszerszym tego słowa znaczeniu. W znaczeniu pewnej wewnętrznej samowystarczalności, wzmożonego zaufania do siebie i wierności własnej tradycji i, – głównie: odporności na wszystko, co wielki

<sup>315</sup> H. Weber, *Z Domu Plastyków*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 326, s. 3–4.

<sup>316</sup> H. Weber, *Wskrzeszenie „Zrzeszenia”...*

rozwój malarstwa okresów ostatnich osiągnął, co otworzyło szeroką i daleką trasę zagadnieniom malarskim i czym – nie zrozumiałem za młodu – będzie się w podeszłym wieku gardziło, dla ratowania własnej godności<sup>317</sup>.

Podział na dwa niejako obozy w gronie krakowskich malarzy nie był wymysłem Webera, ale faktem, który zwłaszcza od 1932 r. – sławetnej wystawy prac w Akademii Sztuk Pięknych zakończonej interwencją policji i relegowaniem kilku studentów, członków przyszłej „Grupy Krakowskiej” – wpływał wyraźnie na oblicze sceny artystycznej Krakowa. W owym konflikcie, który tylko po części można by utożsamiać z nieporozumieniami na linii „starzy” i „młodzi”, krytycy „Nowego Dziennika” zajęli jednoznaczne stanowisko. Wystawę prac zawieszonych studentów ASP, odbywającą się w lokalu Związku Polskich Artystów Plastyków przy pl. Św. Ducha, recenzował Emil Schinagel: „każda walka z tradycją jest zaczątkiem samowystarczalności. A nie gdzie indziej jak w malarstwie – to odrywanie się od macierzy – od akademii jest bardziej wskazane i owocne. [...] Zerwanie z kanonem akademizmu wyszło tym młodym na dobre. W każdym razie widać swoisty trud – dążenie do znalezienia swego wyrazu – co wszakże w sztuce jest najistotniejszym. [...] Wystawa «zawieszonych» jest niejako dokumentem czasu – coś się zmienia – od zachodu na sztukę polską idą dymy – otwierają się okna [...]. Dom Plastyków udzielił gościny wypędzonym studentom a publiczności krakowskiej niesłusznie widać przyczepiono opinię ospałej – skoro tak licznie zwiedza wystawę<sup>318</sup>.

Jeszcze bardziej bezkompromisowym szermierzem młodego malarstwa wypowiadającym się na łamach „Nowego Dziennika” był Henryk Weber, który rozłam w gronie artystów śledził z nieskrywanym napięciem, a nawet pewną nadzieją. W 1934 r. krytyk relacjonował czytelnikom gazety aktualny stan rzeczy: „Na ul. Łobzowskiej ma wkrótce stanąć Dom Artystów, z dużymi salami wystawowymi, z lokalem dla zainicjowanych przez malarzy imprez literacko-teatralnych itp. Będziemy zatem mieli dwa ośrodki malarskie, odwrócone do siebie wrogimi plecami: sytuacja emocjonująca, na którą z zainteresowaniem czekamy<sup>319</sup>. Gdy w Krakowie w nowo wybudowanym Domu Plastyków odbywała się wystawa „Grupy Krakowskiej”, krytyk przypominał czytelnikom historię ugrupowania, zamieścił też na łamach „Nowego Dziennika” wyczerpujący wykład na temat współczesnego malarstwa, dający pewne wyobrażenie o stylu, w jakim formułował swoje poglądy: „Grupa Krakowska – mimo bardzo młodego wieku – ma już swoją przeszłość. Burzliwą i – kacerską... Są to bowiem owi «nieprawomyślni» absolwenci Akademii (niektórych z nich nawet «wyrzucono»...) wędrujący teraz jak żywy i krewki protest przeciw Akademii i akademizmowi. Pod autorytetem studium natury

<sup>317</sup> H. Weber, *Wystawa „Sztuki”*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 105, s. 9–10.

<sup>318</sup> E. Schinagel, *Wystawa Zawieszonych Studentów Akademii w Domu Plastyków*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 329, s. 8–9.

<sup>319</sup> H. Weber, *Jesienny Salon w Pałacu Sztuki*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 288, s. 3.



znaleźli tam nudę i bezplanowość. W tej bezplanowości trwoniono kolor, formę, układ. Do tamtych obrazków można było dodać lub odjąć figurkę, przyróżować lub przybielić kolor – powołując się na wygodną przypadkowość tzw. natury. Wyrywano się ku pracy, która kształtuje świadomie i oblicza, która daje precyzyjne odpowiedzi na precyzyjnie postawione pytania. Dalsza samodzielna praca przekonała ich bowiem, że płaszczyzna płótna jest jak czuły instrument. Że na przykład kółko w pewnym kolorze, umieszczone w pewnej odległości od jakiegoś konturu w innym kolorze, może uderzyć świetną celnością lub razić, przy czym najdrobniejsze posunięcia zarówno w kolorze, jak i rozmieszczeniu powodują wyraźne [...] zmiany [...]. Głębsze obcowanie z rysunkiem i kolorem wyostreza nam wycucie form geometrycznych (lub tzw. abstrakcyjnych). Każda nabiera swoistego ciężaru, ruchu, «napięcia kierunkowego» (St.I. Witkiewicz) i powinowactwa z inną. W żargonie pracowni mówi się: «ta forma zanadto cięży, tamta domaga się odpowiednika lub podpory w innym punkcie płótna, inna zanadto znowu się wyrывa» itp. [...] Ale to ma swój sens: tu bowiem wyciągamy istotny plastyczny trzon z układu przedmiotów realnych. W nim zaś interesuje plastyka w pierwszym rzędzie dynamika form, ciężar, materia i obejmująca wszystko równowaga budowy. Wystarcza np. w sposób dość intensywny objąć kilka przedmiotów realnych w grupę scaloną, by wyczuć pęd do pewnych skrótów, uproszczeń, skrzyżowań i nasileń – które w rezultacie dadzą litą konstrukcję, pełną energii i swoistego wyrazu. Wyrzucamy wówczas z całą satysfakcją wszystko to co przypadkowe, pozostawiając kształty i materie w ich najistotniejszych wzajemnych stosunkach. Począwszy od kubizmu, poprzez konstruktywizm, suprematyzm i ostatni jego cypel: unizm Władysława Strzemińskiego i Stażewskiego, badanie owych wzajemnych stosunków stanowi główny przedmiot plastyki. Wspomniane kierunki stanowią – w swojej kolejności – etapy rozwojowe tych badań. Jeśli pierwszy bowiem i drugi wychodzą wyraźnie z przedmiotu realnego, następne wychodzą z przeciwnego krańca: od pustej przestrzeni, którą wypełniają, lepiej mówiąc: rozbudowują. Sama przestrzeń (2- czy 3-wymiarowa) ma bowiem swoją potencjalność, którą wydobywamy, rozmieszczając w niej odpowiednio formy, kolory, materie. Tędy prowadzi droga do innych ciekawych rezultatów: przestrzeń przestaje być obojętnym «tłem», biernym terenem gry – a staje się persona «dramatis», wchodzi w całość, ba, można by nawet przyjąć, że jest właściwą substancją całej budowy, bo – jak wspomniałem: my tę przestrzeń, rozbudowując, realizujemy dopiero. Rezultat dalszy: pęka rama tzw. obrazu. Obrazu sztalugowego, zamkniętego w sobie, wieszanego tu i tam. Wspomniane bowiem wyżej twory wchodzą organicznie w otoczenie»<sup>320</sup>.

Tekst ów daje pełny wykładnik estetyki uprawianej przez Henryka Webera, a tym samym estetyki forsowanej na łamach gazety przez jej najbardziej wpływowego krytyka. Henryk Vogler, który wspominał po latach publicystykę Webera,

<sup>320</sup> H. Weber, „Grupa Krakowska” w *Domu Plastyków*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 60, s. 8–9.

zachował w pamięci tak samo jego poglądy na sztukę, jak i charakterystyczny, nieco sformalizowany język wypowiedzi, stanowiący wszakże – w opinii Voglera, istotną „nowość wobec dotychczasowej felietonowej, powierzchownej paplaniny krakowskich krytyków malarstwa”<sup>321</sup>. Jak pisał Vogler, Weber odkrywał przed czytelnikami „Nowego Dziennika” „nowy sposób pojmowania piękna, rozumianego nie jako wartość emocjonalna, ale przeciwnie, czysto intelektualna”<sup>322</sup>. Broniąc w bezkompromisowy sposób wartości czysto malarskich, Weber nie mógł zapewne liczyć na pełne zrozumienie estetyki, jaką postulował, niemniej krytyka uprawiana przez niego na łamach „Nowego Dziennika” z pewnością nie pozostawała bez odzewu wśród czytelników gazety.

Weber nie zawsze poprzestawał na perswazji, usiłując przekonywać czytelników do swoich poglądów. Często posługiwał się ironią, do której uciekał się, zwłaszcza gdy w recenzowanych obiektach nie potrafił doszukać się chociażby namiastki twórczego wysiłku. Okazji do posługiwania się tym drugim środkiem dostarczały mu przede wszystkim wystawy urządzone w Pałacu Sztuki – jak ta, podczas której obrazy o wiejsko-swojskiej tematyce pokazywał mało znany dzisiaj malarz Sylwester Saski. Dlaczego jest mało znany – pewne wyobrażenie daje recenzja Henryka Webera: „Wszak Sylwestrze Saski – wołał krytyk na łamach „Nowego Dziennika” – łaskotanie wsi, żeby się rumieniła, aby się zalewała owym buraczanym rumieńcem, który się wabiąco «wstyda» – to tylko mętne zaloty kiepskiego malarstwa. Przestarzałe zaloty, którym jednak nasz Pałac Sztuki nie odmówi chętej gościny...”<sup>323</sup>.

Weber nie ukrywał, dlaczego miernej jakości sztuka prezentowana w najbardziej prestiżowej galerii w mieście budzi w nim sprzeciw: „Tu, do tej «reprezentatywnej sztuki» reprezentatywnego Krakowa prowadzi się tłumy, podczas gdy obrazy takiego na przykład Jana Cybisa czekają miesiącami daremnie na widza w bojkotowanym Domu Plastyków! Może się ludzie kiedyś połapią w rozmiarach tego skandalu. Batutę dierży zakłamaną propaganda i za nią na osłep włoką się tłumy”<sup>324</sup>.

Gdy młodzi malarze, pozbawieni chwilowo możliwości wystawiania czekali dopiero na zakończenie prac związanych z budową Domu Plastyków, Weber odwiedzał Pałac Sztuki by ironicznie skonstatować, iż „Salon Jesienny w Pałacu Sztuki pragnie dowieść, że nie «wszystko co młode» opuściło go”, a wystawiającego Józefa Pieniążka upomnieć, że malarstwo to nie etnografia: „Cóż bowiem mają wspólnego owe tysiączne oczka koronek i falbanek narodowych strojów z artystycznym sensem akwareli? Fascynują chyba tylko przeraźliwą ciepłością,

<sup>321</sup> H. Vogler, *Wyznanie mojąszowe...*, s. 122.

<sup>322</sup> Ibidem.

<sup>323</sup> H. Weber, *O piewcach wsi i sukien damskich. Z wystawy w Pałacu Sztuki*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 264, s. 7.

<sup>324</sup> Ibidem.



która uparła się, ażeby broń Boże nie uronić ani jednego płatka z wieńca dożynkowego i ażeby starego gazdę z Rzepisk nie pozbawić najcieńszej zmarszczki w okolicy ucha czy szyi”<sup>325</sup>.

W swoich recenzjach Weber chłostał nie tylko malarzy tak mało znanych dzisiaj jak Sylweryusz Saski czy Józef Pieniążek. Gdy w Pałacu Sztuki zastał powieszony w bliskim sąsiedztwie obrazy Stefana Filipkiewicza oraz Tadeusza Potworowskiego i Wacława Taranczewskiego, sytuacja skłoniła go do następujących wniosków – na niekorzyść tego pierwszego: „Nikt już chyba teraz nie uważa, że walka współczesnego malarstwa przeciwko naturalizmowi była walką przeciwko naturze w obrazie. Była walką przeciwko bezdusznemu do niej stosunkowi, bierności i ślepej, niczym nie usprawiedliwionej pokorze wobec najbardziej nawet zewnętrznych i przypadkowych jej treści. Wartości umysłu, temperamentu i smaku nie dochodzą tą drogą do głosu, jaką więc funkcję spełnia obraz? Nie wiadomo, w którym tu miejscu zagrała wrażliwość, a w którym organizowała myśl, gdzie działała kultura, a gdzie odkrywczy i twórczy ferment. Wszystko natomiast klęka przed ideałem podobieństwa i ścisłego wizerunku natury. Sam wybór jego fragmentów nie tłumaczy się wizją malarską, a kolor, zamiast radośnie wypływać z kontrastów wzajemnych, nudzi się i łudzi, że się zbliża do autentyczności przyrodniczej. Obrazy Stefana Filipkiewicza zmierzają tą drogą raczej do kolorowości niż koloru i pozbawione są tych wszystkich płodnych i poważnych zagadnień, którymi mądrze i twórczo obarcza się u nas młode, co raz bardziej swych celów świadome pokolenie malarskie. Wiemy, jak na to zapatruje się «popularna opinia» i znamy jej znaczące uśmieszki w momencie, kiedy z sali Filipkiewicza przechodzi do świetlicy, gdzie znawczą minką mierzy niedostępne dla jej tępoty obrazy wspomnianych wyżej młodych artystów”<sup>326</sup>.

Ta sama wystawa skłoniła krytyka do wypowiedzi, w osobnym artykule, na temat „saloniku akwarelowego”, jaki zastał w Pałacu Sztuki: „W zupełnie dosłownym sensie – salonik. Większość obrazów na ścianie to kolorystyczne smakołyki, zgrane w barwie, miejscami wręcz kolorystyczne hafty. [...] W pewnym momencie zaniepokoiłem się: jak to! Czyż nie ma na wystawie rzeczy zrobionej bez smaku?... [...] Zrozumiałbym dobrze pewien «styl wytworności» u jednego, dwóch artystów, jako ich typ kultury artystycznej i zasadę twórczą; zdziwienie moje zaczyna się zaś dopiero tam, gdzie widzę pewną szerszą «konspirację elegancji» i – gdzie to zatracą o ustaloną już metodę. Z chwilą gdy się pomyśli, że można tak w nieskończoność być wytwornym malarzem, w tym samym mniej więcej typie, budzą się zastrzeżenia i obawa, i chciałoby się z całą serdecznością i skrupulatnością zawołać: świat jest za wielki i za... okropnie bogaty, ażeby można go oglądać głównie pod kątem arabski barwnej. Każdy z nas, im bardziej

<sup>325</sup> H. Weber, *Jesienny Salon w Pałacu Sztuki*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 288, s. 3.

<sup>326</sup> H. Weber, *O podobieństwie, dziwności i przepychu w obrazie. Recenzja z wystawy w Pałacu Sztuki*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 287, s. 8–9.

twórczy, tym namiętniej woła o wstrząs, któryby mu te wszystkie harmonie wyrócił”<sup>327</sup>.

Weber nie szczędził uwag również malarzom wystawiającym w Żydowskim Domu Akademickim. „Zgniło-żółty sos starych murów, to może nastrój (sceniczno-literacki), ale nie kolor, przynajmniej w tych kontrastach, które osiąga Lewkowicz” – zarzucał malarzowi, który z podziwu godną wytrwałością zadawał się malowaniem „główek” cygańskich i żydowskich dzieci<sup>328</sup>. O uzdolnionym uczniu Stanisława Szukalskiego pisał: „Z obrazami Norberta Strassberga nadal się nie godzę. Po linii tej manieri nigdzie zejść nie można, chyba tylko do powierzchownego smaczku pewnej części publiczności. To są gestykulacje, aktorskie emfazy, – ale nie forma malarska – to zaświatowe światło elektryczne puszczone na brudne spodnie, ale nie kolor. Niech się młody Norbert Strassberg jednak zastanowi, że to z malarstwem nie ma nic wspólnego”<sup>329</sup>. Nie oszczędzał też wiceprezesa Zrzeszenia: „Nierówności uderzają w obrazach Norberta Nadla [...]. Wzywam jednak Nadla, ażeby wrócił z powrotem do – Nadla, i po własnej linii szedł dalej. Zrobił bowiem zbyt silną dygresję w stronę Zygmunta Menkesa, i – Daumiera. Pewnie, że to poważne dygresje i że można czasem pod obcą banderą wylądować wzbo-gaconym na własny brzeg” – te zapożyczenia, przekonywał Weber, malarstwu artyści nie wyjdą jednak na dobre<sup>330</sup>.

W ferowaniu wyroków Weber bywał bezkompromisowy. Trzeba wszakże oddać krytykowi sprawiedliwość i przyznać, że chociaż rzadko bywał usatysfakcjonowany dorobkiem prezentowanym na krakowskich wystawach, równie wiele starania, co w krytykowanie, wkładał w wydobywanie tych elementów, które uważał za wartościowe. A potrafił dostrzec, i to odpowiednio wcześniej, to co na krakowskiej scenie artystycznej było interesujące i godne uwagi. Ten tak zazwyczaj wymagający krytyk w 1932 r. o pracach Jana Cybisa, Hanny Rudzkiej-Cybisowej i Zygmunta Waliszewskiego pisał: „Wystawa tych trzech artystów jest w życiu malarskim Krakowa wydarzeniem pierwszorzędnej wagi. Daje pokaz dzieł o wspaniałym poziomie, a na gruncie naszym prawdziwą oazę bogatej i pełnowartościowej sztuki”<sup>331</sup>. Dzieła kapistów sprowokowały go do entuzjastycznej wręcz reakcji: „Obraz – znaczy tu: pełna realizacja. [...] Obcowanie z wizją musi trwać tak długo, dopóki nie wyłoni z siebie maksimum plastycznych harmonii. Obraz dopiero wtedy staje się spełnieniem. Najdrobniejsza plamka traci przypadkowość, a posiadając swój sens lokalny, żyje zarazem melodią całości. Podziwiamy, co za logika konstrukcji. Ale jest to logika nie obliczeń, lecz przeżycia. Wyrasta organicznie tam, gdzie materiał malarski kultywowany jest wraz z materiałem przeży-

<sup>327</sup> H. Weber, „Salonik akwarelowy”, „Nowy Dziennik” 1933, nr 287, s. 9.

<sup>328</sup> H. Weber, *Wskrzeszenie „Zrzeszenia”*...

<sup>329</sup> Ibidem.

<sup>330</sup> Ibidem.

<sup>331</sup> H. Weber, *Z Pałacu Sztuki*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 139, s. 8–9.



ciowym. Wyrasta w obrazie jako coś, co nie pozostaje wyłącznie konstrukcją, lecz staje się zamkniętym w sobie światem. Przedmiotami tego świata są kolory, kontrasty, i zbudowane na nich harmonie; tzw. natura żyje tu jako wewnętrzne znamię ich żywotności. Mówiąc bowiem: «oto żywe zestawienie», oto «żywa forma» wyłapuje wrażliwa dusza ów prąd żywotności, stanowiący «przyrodę» malarskiego tworu i prawdy przeżycia<sup>332</sup>.

Weber regularnie recenzował wystawy, które odbywały się w mieście. Prowadząc na użytek czytelników „Nowego Dziennika” stałą kronikę wydarzeń z zakresu plastyki, w żaden sposób nie wyróżniał organizacji artystów żydowskich, równym zainteresowaniem obdzielając swoją uwagą wszystkie krakowskie wystawy. Pisząc przez wiele lat na łamach gazety na temat sztuki, szczegółowo zapoznał czytelników ze swoimi poglądami, o nim samym niewiele jednak wiadomo. Kilkadziesiąt lat po jego śmierci żywe wspomnienie o nim zachował redakcyjny kolega, Henryk Vogler. Jak wspomina pisarz, Weber mieszkał gdzieś w okolicy ulicy Stradom w wynajętym, pozbawionym wygód, sublokatorskim pokoiku. „Przywędrował do Krakowa, do «polskich Aten», z prowincji, bez żadnych zasobów materialnych i żył z dorywczych, niewielkich zarobków<sup>333</sup>. Jego zainteresowania nie ograniczały się do zjawisk z zakresu plastyki. Z wykształcenia był ponoć matematykiem<sup>334</sup>. Amatorsko zajmował się reżyserią, był związany ze środowiskiem twórców tworzących teatr „Cricot”<sup>335</sup>. Szczególną domenę jego zainteresowań stanowiła literatura, bowiem Weber był również poetą. Swoje wiersze kierował do dosyć hermetycznego kręgu odbiorców, jako że poezję, w przeciwieństwie do recenzji, tworzył w jidysz. Z dużym zainteresowaniem śledził poczynania literackie młodych twórców wywodzących się z kręgów inteligencji chłopskiego pochodzenia<sup>336</sup>. Angażował się w działalność antyfaszystowską<sup>337</sup>.

Na łamach „Nowego Dziennika” nie ograniczał się do pisania recenzji – zapoznawał czytelników gazety z problemami współczesnego malarstwa, przybliżał sylwetki najważniejszych osobowości współczesnej sztuki, pisał o twórczości Cézanne’a, Picassa. Był krytykiem bardzo rzeczowym, pisząc o sztuce trzymał się tematu i niechętnie podejmował wątki odbiegające od przedmiotu jego zainteresowań. Z recenzji Webera trudno dowiedzieć się czegoś o artyście, krytyka interesowała przede wszystkim dorobek twórcy oraz poziom artystyczny wystawianych eksponatów. Rzeczowy i logiczny jako krytyk, był umiarkowanym sceptykiem w odnie-

<sup>332</sup> Ibidem.

<sup>333</sup> H. Vogler, *Wyznanie mojejżowe...*, s. 122.

<sup>334</sup> M. Rympel, *Słowo o Żydach krakowskich w okresie międzywojennym*, [w:] *Kopiec wspomnień*, Kraków 1964 (wyd. II rozszerzone), s. 568.

<sup>335</sup> J. Roth, *Ze wspomnień kapeowca*, [w:] *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919-1939*, Warszawa 1964, s. 267; W.J. Dobrowolski, „Cricot” i „Poltea”, [w:] *ibidem*, s. 359.

<sup>336</sup> R. Juryś, *Trzecie piętro*, [w:] *ibidem*, s. 444.

<sup>337</sup> E. Rosenstein, *Akademia Sztuk Pięknych i środowisko lewicy artystycznej Krakowa (1934-1939)*, [w:] *ibidem*, s. 406.

sieniu do takich kreacji pojęciowych, jak „sztuka żydowska” czy „malarstwo kobiece”. W tym drugim przypadku dał wyraz swojemu sceptycyzmowi przy okazji wystawy Gizeli Nebenzahl-Wistreichowej: „Pamiętam rozmyślenia pewnego pisarza na temat malarstwa kobiet. Dotychczas mam wrażenie, że gdybyśmy przyjęli serio pewien schemat «malarstwa męskiego i malarstwa kobiecego», uzyskaliibyśmy drażliwe zamieszanie i mógłbym, już z miejsca, podać nazwiska «pewnych mężczyzn», którzy znaleźliby się w malarskim «oddziale dla kobiet»”<sup>338</sup>.

Skoncentrowany na wykładaniu czytelnikom gazety zasad nowej estetyki, trzymający się meritum, krytyczny, nierzadko sarkastyczny, potrafił czasem formułować swoje myśli w zaskakująco poetyckim tonie, tak jak wtedy gdy pisał o Mojżeszku Kislingu: „Składowymi siłami sztuki Kislinga są: przewrażliwiona chłonność widzenia i normująca władza instynktu plastycznego. Czynniki te nie leżą obok siebie spokojnie, lecz ścierają się wciąż w świadomości artysty, który plamą barwną i linią nie chciałby w najdrobniejszym nawet stopniu stępić żywotności zjawiska i jego bujnego rozrostu. Widzimy to w jego pejzażach, obejmujących z równym napięciem wszystkie elementy napierające na plan pierwszy, w którym zlewają się w ciepłą, jak gdyby roślinną wegetację form; widzimy – w kwiatach, w których troskliwie wyodrębniony pręcik każdy strąca swój własny dźwięk w ogólną wibrację obrazu”<sup>339</sup>. Nuta poezji jest czytelna także w jego tekście na temat fotografii, w którym przedmioty ujęte w kompozycjach niektórych fotografików w języku tego krytyka-poety uległy przekształceniu w „nieme odciski życia, używane przez nas, ale mało dostrzegane [...] żywe odciski myśli i woli ludzkiej w materii”<sup>340</sup>.

Malarstwo Webera pozostaje prawie zupełnie nieznanne; krytyk nigdy nie wziął udziału w żadnej z wystaw przygotowanych przez Zrzeszenie Żydowskich Artystów. W 1939 r. wystawiał natomiast w Domu Plastyków i nawet nie omieszkał skomentować tego faktu na łamach „Nowego Dziennika”: „Dwa pejzaże wystawia również Henryk Weber. Głównymi zajmującymi go zagadnieniami w tych obrazach są czystość zestawień barwnych, wydobywanie planów przy pomocy kolorów i nastroj. Tego czego nie osiągnął, należy uważać za etap do wysiłków dalszych. Od pochwał i nagan się powstrzymuję ze względu na zbyt bliskie osobiste związki łączące tu recenzenta z malarstwem”<sup>341</sup>.

O wystawie wiadomo nieco więcej dzięki recenzji Zofii Wielowiejskiej, zamieszczonej na łamach krakowskiego miesięcznika literacko-artystycznego „Nasz Wyraz”, na łamach którego publikował również Henryk Weber – mając za towarzystwo między innymi Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Kornela Filipowicza, Kazimierza Wykę czy Artura Sandauera, który podobnie jak Weber był aktywnym publicystą

<sup>338</sup> H. Weber, *Wystawa „Zrzeszenia”*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 22, s. 9.

<sup>339</sup> H. Weber, *Mojżesz Kisling*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 53, s. 8.

<sup>340</sup> H. Weber, *Obraz a zdjęcie*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 78, s. 9.

<sup>341</sup> H. Weber, *Z Domu Plastyków – Tytus Czyżewski, Tadeusz Potworowski i wystawa bieżąca*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 21, s. 9.



„Nowego Dziennika”. Wielowiejska notowała: „Henryk Weber, znany krytyk plastyczny dał dwa w jasnozymnych tonach utrzymane pejzaże. Większy z pejzaży uderza logiką konstrukcji i prawie zupełnym odrealnieniem wizji. Mamy tu do czynienia z naturą w zupełności przetransponowaną przez artystę. Mniejszy pejzaż równie logicznie zbudowany, zawiera jednak więcej elementów bezpośredniości – jest prostszy fakturowo, a przez to bardziej sugestywny”<sup>342</sup>. Krótka notka pozwala przypuszczać, iż krytyk w części przynajmniej starał się własnym malarstwem dać wyraz poglądom estetycznym, którymi wielokrotnie dzielił się z czytelnikami. Obie dziedziny jego zainteresowań pozostawały zapewne w bliskim związku – zaznajomienie z malarską praktyką niewątpliwie czyniło zeń krytyka jeszcze wnikliwszego, bardziej wrażliwego.

W pisaniu o sztuce można by zarzucić Weberowi pewną zawilgość w formułowaniu myśli. Mimo owego mankamentu, pełne zaangażowanie Webera w propagowanie wszystkiego co w sztuce „młode”, nowe i odkrywcze czyniło z niego nieocenionego krytyka, zdolnego kształtować wrażliwość estetyczną czytelników „Nowego Dziennika” oraz przemodelowywać wyobrażenia o tym, czym jest „dobre malarstwo”. Na pewno warto zwrócić uwagę, iż piórem tak kompetentnego krytyka dysponowała zwykła gazeta – dziennik, na łamach którego co prawda często poruszano zagadnienia z zakresu kultury, niemniej pismo w żaden sposób nie roszczę sobie pretensji do pełnienia roli forum poświęconego rozważaniu kwestii z zakresu sztuk pięknych.

Henryk Weber publikował na łamach „Nowego Dziennika” jeszcze zanim w Krakowie powstało Zrzeszenie Żydowskich Artystów. Innym publicystą, który już w latach dwudziestych zamieszczał na łamach gazety teksty o charakterze krytycznym, a później włączył się w działalność krakowskiej organizacji artystów żydowskich, był Mojżesz Waldman. Publikować zaczął dosyć wcześnie, jako bardzo młody człowiek. Mając lat dwadzieścia jeden wzorowo wywiązał się z zadania, jakim było powierzone mu przez organizatorów wystawy Maurycego Gottlieba napisanie monografii artysty. Waldman nie tylko publikował, ale również malował. Gdy w 1933 r. po raz pierwszy wystawiał prace w Żydowskim Domu Akademickim, Henryk Weber przypominał o jego osiągnięciach na polu scenografii – projektach dla zespołu Goldfadena i sceny żydowskiej w Krakowie<sup>343</sup>.

Jako krytyk i publicysta zasadniczo aktywniejszy był w okresie przed powstaniem Zrzeszenia. Później publikował już tylko sporadycznie – z okazji pamiątkowej wystawy Samuela Hirszenberga, jubileuszu Abrahama Neumana, rocznicy

<sup>342</sup> Z.W. [Wielowiejska], *Wystawy w Domu Plastyków. Wystawa bieżąca*, „Nasz Wyraz” 1939, nr 1, s. 7.

<sup>343</sup> H. Weber, *Wystawa M. Waldmana*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 337, s. 9. Zob. też: M. Bułat, *op. cit.*, s. 51; S. Freund, *Pierwszy społeczny teatr żydowski w Polsce*, [w:] *Teatr żydowski w Krakowie...*, s. 164–165; R. Holzer, *Teatr żydowski w Krakowie*, [w:] *ibidem*, s. 201.

śmierci malarza Mojżesza Appelbauma. Pisząc o sztuce, wykazywał się sporą wrażliwością na problemy malarskie. Formułował myśli z dużą swobodą, nie stroniąc od osobistych dygresji, w nieco emocjonalny sposób. Wspomniana wyżej biografia Maurycego Gottlieba stanowiła swoistego rodzaju *opus magnum* Mojżesza Waldmana. Tym obszernym i na miarę ówczesnego stanu wiedzy wyczerpującym dziełem Waldman wyznaczył na długie lata pewien kanon postrzegania dorobku malarza. Niewolna od egzaltacji postawa autora z pewnością przyczyniła się do utrwalenia wyobrażenia o Maurycem Gottliebie jako postaci tragicznej, artyście targanym niepokojem, rozdartym między dwoma światami, nieszczęśliwie zakochanym, odrzuconym i niespełnionym.

Znacznie więcej niż Waldman publikował na łamach „Nowego Dziennika” Emil Schinagel. Lekarz, malarz i krytyk na łamach gazety dawał wyraz poglądom nie tylko na temat sztuk pięknych, ale również medycyny i psychologii. W zakresie medycyny kształcił się w Krakowie i w Wiedniu, malarstwo studiował w Krakowie, Brukseli i w Paryżu. Pracował w Krakowie w szpitalu św. Łazarza i w założonej przez siebie poradni dla dzieci nerwowych. Teksty jego autorstwa można znaleźć nie tylko na łamach „Nowego Dziennika”, ale również „Wiadomości Literackich” i „Głosu Plastyków”. W roku 1928 wydał tomik poezji, dziesięć lat później książkę *Pielęgnowanie niemowląt. Przewodnik dla matek i pielęgniarek* – obie publikacje ilustrował własnymi pracami<sup>344</sup>.

O artystach pisał w szczególnie sposób. Teksty, które publikował na łamach „Nowego Dziennika”, zazwyczaj przy okazji którejs z wystaw odbywających się w Żydowskim Domu Akademickim, nie były właściwie recenzjami *sensu stricto*, ale dosyć daleko odbiegającymi od tematu refleksjami autora. W swoich artykułach podejmował wciąż te same wątki, którymi zasadniczo trzymał się dziedziny sztuk pięknych, równocześnie obejmując szerszą sferę ludzkiej psychiki i duchowości. Interesowały go zawsze: biografia artysty, czynniki sprzyjające rozwojowi talentu lub takie, które go opóźniają, rola sztuki i kultury w życiu społeczeństwa.

Gdy w roku 1933 debiutowała w salach Żydowskiego Domu Akademickiego Anna Weingrünówna, Emil Schinagel przekonywał: „talent jest to tak rzadkie zjawisko, że nie tylko warto nam zwrócić uwagę, lecz i zastanowić się nad jego objawami. [...] Talent, to jakby pewien stan chorobowy, w którym odróżnia się stan inkubacji, zaleganie się choroby – stan prodromalny – i wybuch choroby. Na ten pierwszy początek talentu składają się często wspomnienia z lat dzieciństwa. Emocjonalność natury utalentowanej gromadzi coraz szerszy zapas przeżyć, który nie mogąc znaleźć ujścia w toku naszych zwykłych spraw, szuka sobie innych dróg, porównuje, sprawdza, zmagają się z sądem otoczenia. Wtedy to, tym sposobem budzi się potrzeba wypowiedzenia, potrzeba inkarnacji marzeń i zmagają wewnętrznych. Takim labiryntem psychicznym jest talent. Ten układ tym wrażliwszy jest

<sup>344</sup> E. Romando [pseudonim literacki E. Schinagla], *Bunt ziemi*, Kraków 1928; E. Schinagel, *Pielęgnowanie niemowląt. Przewodnik dla matek i pielęgniarek*, Kraków 1938.



na działanie życia. A przeciwności mogą go złamać u zarania, u podstaw, bo nieprawdą jest, że trud materialny hartuje człowieka z talentem. Człowiek z talentem ma do zwalczania dosyć trudności – z opornym materiałem, z nawiązaniem kontaktu z przedmiotami, z których czerpie natchnienie, tak że nie potrzeba mu walk materialnych dla zahartowania swego talentu<sup>345</sup>.

W tym samym tekście Schinagel dotykał również problemu, którym jest niewątpliwe uzależnienie artysty od odbiorcy czy szerzej – publiczności. „Wytwarza się warstwa odbiorcza – publiczność – i to coraz szerzej i szerzej interesująca się twórczością swych artystów. To zainteresowanie stwarza pewien stan napięcia w umysłowości, który tym bardziej pobudza i zachęca artystę do lepszego wysiłku. Ta obserwacja wydaje mi się słuszną, bo wielu malarzy, którzy nie spotkali na swej drodze zachęty, choćby cienia zainteresowania, łatwo tracili ochotę do pracy – wreszcie zaufanie we własne siły i talent i rozgoryczeni przystosowywali niejako swą sztukę do użyteczności publicznej – w pedagogii – czy w przemyśle<sup>346</sup>.

Obserwując wzrost zainteresowania sztuką w społeczeństwie, Schinagel dostrzegł równocześnie, iż zjawisku temu nie zawsze towarzyszy zrozumienie problemów, zwłaszcza sztuki współczesnej: „Artysta jest prekursorem na wielkiej drodze rozwoju kultury. On raczej wskazuje przyszłość, gdy ludzie tkwią jeszcze w terażniejszości. Ale najczęściej jeszcze ludzie tkwią swymi upodobaniami artystycznymi w przeszłości, bo nie mieli czasu albo sposobności rozwinąć swój zmysł estetyczny<sup>347</sup>. Artysta wypowiadał się również na temat samej natury sztuki: „Sztuka polega na przemianie prymitywnych popędów w cel wyższy – coraz to wyższy, stąd wartość jej jest ponadczasowa, absolutna, mimo znikomości samych dzieł. Obraz jest niejako tylko realnym śladem rozwoju człowieka, stopniem, jaki osiągnął w sublimacji swojej natury<sup>348</sup>. Rolę, jaką twórczość może spełnić w społeczeństwie, postrzegał w szczególny sposób: „Dzisiejszy przyspieszony sposób reakcji społecznych wywarł wpływ na intensywność rozwoju jednostek. Wszystko odbywa się szybciej, intensywniej i na większą skalę. Wzrasta ilość artystów i amatorów sztuki. Ludzie obdarci z wszelkich złudzeń co do wartości ideałów ogólnoludzkich, uciekają niejednokrotnie do pogardzanego królestwa sztuki. Tutaj wszyscy mogą się odnaleźć i porozumieć. Poza sztuką – nigdy!<sup>349</sup>.

Schinagła interesowała przede wszystkim sztuka współczesna. Malarz, podobnie jak Henryk Weber, z dużym zainteresowaniem śledził poczynania młodych artystów w Krakowie, szczególnie kręgu „Grupy Krakowskiej”. Czytelnikom „Nowego Dziennika” przybliżył twórczość malarską członków ugrupowania, także z entuzjazmem komentował działalność krakowskiego Teatru Artystów „Cricot”,

<sup>345</sup> E. Schinagel, *Udany debiut...*

<sup>346</sup> Ibidem.

<sup>347</sup> E. Schinagel, *Sztuka współczesna. Mané Katz*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 118, s. 8.

<sup>348</sup> Ibidem.

<sup>349</sup> E. Schinagel, *Udany debiut...*

który polecał uwadze czytelników już przy okazji pierwszego spektaklu przygotowanego przez Józefa Jareme<sup>350</sup>.

Schinagel należał do najzdolniejszych członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów w Krakowie i zarazem najaktywniejszych artystów związanych z organizacją. Bardzo dużo wystawiał, jego prace częściej niż w Żydowskim Domu Akademickim można było oglądać w innych galeriach w mieście, nie wspominając o wystawach odbywających się poza Krakowem, w których uczestniczył razem z członkami grupy „Zwornik”, czy o wystawach za granicą. Sporo publikował, w roku 1933 podjął się napisania serii monografii artystów żydowskich. Brał udział w różnych imprezach i przedsięwzięciach organizowanych w mieście, nie tylko artystycznych, by wspomnieć chociażby wspomnianą wcześniej kampanię na rzecz świadomego macierzyństwa w 1934 r. Podobno z dużym talentem grał na skrzypcach<sup>351</sup>. Zasięg i nieprzeciętność uzdolnień malarza budziły uznanie w gronie jego przyjaciół. Juliusz Feldhorn, krakowski poeta, poświęcił mu w 1934 r. przy okazji jednoczesnej prezentacji jego prac w dwu krakowskich galeriach następującą refleksję: „Być malarzem, utalentowanym malarzem – to bardzo wiele. Być malarzem, a przy tym czymś innym jeszcze, trzymać w zanadru tytuł doktorski, mieć szerokie zainteresowania intelektualne i estetyczne – to jakby za dużo. Tak pomyśleć musi przeciętny «zjadacz chleba», stojąc przed obrazami, tworcami tego dziwnego na naszym podwórku fenomenu, któremu na imię Emil Schinagel. A jednak – czy to takie trudne, a przede wszystkim, czy współlistnienie tych właściwości umniejsza w czymkolwiek wartość Schinagla-malarza? Kiedy patrzyłem na jego akwarele i obrazy olejne, wystawiane równocześnie w Zrzeszeniu Żydowskich Malarzy i w Domu Plastyków, zrozumiałem, że tak nie jest. Kiedy Schinagel-intelektualista uzupełnia Schinagla-malarza, jak dwie podobizny rzucone na dwie płaszczyzny medalionu”<sup>352</sup>.

Norbert Nadel – malarz, pisarz, tłumacz, wiceprezes Zrzeszenia Żydowskich Artystów w Krakowie w latach 1933–1934, uaktywnił się w roli publicysty i krytyka właśnie w okresie sprawowania powyższej funkcji. Jako pisarz debiutował znacznie wcześniej, bo w roku 1923 powieścią *W dali od Boga*, opublikowaną pod nazwiskiem Iglowski<sup>353</sup>. W latach dwudziestych wydał jeszcze dwie inne powieści, u schyłku dekady zaczął również wystawiać<sup>354</sup>. Pierwsza wystawa, w której wziął udział (jako członek Zrzeszenia „Kwadryga”), odbyła się w Krakowie w Pałacu Sztuki na przełomie 1929 i 1930 r. Zanim w 1934 r. wystąpił na łamach „Nowego

<sup>350</sup> E. Schinagel, *Teatr eksperymentalny w Związku Artystów Plastyków*, *Nowy Dziennik* 1933, nr 316, s. 7.

<sup>351</sup> E. Podhorizer-Sandel, *Emil Schinagel...*

<sup>352</sup> J. Feldhorn, *Emil Schinagel*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 362, s. 3.

<sup>353</sup> N. Iglowski, *W dali od Boga*, Kraków 1923.

<sup>354</sup> N. Iglowski, *Ruina*, Kraków 1924; idem, *Jak Osman Kaoni życie poznawał*, Kraków 1926. Na początku lat trzydziestych Nadel opublikował jeszcze jedną powieść: *Taniec na bagnach*, Kraków 1931.



Dziennika” w roli krytyka artystycznego, już wcześniej dał się poznać czytelnikom gazety jako autor powieści *Przygoda Omara Khalid*, drukowanej w odcinkach pod koniec 1932 r. Tekstów o charakterze krytycznym opublikował na łamach „Nowego Dziennika” zaledwie kilka. Ponieważ były one w całym tego słowa znaczeniu wcieleniem zasady, którą sformułował na łamach „Sztuki i Życia Współczesnego”: „objasnić a nie krytykować”, jako krytykę artystyczną można je potraktować tylko w pewnym stopniu<sup>355</sup>. Mimo że miał profesjonalne doświadczenie w zakresie malarstwa, co łatwo wyczuć, czytając jego teksty, przeważnie ograniczał się do omawiania najciekawszych eksponatów i podkreślania tego, co uważał za wartościowe<sup>356</sup>. W swoich recenzjach starał się dać wyraz także innemu postulatowi wyrażonemu we wspomnianym wyżej tekście, a więc „w przystępny sposób informować publiczność o zagadnieniach sztuki współczesnej”<sup>357</sup>. Najlepszy przykład tej po części edukacyjnej działalności krytyka stanowi cytowany wyżej wykład na temat ekspresjonizmu. Nadel gościł na stronach „Nowego Dziennika” również jako autor ciekawych reportaży – do tego rodzaju działalności publicystycznej skłoniła go podróż do Hiszpanii wiosną 1935 r.<sup>358</sup>

Leo Schönker, malarz, pejzażysta i portrecista, pierwszy prezes Zrzeszenia Żydowskich Artystów w Krakowie, opublikował na łamach „Nowego Dziennika” zaledwie kilka tekstów. Większość artykułów jego autorstwa ukazała się pod koniec roku 1931. W trakcie przygotowań do wystawy Maurycego Gottlieba, Leo Schönker interesującym tekstem przybliżył czytelnikom gazety sylwetkę malarza<sup>359</sup>. Kilka tygodni później zamieścił w „Nowym Dzienniku” szkic poświęcony żydowskiej sztuce sakralnej, którym starał się nakreślić rozwój tej dziedziny sztuki począwszy od czasów biblijnych. Do napisania tekstu sprowokowała go informacja o zamiarze powierzenia dekoracji malarskiej bóżnicy Remu w Krakowie malarzowi Leopoldowi Pilichowskiemu. Schönker przyjął ten fakt z nieskrywanym entuzjazmem – jako dowód, że społeczeństwo żydowskie znajduje się niewątpliwie „w epoce renesansu sztuki i kultury żydowskiej”<sup>360</sup>. W swoim tekście pisał na temat architektury synagóg, ich malarskich dekoracji, rzemiosła artystycznego oraz iluminacji

<sup>355</sup> N. Nadel, *Kto powinien pisać o malarstwie?*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 14.

<sup>356</sup> N. Nadel, *Izaak Lichtenstein*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 95, s. 11; idem, *Dr Ozjasz Herschdorfer. Z ostatniej Wystawy Zrzeszenia Artystów Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 95, s. 11–12; idem, *Wystawa Stow. Art. Plast. „Zjednoczenie”*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 99, s. 11–12.

<sup>357</sup> N. Nadel, *Kto powinien pisać...*, s. 14.

<sup>358</sup> N. Nadel, *Kraj, w którym niegdyś żyli Żydzi*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 130, s. I–II (dodatek poniedziałkowy „Nowego Dziennika”); idem, *Corrida de toros*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 133, s. 7–8; idem, *Kraj zamieniony w cmentarz*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 139, s. 5–6.

<sup>359</sup> L. Schönker, *Maurycy Gottlieb jako Żyd i jako Polak. Na marginesie projektowanej wystawy pamiątkowej*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 295, s. 8.

<sup>360</sup> L. Schönker, *Rozwój polichromii bóżnic*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 314, s. 9.

książkowych, nie stroniąc od porównań ze sztuką rozwijającą się pod patronatem Kościoła. W roli krytyka, w związku z wystawami odbywającymi się w Żydowskim Domu Akademickim, wystąpił Schönker zalewie dwa razy. Później do wypowiedzi skłoniło go dopiero tak smutne wydarzenie jak śmierć Ozjasza Thona, którego odejście – o czym wiadomo dzięki tekstowi Schönkera – dla żydowskiego środowiska artystycznego w Krakowie okazało ciosem nie mniej bolesnym niż dla całej żydowskiej społeczności miasta<sup>361</sup>.

Odmiennego rodzaju zjawiskiem wśród tekstów publikowanych na łamach „Nowego Dziennika” przez członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów, była twórczość literacka Elisze Weintrauba. Weintraub malował portrety, pejzaże, studia urbanistyczne, w Żydowskim Domu Akademickim wystawiał począwszy od roku 1935. Zdradzał również talent aktorski oraz pewne ambicje naukowe, o czym świadczyłyby wspomniane już wcześniej przedsięwzięcia, w których brał udział<sup>362</sup>. W 1938 r. malarz wyjechał do Włoch, podróż ta zaowocowała między innymi jego debiutem literackim. Trudno byłoby precyzyjnie określić rodzaj uprawianego przez niego pisarstwa. Kilka tekstów opublikowanych w związku z podróżą do Włoch sytuuje się gdzieś między reportażem a esejem czy etiudą literacką. Na talent i wrażliwość autora zwraca uwagę zwłaszcza drugi z tekstów nadesłanych z Włoch – krótkie opowiadanie, relacja, być może fikcja literacka: *Kmiotek z Kalabrii w Neapolu*<sup>363</sup>. Równie trudno byłoby jednoznacznie zakwalifikować krótki tekst poświęcony Alfredowi Nossigowi, znanemu rzeźbiarzowi i syjonście, pisany prozą poetycką, zatytułowany *Konkurs*<sup>364</sup>. Autor z pewnością był utalentowany literacko, nie zajmował się krytyką artystyczną, być może nie zdążył ujawnić takiego zainteresowania. Niemniej jego pisarstwo zawsze oscyloowało wokół sztuki – czy to wtedy, gdy pisał o wizycie włoskiego chłopca w galerii sztuki albo o zwierzeniach młodego malarza czynionych leciwemu rzeźbiarzowi, czy wtedy, gdy ze wzruszeniem pisał o reprodukcji obrazu Samuela Hirszenberga *Golus*, którą znalazł w małej rzymskiej restauracji, oferującej koszerne posiłki przybyszom z całego świata<sup>365</sup>. Ostatnim tekstem, jaki Weintraub opublikował na łamach „Nowego Dziennika”, był reportaż z wyprawy do Palestyny, podczas której malarz odwiedził fabrykę oliwy „Szemen” w Hajfie<sup>366</sup>. Z czytelnikami gazety artysta podzielił się wrażeniami, jakie wywarł na nim dynamicznie rozwijający się przemysł w *Erec Israel*. Uczucia dumy i satysfakcji tylko częściowo mąciła malarzowi świadomość zblizającej się wojny.

Spśród autorów, którzy nie byli bezpośrednio związani z organizacją artystów żydowskich w Krakowie, lecz interesowali się ich poczynaniami, należy wyróżnić

<sup>361</sup> L. Schönker, *Kochany Ojciec Izraela*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 318, s. 3.

<sup>362</sup> Zob. rozdz. „Wykłady, odczyty...”, s. 32.

<sup>363</sup> E. Weintraub, *Kmiotek z Kalabrii w Neapolu*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 110, s. 7.

<sup>364</sup> E. Weintraub, *Konkurs*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 304, s. 6–7.

<sup>365</sup> E. Weintraub, *Na via Campo Martino 12*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 104, s. 12.

<sup>366</sup> E. Weintraub, *Cud powtórzonej*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 94, s. 19–20.



przede wszystkim Mojżesza Kanfera i Juliusza Feldhorna. Kanfer – urodzony w Buczaczu, syn znanego hebraisty Marka Mordechaja Kanfera, prawnik wykształcony we Lwowie i w Wiedniu, współpracownik wielu polsko-żydowskich czasopism, przywędrował do Krakowa w roku 1923 z Wilna, gdzie zajmował się nauczaniem literatury polskiej w jednym z tamtejszych gimnazjów<sup>367</sup>. Był aktywnym – i bardzo zasłużonym – animatorem życia kulturalnego społeczności żydowskiej w Krakowie. Doceniali go już mu współcześni<sup>368</sup>. Z podziwem – już z perspektywy czasu – wypowiedział się na jego temat badacz literatury polsko-żydowskiej, Chone Shmeruk: „Mojżesz Kanfer – postać niepospolita, łącząca głęboką znajomość polskiej kultury z rozległą erudycją literacko-teatralną i oddaniem, a nawet pasją, dla teatru jidisz; postać wybitna i wyjątkowa – zwłaszcza w kontekście istniejących w okresie międzywojennym podziałów językowych wśród polskich Żydów”<sup>369</sup>. „Jedna z najciekawszych osobistości kultury żydowskiej Polski międzywojennej”, dodaje Eugenia Prokop-Janiec<sup>370</sup>. „Nieuleczalny fantast”, „niepoprawny marzyciel”, „gorący entuzjasta żydowskiego teatru”, jak sam siebie nazywał<sup>371</sup>.

Jako jeden z organizatorów pierwszej wystawy artystów żydowskich w Krakowie odegrał znaczącą rolę w procesie konsolidowania się środowiska twórców żydowskich w mieście. Później także, mimo iż jego uwagę pochłaniały głównie wydarzenia z zakresu teatru i literatury, nie tracił zainteresowania plastyką. Swoje teksty sygnował pełnym nazwiskiem, inicjałami lub pseudonimem Moassi (albo: -assi, -ssi lub -si)<sup>372</sup>. Nazwiskiem podpisywał teksty składające się na jego batalię, niestrudzenie toczoną latami, o narodowy teatr żydowski na wysokim poziomie artystycznym. Z pseudonimów korzystał, omawiając przedstawienia teatralne lżejszego repertuaru<sup>373</sup>. Posługiwał się nimi również, wypełniając swym refleksjami rubrykę „Na marginesie”, służącą mu do wyrażania opinii na najbardziej różnorodne tematy – z niemałym poczuciem humoru, wyczuciem komizmu sytuacyjnego, sporym nieraz krytycyzmem, stanowiącymi, oprócz wnikliwości i prawdziwego zaangażowania, z jakimi pisał na temat teatru, charakterystyczne cechy jego pióra<sup>374</sup>. Nie omieszkał zresztą sam skomentować, jak traktuje tę część swojej działalności: „«Margines» jest w gazecie rubryką, która daje autorowi dużą swobodę ruchów. Jest się przede wszystkim wolnym od balastu patosu i można każde zjawisko traktować po ludzku, tak po prostu gawędzić ze swoimi czytelnikami.

<sup>367</sup> E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992, s. 308–309.

<sup>368</sup> Z. Leśniodorski, *Wśród ludzi mojego miasta*, Kraków 1968, s. 171. H. Vogler, *Wyznanie mojżeszowe...*, s. 37.

<sup>369</sup> Ch. Shmeruk, *Przedmowa*, [w:] *Teatr żydowski w Krakowie...*, s. 9–10.

<sup>370</sup> E. Prokop-Janiec, *Mojżesz Kanfer a teatr...*, s. 148.

<sup>371</sup> Ibidem.

<sup>372</sup> E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura...*, s. 35.

<sup>373</sup> E. Prokop-Janiec, *Mojżesz Kanfer a teatr...*, s. 143.

<sup>374</sup> Por. J. Kurek, *Mój Kraków*, Kraków 1978, s. 211.

Refleksje, które się snuje na marginesie wydarzeń życiowych, powinny jednak być lekkie, przejrzyste, w miarę złośliwe i – interesujące<sup>375</sup>.

Gdy zabierał głos w sprawach plastyki, Kanfer zwykle przypominał czytelnikom, iż profesjonalistą w tej dziedzinie bynajmniej się nie czuje – w taki sposób przygotowując sobie grunt pod wyrażanie nieco prowokacyjnych opinii. Dostyc charakterystycznym przejawem zainteresowania Kanfera sztuką w ogóle i działalnością artystów żydowskich w szczególności była dyskusja poświęcona zagadnieniu literatury w malarstwie, zainicjowana przez niego w roku 1933 na łamach „Nowego Dziennika”, stanowiąca dowód, że nawet gdy podejmował tematy dotyczące twórczości plastycznej, nie odbiegał daleko od dziedziny stanowiącej zasadniczy obszar jego działalności krytycznej i publicystycznej. Oto słowa, jakimi redaktor rubryki literackiej „Nowego Dziennika” zagaił całe wydarzenie – zarazem charakterystyczna próbka jego stylu: „Literatura jest straszdyłem w malarstwie, jakimś upiorem odbierającym sen malarzowi, któremu się zarzuca, że do swej sztuki wprowadza literaturę. Każdy malarz najbardziej «zacofany» staje się błądy jak ściana, traci przytomność a następnie zaklina się na wszystkie świętości, że jest to tylko oszczerstwo wymyślone przez jego wrogów. Jestem laikiem, którego w dodatku chlebem powszednim jest literatura i dlatego zgrzytam zębami ilekroć czytam w recenzjach malarskich zwroty o literaturze jako biednym poniewieranym kopcuszką w malarstwie. Nie śmiałem jednak oponować, ponieważ – jak już wyżej wspomniałem – jestem laikiem, wrażenia, jakie na mnie robi obraz malarza, nie analizuję, pozwalam tylko na siebie działać pięknem w nim zawartemu, przy czym staram się o to, by nie utrudniać tego oddziaływania obrazu na wrażliwość moją starymi nawykami, jakąś tradycją uświęconą lub w ogóle wrodzonym każdemu człowiekowi wstrętem do nowatorstwa. Przynaję się atoli całkiem otwarcie do tego, że nie mogę się dotychczas odzwyczaić od doszukiwania się treści w malarstwie – chcę obraz także rozumieć, chociaż mi tylokrotnie tłumaczono, że to nie jest rzeczą konieczną. Jestem widocznie niepoprawnym konserwatywą...”<sup>376</sup>.

Kanfer, kreując się celowo na przedstawiciela nieco „zacofanej” części publiczności, liczył, iż uda mu się zainicjować interesującą dyskusję – rozpoczął ją od indagowania Alfreda Aberdama. Urodzony we Lwowie, acz paryski malarz w części przynajmniej zadowolili Kanfera: „Nie zaprzeczam, że mogą być dzieła malarskie bardzo wartościowe a nawet pełnowartościowe, a które nie są wolne od tego, co nazywamy literaturą w malarstwie. Literatura w malarstwie to właściwie fabuła, anegdota, tak zwana treść. Obojętną jest jednak rzeczą, co danego malarza pchnęło do namalowania obrazu. Może to być jakaś wielka idea, może to być miłość do kobiety lub inny jakiś powód, ale najważniejszą jest rzeczą sama strona malarska,

<sup>375</sup> (-si) [M. Kanfer], *Przed trumną Borysa Schatza*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 269, s. 7.

<sup>376</sup> M. Kanfer, *Literatura w malarstwie. Rozmowa z Alfredem Aberdamem*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 19, s. 15.



walory wyłącznie tylko natury malarskiej. Chodzi głównie o to, by nie zachwasczać malarstwa innymi z malarstwem nic wspólnego nie mającymi motywami. Malarz powinien być przede wszystkim malarzem i basta<sup>377</sup>.

Bardziej zdecydowanie za literaturą w malarstwie opowiedział się Natan Szpigiel, łódzianin, który wiele podróżował po Europie, ale, jak twierdził, malować mógł tylko w Polsce. „Tak, jestem za literaturą w malarstwie, ale za literaturą opartą na malarsko” – przyznawał się Kanferowi podczas wywiadu<sup>378</sup>. Nieco szerzej rozwinął swoje stanowisko Samuel Cygler, malarz i grafik z Będzina, podobnie jak dwaj poprzedni interlokutorzy Kanfera mający za sobą paryskie doświadczenia. Cygler studiował w Krakowie i od tego wspomnienia zaczął swoją wypowiedź: „Gdy jeszcze byłem na akademii, tośmy się wszyscy wrogo ustosunkowywali do Matejki. Dopiero gdy byłem w Paryżu i w Niemczech zrozumiałem jak wielkim artystą był Matejko. Zrozumiałem jednak z drugiej strony wielkie niebezpieczeństwo fabuły dla malarza. [...] Źle bowiem jest, jeśli fabuła jest czynnikiem decydującym u malarza. Obojętną jest rzeczą, dlaczego malarz podejmuje dany temat, byleby tylko rozwiązał go ze stanowiska wyłącznie malarskiego. [...] Publiczność żąda jednak od malarzy fabuły i emocjonuje się tytułem, który jest często gęsto rzeczą zupełnie przypadkową, zdarza się bowiem nieraz, że malarz sam nie wie, jak ma nazwać swój obraz. [...] Niestety bardzo wielu malarzy maluje *ad captandam benevolentiam* publiczności i dla celów oportunistycznych działają oni często na szkodę malarstwa. Takie ustępstwa na rzecz publiczności są bardzo niebezpieczne, gdyż w dziedzinie sztuki nie może nawet być mowy o kompromisie. [...] Dążyć powinno się do tego, by nauczyć publiczność patrzeć na dzieła sztuki, a wówczas zanikną wszelkie nieporozumienia, wówczas publiczność sama potrafi odróżnić prawdziwego artystę, uznającego kategorycznie nakazy swej sztuki, od artysty-demagoga, hołdującego gustom publiczności<sup>379</sup>.”

Dzięki skrupulatności Norberta Nadla, który nie omieszkał w jednej z recenzji zrobić adekwatnej dygresji, wiadomo że zainicjowana przez Kanfera dyskusja na temat literatury i anegdoty w malarstwie toczyła się nie tylko na łamach gazety, ale również między malarzami i publicznością w salach wystawowych Żydowskiego Domu Akademickiego. Jak wspominał malarz, niejednokrotnie miała ona burzliwy przebieg<sup>380</sup>.

Mojżeszowi Kanferowi pozostaje do zawdzięczenia sporo interesujących tekstów, rzucających światło na pewne niuanse dotyczące sytuacji artystów żydowskich w Krakowie, czego dobry przykład może stanowić refleksja, którą redaktor

<sup>377</sup> Ibidem.

<sup>378</sup> M. Kanfer, *Literatura w malarstwie. Rozmowa z Natanem Szpigielem*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 23, s. 8–9.

<sup>379</sup> M. Kanfer, *Literatura w malarstwie, Rozmowa z J.* [zapewne pomyłka, powinno być: S.] *Cyglerem*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 30, s. 9.

<sup>380</sup> N. Nadel, *Wystawy krakowskie – I. Lichtenstein*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 95, s. 11.

gazety podzielił się z czytelnikami w związku z usunięciem Artura Markowicza z Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”<sup>381</sup>. W sposób nie mniej interesujący i wiele wnoszący w dzisiejszy stan wiedzy na temat krakowskiego środowiska artystów żydowskich wypowiadał się Kanfer również na temat szeroko rozumianej narodowej kultury żydowskiej, „sztuki żydowskiej”, problemu odrębności dorobku artystycznego Żydów, narodowego „odrodzenia” Żydów. Zagadnienia owe wymagają odrębnego omówienia i poddania ich szczegółowej analizie.

Na temat artystów żydowskich na łamach „Nowego Dziennika” pisywał również Juliusz Feldhorn. „Subtelny poeta nastrojów” – jak określał go Jalu Kurek – wspierał swoimi publikacjami działalność artystów skupionych w Zrzeszeniu Żydowskich Artystów sporadycznie<sup>382</sup>. Komentując imprezy organizowane w Żydowskim Domu Akademickim, nierzadko sięgał po arseniał środków poetyckich, tak jak wtedy, gdy z imaginacją godną poety wkładał słowa w usta Jakuba Pfefferberga, malarza kazimierskich podwórek: „Zaniedbanie i brud to tylko zewnętrzna powłoka. Przez nią prześwieca piękno wewnętrzne...”<sup>383</sup>. Dalej pisał: „Ciemne zarysy bram – to jakby ramy obrazu, motywy zaś – to ślepe okna, szczerbate ganki i ponure dachy rozjaśnione pękiem promieni zabłąkanych ze strzępu nieba widocznego na tle. Promienie te odbite kilkakrotnie i odpowiednio osłabione zawędrowały wreszcie na dno podwórka. Ile tu jaskrawych kontrastów i delikatnych tonów. Jakie silne plamy barwne odgraniczone twardo lub zlewające się ze sobą, wtopione w siebie niezmierną ilością odcieni”<sup>384</sup>.

Feldhorn nie tylko recenzjami wspierał artystów. Czasem czynił to zupełnie wprost, ganiąc czytelników „Nowego Dziennika” za opieszałość w zwiedzaniu wystaw przygotowywanych przez członków Zrzeszenia: „Najtrudniejszą zapewne rzeczą, na jaką zdobyć się może tak zwana «kulturalna publiczność», jest sprawiedliwa ocena tych zjawisk kulturalnych, które rosną i których proces stawania się nie został jeszcze ukończony. Stosunkowo łatwo godzimy się na to co minęło, [...] co włączyć da się na stałe w szufladki myślowe, wytworzone przez przyzwyczajenie i ogólną opinię”<sup>385</sup>. Feldhorn ubolewał nad aktualnym stanem rzeczy: „Skąd się bierze ta obojętność, brak zainteresowania, niechęć do wyrażania swoich myśli, oswajania się lub choćby dowiadywania się o tym, co się w naszym malarstwie dzieje i tworzy?” Jednocześnie szukał sposobu, który pozwoliłby wybrnąć z zaistniałej sytuacji: „Może mi ktoś powie, że malarstwo współczesne zerwało kontakt z życiem, że trudno je rozumieć, a trudniej jeszcze odróżnić plewy od rzeczywistych wartości. Otóż istnieje tylko jedna rada – przyjść i zobaczyć”<sup>386</sup>.

<sup>381</sup> Moassi [M. Kanfer], *Jak „wystąpiono”...*

<sup>382</sup> J. Kurck, *op. cit.*, s. 169.

<sup>383</sup> J. Feldhorn, *Jakób [sic] Pfefferberg. Przed otwarciem retrospektywnej wystawy artysty*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 11, s. 4.

<sup>384</sup> *Ibidem*.

<sup>385</sup> J. Feldhorn, *Z wystawy...*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 341.

<sup>386</sup> *Ibidem*.



Juliusz Feldhorn należał do najciekawszych postaci interesujących się działaniami artystów żydowskich w Krakowie. Był polonistą, absolwentem Uniwersytetu Jagiellońskiego. Stopień doktora filozofii uzyskał w 1923 r. na podstawie rozprawy *Hamlet w Polsce*, napisanej pod kierunkiem profesora Stanisława Windakiewicza. Tego samego roku podjął pracę nauczyciela języka polskiego w Gimnazjum Hebrajskim w Krakowie. Fascynację literaturą polską zaszczeplił swoim uczniom, którzy, jak wynika ze wspomnień Ireny Bronner, wprost uwielbiali go<sup>387</sup>. Organizował w szkole cotygodniowe audycje muzyczne, inscenizował z uczniami utwory literackie. Był związany z tworzonym przez studentów i absolwentów Uniwersytetu Jagiellońskiego kołem literackim „Litart”. Należał do ścisłego grona redakcyjnego „Gazety Literackiej”<sup>388</sup>. Część tekstów publikował pod pseudonimem Jan Las. Autor trzech tomików poezji, powieści, prac popularno-naukowych, tłumaczeń (między innymi z hebrajskiego, francuskiego, niemieckiego, rosyjskiego, serbskiego)<sup>389</sup>, interesował się sztuką zupełnie „na poważnie”. Rękopis opracowanego przez niego obszernego dzieła – *Historii sztuki*, cudem przetrwał lata wojny<sup>390</sup>. Dwadzieścia lat po śmierci autora książka została opublikowana dzięki staraniom podjętym przez Stefana Kozakiewicza<sup>391</sup>.

Poetę wspominał po latach Kazimierz Wyka: „Jako człowiek należał Feldhorn do tych nierzadkich w dwudziestoleciu międzywojennym intelektualistów pochodzenia żydowskiego, którzy nie zatracając związku ze swoim narodem, całkowicie się spolonizowali kulturalnie i swoim dorobkiem należą przede wszystkim do kultury polskiej. Nauczyciel doskonały i lubiany przez uczniów, którym umiał zaszczeplić miłość do literatury polskiej, był też Feldhorn jedną z charakterystycznych postaci Krakowa kulturalnego w latach międzywojennych”<sup>392</sup>. Poczucie wspólnoty uczuciowej i intelektualnej poety ze środowiskiem żydowskim i zarazem jego zespolenie z polską ojczyzną podkreślał również Kazimierz Czachowski<sup>393</sup>.

W Gimnazjum Hebrajskim przy ulicy Podbrzezie, gdzie pracował Juliusz Feldhorn, zatrudniony był również Ojzjasz Herschdörfer, lekarz, członek Zrzeszenia

<sup>387</sup> I. Bronner, *Cykady nad Wisłą i Jordanem*, Kraków 2004, s. 132–149.

<sup>388</sup> W. Zechenter, *Upływa szybko życie. Książka wspomnień*, Kraków 1971, *passim*; idem, *Od „Helionu” do „Gazety Literackiej”*, [w:] *Cyganeria i polityka...*, s. 102.

<sup>389</sup> K. Wyka, *Juliusz Feldhorn*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 6, Kraków 1946, s. 395.

<sup>390</sup> N. Gross, *Juliusz Feldhorn 1901–1943. Notes to an Unwritten Biography*, [w:] *The Jews in Poland*, red. S. Kapralski, t. 2, Kraków 1999, s. 261–271.

<sup>391</sup> J. Feldhorn, *Dzieła i twórcy*, Warszawa 1961.

<sup>392</sup> Kazimierz Wyka słusznie podkreślał przynależność poety przede wszystkim do kultury polskiej. Warto jednak w tym kontekście spojrzeć na Feldhorna również z innej perspektywy, chociażby czytując się w treść tekstu, jaki poświęcił zbiorowi prac Williama Wachtla *Pożegnanie z golusem*. Por. rozdz. „Twórczość członków Zrzeszenia...”, s. 154.

<sup>393</sup> K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury Polskiej 1884–1934*, t. 3: *Expresjonizm i neo-realizm*, Warszawa–Lwów 1936, s. 318–319. Zob. też: idem, *Najnowsza polska twórczość literacka*, Lwów 1938, s. 184–185.

Żydowskich Artystów. On także publikował na łamach „Nowego Dziennika”. Czynił to jednak sporadycznie – nie podejmując w ogóle tematów związanych ze sztuką<sup>394</sup>.

Pojedyncze wypowiedzi w związku z wydarzeniami odbywającymi się w Żydowskim Domu Akademickim zamieścili na łamach „Nowego Dziennika” Ignacy Müller i Henryka Fromowicz-Stillerowa. Oboje autorów do sięgnięcia po pióro skłoniła przygotowana przez członków Zrzeszenia w 1933 r. wystawa prac Wilhelma Wachtla<sup>395</sup>.

Sporo publikował, w tym na łamach „Nowego Dziennika”, Beer Horowitz, poeta, pisarz, tłumacz, rysownik, członek kręgu literatów skupionych wokół lwowskiego czasopisma „Cusztajer”, autor między innymi tomiku poezji *Finmajn hajm yn di berg*, książki o motywach żydowskich w poezji polskiej (Wiedeń 1938), opowiadań publikowanych w wiedeńskim „Der Wanderer”. Podobnie jak Herschdörfer, on także nie zajmował się krytyką artystyczną.

Trudno byłoby przecenić wagę informacji na temat krakowskiego Zrzeszenia Żydowskich Artystów, które zachowały się na stronach „Nowego Dziennika” – obecnie pożółkłych i kruszących się w palcach. Nie mniej cenny dokument od recenzji wystaw odbywających się w Żydowskim Domu Akademickim oraz tekstów o sztuce, pisywanych przez artystów i krytyków związanych ze Zrzeszeniem, stanowią wszelkie wzmianki dotyczące działalności krakowskiej organizacji, jakie ukazywały się w gazecie przez osiem lat istnienia organizacji – zapowiedzi wystaw, informacje o planowanych przedsięwzięciach, relacje dotyczące trwających ekspozycji oraz artystów biorących w nich udział. Bez nich odtworzenie informacji na temat krakowskiego Zrzeszenia Żydowskich Artystów nie byłoby możliwe.

Promując działania artystów żydowskich w Krakowie, gazeta odegrała istotną rolę w konsolidacji tworzonego przez nich środowiska. Informacje drukowane na jej stronach pozwalały artystom zaistnieć w szerszej przestrzeni publicznej, zapewniały organizowanym przez nich przedsięwzięciom zainteresowanie publiczności.

Związek łączący artystów i redaktorów gazety wydaje się czymś zupełnie naturalnym, biorąc pod uwagę pewne uwarunkowania. Jedni i drudzy należeli do zlaicyzowanej, odchodzącej od zasad tradycyjnego judaizmu części żydowskiej społeczności Krakowa. Zarówno redaktorzy gazety – co rozumie się samo przez się – jak i artyści, odnosili się z sympatią do idei głoszonych przez syjonistów. Publicyści związani z „Nowym Dziennikiem” – gazetą bądź co bądź syjonistyczną – interesowali się wszystkimi przejawami aktywności kulturalnej Żydów. Informowali, zachęcali do brania udziału w różnego rodzaju imprezach. Omawiali i recenzowali ważniejsze wydarzenia.

<sup>394</sup> O. Herschdörfer, *Droga geniusza żydowskiego*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 144, s. 5.

<sup>395</sup> H. Fromowicz-Stillerowa, *op. cit.*; I. Müller, *Wachtel malarz nowej Palestyny*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 105, s. 9.



Spora część publicystyki kulturalnej na łamach „Nowego Dziennika” dotyczyła działalności żydowskich artystów i organizacji kulturalnych, co nie znaczy, że na stronach gazety pomijano inne wydarzenia. Redaktorzy gazety nie mniejszą uwagą niż wystawy w Żydowskim Domu Akademickim obdzielali ekspozycje urządzone w Pałacu Sztuki. Spektakle prezentowane w Teatrze Słowackiego cieszyły się równym zainteresowaniem, co wydarzenia w teatrze przy ulicy Bocheńskiej. Niestety, było to zainteresowanie dosyć jednostronne – na łamach nieżydowskich czasopism imprezom urządzanym przez artystów żydowskich poświęcano niewiele miejsca, niemal wcale. Dlatego w wielu przypadkach „Nowy Dziennik” pozostaje dzisiaj jedynym źródłem informacji o poczynaniach żydowskiego środowiska artystycznego w mieście<sup>396</sup>.

<sup>396</sup> Pewne informacje na temat wystaw urządanych przez członków krakowskiego Zrzeszenia można znaleźć na łamach „Sztuk Pięknych” oraz „Głosu Plastyków”.

## Twórczość członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie

Krakowskie Zrzeszenie Żydowskich Artystów tworzyli w przeważającej części malarze. Do grona artystów, którzy między 1931 a 1939 r. wzięli udział w wystawach w Żydowskim Domu Akademickim, zaliczało się zaledwie pięcioro rzeźbiarzy oraz trzech metaloplastyków. Obok głównego nurtu zainteresowań – malarstwa, wielu członków organizacji tworzyło prace w różnych technikach graficznych. W przypadku co najmniej kilkorga z nich twórczość graficzna odgrywała równie istotną rolę, jak malarstwo.

Jako organizacja ogólnopolska Zrzeszenie skupiało twórców z różnych środowisk artystycznych – z Krakowa, ze Lwowa, z Warszawy, Łodzi, Wilna. Spora grupa wśród artystów należących do organizacji była związana z pomniejszymi ośrodkami i środowiskami artystycznymi – Kazimierzem nad Wisłą, Stanisławowem, Sanokiem czy Sosnowcem. Kilkoro członków ZZAMR mieszało w Paryżu. Artystów dzieliła nie tylko przynależność do różnych środowisk, ale i generacji. Okoliczności te i wynikająca z nich różnorodność wpływów artystycznych, musiały znaleźć i znalazły odbicie w twórczości członków organizacji.

Najstarsi artyści związani z krakowską organizacją urodzili się w latach siedemdziesiątych XIX w. Poza Arturem Markowiczem, rodowitym krakowianinem, wywodzili się z różnych, nieraz odległych rejonów ziem polskich. Pojawili się w Krakowie około przełomu wieków, aby rozpocząć studia w Akademii Sztuk Pięknych. Większość z nich podjęła naukę już po reformie dokonanej przez Juliana Fałata. Zmiany wprowadzone przez nowego dyrektora nie objęły jedynie Markowicza, który był najstarszy i w roku 1895 zakończył edukację w krakowskiej szkole.

Artysta wyjechał, aby kontynuować studia za granicą. Uczył się w Monachium, pięć lat przebywał w Paryżu, później podróżował między innymi do Włoch, Holandii i Belgii. Doświadczenia zdobyte w trakcie wyjazdów zrekompensowały mu brak kontaktu z pedagogami zatrudnionymi w krakowskiej Akademii przez Juliana Fałata, zresztą brak ten nie był dotkliwą stratą dla malarza, który studiował z arty-



stami takimi jak Józef Mehoffer czy Stanisław Wyspiański i doskonale znał ich dorobek.

Na początku wieku malarz tworzył przede wszystkim pejzaże miejskie – widoki mostów i zabudowań usytuowanych wzdłuż rzecznych nabrzeży, sceny parkowe, postaci wśród drzew i fragmentów architektury. Przebywając w Belgii i Holandii, chętnie podejmował motywy związane z życiem rybaków. Na jego wczesną twórczość oddziaływał impresjonizm – w wersji nie tyle francuskiej, ile niemieckiej. Najczęściej nazwisko artysty łączy się z Maxem Liebermannem, pod wpływem którego, jak uważa Janina Wiercińska, pozostawał przez całe życie<sup>1</sup>. Inspirowała go również twórczość Josefa Israëlsa<sup>2</sup>.

Dosyć wczesnie malarza zainteresowała tematyka żydowska, która z czasem zdominowała jego twórczość, sprawiając, że krytyka i publiczność zaczęły w jego osobie dostrzegać wręcz modelowy przykład twórcy żydowskiego. Artysta okazał się bardzo bystrym i wrażliwym obserwatorem świata tradycyjnych Żydów. Malował zazwyczaj na terenie krakowskiego Kazimierza. Z pasją dokumentalisty rejestrował najważniejsze momenty z życia zamieszkującej tu społeczności – święta i obchody uroczystości religijnych. Nie mniejszą uwagę obdarzał zwykłe czynności wykonywane przez mieszkańców dzielnicy, tworząc liczne przedstawienia ludzi przy pracy, w trakcie odpoczynku, oddających się lekturze lub grze w szachy.

Pracownia Markowicza mieściła się w przytułku dla starców, stąd być może wzięło się ogromne zainteresowanie artysty tematem starości i przemijania, bardzo dobrze wpisującym się w całokształt jego twórczości przepojonej atmosferą smutku i zadumy. Skupionych i zamyślonych malował Markowicz nie tylko starców, ale również dzieci, jakby i one zadawały sobie przedwcześnie cisnące się na usta pytanie o sens życia i ponoszonych trudów. Odpowiedzi na to samo pytanie zdaje się szukać każda z osób portretowanych przez malarza i on sam, spoglądając na widza z licznych autoportretów, zawsze bez uśmiechu, zawsze tak samo skupiony.

Artysta był bardzo dobrym rysownikiem, o czym świadczą nie tylko jego rysunki, ale i obrazy. Motywy ujmował z dużą dozą realizmu, opisywał w sposób niemal drobiazgowy postaci oraz otoczenie, w jakim je umieszczał. Jednocześnie wydobywał z malowanych scen ogromne pokłady nastrojowości, nadawał im rozmaite znaczenia symboliczne, oscylujące zawsze wokół tego samego problemu – wartości i znaczenia ludzkiej egzystencji, trwania i przemijania życia. Tworzył głównie pastele, posługując się tą techniką dopracował się bardzo charakterystycznego stylu, nie pozwalającego pomylić jego prac z twórczością żadnego innego artysty. Jego pastelowe obrazy wyróżnia specyficzna kreska, za pomocą której jed-

<sup>1</sup> J. Wiercińska, *Artur Markowicz – zarys twórczości*, [w:] *Artur Markowicz 1872–1934* (katalog wystawy), oprac. R. Piątkowska, M. Tarnowska, Warszawa 1994, s. 21.

<sup>2</sup> Ponoć Holendrzy mieli w zwyczaju określać malarza jako „polskiego Israëlsa”. Zob. A. Kallas, *Artur Markowicz*, „Wiek Nowy” 1928, nr 8099, s. 5–6.

nocześnie wydobywał mnóstwo szczegółów oraz harmonijnie, bez przeładowania wplatał je w całość kompozycji. Inną cechą charakterystyczną jego prac stanowi kolorystyka, zestawienia barw błękitnych, żółtych i oliwkowych oraz uczulenie na problem światła w obrazie, kolejnego nośnika treści symbolicznych zawartych w malarstwie artysty.

Kompozycje pastelowe Artura Markowicza wyróżniają się poważnymi walorami, trudno wszakże oprzeć się wrażeniu, iż prawdziwy temperament malarza wyzwalał się w artyście dopiero gdy sięgał po pędzel. Aby się o tym przekonać, warto przyrzeć się jego obrazom olejnym z późniejszego okresu twórczości, takim jak chociażby *Modlitwa* czy *Kąpiący się Żydzi* (il. 85, 87) – malowanym bardzo swobodnie, z pobieżnie zaznaczonymi sylwetkami ludzi, stanowiącymi plamy kolorystyczne opisane niewiele dokładniej niż całe ledwo zasugerowane otoczenie. Pierwszą z wymienionych prac Jerzy Malinowski wymienia jako jedno ze świadectw łatwości, z jaką artysta dostosowywał swoje malarstwo do konwencji post-impresjonistycznych lat dwudziestych<sup>3</sup>.

Przewaga tematyki żydowskiej stanowi cechą charakterystyczną dorobku malarza, nie jest jednak zjawiskiem wyjątkowym, bowiem w pokoleniu rówieśników Markowicza nie brakowało twórców żydowskich podejmujących wątki związane z życiem społeczności, z której się wywodzili. Zdaniem Joanny Wiercińskiej na zainteresowanie artysty tematyką żydowską wpłynął przede wszystkim Samuel Hirszenberg, a nie Maurycy Gottlieb, jak zwykle się uważa<sup>4</sup>. Współcześni wiązali czasem twórczość Hirszenberga z syjonizmem, którego zdeklarowanymi zwolennikami wśród artystów byli Leopold Pilichowski, Efraim Maurycy Lilien czy Wilhelm Wachtel, związany podobnie jak Markowicz z krakowskim Zrzeszeniem Żydowskich Artystów. W dorobku wspomnianych malarzy, a także innych artystów o podobnych przekonaniach politycznych, można się doszukać cech wspólnych. Jedną z nich stanowi sposób, w jaki postrzegali oni – i prezentowali odbiorcy – dzieje Żydów żyjących w diasporze. Najczęściej były to sceny ukazujące ludzi pozbawionych nadziei, nękanych strachem o życie własne i swoich bliskich, pod groźbą pogromu zmuszanych do ucieczki, opuszczania domostw, dorobku całego życia.

Dorobek Markowicza takiego wątku martyrologicznego był niemal zupełnie pozbawiony. Artysta zareagował wprawdzie na falę krwawych pogromów ludności żydowskiej w Rosji w roku 1906, malując ofiary zająć, uciekinierów skupionych wokół tobołków, tępo patrzących przed siebie, jednak sceny takie należały w jego twórczości do rzadkości. Malarz unikał wyrazistego manifestowania poglądów politycznych w swoich pracach. Można się jedynie domyślać, iż z niechęcią odnosił się do idei asymilacji Żydów<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 89.

<sup>4</sup> J. Wiercińska, *Artur Markowicz...*, s. 13.

<sup>5</sup> Por. J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 88.



Jego twórczość, zwłaszcza przedstawienia starców, wizerunki tak wiele mówiące o ludzkiej kondycji, miała wymiar przede wszystkim uniwersalny. Nieco inny wydźwięk miała sztuka Wilhelma Wachtla, nie bez przyczyny nazywanego przez Henrykę Fromowicz-Stillerową przy okazji wystawy odbywającej się w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie „*par excellence* syjonistą”<sup>6</sup>. Artysta, podobnie jak Markowicz, po zakończeniu nauki w Krakowie kontynuował studia w Monachium. Początkowo tworzył pod wpływem symbolizmu i secesji. Ważną część jego dorobku stanowiły prace malowane w konwencji realistycznej – zwłaszcza portrety. Sięgał po różną tematykę, nie tylko żydowską. Tworzył obrazy o motywach biblijnych, społecznych, erotycznych, malował postimpresjonistyczne pejzaże. Pierwsze prace, w których podejmował wątki dotyczące Żydów, były pozbawione odniesień politycznych. Zainteresowanie syjonizmem zbiegło się u artysty ze wspomnianymi wydarzeniami na Wschodzie z początku XX w. Tematykę pogromową malarz podjął ponownie w latach dwudziestych w związku z rzeziami dokonywanymi na Ukrainie przez wojska Semena Petlury.

W latach międzywojennych Wachtel wielokrotnie podróżował do Palestyny. Wynikiem jego peregrynacji były pejzaże, za pomocą których zapoznawał z krajobrazami wciąż jeszcze mitycznej ojczyzny tych zwolenników syjonizmu, którym nie dane było jeszcze dotknąć stopą *Erec Israel*. W roku 1936 postanowił osiedlić się w Palestynie na stałe. Jednak zanim wyjechał, dokonał swego rodzaju rozrachunku z przeszłością w postaci zbioru prac graficznych opatrzonych wspólnym tytułem *Pozegnanie z golusem*. Teka zawierała czternaście plansz litograficznych o tematyce obejmującej różne epizody życia w diasporze. Dawały one pełny wykładnik stosunku artysty do stanu, w jakim Żydzi znajdowali się od stuleci – rozproszenia i życia na obczyźnie. Chociaż artysta ukazywał niektóre sceny nie bez sentymentu, to najmocniejszy akord zbioru stanowiły prace niepozostawiające złudzeń co do beznadziejności takiej egzystencji – beznadziejności, która musi przerodzić się w tragedię. Dlatego też – bo tak należy rozumieć przesłanie twórcy – jedynym wyjściem dla młodzieży żydowskiej jest emigracja do Palestyny. Artysta był świadomy, że nie każdy będzie mógł skorzystać z takiego rozwiązania. Drogi, w którą może wyruszyć młodzież, nie uda się przebyć starszym, którzy czy to z racji przywiązania do miejsc, gdzie się urodzili, czy też ze względu na niewielką przydatność na ziemi, którą najpierw trzeba będzie wydrzeć pustyni, będą zmuszeni pozostać w domach.

<sup>6</sup> H. Fromowicz-Stillerowa, *Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim. Wystawa Wilhelma Wachtla*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 107, s. 15. Autorce wtórowali Henryk Weber, określający Wachtla „przedstawicielem narodowej sztuki żydowskiej związanej ściśle z ruchem syjonistycznym”, Mieczysław Szytcer nazywający artystę „Malarzem Państwa Żydowskiego” czy Ignacy Fleischman dostrzegający, że: „Żydostwo jest u Wachtla punktem wyjścia, jest programem, jest wiarą, którą wyznaje nieprzerwanie przez cały długi okres swojej działalności”. H. Weber, *Wilhelm Wachtel w 60-lecie urodzin*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 220, s. 5; M. Szytcer, *Malarz Państwa Żydowskiego*, „Opinia” 1935, nr 10, s. 13; I. Fleischman, *Wizyta u Wilhelma Wachtla*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 89, s. 8–9.

Tak oto ostatnią grafikę zamykającą zbiór (il. 21), od której tytuł wzięła cała teka, opisywał poeta Juliusz Feldhorn: „Drogą w światło, drogą pod górę ciągnie parami młodzież. W szyku prawie żołnierskim, z plecakami, w sportowej odzieży. Daleka przed nimi droga. Idą ku lepszemu jutru, z wizją wolności w oczach. Ramiona pęcznieją siłą, usta nabrzmiewają pieśnią. Niektórzy odwracają głowy. Za nimi został cmentarz, na którym nawet kamieniom przydrożnym ciasno, od wrót cmentarnych żegna ich pokolenie pozostające, pokolenie schodzące do grobu. A droga woła, droga wzywa. Odchodzą z pieśnią na ustach. Znamy tę pieśń, na innych, własnych, wykwitłą rozłogach. To ich hasło, to ich «pożegnanie z Golusem»”. Poeta konkludował: „Teką Wachtla winna stać się tym dla Żydów, czym była dla społeczeństwa polskiego *Polonia* Grottgera: rachunkiem ran, żywą historią bliskiej przeszłości i świadomym źródłem mocy. A może czymś więcej jeszcze – może, wkrótce, zamkniętą kartą dziejów naszych...”<sup>7</sup>.

Praca Wachtla daje znakomite wyobrażenie o sposobie, w jaki syjoniści wykorzystywali środki wizualne w celach propagandowych. Wypowiedź Feldhorna opublikowana na łamach najpoczytniejszego dziennika żydowskiego w Krakowie przybliża nam reakcje zwolenników i sympatyków tego ruchu politycznego na dzieła jednego z jego ważniejszych propagatorów. Wachtel istotnie zaliczał się do grona najbardziej zasłużonych artystów związanych z obozem żydowskich nacjonalistów. Jeszcze bardziej wszakże godnym uwagi wydaje się fakt, iż artysta ten, sięgający po dosyć tradycyjny repertuar środków wyrazu, okazał się prekursorem pewnych zjawisk, które w sztuce miały dopiero nastąpić. Ów pionierski charakter – pod pewnymi względami – miała omawiana właśnie część spuścizny artysty.

Wkład Wachtla jako twórcy związanego z obozem syjonistycznym polegał przede wszystkim na kształtowaniu wzorców ikonograficznych służących popularyzowaniu ideologii, której był zwolennikiem. Charakterystyczny przykład dokonania artysty w tym zakresie stanowi scena *Dwie generacje* (il. 22). Kompozycja wyraża krytyczną postawę artysty pod adresem tego, co było jego zdaniem w judaizmie skostniałe, wsteczne, obskuranckie. Przedstawionej w ciemnym pomieszczeniu gromadzie starców pochylających się nad starożytnymi foliarami i wiodących jałowe spory malarz przeciwstawił grupę żydowskich młodzieńców – o zdrowych, atletycznie zbudowanych ciałach i gestykulacji zdradzającej zdecydowany charakter i wolę działania. Podobnych przedstawień gloryfikujących zalety charakteru i tężyznę fizyczną żydowskiej młodzieży wyruszającej na podbój ziemi obiecanej artysta stworzył znacznie więcej. Zaliczają się do nich wszystkie przedstawienia chaluców – pionierów opuszczających kraje diaspory, rodzinne przedsiębiorstwa albo sklepiki czy stragany dające utrzymanie ich rodzicom, aby w pocie czoła nauczyć się zdobywać pożywienie pracą własnych rąk, na roli.

<sup>7</sup> J. Feldhorn, *Do kresów nocy. O tece autolitografii Wilhelma Wachtla pt. „Pożegnanie z Golusem”*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 161, s. 9–10.



Przyglądając się pionierom Wachtla o krzepkich ciałach i skórze spalonej słońcem, mężczyznom i kobietom, którzy ze swobodą niezwykłą w kręgach tradycjonalistycznych razem pracują i razem odpoczywają, odrzuciwszy dotychczasowe normy obyczajowe, trudno nie zwrócić uwagi na ich czasem zaskakujące wręcz podobieństwo do sztandarowych produktów „stylu” proklamowanego w 1934 r. na Zjeździe Pisarzy w Moskwie. Sporo prac Wachtla o charakterze propagandowym powstało jeszcze przed tą datą. Niektóre z nich mogłyby stanowić dla socrealistów wzór doprawdy godny naśladowania, zwłaszcza że prace Wachtla mogły być znane artystom związanym z reżimem radzieckim – niektórzy z nich również mieli korzenie żydowskie i mogli zetknąć się z przejawami propagandy syjonistycznej<sup>8</sup>. Nie można jednak wykluczyć, że wpływy przebiegały w odwrotnym kierunku – że to Wachtel inspirował się propagandową sztuką radziecką jeszcze zanim doktryna socrealistyczna została w pełni zdefiniowana<sup>9</sup>.

Poza Markowiczem i Wachtlem generację artystów urodzonych w latach siedemdziesiątych XIX w., związanych z krakowskim Zrzeszeniem, tworzyli malarze Abraham Neuman i Jakub Glasner oraz rzeźbiarz Henryk Hochman. Wszyscy trzej, podobnie jak Markowicz i Wachtel, studiowali w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Naukę podjęli, jak już wspomniano, nieco później niż Markowicz, gdy funkcję dyrektora szkoły sprawował Julian Fałat. Fakt ów zaważył szczególnie na twórczości Neumana i Glasnera.

<sup>8</sup> Propagandowość była wpisana w rodzaj twórczości uprawianej przez artystów związanych z obozem syjonistycznym. Pod względem zarówno formy, jak i treści twórczość Wachtla wydaje się bliska pracom bardzo mało znanego węgierskiego malarza Józsefa Teppera. Por.: *Tepper Budapestén, „Múlt és Jövő” 1925, wrzesień–październik, s. 287.*

<sup>9</sup> Trudno ustalić drogę, jaką takie wpływy miałyby oddziaływać na twórczość Wachtla. Problem byłby łatwiejszy do rozstrzygnięcia w przypadku Bencjona Cukiermana, który również tworzył, podobnie jak Wachtel (choć wydaje się, że znacznie rzadziej) prace budzące skojarzenia z propagandową sztuką radziecką (por. *Na budowie*, il. 27). Cukierman, urodzony na Wileńszczyźnie, do roku 1914 mieszkiał w Paryżu, a następnie wyjechał do Moskwy, gdzie przebywał, jak się wydaje, co najmniej do 1918 r., kiedy to wziął udział w wystawie zorganizowanej w mieście w lipcu przez członków Moskiewskiego Kręgu Żydowskich Literatów i Artystów. Był więc prawdopodobnie świadkiem uroczystych obchodów 1 maja zorganizowanych w sowieckiej Rosji, a być może także uroczystości urządzonych z okazji pierwszej rocznicy rewolucji, którym towarzyszyła bogata oprawa plastyczna. Być może propaganda syjonistyczna i komunistyczna oddziaływały na siebie wzajemnie. Niewykluczone, iż do pewnych rozwiązań Wachtel dochodził samodzielnie, inspirując artystów związanych z reżimem radzieckim, nie można też wykluczyć, iż to on korzystał ze wzorów przez nich wypracowanych. To drugie przypuszczenie zyskuje uzasadnienie zwłaszcza gdy analizując niektóre z obrazów artysty, np. wspomnianą pracę *Dwie generacje*, weźmie się pod uwagę wyniki badań Aleksandry Leinwand. Jak pisze autorka książki o sztuce radzieckiej w pierwszych latach po rewolucji, zestawienie „dawniej i teraz” – „ponure «wczoraj», jaskrawo różniące się od „jasnego «dziś», stanowiło ulubiony kontrast wykorzystywany w pracach reżimowych artystów już około 1920 r. Zob. A.J. Leinwand, *Sztuka w służbie utopii*, Warszawa 1998, s. 201 oraz S.L. Wolitz, *The Jewish National Art Renaissance in Russia*, [w:] *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928* (katalog wystawy), Muzeum Izraela, red. R. Apter-Gabriel, Jerozolima 1987, s. 31–32.

Twórczość obu malarzy stanowi zupełnie odmienne zjawisko od dorobku Markowicza i Wachtla. Poszukiwaniom artystów nadał kierunek kontakt z pedagogami zatrudnionymi w krakowskiej szkole przez Fałata oraz lansowany w niej rodzaj malarstwa pejzażowego. Wczesne obrazy obu artystów łączy wiele cech wspólnych. Obaj podejmowali podobną tematykę, malowali nastrojowe widoki przedstawiające górskie pejzaże, zmierzchy i poranki, zaśnieżone leśne zagajniki oświetlane promieniami słońca z trudem przedzierającymi się przez gęstwinę drzew i gałęzi. Obaj posługiwali się podobną stonowaną, ograniczoną gamą barwną.

I Neuman, i Glasner mieli okazję zetknąć się w okresie studiów z osobowością Jana Stanisławskiego – Neumana zalicza się do jego najzdolniejszych uczniów. Malarz zdawał sobie sprawę z wpływu, jaki na jego twórczość wywarł nauczyciel, wypowiadał się o nim z atencją, podkreślał niezwykłą umiejętność, z jaką mistrz rozbudzał w swoich uczniach „miłość do natury i głębokie ukochanie polskiej ziemi”<sup>10</sup>. Zaszczepienie fascynacji naturą i rozbudzenie wrażliwości malarskiej stanowiły najważniejszy wpływ, jaki nauczyciel wywarł na ucznia, bowiem w warstwie formalnej Neuman tylko częściowo uległ oddziaływaniu malarstwa Stanisławskiego. Malował obrazy większych formatów, szerzej kadrował motywy, nie zdobywał się na swobodę i szkicowość ujmowania form cechujące kompozycje Stanisławskiego. Mocno zawężona, zgaszona gama barwna typowa dla wczesnej twórczości Neumana odróżniała ją od malarstwa nauczyciela również w warstwie kolorystycznej. Więcej cech zbieżnych łączyło obrazy artysty z początku wieku z twórczością z tego samego okresu malarzy takich jak Józef Czajkowski, Ludwik Misky czy Romuald Kamil Witkowski. W przypadku Glasnera, Teresa Dudek-Bujarek dostrzega – obok wpływu Stanisławskiego – bliski związek wczesnych prac artysty z malarstwem Stanisława Czajkowskiego, Ferdynanda Ruszczyca i Stefana Filipkiewicza<sup>11</sup>.

Talent obu artystów ewoluował w podobnym kierunku. Zarówno Neuman, jak i Glasner z czasem rozjaśnili i znacznie wzbogacili paletę barwną, obaj rozszerzyli repertuar podejmowanych tematów. W twórczości artystów zaczęły się pojawiać oprócz zimowych pejzaże letnie i wiosenne, widoki miejskie, fragmenty architektury. Glasner zainteresował się malarstwem portretowym, Neuman oprócz portretów zaczął malować sceny we wnętrzach i martwe natury. W twórczości Glasnera bardzo znaczącą rolę zaczęła dogrywać grafika.

Neuman dopiero z czasem nabrał swobody, z jaką przed laty jego nauczyciel kładł farby na płótno. Wysmakowaną gamę szarości zmienił na barwy czyste i intensywne. Na ową zmianę wpłynęły zarówno dwa pobyty artysty w Palestynie, jak i współczesne malarstwo europejskie, z którym zapoznał się w trakcie licznych podróży. W latach trzydziestych tworzył najczęściej malowane latem, nasycone

<sup>10</sup> R.K., *Z galerii najmłodszych malarzy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1908, nr 40, s. 812.

<sup>11</sup> T. Dudek-Bujarek, *Jakub Glasner 1879–1942* (katalog wystawy), Bielsko-Biała 1997, s. 33–34.



słoneczną atmosferą widoki pól, łąk, zarośli i wiejskich bezdroży. Z ogromnym wyczuciem potrafił oddać atmosferę motywu, niezależnie czy jego obrazy powstawały w kraju, czy w Bretanii, gdzie przebywał około połowy lat trzydziestych. Malował szerokimi pociągnięciami pędzla, nie zacierał jego śladów na płótnie, nie unikał jaskrawych zestawień kolorystycznych. Kształty ujmował po malarsku, nigdy wszakże nie posuwał się do ich deformacji, tak samo jak nigdy, mimo swobody, z jaką kształtował malarską powierzchnię obrazu, nie dążył do efektów fakturowych, jakie uzyskiwali w swoich obrazach niektórzy ekspresjoniści. W odróżnieniu od kapistów nie wyeliminował przestrzeni ze swoich kompozycji. Mimo zmieniających się środków formalnych, jakimi się posługiwał, malarz pozostawał wiernym uczniem swojego nauczyciela, spadkobiercą i kontynuatorem polskiej szkoły realistycznego malarstwa pejzażowego. Z czasem jedynie, gdy na polską scenę artystyczną wkroczyli koloryści, a malarz oprócz ich twórczości zetknął się z malarstwem *École de Paris*, pierwotna młodopolska nastrojowość jego obrazów ustąpiła miejsca wartościom czysto malarskim. W latach trzydziestych Neuman był już nie tylko piewą piękną natury, ale przede wszystkim artystą skoncentrowanym na problemach formy i koloru.

W przypadku Glasnera warto zwrócić uwagę na jego twórczość graficzną. Wczesne prace artysty, zwłaszcza drzeworyty z lat 1900–1910, zaliczano do najwybitniejszych osiągnięć polskiej grafiki tego okresu<sup>12</sup>. Prace artysty – „ciekawe i przykuwające uwagę”, cieszyły się dużym uznaniem również w latach trzydziestych<sup>13</sup>. Glasner był bardzo dobrze obeznany z warsztatem grafika. Tworzył prace w rozmaitych technikach, oprócz drzeworytów, akwaforty i akwatinty robił mezzotinty oraz prace w technice miękkiego werniksu. Podobnie jak w przypadku malarstwa również w zakresie twórczości graficznej interesował go przede wszystkim pejzaż. Oprócz krajobrazów przedstawiał widoki miejskie i sceny we wnętrzach. Posługiwał się formą zasadniczo realistyczną, chociaż trzeba zauważyć, iż w kompozycjach artysty zawsze zyskiwała ona pewną samodzielność, niezależność od pierwowzoru tkwiącego w naturze. Często wprowadzał w swoje prace kolor, początkowo jaskrawy, później coraz bardziej stonowany – Marii Grońskiej przywodzący na myśl malarstwo akwarelowe<sup>14</sup>.

Jak zauważa Teresa Dudek-Bujarek, w pracach Glasnera można doszukać się wielu odniesień i analogii do twórczości innych artystów. Barwne litografie Glasnera nasuwają autorce skojarzenia z twórczością Józefa Rapackiego, Jana Wojnarskiego, Władysława Jarockiego, Stefana Filipkiewicza. Miedzioryty i akwaforty artysty bliskie są zdaniem badaczki twórczości Reinholda Hoberga. Inne prace

<sup>12</sup> M. Treter, *Grafika polska w XIX i XX wieku*, [w:] *Polska jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, t. 3, Warszawa [b.d.w.], s. 788.

<sup>13</sup> Por. Simsund [S. Spund], *Wystawy i teatr we Lwowie*, „Przegląd Artystyczny” 1937, nr 8/9, s. 8.

<sup>14</sup> M. Grońska, *Nowoczesny drzeworyt polski*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 238.

przypominają jej rozwiązania stosowane przez Józefa Pankiewicza i Władysława Skoczylasa<sup>15</sup>.

Twórczość czterech wspomnianych malarzy jest znana stosunkowo dobrze. To wrażenie pogłębia się, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę, jak mało wiadomości przetrwało na temat innych członków Zrzeszenia. Artyści, którzy urodzili się w latach siedemdziesiątych XIX w., w okresie międzywojennym byli twórcami dojrzałymi, z pokaźnym dorobkiem. Wiele ich prac zakupili prywatni kolekcjonerzy, część dzieł ich autorstwa znalazła się w zbiorach muzealnych, ich twórczości poświęcono sporo publikacji. Artyści młodszy, zwłaszcza ci, którzy w latach trzydziestych dopiero kończyli studia, nie zdążyli przeżyć etapów kariery artystycznej, która była udziałem starszych członków Zrzeszenia. Niełatwo znaleźć reprodukcje ich prac w periodykach artystycznych, bywa, że ich dzieła w ogóle się nie zachowały albo zaginęły. Trudno też oczekiwać, że pojawią się na rynku antykwarycznym. W latach trzydziestych, w okresie recesji, niełatwo było sprzedać obraz, zwłaszcza młodemu malarzowi. Szansa, że kiedyś dzięki prywatnym kolekcjom uda się znacząco poszerzyć stan wiedzy na temat mniej znanych twórców związanych z organizacją jest zatem niewielka.

Przegląd dorobku członków Zrzeszenia urodzonych w latach siedemdziesiątych świadczy o dużej rozbieżności ich zainteresowań. Twórczość obu pejzażystów, Neumana i Glasnera, istotnie niewiele łączyło z twórczością artystów sięgających po tematykę żydowską – Wachtla czy Markowicza, wykazujących się zresztą zupełnie innym podejściem do „kwestii żydowskiej”. Mimo wszystko w dorobku malarzy można dopatrzeć się cech wspólnych. W większości przypadków na ich wczesną twórczość oddziaływały impresjonizm i symbolizm. Wszyscy czterej malarze ujmowali formy w sposób realistyczny, unikali deformowania natury czy nadmiernej ekspresji. Łączyło ich również zainteresowanie pejzażem, bowiem temat ten, obok Neumana i Glasnera, w różnych okresach twórczości podejmowali zarówno Markowicz, jak i Wachtel.

Pewne zbieżności, chociaż także w ograniczonym zakresie, można znaleźć w pracach artystów urodzonych w kolejnej dekadzie. Trudno poddać analizie twórczość Mendla Birnbauma, najstarszego malarza w tym gronie, bowiem wiadomo o nim niewiele więcej, niż to, że prawdopodobnie nie należał do twórców nadmiernie utalentowanych. Znacznie ciekawszą osobowością był Antoni Soldinger, uczeń Teodora Axentowicza. Malarz po zakończeniu edukacji w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych udał się do Paryża, później kilkanaście lat mieszkał w Holandii. Do kraju wrócił na początku lat dwudziestych, szybko przyciągając uwagę krytyków, dostrzegających w jego twórczości przejawy „wybitnej indywidualności” oraz doskonałe opanowanie techniki malarskiej<sup>16</sup>. Obok prac olejnych tworzył pastele. Malował pejzaże, martwe natury, sceny rodzajowe, portrety. Inte-

<sup>15</sup> T. Dudek-Bujarek, *Jakub Glasner (1879–1942)*..., s. 34–35.

<sup>16</sup> *Wystawa Soldingera (TPSP)*, „Nowości Ilustrowane” 1924, nr 42, s. 3–4.



resował go temat starości, podobnie jak Markowicz modeli szukał wśród pensjonariuszy przytułków. Jego specjalność stanowiły widoki miejskie, często były to przedstawienia motywów krakowskich oraz sceny parkowe. Wiele godzin spędził, malując krakowskie Planty. Interesował go problem światła w obrazie. Często zestawiał kontrastowo jasno oświetlone partie obrazu z ciemnymi. Wybierał motywy pozwalające mu uchwycić zmienność i ruchliwość natury. Początkowo odtworzał formy w sposób realistyczny, z czasem zaczął wnosić w swoją twórczość więcej elementów groteski, urozmaicił również technikę malarską, posuwając się do bardzo zróżnicowanych efektów fakturowych. Henryk Weber porównywał jego sposób kładzenia farby na płótno do „murarstwa w malarstwie”<sup>17</sup>. Na jego twórczość oddziaływało, podobnie jak na twórczość Markowicza, malarstwo Jozefa Israëlsa oraz „wzór Liebermana”, jak dowodził Henryk Weber<sup>18</sup>. Pogląd krytyka trudno zweryfikować, bowiem prac artysty zachowało się niewiele.

Ciekawym malarzem był również Efraim Mandelbaum, student Mehoffera i Wyczółkowskiego, przyjaciel Mojżesza Kislinga i Tadeusza Makowskiego. Artysta całe życie borykał się z poważnymi problemami zdrowotnymi. Z powodu dramatycznych przeżyć podczas pierwszej wojny światowej zapadł na zdrowiu nie tylko fizycznym, ale również psychicznym. Aby podratować kondycję odbywał liczne podróże. Odwiedził między innymi Egipt, Palestynę, Włochy. Leczył się psychicznie w klinice Steinhof pod Wiedniem; kolejny raz znalazł się w szpitalu psychiatrycznym po przyjeździe do Paryża, gdzie postanowił się osiedlić już jako dojrzały człowiek. Miał dosyć szeroki repertuar motywów. Malował portrety, martwe natury, sceny rodzajowe. Podobnie jak Antoni Soldingier chętnie tworzył pejzaże miejskie. Były to nie tyle widoki architektury, co podpatrzone i umiejętnie podchwyczone przez artystę miejskie scenki – przechodnie, dorożki, targowiska. Kształty ujmował pobieżnie, pomijając szczegóły. Farbę kładł na płótno szerokimi wyrazistymi pociągnięciami pędzla. Trudniej scharakteryzować kolorystykę jego prac. Obrazy artysty z muzealnych magazynów bywają mocno zabrudzone i nie należy się sugerować ich przyszarzałą gamą kolorystyczną, zwłaszcza że wśród dzieł malarza, które trafiły na rynek antykwaryczny, można odnaleźć prace zaskakujące jasnością tonacji, świeżością i soczystością koloru oraz kontrastowymi zestawieniami barw (*Targ na Kazimierzu w Krakowie*, il. 88). O wartości artystycznej dorobku malarza w ogóle niełatwo się wypowiadać, bowiem Mandelbaum, jak się wydaje, był twórcą dość „nierównym”, na co uwagę zwracali już współcześni mu krytycy. Michał Weinzieher, recenzent warszawskiego „Naszego Przeglądu”, następująco ujął ów problem: „Mandelbaum nie należy do artystów, którzy tworzą z łatwością. Strumień jego twórczości nie biegnie równomiernie [...] posiada w sobie jakieś zahamowania psychiczne. To może jest powodem, że w jego obrazach panuje stosunkowo duża

<sup>17</sup> H. Weber, *Przed Jubileuszową wystawą Antoniego Soldingera*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 77, s. 5.

<sup>18</sup> Ibidem.

dysproporcja wartości. W pomyślnych jednak momentach swojej pracy zdobywa się na dzieła o poważnych i interesujących zaletach artystycznych”<sup>19</sup>.

Malarz był najstarszym członkiem krakowskiej organizacji artystów żydowskich związanym ze środowiskiem *École de Paris*. Na jego twórczość miały wpływ tendencje artystyczne kojarzone z tym zjawiskiem – postimpresjonizm, fowizm, ekspresjonizm.

Miejska tematyka stanowiła jedyne podobieństwo łączące twórczość Mandelbauma i jego rówieśnika, Szymona Müllera, malarza krakowskich ulic i kazimierskich podwórek – „poety przedmieść”, jak artystę określał anonimowy recenzent „Głosu Narodu”<sup>20</sup>. Malarz uczył się między innymi u Wojciecha Weissa i Józefa Pankiewicza w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Początkowo był związany z formistami, później został członkiem „Jednoroga”, w roku 1930 wystawiał w Krakowie swoje prace razem z członkami efemerycznego ugrupowania „Awangarda”. Był członkiem „Zjednoczenia” – kolejnego obok Zrzeszenia Żydowskich Artystów ugrupowania łączącego twórców żydowskich w Krakowie. Aktywnie uczestniczył w krakowskim życiu artystycznym, często wystawiał również w innych miastach. Zazwyczaj zbierał bardzo pozytywne recenzje.

Artysta malował akwarele, rzadziej tworzył kompozycje olejne. Niezależnie od techniki farbę kładł na podłoże bardzo lekko, cienką warstwą, unikając efektów fakturowych. Stosował jasną, zawężoną gamę kolorystyczną z przewagą szarości nasyconych szeroką skalą chłodnych błękitów, zieleni i fioletów albo cieplejszych żółci i cynobrow. Czasem rytmizował formy, nadając im charakterystycznej, ekspresjonistycznej ostrości i kanciastości, kiedy indziej opisywał kształty międko, sprawiając, iż nabierały łagodności i jakby nierzeczywistego charakteru. Na repertuar jego ulubionych tematów składały się, oprócz widoków i martwych natur, typowe miejskie scenki – spotkania albo zbiegowiska ludzi. Przedstawieniom osób nadawał nieco karykaturalny charakter. Jego malarstwo wyróżniało się dziwną, trochę groteskową atmosferą. Ceniono go przede wszystkim za umiejętność wykreowania odrębnego, własnego świata. Dla Henryka Webera był to świat wymykający się logice czasu i przestrzeni. Krytyk pisał: „Świat Müllera jest zamknięty w sobie i jak gdyby przez trudno przenikliwą mgiełkę odcięty od nas. Ale chętnie poddajemy się jego sugestiom, za którymi wyczuwamy nieomylną po swojemu logikę snu, przy pełnej czujności malarskiej”<sup>21</sup>. Inny krytyk, Mieczysław Dąbrowski, oprócz świeżości szczerości, bezpośredniości i bezpretensjonalności poszukiwań malarskich Müllera, dostrzegał w twórczości artysty jej niezależność od wpływów zewnętrznych<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> M. Weinzieher, *Efroim Mandelbaum. Wystawa w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Nasz Przegląd” 1931, nr 89, s. 11.

<sup>20</sup> SMM, *Z Pałacu Sztuki w Krakowie*, „Głos Narodu” 1934, nr 67, s. 4.

<sup>21</sup> H. Weber, *Z wystawy w Żyd. Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 340, s. 10.

<sup>22</sup> M. Dąbrowski, *Z twórczości naszych artystów*, „Kurier Literacko-Naukowy” (dodatek „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”) 1928, nr 49, s. VII–VIII. Artysta również był przekonany, iż



Leon Lewkowicz, najmłodszy z malarzy urodzonych w latach osiemdziesiątych, przyjechał na studia do Krakowa z Rawy Mazowieckiej. Naukę w Akademii Sztuk Pięknych poprzedził studiami w jesziwie, żydowskiej uczelni religijnej. Podobnie jak starsi koledzy malował pejzaże miejskie, czynił to jednak wyjątkowo. Jego zainteresowania obracały się w nieco innym kręgu. Tworzył przede wszystkim portrety, rzadziej malował wielopostaciowe sceny figuralne. Chętnie portretował dzieci, modeli szukał głównie wśród Cyganów. Ich życie intrygowało go, być może dlatego, że jak twierdził, Cyganie ocalili to, co Żydzi zdążyli już utracić<sup>23</sup>. Tworzył również przedstawienia o tematyce żydowskiej. Rysy portretowanych osób oddawał w sposób realistyczny, sylwetki umieszczał na jednolitym tle, nieurozmaiconym żadnymi elementami. Posługiwał się zawężoną gamą kolorystyczną brązów, ugrów i żółci, portrety dziecięce opracowywał w nieco jaskrawszej kolorystyce. Zależnie od modelu zmieniała się faktura jego obrazów – malując wizerunki dzieci i kobiet, farbę na płótno kładł cienko, portretując starszych mężczyzn, pozostawiał na płótnie wyraźne ślady pędzla. Interesowała go warstwa psychologiczna fizjonomii starszych ludzi. Dzieci traktował w sposób bardziej sentymentalny, skupiając się na wydobywaniu w ich portretach wartości dekoracyjnych wijących się loków, czarnych oczu, rumianych twarzyczek. Dopracował się dosyć charakterystycznej, łatwo rozpoznawalnej konwencji, poza którą trudno było mu wyjść. Właśnie dlatego Henryk Weber dopominał się, aby malarz starał się wprowadzić w swoje kompozycje nieco więcej ożywienia, urozmaicić je zarówno pod względem formy, jak i koloru<sup>24</sup>. Lewkowiczowi istotnie można zarzucić nadmierny schematyzm rozwiązań, trzeba wszakże zauważyć, iż artystę niezależnie od owej słabości stać było na obrazy naprawdę wysmakowane w zakresie środków formalnych i przekonujące w warstwie psychologicznej, mimo czającego się w nich sentymentalizmu (*Mełamed z uczniem*, il. 91).

Wiele cech wspólnych z twórczością Lewkowicza miało malarstwo krakowianina Ralfa Immerglückka, nieco młodszego artysty, urodzonego już w latach dwudziestych. Artyści spotkali się w pracowni Teodora Axentowicza w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Później połączyły ich więzy rodzinne. Immerglück częściej niż Lewkowicz podejmował tematykę żydowską. Malował przede wszystkim portrety, zdarzało mu się, podobnie jak Lewkowiczowi, tworzyć wizerunki dziecięce. Podobnie cechy fizjonomiczne swoich modeli oddawał w sposób realistyczny, umieszczał ich sylwetki na tle nieokreślonego, ledwie zasugerowanego otoczenia, posługiwał się także ciepłą gamą kolorystyczną, składającą się z beży, ugrów i żółci. Obaj artyści malowali przeważnie obrazy małych formatów. Ponieważ byli niemal równolatkami, trudno wnioskować, kto na kogo oddziaływał.

nie ulega wpływom. Por.: M. Kanfer, *Niby „wywiad” z Szymonem Müllerem*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 342, s. 3–4.

<sup>23</sup> -si [M. Kanfer], *Lewkowicz gwiazda z Kowarica*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 115, s. 7.

<sup>24</sup> H. Weber, *I Wystawa „Zjednoczenia”*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 320, s. 6.

Wydaje się jednak, iż to Lewkowicz był silniejszą osobowością. Zdarzało mu się tworzyć bardziej rozbudowane kompozycje, sięgać po płótna większych rozmiarów. Zachowało się sporo prac jego autorstwa, co wskazywałoby, że był twórcą aktywniejszym od Immerglücka, bardziej płodnym.

Niewykluczone natomiast, iż obu malarzy inspirowała twórczość Abrahama Messera, dobrze znanego w Krakowie malarza scen żydowskich. Poza tematyką niektóre prace malarzy zdradzają również pewne podobieństwa formalne do dzieł Messera, takie jak realistyczny sposób ujmowania motywów czy charakterystyczna brązowo-żółta tonacja kolorystyczna. Trudno doszukiwać się więcej analogii, bowiem Messer tworzył zazwyczaj obrazy większych formatów, komponował sceny wielofigurowe, koncentrował się raczej na przejawach życia społecznego Żydów, tematach wspólnej modlitwy czy studiów, niż na portretowaniu pojedynczych modeli. Jeżeli zaś to czynił, zdobywał się na wnikliwość psychologiczną, na którą nie było stać ani Lewkowicza, ani Immerglücka. Należy przypuszczać, iż pod względem podejmowanej tematyki na obu malarzy oddziałął również przykład Artura Markowicza. Zastanawiając się natomiast nad źródłem rozwiązań formalnych stosowanych przez artystów, nie można zapominać o wpływie, jaki na ich twórczość musiał wywrzeć nauczyciel, Teodor Axentowicz, mający w swoim dorobku sporo sentymentalnych, konwencjonalnie malowanych portretów.

Tematyka żydowska była obecna w twórczości jeszcze jednego artysty, Ezriela Regenboga, zamieszkałego w Sanoku. Malarz urodził się w tym samym roku co Immerglück. Tak jak on i Lewkowicz uczył się u Axentowicza. Miał nieco szerszy repertuar motywów od obu artystów. Oprócz scen o tematyce żydowskiej malował pejzaże, martwe natury i wnętrza. Łączyła natomiast jego dorobek z twórczością Lewkowicza i Immerglücka skłonność do posługiwania się formą realistyczną oraz – rzecz dziwna u artysty, który malował wnętrza – do umieszczania postaci na nieokreślonym, pozbawionym jakichkolwiek elementów tle. Na temat jego twórczości krytycznie wyrażał się Henryk Weber przy okazji jednej z wystaw: „Regenbogen wystawia martwe natury, w których wszystko jest gładziutki i wypolerowane jakby dopiero ze sklepu wyszło. Czy nie lepiej byłoby, gdyby te lśniące płyty stołowe zostały zbrukane farbą – z palety naprawdę malarskiej?”<sup>25</sup>. Nie wydaje się, aby w twórczości malarza nastąpił później jakiś większy postęp, bowiem po kilku latach krytyk nadal zarzucał mu nieumiejętność malarskiego myślenia – nadmierne wyodrębnianie, separowanie od siebie elementów przedstawienia, brak powiązania między nimi<sup>26</sup>.

Rówieśnikiem obu malarzy, Regenboga i Immerglücka, był artysta o odmiennym życiorysie, uprawiający zupełnie inny rodzaj twórczości, Marceli Słodki,

<sup>25</sup> H. Weber, *II Wystawa Plastyków Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 154, s. 9.

<sup>26</sup> H. Weber, *Z wystawy w Żyd. Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 340, s. 10; idem, *Wystawa Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 319, s. 5–6.



związany podczas pierwszej wojny światowej z kręgiem dadaistów w Zurychu. Artysta ten jednak nigdy nie wziął udziału w żadnej z wystaw odbywających się w Żydowskim Domu Akademickim, jego nazwisko figurowało jedynie w spisie członków Zrzeszenia.

Najwięcej członków organizacji urodziło się w ostatniej dekadzie XIX w. Omawiając ich twórczość, trudno byłoby korzystać z klucza jedynie chronologicznego, bowiem zainteresowania artystów nierzadko kształtowały się niezależnie od kalendarza wydarzeń na scenie artystycznej. Ścisłe trzymanie się chronologii tym bardziej nie miałoby sensu, że tendencje reprezentowane w twórczości artystów urodzonych w latach dziewięćdziesiątych można odnaleźć również w dorobku artystów urodzonych później.

W sumie do pokolenia twórców urodzonych w ostatniej dekadzie XIX w. i pierwszym dziesięcioleciu następnego stulecia zaliczało się około czterdziestu artystów. Grupa ta stanowiła trzon organizacji, nie tylko pod względem liczebności, ale i aktywności w jej strukturach. Tworzyli ją zarówno artyści bardzo interesujący, uzdolnieni, jak i mniej utalentowani. Na temat niektórych z nich wiadomo obecnie bardzo mało, do tego stopnia, że czasem trudno wypowiadać się o randze artystycznej ich dorobku, bowiem opierając się na analizie jednego czy dwu obrazów albo wyłącznie czarno-białych reprodukcji trudno pokusić się o daleko idące wnioski.

Zagadką pozostanie jeden z najstarszych malarzy w tym gronie, Józef Badower. Artysta mieszkał w Sosnowcu, był związany ze Śląskiem. Obok malarstwa sztalugowego zajmował się wykonywaniem polichromii i scenografią. Dostyc dużo wystawiał – w Krakowie, Katowicach, Sosnowcu, Łodzi, Lwowie, Warszawie. Był członkiem grupy „Niezależnych”, krakowskiego oddziału Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków oraz Zrzeszenia Plastyków Zagłębia Dąbrowskiego „Blok”. Wydaje się, iż pełnił rolę łącznika między środowiskiem krakowskim a śląskim.

Interesował go szeroki krąg tematów. Oprócz scen rodzajowych i portretów malował pejzaże oraz martwe natury. Niestety z dorobku artysty zachowało się jedynie kilka obrazów. Najlepiej znana, najczęściej reprodukowana kompozycja artysty, *Nosiwoda* (il. 115), ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie, przedstawia monumentalnie ukształtowaną postać mężczyzny dźwigającego dwie konwie z wodą. Sylwetka została ujęta na mocno zdeformowanej, chylącej się, umownie potraktowanej małomiasteczkowej architektury. W obrazie o syntetycznych formach wszystkie plamy kolorystyczne zostały rozgraniczone i obwiedzione wyrazistym konturem. Podobne cechy stylistyczne wyróżniają obraz artysty przechowywany w zbiorach Muzeum Historycznego w Krakowie, zatytułowany *Dziedzic*, czy też kompozycję, która ostatnio pojawiła się na rynku antykwarycznym – *Kobiety przy pracy*. Porównanie prac każe stwierdzić, że artysta nie preferował żadnej określonej gamy kolorystycznej. Podczas gdy *Dziedzic* i *Nosiwoda* zostały namalowane z przewagą barwy żółtej, zieleni i oranżu,

tonacja trzeciego ze wspomnianych obrazów zamyka się w skali błękitów, fioletów i różu.

Uważa się, że na artystę oddziałyli malarze kręgu warszawskiego „Rytmu” oraz niemieckiej „Neue Sachlichkeit”<sup>27</sup>. Ten drugi trop wydaje się szczególnie uzasadniony. Widoczne jest pokrewieństwo prac artysty zwłaszcza z dziełami przedstawicieli „prawego” skrzydła „nowej rzeczowości”, Carla Mense czy Georga Schrimpf’a. Malarz najprawdopodobniej znał ich dorobek, chociaż trudno domniemywać, gdzie i kiedy zetknął się z ich twórczością, bowiem o jego życiu wiadomo bardzo mało. Oddziaływał na niego zwłaszcza sposób komponowania płaszczyzny obrazu przez wspomnianych artystów – umieszczanie na pierwszym planie sylwetki ludzkiej wypełniającej niemal cały kadr obrazu, opracowanie tła, które mimo że przybierało czasem formy niemal abstrakcyjne, określając precyzyjniej malowaną postać, stanowiło istotne dopowiedzenie treści obrazu. Poddając malarstwo Badowera szczegółowej analizie, okaże się jednak, iż podobieństwa na tym się kończą. Artysta unikał realizmu w odtwarzaniu fizjonomii malowanych postaci, charakterystycznego dla wielu twórców „nowej rzeczowości”, oraz koncentrowania się na detalach. Posługiwał się szerokimi płaszczyznami, uogólniał kształty, a jego obrazy, jak się wydaje, rzadziej niż dzieła mistrzów „Neue Sachlichkeit” były portretami konkretnych osób. Częściej od nich sięgał artysta po tematykę wiejską czy małomiasteczkową, interesującą go znacznie bardziej od życia wielkomiejskiej aglomeracji.

Malarstwo Badowera zawierało duży ładunek ekspresji, dlatego omówienie jego twórczości można potraktować jako wprowadzenie do analizy prac artystów, w dorobku których znalazły oddźwięk tendencje ekspresjonistyczne. Była to spora grupa członków Zrzeszenia. Do najciekawszych przedstawicieli nurtu zaliczali się łódzki malarz Natan Szpigel oraz Fryderyk Kleinman ze Lwowa. Ekspresjonistyczne skłonności obu artystów uzewnętrzniały się w nieco odmienny sposób. Szpigel uzyskiwał efekt silnej ekspresji nierzadko poprzez dobór tematu, wsparty odpowiednimi środkami formalnymi, Kleinman sięgał po środki wyrazu charakterystyczne dla ekspresjonistów niezależnie od wątku, jaki podejmował.

Szpigel, starszy z malarzy, pochodził z rodziny ortodoksyjnej, prawie do dwudziestego roku życia uczył się w szkole religijnej. Po jej ukończeniu wyjechał do Rzymu i podjął studia u Greinera i Henryka Glicensteina. Później podróżował między innymi do Berlina, Drezna, Paryża, Wenecji i Londynu. Mieszkał w Łodzi, gdzie pracował jako nauczyciel rysunku w gimnazjum hebrajskim. Był członkiem ugrupowań „Srebrny Wóz”, „Grupa Łodzian”, „Start”, Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków. Interesowały go wątki społeczne, przedstawienia ludzi

<sup>27</sup> Por. *Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego*, Warszawa 1995 (brak paginacji w części książki, w której zawarto niniejszą uwagę. Stanowi ona część biogramu artysty opracowanego przez Renatę Piątkowską i Katarzynę Połujan).



przy pracy, egzystencja proletariatu, dzielnice zamieszkałe przez żydowską biedotę. Malował również pejzaże i sceny o tematyce biblijnej. Przedstawieniom ludzi nadał nieco groteskowy, karykaturalny charakter. Łagodnie deformował kształty, upraszczał je, roztopiał ich brzegi w otaczającej, jakby nierzeczywistej atmosferze. Posługiwał się dosyć dziwnymi, niepokojącymi zestawieniami barw, tony rdzawe łączył z zielonymi, błękitne z akcentami czerwieni. Wszystkie te elementy nadały kompozycjom dziwnie mistycznego, nierealnego charakteru, wydobywały walor duchowy malowanych postaci<sup>28</sup>. Atmosferę dziwności artysta wzmacniał niekiedy, stosując zabieg powlekania akwarelowych obrazów warstwą werniksu.

Już współcześni wskazywali na inspirację malarza dawnym malarstwem holenderskim<sup>29</sup>. Jerzy Malinowski kładzie nacisk na związki łączące artystę ze środowiskiem „Jung Idysz”<sup>30</sup>. Ten sam badacz napomyka o pewnych zbieżnościach między twórczością Szpigla a malarstwem „nowej rzeczowości”<sup>31</sup>. Takiego podobieństwa istotnie można się doszukać zarówno w ogólnej atmosferze obrazów Natana Szpigla, jaki i w pewnych szczegółach – dość przyrzuć się ogromnym dłoniom *Pokracznego* (Muzeum Sztuki w Łodzi), elementowi tak często eksponowanemu przez malarzy niemieckich. Obok niektórych rozwiązań formalnych z pewnością łączyła artystę z twórcami „nowej rzeczowości” wrażliwość społeczna, uczulenie na problem wykluczonych ze społeczeństwa – czy to przez biedę, czy ułomność.

Drugi ze wspomnianych malarzy, Kleinman, był związany ze Lwowem. Nie wiadomo, czy ukończył szkołę artystyczną. Nawet jeżeli nie, nie przeszkadzało mu to w ożywionej działalności artystycznej. Był wziętym rysownikiem, ilustrował wiele lwowskich czasopism oraz książki, zajmował się scenografią. Podejmował różnorodną tematykę: społeczną, żydowską, religijną, rodzajową, erotyczną. Malował portrety, kwiaty, martwe natury. Efekt silnej ekspresji osiągał w dwójaki sposób – środkami wyłącznie formalnymi: intensywną, „gorącą” kolorystyką prac, kontrastowymi zestawieniami barw, zamaszystym, swobodnym sposobem kładzenia farby na płótno albo środkami bardziej literackimi, podejmując wątki z życia biedoty czy też posługując się efektem karykatury i groteski. Jak twierdzi Jerzy Malinowski, bezpośrednią inspirację mogły stanowić dla niego niektóre prace Zygmunta Menkesa, malarza związanego z *École de Paris*, bardzo dobrze

<sup>28</sup> Malarzem ekspresjonistą o „wybitnym religijnym nastawieniu” nazywał Szpigla łódzki korespondent „Wiadomości Literackich”. Zob. W. Wandurski, „List z Łodzi”. *A jednak się kręci...*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 12, s. 2. Zob. też: H. Weber, *Wystawa w Żyd. Domu Akademickim. Obrazy Natana Szpigla*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 9, s. 9.

<sup>29</sup> *Wystawa Sztuk Pięknych*, „Głos Polski” 1919, nr 15, s. 3. Podają za: J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 286.

<sup>30</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 286; *Ekspresjonizm w sztuce polskiej* (katalog wystawy), oprac. P. Łukaszczyk, J. Malinowski, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1980, s. 24.

<sup>31</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 288.

znanego Kleinmanowi, bowiem obaj uczęszczali do tego samego lwowskiego gimnazjum<sup>32</sup>.

Środowisko *École de Paris* współtworzyli kolejni członkowie organizacji, których dorobek zalicza się do nurtu ekspresjonistycznego. Najlepiej znani artyści z tego grona to Mané-Katz i Alfred Aberdam. Pierwszy z nich pojawił się w Paryżu już w 1913 r. Okazał się jednym z wybitniejszych przedstawicieli „szkoły paryskiej”. Regularnie brał udział w paryskich salonach, miał wiele wystaw indywidualnych. W 1927 r. uzyskał obywatelstwo francuskie, mimo to nie zaniechał eksponowania swoich prac w kraju – w Warszawie, Lwowie, Krakowie. Artysta nie tylko malował, ale i rzeźbił, był ponadto kolekcjonerem dzieł żydowskiego rzemiosła artystycznego. Często podejmował żydowskie wątki folklorystyczne, malował wesela, grajków, typy żydowskie. Rzadziej tworzył pejzaże albo przedstawienia kwiatów. Zestawiał kontrastowo żywe, jaskrawe barwy, operował swobodną, szeroką plamą koloru, pozostawiając na płótnie wyraźne ślady pędzla. Anna Wierzbicka, autorka książki poświęconej *École de Paris*, podkreśla oddziaływanie fowizmu na jego twórczość, a zwłaszcza artystów takich jak André Derain, Maurice Vlaminck czy Robert Delaunay. Zwraca również uwagę na inspiracje malarza twórczością Marca Chagalla. Artysta ten uznał, jak przypomina autorka, że sięgają one na tyle daleko, by wytoczyć Mané-Katzowi proces o plagiat<sup>33</sup>. Wydaje się to o tyle dziwne, że poza tematyką obrazy malarza z twórczością Chagalla łączyło niewiele, a formuła stylistyczna, jakiej się dopracował, wydaje się dosyć charakterystyczna, oryginalna i łatwo rozpoznawalna.

Alfred Aberdam po raz pierwszy przyjechał do Paryża dziesięć lat później niż Mané-Katz, w roku 1923. Miał za sobą doświadczenia zdobyte w monachijskiej i krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz studia u Aleksandra Archipenki w Berlinie. Malował sceny figuralne we wnętrzach, pejzaże ze sztafażem, portrety, martwe natury, studia kwiatów, obrazy inspirowane tematyką muzyczną, Biblią, mitologią. Początkowo, oprócz twórczości nauczyciela, wpływało na niego malarstwo Cézanne'a oraz Picassa. Po okresie zainteresowania kubizmem zaczął tworzyć ekspresyjne kompozycje, głównym środkiem wyrazu czyniąc kolor, jego gradacje, zestawienia oraz sposób, w jaki kładł go na płótno. Malował obrazy w jasnej, ciepłej, stonowanej kolorystyce albo zestawiając nasycone barwy w sposób bardziej kontrastowy. Posługiwał się również znacznie ciemniejszą, zawężoną gamą kolorystyczną. Formy ujmował szkicowo, sumarycznie, swobodnymi pociągnięciami pędzla układającymi się w różnych kierunkach. Ekspresji dodawały jego pracom zróżnicowane efekty fakturowe. Nie podejmował wątków żydowskich, toteż jego malarstwo pod żadnym względem nie nasuwało skojarzeń z twórczością malarza

<sup>32</sup> Ibidem, s. 323–324. Zob. też: E. Podhorizer-Sandel, *Fryderyk Kleinman, malarz, grafik, scenograf*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1969, nr 71/72, s. 73.

<sup>33</sup> A. Wierzbicka, *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004, s. 97, 105, 144, 145.



z Witebska, przypominało natomiast rozwiązania stosowane przez innych artystów. Anna Wierzbicka wymienia Aberdama na pierwszym miejscu wśród malarzy, którzy ulegli oddziaływaniu twórczości Chaima Soutine'a<sup>34</sup>. Owa zależność rzeczywiście nie budzi wątpliwości. Warto również zwrócić uwagę na podobieństwo łączące obrazy malarza z twórczością Michela Kikoïne'a, artyści z tego samego kręgu, co Soutine. Jerzy Malinowski oprócz dzieł Soutine'a źródeł ekspresjonistycznego malarstwa Aberdama upatruje w twórczości Henriego Matisse'a i Georges'a Rouault'a<sup>35</sup>. Oboje badacze zauważają pokrewieństwo prac malarza z połowy lat dwudziestych z obrazami Zygmunta Menkesa, współtworzącego w owym okresie z Alfredem Aberdamem „Grupę Czterech”<sup>36</sup>.

W tym samym roku, co Aberdam w stolicy Francji osiedlił się wspomniany już wyżej Marceli Słodki. Artysta sięgał po ekspresjonistyczne środki wyrazu zarówno w okresie współtworzenia ruchu dadaistycznego, jak i później, gdy poświęcił się przede wszystkim malarstwu.

Dwa lata później od obu artystów zjawiał się w Paryżu Efraim Mandelbaum. Wpływ ekspresjonizmu na jego twórczość był nieco mniej ewidentny niż w przypadku Mané-Katza i Aberdama, niemniej widoczny czy to w śladach energicznego, nerwowego nakładania farby na płótno, czy kontrastowych zestawieniach jaskrawych barw, rozdzielanych czasem przez artystę charakterystycznymi jasnymi przerwami o szarpanym konturze.

Najpóźniej, bo w roku 1931 zamieszkał w Paryżu Artur Kolnik, utalentowany grafik i malarz. Artysta pochodził ze Stanisławowa, studiował w Krakowie. Po zakończeniu pierwszej wojny światowej przebywał w Czerniowcach, gdzie zaprzyjaźnił się z poetą żydowskim Eliezerem Steinbargiem. Znajomość zapoczątkowała jego karierę ilustratora dzieł literatury jidysz. Zajęcie to stanowiło dosyć naturalną konsekwencję zainteresowań artysty, podejmującego niemal wyłącznie tematykę żydowską i znakomicie operującego środkami wyrazu z warsztatu grafika.

Kolnikowi miano ekspresjonisty należy się w całej rozciągłości. Posługiwał się formą oszczędną, celowo ograniczając repertuar środków wypowiedzi. Upraszczał kształty, wydobywając ich najbardziej zasadnicze rysy, czasem poddawał je znacznej geometryzacji. Tworząc grafiki, najczęściej drzeworyty, zestawiał bez przejść i niuansów szerokie czarne i białe powierzchnie. Henryk Weber z uznaniem wypowiadał się o pracach artysty poświęconych recytatorowi Hercowi Grosbartowi, eksponowanych w roku 1933 na wystawie w Żydowskim Domu Akademickim: „Drzeworyty Kolnika obok dużych walorów technicznych wnikają bardzo subtelnie w atmosferę ilustrowanego utworu, z rzadkim zrozumieniem każdego motywu”<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 145.

<sup>35</sup> J. Malinowski, *Alfred Aberdam – malarz École de Paris*, [w:] *Mistrzowi – uczniowie*, red. T. Gryglewicz, M. Hussakowska-Szysko, I. Kalinowski, A. Małkiewicz, Kraków 2001, s. 239.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 239; A. Wierzbicka, *École de Paris...*, s. 140.

<sup>37</sup> H. Weber, *Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 51, s. 10.

Jak się wydaje, w sposób oszczędny i pełen wyrazu portretował Kolnik zwłaszcza artystów scenicznych – niezależnie czy sięgał po rylec, czy po pędzel. W innych pracach, o zabarwieniu nierzadko satyrycznym albo groteskowym, rezygnował z tak konsekwentnego ograniczania środków wypowiedzi – pisząc o jednej z owych prac, Anna Wierzbicka wskazuje na wpływ Karla Schmidta-Rottluffa na jego twórczość<sup>38</sup>.

Artysta odniósł w środowisku paryskim niemały sukces. Uznanie cieszyła się zwłaszcza teka 24 drzeworytów jego autorstwa *Sous le chapeau haut de forme*, wydana w 1934 r. i opatrzona wstępem Henriego Barbusse'a. Zbioru tego Henryk Weber nie miał okazji komentować, bowiem wystawa dzieł Kolnika, która odbyła się w Krakowie w roku 1933, była jedyną prezentacją prac członków organizacji, w której artysta wziął udział.

Rówieśnikiem Kolnika był jeszcze jeden artysta związany ze środowiskiem paryskim, ulegający silnemu wpływowi malarstwa ekspresjonistycznego – urodzony i zamieszkały w Lublinie Symcha Trachter. Malarz był drugim artystą, po Marcelim Słodkim, jedynie nominalnie związanym z krakowskim Zrzeszeniem.

W mniejszym stopniu tendencje ekspresjonistyczne znalazły oddźwięk w twórczości Bencjona Cukiermana, malarza związanego ze środowiskiem wileńskim. Artysta również miał swój epizod paryski, jeszcze przed pierwszą wojną światową. Nie wiadomo, kiedy dokładnie pojawił się w Paryżu, na pewno jednak stało się to jeszcze przed przyjazdem Mané-Katza, skoro już w roku 1913 w mieście odbyła się indywidualna wystawa jego prac.

Cukierman pochodził z rodziny ortodoksyjnej, początkowo planował studia w jeshiwie. Zmienił zamiary pod wpływem rzeźbiarza Leopolda Bersteina-Zinajewa, który skłonił go do podjęcia edukacji artystycznej. Zaniechanie studiów religijnych, wybór drogi życiowej nie oznaczały w przypadku Cukiermana rozluźnienia poczucia przynależności do kręgu kulturowego, z którego się wywodził. Wkrótce po zakończeniu pierwszej wojny światowej, w czasie której przebywał w Moskwie, udał się w pierwszą podróż na Bliski Wschód. Ponownie wyjechał do Palestyny w roku 1923, by spędzić tam około trzech lat. Oprócz podróży o zainteresowaniu artysty problematyką żydowską świadczą tematy podejmowanych prac, zwłaszcza grafik, w których pojawia się wiele motywów charakterystycznych dla twórców związanych z obozem syjonistycznym – Efraima Mosze Liliena, Jacoba Steinharda czy Józefa Budki – takich jak gwiazdy Dawida, palmy, wizerunki starych, zmęczonych Żydów oraz rozentuzjanzmowanej żydowskiej młodzieży<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> A. Wierzbicka, *École de Paris...*, s. 145.

<sup>39</sup> B. Aronson, *Contemporary Jewish Graphics*, [w:] *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928* (katalog wystawy), red. R. Apter-Gabriel, Muzeum Izraela, Jerozolima 1987, s. 237. Z oryginału: *Sovremennaya Ewreiskaya Grafika* wydanej w Berlinie w 1924 r. przetłumaczyła L. Freedman.



Grafika stanowiła niemały rozdział twórczości Cukiermana, nie tak ważny wszakże jak malarstwo pejzażowe, którym zajmował się od najwcześniejszych lat. Tworzył przede wszystkim widoki miejskie – Wilna, Paryża, miast Palestyny, polskich miasteczek. Rzadziej malował sceny figuralne, portrety, martwe natury. Jego dorobek nie miał jednolitego oblicza stylistycznego. Czasem posługiwał się konwencją realistyczną, innymi pracami włączał się w nurt malarstwa postimpresjonistycznego albo ekspresjonizmu. Stosunkowo często wykazywał tendencję do upraszczania i geometryzowania form, posługiwania się szeroką plamą barwną oraz podkreślania elementów linearnych. Kiedy indziej kładł farbę na płótno plamą znacznie drobniejszą, gęsto i dynamicznie, urozmaicając fakturę malowanych prac. Obok cieplej tonacji kolorystycznej stosował zestawienia barw chłodniejszych, szarości i błękitów.

Artysta miał dosyć szerokie kontakty artystyczne. W Berlinie uczył się u Hermana Strucka. W Paryżu studiował w École des Beaux-Arts w pracowni Ferdynanda Cormona, tej samej, do której uczęszczali Chaim Soutine, Michel Kikoïne, Pinchus Krémègne. W Wilnie w czasie pierwszej wojny światowej wystawiał między innymi z Aleksiejem Jawlenskim i Marianną von Werefkin, członkami „Neue Kunstler Vereinigung”, organizacji poprzedzającej powstanie grupy „Der Blaue Reiter”. Później w Moskwie, jak przypomina Jerzy Malinowski, zetknął się z przedstawicielami żydowskiej awangardy. Owe kontakty wpływały na niego raczej w ograniczonym zakresie. Jak się wydaje, w największym stopniu oddziaływało na niego środowisko paryskie. Jerzemu Malinowskiemu niektóre postaci z jego obrazów przywodzą na myśl malarstwo Eugeniusza Zaka<sup>40</sup>. Z pewnością niebagatelny wpływ na rozwój jego talentu wywarły wyjazdy do Palestyny. Ich znaczenie dostrzegł już w roku 1933 Emil Schinagel przy okazji krakowskiej wystawy dzieł artysty<sup>41</sup>.

Z prac Cukiermana, które zachowały się chociażby w reprodukcjach, można wysnuć wniosek, iż ekspresjonizm silniej niż w malarstwie dochodził do głosu w graficznym dorobku artysty. Podobne zjawisko daje się zaobserwować również w przypadku innych twórców związanych ze Zrzeszeniem, chociażby wspomnianego już wyżej Artura Kolnika czy też Samuela Cyglera, jednego z najbardziej utalentowanych grafików spośród członków krakowskiej organizacji.

Artysta mieszkał w Będzinie. Uczył się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i Kunstgewerbeschule w Hamburgu. Podróżował do Francji, Włoch i Palestyny. Był jednym z autorów, obok Mojżesza Appelbauma i Chaima Hanfta, polichromii będzińskiej synagogi. Pracował w tamtejszym gimnazjum żydowskim. Należał do grupy „Niezależnych”, Związku Polskich Artystów Grafików, był współzałożycielem Zrzeszenia Plastyków Zagłębia Dąbrowskiego „Blok”, wystawiał z członkami Zrzeszenia „Zwornik”. Krytycy doceniali postimpresjonistyczne pej-

<sup>40</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 386.

<sup>41</sup> E. Schinagel, *Ben Zion Zuckerman*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 269, s. 9.

zaże artyści, uznaniem cieszyły się jednak przede wszystkim jego prace graficzne<sup>42</sup>. Posługiwał się techniką drzeworytu, litografii albo suchej igły. Podejmował wątki starotestamentowe i literackie, tworzył portrety, sceny rodzajowe, pejzaże architektoniczne. W latach trzydziestych zainteresował się tematyką społeczną. Początkowo tworzył kompozycje o rytmicznie, dynamicznie zestawionych formach, uproszczonych kształtach i stosunkowo szerokiej skali walorowej. Ten etap twórczości artysty ilustrują najlepiej grafiki wykonane w roku 1924 pod wpływem dramatu Szymona An-skiego *Dybuk*. W późniejszym okresie artysta zmienił nieco język wypowiedzi – zaczął tworzyć oszczędne, mocne w wyrazie prace, zestawiając kontrastowo szerokie czarne i białe, ostro cięte płaszczyzny. Ekspresjonistyczny charakter grafik wzmagała tematyka często podejmowana przez artystę w tym okresie, obejmująca epizody z życia biedoty albo przedstawienia bezrobotnych. Jerzy Malinowski przyrównuje jego osiągnięcia w zakresie grafiki do dokonań twórców związanych z ugrupowaniem „Ryt”. Prace artysty z początku lat trzydziestych – wyprzedzające dokonania artystów lwowskiego „Artesu” i „Neoartesu”, „Grupy Krakowskiej”, „Jung Wilne”, warszawskiej „Czapki Frygijskiej” – każą zaliczyć artystę zdaniem badacza do grona najwybitniejszych grafików tego okresu<sup>43</sup>.

Raczej w zakresie grafiki niż malarstwa po ekspresjonistyczne środki wyrazu sięgał również Abba Fenichel, najmłodszy z wymienionych dotąd artystów, urodzony już w XX w. Taki wniosek można wysnuć na podstawie grafik artysty z lat międzywojennych, recenzji oraz prac powstałych w okresie okupacji. Artysta posługiwał się techniką drzeworytu, akwaforty i akwatinty, tworzył również rysunki tuszem. Upraszczał kształty, nieco je przerysowując, nadając im czasem rys karykaturalny. Sceny komponował w sposób dynamiczny, wznosząc ów efekt „ruchliwości” rwącej się, układającej się w różnych kierunkach kreski. Tworzył również prace o formach bardziej oszczędnych. Z dużą umiejętnością wydobywał cechy charakterystyczne modelu oraz nastroj motywu. Związany z nurtem ekspresjonistycznym grafikom artysty odpowiadała często podejmowana przez niego tematyka społeczna i antywojenna. Jak się wydaje, na szerszą skalę pojawiła się ona w jego twórczości zwłaszcza po roku 1939. Znany z reprodukcji w „Nowym Dzienniku” drzeworyt artysty przedstawiający żydowską kapelę wskazywałby na wpływ Leonida Pasternaka na jego twórczość<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Por. W. Bunikiewicz, S. Cygler, „Świat” 1932, nr 49, s. 13; H. Weber, *Wystawa w Żyd. Domu Akademickim. Wystawa Samuela Cyglera*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 9, s. 9.

<sup>43</sup> J. Malinowski, *O twórczości Samuela Cyglera*, [w:] *Samuel Cygler, grafik, malarz* (katalog wystawy), oprac. A. Daab, J. Malinowski, Muzeum Zagłębia w Będzinie 1993, s. 14.

<sup>44</sup> Leonid Pasternak (1862–1945), malarz, rysownik, ilustrator, ojciec noblisty Borysa Pasternaka. Urodził się w Odessie, w roku 1921 osiedlił się w Berlinie, od 1938 mieszkał w Oxfordzie. Brał udział w Wystawie Artystów Żydowskich w Berlinie w roku 1907. Przyjaźnił się z Iwem Tólstojem, stworzył wiele jego portretów. Malował również Reinera Marię Rilkego, Alberta Einsteina, Maxa Liebermana. Na jego twórczość malarską wpłynęli nabiści.



Prac malarskich artysty zachowało się niewiele. Dwa obrazy przechowywane w zbiorach krakowskiego Muzeum Historycznego, *Dziewczynka z piłką* i *Chłopiec*, potwierdzają wniosek wynikający z międzywojennych tekstów krytycznych – iż artysta ze szczególnym upodobaniem malował dzieci. Tworzył również sceny rodzajowe i martwe natury. Jego wczesne prace były, zdaniem Henryka Webera, „nacechowane akademizmem”, później, jak zauważał krytyk, malarz zaczął zbliżać się coraz bardziej konsekwentnie ku „impresjonistycznej wizji barwnej”. Posługiwał się nasyconą gamą kolorystyczną, „odważnie” zestawiał barwy, zdecydowanie kontrastował plamy. Sposobem kładzenia farby na płótno, eliminacją przestrzeni z kompozycji malarskiej zbliżał się do twórczości kolorystów. Wspomniane prace nie należą do dzieł wybitnych, na ich podstawie nie można jednak wyrokować o całokształcie dorobku artysty – tym bardziej, iż Henryk Weber cenił malarza. Chwalił go między innymi za umiejętność „myślenia” plamą barwną, dostrzegał kierującą nim „artystyczną ambicję”, odwodzącą go daleko od jakiegokolwiek „łatwizny” czy „taniego efektu”<sup>45</sup>.

W zakresie rysunku skłonności ekspresjonistyczne ujawniał Ozjasz Herschdörfer, lekarz zatrudniony w krakowskim gimnazjum hebrajskim, aktywny polityk oraz członek krakowskiej organizacji artystów żydowskich. Większą część jego dorobku stanowiły karykatury i prace o charakterze satyrycznym. Interesowała go aktualna problematyka, łącznie z wydarzeniami sceny politycznej. Tworzył również przedstawienia o tematyce biblijnej. Potrafił z wyczuciem dostosować środki formalne do podejmowanych wątków. Swoje prace nasycał atmosferą grozy lub humoru, inne ujmował z „gryzącą satyrą”<sup>46</sup>. Z ekspresjonizmem jego twórczość łączyła tendencja do maksymalnego potęgowania wyrazu, dynamiczna kompozycja pełna krzywizn oraz postaci ujmowanych w gwałtownym ruchu, skłonność do przedstawień o charakterze karykaturalnym albo groteskowym. Fascynowała go twórczość Maxa Klingera, oddziałali na niego również Max Beckman i George Grosz<sup>47</sup>.

Mniej wiadomo o malarstwie Herschdörfera. Zdaniem Norberta Nadla wykazywał się dużą wrażliwością na formę i na kolor<sup>48</sup>. W roku 1931, gdy w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie odbywał się pokaz jego prac, anonimowy recenzent „Naszego Przeglądu” uznawał go za „ciekawą

<sup>45</sup> H. Weber, *Wystawa Z. Fenichla w Tarnowie*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 340, s. 9. Zarówno w tytule, jak i w tekście pomyłono imię malarza. Nie ma wątpliwości, że chodzi tu o Abbę Fenichla, absolwenta krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, autora grafiki reprodukowanej na stronach „Nowego Dziennika” *Grajkowie weselni*; idem, *Wystawa Zrzeszenia*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 65, s. 12.

<sup>46</sup> L. Schönker, *Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim. Ozjasz Herschdörfer*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 330, s. 5.

<sup>47</sup> H. Weber, *Z wystawy w Żyd. Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 340, s. 10; N. Nadel, *Z ostatniej wystawy Zrzeszenia Artystów Żydowskich. Ozjasz Herschdörfer*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 95, s. 11–12.

<sup>48</sup> N. Nadel, *Z ostatniej wystawy...*

indywidualność”, artystę utalentowanego, chociaż jeszcze „niewyrobionego”, w twórczości którego uderzają „świeżość, naiwność i szczerłość uczuć”<sup>49</sup>.

Ekspresjonizm dochodził również do głosu w twórczości Beera Horowitza, innego rysownika związanego ze Zrzeszeniem. Artysta był osobowością dosyć niezwykłą. Utalentowany w wielu dziedzinach, oprócz rysunku zajmował się literaturą – jako poeta, tłumacz i jej badacz. Wiersze pisał w jidysz, tłumaczył również na ten język poezję polską. Kolekcjonował dzieła pokuckiej sztuki ludowej. Tworzył pejzaże, portrety, autoportrety, wizerunki małomiasteczkowych Żydów i Huculów. Portretował wiele osobistości środowiska literacko-artystycznego oraz świata polityki, między innymi Marca Chagalla, Szymona Dubnowa, Ozjasza Thona, Wasyla Stefanyka, Józefa Sandla. Osobny dział jego obszernej galerii portretów stanowiły wizerunki aktorów hebrajskiej Habimy<sup>50</sup>. Artysta miał duży zmysł obserwacji, swoich modeli nierzadko przedstawiał w sposób nieco karykaturalny. Portretowane osoby prosił o umieszczenie obok rysunku krótkiej informacji o sobie. Rysunek bynajmniej nie stanowił ubocznej części jego działalności artystycznej. Na równi z poezją zajmował się nim od piętnastego roku życia. Był twórcą na tyle płodnym, aby w roku 1935 przy okazji jednej z wystaw w Żydowskim Domu Akademickim zaprezentować około stu prac. Henryk Weber twierdził, iż w największym stopniu oddziaływali na jego twórczość ekspresjoniści niemieccy, Ludwig Meidner i Franc Marc<sup>51</sup>.

Jako ostatniego artystę, którego twórczość można łączyć z nurtem ekspresjonistycznym, należałoby wymienić Izaka Adlera. Nie wiadomo o nim niemal nic. Był grafikiem i mieszkał prawdopodobnie we Lwowie. Członkowie Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy zorganizowali wystawę jego prac wiosną 1937 r. w salach Żydowskiego Towarzystwa Teatralnego. Interesował go temat biedy, osamotnienia, zmagania się człowieka z przeciwnościami losu. Tworzył również sceny o tematyce żydowskiej. Upraszczał kształty, nie stronił od pewnej prymitywizacji formy i karykaturalności ujęcia. Niektóre z jego prac miały charakter alegoryczny.

Cechę wspólną, pojawiającą się w dorobku wielu artystów związanych z nurtem ekspresjonistycznym, stanowiła tematyka społeczna. Występowała ona również w twórczości Jakuba Pffferberga, malarza z ekspresjonizmem mającego niewiele wspólnego. Artysta, jak się wydaje, niezbyt często podejmował wątki z życia biedoty. Chętniej malował pejzaże – widoki Krakowa i zaniedbanych kazimier-

<sup>49</sup> Zastępca [sic], *Salon Doroczny Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Nasz Przegląd” 1931, nr 66, s. 6.

<sup>50</sup> Habima (hebr. ha-bima – scena), teatr założony w Moskwie w 1917 r. przez Nachuma Dawida Cemacha, grający w języku hebrajskim na scenach Związku Radzieckiego, Europy i Stanów Zjednoczonych. Rozwiązał się w roku 1926. Większość jego aktorów przeniosła się do Palestyny, gdzie zespół reaktywowano (1930–1937, teatr Bejt Am). Zob. K. Osińska, *Habima, między misją a sztuką*, „Dialog” 2001, nr 12, s. 157–167; K. Lcieńska, *Habima w Polsce*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, Łódź 1998, s. 181–195.

<sup>51</sup> H. Weber, *Ber Horowitz – rysownik*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 275, s. 8.



skich podwórek albo krajobrazy tatrzańskie. Z dużym talentem portretował dzieci. Pod wieloma względami jego malarstwo łatwiej niż z dorobkiem rówieśników – artystów urodzonych około roku 1900, porównywać z twórczością starszych członków Zrzeszenia, Lewkowicza czy Immerglücka. Podobnie jak oni ujmował formy w sposób realistyczny, posługiwał się ciepłą tonacją żółci, ugrów i brązów. Elementy przedstawienia wyodrębnił lokalnym kolorem, obwładając je wyraźnym konturem. Zazwyczaj malował gładko, zacierając ślad pędzla na płótnie. Więcej świeżości wносił w pejzaże górskie, ujmowane po malarsku, z przewagą tonów zielonych, niebieskawych i srebrzystych, łączonych z bielą. Zaletę jego twórczości stanowiły, zdaniem Webera, wycucie płaszczyzny barwnej i koordynacja form<sup>52</sup>.

Sposób artystycznego wypowiedzania się za pomocą środków służących potęgowaniu ekspresji był domeną twórców urodzonych w ostatnim dziesięcioleciu XIX w. Wśród artystów młodszych tendencja owa nieco słabła, ustępując miejsca skłonności do wyrażania się głównie poprzez kolor.

Najstarszym artystą, którego twórczość można wiązać z tym nurtem, był Aleksander Plutzer z Tarnowa, nauczyciel Tadeusza Kantora w tamtejszym gimnazjum, określany przez H. Falika mianem „zrównoważonego malarza kolorysty”<sup>53</sup>. Wniosek ów bynajmniej nie nasunął się krytykowi podczas wystawy w Żydowskim Domu Akademickim – Plutzer zaliczał się do grona tych artystów, których związek z organizacją ograniczał się do figurowania w spisie jej członków.

Z koloryzmem należałoby wiązać twórczość Izzydora Czaja-Goldhubera, malarza przybyłego do Krakowa z Kowla. Tak można sądzić na podstawie recenzji, bowiem obrazów artysty zachowało się niewiele, podobnie zresztą jak i reprodukcji jego dzieł. Twórczość malarza nie była zjawiskiem jednorodnym. Interesowały go tematy takie jak pejzaż, portret, martwa natura. Chętnie malował kwiaty. Henryk Weber niektóre z jego obrazów porównywał z dokonaniem impresjonistów. W innym miejscu krytyk pisał, iż malarz dba o czystość i intensywność koloru, stanowiącego zasadniczy problem jego poszukiwań malarskich<sup>54</sup>. Skądinąd wiadomo, że w niektórych pracach bardziej niż na kolorze skupiał się na oddaniu bryłowości form, wyraźnie obrysowując plamy<sup>55</sup>.

Zasadnicza zmiana dokonała się w jego twórczości około roku 1936 pod wpływem malarstwa kapistów – tak przynajmniej dowodził doskonale zorientowany w temacie Henryk Weber<sup>56</sup>. Artysta malował w owym okresie w gamie kolorystycznej

<sup>52</sup> H. Weber, *Z wystawy w Żyd. Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 340, s. 9–10.

<sup>53</sup> H. Falik, *Aleksander Plutzer. Wystawa zbiorowa obrazów w Muzeum miasta Tarnowa*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 283, s. 10. Informację, iż Plutzer był nauczycielem Kantora, zawdzięczałam Józefowi Chrobakowi z krakowskiej Cricoteki

<sup>54</sup> H. Weber, *Z wystawy w Żyd. Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 340, s. 10.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> H. Weber, *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 342, s. 8–9.

stycznej szarości, urozmaicając ją akcentami chromatycznymi, starając się szarmozonizować je z całością kompozycji malarskiej. Podobnie jak niektórzy kapiści, kładł farbę na płótno drobnymi plamkami, urozmaicając fakturę obrazu. Artysta był również autorem karykatur oraz prac o charakterze krytycznym, wymierzonych w reżim hitlerowski, stanowiących, jak zwrócił uwagę Jerzy Malinowski, „pierwszą w Polsce artystyczną reakcją na politykę nowych władz niemieckich”<sup>57</sup>. Jedną z nich – *Oto są Niemcy* – reprodukowano przed wojną w prasie żydowskiej, jednak jej jakość nie pozwala obszerniej wypowiadać się na temat środków, jakimi artysta posługiwał się, tworząc tego rodzaju przedstawienia. Henrykowi Weberowi ich agitacyjny charakter i „afiszowa symbolika” nie przypadły do gustu<sup>58</sup>.

Malarz projektował również scenografie dla sceny żydowskiej w Krakowie. Wiemy o nich niewiele. W roku 1926 o dekoracjach Czaja do *Hinkemanna* Ernsta Tollera pisał Mojżesz Kanfer, że były „żywe, barwne, interesujące [...] utrzymane w duchu ekspresjonizmu”, dawał jednocześnie do zrozumienia, iż właśnie z powodu owych „walorów” nie pasowały do inscenizacji Jonasa Turkowa, „kłóciły się ze ściszym, stonowanym charakterem sztuki nadanym przez reżysera”<sup>59</sup>.

Z kolorystycznym nurtem polskiego malarstwa łączy się twórczość Natana Korzenia, Henryka Rabinowicza, Efraima i Menasze Seidenbeutelów – artystów związanych ze środowiskiem warszawskim. Z owego grona najbardziej utalentowani byli Seidenbeutelowie. Niestety malarze, mimo że byli członkami organizacji, podobnie jak Aleksander Plutzer, Marceli Słodki i Symcha Trachter, nigdy nie wzięli udziału w żadnej z wystaw Zrzeszenia. Związek z organizacją dwu pozostałych artystów był również ograniczony, bowiem obaj wystawiali w ramach Zrzeszenia zaledwie jeden raz.

Korzeń, starszy z nich, studiował w pracowni Stanisława Lentza, podobnie jak bracia Seidenbeutelowie uczył się również u Tadeusza Pruszkowskiego. Gdy na przełomie lat 1930 i 1931 debiutował w Warszawie pierwszym dużym indywidualnym pokazem prac, recenzenci zgodnie wróżyli mu wybitną karierę artystyczną<sup>60</sup>. Malował pejzaże, portrety, kompozycje figuralne. Do rozwiązań bliskich koloryzmowi dochodził stopniowo. Początkowo ulegał wpływowi twórczości nauczycieli oraz młodych malarzy, z którymi studiował w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego: Bolesława Cybisa, Jana Gotarda, Jana Zamojskiego<sup>61</sup>. W owym okresie spory nacisk kładł na rysunek malowanych form. Z czasem redukował rolę czynnika graficznego na rzecz wartości czysto kolorystycznych. Posługiwał się zazwyczaj cie-

<sup>57</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 363.

<sup>58</sup> H. Weber, *Wystawa „Zrzeszenia”*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 344, s. 7.

<sup>59</sup> M. Kanfer, *Hinkemann*, „Nowy Dziennik” 1926, nr 277, s. 6.

<sup>60</sup> K. Winkler, *Wystawa prac Adama Malickiego i Natana Korzenia w salonie Garlińskiego*, „Polska Zbrojna” 1931, nr 6, s. 4; M. Weinzieher, *Wystawa prac. N. Korzenia i A. Malickiego (salon Garlińskiego)*, „Nasz Przegląd” 1931, nr 8, s. 4.

<sup>61</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 252.



plą gamą barwną, łamiąc ją niekiedy chłodniejszymi tonami błękitu. Oprócz wartości wynikających z koloru wnosił w swoją twórczość wiele elementów pogłębiających ekspresję – lekko deformował kształty, malował szerokimi, swobodnymi pociągnięciami pędzla, stosował urozmaicone efekty fakturowe<sup>62</sup>. Małgorzata Kococik za „najbardziej autentyczną wartość talentu Korzenia” uznaje „umiejętność uchwycenia klimatu tak w pejzażach, jak i kompozycjach figuralnych”<sup>63</sup>.

W jego dorobku doszukiwano się wpływu przede wszystkim malarstwa francuskiego, począwszy od impresjonizmu, skończywszy na *École de Paris*. Wykazywano pokrewieństwo łączące dzieła malarza z twórczością takich artystów jak Cézanne, Monet, Renoir, Van Gogh, Derain, Kisling czy Soutine<sup>64</sup>. Spośród malarzy działających w Polsce najbliżsi byli mu Seidenbeutelowie. Pewne podobieństwo prac artystów dostrzegał już w latach trzydziestych Mieczysław Wallis. Uwaga krytyka nie miała zabarwienia pejoratywnego, bowiem Wallis wysoko cenił prace malarza, między innymi za szczerość, prostotę i rzetelność<sup>65</sup>.

Z twórczością Natana Korzenia wiele cech wspólnych miało malarstwo drugiego z wymienionych artystów, Henryka Rabinowicza. Obaj w podobny sposób komponowali płaszczyznę obrazu, ciasno wypełniając kadr, malowali z równą swobodą, podejmowali zbliżone tematy – do czego w pewnym stopniu przyczynił się krajobraz miejsca, do którego obaj przyjeżdżali na plenery malarskie, Kazimierza nad Wisłą. Różnił natomiast obrazy malarzy współczynnik ekspresji, większy w obrazach Korzenia, oraz kolorystyka, Rabinowicz sięgał bowiem po barwy bardziej jaskrawe i silniej je kontrastował, sprawiając, iż malowane przez niego obrazy wyróżniały się charakterystycznym pogodnym, słonecznym nastrojem. Owa właściwość twórczości Rabinowicza uderzała Henryka Webera, zwłaszcza gdy artysta sięgał po tematy takie jak zrujnowane walące się domy czy połamane płoty<sup>66</sup>.

Nie wiadomo, gdzie artysta się kształcił. W roku 1931 Mieczysław Sterling, recenzując wystawę odbywającą się w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, wymieniał go wśród członków „grupy paryskiej”<sup>67</sup>. Ta uwaga nie musiała oznaczać, iż malarz wyjeżdżał do Francji – krytyk mógł w ten sposób wyrażać jedynie przekonanie o wpływie sztuki francuskiej na jego malarstwo.

Kolejny artysta reprezentujący swoją twórczością tendencje kolorystyczne, krakowianin Emil Schinagel, był znacznie bliżej związany z organizacją niż dwaj

<sup>62</sup> Por. J. Kleczyński, *Wrażenia ze sztuki*, „Kurier Warszawski” 1931, nr 4, s. 4–5; M. Sterling, *Trzy młode wyzwolone talenty*, „Kurier Poranny” 1931, nr 313, s. 8.

<sup>63</sup> M. Kococik, *O twórczości Natana Korzenia*, [w:] *W Płocku i w Warszawie. Studia o sztuce i życiu artystycznym Mazowsza w XIX i XX wieku*, red. J. Malinowski, Płock 2003, s. 23.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 7–23.

<sup>65</sup> M. Wallis, *Wystawy. Natan Korzeń (Salon Garlińskiego)*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 49, s. 6.

<sup>66</sup> H. Weber, *Obrazy H. Rabinowicza*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 70, s. 8.

<sup>67</sup> M. Sterling, „Salon Listopadowy”, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 1, s. 4. Jako reprezentanta „szkoły paryskiej” chwalił artystę za „wysmienite odczucie koloru i formy *trzczy*”.

wspomniani wyżej artyści. Wielokrotnie brał udział w wystawach urządzanych w Żydowskim Domu Akademickim, w roku 1936 powierzono mu funkcję prezesa ŻZAMR. Zaliczał się niewątpliwie do najciekawszych osobowości Zrzeszenia, najbardziej wszechstronnych. Jego działalność jako lekarza oraz na polu krytyki artystycznej omówiona została w poprzednich rozdziałach.

Kształcił się ponoć u Teodora Axentowicza – jako wolny słuchacz, u Van Haalena w Akademii Sztuk Pięknych w Brukseli oraz w Académie de la Grande Chaumière w Paryżu. Był współzałożycielem Zrzeszenia „Zwornik” oraz członkiem grupy „Nowa Generacja”. Regularnie brał udział w wystawach IPS-u, uczestniczył również w innych wystawach w kraju i za granicą. Malował sceny rodzajowe, pejzaże i martwe natury. Często podejmował wątki związane z życiem wielkomiejskiej aglomeracji – interpretując je w bardzo szczególny sposób. Posługiwał się jasną czystą gamą kolorystyczną. Farbę kładł na płótno mocnym uderzeniem pędzla, nadając swoim obrazom urozmaicone efekty fakturowe<sup>68</sup>. Upraszczał, prymitywizował kształty, przedstawieniom ludzi nadawał lekko groteskowy charakter. Jego obrazy wyróżniały się niezwykle lirycznym, nostalgicznym nastrojem. Henryk Weber określał formułę stylistyczną wypracowaną przez malarza mianem „wyrafinowania, które lubi się drapować w naiwność” i nie ukrywał, że jego zdaniem malarstwo Schinagla pozostaje pod znacznym wpływem zainteresowania psychiatrią. Jak pisał, malarz „przyjawszy *a priori* swoją strukturę wewnętrzną jako artystyczną, robi wszystkie należne jej ustępstwa i nie chce jej w niczym krępować i notuje z lubością i posłuszeństwem jej porywy”<sup>69</sup>.

Malarstwo artysty zawierało duży ładunek ekspresji osiąganey między innymi poprzez łagodną deformację kształtów, obecność elementów groteskowych, sposób kładzenia farby na płótno. Owa właściwość w jeszcze większym stopniu dotyczyła prac graficznych Schinagla, bez wątpienia przynależących do nurtu ekspresjonistycznego – drzeworytów i linorytów, wycinanych przez artystę pewną ręką, z ogromną śmiałością, oszczędnych w formie i pełnych wyrazu.

Twórczość Schinagla jawi się jako zjawisko niepowtarzalne, jedyne w swoim rodzaju. Samodzielność poszukiwań artystycznych malarza, dużą indywidualność dostrzegali w jego pracach już współcześni mu krytycy<sup>70</sup>. Nie znaczy to, że w twórczości artysty nie można się doszukiwać żadnych wpływów. Jak się wydaje, w największym stopniu oddziaływało na niego malarstwo francuskie. Zdaniem Henryka

<sup>68</sup> Por. K. Winkler, *Nowa generacja w lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych*, „Gazeta Polska” 1932, nr 264, s. 3.

<sup>69</sup> H. Weber, *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 349, s. 9.

<sup>70</sup> m.d. [M. Dąbrowski], *VI wystawa „Zwornika” w Krakowie*, „Światowid” 1931, nr 14, s. 26; M. Dąbrowski, *Z twórczości plastycznej naszych artystów. VI wystawa zrzeszenia artystów plastyków „Zwornik” w Krakowie*, „Kurier Literacko-Naukowy” (dodatek „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”) 1931, nr 12, s. V.



Webera na jego twórczość wpłynęli Maurice Utrillo i Henri Rousseau<sup>71</sup>. Malarz mógł się również inspirować wzorami rodzimymi. Mieczysław Wallis wiązał jego twórczość z malarstwem Zygmunta Menkesa; Joanna Pollakówna oprócz tego pokrewieństwa dostrzegała związek między malarstwem artysty a twórczością Stanisława Appenzellera i Zygmunta Szpingera<sup>72</sup>. W zakresie grafiki twórczość artysty można łączyć z dziełami jednego z najwybitniejszych przedstawicieli ekspresjonizmu niemieckiego – Karla Schmidta-Rottluffa. Owa zależność wydaje się jeszcze bardziej ewidentna niż w przypadku prac Artura Kolnika.

Tendencje kolorystyczne reprezentowali swoją twórczością wszyscy pozostali artyści związani ze Zrzeszeniem Artystów Plastyków „Zwornik” – Norbert Nadel, Karol Förster, Jadwiga Sperling. Do tej grupy należy dołączyć nazwisko architekta Syriusza Korngolda, który z członkami „Zwornika” wystawiał tylko raz, w roku 1932.

Nadel, równolatek Emila Schinagla, podobnie jak on, był jednym z artystów najbardziej zaangażowanych w działalność Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. Malarstwa uczył się w Paryżu. Podejmował tematy takie jak pejzaż, portret, martwa natura, tworzył również sceny figuralne oraz przedstawienia kwiatów. Sylwetki ludzi umieszczał zazwyczaj we wnętrzu lub na tle draperii. Zaletę jego malarstwa stanowiła umiejętność odpowiedniego powiązania planów, płynnego wtopienia figur w otoczenie. Początkowo posługiwał się zawężoną gamą barwną brązów. Później rozszerzył tonację o ciepłe tony pastelowe oraz barwy „soczyste”. Henryk Weber dostrzegał w jego twórczości „pierwiastki barokowe”. Pisał: „Nadel lubi w obrazie swoim obfitość szczegółów [...] pociąga go pełnia, gęsto zastawiony stół, bujne owoce na tle biedermeierowskiej atmosfery wnętrza, gęstwina mieszczkańskiego urządzenia. W parze z tym idzie panująca forma geometryczna: wypukłość; wypukły kształt owoców, mebla, figury. Owa tendencja do pełni i wypukłego kształtu, w kolorze zaś do podkreślania czerstwej żywotności przedmiotów, wyraża cechy barokowego nastawienia”<sup>73</sup>. Trzy lata później Juliusz Feldhorn dostrzegał zupełnie inne cechy w dorobku artysty, pisał o jego dążeniu do umiaru, skłonności do syntezy, unikaniu nadmiaru szczegółów czy podkreślania brylowatości form walorem, zastępowanym przez artystę kompozycją barwną, harmonijną i zrównoważoną mimo nierzadko kontrastowych, niepokojących zestawień<sup>74</sup>.

Należy się spodziewać, iż chociażby ze względu na miejsce, gdzie studiował, oddziały na niego malarstwo francuskie. Weber zarzucał mu nadmierne inspirowanie się twórczością Daumiere’a oraz Zygmunta Menkesa, związanego w latach

<sup>71</sup> H. Weber, *Wskrzieszenie „Zrzeszenia”. Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 310, s. 4.

<sup>72</sup> M. Wallis, *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1957*, Warszawa 1959, s. 326; J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982, s. 49. Trafione wydaje się zwłaszcza zestawienie nazwiska Schinagla z ostatnim z wymienionych artystów.

<sup>73</sup> H. Weber, *Wystawa „Zrzeszenia”*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 344, s. 7.

<sup>74</sup> J. Feldhorn, *Zbiorowy pokaz obrazów Norberta Nadla*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 52, s. 10.

międzywojennych ze środowiskiem paryskim<sup>75</sup>. Niewątpliwie na kształtowanie się jego koncepcji malarskiej, tak samo jak i innych członków „Zwornika”, wpływali kapiści, którzy od roku 1931, daty powrotu z Paryża, coraz poważniej oddziaływali na twórczość polskich malarzy. Obraz artysty, który pojawił się niedawno na rynku antykwarycznym – *Wnętrze pokoju* (il. 109) – mógłby natomiast świadczyć o bezpośrednim wpływie malarstwa Pierre’a Bonnard na jego twórczość.

Twórczość Syriusza Korngolda jest bardzo mało znana. Jego rysunki z lat dwudziestych świadczą o fascynacji kubizmem. Olejny *Portret dra Frauenglassa* (il. 102), przechowywany w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie, o kontrastowych zestawieniach czerwieni, żółci i błękitów zwraca uwagę sposobem kształtowania faktury malarskiej, wydobywanej przez artystę krótkimi, nerwowymi uderzeniami pędzla na płótnie oraz skłonnością do wypowiadania się głównie za pomocą plamy, eliminowania czynnika graficznego w obrazie. Artysta podróżował do Paryża prawdopodobnie tamtejsze środowisko wpłynęło na niego w największym stopniu.

W twórczości kolejnego członka Zrzeszenia „Zwornik”, Karola Förstera, malarstwo i grafika odgrywały równie ważną rolę. Artysta tworzył portrety, sceny we wnętrzach, groteskowe przedstawienia scen rozgrywających się w cyrku lub kawiarni, pejzaże, na których tle ujmował szkicowo traktowane sylwetki ludzi. Z porównania dzieł artysty wynika, że posługiwał się zarówno szeroką jednolitą plamą kolorystyczną, jak i znacznie drobniejszą, urozmaiconą. Obserwację tę potwierdzają słowa Henryka Webera, który zwracał uwagę na inwencję formalną artysty, każącą mu obok jednolitych płaszczyzn umieszczać plamy wibrujące kolorystycznie<sup>76</sup>. Krytyk wyrażał się o twórczości malarza z dużym uznaniem, chwalił go między innymi za wnikliwość kolorystyczną i dużą wrażliwość na różnice w materii malowanych przedmiotów, oprócz surowej dyscypliny dostrzegał w jego pracach „coś z pomysłowej gry”<sup>77</sup>. Inni krytycy, podobnie jak w przypadku Schinagla, podkreślali samodzielność i indywidualny charakter jego twórczości<sup>78</sup>.

Zdolności Förstera w zakresie rysunku i grafiki gwarantowały mu środki utrzymania, bowiem bardzo chętnie zatrudniano go jako ilustratora i karykaturzystę. Rysunki artysty można znaleźć między innymi na stronach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, „Asa”, „Wróble na Dachy”, „Czerwonego Sztandaru”, „Pereca”, „Krokodyla na Zachodniej Ukrainie”. *Stricte* graficzna twórczość artysty nie jest tak dobrze znana, dlatego aby uzyskać na nią pogląd, warto posłużyć się dłuższym tekstem krytyka, który miał okazję oglądać ją w dużym wyborze. Henryk Weber, „dyżurny” recenzent wystaw odbywających się w Żydowskim Domu Akademickim, pisał o niej następująco: „Grafika jego jest w całym ostrzu swoim wymie-

<sup>75</sup> H. Weber, *Wskrzeszenie „Zrzeszenia”...*

<sup>76</sup> H. Weber, *Wystawa „Zwornika”*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 98, s. 7–8.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> m.d., *op. cit.*; M. Dąbrowski, *Z twórczości plastycznej...*



rzona przeciwko filozofii «czarnobieli», nie znosi jej patosu, a mistyczną jej minę rozbraja subtelnością swego smaku i inteligencji. Zamiast wielkich antynomii woli lekką pointę, zamiast srożącego się kontrastu – przejrzystą i żartobliwie czasem uśmiechniętą formę. Ucieka przed «wielkim sensem» do półsensu i zgrabnie wyprawzonego niedopowiedzenia.

Metoda Förstera porusza się jak po cieniutkiej lince na pograniczu kilku – mówiąc za prof. Chwistkiem – rzeczywistości: charakterystyka, zmysłowe smakowanie kreski, parodia realnych kształtów, nastrojowość – wszystko to przenika się nawzajem, i nawzajem się wspiera. Gdy zaczynamy brać poważnie tzw. «wyras twarzy», ukaże się natychmiast w głębi furtka w jakieś żartobliwe zaświaty z chorągiewką i kawałkiem statku; gdy tam znowu zaczniemy węszyć romantyzm «dali», zaskoczą nas płochliwie roztrzepotane kreseczki, które uprzytamniają nam, że mamy tu po prostu – smakosza linii, łowiącego z mętnego świata piękne i skoordynowane formy. Dla tej właśnie przyjemności uwalnia artysta swój świat od wszelkich krępujących go więzów: prawo ciężkości, realne związki między żywymi i martwymi twórcami i uświęcone ich stosunki wzajemne sprowadza do gry pozorów. Swoim cyrkom, knajpom, graczom i obejmującym się figurom odbiera dosłowność, podsuwa im sekret parodii, a oficjalnie wprowadza je w świat – jako formy kompozycyjne.

Wplata tu artysta bardzo kulturalnie dawne i współczesne reminiscencje artystyczne. Nie występują one u niego w sensie jakiegokolwiek naśladownictwa, lecz jako zupełnie naturalne skojarzenie nader wrażliwej wyobraźni, obcującej intensywnie z zasobami plastycznych tradycji. Wnikliwsze oko wykryje tu z całą satysfakcją, jak w najdrobniejszych i trudno dostrzegalnych odchyleniach od kanonicznej formy przejawia się indywidualność artysty, jak delikatna odmiana mówi częstokroć więcej niż światoburczy zamach<sup>79</sup>.

O delikatności i subtelności prac artysty wspominali również inni recenzenci<sup>80</sup>. Trafność tych sformułowań potwierdzają prace artysty w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie – zachowane w liczbie zaledwie czterech egzemplarzy.

Jadwiga Sperling, najmłodsza z artystów związanych ze Zrzeszeniem „Zwornik”, dlatego wymieniona jako ostatnia, jest zarazem pierwszą z kobiet wspomnianych w tym miejscu<sup>81</sup>. Edukację rozpoczęła w Wolnej Szkole Malarstwa

<sup>79</sup> H. Weber, *Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim. Grafika Karola Förstera*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 329, s. 8.

<sup>80</sup> Por.: *Wystawa „Zwornika” w Krakowie*, „Głos Narodu” 1932, nr 94, s. 7 („cechuje go delikatność i subtelność – pracuje ręką jakby kobiecą”).

<sup>81</sup> Najstarszą kobietą związaną z krakowskim Zrzeszeniem Żydowskich Artystów była prawdopodobnie rzeźbiarka i malarka Henryka Kerner urodzona w roku 1892 – jak się wydaje, jedyna artystka wśród członków Zrzeszenia urodzona przed rokiem 1900. Nie można tego stwierdzić z całą pewnością, bowiem nieznana jest data urodzenia R. Matzner-Ablesowej. Starsza od Kernerówny była Hilda Heyman, artystka ze Szwecji, której urzędowo wystawę w Żydowskim Domu Akademickim w roku 1937. Łącznie w ciągu ośmioletniej działalności organizacji w wystawach Zrzeszenia wzięło udział dwanaście kobiet. Najwięcej z nich urodziło się w pierwszej dekadzie XX w.

i Rysunku Ludwika Mehofferowej. Później studiowała w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Władysława Jarockiego, Fryderyka Pautscha oraz w Oddziale Paryskim prowadzonym przez Józefa Pankiewicza. Oprócz Zrzeszenia „Zwornik” i Zrzeszenia Żydowskich Artystów była członkiem grupy „Nowa Generacja” oraz Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków. Wyszła za mąż za Milana Cetica, pochodzącego z Serbii studenta Pautscha – prawdopodobnie nie bez związku z tą okolicznością była jedną z osób najbardziej zaangażowanych w organizację wystawy prac członków „Zwornika” i innych polskich artystów w Belgradzie w 1935 r.<sup>82</sup>

Malowała pejzaże, portrety, sceny figuralne, martwe natury i kwiaty. W jej twórczości znajdowały oddźwięk zarówno tendencje kolorystyczne, jak i dążenie do silnej ekspresji. Upraszczała kształty, zbliżając je do form niemal abstrakcyjnych. Wyraźne rozdzielała poszczególne plamy. Posługiwała się gamą intensywnych barw, zestawiając je kontrastowo. Kolor i faktura malarska stanowiły zasadniczy przedmiot jej studiów. Henryk Weber doceniał przemyślaną kompozycję kolorystyczną jej obrazów i wskazywał na wpływ kapistów na jej twórczość, co raczej nie budzi wątpliwości, wzięwszy pod uwagę, iż artystka studiowała razem z nimi z Paryżu<sup>83</sup>.

W twórczości artystki, podobnie jak w malarstwie Emila Schinagla, zwraca uwagę dążność – przy założeniach zasadniczo kolorystycznych – do podkreślania ekspresji przedstawień. Zjawisko to miało szerszy zasięg wśród członków ZŻAMR, dotyczyło między innymi dorobku Leo Schönkera, wieloletniego prezesa organizacji. Artysta malował portrety, pejzaże i wnętrza. Posługiwał się jasną, czystą, czasem rozbieloną gamą kolorystyczną, w niektórych kompozycjach ograniczał się do bogatej skali szarości. Farby kładł na płótno swobodnymi, szerokimi plamami. Uznaniem cieszyły się przede wszystkim jego portrety, przez niektórych recenzentów określane jako „doskonałe”<sup>84</sup>. Odnalezione ostatnio dwie prace malarza wskazywałyby, iż artysta nieco więcej inwencji wkładał w portrety mężczyzn (il. 110), traktował ich sylwetki i fizjonomie z dużą swobodą – co potwierdzają również słowa Henryka Webera<sup>85</sup>. Wizerunki kobiet jego autorstwa były bardziej konwencjonalne, „wymuskanne”, jakby artysta obawiał się tknąć ich twarze zbyt zamasytym ruchem pędzla.

Henryk Weber wielokrotnie podkreślał niezwykłą umiejętność malarza wydobycia cech charakterystycznych modela – tworzenia u widza wrażenia niezwy-

<sup>82</sup> Por.: S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Zrzeszenie Artystów Plastyków „Zwornik”*, „Folia Historiae Artium” t. 14, 1978, s. 142.

<sup>83</sup> H. Weber, *Wystawa „Zrzeszenia”*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 344, s. 7. Podobne zalety w pracach artystki dostrzegali inni krytycy. Por.: M. Dąbrowski, *Z twórczości plastycznej...*; m.d., *op. cit.*

<sup>84</sup> H. Gościnnina, *Z Krakowskiego Pałacu Sztuki*, „Przegląd Artystyczny” 1936, nr 1, s. 10.

<sup>85</sup> H. Weber, *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim. Leo Schöcker*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 319, s. 10.



kłego podobieństwa wizerunku do modelu, nawet jeżeli ten nigdy nie miał okazji zetknąć się z portretowaną osobą<sup>86</sup>. Celność słów krytyka potwierdza wspomiany wyżej *Portret mężczyzny*.

Weber cenił również pejzaże Schönkera, wywołujące „ogólne wrażenie fatalizmu”. Była to zdaniem krytyka atmosfera „bliska wewnątrznie” artyście. Malarz utrwał ją w swoich obrazach, szukając dla niej „pełniejszego wyrazu malarskiego”<sup>87</sup>.

Skłonność do ekspresyjnego traktowania motywów oraz skupienie na możliwościach wyrazowych warstwy kolorystycznej obrazu występowały również w twórczości Henryka Honigmana. Tematyka, jaką artysta podejmował, wydaje się bliska motywom pojawiającym się w twórczości Förstera. Obok pejzaży i widoków miejskich obejmowała ona scenki z teatru czy kabaretu, ujmowane przez artystę w sposób nieco groteskowy. Malarz posługiwał się jasną, czystą gamą kolorystyczną, kontrastowymi zestawieniami barw. O jego wrażliwości kolorystycznej, wycuciu ekspresji, skłonności do lirycznego traktowania motywów pisał Henryk Weber<sup>88</sup>. Ostatnia z wymienionych uwag krytyka każe się zastanawiać, czy malarstwo artysty nie miało cech wspólnych z twórczością Emila Schinagla. Nawet jeżeli tak było, malarz prawdopodobnie nie dorównywał starszemu koledze, skoro, jak twierdził Henryk Weber, strona malarska jego obrazów – *métier* pozostawiała jeszcze nieco do życzenia<sup>89</sup>.

Podobne zjawiska – skłonność do wyrażania się głównie poprzez kolor oraz pogłębiona ekspresja – cechowały również twórczość najmłodszego członka organizacji, lwowskiej malarki Antoniny Richter<sup>90</sup>. Artystka była związana z kręgiem twórców i naukowców zbierających się w atelier lwowskiej fotograficzki Wandy Diamond<sup>91</sup>. Malowała portrety, sceny rodzajowe, studia kwiatów. Posługiwała się albo szeroką plamą barwną, albo drobną i różnicowaną<sup>92</sup>. Stosowała jaskrawą tonację kolorystyczną, barwy zestawiała kontrastowo. Jak wynika z recenzji Debory Vogel, wykazywała tendencję do geometryzowania i deformowania kształtów<sup>93</sup>. O jednym z jej obrazów, *Hiszpance*, Leon Strakun pisał, iż frapuje „żywiolową pasją malarską, dynamiczną bujną fakturą, trafną i zwięzłą charakterystyką modelu”<sup>94</sup>.

<sup>86</sup> Ibidem; H. Weber, *Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim. Wystawa zbiorowa Leo Schönkera*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 339, s. 12; idem, *Wystawa Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 319, s. 6.

<sup>87</sup> H. Weber, *Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim. Wystawa zbiorowa Leo Schönkera...*

<sup>88</sup> H. Weber, *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 2, s. 8–9.

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> Gdy w roku 1936 wystawiała w Żydowskim Domu Akademickim, miała 23 lata.

<sup>91</sup> T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964, s. 366.

<sup>92</sup> Por. L. Strakun, *Z wystaw*, „Sygnały” 1939, nr 67, s. 6.

<sup>93</sup> D. Vogel, *Z wystaw*, „Sygnały” 1938, nr 56, s. 7.

<sup>94</sup> L. Strakun, *Z wystaw warszawskich*, „Sygnały” 1939, nr 64, s. 8.

Próby powiązania twórczości najmłodszych członków Zrzeszenia z konkretnymi zjawiskami obecnymi na scenie artystycznej w okresie, w którym działali, są znacznie trudniejsze niż w przypadku twórców starszych. Trudno dowodzić – nie narażając się na ryzyko błędu – oddziaływania na ich twórczość czy to kierunków, czy osobowości artystycznych, bowiem ich dorobek nierzadko znany jest tylko z pojedynczych reprodukcji prasowych. Są też sytuacje, że brakuje nawet takiego źródła. Pozostawałoby zatem oprzeć się na recenzjach i wzmiankach prasowych. Niestety w przypadku artystów najmłodszych również one są skromne i nieliczne.

Jak się wydaje z koloryzmem należałoby wiązać twórczość Elisze Weintrauba i Manuela Rympla. O malarstwie pierwszego z nich wiadomo bardzo mało. Jest to szczególnie strata, bo jak można sądzić, był artystą bardzo utalentowanym. Urodził się w Nowym Sączu, studiował w Krakowie i w Rzymie. Obok malarstwa pociągała go literatura. Tworzył portrety, studia urbanistyczne, pejzaże – bardzo malarskie, dalekie od wszelkiej landszawtowości, jak podkreślał Henryk Weber<sup>95</sup>. Zasadniczą wartość w jego dorobku stanowił kolor. Posługiwał się świetlistą tonacją czystych, jaskrawych, kontrastowo zestawianych barw. Farby kładł na płótno płamą zmienną i ruchliwą, układającą się w różnych kierunkach. Eliminował przestrzeń w obrazie, formom odbierał przedmiotowość, masę i ciężar. Odkształcając je posuwał się niekiedy do efektu karykatury. Stosował bogate rozwiązania fakturowe, chętnie eksperymentował z technikami<sup>96</sup>.

O twórczości Rympla wiadomo jeszcze mniej. Zajął się malarstwem dosyć późno, około trzydziestego roku życia. Wystawiał niewiele, poza Zrzeszeniem Żydowskich Artystów należał do Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków. Malował pejzaże i sceny figuralne. Posługiwał się czystą intensywną gamą barwną, czasem próbując wtórnie nieco ją przytłumić. Wykazywał tendencję do łagodnego deformowania kształtów. O jego zainteresowaniu zagadnieniami kolorystycznymi wiadomo głównie dzięki Henrykowi Weberowi<sup>97</sup>.

Nurt kolorystyczny prawdopodobnie reprezentował swoją twórczością malarzką Herman Ehrman. Artysta urodził się we Lwowie i tam rozpoczął edukację. Do lwowskiej Szkoły Przemysłowej uczęszczał razem ze Stanisławem Osostowiczem, jednym z aktywniejszych członków I Grupy Krakowskiej<sup>98</sup>. Obaj artyści

<sup>95</sup> H. Weber, *Otwarcie wystawy Eliszy Weintrauba*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 28, s. 19.

<sup>96</sup> Ibidem.

<sup>97</sup> H. Weber, *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 342, s. 8–9.

<sup>98</sup> S. Osostowicz, *Listy*, oprac. I. Jakimowicz, Kraków 1978, s. 53. Z danych opublikowanych przez Władysława Ślesieńskiego wynika, iż Ehrman uczył się w Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie. W. Ślesieński, *Studenci*, [w:] *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, oprac. J.E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesieńska, W. Ślesieński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 265 (*Źródła do dziejów sztuki polskiej*, red. A. Ryszkiewicz, t. 14).



w tym samym roku rozpoczęli studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, uczyli się u tych samych profesorów, dzielili pokój w bursie przy ulicy Zybkiewiczza<sup>99</sup>. Początkowo w jego malarstwie znacząco było „piętno akademizmu” – skłonność do trzymania się pewnych schematów kompozycyjnych. Cechę tę równoważyła umiejętność artysty „rozplanowania form” i „subtelny wycucia kontrastu barwnego”<sup>100</sup>. O uczuleniu malarza na problemem koloru w obrazie Henryk Weber napomykał w roku 1934. Zdaniem krytyka artysta do koloru systematycznie się zbliżał, chociaż pewną przeszkodę na tej drodze stanowiło dla niego zamiłowanie do grafiki, której poświęcał *gros* swojego czasu – jak się wydaje, z bardzo dobrym skutkiem<sup>101</sup>. Tworzył zazwyczaj drzeworyty. Podejmował tematykę żydowską i wątki z życia biedoty. Sceny figuralne często umieszczał na tle architektury, płynnie wiążąc ze sobą elementy przedstawienia. Henryk Weber podkreślał dyscyplinę, równowagę i „spokój” wyróżniające jego prace, dostrzegał liryzm i skłonności epickie cechujące jego twórczość, chwalił za umiejętność wydobywania nastroju tkwiącego w motywie<sup>102</sup>. Jak się wydaje, na jego prace wpływała późna twórczość Władysława Skoczylasa – z końca lat dwudziestych i początku trzydziestych.

Koloryzmowi mogła być też bliska twórczość Gizeli Nebenzahl-Wistreichowej, uczennicy Mehoffera i Weissa. Artystka malowała pejzaże, sceny we wnętrzach i portrety. Posługiwała się ograniczoną gamą barw, wydobywając z niej interesujące niuanse. Niekiedy rozjaśniała tonację barwną. Układając fakturę „po formie”, podkreślała naturalne kształty przedmiotów. Kiedy indziej malowała „kleksami barwnymi” – mocnymi i zdecydowanymi w kolorze<sup>103</sup>. W przeciwieństwie do wielu kolorystów, nie eliminowała przestrzeni ze swoich obrazów. Henryk Weber pisał o jej wycuciu kolorystycznym i kolorystycznym temperamentem<sup>104</sup>. Sformułowania krytyka nie musiały oznaczać, iż artystka w jakimś większym stopniu przejmowała właściwe kolorystom czy kapistom zasady komponowania płaszczyzny malarskiej. Być może opracowywała z dużym wycuciem warstwę kolorystyczną obrazu, nie czyniąc z niej zasadniczego czynnika konstrukcyjnego. Dlatego lepiej niż w obrębie malarstwa kolorystycznego, sytuować jej twórczość ogólniej, w kręgu malarstwa postimpresjonistycznego.

<sup>99</sup> Eugeniusz Waniek, inny członek I „Grupy Krakowskiej”, wspomina go jako niezmiernie życzliwego i pogodnego człowieka, lubianego nawet przez antysemitcko nastawioną młodzież (relacja ustna).

<sup>100</sup> H. Weber, *Wystawa Zrzeszenia*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 22, s. 9.

<sup>101</sup> H. Weber, *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 342, s. 8–9.

<sup>102</sup> Ibidem.

<sup>103</sup> H. Weber, *Wystawa Zrzeszenia*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 22, s. 9.

<sup>104</sup> Ibidem; H. Weber, *Z Nie-Palacu Sztuki... Wystawa Związku Plastyków*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 302, s. 9–10.

Podobne wątpliwości nasuwają się w przypadku innych artystek związanych z organizacją: Anny Weingrün, Hanki Landau, Heleny Grabschrift, Erny Zollman. Dwie pierwsze, Weingrün i Landau, uczyły się, podobnie jak Sperling, u Fryderyka Pautcha. Fakt ów mogłoby wskazywać na skłonność obu artystek do ekspresji. W odniesieniu do Weingrün takie przypuszczenie znajdowałoby potwierdzenie w słowach Henryka Webera, który wspominał, iż artystka lubi posługiwać się zdecydowanymi kontrastami barwnymi, a w jej kompozycjach można doszukać się pewnych „przerysowań” (deformacji?)<sup>105</sup>. Trudniej rozstrzygnąć tę kwestię w przypadku Hanki Landau, bowiem o jej malarstwie wiadomo bardzo mało. Nieco więcej informacji przetrwało na temat rysunków artystki, ponoć „pierwszorzędných”, cechujących się „ultrawyrfinowaniem i graficzną finezją”<sup>106</sup>.

Helena Grabschrift uczyła się u Wojciecha Weissa i Stanisława Kamockiego. Malowała pejzaże, obrazy figuralne, akty, portrety, martwe natury, kwiaty. Chętnie wyjeżdżała na plenery w Tatry. Interesował ją temat starości. Swoich modeli charakteryzowała w sposób „dosadny”. Do tematu podchodziła „emocjonalnie” – Henryk Weber pisał o „silnych pokładach uczuciowych” tkwiących w jej malarstwie. Miała skłonność do podkreślania bryłowości ludzkiego ciała. Wiele starania wkładała w warstwę kolorystyczną obrazu. Mimo wielu zalet, w twórczości artystki, która dopiero w roku 1938 ukończyła studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, znać było jeszcze „piętno akademizmu”<sup>107</sup>. Bardzo pochlebnie wypowiadał się natomiast Henryk Weber na temat jej twórczości graficznej. Pracowała zazwyczaj w technice akwaforty. Sięgała po tematy takie jak widoki przedmieść, miejskie zaułki, dachy, skupiska drzew albo słupów telegraficznych. Nasycała swoje kompozycje atmosferą pustki i rezygnacji<sup>108</sup>.

Do twórczości Erny Zollman Henryk Weber odnosił się raczej krytycznie. W 1938 r. jeszcze dosyć przychylnie wypowiadał się o wartościach kolorystycznych i kompozycyjnych eksponowanych przez nią obrazów<sup>109</sup>. Rok później zarzucał jej, iż jest zanadto „przywiązana do bryły i rysunku”, że „traktuje zagadnienie kolorystyczne na planie dalszym, jako sprawę wtórną”. Jak pisał krytyk, kolor w jej malarstwie zdawał się być jedynie „wypełnieniem i dalszą realizacją rysunku”.

<sup>105</sup> H. Weber, *Wskrzeszenie „Zrzeszenia”...* Inni recenzenci byli na tyle oględni w słowach, iż trudno na podstawie ich tekstów wyciągać wnioski na temat twórczości artystki. Leon Strakun zasadniczo chwalił prace malarki, dostrzegał jej talent, nie przeszkadzało mu to wszakże określać jej obrazów jako „udanych prób amatorskich”, co o tyle budzi zdziwienie, iż w okresie, kiedy krytyk pisał recenzję, artystka miała za sobą pięć lat studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, które poprzedziła nauką na kursach im. Branieckiego, w Wolnej Szkole Rysunku i Malarstwa Ludwiki Mehofferowej oraz u Chardona w Paryżu. L. Strakun, *Z wystaw*, „Ster” 1937, nr 5, s. 8.

<sup>106</sup> Ibidem.

<sup>107</sup> H. Weber, *Wystawa Heleny Grabschriftówny*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 94, s. 19–20.

<sup>108</sup> Ibidem.

<sup>109</sup> H. Weber, *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 2, s. 8–9.



Świadczyły o tym jego zdaniem „ruch pędzla wzdłuż konturów i przeciągłość plam”<sup>110</sup>.

Zdarzało się również Weberowi krytykować malarskie poczynania architekta Leopolda Bachnera, autora portretów, martwych natur, pejzaży i miejskich widoków. Gdy w 1933 r. artysta debiutował na wystawie „Zjednoczenia”, Henryk Weber ocenił, iż obrazy jego zdradzają „wszystkie cechy początkującego malarza [...] brak w nich samodzielności i własnego podejścia do formy i koloru”<sup>111</sup>. Rok później Norbert Nadel nieco przychylniej wypowiadał się o twórczości malarza. Docenił między innymi poszukiwania artysty w zakresie koloru i różnicowania efektów fakturowych. Zwrócił też uwagę na interesujące kontrasty pojawiające się w jego obrazach – intensywne akcenty kolorystyczne kładzione obok barw ciemnych i mało zróżnicowanych<sup>112</sup>.

Brak informacji, czy Erna Zollman i Leopold Bachner studiowali malarstwo. Ten ostatni, jak można przypuszczać, był solidnie wyedukowany przynajmniej w zakresie rysunku. O dwóch innych artystów, Wolfe Grünbergu i Szmulu Wodnickim wiadomo, że na pewno byli pozbawieni profesjonalnego wykształcenia w zakresie sztuk pięknych.

Grünberg, wieloletni sekretarz Zrzeszenia Żydowskich Artystów, tworzył pejzaże, martwe natury oraz nastrojowe sceny z życia społeczności żydowskiej, chętnie podejmował wątki z życia biedoty, malował przedstawienia ludzi przy pracy albo wizerunki demonstrantów. Krytycy, którzy mieli okazję zapoznać się z jego dorobkiem, wyrażali dosyć sprzeczne opinie. Juliusz Feldhorn w 1935 r. pisał, iż malarz posługuje się formą „oszczędną i konstrukcyjnie przemyślaną”<sup>113</sup>. Dwa lata później Henryk Weber ganił go za nadmiar impulsów i emocji oraz nieumiejętność „ograniczania się”. Jednocześnie nie przeszkadzało to krytykowi chwalić malarza za „odruchy socjalne i subtelność uczuć”, przejawiające się głównie w tematyce, jaką podejmował<sup>114</sup>. Jakiś czas później artysta zasłużył sobie na jeszcze większą aprobatę recenzenta, któremu przypadły do gustu zarówno wartości kolorystyczne jego prac, jak i ciekawe rozwiązania fakturowe. Krytyk chwalił prace malarza między innymi za zrównoważoną kompozycję, w której elementy nie „wyrywają się” z całości oraz za ciekawe efekty, jakie uzyskiwał, posługując się farbą olejną<sup>115</sup>.

Zachowane prace malarza – w bardzo skromnej liczbie – różniące się zarówno poziomem artystycznym, jak i rodzajem użytych środków malarskich, tłumaczą

<sup>110</sup> H. Weber, *Wystawa Zrzeszenia*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 65, s. 12.

<sup>111</sup> H. Weber, *I Wystawa „Zjednoczenia”*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 320, s. 6.

<sup>112</sup> N. Nadel, *Wystawa Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Zjednoczenie”*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 99, s. 11–12.

<sup>113</sup> J. Feldhorn, *Z wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 341, s. 3.

<sup>114</sup> H. Weber, *Wystawa trzech*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 291, s. 9–10.

<sup>115</sup> H. Weber, *Wystawa Zrzeszenia*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 65, s. 12.

niejednoznaczność opinii krytyków. Obrazy znajdujące się w krakowskim Muzeum Historycznym: *Wnętrze z siedzącym dzieckiem*, *Żydowski pogrzeb*, *Głowa modlącego się starca* są malowane zupełnie inaczej. Pierwszy z wymienionych obrazów, utrzymany w pastelowej, pogodnej tonacji barwnej można określić jako dość nieudolną próbę malarstwa kolorystycznego. *Żydowski pogrzeb* o zawężonej, ponurej skali kolorystycznej, syntetycznie, niemal abstrakcyjnie potraktowanych formach, malowany bardzo swobodnie, zamasyście, stanowi przykład malarstwa ekspresjonistycznego. Ostatni, przedstawiający modlącego się starca, łączy skłonność artysty do ekspresji z ogromnym wyczuleniem na samą materię malarską – bogatą i ciekawie rozwiązaną.

Drugiego z wymienionych artystów, Szmula Wodnickiego trzeba uznać za swego rodzaju ewenement. Malarz nie tylko nie miał okazji studiować w żadnej z uczelni artystycznych, ale z zawodu był szewcem. Mieszkał i pracował w Kazimierzu Dolnym, miejscu, do którego z różnych rejonów Polski ściągali artyści na plenery malarskie. Sztuką fascynował się od dzieciństwa. Nosił za malarzami sztalugi i przyglądał się ich pracy. Później sam zaczął malować. Na jego talent zwrócił uwagę malarz Kanelba (Rajmund Kanelbaum), który darował mu – „Żydowi w chałacie [...] portret i pierwszą marynarkę”<sup>116</sup>. Debiutował w roku 1931 w Lublinie. Pisano o nim wtedy na łamach „Sztuk Pięknych”: „Małomiasteczkowy rzemieślnik, rysujący biegle portrety, ulegający wpływom uwielbianego przez siebie Van Gogha, to istotnie zdarzenie wyjątkowe”<sup>117</sup>.

Wodnicki malował pejzaże z Kazimierza nad Wisłą, portrety miejscowych Żydów i biedoty, typowe sceny z życia prowincjonalnego miasteczka. Swoimi pracami zdradzał zmysł obserwacji i duże wycucie motywu. Wśród krytyków rysunki i malarstwo artysty budziły pozytywne reakcje. Julian Kot chwalił go za wprawę w opanowaniu formy, niewątpliwie zdolności w ujęciu motywu, umiejętność podkreślenia w rysunku głów żywego, charakterystycznego wyrazu<sup>118</sup>. Henryk Weber cenił jego obrazy za ciekawe rozwiązania kolorystyczne i wyrafinowanie formalne. Malarz starał się wydobywać w swoich obrazach „kolorystyczną treść światła i cienia”, uderzał jaskrawą plamą w cieniu, doszukiwał się koloru, wygrzebywał go z „na pozór czarnej skorupy”, komplikował „rozmyślnie formy niespokojnymi przekątnymi i skrzyżowaniem planów, starając się następnie o ich złagodzenie kolorystyczną grą”. Niczego nie upraszczał, w sposób przemyślany rozwijał swoje kompozycje, podporządkowując je głównej dominancie, z dobrym skutkiem potrafił w kompozycję impresyjnych plam wprowadzać „czarny rysunek”, porządkujący elementy przedstawienia i nadający im charakter<sup>119</sup>.

<sup>116</sup> J. Kot, *Szewe – malarzem? Ilustracje – rysunki sanguiną i tuszem – Szmula Wodnickiego*, „Świat” 1931, nr 20, s. 5.

<sup>117</sup> „Sztuki Piękne” 1930, nr 3, s. 99; nr 7, s. 270.

<sup>118</sup> J. Kot, *op. cit.*

<sup>119</sup> H. Weber, *Z wystawy w Żyd. Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 340, s. 9–10.



Żadnej ze szkół artystycznych nie ukończył również Mojżesz Waldman, młody krytyk, który w 1933 r. debiutował wystawą malarstwa w Żydowskim Domu Akademickim. Mimo że podobnie jak Szmul Wodnicki nie studiował malarstwa, było mu zapewne łatwiej niż szewcowi z Kazimierza na Wisłą rozpocząć karierę artystyczną. Sprzyjało mu, jak się wydaje, wykształcenie w zakresie historii sztuki oraz wcześniejsze dokonania na polu scenografii. W roku 1933 pokazywał w Krakowie pejzaże i sceny rodzajowe z życia Huculów – gwasze, akwarele i rysunki. Recenzując wystawę, Henryk Weber dostrzegał pozytywne aspekty sytuacji malarza, niepobierającego nauk w żadnej z akademii: „Wystawa Waldmana jest inną od wielu wystaw, które wypada nam oglądać. Jest świeża; a świeżość ta bierze się między innymi z owej bez troski, z jaką odnosi się do zawitych i mozolnych problemów malarskiej pracowni. Ma wrażliwość ogromnie chłonną, reagującą na podniecie wprost, bez cienia uprzedzenia, i bez ciężaru «przygotowania». I w tej właśnie bezpośredniej reaktywności leży sedno jego oddziaływania. [...] Waldman częstuje nas po prostu pierwocinami swoich wrażeń. Chwyta je w słońcu, cieniu, ogrodzie, pokoju – i oddaje nam je wprost”<sup>120</sup>.

Obok świeżości malarstwo Waldmana cechowała „bujność” oraz skłonność do wydobywania wartości dekoracyjnych malowanych motywów. Zdaniem Henryka Webera, prace artysty kwalifikowały go jako twórcę „dojrzałego”, o „dużym smaku”, w którego malarstwie – co istotne – odzwierciedlało się dobre obeznanie autora z aktualnymi zjawiskami sceny artystycznej<sup>121</sup>.

Pozytywne recenzje dorobku malarzy takich jak Wolf Grünberg, Szmul Wodnicki, Mojżesz Waldman czy Elisze Weintraub dowodzą, że wśród najmłodszych członków organizacji nie brakowało artystów utalentowanych, równocześnie każą żałować, iż o ich twórczości wiadomo obecnie tak niewiele. Taką samą reakcją budzą informacje na temat Norberta Strassberga, jednego z najmłodszych i zarazem najciekawszych twórców związanych ze Zrzeszeniem, o czym można się przekonać już na podstawie nielicznych zachowanych dzieł z bogatego dorobku artysty, w 1935 r. szacowanego na około 1500 prac<sup>122</sup>. Malarz uczył się w Państwowej Szkole Przemysłowej u Kazimierza Sichulskiego oraz w Wolnej Akademii Sztuk Pięknych we Lwowie. Duży wpływ na jego malarstwo wywarło spotkanie ze Stanisławem Szukalskim. Jako jeden z pierwszych jego uczniów pośredniczył w organizowaniu „Szczepu Rogate Serce”. Z organizacją był związany aż do wystawy krakowskiej w roku 1936, kiedy to został wykluczony przez Szukalskiego z grona uczniów.

Malował portrety oraz obrazy o tematyce fantastycznej, historyczno-literackiej, społeczno-politycznej. Upraszczał i geometryzował formy, nadawał im monumen-

<sup>120</sup> H. Weber, *Wystawa M. Waldmana*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 337, s. 9.

<sup>121</sup> Ibidem.

<sup>122</sup> S. Spund, *Dwa nowe talenty Strassberg i Bickels obok siebie*, „Chwila” 1935, nr 271, s. 8. Podają za: J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 366.

talny charakter. W swoje kompozycje wprowadzał wiele dynamizmu. Posługiwał się zawężoną gamą kolorystyczną – nierzadko do czerni i bieli, zdecydowanie kontrastował płaszczyzny. Malowane przez niego postaci i przedmioty sprawiały wrażenie oświetlonych nierzeczywistym, „fosforyzującym” światłem. W rysunku było go stać na ogromną precyzję. Henryk Weber pisał: „Strassberg ma bezsprzeczny talent rysunkowy, duży rozmach, poczucie bryły i zdolność podkreślania jej skrótami i załamaniem. Niektóre jego głowy sangwiną są bardzo dobrze narysowane i noszą w sobie cechy intensywności obserwacji rysunkowej”<sup>123</sup>. Jak dowodził krytyk, artysta poziomem wykonywanych prac nie różnił się od swego mistrza, spod którego wpływu trudno było mu się wyzwolić nawet po wydarzeniach 1936 r.<sup>124</sup>

W porównaniu z malarzami rzeźbiarze stanowili nieliczną grupę wśród członków Zrzeszenia. Najstarszy z nich, Henryk Hochman, urodził się jeszcze w latach siedemdziesiątych XIX w. Studiował u Pawła Rosena w Warszawie, w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Floriana Cynka i Konstantego Laszczki oraz w Paryżu w pracowni Auguste’a Rodina, którą opuścił ponoć z powodu zlecenia mu przez zarząd krakowskiej Żydowskiej Gminy Wyznaniowej wykonania płaskorzeźby *Przyjęcie Żydów do Polski*, wmurowanej później w zewnętrzną ścianę kazimierskiego ratusza<sup>125</sup>. Rzeźbił w marmurze i alabastrze, tworzył brązy, majoliki oraz prace w technice metaloplastyki. Był przede wszystkim portrecistą. Wśród jego modeli znalazło się wielu przedstawicieli arystokracji oraz kręgów artystycznych. Tworzył również kompozycje o tematyce mitologicznej, historycznej i żydowskiej. Posługiwał się formą realistyczną, z dużym talentem oddawał cechy fizjonomiczne i psychologiczne swoich modeli. „Hochman nie uрони żadnego elementu charakterystycznego z twarzy. Syntezę woli w ogólnych alegoryjnych ujęciach [...]. W portretach stara się znaleźć szczęśliwe skrzyżowanie cech fizycznych i wyrazu”<sup>126</sup>. Uznanie dla swej twórczości rzeźbiarz znalazł chociażby w postaci Wielkiego Medalu Srebrnego, przyznanego mu w 1929 r. podczas Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu. W jego twórczości znalazły odbicie wpływy klasycyzmu, impresjonizmu i symbolizmu.

Hochman początkowo związany był z Krakowem, później przeprowadził się do Tarnowa, gdzie mieszkała Henryka Kerner, jego uczennica i przyjaciółka. Artystka podobnie jak Hochman należała do krakowskiego Zrzeszenia. Studiowała w wiedeńskiej Kunstgewerbeschule u Antona Hanaka. Obok rzeźby zajmowała się malarstwem. Wystawiała w Wiedniu, Lipsku, Warszawie, Tarnowie, Katowicach, Sosnowcu, Krakowie i Paryżu. Była związana z grupą „Niezależnych”,

<sup>123</sup> H. Weber, *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 51, s. 9.

<sup>124</sup> H. Weber, *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 349, s. 9.

<sup>125</sup> H. Weber, *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim. Henryk Hochman*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 308, s. 8.

<sup>126</sup> Ibidem.



należała do Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków. Posługiwała się przeważnie techniką majoliki, rzadziej pracowała w kamieniu. Interesowała ją tematyka religijna, tworzyła również archaizujące akty oraz stylizowane figurki dziewcząt, kobiet i dzieci. Wiele jej prac stanowiło przejaw fascynacji sztuką Dalekiego Wschodu.

Pisząc o kompozycjach majolikowych Henryki Kerner, Henryk Weber stwierdzał, iż artystka posiada „pierwszorzędne wyczucie oparte na dużej kulturze a przede wszystkim na wnikliwym zrozumieniu swojego materiału. Materiału, nie w sensie fizycznym i zewnętrzno-plastycznym, lecz urobionym na tle dalekich i bogatych tradycji tego gatunku. Splata więc reminiscencje maski greckiej z groteską kukły ludowej, naiwny barok prowincjonalnego zdobnictwa z refleksem figur wielkiego malarstwa i rzeźby mistrzów. Wszystko to wychodzi u niej konsekwentnie, stopione w jednolity kształt, indywidualnością jej nacechowany”<sup>127</sup>. Czy to umiejętność kształtowania bryły w przestrzeni, czy trafny wybór polewy barwnej, czy wreszcie wyczucie atmosfery prymitywu albo celowe barokizowanie ujęcia – wszystko to, zdaniem Webera, wznosiło prace artystki na wysoki poziom kunsztu ceramicznego. Ceniąc twórczość Kernerówny wysoko, krytyk ubolewał jednocześnie, iż tak utalentowana artystka – której prace znajdują się w muzeach Wiednia czy Drezna – nie ma możliwości korzystania z odpowiedniego pieca ceramicznego i zmuszona jest wypalać swe prace w zwykłym piecu kaflarskim, do którego wozi swe prace po kilka kilometrów<sup>128</sup>.

Nie wydaje się, aby Hochman i Kernerówna wpływali na siebie. Tworzyli rzeźby o porównywalnej klasie artystycznej, jednak dosyć odmienne pod względem środków stylistycznych. Hochman trzymał się realistycznego sposobu odtwarzania natury, stroniąc od deformowania czy stylizowania elementów. Kernerówna, młodsza od Hochmana o trzynaście lat, przekształcała formy zaobserwowane w naturze ze znacznie większą odwagą. Uwaga ta dotyczy nie tyle rzeźb o tematyce religijnej, co innych kompozycji artystki, jak na przykład *Salome* – o zwartej bryle, miękkim modelunku i śmiałej stylizacji, przywodzącej na myśl niektóre dzieła związanych z „Rytmem” Henryka Kuny i Edwarda Wittinga. Jeszcze więcej cech wspólnych łączyło prace wykształconej w Wiedniu artystki z pracami wiedeńskich ceramików: Michaela Powolnego, Vally Wieselhier, Susi Singer-Schinnerl, Gudrun Baudisch<sup>129</sup>.

<sup>127</sup> H. Weber, *Z wystawy w Żyd. Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 340, s. 10. Zob. też H. Gościńska, *Z Krakowskiego Pałacu Sztuki*, „Przegląd Artystyczny” 1936, nr 1, s. 10.

<sup>128</sup> H. Weber, *Z wystawy w Żyd. Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 340, s. 10. Nad tym faktem ubolewała większość krytyków piszących o pracach artystki. Por.: S.P.O., *Ze zwykłego pieca kaflarskiego wychodzą dzieła sztuki. Wystawa prac Henryki Kernerówny*, „Kurier Czerwony” 1930, nr 288; F. Siedlecki, *Wystawa prac Henryki Kernerówny w Salonie Garlińskiego*, „Dzień Polski” 1930, nr 338, s. 5.

<sup>129</sup> Zob. S. Plakolm-Forsthuber, *Künstlerinnen in Österreich 1897–1938: Malerei, Plastik, Architektur*, Wiedeń 1994.

Pod względem stosowanych środków wyrazu różnica wieku odzwierciedlała się jeszcze wyraźniej w twórczości kolejnego rzeźbiarza związanego ze Zrzeszeniem, Mojżesza Schwanenfelda, znacznie młodszego i od Hochmana, i od Kernerówny. Artysta studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Xawerego Dunikowskiego. Podczas studiów związał się z kręgiem artystów tworzących „Grupę Krakowską”. Jego edukacja zakończyła się w roku 1932, kiedy został relegowany z Akademii za działalność polityczną<sup>130</sup>. Tego samego roku debiutował wystawą w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie oraz wziął udział razem z innymi członkami „Grupy Krakowskiej” w wystawie we Lwowie. Podczas krakowskiej ekspozycji, Henryka Webera uderzyła „ekspresja i dyscyplina” jego prac, „wyraźne zasoby dużej rzeźbiarskiej wrażliwości” artysty oraz jego talent, odwaga i samodzielność<sup>131</sup>. O jednej z prac Schwanenfelda, *Akcie* rzeźbionym w drewnie, krytyk pisał następująco: „Od stóp aż po splecione nad głową ręce [...] idzie jednolity rytm mas. Ba, artysta czuje tu wyraźnie drugi moment: ciało w drzewie, zderzenie swojej wizji z materiałem drzewa, łączność, która wysuwa specjalne wymogi formy. Głowę widzi przede wszystkim jako zupełnie określoną bryłę i w ramach tego ogólnego zarysu rozbudowuje ją: rozrzuca masy z energią, zdecydowaniem i emocjonalnością młodzieńczą”<sup>132</sup>. We Lwowie artysta wystawiał pracę zatytułowaną *Kompozycja*, o dynamicznie zestawionych bryłach, kojarzącą się Marianowi Minichowi z „abstrakcyjnym suprematyzmem”<sup>133</sup>. Do rzeźbienia figur o monumentalnym charakterze, bliskich twórczości Dunikowskiego, artysta powrócił, jak pisze Jerzy Malinowski, w końcu lat trzydziestych<sup>134</sup>.

Młodsza od Schwanenfelda o jedenaście lat była Hanka Lewkowiczówna, córka Leona, tancerka i rzeźbiarka. Młoda artystka, podobnie jak Henryka Kernerówna, chętnie posługiwała się techniką majoliki. Swoje rzeźby, tak jak układy taneczne, które wymyślała, często poświęcała tematyce społecznej – motywom „nędzy” i „upiorności”, podejmowała również tematykę żydowską. Z dużym wyczuciem oddawała ruchy postaci, grupę sylwetek potrafiła „ładnie zamknąć” i związać w „spoiwą zharmonizowaną całość”. Jej kompozycje sprawiały czasem wrażenie „przeładowanych”. Lewkowiczówna, pisał Weber, „pod wrażeniem choreografii pragnie swoim postaciom narzucić bujność ruchu i rozwianie fałd zacierając pla-

<sup>130</sup> M. Sobieraj, *Kalendarium Grupy Krakowskiej*, [w:] *Awangarda artystyczna z kręgu KKI. Wystawa Grupy Krakowskiej 1932–1937* (katalog wystawy), Warszawa 1979, s. 52. W materiałach źródłowych opublikowanych przez Władysława Ślesieńskiego Schwanenfeld w roku akademickim 1932/1933 nadal figuruje w spisie studentów Akademii. W. Ślesieński, *Studenci...* Być może ma to związek z faktem, iż wyrok w jego sprawie zapadł dopiero w listopadzie 1932 r.

<sup>131</sup> H. Weber, *Debiut młodego malarza. Wystawa M. Schwanenfelda*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 281, s. 12.

<sup>132</sup> Ibidem.

<sup>133</sup> M. Minich, *Salon Jesienny w TPSP (I)*, „Kurier Lwowski” 1933, nr 287, s. 7. Podaję za: J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 374.

<sup>134</sup> Por. J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 374.



styczną formę na rzecz dynamiki”. Postaci charakteryzowała „wyrzście” i „ostro”, z dużym wycuciem groteski. Zarówno tematyka, jak i opisywane przez Webera środki formalne, jakimi się posługiwała, kazałyby wierzyć słowom krytyka o silnym wpływie ekspresjonizmu na jej twórczość<sup>135</sup>.

Pozostali rzeźbiarze związani ze Zrzeszeniem tworzyli prace głównie w technice metaloplastyki, bardzo rozpowszechnionej wśród artystów żydowskich<sup>136</sup>. Najstarszy z nich, Joachim Kahane, początkowo zajmował się malarstwem. Pierwsze metaloplastyki zaczął tworzyć około 1924 r., najdalej w 1926, jak wynika z badań Agnieszki Chrzanowskiej<sup>137</sup>. Według badaczki z techniką kucia w blasze miał się zetknąć z warsztacie złotniczym braci Dornhelmów we Lwowie – gdzie mieszkał, zanim przeprowadził się do Łodzi. Do porzucenia malarstwa i zajęcia się metaloplastyką mógł też przekonać go, jak przypuszcza Chrzanowska, kontakt z twórczością znanego artysty żydowskiego pracującego w metalu – Marka Szwarca<sup>138</sup>.

Techniką repusowania w blasze mosiężnej, miedzianej lub srebrnej artysta tworzył portrety, pejzaże, martwe natury, sceny rodzajowe oraz przedstawienia o tematyce starotestamentowej, żydowskiej i wschodniej. Wykonywał również sprzęty o przeznaczeniu kultowym – świeczniki, lampki chanukowe, misy, talerze. Wykorzystywał motywy znane z tradycyjnej sztuki żydowskiej, inspirował się również sztuką egipską i staroperską. Poddawał elementy przedstawienia prymitywizującej, archaizującej stylizacji, wydobywał ich walory dekoracyjne. Mimo podkreślania wartości linearnych, formy udawało mu się traktować miękko, po malarsku. Stosował ciekawe, urozmaicone rozwiązania fakturowe. Dla uzyskania efektu „kunsztownej patyny” poddawał swoje prace procesowi trawienia kwasem. Jego twórczość portretową wyróżniała wnikliwa analiza psychologiczna modela.

Recenzenci wypowiadali się o jego pracach z prawdziwym entuzjazmem<sup>139</sup>. Leo Schönker dostrzegał w jego dorobku rys silnej indywidualności, umiejętność korzystania ze starych wzorców oraz łączenia ich z nowoczesną formą<sup>140</sup>. Henryk Weber pisał, że jest artystą wysokiej miary i kultury plastycznej, który nawet jeżeli sięga po tradycyjne wzory, nie odtwarza ich, ale w sposób twórczy kontynuuje<sup>141</sup>.

<sup>135</sup> H. Weber, *Wystawa rzeźb i ceramiki Hanka Lewkowiczówny*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 340, s. 17.

<sup>136</sup> Na temat techniki, jej historii, żydowskich metaloplastyków zob. A. Chrzanowska, *Metaloplastyka żydowska w Polsce*, Warszawa 2005.

<sup>137</sup> *Ibidem*, s. 78.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> I. Fleischman, *Joachim Kahane. Mistrz metaloplastyki*, „Nasz Dziennik” 1931, nr 328, s. 9–10; W. Fallek, *O Rzeźbiarzu – mężczyźnie, który 20 lat nie rzeźbił kobiet. Joachim Kahane*, „Nasz Dziennik” 1932, nr 166, s. 9; A. Lauterbach, *Wiosenna wystawa w Pałacu Sztuki*, „Chwila” 1932, nr 4735, s. 7; E. Barauchin, *Na giełdzie artystycznej Łodzi*, „Nasz Przegląd” 1936, nr 125, s. 9.

<sup>140</sup> L. Schönker, *Prof. Joachim Kahane*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 312, s. 14.

<sup>141</sup> H. Weber, *Wystawa Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 319, s. 5–6.

Dorobek młodszego od Joachima Kahane o dziewięć lat Józefa Śliwniaka również recenzowano pozytywnie, chociaż jego prace budziły pewne zastrzeżenia. Urodzony w Kijowie artysta wywodził się ze „środowiska zasymilowanego”. W latach międzywojennych był związany z Warszawą. Oprócz metaloplastyki, grafiki i malarstwa zajmował się scenografią. Początkowo, jako malarz inspirował się kubizmem, wpływały na niego również, zdaniem krytyków, ekspresjonizm i twórczość Witkacego<sup>142</sup>. Według Agnieszki Chrzanowskiej metaloplastyką zainteresował się u schyłku lat dwudziestych lub na początku następczej dekady<sup>143</sup>. Tworzył portrety, akty, kompozycje o tematyce rodzajowej, literackiej oraz biblijnej, inspirował się żydowskim folklorem. Podobnie jak Joachim Kahane wykonywał przedmioty o przeznaczeniu kultowym. Posługiwał się klasycyzującą stylizacją, upraszczał formy, nadając im miękkie opływowe kształty; stosował zróżnicowane efekty fakturowe. Około 1933 r. silniej zaczął eksponować walory plastyczne tworzonych kompozycji, pogłębił płytki początkowo relief, wzmagając grę światłocienia na jego powierzchni<sup>144</sup>. Warszawski krytyk Michał Weinzieher cenił prace artysty, w roku 1933 uznał go nawet za jednego z najciekawszych żydowskich artystów<sup>145</sup>. Leon Strakun również nie wątpił w jego talent, niemniej w roku 1937 przy okazji jednej z wystaw dziwił się, iż artysta, którego stać na „oryginalne i mocne blachy”, niekiedy nie potrafi ustrzec się pewnej schematyczności rozwiązań czy konwencjonalnej kompozycji<sup>146</sup>.

O projektach scenograficznych Śliwniaka wiadomo niewiele. Henryk Weber, mając zapewne na myśli starsze prace artysty, pisał, iż były „pełne fantazji, śmiałe, pełną parą korzystające z ówczesnych formistycznych podniet”<sup>147</sup>. Poza formizmem na wczesne prace artysty mieli wpływ, jak zauważył Jerzy Malinowski, członkowie grupy „Rytm”. W późniejszym okresie na twórczość Śliwniaka oddziaływała zdaniem badacza ekspresjonistyczna twórczość Marca Chagalla oraz metaloplastyki Marka Szwaca i Wincentego Braunera<sup>148</sup>.

Mojżesz Rosenbaum z Jasła w odróżnieniu od wspomnianych wyżej metaloplastyków ograniczał się do tworzenia dzieł z zakresu rzemiosła artystycznego: świeczników, talerzy, mezuz. Ozdabiał je ornamentami, motywami figuralnymi oraz literami alfabetu hebrajskiego. Gdy w roku 1933 debiutował wystawą odbywającą się w ramach Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Zjednoczenie”, Henryk Weber chłodno wyrażał się o jego pracach. Pisał, iż „mają swoje walory techniczne,

<sup>142</sup> W. Husarski, *Z wystaw*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 25, s. 501–502; J. Centnerszwer, *Wystawa Wiosenna w Klubie Artystycznym*, „Nasz Przegląd” 1927, nr 152, s. 8.

<sup>143</sup> A. Chrzanowska, *op. cit.*, s. 98.

<sup>144</sup> *Ibidem*, s. 100.

<sup>145</sup> M. Weinzieher, „Salon Doroczny”. *Wystawa ŻTKSP*, „Nasz Przegląd” 1931, nr 323, s. 9; *idem*, *Grupa 5-ciu*, „Nasz Przegląd” 1933, nr 80, s. 5.

<sup>146</sup> L. Strakun, *Wystawa prac „Grupy Siedmiu”*, „Ster” 1937, nr 11, s. 8.

<sup>147</sup> H. Weber, *Metaloplastyka J. Śliwniaka*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 71, s. 9.

<sup>148</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 274.



nie zwracają jednak uwagi poziomem artystycznym<sup>149</sup>. Z biegiem czasu krytyk łagodził stanowisko, dostrzegał w jego pracach wyraźny krok naprzód, duże walory dekoracyjne, umiejętność określenia bryły w przestrzeni, interesująco spożytkowane przez artystę wzorce sztuki ludowej<sup>150</sup>. W roku 1939 stwierdzał: „Rosenbaum czuje swój materiał, formy wywodzi z niego logicznie, w duchu jego wewnętrznych właściwości i dawnych wzorów. Ornament spleta pięknie z figurą, tę znowu z układem liter, wszystko zaś podporządkowuje ogólnemu zarysowi i użytkowemu sensowi całości<sup>151</sup>”.

Metaloplastyką zajmował się również Chaim Hanft, uczestnik II Wystawy Plastyków Żydowskich w Krakowie oraz członek Zrzeszenia – ostatni z grupy artystów związanych z organizacją jedynie formalnie.

\* \* \*

Omówienie twórczości członków Zrzeszenia po raz kolejny uzmysławia, iż nie łączył ich żaden wspólny program artystyczny. Rodzaj twórczości, jaką uprawiali poszczególni członkowie organizacji, zależał w pewnym stopniu od ich wieku, od okresu, w którym kształtowali się jako artyści, od wpływu, jaki na ten proces wywierali ich nauczyciele oraz kontakty artystyczne. Nie znaczy to, iż twórczość artystów nie ewoluowała. Dorobek malarzy na początku wieku pozostających pod wpływem impresjonizmu czy symbolizmu, różnił się od twórczości tych samych artystów z lat trzydziestych, gdy oddziaływały na nią podobne zjawiska artystyczne jak na twórczość młodszych członków Zrzeszenia. Nie zmienia to faktu, iż starsi artyści odnosili się do aktualnych wydarzeń sceny artystycznej z większą rezerwą, ostrożniej sięgali po rozwiązania formalne obecne w twórczości artystów hołdujących bardziej nowatorskim zjawiskom w sztuce, z większym uporem trzymali się realistycznej formuły odtwarzania rzeczywistości. Prawdą jest jednak i to, że również najmłodszym członkom organizacji daleko było do ówczesnej awangardy. Wyjątek, jaki stanowiła w tym względzie twórczość Mojżesza Schwanenfelda, potwierdzały tylko regułę.

Jerzy Malinowski określa krakowską organizację jako luźne stowarzyszenie twórcze, „propagujące żydowską odrębność kulturową oraz tradycję salonowej sztuki<sup>152</sup>”. Członkowie Zrzeszenia rzeczywiście zasłużyli sobie na taką kwalifikację swojej twórczości. Pozostaje jednak pytanie, czy *casus* krakowskiej organizacji, niechęć do języka wypowiedzi artystycznej, po jaki sięgali twórcy kręgów awangardowych, stanowił na tle tego, co działo się w sztuce polskiej lat trzydziestych, zjawisko odosobnione, wyjątkowe.

<sup>149</sup> H. Weber, *I Wystawa „Zjednoczenia”...*

<sup>150</sup> H. Weber, *Wskrzeszenie „Zrzeszenia”...*

<sup>151</sup> H. Weber, *Wystawa Zrzeszenia*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 65, s. 12.

<sup>152</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 226.

Odwrót od wartości kojarzonych z awangardą zaznaczył się już u schyłku lat dwudziestych, zbiegając się w czasie z wielkim kryzysem ekonomicznym, który ogarnął gospodarkę światową w 1929 r.<sup>153</sup> Zjawisko to przybierało nieco odmienną formę na gruncie sztuki francuskiej, sztuki polskiej i krakowskiej<sup>154</sup>. Pominąwszy epizod formistyczny pierwszych lat niepodległości, środowisko artystyczne Krakowa było w ogóle dosyć zachowawcze<sup>155</sup>. Symbolem owej postawy, uporczywego przetrwania doświadczeń impresjonizmu, stało się Towarzystwo Polskich Artystów „Sztuka”, spośród członków którego rekrutował się niemal cały zespół pedagogów krakowskiej Akademii. W ciągu lat dwudziestych nawet dawni formiści opuścili swoje pozycje, aby schronić się w bezpiecznej przystani koloryzmu, kolejnej w gruncie rzeczy transpozycji malarstwa impresjonistycznego. Powrót kapistów do kraju jedynie umocnił tendencję, co nie zmienia faktu, iż prezentowali oni w konserwatywnym środowisku krakowskim postawę pod wieloma względami nowatorską. Wyprzedzali ich pod tym względem jedynie członkowie „Grupy Krakowskiej”.

Recenzenci związani ze Zrzeszeniem gorąco sprzyjali działaniom najmłodszych krakowskich artystów, relegowanych w roku 1932 z uczelni za sztukę i za poglądy. W twórczości członków organizacji nie znalazły one jednak poważniejszego odbicia. Oddźwięk zyskiwała natomiast w ich malarstwie sztuka kolorystów i kapistów. Henryk Weber, który nie ukrywał, iż ceni przede wszystkim „dobre malarstwo”, przekonywał czytelników swoich recenzji zarówno do twórczości Lewickiego i Osostowicza, jak i Cybisa – przechodząc jakby obok zasadniczej różnicy dzielącej kapistów sposób postrzegania sztuki od poglądów artystów związanych z „Grupą Krakowską”<sup>156</sup>.

Kolejnym zjawiskiem, obok koloryzmu, oddziałyującym na twórczość członków organizacji było malarstwo artystów związanych ze środowiskiem *École de Paris*, przede wszystkim przedstawicieli nurtu ekspresjonistycznego. W mniejszym stopniu na niektórych wpływało malarstwo niemieckie, podobnie jak środowisko paryskie dostarczające wzorów malarzom dążącym do pogłębiania ekspresji tworzonych przedstawień<sup>157</sup>. Warto też wspomnieć o tych członkach organizacji, którzy

<sup>153</sup> M. Porębski, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975, s. 237–261 (rozdz. „Oblicze lat trzydziestych”). P. Krakowski, *Sztuka polska w latach trzydziestych*, [w:] *Sztuka lat trzydziestych* (Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Niedzica, kwiecień 1988), Warszawa 1991, s. 69–77.

<sup>154</sup> Zob.: A.K. Olszewski, *Problem młodej generacji w malarstwie francuskim lat trzydziestych*, [w:] *Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, red. J. Malinowski, Kraków 1984, s. 193–206.

<sup>155</sup> P. Krakowski, *Sztuka Krakowa w dwudziestolecie międzywojennym*, [w:] *Dzieje Krakowa. Kraków w latach 1918–1939*, red. J. Bieniarzówna, J.M. Małecki, Kraków 1988, s. 389–423.

<sup>156</sup> Por.: H. Weber, *Z Pałacu Sztuki. Wystawa „Kapistów”*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 139, s. 8–9; idem, *„Grupa Krakowska” w Domu Plastyków*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 60, s. 8–9. Zob. też E. Schinagel, *Wystawa zawieszonych Studentów Akademii w Domu Plastyków*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 329, s. 8–9.

<sup>157</sup> Sztuka rosyjska oddziaływała na członków Zrzeszenia w nikły sposób. W czasie pierwszej wojny światowej w Moskwie przebywał Benjion Cukierman, mając możliwość zapoznania się zarówno



generalnie mało ulegali wpływowi, zwłaszcza sztuki współczesnej, trwając przy języku wypowiedzi artystycznej w latach trzydziestych zdecydowanie przebrzmiałym.

Faza defensywna, w jakiej znalazł się ruch awangardowy w okresie działalności krakowskiego Zrzeszenia, tylko częściowo tłumaczy zachowawczy charakter twórczości jego członków – odstającej nie tylko na tle sztuki polskiej omawianego okresu, ale również na tle innych żydowskich środowisk artystycznych aktywnych w Polsce lat trzydziestych. Nie dosięgały Krakowa ani wpływy o rodowodzie ekspresjonistyczno-konstruktywistycznym, charakterystyczne dla środowiska „Jung Wilne”, ani tendencje surrealistyczne obecne w twórczości lwowskiej grupy „Artes” o polsko-żydowskim składzie. Również tematyka społeczna, stosunkowo często pojawiająca się w pracach członków Zrzeszenia, zasadniczo pozbawiona była równie krytycznej wymowy, co twórczość celujących w tego rodzaju problematyce członków warszawskiego ugrupowania „Czapka Frygijska” – kolejnego środowiska artystycznego w Polsce drugiej połowy lat trzydziestych w dużej części tworzonego przez Żydów. Nieobecne były w środowisku krakowskim zjawiska reprezentowane przez twórców żydowskich skupionych w Łodzi wokół Władysława Strzemińskiego: Anielę Menkesową, Mojżesza Gurewicza, Juliana Lewina i Samuela Szczekacza – abstrakcjonizm wyrastający z kubistycznych korzeni, próby w zakresie neoplastycyzmu, unizm, pod wpływem którego pozostawała większość z nich.

Ostatnie pytanie, jakie należałoby zadać, dotyczy odrębności dorobku członków krakowskiego Zrzeszenia na tle pozostałych artystów aktywnych na polskiej scenie artystycznej lat trzydziestych. Statystycznie rzecz ujmując, częściej niż w twórczości innych artystów w malarstwie członków organizacji pojawiały się wątki żydowskie. Często, jak wspomniano, w ich dorobku występowała również tematyka społeczna. Takie zainteresowania dotyczyły jednak tylko części członków krakowskiej organizacji, nie były także niczym wyjątkowym poza kręgiem przez nich tworzonego, nie mogą zatem zostać uznane za cechę wyróżniającą ich dorobek. Mimo to warto zwrócić uwagę na ową predylekcję członków organizacji do podejmowania tych, nie innych wątków, zwłaszcza że można mówić o pewnej korelacji między nimi. Jeżeli za „temat żydowski” uznać nie tylko wizerunki przedstawicieli tradycyjnej części społeczności żydowskiej ukazywanych przy zwyczajowych, tradycyjnych zajęciach, w odpowiednim otoczeniu i towarzystwie charakterystycznych rekwizytów, ale włączyć w tę kategorię również liczne przedstawienia uliczek, podwórek i ruder mieszczących ubogie żydowskie domostwa, to można rzeczywiście mówić o pewnym związku między tematyką żydowską i społeczną. Czy jednak artystom istotnie przyświecały podobne intencje – ukazania nędzy, warunków,

---

z rosyjskim konstruktywizmem, jak i przyglądania się narodzinom radzieckiej sztuki propagandowej. Chociaż malarz okazał się odporny na wpływy awangardowe, recenzentom zdarzało się pisać o „konstruktywizmie” jego prac, zwłaszcza pejzaży. Taki sposób określenia swojego dorobku malarz zawdzięczał niczemu więcej, jak dosyć często objawiającej się w jego pracach skłonności do geometryzowania form. Zob. też przyp. 9, s. 155.

w jakich wegetowali mieszkańcy sztetli i żydowskich dzielnic większych miejskich aglomeracji? Odruchy społeczne z pewnością nie były obce członkom krakowskiego Zrzeszenia, można jednak przypuszczać, że w jeszcze większym stopniu żydowski, małomiasteczkowy pejzaż, kręte zaułki, oświetlone słabym, rozproszonym światłem klatki schodowe, brudne podwórka dzielnic żydowskich przyciągały członków krakowskiej organizacji po prostu jako interesujący temat malarski – przedmiot studiów kolorystycznych czy fakturowych. Równie ciekawe motywy z pewnością łatwo było odnaleźć także w nieżydowskim otoczeniu. Jednak malarze żydowscy najczęściej rozkładali sztalugi właśnie w bliskich i znajomych sobie miejscach – na krakowskim Kazimierzu, w Kazimierzu nad Wisłą... Nie był to prawdopodobnie wybór przypadkowy. Niektórzy krakowscy artyści mieszkali w sercu żydowskiej dzielnicy miasta, inni poza nią. Jedni i drudzy, szukając tematu, bez oporów zapuszczali się w kazimierskie zaułki, fascynując się pewną ich odmiennością, bynajmniej nie wypierając się swoich z nimi związków<sup>158</sup>. Owa czasem istotnie widoczna fascynacja, podobnie jak przynależność do organizacji artystów żydowskich, stanowiła pewnego rodzaju świadectwo kulturowej identyfikacji, korzeni artystów tworzących krakowskie Zrzeszenie.

Powyższe uwagi dotyczą naturalnie tylko części członków ZŻAMR, niektórych obrazów. Oprócz kazimierskich widoków, bram, podwórek członkowie organizacji malowali inne pejzaże – krakowskie kościoły, kamienice, planty, skwery. Oprócz pejzaży na wystawach w Żydowskim Domu Akademickim równie często prezentowali portrety, niezliczone martwe natury, kwiaty, stanowiące mało przydatny materiał w rozważaniach na temat odrębnego charakteru twórczości członków krakowskiego Zrzeszenia.

Pomijając tematykę, a skupiając się na rozwiązaniach formalnych, również trudno jest udzielić odpowiedzi na wyżej postawione pytanie. Stosunkowo często związaną z koloryzmem twórczość członków organizacji wzbogacał silny element ekspresji. Zjawisko to miało jednak szerszy zasięg w sztuce polskiej lat trzydziestych – kilkanaście lat temu interesujące uwagi na ten temat poczynił Wojciech Włodarczyk<sup>159</sup>. Często członkowie organizacji wprowadzali w swoje prace elementy groteski, poddawali pewnej prymitywizacji kształty, posługiwali się efektem karykatury. Chociaż owa skłonność dotyczyła rzeczywiście sporej grupy artystów, to jako środek ekspresji stosunkowo często wykorzystywany przez artystów, nie tylko w latach trzydziestych, również nie może zostać uznana za cechę wyróżniającą dorobek twórców związanych z organizacją<sup>160</sup>.

<sup>158</sup> W Wilnie z upodobaniem żydowską dzielnicę malował Bencjon Cukierman, często nadając swym pracom mocą brzmień dzisiaj dwuznacznie tytuł – *Getto wileńskie*.

<sup>159</sup> W. Włodarczyk, *Przeciwnicy kolorystów*, [w:] *Sztuka lat trzydziestych...*, s. 87.

<sup>160</sup> Zob.: T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984; idem, *Groteska sztuką kryzysu*, [w:] *Kryzysy w sztuce* (Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, grudzień 1958), Warszawa 1988, s. 159–165.



## Poglądy i wartości: stosunek do syjonizmu, narodowej kultury, „sztuki żydowskiej”, żydowskiej tradycji i religii

Najgłębszą naszą tęsknotę łączymy rzecz jasna [...] z krajem najwyższej nadziei, gdzie też dźwiga się nowe odrodzone życie żydowskie. Ale siły zbierać musimy wszędzie, gdzie nam żyć wypadło. Wspomagać, zbierać, otaczać opieką to, co dały już z siebie dojrzałe talenty, co nagromadził geniusz ludu i co nagromadziły dzieje<sup>1</sup>.

W ciągu ośmiu lat istnienia organizacji w wystawach zorganizowanych przez jej członków udział wzięło około siedemdziesięcioro artystów i artystek, malarzy i rzeźbiarzy, przedstawiciele różnych generacji i środowisk, twórców reprezentujących różnorodne tendencje obecne w sztuce polskiej lat międzywojennych. Mimo różnic, jakie dzieliły artystów związanych ze Zrzeszeniem Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, coś łączyło to środowisko. Przynależność do jakiejś organizacji oznacza zazwyczaj, że jej członkowie spodziewają się odnieść pewne korzyści ze wspólnej działalności – czy to w postaci ochrony interesów grupowych, czy też stworzenia sobie lepszych możliwości rozwoju, pielęgnowania wspólnych zainteresowań, współpracy w jakiejś dziedzinie. Zazwyczaj członków jednej organizacji łączy też pewna wspólnota światopoglądowa.

Zrzeszenie Żydowskich Artystów miało za zadanie zaspokajać podstawowe i typowe potrzeby środowiska artystycznego: stwarzać możliwości wystawiennicze, ułatwiać wymianę poglądów i informacji, stanowić forum dyskusyjne, pełnić funkcję pewnego rodzaju organizacji towarzyskiej, wspomagać finansowo członków znajdujących się w trudnym położeniu materialnym. Pod tym względem Zrzeszenie nie różniło się od innych związków czy ugrupowań artystycznych. Specyfika organizacji wynikała z faktu, że Zrzeszenie skupiało artystów żydowskich. Okoliczność ta, chociaż wyróżniała Zrzeszenie na tle innych ugrupowań artystycznych

<sup>1</sup> *Cele Żydowskiego Towarzystwa Szerzenia Sztuk Pięknych. Przedstawienie katalogu I Wystawy Malarzy Żydowskich w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 43, s. 9.

działających w mieście, nie stanowiła o jakiejś zasadniczej wyjątkowości krakowskiej organizacji. W Polsce w latach międzywojennych w osobne stowarzyszenia łączyli się żydowscy studenci, własne korporacje tworzyli przedstawiciele różnych zawodów, specjalne towarzystwa powoływali do życia żydowscy melomani, konserzy sztuki, miłośnicy teatru. W podobny sposób manifestowali poczucie swojej odrębności również przedstawiciele innych grup mniejszościowych: Ukraińcy, Niemcy, w mniejszym stopniu Białorusini<sup>2</sup>. Chociaż było to zjawisko dosyć naturalne, zważywszy na wieloetniczną strukturę polskiego społeczeństwa w latach międzywojennych, nie łatwo byłoby udzielić jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, co przyczyniło się w największym stopniu do takiego stanu rzeczy. Wątpliwości nie budzi jedynie nacjonalistyczny kontekst zjawiska; więcej trudności nastrocza próba ustalenia, który z nacjonalizmów miał większy wpływ na wytworzenie się takiej sytuacji – grup mniejszościowych czy polskiej większości?

Przynależność do którejkolwiek z organizacji żydowskich stanowiła w istocie pewnego rodzaju deklarację. Większość wspomnianych wyżej organizacji miała świecki charakter, co wskazywałoby, że ich członkowie identyfikowali się jako Żydzi nie tylko ze względu na kryterium wyznaniowe, ale również narodowe, a co z tym idzie, dzielali – przynajmniej w jakimś stopniu – poglądy głoszone przez syjonistów<sup>3</sup>. Artyści należący do krakowskiego Zrzeszenia ze środowiskiem krakowskich syjonistów byli związani niezwykle blisko, sami je również współtworzyli, by wspomnieć chociażby Ozjasza Herschdörfera, jednego z aktywniejszych członków organizacji oraz przedstawiciela egzekutywy syjonistycznej w mieście. Pewnego rodzaju deklarację stanowił także związek łączący artystów i redaktorów syjonistycznego „Nowego Dziennika”. W ciągu ośmiu lat istnienia organizacji gazeta stanowiła dla artystów podstawowe forum wymiany poglądów i informacji. Członkowie Zrzeszenia publikowali na łamach „Nowego Dziennika” własne teksty – recenzje z wystaw organizowanych w Żydowskim Domu Akademickim, relacje dotyczące działalności organizacji, teksty krytyczne, artykuły. Redaktor

<sup>2</sup> Zob.: J. Malinowski, *Sztuka mniejszości narodowych w Polsce w XIX i XX wieku*, [w:] *Inni wśród swoich. Białorusini, Cyganie, Czesi, Grecy, Karaimi, Litwini, Łemkowie, Macedończycy, Niemcy, Ormianie, Rosjanie, Słowacy, Tatarzy, Ukraińcy, Węgrzy, Żydzi*, red. W. Władyka, Warszawa 1994, s. 132–138; M. Batil, [Wystawa dzieł...], [w:] *Malarze ukraińscy, studenci i absolwenci krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych* (katalog wystawy), Kraków 1998, s. 17 oraz Ś. Horodyński, *Zrzeszenie Niezależnych Ukraińskich Plastyków (A. N. U. M.)*, „Głos Plastyków” 1934, nr 7/8, s. 84.

<sup>3</sup> Mimo że taka reguła sprawdzałaby się w wielu przypadkach, nie jest to jednak zasada uniwersalna, o czym można się przekonać biorąc pod uwagę chociażby działające w Polsce żydowskie partie polityczne. Ukonstytuowany w roku 1897 Allgemeiner Jidiszer Arbeter Bund in Polin (w skrócie Bund) był partią o programie zdecydowanie antysyjonistycznym, podobnie jak i istniejąca od 1917 r. Jidisze Folks-Partaj in Pojlen. Jednak mimo różnic dzielących członków obu ugrupowań od zwolenników syjonizmu, w działaniach zarówno syjonistów, jak i bundowców i folkistów można by się doszukać pewnej wspólnej platformy – było nią podzielane przez zwolenników wszystkich trzech opcji przekonanie, że Żydzi istotnie stanowią odrębny naród, a nie tylko wspólnotę czy mniejszość religijną.



naczelnym „Nowego Dziennika”, Wilhelm Berkelhammer, wchodził w skład komisji nadzorującej działalność ZŻAMR. Taką samą funkcję pełnił w początkowym okresie istnienia organizacji Chaim Hilfstein, znany krakowski lekarz i aktywny działacz syjonistyczny. Za każdym razem, jeżeli tylko było to możliwe, artyści starali się, aby urządzone przez nich imprezy uświetnił swoją obecnością Ozjasz Thon – niekwestionowany przywódca krakowskich syjonistów, działacz zaliczający się do grona najbardziej wpływowych polityków syjonistycznych w międzywojennej Polsce. Thon, rabin krakowskiej synagogi postępowej, wybitny kaznodzieja, współtwórca ruchu syjonistycznego w Galicji, cieszył się w Krakowie ogromnym autorytetem, nie tylko wśród artystów<sup>4</sup>. Poseł, wieloletni prezes Koła Żydowskiego w Sejmie Rzeczypospolitej, reprezentował na forum publicznym interesy mniejszości żydowskiej<sup>5</sup>. Działal z ramienia jednej z najważniejszych formacji syjonistycznych w międzywojennej Polsce – liberalnego odłamu określanego jako syjonizm ogólny, doktryny szczególnie wpływowej wśród Żydów galicyjskich. Wykształcony w Niemczech, miał okazję zetknąć się z ideologią syjonistyczną stosunkowo wcześniej, gdy kształtowały się dopiero podstawy ruchu. Należał do grona pierwszych zwolenników idei Theodora Herzla, był jednym z inicjatorów zwołanego w 1897 r. I Kongresu Syjonistycznego. Zafascynowany myślą Achad Ha-ama<sup>6</sup> w nie mniejszym stopniu niż poglądami Herzla, związany z Frakcją Demokratyczną<sup>7</sup>, niewątpliwie świadomy był roli, jaką żydowska kultura może i powinna

<sup>4</sup> Znany z talentu oratorskiego Ozjasz Thon objął pulpit w krakowskim Tempelu w roku 1897.

<sup>5</sup> S. Rudnicki, *Żydzi w Parlamencie II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2004, *passim*.

<sup>6</sup> Achad Ha-am (hebr. jeden z ludu) właśc. Aszer Hirsz Cwi Ginzberg (1856 Skiwra koło Kijowa – 1927 Tel Awiw), pisarz, publicysta, wydawca, myśliciel, jeden z teoretyków syjonizmu – twórca podstaw ideologicznych syjonizmu duchowego (kulturalnego). Utożsamiał odrodzenie narodowe Żydów przede wszystkim z odrodzeniem kulturalnym, które miało się dokonać między innymi poprzez odnowę moralną narodu, edukację, rozwój języka i literatury hebrajskiej. Reprezentował postawę krytyczną wobec założeń syjonizmu politycznego. Postulował utworzenie w Palestynie centrum duchowego dla Żydów rozproszonych po świecie. Nie wierzył, że poprzez syjonizm uda się zlikwidować problem diaspory, przeciwstawiał się masowemu osadnictwu Żydów w Palestynie. Uważał, że utworzenie własnego państwa może być wynikiem jedynie bardzo długotrwałego procesu. Jako jeden z pierwszych dostrzegał problemy zamieszkującej na terenie Palestyny ludności arabskiej.

<sup>7</sup> Frakcja Demokratyczna – nieformalnie istniejąca od roku 1900, oficjalnie ukonstytuowana w 1903 podczas VI Kongresu Syjonistycznego – skupiała młodych intelektualistów, głównie studentów niemieckich uniwersytetów pochodzących z Europy Środkowej i Wschodniej, popierających poglądy Achad Ha-ama i pozostających w opozycji w stosunku do reprezentantów politycznego nurtu syjonizmu. Jej działacze kładli główny nacisk na problemy natury społecznej oraz postulowali rozwój świeckiej kultury żydowskiej, co budziło poważny sprzeciw ze strony religijnych zwolenników syjonizmu. Do najwybitniejszych przedstawicieli Frakcji Demokratycznej zaliczali się między innymi Chaim Weizmann oraz Martin Buber. Wśród najważniejszych pomysłów, jakie wypłynęły z tego kręgu, znalazły się projekt stworzenia Jüdischer Verlag w Berlinie (1902) oraz założenia Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie (1924). I. Kolatt, *Democratic Fraction*, [w:]

odgrywać w procesie kształtowania się narodowej tożsamości Żydów<sup>8</sup>. Przedstawiciele Frakcji Demokratycznej przypisywali kulturze ogromne znaczenie w programie odrodzenia narodowego. Zwolennicy tej opcji postrzegali sztukę i kulturę nie tylko jako skuteczny środek propagowania idei syjonizmu – w narodowej kulturze żydowskiej upatrywali czegoś na kształt duchowej ojczyzny, siłę zdolną odrodzić wewnętrznie naród pozbawiony ziemi i bytu państwowego w okresie, gdy odrodzenie w sensie politycznym wydawało się dość odległą perspektywą. Taka postawa nie była obca również Thonowi i artyści, którzy starali się o jego obecność podczas organizowanych imprez, musieli być świadomi pokładanych w nich nadziei<sup>9</sup>.

O związku łączącym członków Zrzeszenia ze środowiskiem krakowskich syjonistów świadczą fakty wspomniane już wcześniej: słowa, które padały podczas wernisaży organizowanych w Żydowskim Domu Akademickim oraz reakcje, jakie wśród krytyków i dziennikarzy „Nowego Dziennika” wywoływały imprezy urządzone przez artystów<sup>10</sup>. Twierdzenie o wpływie ideologii syjonistycznej na członków krakowskiej organizacji uzasadniają również indywidualne wypowiedzi artystów. Alfred Aberdam, jeden z malarzy związanych z ZŻAMR, wyjaśniał w wywiadzie udzielonym Mojżeszowi Kanferowi: „Jestem Żydem nie tylko przyznającym się do żydostwa, ale uświadamiającym sobie swoje żydostwo. Wprawdzie polityką się czynnie nie zajmuję, ale mimo to mogę siebie śmiało nazwać w pełni narodowym”<sup>11</sup>. Takie deklaracje, niepozostawiające wątpliwości co do

*Encyclopedia of Zionism and Israel*, red. R. Patai, t. 1, Nowy York 1972, s. 247–248; M. Berkowitz, *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*, Cambridge University Press 1993, *passim*.

<sup>8</sup> Swojemu zainteresowaniu problemem kultury Ozjasz Thon dawał wyraz między innymi jako wykładowca. Zob. *Dr O. Thon o udziale Żydów w kulturze świata*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 26, s. 13 (w ramach serii wykładów o roli Żydów w kulturze ludzkości, zorganizowanej przez Związek Nauczycieli Żydowskich w Krakowie). Zob. też: O. Thon, *Żydzi a kultura*, [w:] *Udział Żydów w kulturze*, Kraków 1938, s. 6–7. Niezwykle interesujący materiał, informację na temat stosunku rabina do artystów żydowskich i w ogóle sztuk plastycznych stanowi tekst: *Posel Thon – na otwarcie wystawy „Zjednoczenia”*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 311, s. 13 (przedruk listu przysłanego artystom z okazji otwarcia wystawy).

<sup>9</sup> Ozjasz Thon był jedną z części portretowanych osobistości przez artystów żydowskich w Krakowie. W chwili jego śmierci na wystawie w Żydowskim Domu Akademickim eksponowano równocześnie trzy jego portrety. Wspomnienie, jakie po jego śmierci zamieścił na łamach „Nowego Dziennika” Leo Schönker, wieloletni prezes Zrzeszenia, nie pozostawia wątpliwości, z jakimi emocjami artyści odnosili się do jego osoby. Taka postawa, nawet jeżeli miała źródło w przymiotach ujmującej osobowości Thona (dając wiarę świadectwu Schönkera), przynajmniej po części musiała wynikać także z przejścia się jego ideałami. Zob. L. Schönker, *Kochany Ojciec Izraela*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 318, s. 3.

<sup>10</sup> Zob. przyp. 152, s. 87.

<sup>11</sup> M. Kanfer, *Literatura w malarstwie. Rozmowa z Alfredem Aberdamem*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 19, s. 15. Pozytywny stosunek członków organizacji do poglądów głoszonych przez syjonistów nie wykluczała lewicowych sympatii niektórych artystów związanych ze Zrzeszeniem. O związ-



przekonań politycznych członków organizacji, należą niestety do rzadkości – nie stanowią też nieodzownego elementu, aby nakreślić zarys ideologii przyświecającej działalności artystów krakowskiego Zrzeszenia<sup>12</sup>.

Przystępując do organizacji artystów żydowskich, jej członkowie wyrażali wolę, aby postrzegano ich jako twórców żydowskich – co nie oznacza, iż przestawali identyfikować się jako Polacy. Należeli jednak do generacji ukształtowanej w przekonaniu, że idea asymilacji nie stanowi rozwiązania „kwestii żydowskiej” – nie tylko dlatego, że koncepcja ta okazała się niezmiernie trudna do wcielenia w życie. We właściwym syjonistom systemie wartości nawet uwieńczona sukcesem próba zasymilowania się z nieżydowskim społeczeństwem oznaczałaby klęskę, stratę, musiałaby wiązać się z porzuceniem własnego dziedzictwa kulturowego. Artyści związani z organizacją – jak wielu innych przedstawicieli środowiska najbardziej nawet aktywnych i zaangażowanych syjonistów – byli nierzadko szczerymi polskimi patriotami, przekonanymi wszakże o konieczności podjęcia wysiłku kreowania narodowej kultury, wspierania żydowskich artystów, podkreślenia wkładu, jaki Żydzi wnosili i wnoszą w rozwój nauki i kultury, wyodrębnienia tego, co w ogólnoeuropejskiej spuściznie wartości stanowi żydowskie dziedzictwo kulturowe i artystyczne.

Nie był to bynajmniej program nowatorski. Większość celów, których realizacji podjęli się członkowie krakowskiej organizacji artystów żydowskich, została sformułowana znacznie wcześniej, w okresie wielkiego fermentu ideowego, jaki nastąpił w wyniku opublikowania przez Theodora Herzla broszury *Der Judenstaat* (1896). Stworzona przez węgierskiego Żyda koncepcja odrodzenia narodowego kielkowała najpierw między Bazyleą, Wiedniem i Berlinem (nie wyłączając Londynu czy Helsinek). Korzenie zapuściła jednak w innej części Europy – organizacja artystów żydowskich działająca w Krakowie od roku 1931 stanowiła jedno z następstw rozpowszechniania się idei Herzla, która w ciągu kilkudziesięciu lat od publikacji jego książki zdążyła znacząco przeobrazić narodową świadomość Żydów, zwłaszcza we wschodniej części Europy.

Politycy związani z Frakcją Demokratyczną nie skupiali w swoim ręku monopolu na zagadnienia kultury i sztuki. Sam Herzl, nie tylko dziennikarz, ale i lite-

kach z kręgami lewicowymi wiadomo w przypadku co najmniej czterech malarzy: Syriusza Korngolda, Karola Förstera, Emila Schinagła, Natana Korzenia. J. Roth, *Ze wspomnień kapeowca*, [w:] *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, Warszawa 1964, s. 261–268; J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 363; M. Kococik, *O twórczości Natana Korzenia*, [w:] *W Płocku i w Warszawie. Studia o sztuce i życiu artystycznym Mazowsza w XIX i XX wieku*, red. J. Malinowski, Płock 2003, s. 8; Archiwum Państwowe w Krakowie, StGKr 469.

<sup>12</sup> Zachowało się niewiele dokumentów świadczących o identyfikacji narodowej członków krakowskiej organizacji. Jednym z nich jest kwestionariusz, jaki w roku 1937 w celu uzyskania paszportu wypełnił Elisze Weintraub, jeden z aktywniejszych członków Zrzeszenia. Artysta zadeklarował w nim narodowość żydowską. Archiwum Państwowe w Krakowie, StGKr 473.

rat, zdawał sobie sprawę z roli, jaką sztuka mogłaby odegrać w procesie upowszechniania idei syjonizmu<sup>13</sup>. Jako przywódca ruchu, dążący przede wszystkim do realizacji celów politycznych oraz łagodzenia napięć między nierzadko skłóconymi (często właśnie w kwestii narodowej, świeckiej kultury) przedstawicielami różnych orientacji w obrębie ruchu syjonistycznego, nie eksponował swoich przekonań w tym względzie. Na temat znaczenia sztuki w programie popularyzowania ideologii syjonistycznej wypowiadał się również Max Nordau, jeden z przywódców ruchu, najbliższy z współpracowników Theodora Herzla<sup>14</sup>.

Chociaż nad zagadnieniem narodowej, świeckiej kultury żydowskiej dyskutowano niemal od samego zarania ruchu syjonistycznego, prawdziwy program, ze sztuką wpisaną jako podstawowy element krzewienia idei odrodzenia narodowego, powstał dopiero podczas V Kongresu Syjonistycznego. W referacie wygłoszonym podczas grudniowego zjazdu odbywającego się w Bazylei w roku 1901 Martin Buber, współtwórca Frakcji Demokratycznej, sformułował wszystkie zasadnicze postulaty dotyczące roli i znaczenia sztuki w odrodzonym życiu narodowym. Inaczej niż Max Nordau, który doceniał przede wszystkim propagandową wartość sztuki, Buber postrzegał sztukę nie tylko jako środek wiodący do celu, sposób, aby edukować i przyciągać do syjonizmu nowe rzesze zwolenników, ale również jako cel sam w sobie – tyleż nośnik idei odrodzenia narodowego, co jego objaw, wyraz ducha narodu. „Nasza sztuka jest najpiękniejszą drogą, która może nas zawieść do siebie samych”, przekonywał zgromadzonych na sali delegatów na kongres, co rusz reagujących aplauzem na jego słowa<sup>15</sup>.

Martin Buber mówił o sztuce żydowskiej jednocześnie jako o fakcie dokonanym, jak i potencjalnym – programie, którego wprowadzenie w życie jest sprawą zasadniczej wagi. „W pełni sztuka żydowska będzie możliwa dopiero na ziemi żydowskiej [...] to co istnieje dzisiaj to są dopiero zalążki kultury, zalążki sztuki; i muszą one być pielęgnowane tutaj na obczyźnie ze staraniem i miłością, zanim zostaną przeszczepione w ojczystą ziemię, gdzie dopiero w pełni się rozwiną”<sup>16</sup>. Odrodzenie sztuki żydowskiej w mniemaniu Bubera oznaczało w istocie odrodzenie twórczego ducha narodu. Odrodzenie, bo jak mówca stwierdzał bez ogródek: „tysiące lat byliśmy ludem nieurodzajnym” (*unfruchtbares Volk*)<sup>17</sup>. Jałowym latom kres położyła dopiero emancypacja Żydów i otwarcie się na zachodnią cywilizację, które, zdaniem Bubera, przyczyniły się zarówno do wytworzenia się poczucia

<sup>13</sup> Por.: M. Berkowitz, *Art in Zionist Popular Culture and Jewish National Self-Consciousness, 1897–1914*, [w:] *Art and its Uses. The visual Image and Modern Jewish Society*, red. E. Mendelsohn, New York–Oxford 1990, s. 9–42.

<sup>14</sup> Zob.: M. Nordau, *Der Zionismus der westlichen Juden*, „Israelitische Rundschau” 1909, s. 316–317.

<sup>15</sup> M. Buber, *Jüdische Kunst* (Referat erstattet auf dem V. Zionisten-Congress zu Basel am 27. Dezember 1901), „Die Welt” 1902, nr 3, s. 11.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 10.



narodowej tożsamości, jak i rozbudziły wśród Żydów pragnienie piękna, potrzeby estetyczne, chęć działania. „Nasza krew, która tak długo wydawała niechętnych życiu uczonych, zaczęła wydawać artystów”, stwierdzał mówca, nie w pełni może świadomie dając swoimi słowami świadectwo zakorzenienia w kulturze pewnych pejoratywnych skojarzeń na temat judaizmu<sup>18</sup>. Prawdopodobnie właśnie o przełamaniu tego rodzaju negatywnych wyobrażeń myślał Buber, wyrażając nadzieję, że sztuka żydowska nie tylko Żydom, ale i wszystkim innym uświadomi, „iż oto zaczyna się tworzyć nowa żydowska kultura”<sup>19</sup>.

U Bubera uderza zupełny brak wątpliwości, że narodowy duch, żydowski pierwiastek znajdzie w sztuce (czy też właściwie już znalazł) specyficzne odzwierciedlenie. Tezę o odrębnym charakterze dorobku artystycznego Żydów mówca popierał odpowiednio zgromadzonym materiałem, a mianowicie pracami artystów żydowskich, eksponowanymi w Bazylei równoległe z odbywającym się kongresem. Wystawę – pierwszą w historii ekspozycję obejmującą zgodnie z intencjami organizatorów dzieła wyłącznie twórców żydowskich – przygotował Buber przy pomocy Efraima Mojżesza Liliena, artysty, którego twórczość młody filozof uważał za najpełniejsze jak dotąd ucieleśnienie głoszonych przez siebie ideałów<sup>20</sup>.

Buber był przekonany, że w twórczości artystów żydowskich narodowa specyfika znajduje odzwierciedlenie nie tylko „zewnętrznie”, jako temat, odpowiednia technika czy materiał. Nie wątpił, że żydowski autor również formie tworzonych przez siebie dzieł jest w stanie nadać żydowski charakter. Na potwierdzenie swojej tezy przytaczał taki „dowód”, jak na przykład specyficzny stosunek światła

<sup>18</sup> M. Buber, *Jüdische Kunst* (Referat erstattet auf dem V. Zionisten-Congress zu Basel am 27. Dezember 1901), „Die Welt” 1902, nr 4, s. 7.

<sup>19</sup> M. Buber, *Jüdische Kunst...*, „Die Welt” 1902, nr 3, s. 11. Zob. też: D.M. de Olivera, *Pasion for Land and Volk. Martin Buber and Neo-Romantism*, „Leo Baeck Institute Year Book” 1996, s. 239–260.

<sup>20</sup> Efraim Mojżesz Lilien (1874–1925), rysownik, grafik, ilustrator. Urodził się w Drohobyczu, studiował w Krakowie i w Monachium, od 1899 r. mieszkał w Berlinie. Był jednym z czołowych działaczy Frakcji Demokratycznej. Aktywnie związany z ruchem syjonistycznym zwłaszcza w pierwszych latach XX w., dążył do stworzenia w sztuce stylu „nowożydowskiego”, wykorzystując tradycyjne żydowskie motywy zdobnicze, symbole, litery hebrajskie przetworzone w duchu stylistyki secesyjnej. Współpracował z wieloma czasopismami („Die Jugend”, „Die Woche”, „Berliner Tageblatt”, „Ost und West”, „Tygodnik Ilustrowany”, „Życie”, „Świat” i in.), ilustrował również liczne dzieła literackie. Był jednym ze współzałożycieli Jüdischer Verlag w Berlinie (1902) oraz Szkoły Rzemiosł Artystycznych „Becael” w Jerozolimie (1906). Zob. H. Künzl, *Die Frage der Jüdischen Identität in den Werken von E. M. Lilien und anderen jüdischen Künstlern des späten 19. und 20. Jahrhunderts*, „Kairos” t. 30/31, 1988/1989, s. 188–207; H. Finkelstein, *Lilien and Zionism*, „Assaph. Studies in Art History” 1998, nr 3, s. 195–216; E.M. Lilien. *The First Zionist Artist. Letters, Etchings, Drawings, Photographs* (katalog wystawy), red. R. Ofek, The Open Museum, Tefen 1997; S.L. Wolitz, *E.M. Lilien and „Zionist Art”*, „Jewish Affairs” vol. 53, 1998, nr 2, s. 83; M. Stolarska, *Żydowskie symbole i motywy w sztuce Efraima Mojżesza Liliena. Początki ikonografii syjonistycznej*, „Dzieła i Interpretacje” t. 8, 2003, s. 35–51.

i cienia w pracach żydowskich artystów<sup>21</sup>. Zdaniem Bubera atmosfera, stosunek szczegółu do ogółu, szeroka koncepcja przestrzeni, wewnętrzny ruch – wszystkie te elementy miały zdradzać w pracach artystów żydowskich specyficzny, właściwy Żydom sposób postrzegania rzeczywistości i kształtowania formy. Czy Buber rzeczywiście dostrzegał ową specyfikę prac artystów żydowskich, czy też życzył sobie ją dostrzec? Czy udało mu się komukolwiek zaszczerpić przeświadczenie o immanentnej odmienności dzieł tworzonych przez żydowskich artystów? Zapewne, chociaż trudno ocenić, co w większym stopniu przekonywało zwolenników poglądów Bubera – eksponaty zgromadzone na wystawie czy też siła perswazji utalentowanego mówcy.

Buber zawarł w swoim przemówieniu konkretne pomysły, jak wspierać sztukę żydowską i żydowskich artystów, a tym samym program kulturalnego i duchowego odrodzenia narodu. Uczestnikom zjazdu przedstawiał kolejne postulaty jako obowiązki, powinności, jakie społeczeństwo żydowskie ma do spełnienia w dziedzinie ochrony własnego dziedzictwa kulturowego oraz sprawowania pieczy nad współczesnym kulturalnym i artystycznym dorobkiem narodu. Proponował, aby rozpocząć kolekcjonowanie żydowskich pamiątek historycznych, nieważne jak byłyby skromne, by w przyszłości mogły posłużyć artystom żydowskim jako inspiracja oraz skarbnica form świadczących o wyjątkowości przejawów twórczego ducha narodu, jego indywidualności i etnicznej odrębności. Za jeszcze ważniejsze od troski o żydowskie zabytki uznawał roztoczenie opieki nad sztuką tworzoną „dzisiaj”, nawiązanie kontaktu między artystami żydowskimi a żydowskim społeczeństwem, edukację narodu. Postulaty Bubera dotyczyły tak samo muzyki, literatury, jak i sztuk plastycznych. W tym ostatnim przypadku mówca również występował z konkretnymi pomysłami. Proponował organizowanie wystaw sztuki żydowskiej w dużych miastach, urządzenie wystaw objazdowych, zakładanie wydawnictw, które przyczyniłyby się do upowszechnienia dorobku artystów żydowskich, oraz utworzenie organizacji, której podstawowym celem byłoby sprawowanie zarówno artystycznej, jak i ekonomicznej pieczy nad żydowskimi twórcami.

Trudno byłoby nie zwrócić uwagi na zasadniczą zbieżność postulatów wysuniętych przez Martina Bubera w przemówieniu wygłoszonym podczas V Kongresu Syjonistycznego z celami, których realizacji podjęli się – trzydzieści lat później – członkowie Zrzeszenia Żydowskich Artystów. Wiara w ideały, które głosił Buber, pobrzmiwała w każdym ze sformułowań programu, jaki założyli sobie do realizacji członkowie krakowskiej organizacji. Również efekty, jakie przyniosła działalność Zrzeszenia, wydają się stanowić wypełniany krok po kroku plan nakreślony w trakcie piątego zjazdu syjonistów w Bazylei. Każdego roku artyści należący do Zrzeszenia organizowali po kilka wystaw, na których prezentowano bieżące dokonania miejscowego środowiska artystycznego. Urządzali również wystawy wybit-

<sup>21</sup> M. Buber, *Jüdische Kunst...*, „Die Welt” 1902, nr 4, s. 7.



nych, nieżyjących już twórców żydowskich. Planowali zorganizowanie wystawy żydowskich zabytków<sup>22</sup>. Troska artystów związanych ze Zrzeszeniem o żydowskie pamiątki i dokumenty duchowej i materialnej kultury polskich Żydów wyrażała się w działaniach mających doprowadzić do stworzenia Muzeum Żydowskiego w Krakowie. Program edukacji estetycznej społeczeństwa żydowskiego został wprowadzony w życie w formie wkładów i spotkań artystów z publicznością organizowanych w związku z wystawami, które odbywały się w Żydowskim Domu Akademickim. Wystawa dzieł Hirszenberga organizatorów ekspozycji skłoniła nawet do opracowania specjalnego programu dla młodzieży żydowskiej z prowincji, umożliwiającego jej zapoznanie się tak z dorobkiem artysty, jak i z żydowskimi oraz polskimi zabytkami Krakowa.

W programie, jaki założyli sobie do realizacji członkowie organizacji, edukacja oraz popularyzowanie zagadnień artystycznych w obrębie żydowskiego społeczeństwa odgrywały bardzo ważną rolę – nie mniej istotną niż stwarzanie artystom dodatkowych możliwości prezentowania własnego dorobku czy jakiegokolwiek inne cele, z myślą o realizacji których Zrzeszenie zostało powołane. Można odnieść wrażenie, że artyści związani ze Zrzeszeniem traktowali edukowanie społeczeństwa jako swoistego rodzaju powinność. Polegała ona na kształceniu wrażliwości estetycznej, budzeniu zainteresowań artystycznych, przybliżaniu żydowskiej publiczności zjawisk z zakresu sztuki współczesnej, wreszcie – na uświadamianiu społeczeństwu żydowskiemu faktu istnienia nowoczesnej, świeckiej żydowskiej kultury i sztuki<sup>23</sup>.

Wyodrębnianie i podkreślanie wkładu, jaki Żydzi wnoszą w obręb sztuk pięknych i europejskiej kultury, stanowiło tym istotniejszy aspekt działalności członków krakowskiej organizacji, że wśród krytyków różnego autoramentu wciąż stosunkowo szeroko rozpowszechnione było – kiedyś popularyzowane między innymi przez Ryszarda Wagnera – przekonanie o atrofii uzdolnień artystycznych wśród

<sup>22</sup> Brak informacji, że taka wystawa doszła do skutku.

<sup>23</sup> Uczulenie na sprawy narodowej kultury, działania nakierowane głównie na publiczność żydowską mogą wywoływać wrażenie pewnego oderwania krakowskiego środowiska twórców żydowskich od problemów dotyczących szerszych kręgów działających w Polsce artystów. W istocie artystów żydowskich w Krakowie zajmowały problemy bardzo podobne do zagadnień podejmowanych przez innych polskich twórców. Okoliczność, iż członkowie Zrzeszenia wypowiadali się najczęściej o publiczności żydowskiej, o potrzebie jej zaktywizowania, o jej powinnościach i powinnościach względem niej, stanowi dosyć powierzchowną, mało istotną różnicę. Stan oderwania sztuki od społeczeństwa, nikłego zainteresowania społeczeństwa twórczością artystyczną diagnozowało i ubolewało nad nim znacznie więcej twórców, analizując jego przyczyny, upatrując polepszenia sytuacji w tym względzie między innymi w odpowiedniej edukacji społeczeństwa, organizowaniu wystaw, wykładów, tworzeniu zaplecza instytucjonalnego. Zob. A. Lauterbach, *Pierścień sztuki. Historia i teoria*, Warszawa 1929; W. Kalinowski, *Wątki socjologiczne w polskiej estetyce międzywojennej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973; W. Włodarczyk, *Koncepcja sztuki narodowej Władysława Skoczylasa*, [w:] *Władysław Skoczylas. Sztuka – szkoła – państwo*, wybór i oprac. W. Włodarczyk, Warszawa 1984, s. 12–14 (*Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie*, z. 4).

Żydów<sup>24</sup>. O takim stanie rzeczy, a raczej o tym, że właściwie staje się on już przeszłością, mówił Martin Buber w 1901 r. Trzydzieści lat później, okazuje się, taki przesąd nadal pokutował. Jak pisał Mojżesz Kanfer: „znajdą się między nami krytycy, którzy stwierdzą z bolesnym ubolewaniem, że zarzut aplastyczności duszy żydowskiej jest niestety uzasadniony. Ludzie ci powtarzają frazes o hipertrofii intelektu żydowskiego, zwężającego zasięg przeżyć, płynących ku nam z irracjonalnych pokładów bytu. Powstaje w ten sposób w mentalności żydowskiej, w sposobie odczuwania świata, jakaś męcząca jednostronność, która może się wrodzić w skłonność do suchej abstrakcji, nie uwzględniającej bogactwa barw na palecie życia”<sup>25</sup>. Właśnie z myślą o tego rodzaju poglądach krytyk przypominał (pisząc o Borysie Schatzu<sup>26</sup>), „że kultywowanie zmysłu piękna wśród społeczeństwa żydowskiego jest nieodzowną koniecznością, jest kategorią nakazem obowiązku narodowego”<sup>27</sup>. Przy okazji Kanfer jasno dawał odpór teoretykom zarzucającym Żydom brak talentów plastycznych. Sięgając po najprostszy z argumentów, stwierdzał: „że zdolność plastyczna w narodzie żydowskim nie zanikła, nie została unicestwiona przez zbyt bujny intelekt, świadczy plejada wielkich artystów malarzy żydowskich, chociażby tylko ostatnich dziesiątek lat”<sup>28</sup>.

Mimo że członkowie Zrzeszenia świadomi byli bezzasadności stereotypów, z którymi usiłował walczyć Kanfer, w jakiś sposób rzutowały one na ich działalność. Artyści i działacze syjonistyczni patronujący organizacji z pewnością zdawali sobie bowiem sprawę, że wystawy organizowane w Żydowskim Domu Akademickim stanowią znacznie skuteczniejszy sposób niż słowa krytyka, aby przekonywać krakowską publiczność, że również w zakresie sztuk pięknych Żydzi zdolni są do godnych uwagi osiągnięć, że również w zakresie sztuk plastycznych żydowska kultura ma znaczących, utalentowanych reprezentantów.

Postawa reprezentowana przez członków Frakcji Demokratycznej dowodzi, że mimo problemów natury politycznej, pochłaniających bez reszty Herzla i jego współpracowników, część działaczy syjonistycznych stosunkowo wcześniej zdała sobie sprawę z roli, jaką w programie odrodzenia narodowego odgrywa żydowska

<sup>24</sup> Swoje tezy Wagner zawarł w wydanej anonimowo w 1850 r. książce *Das Judentum in der Musik*. Dziewiętnaście lat później opublikował ją już pod własnym nazwiskiem. Zob. też: J.M. Fischer, *Richards Wagners „Das Judentum in der Musik”. Eine kritische Dokumentation*, Frankfurt nad Menem 2000; *Richard Wagner und die Juden*, red. D. Brochmeyer, A. Maayani, S. Vill, Stuttgart i Weimar 2000. J.S. Librett, *The Rhetoric of Cultural Dialogue. Jews and Germans from Moses Mendelssohn to Richard Wagner and Beyond*, Stanford University Press, Stanford, California 2000; P.I. Rose, *Revolutionary Antisemitism in Germany from Kant to Wagner*, Princeton, New Jersey 1990, s. 358-379 (rozdz. 20: „Richard Wagner: Prophet of Revolutionary Antisemitism”); J. Katz, *Richard Wagner. Vorboten des Antisemitismus*, Jüdischer Verlag Athenäum 1985; idem, *The Darker Side of Genius. Richard Wagner's Anti-Semitism*, University Press of New England, Hanover and London 1986.

<sup>25</sup> (-si) [M. Kanfer], *Przed trumną Borysa Schatza*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 269, s. 7.

<sup>26</sup> Zob. przyp. 27, s. 35.

<sup>27</sup> (-si) [M. Kanfer], *Przed trumną...*

<sup>28</sup> Ibidem.



kultura – podstawowy i nieodzowny element, bez którego konstruowanie żydowskiej tożsamości narodowej musiałyby być skazane na niepowodzenie. Świadomość istnienia kultury żydowskiej miała wzmacniać poczucie odrębności narodowej Żydów. Fakt, że wśród Żydów nie brak utalentowanych malarzy i muzyków, rzeźbiarzy, pisarzy i poetów miał przekonywać samych Żydów oraz ich otoczenie, że Żydzi stanowią naród jak każdy inny, „równy innym”, godny posiadania własnej ojczyzny, zdolny stanowić o sobie i o swojej przyszłości<sup>29</sup>. Odkąd okazało się, że realizacja politycznych celów ruchu może się bardziej przeciągnąć w czasie, niżby tego oczekiwano, kultura zaczęła odgrywać jeszcze ważniejszą rolę w kręgach syjonistycznych.

Kulturowa odrębność Żydów miała swoje źródło głównie w judaizmie. Dla tego też syjoniści nie odżegnywali się od tradycyjnej kultury żydowskiej, mimo wszystkich różnic dzielących syjonistów i tradycjonalistów<sup>30</sup>. Wręcz przeciwnie, sztukę i kulturę tradycyjnych Żydów zamieszkujących Europę Wschodnią byli skłonni traktować jako rezerwuar form i motywów, które wykorzystywane przez artystów współczesnych, miały nadać twórczości Żydów odrębne i specyficzne oblicze. Nade wszystko syjonistom potrzebna była jednak współczesna, świecka sztuka tworzona przez Żydów – dowód fałszywości rozpowszechnianych teorii o rzekomej ułomności Żydów niezdolnych do oryginalnej twórczości, skazanych na naśladowanie sztuki innych narodów, świadectwo, że Żydzi potrafią z talentem rzeźbić, malować czy też uprawiać sport – odnosić sukcesy w dziedzinach, w których tradycyjnie przypisywano im braki<sup>31</sup>.

Przyznając kulturze poczesną rolę w procesie kształtowania żydowskiej tożsamości narodowej, syjoniści liczyli, że twórczość żydowskich artystów spotka się

<sup>29</sup> Por.: S. Almog, *Zionism and History. The Rise of a New Jewish Consciousness*, Nowy Jork 1987 (rozdz. 2: „The Significance of Culture”); M. Berkowitz, *Zionist Culture... passim*.

<sup>30</sup> Mimo że partia skupiająca religijnych zwolenników syjonizmu, Mizrachi, istniała już od roku 1902, zasadniczo wyznawcy ortodoksyjnego nurtu judaizmu (oraz chasydzi) byli do syjonizmu nastawieni wrogo, uznając go za herezję i ideę niezgodną z żydowskim mesjanizmem (choć ta postawa ewoluowała z czasem). O religii i ruchu syjonistycznym czyt.: S. Almog, *Zionism and History...*, s. 165–172 („Nationalism and Religion”); M. Berkowitz, *Zionist Culture... passim*; J. Burg, *Herzl und die Orthodoxie*, [w:] *Theodor Herzl Symposium Wien, 17–21 März 1996. 100 Jahre „Der Judenstaat”. Der Bericht*, red. J. Allerhand, P. Weiser, Wien 1996, s. 25–31; I. Bartal, *Responses to Modernity: Haskalah, Orthodoxy, and Nationalism in Eastern Europe*, [w:] *Zionism and Religion*, red. S. Almog, J. Rienharz, A. Shapira, Brandeis University Press in Association with Zalman Shazar Center for Jewish History, Hanover 1998, s. 13–24. Y. Salomon, *Zionism and Anti-Zionism in Traditional Judaism in Eastern Europe*, [w:] ibidem, s. 25–43; J. Reinharz, *Zionism and Orthodoxy: A Marriage of Convenience*, [w:] ibidem, s. 116–139.

<sup>31</sup> Postulaty syjonistów dotyczyły bowiem kultury pojmowanej w jak najbardziej szerokim zakresie, również kultury fizycznej. Por.: *O aktywność sportową Żydów*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 100, s. 6; M. Nordau, *Muskeljudentum*, „Judische Turnzeitung” 1900, czerwiec, s. 10–11 (Tekst o fundamentalnym znaczeniu w zakresie promowania wśród Żydów kultury fizycznej, traktowanej jako jeden z podstawowych elementów wiodących do narodowej odnowy).

ze szczególnym zainteresowaniem społeczności żydowskiej. Również członkowie krakowskiego Zrzeszenia, jak też krytycy związani z organizacją, nie mieli wątpliwości, że uwaga żydowskiej publiczności w pierwszym rządzie powinna się zwrócić ku żydowskim artystom, „sztuce własnej”. Jak się okazuje, były to oczekiwania zbyt wygórowane, o czym nietrudno się przekonać sięgając po lekturę „Nowego Dziennika”.

Zarówno wśród osób blisko związanych z krakowską organizacją artystów żydowskich, jak i publicystów traktujących na łamach gazety o problemach dotyczących kultury i sztuki stosunkowo szeroko było rozpowszechnione mniemanie o zaniedbaniach społeczeństwa żydowskiego względem żydowskich twórców. O „mimowolnym, nieuświadomionym lekceważeniu tego, co swojskie i własne, dlatego właśnie że swojskie i własne”, pisał Juliusz Feldhorn przy okazji jednej z wystaw odbywających się w Żydowskim Domu Akademickim, zarzucając krakowskiej publiczności niedoceniając wysiłków podejmowanych przez żydowskich artystów<sup>32</sup>. Mojżesz Kanfer stwierdzał z kolei z przekonaniem, że „malarze żydowscy żyją niejako w próżni [...] nie mogą trafić do społeczeństwa żydowskiego”<sup>33</sup>.

Żydzi niedostatecznie interesują się poczynaniami artystów żydowskich i problem ten dotyczy bynajmniej nie tylko dziedziny plastyki – można wywnioskować na podstawie opinii, jakie formułowano wprost lub między wierszami wypowiedzi, które pojawiały się na stronach gazety. Na potwierdzenie tej tezy można przytoczyć chociażby fragment artykułu poświęconego żydowskim muzykom: „Muzyka żydowska spotyka się z bardzo małym zainteresowaniem ze strony publiczności żydowskiej. Przykrym zjawiskiem jest, że sfery nieżydowskie ignorują zupełnie istnienie «muzyki żydowskiej», ale smutne to i niezrozumiałe, że Żydzi sami nie chcą nic wiedzieć o istnieniu własnej muzyki artystycznej”<sup>34</sup>. Również Henryk Weber, zniecierpliwiony małym odzewem, z jakim spotykała się w Krakowie działalność organizacji artystów żydowskich, zwłaszcza w ostatnim okresie działalności Zrzeszenia, zarzucał żydowskiej publiczności, że otacza swoich artystów „głuchą obojętnością”<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> J. Feldhorn, *Z wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 341, s. 3.

<sup>33</sup> (-si) [M. Kanfer], *Przed trumną...*

<sup>34</sup> J. Stuczewski, *Okolo problemu muzyki żydowskiej*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 68, s. 5–6.

<sup>35</sup> H. Weber, *Otwarcie wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 1, s. 10; idem, *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 2, s. 8–9. Uporczywe narzekania Webera na ignorowanie przez publiczność wysiłków podejmowanych przez artystów nie powinny budzić wrażenia, iż to publiczność żydowska czy też szerzej krakowska była szczególnie obojętna w tym względzie. Por. D. Konstantynów, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1939*, Warszawa 2006, s. 50–51. O biedzie artystów żydowskich w Wilnie i apełach do społeczeństwa żydowskiego w mieście, aby kupować ich prace – wielokrotnie powtarzanych również w Krakowie – pisze z kolei J. Lisek, *Jung Wilne – żydowska grupa artystyczna*, Wrocław 2005, s. 135.



Wystawy, wykłady, imprezy urządzone przez członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów miały przeciwdziałać takiemu stanowi rzeczy, wypełniając jednocześnie cele znacznie bardziej doraźne – zwrócić uwagę społeczeństwa żydowskiego czy to na artystyczny, czy naukowy dorobek Żydów, wyodrębnić wkład Żydów w kulturę europejską. Uzmysłowić jego znaczenie miały również różnego rodzaju teksty, publikowane zarówno przez artystów, jak i krytyków związanych z organizacją.

Ozjasz Herschdörfer, jeden z członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów w Krakowie, omawiając w 1932 r. książkę Feliksa A. Theilhabera *Schicksal und Leistung*, pisał o wręcz „tragicznym fakcie”, że szerokie warstwy żydowskiej inteligencji nie zdają sobie sprawy z roli i znaczenia, jaką Żydzi odgrywają w światowej kulturze. Dzieło Theilhabera poświęcone zostało wybitnym osobowościom świata nauki i kultury żydowskiego pochodzenia. Wypowiedź malarza w dosyć charakterystyczny sposób odzwierciedla klimat emocjonalny towarzyszący wypowiedziom płynącym ze środowiska syjonistycznego: „Czytając biografie nakreślone wprost w monumentalnych liniach, widzimy ciernistą drogę geniusza żydowskiego, który wśród ohydnej nagonki i bestialskiej nienawiści, z olbrzymim trudem toruje sobie drogę, by móc pracować dla kultury ludzkiej. Może niejedyn, który z tak lekkim sercem odrzucił całą swą przeszłość żydowską za misę przysłówiowej soczewicy, zrumieni się, gdy się dowie jak to oni [naukowcy pochodzenia żydowskiego – N.S.], mimo próśb i gróźb wiernie pozostali przy żydostwie...”<sup>36</sup>.

Druga część zacytowanej wypowiedzi nie pozwala zachować złudzeń co do stosunku Ozjasza Herschdörfera do przedstawicieli społeczności żydowskiej skłonnych ulegać pokusie asymilacji<sup>37</sup>. Pierwsze z zacytowanych zdań nie pozostawia natomiast wątpliwości, że poświęcając uwagę jakiemukolwiek problemowi dotyczącemu Żydów w okresie między wojnami, można by pominąć społeczny i polityczny kontekst omawianego zjawiska, niezależnie czy porusza się zagadnienia z zakresu historii, sztuki czy jakiegokolwiek innej dziedziny.

Za uzasadnienie takiego mniemania może posłużyć również recenzja innej książki, wydanej w Krakowie w 1938 r. pod redakcją Juliusza Feldhorna: *Udział Żydów w kulturze*. Publikacja zawierała dziesięć artykułów poświęconych różnym dyscyplinom nauki i sztuki. Autorem jednego z tekstów – dotyczącego żydowskich muzyków – był Henryk Apte, członek komisji kontrolującej pracę Zrzeszenia Żydowskich Artystów; część poświęconą żydowskim lekarzom napisał Ozjasz Herschdörfer. Recenzent (podpisany inicjałami L.R.) doceniał rolę, jaką tego rodzaju publikacja może odegrać w „okresie getta ławkowego i ciągłych ataków

<sup>36</sup> O. Herschdörfer, *Droga geniusza żydowskiego*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 144, s. 5–6.

<sup>37</sup> Ozjasz Herschdörfer nie był odosobniony, wyrażając się z dezaprobatą o Żydach dążących do asymilacji. Spośród osób związanych ze Zrzeszeniem równie negatywnie na temat asymilacji wypowiadał się Henryk Weber – tak jak wtedy, gdy pisząc o Żydach wiedeńskich, zarzucał im, sarkastycznie jak zwykle, że „w swoim papuzim pędzie asymilacyjnym chętnie byliby sobie zamówili – nowych przyodków...”. H. Weber, *O Wiedniu – żydostwie – sztuce...*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 278, s. 11–12.

na kulturę żydowską”<sup>38</sup>. Informował również, że książka „przeznaczona jest przede wszystkim do użytku wewnętrznego”, to znaczy: „dla czytelnika żydowskiego, który szukając odpowiedzi na dręczące go pytania w obliczu licznych zarzutów stawianych obecnie Żydom, znajdzie w tej książce jasną, ścisłą i niedwuznaczną odpowiedź”. Książka nie stanowi żadnego rodzaju *Abwehrliteratur*, notował krytyk. „Tu nie chodziło o upiększenie czy uwypuklenie zasług żydowskich, ale o ścisłą prawdę. Nikt z autorów nie polemizuje, ani też nie odpowiada na zarzuty stawiane Żydom na temat kultury, ale każdy usiłuje ściśle i jasno określić, jak wielki był ten wkład i na czym on polegał”<sup>39</sup>. Obie wypowiedzi sugestywnie odzwierciedlają dylematy, jakie stały się w latach międzywojennych udziałem żydowskich inteligentów, pozwalają też dostrzec kontekst, w jakim artystom żydowskim przyszło tworzyć i działać.

Sytuacja obywateli żydowskich w niepodległym państwie polskim przez cały okres dwudziestolecia międzywojennego podlegała istotnym zmianom. Stwierdzenie, że pogarszała się gwałtownie, zwłaszcza w drugiej połowie lat trzydziestych, byłoby truizmem. Ostracyzm, jakiemu poddawano Żydów w niektórych środowiskach, stawał się w drugiej połowie lat trzydziestych coraz bardziej jawny, w rzadzych przypadkach prawnie usankcjonowany<sup>40</sup>. Rosnący antysemityzm w kraju, niepokojące wieści, jakie napływały z zagranicy, z pewnością rzutowały w poważnym stopniu na działalność członków krakowskiej organizacji, mimo to, skupiając się na sytuacji politycznej i społecznej, ograniczając się do kwestii antysemityzmu, nie uda się zrozumieć fenomenu, jaki stanowiła działalność krakowskiej organizacji.

Artyści żydowscy, jakby na przekór temu, co działo się w środowiskach akademickich czy chociażby środowisku prawniczym, aktywnie uczestniczyli w polskim życiu artystycznym, należeli do grup i stowarzyszeń artystycznych, regularnie wystawiali w najbardziej prestiżowych galeriach w mieście – i nie ma znaczenia czy mowa o początku, czy o schyłku dekady. Szeroka reprezentacja twórców pochodzenia żydowskiego na krakowskich wystawach skłoniła Henryka Webera przy okazji jednej z wystaw odbywających się w Żydowskim Domu Akademickim do nieco żartobliwej uwagi: „Obrazy malarzy żydowskich żyją teraz w istnej «diasporze»: wiszą w Związku Plastyków na Łobzowskiej, w Pałacu Sztuki na placu Szczepańskim i «u siebie» na Przemyskiej. Tu w Domu Akademickim pokazują się one społeczności żydowskiej”<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> L.R., *Nasz udział w kulturze europejskiej*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 298, s. 9.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> By wspomnieć o „gettcie ławkowym”, jakie w 1937 r. za zgodą Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego wprowadzono w większości polskich szkół wyższych, czy ustawie z 1936 r. ograniczającej prawo Żydów do uboju rytualnego. Por. przyp. 144, s. 86.

<sup>41</sup> H. Weber, *Wskrzieszenie „Zrzeszenia”. Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 310, s. 4.



Z wypowiedzi Webera przebija pewien rodzaj dumy, że artyści żydowscy cieszą się sporym wzięciem oraz że w Krakowie istnieje miejsce, gdzie mogą się poczuć nie tylko uczestnikami, ale i gospodarzami wystawy. Owa duma nie miała nic wspólnego z rodzajem gorzkiej satysfakcji, która byłaby uzasadniona, gdyby wypowiedź dotyczyła artystów w jakikolwiek sposób napiętnowanych, pozbawionych możliwości wystawiania, izolowanych. Wręcz przeciwnie, artyści żydowscy wystawiali w Krakowie dużo i często. Co więcej, odkąd dysponowali własnym lokalem, nie tylko urządzali w nim własne wystawy, ale do udziału w nich zapraszali artystów nieżydowskich. Mimo że był to fenomen właściwy dla wczesnej fazy działalności organizacji, pierwszej połowy lat trzydziestych, chociaż później takich przedsięwzięć zaniechano, to jednak ów brak nadmiernego przywiązania do „żydowskości” deklarowanej w nazwie organizacji wydaje się czymś szczególnym, zwłaszcza w odniesieniu do bezsprzecznego związku, jaki łączył członków Zrzeszenia ze środowiskiem krakowskich syjonistów.

O zainteresowaniu członków ZZAMR współpracą z polskimi artystami było wiadomo od początku. „Otwartemu” charakterowi organizacji dano wyraz już podczas drugiej wystawy Zrzeszenia, w której wzięło udział trzech nieżydowskich malarzy. Działaniom członków organizacji wtórowały wypowiedzi osób z nią związanych. Henryk Weber, pisząc w roku 1934 o konieczności promowania sztuki nie tylko własnej, „ale nade wszystko dobrej”, sugerował, że oprócz organizowania wystaw artystów żydowskich byłoby wskazane, aby na wystawy zapraszać również utalentowanych kolegów nieżydowskich<sup>42</sup>. W tym samym roku na łamach czasopisma „Sztuka i Życie Współczesne” ukazała się podobna deklaracja: „Współpraca [...] między artystami a publicznością – pisali członkowie redakcji – nie będzie się ograniczała do jakiejś grupy narodowej czy towarzyskiej, przeciwnie, służyć ma jak najszerszemu zbliżeniu i porozumieniu społeczeństwa polskiego i żydowskiego na terenie sztuki”<sup>43</sup>.

Obie wypowiedzi mogłyby wydawać się nieco sprzeczne z wielokrotnie wyrażanym na łamach „Nowego Dziennika” przekonaniem o zaniedbaniach społeczności żydowskiej względem żydowskich artystów, o konieczności wspierania ich działań, o obowiązkach, jakie publiczność żydowska ma do wypełnienia względem „swoich artystów”. Tego rodzaju apele – których autorzy dawali wyraz przeświadczeniu, że artyści żydowscy są zobowiązani zaznajamiać żydowską publiczność ze sztuką współczesną, uświadamiać żydowskiemu odbiorcy, na czym polegają istotne walory artystyczne dzieła sztuki, skupiać się w zakresie podejmowanych działań przede wszystkim na społeczności żydowskiej – dowodzą, że członkowie Zrzeszenia Żydowskich Artystów byli szczerze przejęci ideałami syjonistycznymi. Wypowiedzi takie jak Henryka Webera czy zacytowane wyżej oświadczenie artystów można zatem potraktować jako świadectwo, że niektórymi z postulatów krakow-

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> *Od Redakcji*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 2.

scy artyści albo odbiegali od poglądów, jakie podzielali syjoniści, albo że syjonizm krakowskich Żydów nie musiał wcale oznaczać tendencji do izolacjonizmu, skupiania się jedynie na pracy na rzecz odbudowy własnej ojczyzny, w oderwaniu i niechęci do wszystkiego, z czym wiązała się dotychczasowa egzystencja Żydów.

W tekście opublikowanym na łamach „Sztuki i Życia Współczesnego” artyści nie tylko wyrazili wolę współpracy z nieżydowską publicznością, ale sformułowali również cel, jakiemu taka współpraca miała służyć – zbliżeniu i porozumieniu między Polakami i Żydami. Owo dążenie artystów do nawiązywania kontaktów i współpracy ponad narodowymi, wyznaniowymi czy jakimikolwiek innymi podziałami istotnie zwraca uwagę, nie budzi jednak zdziwienia. Kraków stanowił jedno z najważniejszych centrów syjonistycznych w Polsce; jednocześnie ta sama żydowska społeczność Krakowa, która stosunkowo szeroko popierała ideały głoszone przez syjonistów, zaliczała się do najbardziej spolonizowanych społeczności żydowskich międzywojennej Polski. Deklarowana przez artystów wola „jak najszerzego zbliżenia i porozumienia polskiego i żydowskiego społeczeństwa” nie była zatem niczym zaskakującym ani w tym kontekście, ani tym bardziej w obliczu nasilającej się antyżydowskiej nagonki, której artyści nie mogli ani nie dostrzegać, ani lekceważyć, mogli natomiast próbować się jej przeciwstawić, nawet jeżeli ich działania miały przynieść efekt jedynie w bardzo skromnym zakresie.

Dowodów spolonizowania czy wręcz polskiego patriotyzmu krakowskich Żydów, nie wyłączając krakowskich syjonistów, można by przytaczać wiele. koncepcja stworzenia w Krakowie Muzeum Żydowskiego pojawiła się mniej więcej w tym samym okresie, kiedy kwestia wzniesienia nowego gmachu Muzeum Narodowego okazywała się coraz bardziej paląca. W „Nowym Dzienniku” wzmiankowano o pierwszym z wymienionych przedsięwzięć, prowadzono natomiast szeroko zakrojoną akcję na rzecz sfinalizowania drugiego z projektów, łącznie z publikowaniem list żydowskich obywateli łożących na jego realizację (wśród donatorów wspomagających budowę nowego gmachu Muzeum Narodowego znalazł się nie kto inny jak Ożjasz Thon)<sup>44</sup>. Na łamach gazety upamiętniano ważne rocznice. Co ciekawe, do wydarzeń, którym w „Nowym Dzienniku” zawsze poświęcano sporo miejsca, zaliczały się rocznice polskich powstań, listopadowego i styczniowego<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> W „Nowym Dzienniku” podawano numer konta, na które można było dokonywać wpłat na rzecz budowy muzeum, które „będzie trwała pamiątką całego Narodu Polskiego”. Zob.: *Budowa Muzeum Narodowego*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 276, s. 13; *Okolo budowy Muzeum Narodowego*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 289, s. 13. Ożjasz Thon wsparł inicjatywę kwotą 100 zł (Chaim Hilfstein, kolejna ważna postać w środowisku krakowskich syjonistów, wpłacił na ten sam cel 20 zł). Zob.: *Muzeum Narodowe*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 294, s. 5; *Budowa Muzeum Narodowego*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 297, s. 15. O żydowskich darczyńcach, łożących na budowę nowego gmachu Muzeum Narodowego zob. też „Nowy Dziennik” 1933, nr 316, s. 13.

<sup>45</sup> Przykładowo: *Stulecie powstania listopadowego*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 317, s. 13; W. Kra-gen, *Rok 1863*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 314, s. 8; *108-letni Żyd-powstaniec uzyskał dożywotnią rentę*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 331, s. 8; *Odczyt o udziale Żydów w powstaniu listopadowym*,



W latach trzydziestych krakowskimi Żydami wstrząsnęły dwie tragiczne wiadomości, śmierć Józefa Piłsudskiego w roku 1935 oraz Ozjasza Thona rok później. Niełatwo byłoby ocenić, który ze zgonów bardziej poruszył redaktorów i czytelników gazety, dość jednak wspomnieć, że do „Nowego Dziennika” słało depesze z Palestyny o ogromnym smutku, jaki wzbudziła wśród polskich Żydów śmierć Marszałka i o nabożeństwach żałobnych, jakie odprawiano w tamtejszych synagogach, by uczcić jego pamięć<sup>46</sup>. Nie ma potrzeby, aby jeszcze raz przypominać reakcje, jakie wzbudziła wśród krakowskich Żydów pamiątkowa wystawa dzieł Maurycyego Gottlieba, warto jednak wspomnieć, z jakimi refleksjami spotkała się w Krakowie śmierć jego młodszego brata, Leopolda, również malarza, żołnierza 1. Brygady Legionów Polskich<sup>47</sup>. W związku z nabożeństwem żałobnym, które odbywało się w krakowskim Templu, Mojżesz Kanfer pisał: „Był Żydem i Polakiem, i wierzył, że można tym obu miłościom, a były w nim obie silne, i tym obu przynależnościom, a były w nim obie drogie, uczynić zadość, nie przekreślając żadnej. Istnieje więc most, na którym spotkać się mogą dusza polska i dusza żydowska. Na wyżynie sztuki milkną małe swary, nieporozumienia i urojenia, bo ujarzmiającą siłę ma trud człowieka, który zawsze był dobrym Żydem, ale tą samą miłością kochał Polskę i walczył o sprawę polską”<sup>48</sup>.

Czy wysiłki krakowskich Żydów, aby uznać ich za lojalnych polskich obywateli spełzły na niczym? Chociaż nie ma krótkiej i jednoznacznej odpowiedzi na takie pytanie, to wątpliwości co do wpływu na ich sytuację krzykliwej antysemitycznej propagandy lat trzydziestych również brak. Jeśli nawet nie owocowała ona powszechną wrogością, w nieunikniony sposób wywoływała falę rosnącej nieufności w stosunku do Żydów – skutecznie utrudniającej zbliżenie i porozumienie, o którym wspominali artyści.

Jak bardzo członkowie krakowskiej organizacji byli zrośnięci z lokalnym środowiskiem świadczy fakt, że mimo przywiązania do ideałów syjonistycznych, żaden z krakowskich członków Zrzeszenia nie zechciał przed wojną osiedlić się w Palestynie na stałe. Abraham Neuman podróżował co prawda kilkakrotnie na Bliski

„Nowy Dziennik” 1930, nr 322, s. 8; M. Bałaban, *Żydzi w okresie powstania styczniowego*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 22, s. 5–6; E. Tisch, *Żydzi a powstanie kościuszkowskie*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 111, s. 8. Zob. też: „Wstęp”, przyp. 4.

<sup>46</sup> Najpierw takie nabożeństwo odprawiono w krakowskim Templu – kazanie wygłosił Ozjasz Thon. „Nowy Dziennik” 1935, nr 131, s. 11. Thon był również tym, który jako pierwszy zareagował na łamach „Nowego Dziennika” na wieść o tragicznym wydarzeniu. „Jakie wyobrazić sobie Polskę bez Józefa Piłsudskiego, który był jej wskrzesicielem, organizatorem i kierownikiem?” – pytał między innymi krakowski rabin. O. Thon, *Głęboko pochylmy głowy!*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 131, s. 1. Zob. też: *Nabożeństwo w synagodze Tel-Awiewskiej*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 137, s. 2; *Uroczystości żałobne w Jerozolimie i Jaffie*, ibidem; *Żydzi palestyńscy optakują Marszałka Piłsudskiego*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1935, nr 140, s. 9.

<sup>47</sup> Zob. A. Holender-Holiński, *Leopold Gottlieb. Żołnierz i malarz*, Kraków 1936.

<sup>48</sup> Moassi [M. Kanfer], *Mówią do nas obrazy bł.p. Leopolda Gottlieba*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 253, s. 7–8.

Wschód – jak zauważa Jerzy Malinowski znalazł się tam bodaj jako pierwszy artysta żydowski z Polski – zawsze jednak wracał do Krakowa<sup>49</sup>. Tuż przed wojną podróżował do Palestyny również Elisze Weintraub<sup>50</sup>. Łącznie spośród wszystkich artystów żydowskich, którzy wystawiali w latach trzydziestych w Żydowskim Domu Akademickim, do Palestyny dotarło około szesnastu. Spośród ośmiorga, którzy zdecydowali osiedlić się w *Erec Israel* na stałe, siedmioro – wyjątki, którym udało się ocaleć – uczyniło to już po wojnie<sup>51</sup>.

Tę niechęć do emigracji można by potraktować jako dowód swoistego „umiarkowania” poglądów, jakie podzielali członkowie krakowskiej organizacji. Umiarkowanie, a także spora doza niejednoznaczności, cechowały zapatrywania artystów również w innej kwestii, mianowicie problemu „sztuki żydowskiej”.

Zagadnienie, czy istnieje sztuka żydowska i czy stanowi zjawisko o odrębnym, specyficznym charakterze, rozważano przez cały okres istnienia organizacji. Problem – w pewnych kręgach dyskutowany już od co najmniej trzydziestu lat<sup>52</sup> –

<sup>49</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 103.

<sup>50</sup> Mimo że znalazł się w Palestynie na krótko przed wybuchem wojny, nie udało mu się uniknąć losu pisanego europejskim Żydom. Palestynę wizytował w czerwcu, po czym wrócił do kraju, być może dlatego, że – jak przewidywał w relacji ze swojej podróży, pisanej dla czytelników „Nowego Dziennika” – „może już jutro trzeba będzie walczyć w obronie ojczyzny”. E. Weintraub, *Cud powtórzony*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 94, s. 20; *W 3-cią rocznicę zagłady getta w Krakowie*, red. M.M. Borwicz, N. Rost, J. Wulf, Kraków 1946, s. 197.

<sup>51</sup> Obok Abrahama Neumana i Elisze Weintrauba w Palestynie bywali przed wojną również Wilhelm Wachtel, Mané-Katz, Bencjon Cukierman, Samuel Cygler, Efraim Mandelbaum. Szmul Wodnicki emigrował do Palestyny w roku 1934. Po wojnie w Palestynie znaleźli się Abba Fenichel, Aleksander Plutzer, Ezriel Regenbogen, Antonina Richter, Leo Schönker, Zygmunt Seiden, Anna Weingrün. Herman Ehrman emigrował do Palestyny być może jeszcze przed wybuchem wojny. Nie wiadomo, czy do Palestyny dotarła Helena Grabschrift, która z powodu wojny uciekła najpierw do Związku Radzieckiego a później przedostała się do Iranu – wiadomo jedynie, iż artystka zmarła w czasie wojny.

<sup>52</sup> Na proces kształtowania się świeckiej kultury żydowskiej, również sztuki, znacząco wpłynął – jeszcze przed okresem ożywienia w zakresie życia politycznego, jakie nastąpiło wśród Żydów na przełomie wieków – rosyjski krytyk Władimir Stasow, rozbudzając od lat sześćdziesiątych XIX w. wśród żydowskich elit zainteresowanie własnym dziedzictwem kulturowym. Obok syjonizmu ogromną rolę w procesie tym odegrał również jidyszyzm, nurt w kulturze żydowskiej ukształtowany na bazie poglądów żydowskiego historyka Szymona Dubnowa (1860–1941), znajdujący odzwierciedlenie w programach Bundu i Jidisze Folks Partai. Kolejnym ważnym etapem w dyskusji o sztuce żydowskiej, po V Kongresie Syjonistycznym, był rok 1910, kiedy tę problematykę z dużym zainteresowaniem podjęto skupione w Paryżu, w La Ruche, środowisko młodych twórców żydowskich z Europy Środkowej i Wschodniej. Tworzyli je między innymi Natan Altman, Leon Idenbaum, Chana Orłowa, Osip Zadkine oraz związani z pismem „Machmadim” – pierwszym periodykiem poświęconym sztuce żydowskiej – artyści: Marek Szwarc, Izaak (Icchak) Lichtenstein, Josif Czajkow, Leo Kenig. Dyskusja na temat sztuki żydowskiej toczyła się również w Rosji Radzieckiej – naturalnie do czasu. Jednym z najważniejszych w tej dziedzinie ośrodków był Kijów, gdzie u schyłku 1917 r. (albo w 1918) zawiązał się Centralny Komitet Ligi dla Kultury Żydowskiej (Kultur-Lige), z którym związani byli między innymi Boris Aronson i Isachar Ber Rybak. Znaczenie miały również Moskwa



przewijał się na stronach „Nowego Dziennika” z różnym natężeniem. Pytanie, czy dorobek żydowskich artystów wyróżnia się szczególnymi, rozpoznawalnymi cechami, zadawali sobie w Krakowie nie tylko żydowscy plastycy – wystarczy wspomnieć nazwiska osób, które wzięły udział w dyskusji toczącej się w Krakowie z inicjatywy członków Zrzeszenia w grudniu 1936 r.<sup>53</sup> Zainteresowanie zagadnieniem wykraczało zresztą zarówno poza środowisko artystyczne, jaki i krąg zwolenników i sympatyków syjonizmu – dość przypomnieć antysemitów, którzy z upodobaniem śledzili przejawy żydowskiego ducha w sztuce oraz jego „rozkładowego”, destrukcyjnego działania. Mniej kontrowersji wzbudzały dzieje sztuki żydowskiej.

Prezes Zrzeszenia, Leo Schönker, przypominał w artykule poświęconym polichromii bóżnic: „Pierwszym żydowskim artystą, z którym się spotykamy w historii narodu żydowskiego, o którym wspomina *Biblia*, był Becalel z pokolenia Jehuda. Nadzwyczaj szczegółowy opis wszystkich przez tego artystę wykonanych sprzętów przy świątyni żydowskiej, w ramach tak obszernego traktatu *Biblii*, wskazuje na olbrzymie zainteresowanie, już w owych czasach, sztuką plastyczną”<sup>54</sup>. Wykazując się znajomością problemu, autor przytaczał kolejny literacki dowód istnienia sztuki żydowskiej – biblijny „opis świątyni i pałaców króla Salomona, wykonanych przez żydowskiego artystę Chyroma z pokolenia Naftali”<sup>55</sup>. Schönker kontynuował wywód, zwracając uwagę czytelników na sceny figuralne, których twórcami byli Żydzi: niedawno odkryte w Palestynie mozaiki czy chociażby – skromne co prawda – przykłady żydowskiej sztuki figuralnej z Krakowa oraz Lublina.

Zakaz przedstawiania postaci, kilkakrotnie powtórzony w Pięcioksięgu Mojżesza, sprawił, że sceny figuralne należały w sztuce żydowskiej do rzadkości. Z tego samego względu, aż do XIX w. na europejskiej scenie artystycznej brakowało wybitnych artystów pochodzenia żydowskiego. Wierne trwanie wyznawców judaizmu przy tradycji sprawiło, że zarówno postronni, jak i sami Żydzi byli skłonni dawać wiarę teoriom, jakoby Żydom brakowało zmysłu plastycznego. Podstawowej przyczyny, dlaczego Żydzi tak długo stronili od pewnych form artystycznego wyrażania się, dość powszechnie upatrywano w religii. W Krakowie nikt nie zamierzał

i Odessa oraz Berlin początku lat dwudziestych. W Polsce najważniejszym środowiskiem, które podjęło owo zagadnienie, byli twórcy łódzkiej grupy „Jung Idysz”. Problem zajmował również związanego z grupą Henryka Berlewiego. Zob. N. Guralnik, *Jankiel Adler, europejski artysta w poszukiwaniu stylu żydowskiego*, [w:] *Jankiel Adler (katalog wystawy)*, Kolonia 1985, s. 215–229; J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987; idem, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich...*, s. 147–151, 204, 214–224; S.L. Wolitz, *The Jewish National Art Renaissance in Russia*, [w:] *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928* (katalog wystawy), Muzeum Izraela, red. R. Apter-Gabriel, Jeruzolima 1987, s. 21–40; idem, *A Jewish Kulturkampf in the Plastic Arts*, [w:] *The Emergence of Modern Jewish Politics. Bundism and Zionism in Eastern Europe*, red. Z. Gitelman, Pittsburgh 2003, s. 151–177; R.I. Cohen, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, Berkeley–Los Angeles 1998, *passim*.

<sup>53</sup> Por. rozdz. „Wykłady, odczyty...”, s. 94.

<sup>54</sup> L. Schönker, *Rozwój polichromii bóżnic*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 314, s. 9.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

poddawać w wątpliwość takiej opinii, niemniej z tymi, którzy tradycję religijną byli skłonni postrzegać jako główne źródło „niedorozwoju” sztuki żydowskiej, polemizował Henryk Weber – takie ujmowanie problemu, zdaniem krytyka, zawierało bowiem pewne nieścisłości. Pisząc o sztuce żydowskiej, postrzegając ją jako zjawisko analogiczne do sztuki mauretańskiej (autor miał na myśli zapewne bardziej ogólnie sztukę islamu), krytyk dowodził, że względy religijne na rozwój czy to sztuki mauretańskiej, czy żydowskiej oddziaływały dwojako – czasem hamując, tam gdzie zakaz religijny „kostniał w twarde i nieświadomy swego istotnego sensu przepis”, czasem sprzyjając, tam gdzie „kult motywu, narastające na nim podania i mity, wieloznaczność a czasem nawet i mglistość symboliki prowadziły do sztuki bujnej, zakorzenionej w pamięci wielu pokoleń, rozrastającej się w sposób organiczny coraz to nowymi i niespodziewanymi formami”<sup>56</sup>.

Weber dostrzegał związek między kultem, jakim otaczano przekładane na język sztuki symbole, a jakością wytworów artystycznych: „Nauki kabaliczne potrafiły postaciom zwierzęcym, roślinnym, rozmaicie wiązany liniom, a szczególnie literom, przyporządkować tyle znaczeń, umiały je otoczyć tak misternie tkanym światem dalekich sensów i półsensów, że z wyrosłego stąd dla nich kultu i nabożnego lęku wynikała dbałość o każdy szczegół, pietyzm dla każdej najdrobniejszej formy i jej cząstek”<sup>57</sup>. Jak dowodził krytyk, ograniczenia płynące z zakazów religijnych przytłaczały mierne talenty – wybitnym artystom dodawały wewnętrznych bodźców. Webera fascynowało bogactwo symboliki sztuki żydowskiej – wraz z nawarstwiającym się w niej dziedzictwem wieków, z których każdy w sztukę tworzoną przez wyznawców judaizmu „dorzucił swój ton, swój odcień i mrok” – w niej też dostrzegał największą wartość rytualnej sztuki żydowskiej<sup>58</sup>. Doceniając wartość żydowskiego rzemiosła i sztuki ludowej, krytyk nie był jednak zwolennikiem nadużywania przez współczesnych artystów żydowskich motywów, których źródłem była tradycyjna żydowska kultura.

Fakt, że w wieku XIX po raz pierwszy w dziejach sztuki europejskiej obok utalentowanych żydowskich rzemieślników pojawili się żydowscy artyści – malarze i rzeźbiarze, dość powszechnie wiązano ze zjawiskiem emancypacji Żydów, stwarzającej im „możliwość podobnego rozwoju w sztuce, jaki już dawno osiągnęli w nauce”<sup>59</sup>. W Krakowie stosunkowo dobrze znano nazwiska owych pierwszych malarzy wywodzących się ze środowiska żydowskiego: Israëlsa<sup>60</sup>, Pissara,

<sup>56</sup> H. Weber, *Żydowska sztuka ludowa. Na marginesie książki Dra M. Diamata*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 49, s. 9.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> S. Herstal, *Żydzi jako plastycy. Czy istnieje malarstwo żydowskie?*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 22, s. 8.

<sup>60</sup> Josef Israëls (1824–1911), malarz holenderski pochodzenia żydowskiego, uczeń P. Delaroché’a i H. Verneta. Otrzymawszy w dzieciństwie wychowanie religijne, pozostał wierny żydowskiej tradycji przez całe życie. Podejmował w swojej twórczości wątki żydowskie.



Liebermana, wystrzegano się wszakże uporczywego „anektowania” ich jako przedstawicieli żydowskiego malarstwa – w takim kontekście znacznie częściej można było przeczytać o Gottliebie, Hirszenbergu czy Chagallu.

Wypowiedzi na temat współczesnego żydowskiego malarstwa i jego sięgających w nieodległą przeszłość dziejów ukazywały się na łamach „Nowego Dziennika” zazwyczaj na marginesie innych artykułów, zwłaszcza recenzji wystaw, jakie organizowano w Żydowskim Domu Akademickim. Autorem większości z nich był Henryk Weber. W roku 1930 krytyk charakteryzował pokrótce historię żydowskiego malarstwa: „Przypadek dziejowy zrzucił, że pierwszy niejako wymarsz żydowskiego malarstwa na szerszą widownię przypada w okresie silnych jeszcze wpływów realizmu, szczególnie w tych ośrodkach, w których rozwijali się pierwsi, wybitniejsi nasi malarze. [...] Zbiega się to mniej więcej z fazą świetnego rozkwitu realistycznej literatury żydowskiej, której malarz podaje rękę do wspólnej wyprawy na... własną ulicę i własny dom, wraz z misterną pajęczyną jego nastrojów, wiekowością jego twarzy i liryczną powłoką jego wnętrza. We wnętrzu to wędruje się nieco później dalekie słońce, wyciągnie malarza w pejzaż, który przeorany nowymi zagadnieniami impresjonizmu, zajmie uwagę kilku znakomitych wśród nas artystów”<sup>61</sup>.

Dalej krytyk opisywał skłonności właściwe niektórym malarzom żydowskim, nie takie wszakże, które sam by cenił. Weber zarzucał malarzom żydowskim zbyt nie przywiązanie do motywu rodzajowego, „który tu i ówdzie zaczyna się [...] wyradzać w kult rekwizytu, jałowy etnografizm, jak gdyby na eksport obliczony, który kokietuje widza egzotyką tematu, bez wewnętrznego pokrycia”<sup>62</sup>. Nowy etap rozwoju żydowskiego malarstwa zacznie się, zdaniem krytyka, dopiero wtedy, „gdy na horyzoncie żydowskiego malarstwa zjawią się artyści z nowym bagażem idei, z nowym fermentem twórczym, który mieszkańców nad Sekwaną zaniepokoi groteskową wizją Witebska, tego wspólnego nam wszystkim Witebska – zjawią się z dziełami ściągniętymi wewnętrznym skurczem ekspresji, jak urywane krzyki, dobyte z wewnętrznych czeluści naszego życia. Ekspresjonizm Chagalla, Rybaka<sup>63</sup> i innych – podsumowywał Weber – to zwrot w rozwoju żydowskiego malarstwa, które wraz z literaturą naszą współczesną wyrosło na nowym przeorany gruncie społeczno-psychicznym ostatnich okresów”<sup>64</sup>.

Krytyk, wypowiadający się na temat sztuki żydowskiej na łamach syjonistycznej gazety, nie mógł nie spojrzeć na rozwój żydowskiego malarstwa w nieco

<sup>61</sup> H. Weber, *I Wystawa Malarzy Żydowskich w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 47, s. 7.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Isachar Ber Rybak (1897–1935) artysta rosyjski żydowskiego pochodzenia, przedstawiciel nurtu tzw. żydowskiego ekspresjonizmu. Związany z działającym w Kijowie u schyłku drugiej dekady XX w. Centralnym Komitetem Ligi dla Kultury Żydowskiej. Uważał, że żydowski folklor stanowi podstawę do stworzenia nowej żydowskiej sztuki narodowej.

<sup>64</sup> H. Weber, *I Wystawa malarzy...*

szerszym kontekście – społecznych i narodowych uwarunkowań. Stąd zapewne jego wypowiedź, brzmiąca nieco jak manifest: „W zdrowym organizmie narodowym spójność pomiędzy twórczością artystyczną a jej środowiskiem społecznym ujęta jest w stałe normy rozwojowe. Sprzyjające warunki obiektywne warunkują tam ciągłość kulturalnego rozwoju, swobodne narastanie tradycji artystycznej i aktywny, zorganizowany stosunek społeczeństwa do własnej sztuki. Ta ostatnia staje się w takich warunkach świadomym wykładnikiem wewnętrznej treści społecznego życia, historycznego i bieżącego, z którym sprzęgają ją głębokie więzy przynależności. Toteż godnym podziwu jest fakt – podkreślał Weber – że pomimo braku owych warunków młode malarstwo żydowskie wkroczyło na szeroki gościniec rozwoju, wyłoniło z siebie kilka wybitnych indywidualności o rozgłosie światowym i wykazuje silne i pogłębione zróżnicowanie kierunkowe”<sup>65</sup>.

Istnienie sztuki żydowskiej stanowiło w Krakowie fakt niebudzący wątpliwości. Krytycy związani z krakowskim Zrzeszeniem dość jednoznacznie postrzegali zarówno historię sztuki żydowskiej, jak i rolę, jaką sztuka ma do spełnienia w obrębie żydowskiej społeczności. Znacznie więcej problemów przyniosły krakowskiemu środowisku próby sformułowania, na czym miałyby polegać odrębność artystycznego dorobku Żydów. Odpowiedź na takie pytanie nie przysporzyłaby zapewne większych trudności krytykom związanym z narodowo-radykalnie nastrojoną częścią sceny politycznej, ci jednak ze znacznie większą pasją tropili ślady „zażydzenia” polskiej literatury, a nie polskiego malarstwa. Członkowie i sympatycy krakowskiego Zrzeszenia musieli zatem sami uporać się z problemem, ewentualnie posiłkując się poświęconą temu zagadnieniu literaturą<sup>66</sup>.

W roku 1930 Henryk Weber pisał: „Z coraz większą świadomością dąży teraz sztuka żydowska do wyłuskania elementów własnego stylu, dookoła którego eksperymentuje artysta nasz w dziedzinie malarstwa, rzeźby, architektury i teatru, splatając rzadkie i ledwo dostrzegalne nici w linię, po której dotrzeć ma do wierzchołków od wewnątrz dobytego, integralnego wyrazu”<sup>67</sup>. W innym miejscu krytyk formułował podobną myśl jeszcze bardziej wyraziście: „W całokształt współczesnej kultury malarskiej wprowadza ono [malarstwo żydowskie – N.S.] akord własny, kategorię odrębną, o dużych możliwościach rozwojowych”<sup>68</sup>. Weber, nie wątpiąc w odrębny charakter dorobku artystycznego Żydów, odrzucał pogląd, jakoby to tematyka stanowiła cechę wyróżniającą dzieła żydowskich artystów: „Nie

<sup>65</sup> Dokładnie: zróżniczkowanie kierunkowe. Ibidem.

<sup>66</sup> Ważniejsze pozycje: I.B. Rybak, B. Aronson, *Die wegen fun jidischen maleraj*, [w:] *Ojfgang*, Kijów 1919, s. 99–124; K. Schwarz, *Die Juden in der Kunst*, Berlin 1928; E. Cohn-Wiener, *Die jüdische Kunst*, Berlin 1929; F. Landsberger, *Einführung in die jüdische Kunst*, Berlin 1935 (szczeg. rozdz. 3: „Jüdischer Stil”); J. Adler, *Der weg fun jidischen kinstler. Isachar Ribak, sein leben und schafen*, Paryż 1937.

<sup>67</sup> H. Weber, *I Wystawa malarzy...*

<sup>68</sup> Ibidem.



ma tu mowy oczywiście o malarstwie żydowskim jako kategorii tematycznej. Pogląd ten pokutuje jeszcze wciąż w naiwnych umysłach i jest śladem zadawnionego, szczątkowego rozumowania. Bóżnica lub religijny obrzęd żydowski nie rozstrzyga o żydowskości obrazów Maurycego Gottlieba czy Hirszenberga, podobnie jak kontusze i postaci polskich królów nie wyczerpują polskości w dziełach Matejki. Cechy odrębnościowe tkwią tu o wiele głębiej i nie dadzą się złowić w materialną łupinkę rekwizytu<sup>69</sup>.

Krytyk nie odpowiadał na zasadnicze pytanie, wiernie trwał jednak przy stanowisku, że „kryterium narodowościowe” stanowi „poważne założenie badawcze”. Jak pisał: „Barok, rokoko, ekspresjonizm sprowadzane są przez najwybitniejszych historyków i teoretyków sztuki do narodowo-psychicznych pokładów, przy uwzględnieniu czynników dziejowych. Kubizm francuski, niemiecki ekspresjonizm i futurizm Włochów – oto wykładniki odnośnych kultur narodowych dziejowo uwarunkowane. Ta sama wieża Eiffla wypadnie inaczej na płótnie Delaunay’a niż Chagalla, a różnica da się sprowadzić do rozbieżności narodowych pierwiastków w obu tych strukturach artystycznych. Nie przesądza to oczywiście sprawy powszechności oddziaływania tych dzieł i nie uszczupla ich zakresu odczytywalności. Wprowadzają one jedynie zróżnicowanie i wzbogacenie jakościowe w całość kształtu artystycznej kultury, rzucają nowy ton barwny na jej paletę”<sup>70</sup>. Niestety wypowiedzi Henryka Webera nie towarzyszyło wyjaśnienie, na czym ów narodowy pierwiastek miałyby polegać – chociażby u Chagalla.

Można odnieść wrażenie, że krytykowi łatwiej było rozstrzygnąć, co nie przesądza o „żydowskości” dzieła sztuki, niż co o niej stanowi. Relacjonując próby stworzenia stylu narodowego przez żydowskich artystów, Weber stwierdzał z nieskrywaną rezerwą: „Pewna grupa żydowskich malarzy [...] usiłowała za wszelką cenę nadać swojemu malarstwu cechy narodowej odrębności i czerpała je z gettowych i pogromowych nastrojów, rozpogadzanych alegoriami lepszego jutra. Nie malowano żywej zmysłowości zjawisk, lecz symbole, uckliwione losy środowiska i dziejowe motywy. Ponadto pod wpływem popularnego jeszcze secesjonizmu starano się z religijnych sprzętów (menorah i in.) wysnuć odrębną ornamentykę, która w owym czasie rozpanoszonego zdobnictwa miała się stać podstawą narodowego stylu”<sup>71</sup>.

Zatem ani nie na temacie, ani nie na przedstawianiu na płótnie odpowiednich rekwizytów polegał odrębny charakter malarstwa żydowskiego. Podobny pogląd wyrażał Mané-Katz, indagowany na ten temat przez Mojżesza Kanfera. „Nie narzucajmy artystom jakiś dogmatów – apelował malarz – nie żądamy specjalnego kultu dla zewnętrznych emblematów żydostwa; gdy artysta jest Żydem,

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> H. Weber, *Wystawa jubileuszowa Abrahama Neumana*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 42, s. 13.

to żydowskie na świat spojrzenie przemówi do nas nawet z pejzażu<sup>72</sup>. Wypowiedź Mané-Katza w pewien sposób uzupełniał Henryk Weber, odpowiadając na pytanie (z pewnym jakby zniecierpliwieniem) o odrębność narodową twórczości pejzażysty Abrahama Neumana. Jego zdaniem w przypadku Neumana „narodową wartość posiadał sam fakt, że wbrew pochopnym i złośliwym opiniom o braku wrażliwości zmysłowej i świeżego stosunku do przyrody ukazało się żywe zaprzeczenie: pejzażysta, który z wierzbami, stawami i zmierzchami zimowymi był na tak samo poufałej stopie, co jego nieżydowscy koledzy, którzy mu też zapewne tej poufałości nie bronili<sup>73</sup>.”

Niektórzy z artystów udzielali równie enigmatycznych odpowiedzi na pytanie o istotę sztuki żydowskiej. Natan Szpigiel stwierdzał, że „malarze żydowscy wnoszą w sztukę romantyzm dawnych zaułków żydowskich, niepokój starej rasy żydowskiej, która wciąż czeka na swego Mesjasza...<sup>74</sup>”. Henryk Weber istotnie dostrzegł ładunek mistyki i romantyzmu w malarstwie Szpigla – „nastawionym *a priori* na żydowskość” – nie potwierdzał wszakże opinii malarza, że to właśnie mistycyzm czy swoistego rodzaju romantyzm znamionuje dorobek żydowskich artystów<sup>75</sup>. Sprzymierzeńca Natan Szpigiel znajdował natomiast w osobie Alfreda Aberdama, który również wierzył, że to właśnie „pęd ku romantyzmowi” stanowi cechę wyróżniającą dzieła artystów żydowskich<sup>76</sup>.

Inni malarze, chociaż nie poddawali w wątpliwość tezy o odrębnym charakterze żydowskiego malarstwa, nawet nie próbowali jej udowodniać. Emil Schinagel ograniczał się do konstatowania, że paryscy malarze żydowskiego pochodzenia są przedstawicielami nie tylko szkoły paryskiej, ale również „*sui generis* malarstwa żydowskiego, które w chwili obecnej coraz to silniej zarysowuje w historii sztuki swoje oblicze<sup>77</sup>”. Bencjon Cukierman, odpowiadając na pytanie zadane przez Mojżesza Kanfera, wyjaśniał najprościej jak umiał: „musi istnieć sztuka żydowska, ponieważ mamy malarzy żydowskich związanych organicznie z żydostwem, wychowanych w atmosferze żydowskiej i tworzących dlatego sztukę żydowską<sup>78</sup>”.

Ciekawiej na ten sam temat wypowiadał się Abraham Neuman. Malarz stwierdził między innymi: „Charakterystyką a zarazem i siłą żydowskich twórców jest brak tradycyjnej udeptanej drogi. Nie są związani artystyczną przeszłością, nie

<sup>72</sup> (-si) [M. Kanfer], *Mané Katz. Rozmowa z artystą przed wystawą jego obrazów*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 106, s. 8.

<sup>73</sup> H. Weber, *Wystawa jubileuszowa...*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 42, s. 14.

<sup>74</sup> M. Kanfer, *Literatura w malarstwie. Rozmowa z Natanem Szpiglem*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 23, s. 8–9.

<sup>75</sup> H. Weber, *Obrazy Natana Szpigla*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 9, s. 10–11.

<sup>76</sup> M. Kanfer, *Literatura w malarstwie. Rozmowa z Alfredem Aberdamem...*, s. 15.

<sup>77</sup> E. Schinagel, *Sztuka współczesna. Mané-Katz*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 118, s. 8.

<sup>78</sup> M. Kanfer, *Malarz który tęskni za Palestyną. Rozmowa z Ben Cjonem Cukiermanem*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 276, s. 9–11.



zabija ich szablon własnej malarskiej kultury. Dlatego są najbardziej rewolucyjni i w ciągłym poszukiwaniu nowych dróg<sup>79</sup>.

Problem, czy istnieje sztuka żydowska, był w Krakowie szeroko dyskutowany zwłaszcza na przełomie lat 1936 i 1937. Nie znamy też, jakie zgłaszaali uczestnicy kilku dyskusji, które odbyły się z inicjatywy Zrzeszenia w salach Żydowskiego Towarzystwa Teatralnego w grudniu 1936 r. Wiemy natomiast nieco na temat wykładu Otto Schneida pt. *Istota sztuki żydowskiej*, który odbył się w Krakowie w styczniu 1937 r. Relację ze spotkania z kierownikiem wileńskiego Muzeum Żydowskiego (przy Żydowskim Instytucie Naukowym JIWO) zamieścił na łamach „Nowego Dziennika” Henryk Weber. Krytyk docenił gruntowną erudycję Schneida oraz jasność wyводу, jednakowoż pewne koncepcje wysunięte przez prelegenta uznał za przeholowane – oparte na „ogólnikowych, czasem bardzo śmiałych chwytach teoretycznych”<sup>80</sup>.

Czyżby taka ocena wypowiedzi bądź co bądź autorytetu w sprawie sztuki żydowskiej dowodziła rosnącego sceptycyzmu Henryka Webera w tej kwestii? Jest to prawdopodobne tym bardziej, że, jak się wydaje, poglądy krytyka z czasem ewoluowały. Takie wrażenie można odnieść, gdy porówna się przytoczoną wyżej wypowiedź Webera z 1930 r. z jego późniejszymi o cztery lata słowami, brzmiącymi nieco jak upomnienie (czy przestroga): „Nie nadużywajmy aktu «żydowskości w sztuce». Można by oczywiście tu i ówdzie wykazać przejawy żydowskiej mentalności w plastyce przy pewnej fantazji (rasistycznej?...). Ale przecież w pierwszym rzędzie chodzi o sam poziom, o to czy malarstwo jest dobre czy złe...”<sup>81</sup>. Biorąc pod uwagę teksty krytyczne pisywane wiele lat przez Henryka Webera, właśnie tę wypowiedź krytyka można uznać za jego swoistego rodzaju *credo* – również wtedy, gdy wypowiadał się na temat sztuki żydowskiej.

Niewykluczone, że Weber poczuł się sprowokowany do takiej konkluzji jednym z toczonych w Krakowie sporów. Wspominał o nim w styczniu 1934 r. na łamach „Nowego Dziennika” malarz Stanisław Herstal. Pytanie, które rozpoczęło dyskusję, dotyczyło „celowości żydowskich związków artystycznych”<sup>82</sup>. Podczas spotkania wyrażono wątpliwość: „czy istnieje w ogóle malarstwo żydowskie? – nie usłyszałem żadnej konkretnej odpowiedzi”, relacjonuje Herstal, a następnie tłumaczy: „Nic dziwnego, bo kwestia ta jest dosyć zawiła. Z jednej strony nie można znaleźć żadnych kryteriów, które złożyłyby się na cechy charakterystyczne sztuki żydowskiej (oczywiście stale mam na myśli tylko sztuki plastyczne), z drugiej strony jednak malarze Żydzi wykazują najczęściej pewne skłonności w sztuce, im tylko właściwe. Ponieważ te ostatnie wyływają raczej z mentalności Żydów jako

<sup>79</sup> A. Neuman o tzw. szkole paryskiej, „Nowy Dziennik” 1932, nr 99, s. 9–10.

<sup>80</sup> H. Weber, *Istoty sztuki żydowskiej*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 31, s. 8.

<sup>81</sup> H. Weber, *Wskrzieszenie „Zrzeszenia”...*

<sup>82</sup> S. Herstal, *op. cit.*

rasy, a nie z kultury żydowskiej, więc ustaliliśmy *ad hoc*: nie ma malarstwa żydowskiego, są tylko malarze-Żydzi”<sup>83</sup>.

Łatwo się domyślić, że przedmiotem dyskusji na temat celowości żydowskich związków artystycznych było krakowskie Zrzeszenie. Trudniej rozstrzygnąć, kto znalazł się wśród interlokutorów Stanisława Herstala. Jeżeli jednym z nich istotnie był Henryk Weber, to znając opinię Herstala o właściwych Żydom skłonnościach w sztuce wynikających z ich mentalności jako rasy, łatwiej zrozumieć, skąd wziął się sarkazm (lub niepokój) Webera, który w porę chyba dostrzegł, na jakie manowce może zaprowadzić usilne doszukiwanie się odrębnych cech w dorobku żydowskich artystów.

Chociaż teza Herstala budziła opór nawet w latach trzydziestych – gdy retoryka szafująca pojęciem rasy nie wywoływała jeszcze tak złowrogich skojarzeń jak obecnie – to jednak jej część: „nie ma malarstwa żydowskiego, są tylko malarze Żydzi”, wniosek do którego wspólnie doszli rozmówcy Herstala, należy uznać za stanowisko, z którym zgodziłaby się spora część przedstawicieli żydowskiego środowiska artystycznego w Krakowie. „Sztuka żydowska” była kategorią dość powszechnie i z przekonaniem stosowaną w Krakowie – kategorią bez mała polityczną, zwłaszcza gdy pojawiała się na ustach działaczy syjonistycznych: Chaima Hilfstaina, który rozrzucał przed sztuką żydowską wspaniałe perspektywy rozwoju „wraz z odrodzeniem narodu i własnej ojczyzny”, czy Ozjasza Herschdörfera, który artystów żydowskich nazywał „pracownikami sztuki żydowskiej”. Mimo to nie wydaje się, aby posługujący się owym pojęciem artyści czy krytycy mieli na myśli wiele więcej, niż stwierdzenie faktu, że twórca, autor dzieła sztuki był Żydem.

Definicji „sztuki żydowskiej” nie sformułowano *explicite* w żadnym z tekstów związanych z krakowską organizacją, co utrudnia wysnucie ostatecznych wniosków na temat poglądów, jakie podzielali członkowie Zrzeszenia w tej kwestii. Z pewnością większości krytyków i artystów, którzy zamieszczali na łamach „Nowego Dziennika” refleksje związane z działalnością krakowskiej organizacji, wspólne było przekonanie, że posługiwanie się pojęciem „sztuki żydowskiej” w odniesieniu do twórczości współczesnych żydowskich artystów jest w pełni uzasadnione. Takiemu przeświadczeniu wtórowały jednakże rozliczne wątpliwości, z których może najpoważniejsza zawierała się w pytaniu: czy dyskusja o istocie sztuki żydowskiej ma w ogóle sens? Czy odpowiedź na tak postawione pytanie jest kwestią zasadniczej wagi? I gdzie można zabrnąć, uporczywie starając się dowieść tezy o odrębnym charakterze dorobku żydowskich artystów? Odpowiedź zależała nie tyle od logiki, co od przekonań politycznych dyskutantów.

Analizując z perspektywy czasu poglądy, jakie głoszono w Krakowie na temat „sztuki żydowskiej”, trudno oprzeć się wrażeniu, że w istocie większe znaczenie od ustalenia (choćaby w przybliżeniu), jak się w Krakowie odnoszono do owej

<sup>83</sup> Ibidem. Warto to stanowisko zestawić z poglądami Marka Szwarca. Zob. M. Szwarz, *Sztuka a Żydzi*, „Tel Awiw” 1919, z. 4.



kwestii, ma sam fakt, że taka dyskusja w ogóle się toczyła. Debata stanowiła jeden ze sposobów, w jaki odzwierciedlała się niezwykle skomplikowana i nabrzmiała od problemów – politycznych, ekonomicznych, społecznych – polska rzeczywistość lat międzywojennych, państwa wielonarodowego, którego obywatele, zwłaszcza przedstawiciele mniejszości, musieli uporać się z trudnym problemem kulturowej i narodowej identyfikacji.

Rozterki na tym tle nie omijały również Żydów, którzy zasadniczo przez stulecia stanowili w państwie polskim mniejszość nie tyle narodową, ile religijną, etniczną. Poglądy w tej kwestii poczęły ulegać zmianie u schyłku XIX w., gdy zaczęła się upowszechniać ideologia syjonistyczna. Syjoniści pragnęli uczynić z Żydów naród: silny, spójny, zdolny stawić czoła narastającym problemom, z których najpoważniejszy, nacjonalizm – wraz z pogłębiającym się antysemityzmem – zaczynał stanowić dla Żydów coraz poważniejsze zagrożenie i to szczególnie w tej części Europy, gdzie żyło ich najwięcej.

Pytanie o charakter sztuki żydowskiej stanowiło zaledwie jeden z elementów szeroko zakrojonej kampanii syjonistycznej, równocześnie – znak czasów, bowiem pytanie o narodowy charakter sztuki zadawali sobie w okresie międzywojennym nie tylko Żydzi. By nie sięgać daleko wystarczy wskazać Polaków, dla których kwestia odrębności sztuki polskiej również stanowiła żywotny problem. Polacy nie pytali wszakże, czy istnieje polska sztuka, ale jak pogłębić jej narodowy charakter – a tym bardziej nie zatracić go pod wpływem nieuchronnych przecież zapożyczeń, by wspomnieć chociażby o wpływie malarstwa francuskiego na malarstwo polskie<sup>84</sup>. Naturalnie nie brakowało też krytyków, których owo zagadnienie

<sup>84</sup> Problem polskiej sztuki narodowej obecny w dyskusjach toczonych przez artystów i krytyków w latach dwudziestych nie tracił na aktualności również w następnej dekadzie. W Krakowie forum sporu toczonego między zwolennikami polskiej sztuki narodowej opartej na rodzimych wzorach – twórczości sięgającej do tradycji, owocującej dziełami o wyraźnym, odrębnym, polskim charakterze oraz twórcami i krytykami przekonanymi o korzyściach płynących z absorbowania pewnych wzorów obcych, stanowił między innymi „Głos Plastyków”. Na jego łamach w roku 1932 swój artykuł: *Zagadnienie odrębności polskiego malarstwa* (nr 1, s. 6–8) opublikował Henryk Godlib, z wyraźną aprobatą wypowiadający się na temat sztuki francuskiej, upatrujący w jej wpływach na sztukę polską szansy na podniesienie poziomu tej drugiej. „Odważne poglądy na polską plastykę” prezentował również Tytus Czyżewski, jeden z redaktorów czasopisma (zob. A. Soczyńska, *Tytus Czyżewski, malarz, poeta*, Warszawa 2006, s. 185 oraz: T. Czyżewski, *Tytus Czyżewski [z powodu...]*, „Głos Plastyków” 1934, nr 9–12, s. 133; idem, *Wystawy i projekty*, „Dziennik Poznański” 1934, nr 54, s. 2–3; idem, *Kilka słów o wystawie malarstwa francuskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Głos Plastyków” 1937, nr 1–7, s. 84). Istotna w dyskusji okazała się również zamieszczona na łamach czasopisma *Ankieta rzeźby*, „Głos Plastyków” 1937–1938, nr 1–7, s. 42–44. Zob. też: J. Sosnowska, *Kapiści na tle dyskusji o sztuce narodowej*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950* (Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki PAN i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie), Warszawa 1998, s. 211–225; A. Chmielewska, *Spory o polską sztukę narodową i polski styl narodowy w okresie międzywojennym*, „Ikonotheka” 18, 2005, s. 71–85.

interesowało w niewielkim stopniu, jak i takich, dla których problem sztuki narodowej zasadniczo sprowadzał się do kwestii, jak bezwarunkowo chronić sztukę polską od „obcych” wpływów, zwłaszcza wpływu żydowskiego – najniebezpieczniejszego z nich, jak uważali niektórzy.

Lata międzywojenne stanowiły bardzo szczególny okres historii polskich Żydów – nie tylko dlatego, że zasadniczo stanowiły teże historii epilog. Był to okres, kiedy mury rzeczywistego i przysłowiowego getta opuściła spora grupa Żydów; modernizacja poczyniła znaczne postępy głównie wśród mieszkańców dużych miast. Jednocześnie ci sami ludzie, silnie związani z polską kulturą, z trudem znajdowali sobie miejsce w polskim społeczeństwie. Dla wielu z nich, nie tylko tych, których rozczarowała pozorność asymilacji, alternatywę stanowił syjonizm, ruch współtworzony przez przedstawicieli społeczności żydowskiej, którzy niejednokrotnie zdążyli ulec daleko posuniętej polonizacji<sup>85</sup>. Nie inaczej działo się w Krakowie, gdzie spolonizowane były nie tylko żydowskie elity, inteligencja, artyści, ale również syjonistyczni przywódcy. Czy była to sytuacja paradoksalna, czy należy sobie wyobrazić, że żydowscy mieszkańcy Krakowa żyli w stanie permanentnego rozdarcia, miotani między tym, co wiązało ich z życiem społeczności żydowskiej, a tym, czym przesiąkli jako Polacy? Być może sprzeczność, jaką chciałoby się obecnie dostrzegać w takim stanie rzeczy, nie stanowiła sprzeczności dla tych, którzy doświadczali takiej sytuacji.

Podwójna, polska i żydowska identyfikacja narodowa była niewątpliwie udziałem wielu członków krakowskiej organizacji artystów żydowskich – twórców, z których spora część znakomicie funkcjonowała w pozażydowskim środowisku, biorąc aktywny udział w polskim życiu artystycznym. Właśnie w takim kontekście czymś szczególnym wydaje się fakt, że niezależnie od sukcesów odnoszonych na szerokim forum publicznym (liczne wystawy, zainteresowanie krytyków), wielu artystów żydowskich nadal odczuwało potrzebę przynależności do własnej – żydowskiej – organizacji artystycznej. Zjawisko to wydaje się tym bardziej interesujące, że na temat więzów, jakie łączyły twórców pochodzenia żydowskiego aktywnych w różnych dziedzinach życia artystycznego i naukowego z żydostwem, z tradycyjną kulturą, religią, wiadomo stosunkowo niewiele. Z pewnością z rozmaitych publikacji znacznie więcej można się dowiedzieć na temat wkładu twórców pochodzenia żydowskiego w polską kulturę czy też fascynacji polskością, jakiej ulegała żydowska inteligencja. A przecież związek ten bywał niejednokrotnie znacznie głębszy, niżby można się spodziewać po młodych twórcach żydowskich przynależących do kręgów awangardy poetyckiej czy artystycznej. Z tradycyjną kulturą żydowską mocno związanych było również wielu członków krakowskiego Zrzeszenia, mimo że malując portrety czy akty wielu z nich daleko odbiegało od zasady

<sup>85</sup> Por. J. Żyndul, *Z getta do asymilacji. Żydzi w poszukiwaniu tożsamości*, [w:] *Tematy żydowskie*, red. F. Tarba, R. Tarba, Olsztyn 1999, s. 68; A. Hartglas, *Na pograniczu dwóch światów*, Warszawa 1996.



sformułowanej w Biblii: „nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu, tego co jest na niebie wysoko, ani tego co jest na ziemi nisko, ani tego co jest w wodach pod ziemią!”<sup>86</sup>.

Wiadomo, że wśród członków krakowskiego Zrzeszenia nie brakowało artystów, dla których judaizm oznaczał coś więcej niż czystą formalność – znak przynależności do pewnej grupy ludzi, mniejszości narodowej czy wyznaniowej. Religijnym Żydem, studentem bet ha-midrasy<sup>87</sup>, z którego, jak pisał Mojżesz Kanfer, wyniósł „wiarę głęboką”, religijność, która nie była „czymś zewnętrznym, lecz wyrosła organicznie z gleby jego duszy”, był Natan Szpigiel, łódzki malarz, który wiele podróżował, zawsze wracał jednak do kraju, bo tworzyć mógł „tylko w Polsce, gdzie żyje środowisko żydowskie, z którym nierozzerwalnymi złączony jest więzami. [...] Jeszcze teraz jest tradycjonalistą religijnym, chociaż to ukrywa nie tylko przed światem, ale przed sobą samym”, dodawał Kanfer<sup>88</sup>. Wiadomo, iż solidne wykształcenie religijne odebrali również Bencjon Cukierman i Leon Lewkowicz<sup>89</sup>.

Judaizmem, kwestią pogodzenia tradycyjnych zasad wynikających z wyznawanej przez Żydów religii z uprawianą przez siebie profesją, szczerze przejęty był Leo Schönker, wieloletni prezes Zrzeszenia<sup>90</sup>. Malarz wielokrotnie zasięgał opinii rabinów, na ile malowanie postaci – sztuka figuratywna, kłóci się z przepisami religijnymi. Wnioskami, do jakich doszedł, nie omieszczał podzielić się z czytelnikami „Nowego Dziennika”. „Sens ograniczenia jest u nas zupełnie jasny – pisał artysta. – Chodziło o niestwarzanie sobie bożków”. Malarz przywoływał nazwiska rabinów żyjących w XVI w., twierdzących, że „zakaz dotyczy tworzenia plastyki ciosanej, co zaś dotyczy polichromii płaskiej, musi malarz się wystrzegać malowania aniołów i unikać twarzy zupełnie wyrazistych”. Jak zauważał Schönker, szczególnie obecnie pokonanie tego rodzaju ograniczeń nie stwarzało artyście większych trudności. „Dzisiejsze [...] kierunki modernistyczne – pisał malarz – dają tyle możliwości czy przez odpowiedni ruch postaci, czy przez oświetlenie odtworzonej sceny na obrazie, by zastosować się w pełni do powyższych zastrzeżeń”.

<sup>86</sup> Biblia Tysiąclecia, Poznań–Warszawa 1990, Wj 20,4.

<sup>87</sup> Bet ha-midrasy (hebr. dom nauki), szkoła, biblioteka, miejsce studiów, dyskusji, spotkań, centrum życia towarzyskiego i kulturalnego członków danej społeczności żydowskiej, pełniące nie rzadko również funkcję synagogi.

<sup>88</sup> M. Kanfer, *Literatura w malarstwie. Rozmowa z Natanem Spieglem...*, s. 8–9.

<sup>89</sup> Z kolei ze wspomnień rodziny innego artysty Karola Förstera wynika, iż jego związek z żydowską tradycją i religią był minimalny. Opinię tę potwierdzałyby związki artysty – raczej luźne, towarzyskie, ze środowiskiem członków KPP. Kontakty takie utrzymywali również Syriusz Korngold i Henryk Weber, co temu ostatniemu bynajmniej nie przeszkadzało w publikowaniu na łamach syjonistycznej gazety. J. Roth, *Ze wspomnień kapeowca...*, s. 261–268; Archiwum Państwowe w Krakowie, StGKr 469.

<sup>90</sup> Jako człowieka religijnego, który potrafił czynnie brać udział w zbiorowej modlitwie, wspominał Leo Schönkera w rozmowie z autorką jego syn, Henryk Schönker.

Schönker zakończył obszerny artykuł (poświęcony polichromii bóżnic) słowami, które nie pozostawiają wątpliwości co do autentycznego zaangażowania religijnego artysty: „Jeżeli świątynia nasza będzie upiększona prawdziwymi tworam i sztuki, chodzenie do bóżnic będzie nawet dla postępowych rzeczą serca, dla młodzieży zaś nauką, dla artystów zaś sposobnością oddania swego najlepszego ja dla Tego, który wzniecił ogień talentu w wdzięczności Wiekuistemu”<sup>91</sup>.

Nie wydaje się, aby apel Schönkera, który optował za wprowadzeniem sztuki figuratywnej do synagogi, był w Krakowie szczególnie kontrowersyjny. Świadczyły o tym fakty. Żydowski artyści w Krakowie skupiali na sobie uwagę i dużą sympatię różnych kręgów żydowskiego społeczeństwa. Ich działalność popierały takie osoby i instytucje, że mogłoby to budzić pewne zdumienie. Gorącym orędownikiem wszelkich poczynań „braci artystycznej” był rabin krakowskiej synagogi postępowej, Ozjasz Thon, który jak mógł, starał się wspierać żydowskich artystów, chociażby troszcząc się o zamówienia dla nich, sam wielokrotnie pozując im do portretów<sup>92</sup>. Żydowskie środowisko artystyczne otwarcie popierała również gmina żydowska, by wspomnieć tylko wystawę zorganizowaną w kahale latem 1934 r. Członkowie Zrzeszenia wykonywali prace w krakowskich bóżnicach<sup>93</sup>, a członkowie zarządu tychże najprawdopodobniej bywali na wystawach organizowanych w Żydowskim Domu Akademickim. Tak można sądzić, skoro zdarzało się, jak informowano na łamach „Nowego Dziennika”, że wystawy Zrzeszenia pociągały za sobą konkretne zamówienia u artystów składane przez administratorów synagog. Zamówienie takie otrzymał w 1934 r. od zarządu bóżnicy przy ulicy Szpitalnej warszawski artysta Józef Śliwniak, właśnie w związku z wystawą artysty odbywającą się wiosną tego roku przy ulicy Przemyskiej<sup>94</sup>.

Liberalna postawa cechowała nie tylko postępowców. Leo Schönker zaczął cytowany wyżej artykuł od informacji, że powzięto zamiar, aby wykonanie polichromii w szesnastowiecznej synagodze *Remu* powierzyć Leopoldowi Pilichowskiemu, jednemu z najbardziej cenionych malarzy żydowskich w środowisku krakowskich syjonistów<sup>95</sup>. Planu nie zrealizowano, gdyż Pilichowski zmarł w 1933 r., niemniej niezwykle ważna jest informacja, że snuto w Krakowie tego rodzaju projekty. Wszystkie wspomniane wyżej fakty wskazywałyby, że w istocie rozdźwięk

<sup>91</sup> L. Schönker, *Rozwój polichromii...*, s. 10.

<sup>92</sup> Ozjasz Thon zupełnie otwarcie i z nieskrywaną nadzieją wypowiadał się o działalności żydowskich artystów. Zob.: *Posel Thon...* Zob. też: przyp. 8, s. 200.

<sup>93</sup> Leo Schönker wykonał polichromie w sali męczyzn w synagodze Wolfa Poppera – uległy one zniszczeniu. W nieistniejącej dzisiaj synagodze przy ulicy Szpitalnej malowidła wykonał Emil Schinagel. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. VI: *Kazimierz i Stradom – judaika: bóżnice, budowle publiczne i cmentarze*, red. I. Rajdych-Samkowa, J. Samek, Warszawa 1995, s. 21.

<sup>94</sup> *Dziś zamknięcie wystawy Zrzeszenia Artystów Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 85, s. 9.

<sup>95</sup> L. Schönker, *Rozwój polichromii...*, s. 9.



między prawowiernymi wyznawcami judaizmu a artystami, którzy nie stronili bynajmniej od motywów figuralnych w swoim malarstwie, był mniejszy, niżby się można spodziewać. Trudno się wręcz doszukać śladów, jakoby na linii synagoga – żydowskie środowisko artystyczne istniało jakiegokolwiek napięcie.

## Wnioski

Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy nie było ugrupowaniem artystycznym *sensu stricto*, raczej organizacją zawodową. Aby zostać jego członkiem, nie musiało się być zwolennikiem określonej ideologii artystycznej, wystarczyło być żydowskim artystą. Z tego faktu wynikała nie tylko różnorodność tendencji artystycznych, jakim ulegali twórcy związani z organizacją, ale również zauważalna różnica poziomu reprezentowanego przez artystów biorących udział w wystawach Zrzeszenia. Wśród członków organizacji nigdy nie pojawiło się dążenie do stworzenia jakiegokolwiek wspólnego programu, który dotyczyłby czegoś więcej niż regularnego prezentowania własnego dorobku czy też edukacji i popularyzowania zagadnień artystycznych w obrębie żydowskiego społeczeństwa. Dlatego pytanie, czy dorobek artystów związanych z organizacją wyróżniały jakieś cechy charakterystyczne, czy wykazywali oni w zakresie sztuki szczególne predyspozycje, upodobania, czy fakt współtworzenia tej samej organizacji artystycznej znajdował odzwierciedlenie w twórczości jej członków, mimo że nasuwa się niejako samoczynnie, nie stanowi najistotniejszej kwestii dotyczącej działalności krakowskiego Zrzeszenia. Chociaż można posegregować dokonania członków ZZAMR na kilka zasadniczych grup, przypisać artystów określonym zjawiskom obecnym na polskiej scenie artystycznej lat trzydziestych, doszukiwanie się głębszych zależności w twórczości artystów związanych z organizacją musi się jednak okazać czynnością skazaną na niepowodzenie. Nie mogłoby być inaczej, skoro rekrutacja członków organizacji odbywała się na podstawie kryteriów narodowych, a nie artystycznych.

Godnych rozważenia wydaje się natomiast kilka innych kwestii. Odpowiedzi wymagałoby przede wszystkim pytanie, dlaczego wśród krakowskich artystów w ogóle pojawiła się inicjatywa utworzenia odrębnej organizacji, skupiającej wyłącznie twórców żydowskich. Dlaczego artyści, którzy nierzadko aktywnie uczestniczyli w polskim życiu artystycznym, podejmowali wysiłek urządzania wystaw



osobno, w pomieszczeniach, które bynajmniej nie były galerią i, oceniając kryteriami międzywojennego Krakowa, położone były raczej na uboczu? Czy decyzja o utworzeniu własnej organizacji została podjęta przez artystów samorzutnie, czy też – przynajmniej w jakimś stopniu – została wymuszona przez sytuację, narastające w państwie problemy na tle narodowościowym, niechęć, z jaką Żydzi spotykali się w niektórych środowiskach, trudności, z jakimi żydowscy artyści musieli się zmagać jako członkowie nieżydowskich grup i stowarzyszeń? To ostatnie zagadnienie można potraktować znacznie szerzej: jak w istocie należałoby postrzegać żydowski nacjonalizm? Jako nieodzowny, nieunikniony etap procesu emancypacyjnego Żydów czy też konsekwencję pogłębiających się w Europie nastrojów nacjonalistycznych? Rozstrzygnięcia wymagałaby również kwestia, co w istocie w środowisku żydowskich artystów skupionych wokół krakowskiej organizacji oznaczał syjonizm. Na ile w opisie nastrojów towarzyszących działaniom krakowskich artystów przydatne jest powszechne rozumienie tego terminu?

Odpowiedzi na niektóre z postawionych tu pytań częściowo zostały udzielone już w poprzednich rozdziałach. Członkowie krakowskiej organizacji nawet jeżeli nie angażowali się politycznie, przychylnie odnosili się do idei głoszonych przez syjonistów. Bez wątplenia czuli się Polakami, ale czuli się również Żydami, przedstawicielami społeczności o bogatej historii i kulturze, które warte są pielęgnowania i mogą stanowić przedmiot dumy. Fakt przynależności do Zrzeszenia Żydowskich Artystów stanowił jednoznaczny dowód, że członkowie organizacji utożsamiali się z tą kulturą, dostrzegali własną odrębność, akceptowali ją, niejednokrotnie odnosili się do niej w sposób afirmatywny.

Taka postawa bynajmniej nie charakteryzowała ogółu żydowskiego społeczeństwa. Obok syjonistów nadal znaczny odsetek tej społeczności stanowili tradycjonalisci, którzy najczęściej ani z syjonistami, ani z nie-Żydami nie chcieli mieć nic wspólnego, a także przedstawiciele lewicy, którzy owszem, popierali rozwój żydowskiej kultury, od syjonizmu jednak się odżegnywali<sup>1</sup>, oraz znajdujący się w najtrudniejszej sytuacji – zwolennicy asymilacji, od których z kolei stronili i o których z pogardą wyrażali się syjoniści. Prawdziwa natura owej niechęci syjonistów do „asymilantów” pozostanie kwestią nie do rozstrzygnięcia – ile było w niej rzeczywistego potępienia dla ludzi, którzy skłonni byli wyrzekać się własnych korzeni, a ile przekonania o nieskuteczności takiego działania i nieuniknionej porażce, jaka w końcu musi spotkać tych, którzy ulegli iluzji, że tożsamość można sobie wybrać albo zamienić.

Równie trudno byłoby udzielić jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, jak w istocie należałoby postrzegać fakt, że tak wielu żydowskich nacjonalistów, niechętnych asymilacji, konsekwentnie dających wyraz swojej żydowskiej tożsamości,

<sup>1</sup> Przypadek Bundu, w przededniu drugiej wojny światowej najważniejszego w kraju żydowskiego ugrupowania politycznego. Por. przyp. 3, s. 198. Uwaga naturalnie nie dotyczy lewego skrzydła obozu syjonistycznego.

niejednokrotnie skłonnych było z równą dumą, jak to, co żydowskie, traktować to, co w ich dziedzictwie kulturowym było polskie. Czy taka postawa stanowiła swoistego rodzaju fenomen, czy też należałoby ją uznawać za coś zupełnie naturalnego? Czy istotnie budzi zdziwienie fakt, że wśród syjonistów znajdowało się tak wielu ludzi rozmiłowanych w polskiej literaturze lub takich, którzy pisali po polsku wiersze, świętowali rocznice polskich powstań, czcili datę odzyskania niepodległości? Odpowiedź zależy poniekąd od definicji, co w istocie znaczyło być syjonistą.

W najbardziej podstawowym zakresie określenie takie oznaczało poparcie dla idei stworzenia państwa żydowskiego – gotowość osiedlenia się w nim – i nawet w tym najbardziej zasadniczym z ujęć nie było sprzeczne z poczuciem polskiego patriotyzmu. Zawężając definicję, próbując zawrzeć w niej to, co charakteryzowało sympatyzujące z syjonizmem środowisko twórców i intelektualistów skupionych wokół krakowskiej organizacji artystów żydowskich, jeszcze trudniej byłoby się doszukać takiej sprzeczności. Bo czymże w istocie był ów syjonizm krakowskich artystów? Przekonaniem, że żydostwo nie stanowi faktu, który należałoby ukrywać lub się go wypierać, wyrazem dumy – na przekór tym, którzy usiłowali uczynić ów fakt wstydlivym – z przynależności do prastarego narodu, który dał światu Biblię i wiarę w jednego Boga, zwykłą manifestacją ludzkiej godności – wystawianej na szwank w dobie, kiedy religia czy narodowość stawały się orężem w rękę szermierzy jedynie słusznych narodowych wartości. To mocno okrojona definicja żydowskiego nacjonalizmu, ale do tego właśnie w najbardziej zasadniczym wymiarze sprowadzał się syjonizm członków krakowskiej organizacji artystów żydowskich – i zapewne niewiele miał on wspólnego z programami nie tylko radykalnych, lecz nawet zupełnie umiarkowanych żydowskich ugrupowań nacjonalistycznych.

Żydowscy artyści aktywni w latach trzydziestych, już drugą dekadę będący obywatelami niepodległego państwa polskiego, tak jak i inni przedstawiciele wykształconej, zlaicyzowanej warstwy społeczeństwa żydowskiego, podlegali nieuchronnemu, coraz dalej idącemu procesowi polonizacji. Procesowi, któremu wszakże inaczej niż kilka dekad wcześniej nie towarzyszyła już tak powszechna wiara w możliwość zgodnej, opartej na wzajemnym szacunku koegzystencji Żydów i Polaków. U schyłku lat trzydziestych już chyba nikt nie miał wątpliwości, że ukształtowana na gruncie haskali koncepcja „Polaka wyznania mojżeszowego” okazała się niczym więcej jak mrzonką, nieprzystającą do rzeczywistości idealizmem. Z pewnością była to jedna z przyczyn dosyć zaskakującego przebiegu procesu polonizacji coraz szerszych warstw żydowskiego społeczeństwa, który postępował nierzadko – tak jak w Krakowie, wspólnie z procesem kształtowania się nowej, narodowej tożsamości Żydów. Antysemicka prasa, publicyści, politycy, krytycy bez wątpienia znacząco zawążyli na przebiegu owego procesu, aczkolwiek błędem byłoby zakładać, iż jedyną przyczynę skądinąd niezwykle złożonego zjawiska stanowiło antyżydowskie nastawienie części polskiego społeczeństwa. Zawsze pozo-



staje bowiem pytanie o przyczyny tegoż z kolei fenomenu, czy i na ile był on motywowany postawami, z jakimi można było się zetknąć w obrębie społeczeństwa żydowskiego – antypolskością, izolacjonizmem, hermetycznością owej warstwy społecznej, której spora część wciąż okazywała się niezwykle odporna na wszystko, co wykraczało poza ukształtowany wielowiekową tradycją świat wartości.

Antyżydowskie i antypolskie stereotypy, przekonanie, że Polaków i Żydów dzieli różnica niemożliwa do zaakceptowania, istotnie znajdują pewne wytłumaczenie w sporadycznych i raczej powierzchownych kontaktach, do jakich dochodziło między przedstawicielami obu społeczności. Sytuacja taka miała miejsce przynajmniej tak długo, jak długo zdecydowana większość członków społeczności żydowskiej wybierała życie w murach przysłowiowego czy rzeczywistego getta. Prawdą jest również, że kiedy coraz więcej Żydów decydowało się je opuścić, na nich właśnie skupiało się ostrze krytyki i niechęci, kierowanych pod adresem społeczności żydowskiej przez antysemitcko nastawionych działaczy i publicystów. Przez radykalnie i narodowo nastrojoną część sceny politycznej oraz opinii publicznej to właśnie zlaicyzowani i aspirujący do polskości Żydzi postrzegani byli jako jedno z podstawowych zagrożeń tego tak nieuchwytnego, lecz jakże cenionego i pożądanego narodowego pierwiastka – a zagrożenie to stawało się tym większe, im częściej Żydom zdarzało się nie tylko z polską kulturą utożsamiać, ale aktywnie ją współtworzyć.

Zrzeszenie Żydowskich Artystów liczyło kilkudziesięciu członków. Trudno byłoby wypowiadać się na temat poglądów i przekonań każdego z nich – nierzadko brakłoby źródeł, pozwalających na wyciąganie tak szczegółowych wniosków. Jednak nawet jeżeli nie każdy z członków krakowskiego Zrzeszenia z równym entuzjazmem odnosił się do polskości, nawet jeżeli najbardziej zjadliwych publicystów antysemitycznych była tylko garstka, nie można byłoby pominąć wspomnianych wyżej faktów, gdy próbuje się zrozumieć motywy, jakie kierowały działaniami żydowskich artystów w Krakowie, podobnie jak nie sposób zajmować się jakimkolwiek zjawiskiem z zakresu czy to historii, czy historii sztuki w oderwaniu od jego szerszego kontekstu.

O sytuacji mniejszości żydowskiej w międzywojennej Polsce napisano wiele, dziesiątki książek i artykułów, z pewnością nieporównanie więcej niż o sytuacji liczniejszej niż żydowska społeczności ukraińskiej w Polsce czy mniejszości białoruskiej. Sięgając po argumenty z zakresu historii społecznej, politycznej, ekonomicznej, autorzy tychże opracowań różnili się nieraz diametralnie w formułowaniu opinii. Widzieli w Polsce kraj, w którym Żydzi rugowani ze wszystkich obszarów życia społecznego, naukowego, politycznego zostali zepchnięci na skraj przepaści albo wręcz przeciwnie – państwo stosunkowo liberalne, nie bez pomyłek, ale i bez niewybaczalnych błędów starające się uporać ze wzbierającym bynajmniej nie tylko polskim nacjonalizmem – państwo, które stworzyło odpowiednie warunki dla niezwykle bujnego rozkwitu kultury żydowskiej i życia politycznego, bezcenny poligon dla młodych działaczy żydowskich, późniejszych budowniczych

państwa Izrael<sup>2</sup>. Historykom, nie komu innemu, należy pozostawić ostateczne rozstrzygnięcia w tej kwestii. Do wciąż toczącej się dyskusji być może warto byłoby dodać kilka spostrzeżeń, dotyczących faktów z zakresu życia artystycznego.

Analizę należałoby zacząć od postawienia zasadniczego pytania: czy twórcy żydowscy w Krakowie rzeczywiście, albo w jakim stopniu, stykali się ze zjawiskiem dyskryminacji? Czy decyzja o powołaniu w Krakowie organizacji skupiającej żydowskich artystów istotnie mogła być spowodowana faktem, iż krakowskie instytucje i organizacje zamykały przez Żydami swoje podwoje czy też piętrzyły trudności przed artystami, którzy chcieli zostać zaliczeni w poczet ich członków?

Trudno doszukać się faktów usprawiedliwiających taką opinię. Dzieła twórców żydowskich prezentowano regularnie zarówno w dużych krakowskich salach wystawowych – Pałacu Sztuki, Domu Plastyków, jak i mniejszych prywatnych galeriach. Żydowskich członków miała w swoich szeregach każda z organizacji artystycznych, jakie powołano w Krakowie, począwszy od utworzonego w roku 1897 Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, skończywszy na powstałej na początku lat trzydziestych „Grupie Krakowskiej”, nie wyłączając krakowskiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków. Czyżby zatem wszystkie podejrzenia o nieprzychylną wobec Żydów postawę krakowskiego środowiska artystycznego należało uznać za bezpodstawne? Mógłby to być wniosek zbyt pochopny.

Wertując prasę żydowską, można się przekonać, iż w opinii żydowskich publicystów sytuacja bynajmniej nie przedstawiała się tak dobrze, jak wynikałoby z zestawionych powyżej faktów. W 1935 r. w „Nowym Dzienniku” zamieszczono tekst zatytułowany *Z życia artystów żydowskich*. Jeden z jego fragmentów zawiera bardzo wyrazistą aluzję dotyczącą przyczyn, jakie mogły zaważyć na decyzji o powołaniu w Krakowie osobnej organizacji skupiającej twórców żydowskich: „W Krakowie, duchowej stolicy Polski, w mieście, które odegrało tak poważną rolę w sztuce, żyło zawsze wielu żydowskich artystów, dla których jedynym celem była sztuka. Nie mieli nigdy zmysłu praktycznego, do związków artystów nie zawsze przyjmowani [wyróżnienie – N.S.] nie umieli się skupić w zawodowej organizacji. Od kilku lat dopiero malarze żydowscy Krakowa własne Zrzeszenie, aby wspólnym wysiłkiem wnieść wartości artystyczne w szare mury żydowskiego życia”<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Porównaj dwie publikacje prezentujące zupełnie odmienny sposób postrzegania wspomnianych kwestii: C. Stopnicka-Heller, *On the Edge of Destruction. Jews in Poland Between the Two World Wars*, New York 1980; N. Davies, *Ethnic Diversity in Twentieth-century Poland*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 4, 1989, s. 143–158 (N. Davies, *Polski tydzień. Zróżnicowanie etniczne w Polsce XX wieku*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 51–52, s. 6, 9–11). Zob. również: E. Mendelsohn, *Interwar Poland, Good for the Jews or Bad for the Jews*, [w:] *The Jews of Poland*, red. Ch. Abramsky, M. Jachimczyk, A. Polonsky, Oxford 1986, s. 130–139.

<sup>3</sup> *Z życia artystów żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 304, s. 8.



Czy zacytowane słowa są opisem rzeczywistego stanu rzeczy, czy też raczej stanowią odzwierciedlenie obaw towarzyszących artystom żydowskim? Brak informacji, aby Żydowi kiedykolwiek odmówiono przyjęcia w poczet członków którejś z krakowskich organizacji artystycznych, wiadomo natomiast, że zdarzały się przypadki wykluczenia żydowskich artystów z grup czy stowarzyszeń, których członkami byli przez pewien czas. Po raz pierwszy sytuacja taka miała miejsce, gdy w Krakowie powołano do życia Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych. Pełnienie roli przewodniczącego organizacji zaproponowano Arturowi Markowiczowi. Artysta nie zgodził się piastować tej funkcji, nie oddał również żadnej ze swoich prac na wystawę przygotowywaną przez Towarzystwo. Jego obrazy wszakże znalazły się na ekspozycji – wypożyczone przez prywatnych kolekcjonerów. Sytuacja zaowocowała skreśleniem Markowicza z listy członków Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” – za równoległą przynależność do obu organizacji. Jak z goryczą komentował zaistniałą sytuację Mojżesz Kanfer, Artura Markowicza ukarano, gdyż: „Popełnił [...] straszną zbrodnię, bo chciał się przyczynić do podniesienia poziomu artystycznego społeczeństwa żydowskiego w Krakowie. Chciał szerzyć wśród Żydów krakowskich kult sztuki i umiłowanie piękna plastycznego”<sup>4</sup>.

Artur Markowicz zmarł w roku 1934, cztery lata później. W nekrologu zamieszczonym na łamach „Nowego Dziennika” przez Norberta Nadla, zastępcę prezesa ZZAMR – pełnym ciepłych słów i wyrazów uznania pod adresem zmarłego artysty, człowieka ujmującej prostoty i skromności – znajdujemy odniesienie do wspomnianych wydarzeń: „Artur Markowicz był rasowym artystą – był zatem bezbronny. Droga życia artysty jest najeżona trudnościami – bezinteresowna praca w służbie idei nie popłaca, skoro życie każdego artysty bogate jest w przeciwnieństwa, można sobie łatwo wyobrazić, jaki jest los artysty żydowskiego, syna najbardziej nieszczęśliwego narodu – narodu na którego bezbronnym grzbiecie złość ludzka i instynkty jaskiniowe zawsze bezkarnie mogły się wyładować. Błp. Markowicz cierpiał jako artysta i jako Żyd i dlatego nam młodym był bliski i drogi. Gdy u schyłku jego zasłużonego życia za jego żydowskość bezbronnemu zadano tchórzliwy cios w plecy – nawet nie mógł zawołać, że to boli... Ale wtedy my młodzi malarze, jak i młodzi chrześcijańscy koledzy, byliśmy po stronie prawdziwego artysty – Markowicza”<sup>5</sup>.

Warto zwrócić uwagę, że w przepojonych goryczą słowach Norberta Nadla nie zabrakło wyrazu pamięci o nieżydowskich artystach wspierających Markowicza, dla którego, jak można przypuszczać na podstawie komentarzy jego przyja-

<sup>4</sup> Moassi [M. Kanfer], *Jak „wystąpiono” Artura Markowicza ze Sztuki*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 75, s. 3.

<sup>5</sup> N. Nadel, *Ku pamięci Artura Markowicza honorowego prezesa Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 300, s. 13.

ciół, decyzja zarządu Towarzystwa „Sztuka” okazała się bolesnym doświadczeniem, jakkolwiek artysta unikał manifestowania goryczy, z jaką wiązało się dla niego owo wydarzenie. Identycznie zareagowali artyści żydowscy w związku ze wspomnianymi już wcześniej zajściami antysemitycznymi na Akademii Sztuk Pięknych w 1931 r. Wyrażając sprzeciw i oburzenie, sygnatariusze protestu, jaki wystosowano kilka dni po wydarzeniach, nie omieszkali wyrazić wdzięczności tym wszystkim kolegom, którzy w czasie zajść stanęli po ich stronie<sup>6</sup>.

Jakie wnioski można wysnuć na podstawie przytoczonych faktów? Artystów żydowskich w Krakowie istotnie nie omijały przykrości czynione im ze względu na pochodzenie. Jednak nawet wtedy, gdy problemy, z jakimi się stykali, wynikały z działań przedstawicieli środowiska artystycznego, artyści żydowscy nadal odczuwali wsparcie płynące z tegoż środowiska, ze strony pozostałych nieżydowskich artystów, niekiedy zdecydowanie dystansujących się od poczyniań co poniektórych kolegów, z niechęcią odnoszących się do Żydów. Śledząc, z jakimi problemami borykali się artyści żydowscy w Krakowie, z pewnością warto zwracać uwagę na owe przejawy wsparcia i zrozumienia – zwłaszcza że dowodów poprawnych czy nawet przyjacielskich stosunków, jakie łączyły krakowskich artystów, niezależnie od wyznania, można doszukać się znacznie więcej niż przykładów świadczących, że środowisko artystyczne w Krakowie ulegało wpływowi ideologów głoszących skrajnie prawicowe, nacjonalistyczne poglądy.

Jako przykład zarówno udanej współpracy, jak i przyjacielskich kontaktów między artystami żydowskimi a resztą środowiska mogłyby posłużyć dwie wystawy przygotowane staraniem członków Zrzeszenia – zorganizowana w roku 1932 we współpracy z Muzeum Narodowym pamiątkowa wystawa prac Maurycego Gottlieba oraz zrealizowana rok później wystawa Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg” w Żydowskim Domu Akademickim. Oba wydarzenia, towarzyszące im komentarze, stanowią dowód, że artystom istotnie zależało na współpracy, że wśród przedstawicieli środowiska artystycznego znajdowali się ludzie, świadomie, z rozmysłem usiłujący przeciwdziałać podziałom tworzącym się wewnątrz społeczeństwa, starający się nie dopuścić, aby argumenty, jakimi szafowali politycy o skrajnych przekonaniach, zdołały zakłócić relacje łączące krakowskich artystów. A były to pod wieloma względami bardzo dobre stosunki. Żydowscy i nieżydowscy artyści w Krakowie nie tylko należeli do tych samych grup i stowarzyszeń, wspólnie wystawiali, podejmowali wspólne inicjatywy ale również przyjaźnili się, spędzali wspólnie wakacje<sup>7</sup>. Można przypuszczać, że nieraz z równym niepokojem przy-

<sup>6</sup> *Protest krakowskich malarzy-Żydów*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 312, s. 4.

<sup>7</sup> O wielu polskich artystach, z którymi przyjaźnił się Leon Lewkowicz oraz bliskich łączących ich stosunkach, wspominała w liście do autorki Ruth Goldberger, córka malarza. O wspólnych wakacjach Andy Weingrün z polskimi kolegami napisała do mnie przyjaciółka artystki, Eva Israel. Wspomnienia przyjacielskich relacji łączących polskich i żydowskich artystów zachowali również najstarsi żyjący w Krakowie artyści – Maciej Makarewicz (ur. 1912) oraz Eugeniusz Waniek (ur. 1906), do dziś przechowujący rysunki przedstawiające żydowskie koleżanki z Akademii Sztuk Pięknych.



glądali się wydarzeniom sceny politycznej, przejawom postępującej brutalizacji życia społecznego, ordynarności języka i argumentów, jakimi posługiwano się, aby pognębić przeciwnika w boju toczonym o ochronę narodowych interesów. Przyglądali się, obserwowali, ale raczej nie reagowali. Dystansując się od działań podejmowanych przez bezkompromisowych obrońców polskości, szerzących swoje poglądy na łamach antysemitycznych czasopism, posługiwali się językiem niedomówień – zbyt subtelnym, aby mógł stanowić przeciwwagę artylerii wytaczanej przez ideologów ostrzegających Polaków przed groźącym im żydowskim zalewem.

W roku 1932 Jan Cybis eufemistycznie stwierdzał na łamach „Głosu Plastyków”, że obecnie bynajmniej nie wszyscy w dobrej wierze skłonni są traktować słowa dziewiętnastowiecznego krytyka na temat żydowskiego malarza, Maurycyego Gottlieba<sup>8</sup>. W innym numerze tego samego czasopisma można znaleźć kolejne odniesienie do aktualnej sytuacji politycznej, w związku z pewnym nieporozumieniem dotyczącym Emila Schinagla. Wiosną 1932 r. w Pałacu Sztuki odbywała się wystawa grupy „Zwornik”. Wzięło w niej udział między innymi czterech członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów – wśród nich Emil Schinagel. Artysta oddał na ekspozycję dwie prace: *Macierzyństwo* oraz *Madonnę*. Niestety z braku miejsca wystawiono tylko jeden obraz – *Macierzyństwo*. Z powodu nieuwagi organizatorów do katalogu wystawy zakradł się błąd – obraz przedstawiający nagą kobietę tulącą w ramionach dziecko opatrzony został tytułem: *Madonna*. Pomyłka stała się przyczyną ataku na autora, któremu zarzucono między innymi chęć sprofanowania świętości katolickich oraz skłonność do pornografii<sup>9</sup>. Redakcja „Głosu Plastyków”, na łamach którego Emil Schinagel miał w przyszłości kilkakrotnie publikować, zamieściła sprostowanie w związku z zaistniałym wydarzeniem. Opublikowane dementi miało rzeczowy charakter, w tonie wypowiedzi wyczuwalny był wszakże stosunek, z jakim autorzy sprostowania odnosili się zaistniałej sytuacji. Wydarzenie określono „charakterystycznym incydentem”, czasopismo na łamach którego pojawiły się enuncjacje na temat Schinagla zaliczono do „pewnego odłamu prasy”, być może wychodząc z założenia, iż tytułów niektórych periodyków nie warto reklamować<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Zob. s. 64–65.

<sup>9</sup> *Profanacja świętości katolickich w krakowskim Pałacu Sztuki*, „Głos Narodu” 1932, nr 93, s. 5; *Sprawa obrazu p. Szinagla*, „Głos Narodu” 1932, nr 94, s. 5; *Wracamy do sprawy jednego obrazu*, „Głos Narodu” 1932, nr 101, s. 5; *„Madonna” – „Macierzyństwo”*, „Głos Narodu” 1932, nr 103, s. 5; *Sprawa jednego obrazu*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 104, s. 13.

<sup>10</sup> *Nieporozumienie*, „Głos Plastyków” 1932, kwiecień, s. 54. O odporności środowiska na propagandę antyżydowską świadczyłby również fakt, iż członków ZPAP nie udało się przekonać do wprowadzenia zasady *numerus clausus* w stosunku do żydowskich kolegów. Gdy rozważa się tę kwestię, trudno jednak pominąć informację, że członkowie organizacji brali taki pomysł pod uwagę. Jego głównym oponentem okazał się Zbigniew Pronaszko. Zob.: M. Sobieraj, *Udział Grupy Krakowskiej w organizowaniu życia artystycznego*, [w:] *Leopold Lewicki i Grupa Krakowska (W latach 1932–1937)*, Kraków 1991, s. 91.

Obie reakcje można uznać za dosyć charakterystyczne. Artyści w Krakowie z pewnością byli świadomi – niejednokrotnie również oburzeni – rozgrywkami na scenie politycznej, których uczestnicy z wielką łatwością sięgali po argument żydowski, aby wytłumaczyć wszelkie bolączki trawiące niepodległe polskie państwo. O swoim oburzeniu rozmawiali być może prywatnie, nie kryjąc się ze swoimi poglądami, jednak wtedy, gdy dawali mu wyraz na łamach prasy, czynili to w sposób stonowany, powściągliwie – tak jak reaguje się mając do czynienia ze zjawiskiem raczej wstydliwym, niegodnym, aby udzielać mu pierwszych stron gazet. Można zrozumieć, że krakowskim artystom, Żydom czy nie-Żydom, nie spieszo było do podejmowania dyskusji tego rodzaju. Odnoszenie się do praktyk stosowanych przez programowych antysemitów, podejmowanie z nimi polemik, oznaczałoby bowiem w pewnym stopniu sankcjonowanie wytworzonej sytuacji. Nie trudno też sobie wyobrazić, że dla wielu przedstawicieli środowiska artystycznego odpieranie argumentów, jakimi posługiwali się antysemita, musiało się wydawać czymś absurdalnym czy wręcz poniżającym.

Zarówno o sytuacjach, jakich doświadczała czasem artyści żydowscy, jaki i o stosunkach panujących w środowisku artystycznym Krakowa, można wyciągnąć interesujące wnioski przyglądając się losom jednego z najmłodszych członków krakowskiego Zrzeszenia, Norberta Strassberga. Artysta ten związany był z kręgiem uczniów Stanisława Szukalskiego. Mistrz Stach z Warty sam polecał studentom Akademii Sztuk Pięknych – relegowanym za demonstracyjnie okazywane mu uwielbienie – nawiązanie kontaktu ze Strassbergiem<sup>11</sup>. Dziwić może to o tyle, że Szukalski nie krył swoich antysemitycznych przekonań. Wiele wskazuje, że ewoluowały one z czasem, bo podczas gdy w roku 1929 Szukalski istotnie sugerował swoim zwolennikom nawiązanie kontaktu ze Strassbergiem, w 1936 wykluczył malarza z grona swoich uczniów, biorących udział we wspólnej wystawie urzędowej po jego przyjeździe ze Stanów Zjednoczonych<sup>12</sup>. Rok później Szukalski posunął się jeszcze dalej i na łamach „Kraka” namawiał do bojkotu sklepów żydowskich, dokładnie do „walki z żydostwem pod hasłem G.O.J. – Gospodarcza

<sup>11</sup> Z. Baranowicz, *Szczep Szukalszczyków Herbu Rogate Serce*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1974, s. 603. Malarz istotnie cieszył się szczególnymi względami Stanisława Szukalskiego – był tego zresztą świadomy, skoro właśnie w sympatii okazywanej mu przez mistrza upatrywał przyczyny niechęci kolegów, którzy wywołali niesnaski między nim a Szukalskim, zmuszając go do odejścia z grona uczniów Szukalskiego. Strassberg wspominał o tym w liście skierowanym do członków Łoży „B'nei B'rith”, pisany w nadziei otrzymania stypendium, znajdował się bowiem w ciężkiej sytuacji materialnej („bez kawałka chleba, dachu nad głową i materiału do pracy”). Archiwum Państwowe w Krakowie, BB 314, s. 187–189. O szczególnych względach, jakimi Szukalski darzył Norberta Strassberga, mówił również podczas rozmowy z autorką Maciej Makarewicz, brat Jerzego Makarewicza, jednego ze studentów relegowanych z Akademii przy okazji wspomnianych wydarzeń. Szukalski ponoć wspierał Strassberga materialnie, pozwalając mu korzystać z własnego warsztatu pracy, umożliwił mu pracę twórczą.

<sup>12</sup> H. Weber, *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 349, s. 9.



Organizujemy Jedność”<sup>13</sup>. Skuteczność swojej akcji usiłował zapewnić projektując specjalny znak, „topokrzyż”, przeznaczony do oznaczania nieżydowskich placówek handlowych, bowiem, jak się użalał na łamach „Kraka”, sklepów żydowskich w Polsce nie wolno było oznaczać<sup>14</sup>.

Z osobą Strassberga wiąże się również inna historia, bezprecedensowa, nie mniej bardzo pouczająca, gdy pragnie się zrozumieć naturę stosunków między żydowskimi i nieżydowskimi artystami w międzywojennym Krakowie, a także w pewien sposób przeniknąć charakterystyczny dla tego okresu sposób myślenia o kwestiach narodowościowych. W marcu 1935 r. ukazał się na łamach „Nowego Dziennika” tekst zatytułowany *Strassberg – nadzieja sztuki żydowskiej*. Jego autorem był Marian Konarski, artysta, który zetknął się ze Strassbergiem w początkowym okresie działalności „Szczepu Rogate Serce” – bowiem w 1932 r. malarz opuścił grono uczniów Szukalskiego. Tekst ów był apelem do społeczeństwa żydowskiego, aby wspomóc młodego artystę znajdującego się „w nader trudnym położeniu materialnym”. Konarski wypowiadał się o talencie kolegi z dużym uznaniem. „Wielu przyznało już talent młodemu malarzowi”, pisał, wyjaśniał również, dlaczego. „[Strassberg] otrzymał w darze od natury zadziwiające zdolności w operowaniu każdą techniką i żadne wynikające stąd trudności nie istnieją dla niego. Rzemiostwo jego sztuki jest przykładem solidności. W licznych portretach może najbardziej koncentruje Strassberg swe środki wyrazu. Wiele z nich to dzieła naprawdę niezwykle, zwłaszcza te, w których przebijają bardziej bezpośredni stosunek autora do przedmiotu”. Nie szczędząc malarzowi pochwał, Konarski ubolewał jednocześnie, iż bieda niejednokrotnie zmusiła go „do oddawania prac po śmiesznie niskich cenach, odbiorcy zaś, obliczając wartość obrazu wedle ceny kupna, lekceważyli jego pracę, nie uznając istotnej jej wartości”. Artysta o zdolnościach Strassberga „godny jest dobrych warunków materialnych i spokojnej pracy nad swoim rozwojem”, dowodził autor apelu, zauważał również, że chociaż bieda i niezrozumienie nie złamały go dotychczas, mogą przekreślić jego talent, jeżeli taki stan będzie trwał dłużej. Na to zaś pozwolić nie można, bowiem dwudziestotrzyletni artysta stanowi dla sztuki żydowskiej prawdziwą nadzieję, której zaprzepaścić nie można. Stąd też wystąpienie Konarskiego: „Chcąc zwrócić uwagę społeczeństwa żydowskiego na talent, jaki wśród społeczeństwa tego się narodził, kilku kolegów Strassberga – Polaków, rzuca inicjatywę i apel do Żydów, aby poparli swego najzdolniejszego dziś spośród młodych malarza, by otoczyli go opieką i umożliwili dalszy rozwój poprzez przyznanie stałego stypendium lub zakupywanie obrazów i zamawianie portretów”<sup>15</sup>.

Dalej Konarski wspominał o wsparciu, jakiego inicjatywie kolegów Strassberga udzielił Ozjasz Thon, po czym zakończył swoje orędzie następującymi słowy:

<sup>13</sup> „Krak” 1937, grudzień (okładka).

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> M. Konarski, *Strassberg – nadzieja sztuki żydowskiej*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 35, s. 15.

„Przypuszczamy, że inicjatywa nasza, która wynika z poczucia sprawiedliwości i życzliwości koleżeńskiej, zostanie kontynuowana przez znane z solidarności społeczeństwo żydowskie oraz przez odpowiednie instytucje. Otoczony należytą opieką Strassberg pogłębi swój talent kulturą duchową i stanie się prawdziwą chlubą sztuki żydowskiej”<sup>16</sup>.

Tekst pod wieloma względami bardzo znamieny. Czyż można byłoby znaleźć lepszy dowód przyjaźni i zrozumienia, jakimi żydowskiego artystę darzyli jego nieżydowscy koledzy? Gest Konarskiego jeszcze raz potwierdza opinię, iż środowisko artystyczne wykazywało się dużą odpornością na wrogą Żydom propagandę. Czy jednak w pełni? Z wypowiedzi Konarskiego wyłania się wręcz uderzający obraz społeczeństwa Krakowa, dzielącego się na dwa zupełnie różne światy – Żydów (do tego świata przynależy Norbert Strassberg) i Polaków (do których zaliczają się koledzy malarza). Konarski dostrzega talent Strassberga, współczuje mu biedy i nie waha się podjąć działań, które mają na celu wsparcie kolegi w trudnej sytuacji – dlaczego jednak w osobie malarza dostrzega nadzieję jedynie sztuki żydowskiej? Czyżby uważał za zbędne dodawać w apelu kierowanym do Żydów, iż Norbert Strassberg stanowi tyleż nadzieję sztuki żydowskiej, co polskiej?

Dlaczego malarze żydowscy utworzyli w Krakowie własne Zrzeszenie? Z pewnością nie dlatego, iżby mieli trudności z wystawianiem swoich prac lub dlatego, że nie byli przyjmowani do grup i stowarzyszeń artystycznych. Również nie z powodu nieprzychylniej postawy środowiska. Dlaczego więc? W latach trzydziestych Żydzi stanowili ponad 25% mieszkańców Krakowa – jedyną liczącą się mniejszość zamieszkującą miasto<sup>17</sup>. Co czwarty mieszkaniec Krakowa był Żydem, resztę stanowiła ludność chrześcijańska. Przedstawiciele obu społeczności żyli razem, lecz zarazem osobno, nawet jeżeli łączyły ich wspólne interesy, miejsce pracy, podobne zainteresowania. Linia dzieląca obie społeczności mogła być na pozór niewidoczna, ale zawsze istniała. To prawda, że ów podział miał wielowiekową tradycję, prawdą jest również, iż w latach dwudziestych, trzydziestych, i wcześniej również, wiele zrobiono, aby go utrzymać, pogłębić nieufność, z jaką przedstawiciele obu społeczności odnosili się do siebie.

Inicjatywa powołania w Krakowie Zrzeszenia skupiającego twórców żydowskich była konsekwencją owego podziału. Żydzi mieszkający w Krakowie stanowili mniejszość, ale była to mniejszość na tyle liczna, świadoma swojej odrębności, aby podejmować wspólne działania, tworzyć własne organizacje zawodowe, towarzystwa skupiające miłośników czy to muzyki, czy teatru, instytucje artystyczne, koła zainteresowań. Artyści żydowscy istotnie często i wiele wystawiali w krakowskich galeriach – niezależnie od tego faktu nadal odczuwali potrzebę, aby stworzyć coś własnego: własną organizację, własną galerię, własny „Ośrodek

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> 24,8% w roku 1921, 25,8% w 1931. S. Bronsztejn, *Ludność żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 114.



Artystów”, czasopismo. Nie można byłoby nie przypomnieć w tym miejscu charakterystycznego sformułowania Henryka Webera, który prezentację odbywającą się w Żydowskim Domu Akademickim określił wystawą „u siebie”<sup>18</sup>. Taka potrzeba bynajmniej nie oznaczała chęci izolowania się od reszty środowiska. Wręcz przeciwnie, artyści wyrażali nadzieję, iż uda im się realizować wspólne przedsięwzięcia, zbliżyć do siebie Polaków i Żydów, sprzyjać wzajemnemu zrozumieniu – tak wprost formułowano cele, którym miały służyć inicjatywy podejmowane przez artystów żydowskich w Krakowie.

Powołanie krakowskiej organizacji artystów żydowskich nie było spowodowane antysemityzmem krakowskiego środowiska artystycznego – trudno doszukać się dowodów, aby takie zjawisko oddziaływało w jakiś znaczący sposób na relacje łączące żydowskich i nieżydowskich artystów w Krakowie. Mimo to, analizując przyczyny powstania Zrzeszenia Żydowskich Artystów, nie da się pominąć zjawisk takich jak antysemityzm, nacjonalizm czy pogłębiające się w państwie polskim konflikty na tle narodowościowym.

Traktując utworzenie w Krakowie ogólnopolskiej organizacji skupiającej twórców żydowskich jako konsekwencję faktu, iż w międzywojennej Polsce, tak jak i w poprzednich wiekach, nadal utrzymywały się wyraziste różnice i bariery oddzielające przedstawicieli społeczności żydowskiej od reszty społeczeństwa, należałoby założyć, że na przyczyny utworzenia organizacji złożyły się podobne powody do tych, które sprawiły, iż Żydom, od kilkuset lat zamieszkującym polskie ziemie, udało się w okresie międzywojennym, tak samo jak w poprzednich stuleciach, zachować swą odrębność kulturową. Wśród przyczyn, które złożyły się na taki stan rzeczy, na pierwszym miejscu trzeba by naturalnie wymienić religię i uformowaną na jej bazie tradycję, które przez stulecia, kształtując życie przedstawicieli społeczności żydowskiej w najdrobniejszych szczegółach, sprawiły, że Żydzi nie zatracili poczucia swojej odrębności. Nie oznacza to bynajmniej, iż powody utrzymującej się izolacji przedstawicieli społeczności żydowskiej od reszty chrześcijańskiego społeczeństwa należałoby sprowadzać do jedynie względów religijnych. Biorąc pod uwagę okres międzywojenny, gdy procesy polonizacji, modernizacji, zeświecczenia poczyniły znaczne postępy w obrębie społeczności żydowskiej, takie postrzeżenie problemu miałyby szczególnie niepełny charakter.

Żydowski izolacjonizm nigdy nie stanowił zjawiska wyłącznie odśrodkowego. Oprócz religii powodem nieufności i rezerwy, z jaką Żydzi odnosili się do świata zewnętrznego, była również obawa żywiona przez przedstawicieli społeczności żydowskiej względem owego świata – bynajmniej nie bezpodstawne poczucie zagrożenia, od wieków towarzyszące żyjącym w diasporze Żydom. W latach międzywojennych religijni Żydzi żyli nadal, jak od wieków, niejako na własne życzenie wystawieni poza nawias społeczeństwa. Izolacja, w jakiej pozostawali inni

<sup>18</sup> H. Weber, *Wskreszenie „Zrzeszenia”. Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 310, s. 4.

przedstawiciele żydowskiego społeczeństwa, w coraz poważniejszym stopniu i coraz brutalniejszymi środkami była na nich wymuszana.

Niechęć w stosunku do Żydów stanowiła od wieków ważny element kultury europejskiej. Ideologia, która zaważyła na losie europejskich Żydów, określana mianem nowoczesnego antysemityzmu, ma nieco krótszy rodowód, sięgający ostatniej ćwierci XIX w., chociaż na tradycyjnym antysemityzmie, określanym czasem jako antyjudajizm, bazuje w poważnym stopniu<sup>19</sup>. Właśnie wtedy opublikowane zostały klasyczne pozycje literatury antysemickiej: w roku 1879 Wilhelma Marra *Der Sieg des Judentums über das Germanentum*, siedem lat później Eduarda-Adolphe'a Drumonta *La France juife*. W tym okresie również przez Rosję zaczęła przetaczać się fala antyżydowskich pogromów, w latach: 1881, 1903–1906, 1917–1921. Polacy, jak zauważa Andrzej Żbikowski, w procesie ideologizacji wrogości wobec Żydów byli nieco opóźnieni. Zasadniczy okres kształtowania się zjawiska na ziemiach polskich przypada zdaniem badacza na okres około dziesięciu lat przez wybuchem pierwszej wojny światowej<sup>20</sup>. Wtedy to na łamach rozmaitych publikacji intensywnie zaczęto rozpowszechniać poglądy o niebezpieczeństwie grożącym Polakom ze strony Żydów, złych i niemoralnych, zagrażających Polsce bodaj bardziej niż zaborcy.

Żydów oskarżano, iż nie sprzyjają interesom Polski, czytelników antysemickich broszur ostrzegano wszakże również przed tymi przedstawicielami społeczności żydowskiej, którzy skłonni byli utożsamiać się z Polską i polsnością. „Bez względu na uczucia, jakie Żydzi względem nas żywią lub żywić będą, bez względu na język i kulturę, w jakiej wzrastają, są oni odrębnym i obcym dla nas żywiołem [...]. Są przeto wrogami naszymi – bez względu na uczucia swe i przekonania”, pisał w 1913 r. Stanisław Pieńkowski, jeden z najważniejszych autorów, kształtujących nowy sposób postrzegania kwestii żydowskiej w Polsce<sup>21</sup>.

Gros przestróg, jakie pojawiały się na łamach publikacji antysemickich, dotyczyło sfery ekonomii. Nie znaczy to, że nie dostrzegano innych zagrożeń. Jako nie mniej istotne wyliczano na łamach tychże publikacji niebezpieczeństwa cychające na Polaków w dziedzinie kultury. „Żydzi w całym swym milionowym mnóstwie garnący się do języka polskiego, do kultury naszej, do współobywatelstwa uczuć i ducha z nami! Czy podobna wymyślić potworniejsze, bardziej szatańskie dla nas

<sup>19</sup> K. Lewalski, *Antysemityzm czy antyjudajizm. Refleksje na temat stosunku chrześcijan wobec Żydów na ziemiach polskich*, [w:] *Polacy i sąsiedzi – dystanse i przenikanie kultur*, red. R. Wapiński, cz. 2, [b.m.w.] 2001, s. 116–132; J. Tazbir, *Od antyjudajizmu do antysemityzmu. Uwagi na temat wspólnoty polsko-żydowskiej*, „Dialog” 2002, nr 60, s. 34–37.

<sup>20</sup> Andrzej Żbikowski ocenia, że najważniejsze w tym zakresie były lata 1909–1914. A. Żbikowski, *Antysemityzm*, [w:] *Żydzi w Polsce. Dzieje i Kultura*, red. J. Tomaszewski, A. Żbikowski, Warszawa 2001, s. 23. Zob. również: idem, *Dzieje Żydów w Polsce. Ideologia antysemicka 1848–1914*, Warszawa 1994.

<sup>21</sup> S. Pieńkowski, *Dwa żywioły*, Warszawa 1913, s. 45.



niebezpieczeństwo w tej sprawie?!”), zapytywał ten sam autor<sup>22</sup>. Rok później stwierdzał zaś wprost: „nie mogą oni [Żydzi – N.S.] stać się Polakami ani współtwórcami kultury polskiej”, nie pozostawiał też swoim czytelnikom żadnych złudzeń: „im bardziej będą ci ludzie utalentowani, im szlachetniejsi, im bardziej wartościowi, tym większe dla nas niebezpieczeństwo”<sup>23</sup>.

Wypowiedzi tego rodzaju z pewnością znane były żydowskim artystom w Krakowie. Niewątpliwie niektórzy z nich znali również tekst M. Hurajewicza, który w roku 1921 na łamach „Ogniwa”, wymieniając z nazwiska kilku krakowskich artystów, zarzucał żydowskim malarzom *ex definitione* wtórność i naśladownictwo (zasadniczą cechą żydowskiej wytwórczości). Nie dostrzegając cech oryginalności w dorobku artystycznym Żydów, nadal ostrzegał swoich czytelników przed niebezpieczeństwem zaszczepienia sztuce polskiej „bakterii semickiej”<sup>24</sup>. Czym groziło zarażenie się nią? Tym otóż, co jego zdaniem malarze żydowscy są w stanie wnieść do sztuki, mimo wspomnianej wyżej ułomności – semityzmem typów i zamiłowaniem do realizmu bardzo pospolitego (będącego „wyrazem psychopatycznym ich natury, który musi budzić odrazę”)<sup>25</sup>.

Wystąpienia Pieńkowskiego czy Hurajewicza stanowiły zaledwie przedsmak późniejszych wydarzeń. W latach dwudziestych antysemicką ofensywę kontynuowano na łamach nacjonalistycznych periodyków, w latach trzydziestych w ślad za słowami poszły czyny. Czesław Miłosz, aby opisać nastroje ogarniające część polskiego społeczeństwa w latach międzywojennych sięga po określenia takie jak obsesja, psychoza, pisząc o latach trzydziestych, nie waha się użyć słowa obłąd<sup>26</sup>. Aby ogarnąć jego rozmiar nie musi się przypominać zajęć, które miały miejsce na uniwersytetach, sposobów, w jaki wcielano w życie hasła bojkotu ekonomicznego Żydów, wystarczy wspomnieć o wydarzeniach z zakresu życia kulturalnego.

W porównaniu z publikacjami sprzed pierwszej wojny światowej, na łamach których grozono niebezpieczeństwem, jakie stanowi udział twórców pochodzenia żydowskiego w polskim życiu kulturalnym, w latach międzywojennych pogląd o dokonującym się i niezwykle szkodliwym „najeździe” Żydów na polską kulturę w pewnych kręgach był już mocno ugruntowany. W Wielkopolsce, gdzie odsetek ludności żydowskiej był stosunkowo niewielki, o ogromnym nasileniu się żydowskiego niebezpieczeństwa pisano z równym przekonaniem, jak na łamach prasy ukazującej się w Kongresówce czy Galicji. „Okres wojenny i pierwszych piętnastu lat naszej wskrzeszonej niepodległości – to okres istnego najazdu Żydów na literaturę, sztukę i naukę polską oraz na wolne zawody. [...] Żydzi i pół-Żydzi wszelkiego autoramentu nie tylko paczą linię rozwojową kultury polskiej, wprowadza-

<sup>22</sup> S. Pieńkowski, *Pod maską*, [w:] idem, *W ogniu walki. Szkice w sprawie żydowskiej*, Warszawa 1929, s. 20–21.

<sup>23</sup> S. Pieńkowski, *Dwa żywioły...*, s. 17; 24.

<sup>24</sup> M. Hurajewicz, *O żydach malarzach w sztuce polskiej*, „Ogniwo” 1921, nr 1, s. 31–38.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>26</sup> C. Miłosz, *Wyprawa w dwudziestolecie*, Kraków 2000, s. 273.

jąc do niej pierwiastki obce, sprzeczne z jej duchem [...] – ale nadto szerzą hasła wybitnie rozkładowe, godzące w siłę i tężyznę moralną narodu polskiego<sup>27</sup>. Niniejszy cytat stanowi fragment artykułu opublikowanego na łamach „Kuriera Poznańskiego”, myliłby się wszakże, kto by sądził, iż tekst opublikowany w Poznaniu nie był znany krakowskim Żydom. Redaktorzy „Nowego Dziennika” śledzili publikacje tego rodzaju, informowali o nich również swoich czytelników. Warto o tym pamiętać, próbując odgadnąć, w jakim stopniu antysemicka publicystyka oddziaływała na przedstawicieli społeczności żydowskiej.

Poligon boju o zachowanie rodzimości, rdzennego charakteru polskiego dorobku kulturalnego toczono pod hasłami samoobrony przed wpływami duchowości semickiej – chorej, kalekiej, nienormalnej, jak przekonywali niektórzy – stanowiła w latach dwudziestolecia międzywojennego głównie krytyka literacka. Malarze i rzeźbiarze pochodzenia żydowskiego cieszyli się nieco mniejszym zainteresowaniem publicystów związanych z obozem narodowym, chociaż im również nie wszystko uchodziło płazem – dość wspomnieć *casus* Henryka Kuny, autora projektu wileńskiego pomnika Adama Mickiewicza. Rzeźba nie przypadła do gustu mieszkańcom Wilna. Na łamach wileńskiego „Słowa” określano ją jako „pomnik palestyński”, twierdzono iż wizerunek poety przypomina „pasterza judejskiego”, rzeźba zaś generalnie razi obcością i nie harmonizuje z fizjonomią miasta<sup>28</sup>. Publicyści prasy nacjonalistycznej wyrażali swoje stanowisko na temat pomnika w znacznie mniej oględny sposób<sup>29</sup>.

Chociaż wystąpienia tego rodzaju istotnie miały miejsce, nie można ataków na artystów pochodzenia żydowskiego traktować jako zjawiska porównywalnego ze zmasowaną ofensywą przeciw literatom pochodzenia żydowskiego, jaka w latach międzywojennych miała miejsce na łamach różnego rodzaju periodyków. Niezależnie, w jakim stopniu zjawisku polonizacji ulegli pisarze czy poeci wywodzący się z rodzin żydowskich, na łamach prasy nacjonalistycznej „denuncjowano” ich i odmawiano im prawa do poczuwania się twórcami literatury polskiej. Ich dorobek klasyfikowano jako: literaturę żydowską pisaną po polsku (Józef Weyssenhoff, 1921), poezję kryptożydowską (Stanisław Pieńkowski, 1926), literaturę judeo-polską (Karol Hubert Rostworowski, 1929)<sup>30</sup>. Wśród słów kierowanych pod ich

<sup>27</sup> *Różne formy niebezpieczeństwa żydowskiego*, „Kurier Poznański” 1934, nr 210, s. 1.

<sup>28</sup> Wysz. [J. Wyszomirski], *Miasto kontrastów*, „Słowo” 1934, nr 124, s. 2. Zob. również wypowiedzi mieszkańców Wilna dotyczące pomnika: „Słowo” 1934, nr 113, s. 19 (Herman-Napoleon Bujniewicz; Bronisław Kubicki); nr 114, s. 7 (Mikołaj Halicki; Ludwika Życka) oraz: J. Poklewski, *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994, s. 290–305; idem, *O guście artystycznym w międzywojennym Wilnie*, [w:] *Rozważania o smaku artystycznym*, red. J. Poklewski, T.F. de Rosset, Toruń 2002, s. 234–264.

<sup>29</sup> W. Podoski, *Ze świata sztuki*, „Myśl Narodowa” 1932, nr 15, s. 206; *Żydowski pomnik Mickiewicza*, „Myśl Narodowa” 1934, nr 21, s. 315.

<sup>30</sup> J. Weyssenhoff, *Cudno i ziemia cudzeńska*, Warszawa 1921, s. 184–185; S. Pieńkowski, *Poezja kryptożydowska*, „Myśl Narodowa” 1926, nr 41, s. 234–236; K.H. Rostworowski, *O uzdrowienie*



adresem nie było takich, które krytykom związanym z obozem narodowym wydałyby się zanadto obraźliwe<sup>31</sup>. Antysemicka gorączka nie oszczędzała nawet wybitnych jednostek. Można pominąć w tym miejscu najbardziej obrzydliwe sformułowania, jakie pojawiały się na łamach nacjonalistycznych periodyków literackich, dość jednak wspomnieć, iż Konstanty Ildefons Gałczyński, podpora warszawskiego „Prosto z Mostu”, nazywał Żydów „wszami żyjącymi w cieniu polskiej szabli” albo „niewolnikami własnego fetoru”<sup>32</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że Polacy, odzyskawszy niepodległość po stu pięćdziesięciu latach niewoli, znaleźli się pod wieloma względami w niełatwym położeniu, zwłaszcza że stanowili zaledwie sześćdziesiąt kilka procent obywateli Drugiej Rzeczypospolitej<sup>33</sup>. Trzy i pół milionowa mniejszość żydowska, której znaczna część nawet nie znała języka polskiego, w opinii niektórych to położenie pogarszała, tak samo jak trudna sytuacja ekonomiczna kraju, po części wynik lat zaborów, po części skutek wielkiego załamania światowej gospodarki u schyłku lat dwudziestych, które zapewne nieprzypadkowo zbiegło się z wyraźnym wzrostem nastrojów antysemickich na początku następnej dekady. Z niektórych analiz czynionych w okresie międzywojennym – potwierdzonych badaniami jednego z izraelskich uczonych, kwestionowanych z kolei przez innego polskiego badacza – wynika, iż żydowska biedota istotnie mogła cierpieć nieco mniejszą nędzę niż biedota zamieszkująca przeludnioną wieś polską<sup>34</sup>. Fakt ów nie tłumaczy wszakże rozmiarów antyżydowskiej

---

*literatury polskiej*, „Polonia” 1929, nr 1876, s. VI (dodatek: „Wiadomości Polityczne”). Zob też: F. Prokop-Janiec, *Nacjonalistyczna krytyka teatralna wobec Żydów. Casus Zygmunta Wasilewskiego*, [w:] *Żydzi w lustrze dramatu, teatru i krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 2004, s. 255–268; eadem, *Literatura i nacjonalizm: twórczość krytyczna Zygmunta Wasilewskiego*, Kraków 2004; M. Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka*, Kraków 1997. Stanisław Pieńkowski epitetu „kryptożydowska” z upodobaniem używał również w stosunku do sztuki.

<sup>31</sup> Por. S. Pieńkowski, *Poezja...*

<sup>32</sup> K.I. Gałczyński, *Do przyjaciół z „Prosto z mostu”*, „Prosto z mostu” 1936, nr 21, s. 1.

<sup>33</sup> Dane różnią się. Jerzy Tomaszewski podaje liczbę 64% w 1931 r. Według danych przytoczonych przez Czesława Brzozę Polacy w roku 1931 stanowili 68,9% obywateli II Rzeczypospolitej. J. Tomaszewski, *Mniejszości narodowe w Polsce w XX wieku*, Warszawa 1991, s. 23; C. Brzoza, *Polska w czasach niepodległości i II wojny światowej*, Kraków 2003, s. 56.

<sup>34</sup> K. Pruszyński, *Przytyk i stragan*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 30, cyt. za: C. Miłosz, *op. cit.*, s. 513; J. Marcus, *Social and Political History of the Jews in Poland 1919–1939*, Berlin 1983, s. 231; W. Pobóg-Malinowski, *Najnowsza historia polityczna Polski (1864–1945)*, Londyn 1967, s. 808, 812. Ostatni z wymienionych autorów, bynajmniej nie jako jedyny, zwracał uwagę na ogromne dysproporcje majątkowe między Żydami. „Warstwa górna, złożona z ludzi najbogatszych w Polsce, żyła na najwyższym poziomie nie dobrobytu nawet, ale dostatku i luksusu; stopa życiowa inteligencji żydowskiej, zwłaszcza kupiectwa, była o wiele wyższa od przeciętnego poziomu materialnego otoczenia polskiego; [...] przytłaczająca jednak masa żydowska żyła w rozpaczliwej biedzie i nędzy; w nieprawdopodobnym brudzie i niechlujstwie; gdy jeden Polak „zawodowo czynny” pracować musiał na utrzymanie 0,75% osoby «zawodowo biernej», to jeden Żyd «zawodowo czynny» musiał zapracować na życie 1,94% osób «zawodowo biernych» – czyli Żyd obciążony był obowiązkami rodzinnymi 2,5 raza większymi”.

nagonki, jaka miała miejsce w Polsce lat międzywojennych. Jej brutalności nie były w stanie zrównoważyć gesty wsparcia czy sprzeciwu, na jakie w obliczu pogłębiającego się kryzysu społecznego zdobywało się coraz więcej Polaków. W Krakowie do takich osób zaliczyć trzeba Feliksa Koperę, dyrektora Muzeum Narodowego, częstego gościa na imprezach urządzanych przez artystów żydowskich, w Warszawie profesora Tadeusza Kotarbińskiego, który nieprzejednaną postawą wobec zwolenników getta ławkowego niejednokrotnie narażał się na pobicie przez bojówkarzy związanych ze skrajnym skrzydłem polskiego obozu narodowego, w Lwowie profesora Ryszarda Ganszyńca, filologa, który udowodniał bezzasadność antysemitycznych oskarżeń, jakoby Żydzi zagrażali czystości języka polskiego<sup>35</sup>. W Wilnie do takich osób należał Jerzy Wyszomirski, redaktor „Słowa”, obalający na łamach gazety zarzuty wysuwane pod adresem Henryka Kuny<sup>36</sup>. Dlaczego rzeźba Kuny miałyby razić obcością czy nie harmonizować z fizjonomią miasta? – pytał redaktor wileńskiego dziennika. „Przecie Wilno to miasto kontrastów i dysonansów. Ponadto Żydzi stanowią tu znaczny procent mieszkańców. Poeci żydowscy nazywają Wilno «babunią» i Jerozolimą północy [...]. Kontrasty decydują o uroku tego miasta”<sup>37</sup>.

Ludzi takich jak Kopera, Kotarbiński, Ganszyniec czy Wyszomirski było znacznie więcej, można było ich znaleźć również wśród polityków. Zaliczał się do nich między innymi poseł Tadeusz Hołowko o lewicowym, PPS-owskim rodowodzie, związany z Józefem Piłsudskim, a więc z obozem, którego większość członków, jak wiadomo, kwestie narodowościowe – przynajmniej do czasu – postrzegała zgoła odmiennie od przedstawicieli Narodowej Demokracji<sup>38</sup>. Pewne wyobrażenie o dramatycznej sytuacji panującej w Polsce lat międzywojennych daje fakt, iż właśnie ten polityk, optujący za prawami mniejszości, zginął w 1931 r. z rąk ukraińskich nacjonalistów<sup>39</sup>. Jego działalność w zbyt poważnym stopniu zagrażała separatystycznym dążeniom przedstawicieli najliczniejszej polskiej mniejszości narodowej.

Wspomniane wyżej fakty – zaledwie kilka przykładów obrazujących napiętą sytuację pomiędzy grupami etnicznymi, panującą w Polsce lat międzywojennych – dają pewne wyobrażenie o atmosferze, w jakiej przyszło działać artystom żydowskim w Krakowie, a później w latach trzydziestych współtworzyć własną organi-

<sup>35</sup> Por. A. Śródka, *Uczeni polscy XIX–XX stulecia*, t. 1, Warszawa 1994, s. 491–493.

<sup>36</sup> O J. Wyszomirskim zob.: J. Putrament, *Pół wieku*, Warszawa 1961, s. 49–50.

<sup>37</sup> Wysz. [J. Wyszomirski], *Miasto...*, s. 2.

<sup>38</sup> Po śmierci Marszałka, jak wiadomo, w obozie sanacyjnym doszło do rozbitcia na sanacyjną lewicę i prawicę, z których ta ostatnia mocno zbliżyła się swoim programem do skrajnej endeckiej prawicy. E. Melzer, *No Way Out. The Politics of Polish Jewry 1935–1939*, Cincinnati 1997, s. 1–38 (rozdz. 1: „Background: The Piłsudski Years”, rozdz. 2: „Political Changes after Piłsudski”); C. Brzoza, *Polska w czasach...*, s. 230, 245–246.

<sup>39</sup> Został zamordowany 29 sierpnia w Truskawcu. J. Holzer, *Hołowko Tadeusz*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 9, Wrocław–Warszawa–Kraków 1960–1961, s. 600–602.



zając. Dekada poprzedzająca wybuch drugiej wojny światowej, dla Żydów jeszcze trudniejsza i bardziej dramatyczna niż pierwsze dziesięciolecie polskiej niepodległości, stanowiła okres prawdziwej konfrontacji wrogich sobie obozów w obrębie polskiego społeczeństwa, aczkolwiek nic, co wydarzyło się wtedy, nie działo się bez związku z intelektualnym i społecznym zapleczem, jakie stanowiła dla ówczesnych wydarzeń publicystyka lat dwudziestych oraz okresu poprzedzającego pierwszą wojnę światową. Oba wydarzenia: rozruchy na wyższych uczelniach, które po raz pierwszy na tak szeroką skalę miały miejsce jesienią 1931 r., oraz stworzenie krakowskiej organizacji artystów żydowskich – w tym samym okresie – zapewne nieprzypadkowo zbiegły się w czasie. Konflikt nabrzmiewający w latach dwudziestych sprawił, iż na początku kolejnej dekady sytuacja dojrzała po obu stronach barykady: polscy narodowcy zaczęli uciekać się do przemocy fizycznej, aby wyegzekwować swoje żądania, polscy Żydzi ostatecznie pożegnali się z marzeniami o asymilacji.

Zwrot twórców pochodzenia żydowskiego do własnych korzeni kulturowych, utrata wiary w możliwość zasymilowania się z nieżydowską częścią społeczeństwa są stosunkowo dobrze udokumentowane w literaturze przedmiotu. Zjawisko niejako antycypowały wydarzenia życia Maurycego Gottlieba. W przypadku Alfreda Nossiga, artyści nieco młodszego od Gottlieba, poniesienie nieudanych prób zintegrowania się z polskim społeczeństwem wiązało się z charakterystycznym zjawiskiem – zaangażowaniem w rodzący się ruch syjonistyczny<sup>40</sup>. W latach międzywojennych tego rodzaju „konwersja” zdarzała się coraz częściej. Jej przyczyny oraz naturę analizuje w znakomitej książce poświęconej twórczości literackiej polsko-żydowskiego pogranicza lat międzywojennych Eugenia Prokop-Janiec. Autorka pisze o „kompleksie wypędzonych”, porażonych antysemityzmem polsko-żydowskich poetów i pisarzy, wykluczonych z kultury europejskiej, zmagających się z poczuciem osaczenia i zagrożenia, próbujących na nowo w żydostwie odnaleźć to, co nie zostało im dane jako Polakom – akceptację i poczucie przynależności<sup>41</sup>.

Artystów żydowskich, nieco rzadziej atakowanych na łamach nacjonalistycznych periodyków, zwłaszcza *ad personam*, poczucie wykluczenia z polskiej kultury dotyczyło w nieco mniejszym stopniu niż to miało miejsce w przypadku pisarzy czy poetów. Mimo to wspomniane wyżej zjawisko dało o sobie znać również w środowisku artystycznym. Powołanie krakowskiej organizacji artystów żydowskich, nawet jeżeli nie stanowiło następstwa bezpośrednich ataków na członków

<sup>40</sup> Zob.: E. Mendelsohn, *From Assimilation to Zionism in Lvov: The Case of Alfred Nossig*, „The Slavonic and East European Review” t. 49, 1971, nr 117, s. 521–534.

<sup>41</sup> E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polski-żydowska*, Kraków 1992, *passim*. Zjawisko dotyczyło nie tylko literatów czy artystów, jego przebieg równie dobrze można prześledzić biorąc pod uwagę losy i ewolucję poglądów światowej sławy żydowskiego muzyka, Bronisława Hubermana. I. Fater, *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, tłum. E. Świdarska, Warszawa 1997, s. 122–132; P. Szalsza, *Bronisław Huberman czyli pasje i namiętności zapomnianego geniusza*, Częstochowa 2001, *passim*.

organizacji, niewątpliwie miało związek z sytuacją, w jakiej gremialnie znaleźli się w latach międzywojennych przedstawiciele mniejszości żydowskiej. Krakowscy artyści zareagowali na nią w charakterystyczny sposób: jednocząc się pod egidą żydowskiej organizacji artystycznej oraz przejmując od syjonistów nowy sposób postrzegania kwestii żydowskiej. Nawet jeżeli syjonizm wielu członków krakowskiej organizacji był nieco powierzchowny, dla wielu artystów żydowskich stanowił jedyne godne wyjście z sytuacji, w jakiej się znaleźli. Szerokie poparcie, jakim cieszyli się w Krakowie syjoniści, sympatie polityczne żydowskiej społeczności miasta zapewne mocno oddziaływały na miejscowych twórców żydowskich i prawdopodobnie w nie mniejszym stopniu niż wystąpienia wrogo nastawionych wobec Żydów działaczy i publicystów miały wpływ na decyzję artystów o powołaniu własnej organizacji. Oba zjawiska trudno zresztą rozgraniczać, bo chociaż antysemityzm bynajmniej nie stanowił jedynej przyczyny żydowskiego nacjonalizmu, przysporzył ruchowi syjonistycznemu wielu członków i sympatyków.

W sytuacji zaostrzającego się konfliktu społecznego wielu Żydów uciekało się do syjonizmu jako antidotum na stan wywoływany nieustanną nagonką i ciężarem oskarżeń wysuwanych pod ich adresem, zachwiane poczucie tożsamości, uczucie odrzucenia, zranioną godność. W oczach syjonistów bycie Żydem stanowiło przedmiot dumy, fakt który warto podkreślać. Krakowscy artyści podzielali owo przekonanie na równi z syjonistami. Żydowscy malarze i rzeźbiarze w Krakowie nie musieli tworzyć własnej organizacji – dostatecznie często wystawiali swoje prace wspólnie z nieżydowskimi artystami w miejskich galeriach – niemniej chcieli, mieli potrzebę stworzenia własnej organizacji, dającej im możliwość celebrowania na różne sposoby własnej „odmienności”, niezależnie czy to poczucie odmienności stanowiło zupełnie naturalny i nieodzowny element ich tożsamości, czy też – niejako – zostało im narzucone.



## Biogramy artystów związanych z organizacją

Uwzględniono artystów żydowskich, którzy w latach 1931–1939 uczestniczyli w wystawach Zrzeszenia, oraz twórców, którzy mimo że formalnie należeli do organizacji, nie brali udziału w wystawach urządzanych przez członków ZZAMR. Pominięto artystów, którym członkowie Zrzeszenia zorganizowali tzw. wystawy pamiątkowe, twórców nieżydowskich, którzy prezentowali swe prace w Żydowskim Domu Akademickim, a także żydowskiego malarza Samuela Finkelsteina, który uczestniczył w wystawie w Żydowskim Domu Akademickim w 1933 r. jako członek Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg”.

**Alfred Aberdam**, malarz. Urodził się w 1894 r. we Lwowie. W latach 1913–1914 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. W czasie pierwszej wojny światowej został powołany do armii austriackiej. Ranny w 1914 r. dostał się do niewoli rosyjskiej. Przebywał jako jeńiec w Krasnojarsku i Irkucku. Po wybuchu rewolucji wszedł w skład miejscowego Komisariatu Ludowego Sztuk Pięknych i zajął się organizowaniem szkolnictwa artystycznego. Rok później wyjechał do Moskwy, gdzie zetknął się ze sztuką rosyjskiej awangardy. W 1920 r. z Petersburga przedostał się do Wiednia, skąd udał się do Lwowa. W latach 1921–1923 kontynuował studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Teodora Axentowicza. Uczył się również u Aleksandra Archipenki w Berlinie (1922–1923). Debiutował w 1922 r., biorąc udział w IV Wystawie Obrazów i Rzeźb w lokalu Gminy Żydowskiej w Warszawie. Tego samego roku uczestniczył w wystawie zorganizowanej przez Koło Miłośników Sztuki Żydowskiej we Lwowie. W roku 1923 razem z Zygmuntem Menkesem i Arturem Nachtem (Samborskim) wziął udział w tzw. Wystawie Trzech we Lwowie. Kilka miesięcy później wyjechał do Paryża. Zamieszkał na Montparnasse i zaczął regularnie wystawiać. W 1924 r. wziął udział w Pierwszej Wystawie Żydowskiej w lokalu Koła Izraelitów Salonickich oraz w gale-

rii Cercle des Gobelins. Już w tym okresie zwrócił na niego uwagę André Salmon. W 1925 r. po raz pierwszy uczestniczył w Salonie Niezależnych oraz Salonie Jesiennym. Pod koniec roku razem z malarzami Zygmuntem Menkesem, Leonem Weissbergiem i Joachimem Weingartem utworzył „Grupę Czterech”. Artyści wystawiali wspólnie w galerii Chapira. W 1926 r. wzięli udział w wystawie w Galerie Au Sacre Printemps prowadzonej przez Jana Śliwińskiego. W 1928 r. po raz pierwszy pokazywał swoje prace na Salonie Tuileryjskim oraz w galerii Bernheim-Jeune. W 1929 r. uczestniczył w Wystawie Polskiej Sztuki Niezależnej, miał też wystawę indywidualną w galerii Katii Granoff.

Utrzymywał kontakt z krajem. W 1931 r. miał wystawę indywidualną we Lwowie w lokalu wydawnictwa Altenbergowej oraz w Paryżu w galerii Bonaparte. W 1932 wystawiał we Lwowie w Muzeum Przemysłu Artystycznego oraz w Warszawie w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych. W 1933 r. wzięł udział w wystawie krakowskiego Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. Tego samego roku zastał członkiem grupy „Plastycy Nowocześni”. W 1935 r. uczestniczył w wystawie Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków we Lwowie oraz w ekspozycji poświęconej artystom polskim działającym we Francji zorganizowanej w Paryżu.

Malował sceny figuralne we wnętrzach, pejzaże ze sztafajem, portrety, martwe natury, studia kwiatów, obrazy inspirowane Biblią, mitologią, tematyką muzyczną (balety, koncerty, śpiewaczki i in.). Początkowo ulegał wpływowi malarstwa kubiistycznego – geometryzując formy i spłaszczając przestrzeń. Z czasem głównym elementem konstrukcji obrazu uczynił kolor. Posługiwał się jasną, ciepłą gamą kolorystyczną, tworzył również obrazy o znacznie ciemniejszej, zawężonej skali barwnej. Formy ujmował szkicowo, sumarycznie, swobodnymi pociągnięciami pędzla. Stosował urozmaiconą fakturę – od cienkiej plamy po grube impasty. Był jednym z ciekawszych przedstawicieli ekspresjonistycznego nurtu *École de Paris*.

W czasie okupacji ukrywała go pianistka Anna Radlińska. Po wojnie nadal aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym. Współtworzył Towarzystwo Artystów Żydowskich w Paryżu (pełnił funkcję sekretarza organizacji). Wystawiał – po 1945 r. odbyło się jeszcze jednaście indywidualnych pokazów jego prac. Interesował się zagadnieniem żydowskiej sztuki narodowej. W roku 1949 po raz pierwszy wyjechał do Izraela. Zmarł w 1963 r. w Paryżu.

**Izak Adler**, grafik. Jedyna wystawa jego prac zorganizowana przez członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy odbyła się wiosną 1937 r. w salach Żydowskiego Towarzystwa Teatralnego przy ulicy Stolarskiej 9.

Podjmował w swojej twórczości wątki społeczne oraz tematykę żydowską. Na jego twórczość oddziaływał ekspresjonizm.

**Leopold Bachner**, architekt, malarz. Urodził się w Krakowie w 1905 r. Z członkami Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy wystawiał tylko raz



– w lutym 1935 r. Należał do Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Zjednoczenie”. Razem z członkami organizacji uczestniczył w wystawach w latach 1933 i 1934.

Malował portrety, martwe natury, pejzaże, widoki miejskie – podwórka i fragmenty architektury. Barwy zestawiał kontrastowo, stosował zróżnicowane efekty fakturowe. Projektował lub współprojektował domy i elementy architektoniczne budynków przy ulicach Bocheńskiej, 29 Listopada, Krakowskiej i Zamojskiego w Krakowie.

Wojnę przeżył na terenie Związku Radzieckiego. Po jej zakończeniu wrócił do kraju. Pracował w Wałbrzychu. W 1958 r. wyemigrował do Wiednia, gdzie zaprojektował między innymi Hotel Hilton. Zmarł w roku 1962.

**Józef Badower**, malarz, scenograf. Urodził się w 1890 r. w Tomaszowie Mazowieckim. Mieszkał w Sosnowcu. Był członkiem grupy „Niezależnych” oraz krakowskiego oddziału Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków Wziął udział w wystawach Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w 1931 r. w Krakowie oraz na przełomie lat 1931/1932 w Katowicach. W 1934 r. jego prace były pokazywane na wystawie malarstwa portretowego w Żydowskim Domu Akademickim. W 1932 dwukrotnie wystawiał w Sosnowcu oraz we Lwowie. W 1934 wziął udział w wystawie w Instytucie Propagandy Sztuki w Łodzi oraz „Salonie 1934” Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie – był jednym z artystów, którzy w trakcie wystawy ogłosili bojkot instytucji i na znak protestu usunęli swe prace z wystawy. W 1935 r. jako przedstawiciel Zrzeszenia Plastyków Zagłębia Dąbrowskiego „Blok” organizował wystawę prac artystów krakowskich w Sosnowcu. W 1936 r. wystawiał w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie.

Malował portrety, sceny rodzajowe, pejzaże i martwe natury. Tworzył obrazy w stylistyce charakterystycznej dla warszawskiego ugrupowania „Rytm” oraz niemieckiej „Nowej Rzeczowości”. Ujmował formy w sposób syntetyczny, podkreślał je wyrazistym konturem. Jasny, czysty kolor kładł na płótno szerokimi plamami. Namalował freski w synagodze w Sosnowcu, w latach 1932–1933 tworzył scenografie dla tamtejszego Teatru Miejskiego (*Panienska z dancingu* S. Krzywoszewskiego, *Szczęście od jutra* S. Kiedrzyńskiego, *Warszawianka* S. Wyspiańskiego, *Mąż naszej panienski* G. Beylina, *Handlarze sławy* M. Pagnola).

Zginął w czasie drugiej wojny światowej.

**Nachman Białogórski**, malarz. Urodził się w 1909 r. w Łodzi. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pierwszym semestrze roku akademickiego 1933/1934 u Władysława Jarockiego. Z członkami Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy wystawiał w latach 1937, 1939.

**Mendel Birnbaum**, malarz. Urodził się w 1881 r. w Kościelnikach. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Wojciecha Weissa (1910–1913). Wziął

udział w I Wystawie Malarzy Żydowskich w Krakowie w 1930 r. zorganizowanej przez Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych. Ze Zrzeszeniem Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy był związany od początku istnienia organizacji. Brał udział w ekspozycjach odbywających się w latach: 1931, 1933, 1934, 1936, 1939.

Malował martwe natury, wnętrza i kompozycje architektoniczne – w ciemnej kolorystyce, urozmaicanej czasem jaskrawszymi tonami. Trudnił się malarstwem dekoracyjnym.

**Bencjon Cukierman**, malarz, grafik, ilustrator. Urodził się w 1890 r. w Lebidewie na Wileńszczyźnie. Wychowany w tradycji ortodoksyjnej, przybył do Wilna w 1912 r. w celu odbycia studiów w jeszibocie. Zerwał z otoczeniem pod wpływem rzeźbiarza Leopolda Bersteina-Zinajewa i rozpoczął edukację artystyczną w Szkole Rysunkowej w Wilnie u Iwana Trutniewa i Iwana Rybakowa. Później uczył się Hermana Strucka w Berlinie u oraz Paryżu w École de Beaux-Arts u Ferdynanda Cormona, dokąd wyjechał dzięki stypendium. Debiutował wystawą urządzoną w 1913 r. w Paryżu. W 1914 r. przysłał z Paryża 11 obrazów na IV Wiosenną Wystawę zorganizowaną przez Wileńskie Towarzystwo Artystyczne. Wziął udział w wystawie WTA urządzonej pod koniec 1914 r. (razem z Aleksiejem Jawlenskim i Mariną von Werefkin). Po wybuchu pierwszej wojny światowej wyjechał do Moskwy, gdzie uczestniczył w wystawach Żydowskiego Towarzystwa dla Rozwoju Sztuki oraz w wystawie zorganizowanej w 1918 r. przez członków Moskiewskiego Kręgu Żydowskich Literatów i Artystów. W 1919 r. miał dwie wystawy indywidualne, w Wilnie i w Warszawie. W tym samym roku wyjechał po raz pierwszy do Palestyny. Wziął udział w Wystawie Prac Artystów Żydowskich w Warszawie w 1921 r. W latach 1923–1927 przebywał w Jerozolimie. Po powrocie do kraju w roku 1928 pokazał sto prac na wystawie w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, miał też wystawę indywidualną w Warszawie. Kolejne indywidualne pokazy prac artysty odbyły się w 1929 r. w Warszawie, w Krakowie oraz we Lwowie. W roku 1931 wziął udział w Wystawie Obrazów Artystów Wileńskich w Druskiennikach. W 1933 r. indywidualne wystawy prac artysty odbyły się w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie oraz we Lwowie. Tego samego roku artysta pokazywał swe prace – pejzaże palestyńskie, na wystawie w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie. W 1935 r. wziął udział w Wystawie Malarzy Żydowskich w Wilnie z okazji Wszechświatowego Zjazdu Żydowskiego Instytutu Naukowego. Tegoż roku odbyła się indywidualna wystawa jego prac w Krakowie, kolejna miała miejsce rok później w Warszawie, następna w Wilnie w 1937 r. W 1939 wziął udział w V Salonie Jubileuszowym Stowarzyszenia Żydowskich Artystów Plastyków w Polsce. Wielokrotnie pokazywał swoje prace za granicą między innymi w Petersburgu, Paryżu, Jerozolimie.

Malował przede wszystkim pejzaże (okolice Paryża, krajobrazy Wileńszczyzny i Palestyny), nieco rzadziej wnętrza, sceny figuralne, portrety i martwe natury.



Często geometryzował formy, stosował bogate rozwiązania fakturowe. Posługiwał się albo szeroką plamą barwną albo drobniejszą, urozmaiconą. Obok ciepłej tonacji kolorystycznej stosował zestawienia barw chłodniejszych, szarości i błękitów. W jego postimpresjonistycznym malarstwie znajdowały oddźwięk wpływy ekspresjonizmu. Zajmował się również grafiką. Zaprojektował czcionki hebrajskie z elementami arabski oraz wizerunkami zwierząt.

Dotknęło go podwójne kalectwo – był niemową, a w wypadku kolejowym stracił nogę. Zmarł prawdopodobnie w Samarkandzie w 1944 r.

**Samuel Cygler**, malarz i grafik. Urodził się w 1898 r. w Będzinie. Studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Teodora Axentowicza i Wojciecha Weissa (1916–1924) oraz w Hamburgu w Kunstgewerbeschule (1919–1920). Debiutował w 1921 r., biorąc udział w Wystawie Prac Artystów Żydowskich w Warszawie w lokalu Gminy Żydowskiej. W 1922 r. uczestniczył w IV Wystawie Obrazów i Rzeźb zorganizowanej w tym samym miejscu. W 1924 r. wziął udział w IX Wystawie Zbiorowej Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie. Tegoż roku po raz pierwszy wyjechał do Paryża. W 1926 r. razem z Mojżeszem Appelbaumem i Chaimem Hanftem wykonał polichromię w synagodze w Będzinie. W 1928 r. uczestniczył w I Salonie Grafiki Polskiej w Warszawie. Rok później został zaproszony do udziału w wystawie grupy „Zwornik” w Krakowie. W roku 1930 wziął udział w I Wystawie Malarzy Żydowskich w Krakowie. W 1932 wystawiał w Kazimierzu nad Wisłą, w Salonie Czesława Garlińskiego w Warszawie (wystawa indywidualna, na której zaprezentował 100 prac malarskich i graficznych) oraz w Sosnowcu jako członek grupy „Niezależnych”, podróżował również do Wenecji. Na przełomie lat 1932 i 1933 wziął udział w III Salonie Zimowym w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie. W 1933 r. uczestniczył w I Międzynarodowej Wystawie Drzeworytu w Warszawie, miał również wystawę indywidualną w Częstochowie. Tego samego roku współzакładał Zrzeszenie „Blok” w Sosnowcu – razem z jego członkami uczestniczył w wystawie zorganizowanej przy ul. Wawel. W 1934 r. wziął udział w wystawie prac uczniów Wojciecha Weissa w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Rok później pokazywał swoje prace na Wystawie Malarzy Żydowskich w Wilnie. W 1936 r. uczestniczył w II Międzynarodowej Wystawie Drzeworytu w Warszawie. W 1938 r. wystawiał w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie. Brał również udział w wystawach zagranicznych, w latach 1930 i 1932 w Künstlerhaus w Wiedniu na Międzynarodowych Wystawach Karykatury oraz w Jerozolimie, Hajfie i Tel Awiwie, gdzie przebywał w roku 1936 (mimo iż planował osiedlić się w Palestynie, po pół roku wyjechał, nie mogąc sobie zapewnić środków utrzymania). Ze Zrzeszeniem Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie wystawiał po raz pierwszy w 1933 r. Kolejny raz oleje, akwarele i drzeworyty pokazywał w Żydowskim Domu Akademickim w roku 1934 – kilka prac artysty prezentowanych na wystawie (olej *Dachy* i kilka drzeworytów)

zostało zakupionych do kolekcji sztuki współczesnej im. Stanisława Wyspiańskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie. Był członkiem Żydowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych (którego twórcą był L. Gottlieb), Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków (nie wziął udziału w ogólnopolskiej wystawie prac artystów należących do organizacji w 1936 r., jego nazwisko figuruje wszakże w spisie członków Związku zamieszczonym w katalogu) oraz Związku Polskich Artystów Grafików. Od 1932 r. pracował w Gimnazjum Żydowskim w Będzinie jako nauczyciel rysunku.

Interesująca jest przede wszystkim twórczość graficzna Cyglera. Artysta posługiwał się techniką drzeworytu, litografii albo suchej igły. Podejmował wątki starotestamentowe i literackie, tworzył portrety, sceny rodzajowe, pejzaże architektoniczne. W latach trzydziestych sięgnął po tematykę społeczną. W ciągu kilkunastu lat zmieniał się język jego wypowiedzi artystycznej. W latach dwudziestych tworzył ekspresjonistyczne prace o dynamicznej i rytmicznej kompozycji, mrocznej tajemniczej atmosferze, z elementami groteski. Później wykonywał oszczędne, mocne w wyrazie prace, zestawiając kontrastowo czarne i białe ostro cięte płaszczyzny. Malował również postimpresjonistyczne pejzaże.

W latach 1939–1943 przebywał w getcie w Będzinie. W maju 1943 r. otrzymał paszport dla całej rodziny na wszystkie kraje Europy i Ameryki, nie udało mu się jednak wyjechać. W czerwcu został deportowany do Auschwitz. Później znalazł się w Mauthausen, gdzie w przededniu wyzwolenia popełnił samobójstwo.

**Herman Ehrman**, malarz i grafik. Urodził się w roku 1903 r. we Lwowie. Ukończył Gimnazjum Hebrajskie oraz Szkołę Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie (wg Ireny Jakimowicz – Państwową Szkołę Przemysłową we Lwowie, zob. S. Osostowicz, *Listy*, Kraków 1978, s. 53). W latach 1927–1933 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Władysława Jarockiego i Fryderyka Pautscha. W 1934 r. wziął udział w Salonie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Był członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków, razem z członkami organizacji uczestniczył w dwu wystawach przygotowanych w roku 1939 – wystawie prac przeznaczonych na Fundusz Obrony Narodowej oraz w II Salonie Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków. Dwukrotnie pokazywał swoje prace w Żydowskim Domu Akademickim, w 1934 (grafiki i obrazy olejne) oraz w 1936 (widoki z Krzemieńca, drzeworyty i rysunki). Dwukrotnie, w 1936 oraz w 1938 r. powierzono mu funkcję skarbnika Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. Mieszkał w Będzinie.

Wysokie walory artystyczne cechowały przede wszystkim jego prace graficzne. Sięgał po tematykę żydowską oraz wątki z życia proletariatu. Zazwyczaj tworzył drzeworyty. W zakresie malarstwa interesowały go zagadnienia kolorystyczne.

Artysta emigrował do Izraela. Po jego śmierci żona ufundowała nagrodę jego imienia malarzowi Zvi Tadmorowi.



**Abba Fenichel**, malarz i grafik. Urodził się w 1906 r. w Mielcu. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Władysława Jarockiego, Wojciecha Weissa i Jana Wojnarskiego (1930–1936). W 1937 r. wystawiał w Tarnowie. W wystawach przygotowanych przez członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy wziął udział dwukrotnie, w lutym i w maju 1939 r.

Malował martwe natury i sceny rodzajowe. Ulubiony motyw jego twórczości stanowiły dzieci. „Odważnie” zestawiał barwy. Wysokimi walorami wyróżniały się jego prace graficzne (drzeworyty, litografie, akwaforty i akwatinty), w których śmiało i z wycuciem materiału operował czarno-białym kontrastem. Wykonywał również rysunki tuszem – o oszczędnej, zdecydowanej linii, z umiejętnością wydobywając cechy charakterystyczne modelu oraz nastroj odtwarzanej sceny. Wziął udział w konkursie na odrestaurowanie renesansowej synagogi w Tarnowie. Spośród siedemnastu zgłoszonych jego projekt zajął drugie miejsce i ostatecznie został wybrany do realizacji.

W czasie wojny znalazł się w krakowskim getcie (pamiętkę z tego okresu stanowią rysunki artysty przedstawiające tzw. wysiedlenie dzieci – likwidację sierocińca podczas akcji ostatecznej likwidacji krakowskiego getta przeprowadzonej przez Niemców w marcu 1943 r.). Udało mu się zbiec do ZSRR. W 1946 r. w TPSP w Krakowie odbyła się wystawa jego grafiki i rysunków. W 1948 r. przedostał się do Izraela, gdzie początkowo pracował w szkole kształcącej nauczycieli sztuki w Tel Awiwie, a następnie założył Instytut Malarstwa i Rzeźby w Bat Yam. Zajmował się ilustrowaniem książek, był wieloletnim współpracownikiem periodyków „Davar” i „Davar Leyeladim”. Zmarł w 1986 r.

**Karol Förster** (pseud. Charlie), malarz, rysownik, karykaturzysta. Urodził się w 1902 r. w Kalwarii Zebrzydowskiej. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Władysława Jarockiego, Wojciecha Weissa i Jana Wojnarskiego (1920–1928) oraz prawo na Uniwersytecie Jagiellońskim. Był członkiem Zrzeszenia Artystów Plastyków „Zwornik” oraz Związku Polskich Artystów Plastyków. Wystawiał w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 1927 r. W 1928 r. wziął udział w krakowskiej wystawie „Niezależnych”. W latach trzydziestych wielokrotnie wystawiał z członkami grupy „Zwornik” – w Warszawie (1930, 1932, 1935, 1938), w Krakowie (1931, 1932), w Poznaniu (1931, 1936) i we Lwowie (1938). W 1934 r. wziął udział w pokazie prac uczniów Wojciecha Weissa zorganizowanej przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz Salonie 1934 (był jednym z artystów, którzy w trakcie wystawy zabrali z niej swoje prace i umieścili je w Domu Plastyków). W roku 1935 jako jeden z zaproszonych gości pokazywał swoje prace na wystawie Towarzystwa „Sztuka” w Zachęcie. W 1939 r. jedna z jego prac znalazła się na wystawie dzieł darowanych przez artystów na Fundusz Obrony Narodowej (Dom Plastyków, Kraków). Z członkami Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy wystawiał w latach 1932, 1933, 1934, 1939. Wystawiał również za granicą, w Belgradzie i Sztokholmie.

Zamieszczał rysunki na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, „Wróble na Dachy”, „Asa”. Współpracował z lwowskim „Czerwonym Sztandarem”, kijowskim czasopismem humorystycznym „Perec” oraz wydawanym przez E. Pietrowa „Krokodylem na Zachodniej Ukrainie”. Ilustrował książki E. Kästnera, tworzył scenografie dla kabaretu „Bury Melonik”, występował jako aktor w przedstawieniach teatru „Cricot”. Był związany z kręgami lewicowymi – w jego domu spotykali się członkowie Komunistycznej Partii Polski.

Malował portrety, sceny we wnętrzach, groteskowo ujęte widoki cyrku czy kawiarni, szkicowo potraktowane sylwetki ludzkie na tle pejzażu. Wykazywał się dużą wrażliwością na różnice materii malowanych przedmiotów. Był utalentowanym grafikiem. Posługiwał się techniką litografii, akwaforty, suchej igły. Sceny ujmował lekko, dowcipnie, z humorem. Często sięgał po tematykę polityczną.

Po wojnie nadal aktywnie współpracował z czasopismami. Był czołowym rysownikiem „Szpilek”, na łamach których publikował swoje prace z serii *Telemodele*. Pełnił funkcję kierownika artystycznego „Muchy”. Wykonywał rysunki do „Przekroju”, „Dziennika Polskiego”, „Świata”. Był twórcą popularnej w latach pięćdziesiątych postaci satyrycznej – Augusta Bęc-Walskiego. Ilustrował utwory J. Haška. Projektował plakaty. W roku 1946 wyjechał do Paryża jako korespondent prasy krakowskiej, przebywał w mieście do 1950 r., a następnie w latach 1956–1957. Po powrocie zamieszkał w Warszawie. Odbył wiele podróży zagranicznych. Uczestniczył w wystawach karykatury w Bordighera, Montrealu, Skopie, Wiedniu i Moskwie oraz w wielu prezentacjach satyry polskiej w kraju i za granicą. Miał wiele wystaw indywidualnych (Kraków, Warszawa, Zagrzeb, Praga, Budapeszt, Berlin). W 1952 r. otrzymał Nagrodę Państwową III trzeciego stopnia za całokształt twórczości w zakresie karykatury. W roku 1967 r. przyznano mu Złotą Szpilkę, a w roku 1971 Złotą Szpilkę z Wawrzynem. Zmarł w 1986 r. w Warszawie.

**Jakub Glasner**, malarz i grafik. Urodził się w 1879 r. w Rdzawce w powiecie nowotarskim. Jako nastolatek pracował w redakcji wydawanej w Bielsku-Białej „Bielitz-Bialer Anzeiger” oraz w składzie drewna, jednocześnie uczył się rysunku u miejscowego nauczyciela. Za zarobione pieniądze wyjechał do Wiednia i w 1901 r. podjął studia w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. W roku akademickim 1902/1903 studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Teodora Axentowicza i Jana Stanisławskiego. Od tego okresu datowała się jego przyjaźń z Julianem Fałatem. W 1905 r. wyjechał do Wenecji oraz do Paryża, gdzie podjął studia w zakresie malarstwa u Luciena Simona oraz w zakresie grafiki u Théophile’a Alexandre’a Steinlena. Po roku wrócił do Bielska. Wiele czasu w tym okresie, jak i przez całe życie, poświęcił wędrowkom po okolicy oraz wyjazdom w górskie rejony, które dostarczały mu nowych inspiracji artystycznych. W 1907 r. został zaproszony do udziału w wystawie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Razem z członkami Towarzystwa wystawiał w Wiedniu w 1908 oraz w Krakowie w 1909 r. Wielokrotnie



zapraszano go do udziału w wystawach wiedeńskiego „Hagenbundu” – w 1912 r. został członkiem ugrupowania. Wystawiał również z członkami „Berliner Secession” (Grosse Berline Kunstausstellung 1910, Berliner Secession 1911, Künstlerhaus 1914), we Lwowie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (1911/1912), w Krakowie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (1912) oraz w Warszawie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w 1914 r. podczas II konkursu graficznego im. Henryka Grohmana. W czasie pierwszej wojny światowej służył jako oficer w armii austriackiej. Stworzył w tym okresie około 200 prac rysunkowych i akwarelowych przedstawiających portrety, sceny z życia żołnierzy oraz okoliczne pejzaże. Po wojnie aktywnie uczestniczył w ruchu wystawienniczym, był animatorem życia kulturalnego w Bielsku. Chętnie uczestniczył w akcjach charytatywnych mających na celu wspomaganie bezrobotnych oraz gromadzenie funduszy na prezenty gwiazdkowe dla ubogich dzieci. W latach międzywojennych obok udziału w licznych wystawach urządzanych przez najważniejsze instytucje życia artystycznego w Polsce włączał się również w działalność żydowskiego środowiska artystycznego. W 1929 r. miał wystawę w gmachu Izraelickiej Gminy Wyznaniowej w Bielsku-Białej, w 1930 r. uczestniczył w I Wystawie Malarzy Żydowskich w Krakowie zorganizowanej przez Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych, na przełomie lat 1931/1932 wziął udział w obu wystawach Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy odbywających się w Krakowie i Katowicach. Z wystaw „nieżydowskich” warto przypomnieć udział artysty w wystawie Towarzystwa Sztuki Podhalańskiej w Zakopanem w 1922 oraz indywidualne prezentacje w Warszawie w 1923 r. (TZSP), we Lwowie w 1937 r. (wystawa TPSP w Muzeum Przemysłu Artystycznego oraz wystawa linorytów w Hotelu Europejskim), w Bielsku-Białej w roku 1938. W 1934 na wystawie portretów kobiecych w Bielsku, połączonej z konkursem, zajął drugie miejsce (wyprzedzając między innymi Teodora Axentowicza). Wiele podróżował. W 1908 r. był we Florencji, w latach 1909–1914 mieszkał w Berlinie, w 1925 oraz 1927 odwiedził Wenecję, podróżował również do Holandii i Austrii. Wiele wystawiał za granicą: w Paryżu (Salon Niezależnych, 1926), Amsterdamie, Hadze, w czasie drugiej wojny światowej jego prace pokazywano w Kijowie, Charkowie i Moskwie.

Początkowo malował nastrojowe pejzaże zimowe w stonowanej gamie kolorystycznej, z częstym motywem strumienia i promieni światła przedzierających się przez leśną gęstwinę. Z czasem kolorystyka jego obrazów uległa wzbogaceniu, podobnie jak i zakres tematyczny przedstawień (obok scen zimowych zaczął malować pejzaże wiosenne, letnie, jesienne oraz – odkąd wyjechał do Włoch – pejzaże miejskie). Ważną część jego dorobku stanowi malarstwo portretowe, które traktował po części jako działalność zarobkową. Malował olejno, akwarelą i pastelami. Nie mniej istotną rolę niż malarstwo odgrywała w jego twórczości grafika. Pracował w technice drzeworytu, linorytu, litografii, miedziorytu, akwaforty, akwaforty, mezzotinty i miękkiego werniksu – sięgając zasadniczo po tematykę bardzo podobną jak w zakresie malarstwa. Często tworzył grafiki barwne. W grafice, ina-

czej niż w malarstwie, wychodząc od intensywnej kolorystyki, z czasem ograniczał ją coraz bardziej, dochodząc do kompozycji niemal monochromatycznych.

Po wybuchu wojny uciekł do Lwowa, gdzie ukrywał się pod nazwiskiem Libidowski. Gdy w 1941 r. do miasta wkroczyli Niemcy został zamknięty w tamtejszym getcie. Zginął w 1942 r. albo we Lwowie, albo w Janowie podczas całkowitej eksterminacji więźniów obozu.

**Izydor Czaj-Goldhuber**, malarz. Urodził się w 1896 r. w Kowlu. W latach 1920–1928 uczył się w Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku im. Ludwiki Mehoferowej w Krakowie – na ulgowych warunkach finansowych, zajmując się w zamian czyszczeniem i zaświecaniem lamp naftowych na wieczornym rysunku. Mieszkał w Krakowie i w Zakopanem. Wystawiał w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 1929 r. W 1930 r. wziął udział w II Wystawie Plastyków Żydowskich w Krakowie przygotowanej przez Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych. Ze Zrzeszeniem Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy związany był od samego początku. Pełnił funkcję wiceprezesa organizacji (1932/1933) oraz sekretarza (1933/1934). Razem z członkami Zrzeszenia wystawiał w latach: 1931 (w Krakowie i Katowicach), 1932, 1933, 1934, 1936. W 1934 r. uczestniczył w Salonie 1934 w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Był jednym z artystów, którzy w trakcie trwania wystawy zbojkotowali instytucję i przenieśli swe prace do Domu Plastyków. Jako członek Związku Polskich Artystów Plastyków wystawiał m.in. w 1938 r. w Krakowie (I Salon Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków), dwukrotnie w 1939 r. (krakowska wystawa prac przeznaczonych na Fundusz Obrony Narodowej, II Salon Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie).

Malował pejzaże, widoki miejskie (sceny z Podhala i Kazimierza nad Wisłą), fragmenty architektury (podwórza, korytarze, ganki), portrety, martwe natury i kwiaty – o ciekawych rozwiązaniach kolorystycznych i fakturowych. Kształtom nadawał miękkie przenikające się formy albo wręcz przeciwnie, podkreślał ich strukturę i bryłowość, wyraźnie obrysowując plamy. Tworzył karykatury. Już w 1933 r. w jego twórczości znalazły oddźwięk wydarzenia rozgrywające się w hitlerowskich Niemczech – wydaje się, iż artysta traktował je z większą dozą ekspresji niż pozostałe przedstawienia. Obok malarstwa zajmował się projektowaniem kostiumów scenicznych i dekoracji dla Teatru Żydowskiego, gdzie za dyrekcji Abrahama Morewskiego pełnił funkcję kierownika dekoracyjnego (od października do końca 1927 r.), współpracował również z Jonasem Turkowem. W 1926 zaprojektował dekoracje do *Hinkemanna* Ernsta Tollera, w 1929 do *Golema* Halperna Lejwika (kostiumy zaprojektował Andrzej Pronaszko). Tworzył scenografie dla scenki kabaretowej „Bury Melonik“, Charakterystyczny wygląd (któremu zawdzięczał przywisko Mefisto) sprawił, iż często zatrudniano go jako statystę do filmu i teatru.

W czasie wojny znalazł się w Uzbekistanie. Zmarł w Gusar prawdopodobnie w 1942 r.



**Helena Grabschrift-Taffet**, malarka i graficzka. Urodziła się w 1909 r. w Tuchowie. Studiowała na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1929–1938) u Władysława Jarockiego, Wojciecha Weissa i Stanisława Kamockiego. W skład zarządu Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy weszła w 1938 r. Przygotowała wystawę prac członków Zrzeszenia w lutym 1939. W marcu tegoż roku miała wystawę indywidualną w lokalu Żydowskiego Towarzystwa Teatralnego. Przygotowała ostatnią wystawę Zrzeszenia Żydowskich Artystów w Krakowie w maju 1939 r.

Malowała pejzaże letnie i zimowe, widoki tatrzańskie, obrazy figuralne, akty, portrety, martwe natury, kwiaty. Pracując w technice akwaforty, sięgała po tematy takie jak miejskie zaułki, dachy, skupiska drzew i słupów telegraficznych, przedmieścia nasycone atmosferą pustki i rezygnacji. Interesował ją problem starości. Do tematu podchodziła w sposób emocjonalny, wyraziście charakteryzowała swoich modeli. Malując akty, podkreślała bryłowość ciała ludzkiego. Jej prace ceniono za wartości kolorystyczne, najpochlebniej wyrażano się wszakże o jej grafikach.

W czasie drugiej wojny światowej znalazła się na terenie Związku Radzieckiego. Z armią generała Andersa dotarła do Iranu. W 1943 r. w Teheranie wzięła udział w wystawie Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków (18 prac olejnych i akwarelowych). Zginęła w czasie wojny.

**Wolf Grünberg**, malarz. Był pozbawiony profesjonalnego wykształcenia w zakresie sztuk pięknych. W wystawach Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy wziął udział w latach 1935, 1936, 1937, 1939. Wielokrotnie powierzano mu funkcję sekretarza organizacji (1935, 1936, 1938).

Malował pejzaże, wnętrza, martwe natury oraz nastrojowe sceny z życia społeczności żydowskiej, podejmował tematykę społeczną. Posługiwał się ograniczoną, wyszukaną gamą barw. Często sięgał po tony pastelowe i szarości. Stosował ciekawe rozwiązania fakturowe.

**Chaim Hanft**, metaloplastyk, rzeźbiarz, rysownik, malarz. Urodził się w 1899 albo 1903 r. w Jedlińsku koło Radomia. Jako dziecko zamieszkał w Warszawie. Edukację artystyczną rozpoczął w czasie pierwszej wojny światowej. Uczył się w prywatnych pracowniach Henryka Glicensteina i Henryka Kuny, latach 1916–1918 kontynuował naukę w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u Edwarda Trojanowskiego. W 1918 r. został aresztowany w Berlinie pod zarzutem działalności lewicowej. W latach 1918–1919 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Dusseldorfie. W 1920 r., w czasie wojny polsko-rosyjskiej przebywał na terenie Związku Radzieckiego, pracował w Taszkencie jako nauczyciel sztuki stosowanej, studiował w Moskwie we WCHUTEMASIE (Wyższe Pracownie Artystyczno-Techniczne) w pracowni rzeźby prowadzonej przez Antona Ławińskiego. Po powrocie do kraju zamieszkał w Warszawie. Należał do Stowarzyszenia Żydowskich Artystów Plastyków, Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie,

grupy „Czapka Frygijska”; był członkiem Komunistycznej Partii Polski. Pracował jako nauczyciel rysunków w Seminarium Nauczycielskim w Warszawie. W 1925 r. dekorował razem z Mojżeszem Appelbaumem i Samuelem Cyglerem wnętrze synagogi w Będzinie. Uczestniczył w wystawach w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych, tamże w 1926 r. miał wystawę indywidualną, kolejna odbyła się w 1928 r. w Łodzi w Stowarzyszeniu Hazomir (skąd została przeniesiona do Miejskiej Galerii Sztuki). W 1930 r. uczestniczył w II Wystawie Plastyków Żydowskich w Krakowie. Brał udział w wystawach „Czapki Frygijskiej”.

Techniką metaloplastyki zainteresował się około połowy lat dwudziestych, najprawdopodobniej pod wpływem twórczości Marka Szwarca. Tworzył dzieła o tematyce biblijnej oraz przedstawienia z życia tradycyjnej społeczności żydowskiej. Inspirował się dziełami literatury jidysz, zwłaszcza Icchoka Lejba Pereca. Tworzył również akty oraz kompozycje idylliczne. Początkowo pozostawał pod wpływem ekspresjonizmu, tworząc kompozycje o dynamicznym charakterze i bogactw efektach światłocieniowych. Pod koniec dekady w jego twórczości pojawiły się klasycyzujące akty i portrety. W latach trzydziestych tworzył tuszem realistyczne rysunki o tematyce społecznej. Zajmował się również sztuką użytkową.

Lata drugiej wojny światowej spędził w Związku Radzieckim. Po wojnie zamieszkał we Wrocławiu, w 1948 r. zaprojektował pawilon żydowski na wrocławskiej Wystawie Ziem Odzyskanych. Zmarł w Krakowie w 1951 r.

**Ozjasz Herschdörfer**, lekarz, rysownik, karykaturzysta, ilustrator, malarz. Urodził się w Przemyślu w 1899 r. Ukończył studia medyczne w Wiedniu. W czasie pierwszej wojny światowej zaciągnął się do armii austriackiej. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości służył w Wojsku Polskim w randze porucznika. Uczestniczył w wojnie polsko-radzieckiej, wziął udział w bitwie „Cud nad Wisłą”. Po wojnie pracował jako lekarz w krakowskim Gimnazjum Hebrajskim oraz w przychodni przeciwgruźliczej przy ul. Kopernika. Wziął udział w I Wystawie Malarzy Żydowskich w Krakowie w 1930 r. oraz salonie dorocznym Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie w 1931 r. Ze Zrzeszeniem Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy był związany od początku. Dwukrotnie – w 1933 oraz w 1935 r. wszedł w skład zarządu organizacji. Brał udział w wystawach przygotowanych przez członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w 1931 (w Krakowie i w Katowicach), 1932 oraz w 1934 r. Obok działalności zawodowej i artystycznej angażował się politycznie – był członkiem egzekutywy syjonistycznej w mieście. Publikował oraz wygłaszał wykłady.

Był utalentowanym rysownikiem. Często tworzył karykatury. Podejmował aktualną tematykę, między innymi polityczną (prace artysty o wymowie antyhitlerowskiej znalazły się na wystawie w Żydowskim Domu Akademickim w roku 1934), tworzył również prace o tematyce biblijnej. Posługiwał się śmiało, energicznie prowadzoną kreską. Jako malarz wykazywał się dużą wrażliwością na formę



i kolor. Z wycuciem dostosowywał środki formalne do przedstawianych tematów. Jego twórczość łączyły z ekspresjonizmem tendencja do maksymalnego potęgowania wyrazu, dynamiczna kompozycja – pełna krzywizn oraz postaci ujmowanych w gwałtownym ruchu, skłonność do przedstawień o charakterze karykaturalnym albo groteskowym. Interesował się zagadnieniem odrębności dorobku artystycznego Żydów. Ilustrował poezje Chaima Nachmana Bialika.

Zmarł w getcie w Przemysłu, zaraziwszy się od pacjenta tyfusem plamistym.

**Hilda Heyman**, malarka. Urodziła się w posiadłości Vargarda niedaleko Alingsas w Szwecji w rodzinie zamożnych ziemian. Mimo że rodzina przeciwstawiała się jej planom, podjęła studia artystyczne. Uczyła się w Valands Malarskola (1897-1900) w Göteborgu u Carla Wilhelmsona, w Monachium i w Paryżu u André Lhote'a. Wiele podróżowała. Podczas jednej z podróży – po Czechach, zetknęła się po raz pierwszy z ortodoksyjnymi Żydami ze Wschodu. Zafascynowana ich widokiem udała się do Palestyny w poszukiwaniu motywów do swoich obrazów. Ponieważ ich nie znalazła, w 1937 r. przyjechała do Krakowa, gdzie w świat tradycyjnych Żydów Kazimierza i Nowego Targu wprowadził ją Leon Lewkowicz. Oboje artyści w 1937 r. urządzili wystawę w Żydowskim Domu Akademickim. Obrazy zaprezentowane przez artystkę stanowiły efekt jej fascynacji krakowskim Kazimierzem i życiem zamieszkujących tam Żydów.

Malowała postaci na tle pejzażu lub we wnętrzach, portrety, wizerunki dzieci, widoki portu w Göteborgu, sceny przedstawiające polskich i czechosłowackich Żydów, zamieszkiwane przez nich dzielnice, widoki Palestyny. Wybierała zazwyczaj technikę olejną lub gwasz. We wczesnym okresie twórczości tworzyła pod wpływem symbolizmu. Początkowo posługiwała się stonowaną gamą kolorystyczną, później sięgnęła po tony jaskrawsze. Lekko geometryzowała formy.

Zmarła w 1955 r. w Sztokholmie.

**Henryk Hochman**, rzeźbiarz. Urodził się w 1879 r. w Lublinie. Edukację artystyczną rozpoczął u Pawła Rosena w Warszawie. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Floriana Cynka i Konstantego Laszczki (1900–1906) oraz w Paryżu w pracowni Auguste'a Rodina. W czasie pierwszej wojny światowej przebywał w Wiedniu. Po wojnie mieszkał w Krakowie, później przeprowadził się do Tarnowa. Był członkiem Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” (razem z członkami ugrupowania wziął udział w wystawach odbywających się w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1905, 1909, 1910, 1930) oraz Stowarzyszenia „Rzeźba” (uczestniczył w krakowskich wystawach ugrupowania w latach 1910, 1911, 1912, 1913, 1914). Od roku 1904 wystawiał w Zachęcie w Warszawie. We Lwowie pokazywał swoje prace w latach 1910, 1912/1913, 1913. Wystawiał w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1904 (pięciokrotnie), 1906 (czterokrotnie), 1907 (dwukrotnie), 1911, 1928, 1931, uczestniczył w Salonie 1934, który wzbudził tak wiele kontrowersji wśród mło-

dych artystów, ponownie pokazywał swoje prace w TPSP w Krakowie w 1935 r. W latach międzywojennych wielokrotnie brał udział w przedsięwzięciach żydowskiego środowiska artystycznego. Uczestniczył w I Wystawie Sztuki Żydowskiej we Lwowie w 1920 r., w I Wystawie Malarzy Żydowskich w Krakowie w roku 1930, w wystawach Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w latach 1931 (w Krakowie i w Katowicach), 1932, 1934 (wystawa portretów), 1936, 1937. Za granicą wystawiał: w Monachium w 1905 i 1908 r., w Wiedniu w 1908 i w 1915 na Wystawie Sztuki Polskiej zorganizowanej z inicjatywy Jana Bołoz-Antoniewicza, w Budapeszcie w 1910, w Wenecji w 1914 oraz w Baden w 1915 na Wystawie Sztuki Polskiej. W 1929 r. na Wystawie Powszechnej Krajowej otrzymał Wielki Medal Srebrny. Był członkiem Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków.

Rzeźbił w marmurze i alabastrze, tworzył brązy, majoliki oraz prace w technice metaloplastyki. Zajmował go przede wszystkim portret, tworzył również kompozycje o tematyce mitologicznej, historycznej, żydowskiej. Wśród jego modeli znalazło się wielu przedstawicieli arystokracji oraz kręgów artystycznych – wykonał między innymi portrety Juliana Fałata i Olgi Boznańskiej. W jego twórczości znalazły odbicie wpływy impresjonizmu, symbolizmu i klasycyzmu.

Wiadomo nieco o losach wojennych Hochmana. Najpierw przebywał w Krakowie, później znalazł się w Wieliczce. Przeżył akcję „oczyszczania” miasta z Żydów, malując w tym okresie wnętrze jednego z okolicznych kościołów. Pod koniec 1941 lub na początku 1942 r. dzięki współpracy lekarza z Wieliczki Stanisława Kunickiego, rodziny Walterów von Walthoffen i gajowego A. Kota udało się przygotować dla niego kryjówkę w lesie w Biskupicach. Ziemianka mieściła się w pobliżu gajówki A. Kota, bezpośredniego opiekuna artysty. O ile było to bezpieczne, gajowy starał się często przyprowadzać rzeźbiarza do domu Walterów. Wizyty miały na celu podnieść na duchu załamane go artystę oraz stworzyć mu możliwość pracy twórczej (Hochman rzeźbił portrety członków rodziny Walterów). Niestety jego stan psychiczny pogorszył się na tyle, iż bez porozumienia z opiekunami opuścił kryjówkę i udał się do getta w Bochni, aby podzielić los swoich współwyznawców. Przebywając w getcie był z niego codziennie wyprowadzany przez bocheńskiego lekarza Władysława Krupę, pod pozorem, jakoby artysta był mu potrzebny do pomocy. Również w domu Krupy, w 1944 r., artysta rzeźbił portrety członków rodziny. Pełnił też funkcję sanitariusza w sierocińcu w getcie, dopóki Niemcy nie wymordowali dzieci. Został rozstrzelany w lesie pod Baczkowem w czasie jednej z akcji likwidacyjnych getta.

**Henryk Honigman**, malarz. Urodził się w 1911 r. w Żarnowcu nad Pilicą. Z członkami Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy wystawiał w 1936, 1937 i dwukrotnie w 1939 r.

Tworzył prace pastelowe, olejne, akwarele. Malował pejzaże, widoki miejskie, scenki z teatru czy kabaretu, czasem o nieco groteskowym charakterze. Stosował



czyste zestawienia czerwieni, żółci i błękitów. Wykazywał się dużą wrażliwością kolorystyczną, skłonnością do lirycznego traktowania motywów oraz stylizowania elementów.

**Beer Horowitz**, poeta, tłumacz, rysownik, grafik, ilustrator. Urodził się w 1895 r. w Majdanie koło Kałusza. Od piętnastego roku życia pisywał w języku żydowskim wiersze, ilustrując je własnymi rysunkami. W czasie pierwszej wojny światowej studiował medycynę w Wiedniu. Mieszkał w Berlinie, Warszawie, Krakowie i Kijowie. W grudniu 1924 r. wszedł w skład zarządu Towarzystwa Przyjaciół Sztuki Żydowskiej w Krakowie, jesienią 1926 r. został członkiem Komitetu Teatralnego w Krakowie i jego Komisji Artystycznej. Był związany z kręgiem pisarzy zgrupowanych wokół lwowskiego czasopisma „Cusztajer” (1930/1931). Kolekcjonował dzieła pokuckiej sztuki ludowej. Przekładał na język żydowski wiersze poetów polskich. Wydał tomik poezji *Finmajn hajm yn di berg* oraz książkę o motywach żydowskich w poezji polskiej (Wiedeń 1938), gdzie znalazł się między innymi jego wiersz poświęcony Jackowi Malczewskiemu. W roku 1932 publikował opowiadania i rysunki na łamach wiedeńskiego „Der Wanderer”. Wykonał ilustracje do *Wunderlecha majses*. W Krakowie z członkami Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy wystawiał w roku 1935 (około stu prac), 1938, dwukrotnie w 1939.

Rysował pejzaże, portrety, autoportrety, typy małomiasteczkowych Żydów, chłopów huculskich, a także wybitne osobowości świata polityki i środowiska literacko-artystycznego (Ozjasza Thona, Wasyla Stefanyka, Józefa Sandla). Stworzył obszerną galerię wizerunków przedstawiających aktorów hebrajskiej Habimy. Swoich modeli prosił o umieszczanie obok rysunku krótkich informacji o sobie. Portretowane osoby przedstawiał nierzadko w sposób z lekka lub jawnie karykaturalny.

W 1940 r. przebywał w Moskwie. W 1941 znalazł się w Drohobyczu, gdzie odwiedzał Brunona Schultza. Tegoż roku, latem lub jesienią zginął w Stanisławowie.

**Ralf Immerglück**, malarz. Urodził się w 1892 r. w Krakowie. Ukończył tam Szkołę Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego, później studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Teodora Axentowicza (1915–1920 i 1928–1929). Ze Zrzeszeniem Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy związany był od początku. Brał udział w wystawach przygotowanych przez członków organizacji w latach 1931, 1933, 1935, 1936, 1937, 1939.

Tworzył prace olejne i pastelowe. Był przede wszystkim portrecistą, modeli wybierał najczęściej spośród przedstawicieli społeczeństwa żydowskiego. Do obrazów często pozowali mu żebracy, którym odwdzięczał się ciepłym posiłkiem i zapłatą. Malował również własnych synów, dodając do ich wizerunków pejsy i charakterystyczne żydowskie nakrycia głowy (chłopcy w rzeczywistości ich nie nosili). Rysy oddawał w sposób realistyczny, sylwetki umieszczał na neutralnym, niesprecyzowanym tle. Posługiwał się zawężoną gamą kolorystyczną, żółci, ugrów i beży. Od

1936 r. zatrudniali go ponoć Wojciech i Jerzy Kossakowie do „podmalowywania” własnych obrazów. Spędzał w ten sposób podobno całe przedpołudnia.

Zginął w Bełżcu.

**Joachim Kahane**, metaloplastyk, grafik. Urodził się w 1890 r. w Ząbkach koło Tarnopola. Zamiłowanie do rysunku rozbudził w nim nauczyciel tarnopolskiej szkoły – Krościeński. Studiował architekturę na politechnikach we Lwowie oraz w Wiedniu. W Wiedniu uczył się także malarstwa i rysunku. W czasie wojny służył w armii austriackiej, nie przestając rysować. W 1910 r. założył we Lwowie razem z Maksymilianem Goldsteinem Koło Miłośników Sztuki Żydowskiej. W 1919 został jego prezesem, a później członkiem zarządu. Uczestniczył w wystawach przygotowanych przez KMSŻ – w 1919 r., w I Wystawie Sztuki Żydowskiej w 1920 oraz w wystawie zorganizowanej w 1921. Wystawiał w Tarnopolu i w Bukareszcie. Uczył rysunku w gimnazjum żydowskim we Lwowie. W 1921 r. przeniósł się do Łodzi, gdzie również został nauczycielem rysunku w gimnazjum żydowskim. Wielokrotnie wystawiał w Łodzi: w Miejskiej Galerii Sztuki (1927, 1928), w domu Geyera przy ul. Moniuszki 2 (1930), w łódzkim oddziale Instytutu Propagandy Sztuki jako członek Zrzeszenia Artystów Plastyków w Łodzi (dwukrotnie w roku 1932, dwukrotnie w 1933 oraz w 1934). Indywidualne wystawy jego prac odbyły się w roku 1930 w pomieszczeniach gimnazjum żydowskiego w Łodzi oraz w 1932 w lokalu Stowarzyszenia „B’nei B’rith” przy ul. Piotrkowskiej 90. W latach 1929 i 1932 wystawiał w Pałacu Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, w 1928 i 1934 w Truskawcu. W lutym oraz marcu 1932 r. jako członek grupy „Niezależnych” uczestniczył w wystawach w Sosnowcu. Około stu metaloplastyk pokazywał w 1933 r. w Krynicy. Wystawiał również za granicą: w Kunstgewerbemuseum w Berlinie w roku 1930 oraz w Holandii. Ze Zrzeszeniem Żydowskich Artystów w Krakowie związany w początkowej fazie istnienia organizacji. Wziął udział w obu wystawach przygotowanych przez członków organizacji z końcem 1931 r. – w Krakowie oraz Katowicach.

Techniką repusowania w blasze mosiężnej, miedzianej lub srebrnej tworzył sceny o tematyce żydowskiej, starotestamentowej, wschodniej. Interesował go również portret, pejzaż i martwa natura. Jego twórczość charakteryzowały wnikliwa analiza psychologiczna modelu, miękkie malarskie traktowanie form oraz ciekawe rozwiązania fakturowe. Wykonywał również sprzęty o przeznaczeniu kultowym – świeczniki, lampki chanukowe, misy i talerze. Jego prace ceniono za umiejętne łączenie starych wzorców z nowoczesną formą.

Zginął w łódzkim getcie, prawdopodobnie w 1943 r.

**Henryka Kerner**, rzeźbiarka i malarka. Urodziła się w 1892 r. Pierwszych lekcji udzielał jej Henryk Hochman. Później kontynuowała naukę u Antona Hanaka w Kunstgewerbeschule w Wiedniu. Wzięła udział w jednej z wystaw „Hagenbundu”. Wystawiała również w Künstlerhaus w Wiedniu oraz w Lipsku. W 1930 r.



miała wystawę indywidualną w Salonie Czesława Garlińskiego w Warszawie. Na przełomie 1929/1930 wystawiła w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, w 1931 r. uczestniczyła w wystawie członków krakowskiego Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Katowicach. Rok później wzięła udział w wystawie prac członków grupy „Niezależnych” w Sosnowcu. Uczestniczyła w Salonie 1934 oraz Salonie Jesiennym 1934 r. w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, ponownie pokazywała swoje prace w tejże instytucji w 1935. W 1938 r. wzięła udział w wystawie współczesnej sztuki kościelnej w Paryżu. Była członkiem Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków. W 1939 r. oddała jedną ze swoich prac *Judytę* (brąz) na Fundusz Obrony Narodowej.

Tworzyła kompozycje majolikowe oraz rzeźby w kamieniu – archaizujące akty, przedstawienia o tematyce religijnej, stylizowane figurki kobiet i dzieci. Rządziej wystawiła prace malarskie (w 1934 r. pokazywała w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie *Tulipany*).

Wyjechała do Paryża prawdopodobnie na początku wojny.

**Zygmunt Kerner**, rzeźbiarz. W wystawie przygotowanej przez członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy wziął udział tylko jeden raz – w 1936 r. Pokazywał wtedy prymitywizujące prace wykonane w technice majoliki.

**Fryc Kleinman**, malarz, rysownik, karykaturzysta, scenograf. Urodził się w 1897 r. we Lwowie. Jako uczeń gimnazjum realnego we Lwowie uczęszczał do jednej klasy z Zygmuntem Menkesem, z którym już wtedy współzawodniczył na polu malarstwa. Walczył na froncie podczas pierwszej wojny światowej. Nie znajdują potwierdzenia informacje, jakoby studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, również niepewny jest fakt jego studiów paryskich. Wiele podróżował (Berlin, Wiedeń, Monachium, Paryż). Mieszkał we Lwowie (przy ulicy Akademickiej). Był członkiem lwowskiego Koła Miłośników Sztuki Żydowskiej, związany był również z lwowskim Żydowskim Kołem Literacko-Artystycznym. Wielokrotnie wystawił we Lwowie, między innymi w wystawach przygotowanych staraniem KMSŻ (1919, 1921, 1922) oraz ŻKLA (1921). W 1922 r. dwukrotnie pokazywał swoje prace w Warszawie – w lokalu Gminy Żydowskiej podczas IV Wystawy Obrazów i Rzeźb oraz w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych. Kolejny raz wziął udział w wystawie Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie w 1924 r. Z członkami krakowskiego Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy wystawił w 1933 oraz 1935 r. Był członkiem Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków, wziął udział w wystawach organizacji we Lwowie w 1933 oraz 1935 r.

W zakresie malarstwa podejmował tematykę rodzajową, żydowską, społeczną, religijną. Jako grafik sięgał również po tematykę erotyczną. Tworzył portrety, pejzaże miejskie i martwe natury, często pojawiał się w jego malarstwie motyw Don

Kichota. Chętnie posługiwał się efektem karykatury i groteski. Malował olejno, akwarelą i gwaszem, eksperymentował z technikami. Wszechstronnie utalentowany, sprawny technicznie jako malarz i rysownik, wykazywał swoją twórczością różnorodnie zainteresowania – tworzył kompozycje w konwencji realistycznej, ekspresjonistyczne lub zbliżające się do abstrakcji. Jego prace rysunkowe charakteryzuje oszczędna, pełna wyrazu forma, malarstwo wyróżniają bogate efekty fakturowe.

Był wziętym karykaturzystą, publikował zwłaszcza w lwowskich czasopismach „Szcztuku”, „Sygnałach”, „Chwili”, ilustrował wydawnictwa Biblioteki Utworów Wesołych. Tworzył projekty scenograficzne między innymi dla lwowskiego teatryku satyrycznego „Semafor”, amatorskich zespołów satyrycznych występujących w Stanisławowie, żydowskiego teatru „Azazel”, „Trupy Wileńskiej”, Idy Kamińskiej, „Araratu”, Warszawskiego Żydowskiego Teatru Artystycznego „WIKT” (Warszawer Idiszer Kunstteater), Teatru Artystycznego Morrisa Schwartza, hebrajskiej Habimy. Dekorował wystawy lwowskich firm handlowych. Jego prace satyryczne zdobyły znaną w środowisku artystycznym lwowską restaurację Atlas (obok prac K. Sichulskiego). Zajmował się ilustracją książkową (Z. Schorr, *Fun leben*, Lwów 1924; A. Ekier, *Ojców dzieje*, Lwów 1937).

W czasie wojny został uwięziony w lwowskim getcie, gdzie pracował ponoć jako tkacz. Później został wywieziony do obozu w Janowie, gdzie zginął w 1943 r.

**Artur Kolnik**, malarz, grafik, ilustrator. Urodził się w 1890 r. w Stanisławowie. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Józefa Mehoffera (1908–1914). W 1912 r. za postępy w nauce odznaczono go medalem brązowym, rok później srebrnym. W 1914 został zmobilizowany. Ranny w roku 1916, znalazł się w Wiedniu, gdzie poznał Izydora Kaufmanna, znanego malarza żydowskiego. Około 1918 r. zamieszkał w Czerniowcach (Bukowina), gdzie zetknął się i zaprzyjaźnił z żydowskim poetą Eliezerem Steinbargiem, do którego poezji i powiastek wykonał wiele rysunków, Itzikiem Mangerem, Jakubem Sternbergiem, Mosze Altmanem, Szlomo Bickelem. Ilustrował dzieła klasyków literatury jidysz. W 1918 r. wystawiał w Czerniowcach, w 1921 dzięki pomocy Alfreda Stieglitza wziął udział razem z Reuvenem Rubinem w wystawie w Nowym Jorku, w 1922 ponownie wystawiał w Czerniowcach. W 1926 r. w Czerniowcach odbyła się indywidualna wystawa jego prac. Dwa lata później wydał tekę dwunastu drzeworytów: *Durkh di briln*. W 1931 r. zamieszkał z rodziną w Paryżu, gdzie zarabkował, wykonując ilustracje do czasopism poświęconych modzie oraz karykatury. Wystawiał w Paryżu (Salon des Tuileries, 1930–1939), w Buenos Aires (1935), w Londynie (Foyle Art Gallery, 1937). W roku 1933 wydał w Paryżu tekę dwunastu drzeworytów przedstawiających znanego żydowskiego recytatora Herca Grosbarta, tego samego roku zaprezentował je na wystawie w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie. Rok później opublikował tekę dwudziestu czterech drzeworytów *Sous le chapeau haut de forme* opatrzoną wstępem Henriego Barbusse’a. W 1935 r. wystawiał



w Buenos-Aires. Pod koniec lat trzydziestych współpracował z niemiecko-francuskim czasopiśmie „Verbe – Cahiers Humains”.

Był bardzo utalentowanym grafikiem. Tworzył prace poświęcone przede wszystkim tematyce żydowskiej. Kontrastowo zestawiał szerokie czarne i białe powierzchnie. Posługując się językiem uproszczeń, syntetyzując formę, potrafił nadać jej maksimum wyrazu. Często tworzył prace o zabarwieniu satyrycznym. Wykonywał projekty alfabetu żydowskiego oraz żydowskich nagrobków. Obok grafiki zajmował się malarstwem.

W czasie wojny został internowany razem z żoną w obozie Récébédou. W 1948 r. otrzymał obywatelstwo francuskie. W latach powojennych wydał *A gilgul fun a nigun. Tswantzik holtshnitn: inspirit fun der Hasidisher deshihte fun Y. L. Perc* (1948), ilustrował między innymi: F. Dostojewskiego *Legende vom Großinquisitor* (1946), M. Schulsteinsa *Blumen fun badoyer: lider un poems* (1959), *Baym pinkes fun Lublin: dramatiszer hiziyen in a kupe asz* (1966), J. Hofera *Reb Zalam* (1960), A. Suzkevera *Gaystike erd* (1961), *Seyfer hazikorn* (1966). W 1955 r. w Nowym Jorku przyznano mu nagrodę Chaban za całokształt dorobku graficznego. W 1962 odbyła się indywidualna wystawa jego prac w Paryżu w Galerie Greuze. Tegoż roku po raz pierwszy wyjechał do Izraela. W 1968 r. w Tel Awiwie zorganizowano mu kolejną wystawę indywidualną. W 1972 r. zmarł w Paryżu.

**Syriusz Korngold**, architekt, rysownik, malarz. Urodził się w 1899 r. w Krakowie. W 1926 zamieścił na łamach „Zwrotnicy” tekst *O rysunku*, ilustrowany własnymi kubistycznymi pracami. Wystawiał w Wiedniu i w Paryżu. W 1932 r. został zaproszony do udziału w wystawie prac członków Zrzeszenia „Zwornik” w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. W 1933 r. razem z Arturem Rennertem wystawiał w Antwerpii. W Żydowskim Domu Akademickim pokazywał swoje prace w roku 1934. Był członkiem Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków. W 1934 r. opublikował na łamach „Sztuki i Życia Współczesnego” dwa teksty – o impresjonizmie i recenzję filmową. Zajmował się reżyserią filmową – w Paryżu współpracował z Editions Film & Technique (La Technique Cinematographique). Był związany z kręgami lewicowymi.

Początkowo tworzył przede wszystkim rysunki pod wpływem twórczości kubiistów. W latach trzydziestych malował prace olejne o zawężonej skali barwnej i ciekawych rozwiązaniach fakturowych. Inspirował się twórczością artystów *École de Paris*.

**Natan Korzeń**, malarz. Urodził się w 1895 r. w Płocku. Studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie u Stanisława Lentza i Tadeusza Pruszkowskiego. Wystawiał w Płocku (1929, 1932 – dwukrotnie, 1934, 1935), w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie (1926, 1929), w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie (1930 – Salon Listopadowy, 1931 – Salon Listopadowy i Salon Zimowy, 1932 – Salon Zimowy, 1933, 1934, 1935, 1936,

1938), w Salonie Garlińskiego (1930, 1936), w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie (1931) w Instytucie Propagandy Sztuki w Łodzi (1932), w Kazimierzu Dolnym (1932, 1933, 1934, 1936) oraz w Krakowie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (1931 – Salon Listopadowy, Salon 1934). Był członkiem Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków. Należał do Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy – uczestniczył tylko w jednej wystawie przygotowanej przez członków organizacji w 1937. W 1940 r. uczestniczył w Wystawie Wileńskich Artystów Plastyków w Pałacu Ogińskich w Wilnie.

Tworzył pejzaże, portrety, kompozycje figuralne i martwe natury – początkowo pod wpływem Tadeusza Pruszkowskiego, a później malarzy *École de Paris*. Malował szerokimi pociągnięciami pędzla, tworząc na płótnie bogate efekty fakturowe. Posługiwał się ciepłą gamą barwną, którą łamał niekiedy chłodniejszymi tonami błękitu. Malował olejno lub akwarelą.

W czasie okupacji przebywał w Wilnie, gdzie tworzył scenografie dla Żydowskiego Teatru Narodowego. W 1941 r. został rozstrzelany przez Niemców.

**Hanka Landau-Eiger**, malarka i rysowniczką. Urodziła się w 1904 r. w Krakowie. Studiowała w Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku im. Ludwika Mehofferowej w Krakowie oraz krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Władysława Jarockiego i Fryderyka Pautscha (1926–1933). Pokazywała swoje prace w Pałacu Sztuki w ramach Salonu 1934 (jako jedna z grupy młodych artystów podpisała się pod protestem oraz przeniosła swe prace w trakcie trwania wystawy do Domu Plastyków). W 1935 została członkiem Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków, wzięła udział w wystawach prac członków organizacji w 1936 oraz 1939 r. Z członkami Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy wystawiła w 1934 r. W 1939 przeznaczyła jedną ze swoich prac na Fundusz Obrony Narodowej – wystawa dzieł darowanych na ten cel odbyła się w maju w Domu Plastyków w Krakowie. Należała do obsady kabaretu „Bury Melonik”, w 1935 r. występowała na scenie teatryku „Tam-Tam”.

Tworzyła kompozycje olejne, była utalentowaną rysowniczką.

W czasie wojny przebywała we Lwowie, ukrywając się na „papierach aryjskich” jako Anna Zagórska. Po wkroczeniu Rosjan do miasta została postrzelona w głowę przez rosyjskiego żołnierza, który zrabował jej zegarek. Po wojnie wróciła do Krakowa, skąd wkrótce wyjechała do Brazylii. Zamieszkała w Rio de Janeiro, malowała, brała udział w wystawach, utrzymywała się z ręcznego malowania abażurów.

Zmarła w 1999 r.

**Leon Lewkowicz**, malarz. Urodził się w 1888 (albo 1890) r. w Rawie Mazowieckiej. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1913–1920) u Teodora Axentowicza. Mieszkał w Krakowie i w Nowym Targu. Wielokrotnie uczest-



niczył w wystawach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1916, 1918, 1924, 1925, 1927, 1928, 1929) oraz we Lwowie (1926). W 1932 r. wystawił w Piotrkowie, w 1933 w Nowym Targu. W 1930 został sekretarzem Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych w Krakowie. Wziął udział w obu wystawach przygotowanych przez członków organizacji – I Wystawie Malarzy Żydowskich oraz II Wystawie Plastyków Żydowskich. Był jednym z aktywniejszych członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. W ramach wystaw przygotowanych przez członków organizacji pokazywał swoje prace w latach 1932, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939. W 1935 r. oraz ponownie w 1938 powierzono mu sprawowanie funkcji prezesa Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. W latach 1933–1934 był związany ze Stowarzyszeniem Artystów Plastyków „Zjednoczenie” – wziął udział we wszystkich wystawach zorganizowanych przez członków organizacji.

Malował sentymentalne portrety i sceny figuralne, umieszczając je na jednolitym tle, nieurozmaiconym żadnymi elementami. Rzadziej pojawiał się w jego twórczości pejzaż. Modeli szukał głównie wśród żydowskich i cygańskich dzieci. Chętnie malował również portrety kobiet albo pogłębione psychologicznie wizerunki starszych mężczyzn. Posługiwał się zawężoną gamą kolorystyczną brązów, ugrów i żółci, którą zmieniał na jaskrawszą, gdy malował dzieci.

Zmarł w 1950 r. w miejscowości Czimkent w Kazachstanie.

**Hanka Lewkowiczówna**, rzeźbiarka i tancerka, wszechstronnie utalentowana córka Leona Lewkowicza i Loli Lewkowicz z domu Immerglück. Urodziła się w Krakowie w 1918 r. Uczęszczała do Gimnazjum Hebrajskiego w Krakowie. Tańca uczyła się u Very Zachradnik. Obok rzeźby i tańca zajmowała się rysunkiem, malowała, śpiewała i recytowała. Debiutowała w 1938 r. wystawą rzeźb i ceramiki w Żydowskim Domu Akademickim. Wzięła udział w ostatniej wystawie prac członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w 1939 r., z której dochód przeznaczono na Fundusz Obrony Narodowej. W lutym tego roku razem z Elisze Weintraubem uczestniczyła w wieczorze przygotowanym przez członków Zrzeszenia „Kukły na Stolarskiej”. W kwietniu 1939 r. występowała solo w Sali Saskiej (ul. Jana 6).

Podejmowała tematy związane z życiem proletariatu, biedoty, nędzarzy. Z talentem komponowała bryłę w przestrzeni, z dużym wyczuciem oddawała ruchy postaci. Jej kompozycje o dynamicznym charakterze sprawiały czasem wrażenie nieco przeładowanych. Postaci charakteryzowała wyraziście. Wprowadzała w swoje kompozycje elementy groteski.

W 1939 r. razem z ojcem Leonem Lewkowiczem uciekła do Rosji. Po wojnie nie udało się jej wrócić do Krakowa. Resztę życia spędziła w Kazachstanie. Zajmowała się choreografią i baletem.

Zmarła w latach osiemdziesiątych.

**Efraim Mandelbaum**, malarz. Urodził się w 1885 r. w Lubartowie. Gdy był dzieckiem, jego rodzina przeniosła się do Łodzi. Uczył się malarstwa u Samuela Hirszenberga, który pomógł mu zdobyć wsparcie finansowe na dalszą naukę od rodziny Poznańskich. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1905-1910 oraz 1920/1921) u Józefa Mehoffera i Leona Wyczółkowskiego. Podczas studiów poznał Mojżesza Kislinga, z którym połączyła go serdeczna przyjaźń. Gdy zapadł na zdrowiu, wspierający go finansowo łódzki chemik Frenkiel oraz Fryderyk i Salomea Ormiccy pomogli mu w wyjeździe do Egiptu, celem odbycia kuracji. Poznał tam hrabinę Bilińską, która się nim zaopiekowała, zapewniała środki do malowania oraz pomogła zorganizować wystawę. Wracając do kraju odwiedził Palestynę, gdzie przez jakiś czas pracował w kibucu, później wyjechał do Włoch, odwiedził Wiedeń i Pragę. Na początku pierwszej wojny światowej podczas malowania w plenerze został aresztowany przez żandarmerię austriacką pod zarzutem szpiegostwa i poddany torturom. Został uwolniony dzięki interwencji Frenkiela, niemniej wydarzenie zaowocowało poważnym uszczerbkiem na jego zdrowiu psychicznym i w efekcie kilkuletnim pobytem w klinice Steinhof pod Wiedniem. Po powrocie do Krakowa opiekowała się nim Anna Ameisenówna. Około 1920 r. ożenił się z Rebeką Lichtman i zamieszkał w wiosce Ołpiny koło Biecza. Pięć lat później sprzedał cały swój dobytek i przeniósł się z rodziną do Paryża. Podał się kolejnej kuracji w szpitalu psychiatrycznym, tworząc w międzyczasie studia portretowe chorych. Później zamieszkał na Montparnasse, korzystając początkowo z pracowni Mojżesza Kislinga. Zapewne za jego pośrednictwem poznał Tadeusza Makowskiego, z którym w latach trzydziestych utrzymywał bliskie kontakty.

W 1906 r. jego praca znalazła się na Wystawie dzieł zaofiarowanych na rzecz loterii dla niesienia pomocy ofiarom pogromów żydowskich w Rosji urządzonej w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. W 1919 r. w Płocku wziął udział w poplenerowej wystawie prac K. Krzyżanowskiego. W 1920 uczestniczył w I Wystawie Sztuki Żydowskiej we Lwowie. Regularnie zaczął wystawiać u schyłku lat dwudziestych – w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1928, 1929, 1931, 1938), w Warszawie (1933, 1935), w Paryżu: Salon d'Automne (1928, 1930), Salon Indépendants (1930), Salon des Tuileries (1934, 1936, 1939), Galerie des Beaux-Arts (1935). Indywidualne wystawy prac malarza odbyły się w 1931 r. w Krakowie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (35 obrazów olejnych), w pomieszczeniach „Solidarności” (ponad 60 prac), w Paryżu w Galerii Leopolda Zborowskiego, w Warszawie w 1933 r. w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych, ponownie w Krakowie w 1935 w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. W 1938 r. wziął udział w wystawie prac uczniów Józefa Mehoffera w TPSP w Krakowie, tego samego roku odniósł duży sukces wystawą w Londynie. W wystawach Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy uczestniczył dwukrotnie – w 1933 (jeden z obrazów *Wenecja* zakupiło Muzeum Narodowe) oraz w 1935 (wystawa indywidualna). Należał do Zawodowego



Związku Polskich Artystów Plastyków – jego nazwisko uwzględnia spis członków organizacji z 1936 r.

Malował sceny rodzajowe, miejskie pejzaże, portrety i martwe natury. Posługiwał się jasną, czystą zazwyczaj zawężoną gamą kolorystyczną, obficie używał bieli. Farbę kładł na płótno grubo, szerokimi nerwowymi pociągnięciami pędzla.

Zginął w Oświęcimiu w 1942 r.

**Mané-Katz**, malarz, grafik, rzeźbiarz. Urodził się w 1894 r. w Krzemieńczuku na Ukrainie. W wieku piętnastu lat wyjechał do Wilna, gdzie podjął naukę w Szkole Rysunkowej (1911–1912). Później uczył się w Szkole Malarstwa Mykoły Muraszki w Kijowie, z trudem zdobywając środki utrzymania (urządzał między innymi loterie). Jego sytuacja finansowa poprawiła się dzięki stypendium, jakie Osip Mandelsztam pomógł mu wyjednać u barona Ginsburga. W 1913 r. wyjechał do Paryża i podjął studia u Ferdynanda Cormona w Académie des Beaux-Arts (1913–1915). Gdy wybuchła pierwsza wojna światowa usiłował zaciągnąć się do armii, ale został odrzucony zarówno przez francuską, jak i rosyjską komisję werbunkową z powodu zbyt niskiego wzrostu. Wyjechał do Petersburga, gdzie dzięki stypendium podjął naukę w Akademii Sztuk Pięknych hrabiny Gagarinowej. W 1917 r. został nauczycielem w tejże szkole, a później profesorem w Instytucie Artystycznym w Charkowie. W 1916 r. wziął udział w wystawie „Mir Iskustwa” oraz w wystawie w Żydowskim Towarzystwie Rozwoju Sztuki w Moskwie. Do Paryża wrócił w 1921. W roku 1924 wziął udział w Pierwszej Wystawie Żydowskiej w Kole Izraelitów Salonickich w Paryżu. W 1927 uzyskał obywatelstwo francuskie. Wszedł w środowisko paryskiej bohemy – portretował go między innymi Picasso. Jego pracami zainteresował się marszand Georges Bernheim. Swoje prace wystawiał regularnie w Salonie Jesiennym, Salonie Odrzuconych, Salonie des Tuileries. W mieście odbyło się wiele indywidualnych pokazów jego prac, między innymi w: Galerie Percier (1923, 1924, 1928), w galeriach Brummer (1930), Charpentier (1937), Katii Granloff (1929, 1938), Georges’a Petita (1934). Wystawiał również w Pradze (1926), w Brukseli (Galerie Manteau, 1929), w Nowym Jorku (Wildstein Gallery, 1938). Wielokrotnie pokazywał swoje prace w kraju: w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie w roku 1927, 1932 (wystawa objęta protektorem francuskiego ambasadora Gastona Laroche’a), 1939, we Lwowie w Muzeum Przemysłu Artystycznego w 1932 r. oraz w Krakowie tego samego roku w ramach wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. Już przed wojną podróżował do Palestyny (pierwszy raz w 1928, później w latach 1935, 1937). Odwiedził również Egipt, Syrię, Czechosłowację, Litwę. W 1937 r. namalował obraz *Przy Ścianie Płaczu*, za który otrzymał złoty medal na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Paryżu. Kolekcjonował dzieła żydowskiego rzemiosła artystycznego (parochety, zastony arki, świeczniki, lampy, lwy Judy). Jego zbiory eksponowano publicznie po raz pierwszy jeszcze przed wojną w Żydowskim Instytucie Naukowym w Wilnie.

Chętnie podejmował w swojej twórczości tematykę żydowską, malował pejzaże, kwiaty. Był jednym z wybitniejszych przedstawicieli *École de Paris*. Jego ekspresjonistyczne malarstwo cechują kontrastowe zestawienia żywych, jaskrawych barw, kładzionych na płótno szerokimi pociągnięciami pędzla, skłonność do deformacji, ciekawe rozwiązania fakturowe. Również w zakresie twórczości rzeźbiarskiej sięgał po zdecydowane ekspresjonistyczne środki wyrazu.

W czasie drugiej wojny światowej zatrzymany przez żołnierzy niemieckich zbiegł do Marsylii i przedostał się na statek. Wojnę spędził w Stanach Zjednoczonych. Był związany z Free France i France Forever. Wrócił do Paryża jako jeden z pierwszych, w 1945 r. Uczestniczył w życiu żydowskiej społeczności miasta. W 1949 r. stanął na czele Amanoth – utworzonego w Paryżu związku żydowskich malarzy i rzeźbiarzy. W 1951 r. otrzymał Legię Honorową, a w 1962 Legię Honorową z gwiazdą. Jego obraz *Place de la Concorde* zakupiono do paryskiego Muzeum Sztuki Współczesnej. W 1957 r. władze miasta Hajfa na północy Izraela ofiarowały mu dom z pracownią (w 1977 przekształcony na Muzeum Mané-Katza). Podróżował do Afryki, Japonii, Indii. Po wojnie miał jeszcze dziewiętnaście wystaw indywidualnych, pięć kolejnych ekspozycji zorganizowano po jego śmierci. Zmarł w 1962 r. w Tel Awiwie.

**Artur Markowicz**, malarz, rysownik. Urodził się w Krakowie w 1872 r. Jako dziecko mieszkał w domu, w którym miał pracownię Aleksander Kotsis. Pod jego wpływem zaczął rysować. W latach 1886–1895 studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie u Leopolda Löfflera, Władysława Łuszczkiewicza, Floriana Cynka i Jana Matejki. Od 1896 r. kontynuował naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium u Franca von Stucka. Zaprzyjaźnił się w tym okresie z Samuelem Hirszenbergiem i Henrykiem Glicensteinem. W latach 1900–1903 przebywał w Paryżu, uczył się u Jeana-Léona Gérôme'a. Po powrocie do kraju zamieszkał na krótko w Tarnowie, potem przeniósł się do Krakowa, gdzie w żydowskim przytułku dla starców miał swoją pracownię. Wystawiał regularnie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1897, 1902, 1903, 1904 – dwukrotnie, 1905, 1906 – czterokrotnie, między innymi na Wystawie dzieł zaofiarowanych na rzecz loterii dla niesienia pomocy ofiarom pogromów żydowskich w Rosji, 1909 – trzykrotnie, między innymi w ramach II Wystawy Związku „Zero”, 1910, 1911 – dwukrotnie, 1912, 1912/1913, 1913 – trzykrotnie, 1913/1914, 1914 – dwukrotnie, 1915, 1915/1916, 1916 – trzykrotnie, 1916/1917, 1917, 1918, 1919, 1923, 1924, 1925, 1927, 1928 – czterokrotnie, 1929 – dwukrotnie, 1929/1930, 1930 – dwukrotnie, 1934), w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie (1903, 1906, 1910, 1911, 1911/1912, 1912, 1912/1913, 1913, 1914, 1922, 1924, 1928 – dwukrotnie) i w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (1904/1905, 1907, 1909/1910, 1911/1912, 1912, 1912/1913, 1919/1920, 1923, 1924 – dwukrotnie, 1925 – dwukrotnie, 1927). Kilkanaście razy uczestniczył w prezentacjach twórczości członków Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”



(w Wiedniu w roku 1907, w Krakowie w latach 1909, 1912, 1913, 1913/14, 1918, 1919, 1930, w Poznaniu w 1913 r., w Warszawie w latach 1923, 1929 oraz w Łodzi w roku 1924). Uczestniczył w I, II, III Wystawie „Niezależnych” w Krakowie. W roku 1912 wystawiał w Tarnopolu, w 1913 w Muzeum Przemysłowym we Lwowie, na przełomie 1926/1927 r. wziął udział w wystawie prac uczniów Konstantego Laszczki we Lwowie. W 1912 r. dwukrotnie wziął udział w wystawach Związku Powszechnego Artystów Polskich. W 1928 r. w Warszawie i w 1929 w Krakowie wystawiał z członkami Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie. Na przełomie 1928/1929 r. pokazywał swe prace w Katowicach, w 1929 r. na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu. Wziął udział w kilku wystawach okrężnych: w 1903 r. w Łodzi, w 1927 na Kresach (między innymi Białystok, Grodno, Wilno, Nowogródek), w 1931 w Lublinie, Chełmie, Brześciu Litewskim. W 1920 r. uczestniczył w I Wystawie Sztuki Żydowskiej we Lwowie. Jego prace pokazano na I Wystawie Malarzy Żydowskich w Krakowie w 1930 r. Tegoż roku powierzono mu funkcję prezesa Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych w Krakowie (której się nie podjął). Należał do Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Zjednoczenie”, razem z członkami organizacji wystawiał w roku 1933 i dwukrotnie w 1934. W 1935 r. został mianowany honorowym prezesem Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. Wielokrotnie wystawiał za granicą – w Paryżu w Salonach Towarzystwa Artystów Francuskich (1900, 1903) oraz w Salonie Jesiennym (1901, 1903, 1904), w Berlinie (1903, 1907), w Baltimore (1904), w Wiedniu (1907, 1911 – Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreich Secession, 1913, 1915), w Monachium (1909, 1917), w Antwerpii (1911, 1912, 1921), w Wenecji (1914). Wystawy indywidualne (oraz większe pokazy prac artysty) odbyły się w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1909, 1911, 1912/1913, 1928), we Lwowie (1912), w Łodzi (1928). W 1933 r. członkowie Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy przygotowali obszerną wystawę jubileuszową prac malarza. Wiele podróżował. W 1907 albo 1908 r. był w Jerozolimie. W 1910 podróżował do Włoch. Bywał w Belgii i Holandii (w Brukseli mieszkał jego brat). Często jeździł do Wiednia.

Tworzył przede wszystkim pastele, rzadziej kompozycje olejne. Początkowo malował miejskie pejzaże. Później w jego twórczości zaczęły dominować sceny z życia tradycyjnej społeczności żydowskiej (modlitwa, nauka, dysputa, gra w szachy). Podczas podróży do Belgii i Holandii sięgnął po motywy z życia rybaków (łódzie, połowy, praca, wnętrza chat). Malował portrety. Był wnikliwym obserwatorem i znakomitym rysownikiem – obie te umiejętności w dużym stopniu wpływały na jego malarstwo, zwłaszcza pastelowe. Chętnie posługiwał się zestawieniami chłodnych błękitów, oliwkowych zieleni, żółci i brązów. Posługując się techniką olejną osiągał zdecydowanie malarskie efekty.

Zmarł w 1934 r. W roku następnym w Pałacu Sztuki w Krakowie odbyła się wystawa pośmiertna jego prac.

**R. Matzner-Abelesowa**, malarka. Wystawiała z członkami Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w 1935 oraz w 1939 r. Malowała portrety wyróżniające się poprawnością rysunku oraz ciekawym ujęciem.

**Szymon Müller**, malarz. Urodził się w 1885 r. w Krakowie. Uczył się w Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego, w latach 1905–1916 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Józefa Unierzyńskiego, Wojciecha Weissa i Józefa Pankiewicza. Podczas studiów był wielokrotnie nagradzany. Otrzymał między innymi dwa medale brązowe i jeden srebrny. Studia uzupełniał ponoć w Paryżu. Debiutował w 1913 r. na wystawie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie. W 1917 wziął udział w I Wystawie Ekspresjonistów Polskich oraz wystawie Powszechnego Związku Artystów Polskich w Krakowie. Jako członek Związku Polskich Artystów Plastyków wystawiał również w latach 1921, 1928, 1939. W 1919 r. uczestniczył po raz pierwszy w wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Kolejny raz pokazywał swoje prace w Zachęcie w latach 1921 i 1932. W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie wystawiał w latach 1921 (kolekcja prac), 1925, 1927, 1927/1928, 1928 (wystawa zbiorowa, wystawa „Niezależnych” i trzy wystawy bieżące), 1929 (trzykrotnie), 1930, 1932, 1933, 1934 (w tym roku przyłączył się do bojkotu instytucji). W 1924 r. pokazywał swoje prace na IV Targach Wschodnich we Lwowie. W 1927 wziął udział w III Wystawie „Niezależnych” w Gmachu Towarzystwa Rolniczego w Krakowie. Tegoż roku został członkiem Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg”. Razem z członkami ugrupowania uczestniczył w wystawach we Lwowie (1927, 1929, 1933), w Poznaniu (w 1927 oraz w 1929 r. podczas Powszechnej Wystawy Krajowej), w Krakowie (1928, 1929, 1930, 1932, 1933, 1934), w Bydgoszczy (1931), w Łodzi (1931) i Warszawie (1932, 1934). W roku 1930 wziął udział w I Wystawie Grupy Artystów Malarzy „Awangarda” w Krakowie. W roku 1932 dwukrotnie, w lutym i w marcu, wystawiał w Sosnowcu (za drugim razem jako członek grupy „Niezależnych”). Tego samego roku wystawiał w Poznaniu w lokalu firmy J. Sroczyńskiego. Brał udział w żydowskich wystawach sztuki – w Warszawie w 1921 r. w Pierwszej Wystawie Prac Artystów Żydowskich, w 1922 w IV Wystawie Obrazów i Rzeźb w lokalu Gminy Żydowskiej oraz w 1924 w wystawie zbiorowej w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych, w Krakowie w 1930 r. w I Wystawie Malarzy Żydowskich oraz w II Wystawie Plastyków Żydowskich. Ze Zrzeszeniem Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy związany był od początku. Pełnił funkcję skarbnika organizacji (1931/1932, 1932/1933, 1935/1936). W 1936 r. został zastępcą prezesa. Wystawiał razem z członkami organizacji w latach 1931/1932 (w Krakowie i w Katowicach), 1932, 1933, 1934, 1935, 1939. Należał do Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Zjednoczenie”. Brał udział w wystawach przygotowanych przez członków organizacji w roku 1933 (kiedy to do kolekcji sztuki współczesnej Muzeum Narodowego zakupiono jeden z jego obrazów – *Schody*) oraz dwukrotnie w 1934 r.



Malował pejzaże, martwe natury, sceny rodzajowe, portrety, widoki krakowskich i kazimierskich zaułków i podwórek. Posługiwał się akwarelami, tworzył również kompozycje olejne. Przezrystą plamę farby akwarelowej kładł na podłoże lekko, miękko opisując kształty. W niektórych pracach rytmizował formy dodając im ekspresjonistycznej „ostrości”. Stosował jasną, zawężoną gamę kolorystyczną z przewagą szarości nasyconych szeroką skalą chłodnych błękitów, zieleni i fioletów albo cieplejszych żółci i cynobrów. Jego miejskie widoki wyróżniały się dziwną, nieco groteskową atmosferą. Przedstawieniom osób nadawał lekko karykaturalny charakter.

Artysta był głuchy i ułomny. W czasie wojny został zamknięty razem z rodziną w krakowskim getcie. Zginął albo w obozie koncentracyjnym, gdzie według Józefa Sandla został wywieziony latem 1942 r., albo w getcie krakowskim, według bratanicy artysty Stelli Müller-Madej.

**Norbert Nadel** (pseud. literacki Norbert Iglowski), malarz i literat. Urodził się w 1899 r. Pochodził ze strony matki z rodziny rabinów Chajesów. Był wnukiem malarza Zygmunta Nadla. W czasie pierwszej wojny światowej został wcielony do armii austriackiej. Później był żołnierzem Wojska Polskiego, służył w randze porucznika. Malarstwa uczył się u Zbigniewa Pronaszki oraz w Paryżu. W 1923 r. debiutował w zakresie literatury powieścią *W dali od Boga*. W 1929 wystawiał w Pałacu Sztuki w Krakowie ze Zrzeszeniem „Kwadryga”. W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie wystawiał również w 1930 oraz w 1932 r. Był członkiem Zrzeszenia „Zwornik”. Razem z członkami ugrupowania wystawiał w 1932 r. w Zachęcie. Kilkakrotnie brał udział w wystawach w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie. Wystawiał ponoć również w Poznaniu i we Lwowie. Należał do Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków – wzięł udział w ogólnopolskiej wystawie prac członków organizacji w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie w 1936 r. Był jednym z aktywniejszych członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. W połowie roku 1933 powierzono mu funkcję wiceprezesa organizacji. Razem z członkami Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy uczestniczył w wystawach odbywających się w Katowicach na przełomie 1931/1932 r. oraz w Krakowie – dwukrotnie w 1933 r. (podczas pierwszej wystawy jeden z jego obrazów, *Portret dra T. Kułakowskiego* został zakupiony do kolekcji sztuki współczesnej im. Stanisława Wyspiańskiego Muzeum Narodowego w Krakowie), dwukrotnie w 1934 r. oraz w 1935. W lutym 1938 r. wystawiał w galerii przy Regent Street w Londynie.

Malował pejzaże, portrety, sceny figuralne, martwe natury, kwiaty. Swobodnie komponował postaci na tle draperii czy wnętrza, wtapiając je w otoczenie. Początkowo posługiwał się zawężoną gamą barwną brązów, później rozszerzył tonację o ciepłe tony pastelowe oraz barwy jaskrawsze, nasycone. W swoich kompozycjach malarskich albo mnożył szczegóły, albo wręcz przeciwnie – dążył do umiaru i harmonii, eliminując zbędne elementy. Miał tendencję do podkreślania wypu-

kłych kształtów przedmiotów. W niektórych kompozycjach unikał oddawania bryłowości form, skupiając się na kompozycji barwnej, harmonijnej i zrównoważonej mimo nierzadko kontrastowych, niepokojących zestawień.

Ilustrował książki dla młodzieży (K. Brzozowska, *Dom i świat*, Kraków 1936; Z. Fleuriot, *W jodłowym dworze*, Kraków 1936), publikował powieści (*Jak Osman Kaoni życie poznawał*, Kraków 1926; *Ruina*, Kraków 1927), tłumaczył z francuskiego i niemieckiego (C. Farrère, *Uwiedziona kochanka*, Kraków 1928; H.H. Hinzelmanna, *Żona i przyjaciel ślepcy wojennego Hinkeldeya*, Kraków 1933). Publikował na łamach „Nowego Dziennika” oraz „Sztuki i Życia Współczesnego” teksty dotyczące sztuki, krytyki artystycznej, twórczości członków krakowskiego Zrzeszenia, wydarzeń rozgrywających się w krakowskim środowisku artystycznym. W 1935 r., w związku z podróżą do Hiszpanii, zamieścił na łamach gazety kilka reportaży. W 1938 opublikował w Krakowie *Na srebrnym ekranie. Kino – filmy kinowe*, a około 1945 r. Londynie *Bells of Doom*.

**Gizela Nebenzahl-Wistreich**, malarka. Urodziła się w 1906 r. w Krakowie. Studiowała w Wiener Frauen-Akademie, w Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku im. Ludwika Mehofferowej oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Władysława Jarockiego, Józefa Mehoffera i Wojciecha Weissa (1927–1932). Od roku 1934 była członkiem Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków. Mieszkała w Katowicach. Wystawiała w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 1934 r. (Salon 1934; wystawa prac uczniów Wojciecha Weissa). Tegoż roku wzięła udział w wystawie przygotowanej przez członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. W 1935 r. pokazywała swoje prace w Katowicach w lokalu Łoży Concordia. Dwa lata później wzięła udział w wystawie Klubu Artystów w Katowicach „Przed zimą” zorganizowanej przez Śląskie Towarzystwo Wystaw i Propagandy Gospodarczej. W 1939 r. uczestniczyła w II Salonie Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie.

Malowała pejzaże, sceny we wnętrzach i portrety. Była utalentowaną kolorystką. Posługując się ograniczoną gamą barw, wydobywała z niej interesujące niuanse. Niekiedy rozjaśniała tonację barwną. Fakturą podkreślała naturalne kształty przedmiotów.

Zmarła w czasie okupacji.

**Abraham Neuman**, malarz, grafik. Urodził się w 1873 albo 1875 r. w Sierpcu. Około 1891 r. przyjechał do Warszawy, gdzie utrzymywał się z malowania portretów z fotografii. Pod wpływem Samuela Hirszenberga postanowił wyjechać na studia do Krakowa. Dzięki wsparciu finansowemu, jakiego udzielił mu zamożny ziemianin Romuald Cisłowski, w 1897 r. rozpoczął naukę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Uczył się u Jacka Malczewskiego, Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego. W czasie studiów został nagrodzony dwoma medalami srebrnymi i dwoma brązowymi. W 1898 r. uczestniczył w wystawie prac uczniów



Akademii Sztuk Pięknych. Edukację w krakowskiej szkole zakończył w 1902 r. Wcześniej, w roku 1900 studiował kilka miesięcy u Jean-Paula Lorrainsa w Académie Julian w Paryżu. Środki utrzymania zdobywał, kopiując obrazy w Luwrze. Wracając do kraju, zwiedził Anglię, Belgię, Holandię i Niemcy. Zamieszkał w Krakowie, w 1904 wyjechał do Palestyny, w latach 1908–1913 przebywał w Zakopanem, lata pierwszej wojny światowej spędził w Wiedniu, po wojnie przez trzy lata był w Stanach Zjednoczonych, w latach 1925–1927 powtórnie przebywał w Palestynie, gdzie wykładał w Szkole Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego „Becalel” w Jerozolimie. Podróżował do Bretanii, Berlina, Wiednia i Monachium. Wiele wystawiał, w kraju i za granicą. W 1901 r. miał wystawę indywidualną w Zakopanem, w 1903 w galerii Paula Cassirera w Berlinie oraz Salonie Krywulta w Warszawie (80 pejzaży), w 1907 w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (71 prac) i we Frankfurcie nad Menem. Przed rokiem 1908 wystawiał też w Lipsku i Monachium. W 1908 wystawiał w warszawskiej Zachęcie oraz w Wiedniu, w 1909 w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, we Lwowie i w Berlinie w galerii E. Schulte. W 1911 r. ponownie pokazywał swoje prace w Krakowie (TPSP), Warszawie (58 prac, TZSP) i Wiedniu, w 1913 w Łodzi oraz w Berlinie w galerii Keller und Reiner. W roku 1919 wystawiał w Zakopanem. W latach 1925 i 1927/1928 wystawiał w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. W 1928 miał wystawę indywidualną w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi. W 1929 r. wystawiał w Drohobyczu w Hotelu Europejskim i we Lwowie w Salonie Reizesa. Wziął udział w wielu wystawach zbiorowych – w 1902 i 1920 w Zakopanem, w 1907 w wystawie prac uczniów Jana Stanisławskiego w Krakowie, jako zaproszony gość w wystawach twórczości członków Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” (w Krakowie w latach 1907, 1909, 1912, 1916, 1918, w Wiedniu w roku 1908, w Berlinie w 1913), w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (1908, 1911, 1912, 1914, 1928), we Lwowie (w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w latach 1908, 1909, 1933, i w 1910 na Powszechnej Wystawie Sztuki Polskiej), w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1907, 1909, 1910, 1913, 1916, 1936), z wiedeńską Secesją w roku 1911. Należał do Związku Polskich Artystów Plastyków, jako członek organizacji uczestniczył w trzech wystawach odbywających się w Krakowie w 1912, w Łodzi w 1913, w Salonie Abe Gutnajera w Warszawie w 1917, w Katowicach w 1930 r. Począwszy od roku 1916 – Wystawy na rzecz Towarzystwa Ochron dla Dzieci Wyznania Mojżeszowego – uczestniczył w żydowskich wystawach sztuki. W 1921 r. wziął udział w Pierwszej Wystawie Prac Artystów Żydowskich w lokalu Gminy Żydowskiej w Warszawie, w 1922 w IV Wystawie Obrazów i Rzeźb zorganizowanej w tym samym miejscu, w 1928 w Salonie Wiosennym Sztuki Żydowskiej w nowym lokalu Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie przy ul. Rymarskiej 6. W 1930 uczestniczył w I Wystawie Malarzy Żydowskich w Krakowie. Rok później wystawiał w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie. Ze Zrzeszeniem Żydowskich Artystów

Malarzy i Rzeźbiarzy związany był od początku. Uczestniczył w wystawach przygotowanych przez członków organizacji w latach 1931 (w Krakowie i w Katowicach), 1932, 1933, 1934, 1936, 1937, 1938 (wystawa jubileuszowa), dwukrotnie w roku 1939. Był członkiem Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Zjednoczenie”. Razem z członkami organizacji wystawiał w 1933.

Początkowo malował przede wszystkim pejzaże: nastrojowe widoki Tatr i okolic Krakowa – śnieżne zimy, wiosenne roztopy, zmierzchy. Około 1911 r. w jego twórczości zaczęły się pojawiać coraz częściej motywy architektoniczne, sceny we wnętrzach, martwe natury. Jeszcze później, w latach dwudziestych zaczął malować portrety i sceny rodzajowe. Wczesne obrazy Neumana wyróżnia swobodna technika malarska, subtelny koloryt i umiejętne operowanie światłem w obrazie – widoczne zwłaszcza w znakomitych pejzażach zimowych. Z czasem, gdy artysta zaczął malować pejzaże w pełnym słońcu, nieco szarawa, zgaszona tonacja barwna pierwszych prac uległa rozjaśnieniu i intensyfikacji, do czego przyczyniły się między innymi podróże artysty do Palestyny. Tworzył przede wszystkim prace olejne, rzadziej sięgał po pastel. W zakresie twórczości graficznej uprawiał drzeworyt barwny, suchą igłę, litografię.

W czasie wojny znalazł się w getcie w Krakowie. 4 czerwca 1942 r. podczas wysiedlania getta został wyprowadzony z mieszkania i rozstrzelany, gdy nie zgodził się uklęknąć na rozkaz esesmana. Razem z nim zginął jego przyjaciel, znany poeta żydowski Mordechaj Gebirtig.

**Jakub Pfefferberg**, malarz. Urodził się w 1900 r. w Krakowie. Studiował u Władysława Jarockiego i Fryderyka Pautscha w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1922–1928). Wystawiał w Warszawie w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych (1924), w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1929, 1929/1930, 1932, 1934), w roku 1930 wziął udział w I Wystawie Malarzy Żydowskich przygotowanej przez członków Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych w Krakowie (oraz wszedł w skład komisji kontrolującej pracę organizacji). Należał do Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. Razem z członkami organizacji wystawiał w latach 1932, 1934, 1935 (dwukrotnie), 1936 (wystawa retrospektywna), 1937, 1939. W 1935 r. powierzono mu funkcję zastępcy przewodniczącego Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, w 1936 ponownie wszedł w skład zarządu organizacji. Należał do Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Zjednoczenie”. Razem z członkami ugrupowania wystawiał w 1933 i dwukrotnie w 1934 r.

Malował widoki Krakowa, kazimierskie podwórka, domy modlitwy, sceny z życia biedoty, portrety – zwłaszcza dziecięce, pejzaże z okolic Podhala i Tatr. Formy ujmował w sposób realistyczny, wyodrębniając wyraźnym konturem i lokalnym kolorem elementy przedstawienia. Malował gładko, zacierając ślad pędzla na płótnie. Ze szczególną wiernością starał się portretować dzieci, które przedstawiał w sposób sentymentalny, nierzadko w dosyć konwencjonalnych pozach lecz zara-



zem z dużym wycuciem atmosfery dziecięcego środowiska. Wykazywał predylekcję do posługiwania się ciepłą tonacją żółci, ugrów i brązów. Więcej światła i świeżości wnosił w pejzaże górskie, ujmowane po malarsku, z przewagą tonów zielonych, niebieskawych i srebrzystych interesująco łączonych z bielą.

Pod koniec sierpnia 1942 r. znalazł się w obozie pracy w Rozwadowie. Po jego likwidacji został przeniesiony do Stalowej Woli. 6 marca 1943 został rozstrzelany w lesie w pobliżu miasta.

**Aleksander Plutzer**, malarz. Urodził się w 1890 r. w Knihininie-Górcie koło Stanisławowa. Studiował na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Wojciecha Weissa i Józefa Mehoffera (1911–1918). W czasie studiów został trzykrotnie nagrodzony medalem brązowym za postępy w nauce. W 1913 r. podróżował na Riwierę i do Włoch. Walczył na frontach pierwszej wojny światowej (przydzielony do sztabu jako malarz wojenny) i w wojnie polsko-radzieckiej, w randze kapitana. Od 1921 r. mieszkał w Tarnowie, gdzie zajmował się nauczaniem rysunku i robót ręcznych w II Państwowym Gimnazjum im. Hetmana Jana Tarnowskiego oraz w III Państwowym Gimnazjum im. Adama Mickiewicza. W 1925 r. ożenił się z wnuczką poety hebrajskiego Mordechaja Dawida Brandstättera. Tegoż roku w siedzibie Towarzystwa Strzeleckiego w Tarnowie wystawił 92 prace. W 1927 uczestniczył w III Wystawie „Niezależnych” w Krakowie. Wystawiał w Tarnowie w 1924 oraz w 1930 w salach Muzeum Miejskiego (70 płócien sporych rozmiarów). Brał udział w wystawach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1928, 1934 – wystawa prac uczniów Wojciecha Weissa). Do 1930 r. miał w sumie jedenaście wystaw indywidualnych (tzw. wystaw zbiorowych). Od 1933 należał do Związku Polskich Artystów Plastyków. W 1939 został odznaczony Srebrnym Krzyżem Zasługi przez polski rząd. Należał do Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, nie uczestniczył jednak w żadnej z wystaw przygotowanych przez członków organizacji.

W ciągu siedmiu lat spędzonych na froncie podejmował przede wszystkim tematykę batalistyczną, tworzył również sceny z życia żołnierzy. Później malował portrety kobiet, mężczyzn, typy wiejskie i małomiasteczkowe (*Ostatni kobziarz Podhala Staszek Mróz*), kwiaty, sceny w plenerze, pejzaże. Tworzył kompozycje olejne, pastelowe, posługiwał się również węglem. Malował swobodnymi, szerokimi pociągnięciami pędzla, posługując się jasną, intensywną tonacją kolorystyczną. Był utalentowanym rysownikiem.

W 1939 r. przedostał się razem z rodziną do Związku Radzieckiego, skąd udało mu się razem z żołnierzami Wojska Polskiego dotrzeć do Iranu a później do Palestyny. Wziął udział w wystawie Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków w Teheranie w 1943. Tegoż roku założył w Palestynie szkołę malarstwa, w której wykładał do osiemdziesiątego roku życia. Jego przedwojenny dorobek przypadł w czasie wojny. Po wojnie nadal aktywny jako malarz i ilustrator, podej-

mował przede wszystkim tematykę batalistyczną i wojenną. Wystawiał między innymi w Boliwii i Dominikanie. Zmarł w 1983 r. w Izraelu.

**Henryk Rabinowicz**, malarz i grafik. Urodził się w 1900 r. w Warszawie. Brak informacji o jego edukacji artystycznej. Debiutował w roku 1913 w warszawskiej Zachęcie. W 1921 r. wziął udział w Wystawie Prac Artystów Żydowskich zorganizowanej w pomieszczeniach warszawskiej Gminy Żydowskiej. W 1924 uczestniczył w XI Wystawie Zbiorowej Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie, a w 1928 w Salonie Wiosennym Sztuki Żydowskiej przygotowanym przez tę samą instytucję. W 1931 r. wziął udział w wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (Salon warszawski, tzw. listopadowy). Wystawiał w Instytucie Propagandy Sztuki (w Warszawie i Łodzi), w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (we Lwowie), w Kazimierzu nad Wisłą (1932). Był członkiem Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków – uczestniczył w ogólnopolskiej wystawie prac członków organizacji w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie w roku 1936. Należał do Stowarzyszenia Żydowskich Artystów Plastyków, efemerycznych warszawskich „Grupy Pięciu” i „Grupy Siedmiu”, Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. W 1931 r. miał wystawę indywidualną w warszawskim Salonie Henryka Datynera, w 1934 w pomieszczeniach Żydowskiego Domu Akademickiego w Krakowie, w 1936 r. w lokalu loży „B'nei B'rith” w Warszawie. Jeden z jego obrazów z wystawy krakowskiej – *Rudera* został zakupiony do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.

Malował postimpresjonistyczne pejzaże i martwe natury. Posługiwał się czystą gamą barwną, zdecydowanie kontrastując jasne i ciemniejsze partie obrazu. Farbę kładł na płótno swobodnymi pociągnięciami pędzla. Malował olejno i akwarelami. Jego twórczość określano jako „nastrojową” i ceniono głównie za walory kolorystyczne.

W czasie wojny pracował w spółdzielni wyrabiającej osetki w getcie warszawskim. Zginął w komorze gazowej w Treblince w 1942 r.

**Ezriel Regenbogen**, malarz. Urodził się w 1892 r. w Sanoku. Pochodził z religijnej, przestrzegającej tradycji rodziny. Będąc jeszcze w wieku chłopięcym pokazał swoje rysunki Lazarowi Krestinowi, znanemu malarzowi obrazów o tematyce żydowskiej, który namówił go do rozpoczęcia edukacji artystycznej. Obaj malarze poznali się w Sanoku przy okazji pozowania, o które Krestin poprosił Regenboga, wyglądającego wówczas jak typowy uczeń ortodoksyjnej jesziwy. Ponownie artyści zetknęli się w Wiedniu, gdzie Regenbogen przebywał w latach pierwszej wojny światowej. W latach 1917–1920 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Teodora Axentowicza. W 1927 r. uczestniczył w Salonie „Niezależnych” w Krakowie (jako Eszel Regenbogen). W 1930 r. wziął udział w I Wystawie Malarzy Żydowskich oraz II Wystawie Plastyków Żydowskich zorganizowanych przez Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych w Krakowie. Ze Zrze-



szeniem Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy związany był od początku. Z końcem 1931 r. powierzono mu funkcję sekretarza organizacji. Wziął udział w wystawach przygotowanych przez członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w 1931 r., na przełomie lat 1931/1932 (w Katowicach), w 1932, 1934 (podczas wystawy jeden z obrazów artysty *Wnętrze starej bóżnicy w Krakowie* został zakupiony do kolekcji sztuki współczesnej im. Stanisława Wyspiańskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie). Uczestniczył w Wystawie Wiosennej Towarzystwa Przyjaciół sztuk pięknych we Lwowie w 1933, w wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 1935 r. oraz rok później w wystawie „Kraków i ziemia krakowska w sztuce”. W roku 1939 uczestniczył w Salonie Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie. Mieszkał w Krakowie, w 1933 r. przeniósł się wraz z rodziną do Sanoka, aby, zgodnie z życzeniem ojca, pomóc w prowadzeniu rodzinnego przedsiębiorstwa.

Tworzył portrety, kompozycje figuralne, pejzaże i martwe natury. Często sięgał w swojej twórczości po tematykę żydowską – malował przedstawicieli tradycyjnej społeczności zajętych zwykłymi czynnościami. Sylwetki ludzi ujmował w sposób realistyczny, umieszczając je na tle nieokreślonego, ledwie zasugerowanego otoczenia.

Przed wybuchem wojny przeniósł z Warszawy do Sanoka swoje obrazy i ukrył w piwnicy rodzinnego domu. Wszystkie zaginęły. 1 września ruszył wraz z rodziną na Wschód. Do lipca 1940 r. przebywał we Lwowie, włączając się w działania tamtejszego środowiska artystycznego. Później został przesiedlony w głąb terytorium Związku Radzieckiego. W obozie pracy na Uralu oprócz obowiązkowych zajęć w lesie część czasu nadal poświęcał na malowanie. W 1943 r., po zwolnieniu, wyjechał na południe do Dżambul w Kazachstanie, aby znaleźć się bliżej Palestyny. Chcąc utrzymać rodzinę, malował portrety na zamówienie. W 1945 r. znalazł się we Lwowie, skąd wkrótce został repatriowany na terytorium Polski. W 1948 r. udało mu się wraz z rodziną dotrzeć do Tel Awiwu. Ponieważ znał dobrze język hebrajski, ominęły go trudności, jakie spotykały przesiedleńców. Znalazł pracę w banku, po godzinach zajmował się malowaniem. Podróżując po kraju, tworzył pejzaże i portrety przedstawicieli miejscowej ludności. Wystawiał w Tel Awiwie, Ramat Gan, Holon i Bat Yam. Zmarł w 1979 r.

**Artur Rennert**, malarz i grafik z Krakowa. Studiował w Académie des Beaux-Arts w Paryżu. W 1927 r. osiadł w stolicy Francji na stałe. Należał do Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, jednak nigdy nie uczestniczył w żadnej z wystaw przygotowanych przez członków organizacji. Wystawiał w Paryżu i Antwerpii (1933). W latach 1932 i 1936 odbyły się indywidualne wystawy jego prac.

**Antonina Richter**, malarka. Urodziła się w 1913 r. we Lwowie. Studiowała w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Władysława Jarockiego (1930–1932). Była związana z lwowską grupą „Ster”. Razem z członkami ugrupowania wysta-

wiała w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie w 1934 r. We Lwowie wystawiała również w roku 1936 razem z członkami Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków w Muzeum Przemysłu Artystycznego, w 1938 w lokalu Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków oraz w 1939 w lokalu Żydowskiego Towarzystwa Literacko-Artystycznego. Była związana z salonem Wandy Diamand we Lwowie, gromadzącym artystów i naukowców. Z członkami Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy wystawiała w 1936 r. W 1939 wzięła udział w wystawie „Portret kobiety” przygotowanej przez Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie.

Malowała portrety, sceny rodzajowe, studia kwiatów. Posługiwała się szeroką plamą barwną albo drobną i zróżnicowaną. Kontrastowo zestawiała barwy, stosowała urozmaicone efekty fakturowe.

Emigrowała do Izraela.

**Mojżesz Rosenbaum**, metaloplastyk. Urodził się w 1906 r. w Jaśle. Wystawiał z członkami Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Zjednoczenie” (1933, 1934) oraz Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy (1934, 1935, 1936, 1939).

Tworzył przede wszystkim sprzęty o przeznaczeniu kultowym: mezuzy, świeczniki, talerze – zdobione ornamentami, motywami figuralnymi oraz literami alfabetu hebrajskiego. Umiejętnie komponował bryłę w przestrzeni, interesująco wykorzystywał wzorce czerpane ze sztuki ludowej. Skłonność do dekoracyjnego traktowania form podporządkowywał funkcji użytkowej przedmiotów.

**Mojżesz Rubiński**, malarz. Należał do Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. Wystawiał z członkami organizacji w 1934 r.

**Manuel Rympel**, malarz. Urodził się w 1896 r. w Zysokaniu pod Bochnią. Był starszym bratem malarki Edyty Rympel (ur. 1898). Malarstwem zajął się około trzydziestego roku życia. W latach 1928–1932 uczył się w Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku im. Ludwika Mehofferowej w Krakowie. Według Ignacego Trybowskiego studiował również grafikę na ASP w Krakowie u Jana Wojnarskiego. Należał do Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków – wzięł udział w ogólnopolskiej wystawie prac członków organizacji w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie w 1936 r. Tego samego roku pokazywał swe prace w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie na wystawie Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. Trybowski wspomina również o wystawach, w których wzięł udział w Paryżu (1937), Warszawie (1938) i Lwowie (1939). Był związany z amatorską grupą teatralną Juliusza Wita. Utrzymywał kontakty z kręgami lewicowymi.

Malował pejzaże i sceny figuralne – oleje i akwarele. Zajmowały go głównie zagadnienia kolorystyczne. Posługiwał się czystą intensywną gamą barwną, czasem próbując wtórnie nieco ją przytłumić. W niektórych kompozycjach posuwał się do pewnej deformacji kształtów.



W czasie wojny został aresztowany przez Sowietów przy przekraczaniu granicy między Generalnym Gubernatorstwem a terenami okupowanymi przez Związek Radziecki. Po wojnie wrócił do kraju. W latach 1952–1953 pełnił funkcję sekretarza krakowskiego oddziału ZPAP. Wystawiał w Krakowie (1947, 1949, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956), Warszawie (1952, 1953), Poznaniu (1947), Bydgoszczy (1947) i Pradze (1948). Publikował na łamach „Folks Sztyme”. Przełożył z żydowskiego na polski *Pieśń nad pieśniami* Szolema Alejchema. Utrzymywał bliskie kontakty ze środowiskiem artystycznym – Jonaszem Sternem, Jadwigą Maziarską, Hanną Skarżanką. Jak wspominał jego syn Marian, pomagał Piotrowi Skrzyneckiemu w zakładaniu Piwnicy po Baranami. Był wieloletnim prezesem krakowskiego oddziału Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Żydów w Polsce. Zmarł w 1966 r. w Krakowie.

**Emil Schinagel** (pseud. literacki Emil Romado), lekarz, malarz, grafik, ilustrator, poeta i publicysta. Urodził się w 1899 r. w Drohobowie koło Jarosławia. W 1916 wstąpił do Legionów, rok później został wcielony do armii austriackiej. W listopadzie 1918 r. został ranny w walkach polsko-ukraińskich. Kilka dni później wstąpił do Wojska Polskiego. W grudniu tego samego roku rozpoczął studia medyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim. Uczestniczył w wojnie 1918–1921 i został odznaczony Medalem za Waleczność. Po wojnie kontynuował studia na UJ oraz w Wiedniu. Stopień doktora medycyny uzyskał w 1926 r. Informacja o jego studiach w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie nie znajduje potwierdzenia (podobno uczył się u Teodora Axentowicza jako wolny słuchacz). W 1930 r. studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Brukseli u Van Haalena. Uczył się również w Académie de la Grande Chaumière (1930/1931) i Akademii Angrelota w Paryżu. Był jednym ze współzałożycieli Zrzeszenia Artystów Plastyków „Zwornik”, członkiem Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków oraz grupy „Nowa Generacja”. Pokazywał swoje obrazy w Krakowie w 1927 r. na wystawie „Niezależnych”. W kolejnym roku czterokrotnie wziął udział w wystawach krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. W roku 1929 uczestniczył w wystawie autoportretów w lokalu Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków, w wystawie TPSP w Krakowie, pokazywał również swoje prace w Poznaniu podczas Wystawy Krajowej. Z członkami „Zwornika” wystawiał w Warszawie (1930, 1931, 1932, 1935, 1938), Krakowie (1931, 1933, 1932), Poznaniu (1931, 1933, 1936), we Lwowie (1938) i w Zakopanem (1933). W 1932 r. wystawiał we Lwowie jako członek grupy „Nowa Generacja”. Począwszy od 1932 r. regularnie uczestniczył w wystawach w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, między innymi w 1934 (18 akwael i gwaszy), w 1936 (ogólnopolska wystawa prac członków Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków), w 1937 (Salon Malarcki 1937). W 1933 wziął udział w Wystawie Legionistów Plastyków w Warszawie. Uczestniczył w Salonie 1934 w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie – w trakcie trwania wystawy przyłączył się do bojkotu instytucji i przeniósł

swe prace do Domu Plastyków. W tymże miejscu wystawiał jeszcze raz w roku 1934 oraz w latach 1936 i 1938. W 1936 wziął udział w wystawie „Motywy Krakowa” w lokalu przy ulicy Dunajewskiego 5 w Krakowie. Rok później uczestniczył w wystawie „Przed zimą” w Klubie Artystów w Katowicach zorganizowanej przez Śląskie Towarzystwo Wystaw i Propagandy Gospodarczej. W maju 1939 r. wziął udział w wystawie dzieł ofiarowanych przez krakowskich artystów na Fundusz Obrony Narodowej oraz II Salonie Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków. Ze Zrzeszeniem Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy był związany od początku istnienia organizacji. W 1933 r. został sekretarzem organizacji, w 1936 powierzono mu funkcję prezesa Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. Z członkami organizacji wystawiał w 1931 r. (w Krakowie i Katowicach), 1932, 1933, 1934, 1935, 1936. Indywidualne wystawy prac artysty odbyły się w Antwerpii w 1930 oraz w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie w 1934 r. Swoje prace wystawiał ponoć również w Belgradzie, Göteborgu, Malmö, Paryżu i Sztokholmie.

Malował sceny rodzajowe i pejzaże – zwłaszcza miejskie, rzadziej w jego twórczości pojawiała się martwa natura. Chętnie podejmował motyw Don Kichota. Tworzył wysmakowane kolorystyczne kompozycje o lirycznym, nostalgicznym nastroju. Farby o czystej, czasem pastelowej tonacji kładł na płótno mocnym uderzeniem pędzla, nadając swoim obrazom urozmaicone efekty fakturowe. Uproszczone, lekko prymitywizujące formy przybierały u niego nieco groteskowy charakter. Zarówno ekspresyjne traktowanie koloru, specyficzna deformacja kształtów, jak i obecność elementów groteski zbliżają jego twórczość do ekspresjonizmu. Jeszcze więcej ekspresjonistycznych elementów zawierała jego twórczość graficzna. Jako grafik tworzył w technice drzeworytu i linorytu. Obok malarstwa sztalugowego i grafiki zajmował się również malarstwem ściennym (dekoracja synagogi przy ul. Szpitalnej w Krakowie).

Schinagel publikował teksty dotyczące sztuki, medycyny, psychologii, psychoanalizy na łamach „Nowego Dziennika”, „Wiadomości Literackich”, „Głosu Plastyków”, „Sztuki i Życia Współczesnego”, „Kuriera Literacko-Naukowego” (dodatek „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”), czasopisma esperanckiego „La Respublica de Infanoj”. Zbierał materiały, aby opublikować serię monografii artystów żydowskich. W 1928 r. wydał tomik poezji *Bunt Ziemi*, w 1938 podręcznik *Pielęgowanie niemowląt. Przewodnik dla matek i pielęgniarek*. Pracował w szpitalu św. Łazarza. Założył poradnię dla dzieci chorych nerwowo. W latach trzydziestych angażował się w akcję na rzecz świadomego macierzyństwa. Był ponoć utalentowanym skrzypkim. Do jego przyjaciół zaliczali się Kasper Pochwalski, Henryk Streng (później Marek Włodarski), Karol Förster, Artur Nacht (Samborski) oraz Artur Markowicz.

Podczas okupacji znalazł się we Lwowie, gdzie nieraz bezinteresownie leczył biedaków. Ukrywał się poza gettem. Wydał go gospodarz kamienicy, w której mieszkał. Został rozstrzelany na ulicy razem z żoną Anną i synem Waldemarem w 1943 r.



**Leo Schönker**, malarz. Urodził się w 1903 r. w Wadowicach. Dzieciństwo spędził w Oświęcimiu. Po wybuchu pierwszej wojny światowej przeniósł się wraz z rodziną do Wiednia, gdzie w 1916 r. rozpoczął naukę w Akademii Sztuk Pięknych jako student nadzwyczajny. Po zakończeniu wojny kontynuował studia w Akademii Sztuk Pięknych w Amsterdamie oraz w Paryżu. Do kraju wrócił w 1922 r. Około 1924 zamieszkał w Krakowie. W roku 1930 wziął udział w I Wystawie Malarzy Żydowskich w Krakowie. W 1931 został pierwszym prezesem Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy – sprawowanie tej funkcji powierzono mu ponownie w roku 1932 oraz 1933. W 1936 powtórnie wszedł w skład zarządu organizacji. Angażował się w projekt urządzenia wystawy Maurycego Gottlieba w Krakowie oraz objęcia pieczęią żydowskich zabytków miasta. Wziął udział w wystawach Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w latach 1931 (w Krakowie i w Katowicach), 1932, dwukrotnie w roku 1934 i 1936. Wystawiał również w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1930, 1931, 1935, 1936). Publikował na łamach „Nowego Dziennika” oraz „Sztuki i Życia Współczesnego”. Przyjaźnił się z Henrykiem Hochmanem, Abrahamem Neumanem, Mojżeszem Rubińskim.

Malował pastele i kompozycje olejne – portrety, w których z łatwością wydobywał podobieństwo modelu, wnętrza, pejzaże z Kazimierza nad Wisłą, martwe natury. Farby kładł na płótno swobodnymi, szerokimi plamami. Posługiwał się czystą, jasną, czasem rozbieloną gamą kolorystyczną. Obok malarstwa sztalugowego zajmował się malarstwem monumentalnym (wykonał polichromie w synagodze Wolfa Poppera) oraz rzeźbą (wg informacji Henryka Schönkera, syna artysty).

W 1937 r. zamieszkał w Oświęcimiu, aby pomóc ojcu w prowadzeniu rodzinnego przedsiębiorstwa. Po wybuchu wojny objął powierzoną mu przez żydowskich mieszkańców miasta funkcję prezesa Żydowskiej Gminy Wyznaniowej. Do 1940 działał aktywnie w utworzonym przez siebie Biurze Emigracyjnym – próbując ocalić Żydów z Oświęcimia i okolic, kontaktował się między innymi z Leo Baeckiem i Adolfem Eichmanem. Został aresztowany w 1940 r., gdy odmówił stanięcia na czele Judenratu utworzonego przez Niemców. Zwolniony po dwu tygodniach uciekł do Krakowa, a później do Wieliczki. W trakcie akcji „oczyszczania” Wieliczki z Żydów (*Judenrein Aktion*) udało mu się przedostać do getta w Tarnowie, skąd zbiegł po kilku miesiącach do getta w Bochni. W 1943 r. wywieziono go do Bergen-Belsen, gdzie spędził ponad półtora roku. Przebywając w obozie, namalował wiele portretów członków komendantury, ozdobił malowidłami kantinę oficerską, wygłaszał dla więźniów wykłady zatytułowane *Wycieczki po wystawach światowych*, zorganizował wystawę prac malarzy i rzeźbiarzy przebywających w obozie. 20 kwietnia 1945 r. został wyzwolony przez Armię Czerwoną z transportu, którym Niemcy ewakuowali więźniów obozu. Wrócił do Oświęcimia i uruchomił założoną przez ojca fabrykę nawozów sztucznych (Agrochemię). Mimo trudności czynionych mu przez władze komunistyczne prowadził przedsiębiorstwo, odnosząc sukcesy finansowe. Część osiągniętych dochodów przeznaczał

na wspomaganie społeczności miasta (łożył między innymi na rozwój sportu). Aresztowany w maju 1949 r., gdy w Polsce likwidowano inicjatywę prywatną, spędził w więzieniu dwadzieścia miesięcy. Fabrykę przejęto na rzecz państwa. W roku 1955 wyemigrował do Wiednia, siedem lat później przeprowadził się w ślad za synem do Izraela. Mieszkał w Holonie koło Tel Awiwu, malował pejzaże i portrety. Zmarł w 1965 r.

**Mojesz Schwanenfeld**, rzeźbiarz. Urodził się w 1907 r. w Przemyślu. Studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Władysława Jarockiego i Xawerego Dunikowskiego (1928–1933), skąd został relegowany za działalność polityczną. Był członkiem „Grupy Krakowskiej”. Debiutował w 1933 r. wystawą w Żydowskim Domu Akademickim (jedną z jego rzeźb zakupiono wtedy do kolekcji Muzeum Narodowego). W tym samym roku uczestniczył w lwowskiej wystawie „Grupy Krakowskiej”.

Rzeźbił głowy, akty, sylwetki ludzkie o mocnej, zdecydowanej formie. Ceniono go za wrażliwość, ekspresję i dyscyplinę. W jego pracach dostrzegano skłonność do psychologizowania. Tworzył również prawdopodobnie rzeźby abstrakcyjne.

Został zamordowany przez gestapo w Przemyślu w 1942 r.

**Zygmunt Seiden**, malarz. Urodził się w Krakowie. Studiował ponoć architekturę i malarstwo w Wiedniu, później naukę malarstwa miał kontynuować w Krakowie. Uczył malarstwa i rysunku w gimnazjum w Warszawie, po powrocie do Krakowa został nauczycielem rysunku i prac ręcznych w Gimnazjum Hebrajskim. Do Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy należał od 1931 r. Tylko raz, w roku 1939 uczestniczył w wystawie przygotowanej przez członków organizacji. W 1933 związał się ze Stowarzyszeniem Artystów Plastyków „Zjednoczenie”. Wystawiał z członkami organizacji w latach 1933, 1934.

Malował portrety (między innymi Chaima Nachmana Bialika), martwe natury, pejzaże. Wykonywał dekoracje.

Na początku wojny uciekł do Lwowa, później znalazł się na terenie Związku Radzieckiego. W 1948 r. wyjechał do Izraela. Początkowo mieszkał w Jerozolimie, później został umieszczony w Domu Malben-Joint w Netanii, gdzie zmarł około 1975 r.

**Efraim Seidenbeutel**, malarz. Brat bliźniak Menasze Seidenbeutla, urodził się w 1902 r. w Warszawie. Początkowo kształcił się artystycznie u starszego brata Józefa. Od 1921 r. uczył się w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych w Warszawie u Miłosza Kotarbińskiego. W latach 1924–1929 studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie u Tadeusza Pruszkowskiego i Władysława Skoczylasa. Na początku lat trzydziestych razem z bratem odbył podróż po Europie. Obaj byli członkami Stowarzyszenia Artystycznego „Loża Warszawskie” oraz Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie. W 1921 r. wziął udział



w Pierwszej Wystawie Prac Artystów Żydowskich, rok później w IV Wystawie Obrazów i Rzeźb zorganizowanej tak jak poprzednia w lokalu Gminy Żydowskiej w Warszawie. Z członkami Stowarzyszenia „Loża Warszawska” wystawiał w latach 1930 (TZSP), 1931 (TPSP w Poznaniu, IPS w Łodzi, Musée Rath w Genewie), 1933 (IPS Warszawa – dwukrotnie, TPSP Lwów), 1936 (IPS Warszawa i Łódź), 1939 (IPS Warszawa, TPSP Lwów). Uczestniczył w Salonie listopadowym (1931) oraz Salonie 1934 w TPSP w Krakowie. W 1935 r. w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie odbyła się wystawa prac obu braci, kolejne miały miejsce w 1936 r. w Salonie Henryka Koterby i w Ostrawie Morawskiej w 1938. Wielokrotnie pokazywał swoje prace za granicą – w 1932 r. w Edynburgu na Międzynarodowej Wystawie Sztuki, w 1933 na wystawie w College Art Association w Nowym Jorku oraz w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie (podczas wystawy jeden z obrazów artysty *Julka* został zakupiony przez rząd ZSRR), w 1934 w Wenecji na XIX Biennale oraz w Rydze na Wystawie Sztuki Polskiej, w 1935 w Brukseli, Estonii, Finlandii i Szwecji, w 1939 w Londynie. Mimo że był członkiem Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, nie uczestniczył w żadnej z wystaw zorganizowanych w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie. Był jednym z artystów (obok Tadeusza Kulisiewicza czy Stanisława Ignacego Witkiewicza), którzy w grudniu 1938 r. ofiarowali swe prace na fundusz pomocy dla ofiar prześladowań Żydów w Niemczech.

Bracia często malowali wspólnie, zwłaszcza w drugiej połowie lat trzydziestych, po 1938 r. prawie zaniechali twórczości indywidualnej. Malowali pejzaże (wiele z nich powstało w Kazimierzu nad Wisłą, Skoczowie, Krakowie, na Helu, w Drohobyczu i Borystawiu), melancholijne portrety i sceny figuralne, martwe natury z często powtarzającym się motywem owoców, kwiaty. Posługiwali się najczęściej pastelową, rozbieloną gamą kolorystyczną. Skupiali się przede wszystkim na problemie światła i koloru w obrazie. Pod koniec lat trzydziestych w twórczości obu malarzy zaznaczył się wpływ *École de Paris*.

Po wybuchu wojny bracia znaleźli się we Lwowie. Ukrywała ich Maria Obrębska-Steiber, koleżanka ze studiów. W 1940 r. przebywali w Moskwie, a później w Białymstoku. Po zajęciu miasta przez Niemców zostali zamknięci w tamtejszym getcie, skąd deportowano ich do Stutthofu a następnie obozu we Flossenburgu, gdzie obu, według świadectwa Izaaka Celnikiera, zamordowano żelaznymi łomami podczas pędzenia przez tory w 1945 r.

**Menasze Seidenbeutel**, malarz. Urodził się w 1902 r. w Warszawie. Był bratem bliźniakiem Efraima oraz młodszym bratem Józefa, który był jego pierwszym nauczycielem malarstwa. W 1921 r. rozpoczął naukę w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych w Warszawie u Miłosza Kotarbińskiego. W latach 1923–1929 studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie u Tadeusza Pruszkowskiego, Władysława Skoczylasa i Wojciecha Jastrzębowskiego. Na początku lat trzydziestych podróżował razem z Efraimem po Europie. Podobnie jak brat należał do Stowa-

rzyszenia Artystycznego „Loża Warszawskie” oraz krakowskiego Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. W 1921 r. uczestniczył w Pierwszej Wystawie Prac Artystów Żydowskich w lokalu Gminy Żydowskiej w Warszawie, a w 1922 w IV Wystawie Obrazów i Rzeźb zorganizowanej w tym samym miejscu. Jako członek Stowarzyszenia „Loża Warszawskie” wystawiał w latach 1930 (TZSP), 1931 (TPSP w Poznaniu, IPS w Łodzi, Musée Rath w Genewie), 1933 (IPS Warszawa – dwukrotnie, TPSP Lwów), 1936 (IPS Warszawa i Łódź), 1939 (IPS Warszawa, TPSP Lwów). W latach 1931, 1934 wystawiał w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Obaj bracia pokazywali swe prace w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie w 1935 r., w Salonie Henryka Koterby w 1936, w Ostrawie Morawskiej w 1938. Wielokrotnie uczestniczył w wystawach zagranicznych, w 1932 w Edynburgu na Międzynarodowej Wystawie Sztuki, w 1933 w College Art Association w Nowym Jorku oraz w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie, w 1934 w Wenecji na XIX Biennale oraz w Rydze, w 1935 w Brukseli, Estonii, Finlandii i Szwecji, w 1937 w Salonie Jesiennym w Paryżu, w roku 1939 w Londynie. Mimo iż należał do Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy nigdy nie wziął udziału w żadnej z wystaw przygotowanych przez członków organizacji. Był wielokrotnie nagradzany. W 1928 r. jego obraz z wystawy Szkoły Sztuk Pięknych zakupiono do zbiorów państwowych. W 1930 otrzymał nagrodę pieniężną, a w roku 1931 nagrodę honorową Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. W 1934 dostał nagrodę Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. W 1938 r. tak jak brat ofiarował prace na fundusz pomocy dla ofiar prześladowań Żydów w Niemczech.

Częściej niż Efraim malował samodzielnie. Podkreślał znaczenie linii i konturu w kompozycji malarskiej, wnosił w nią więcej elementów ekspresji. Chętnie stosował zestawienia czerwieni, brązów z akcentami bieli i zieleni.

Zginął w takich samych okolicznościach jak brat.

**Marceli Słodki**, malarz, grafik, ilustrator, rzeźbiarz. Urodził się w 1892 r. w Łodzi. Studiował malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium (1910-1913) u Karla J. Beckera-Gundahla. Podróżował do Włoch. W 1913 r. wyjechał do Paryża. W czasie pierwszej wojny światowej przebywał w Zurychu, gdzie związał się z grupą dadaistów. Uczestniczył w pierwszej wystawie dadaistów w styczniu 1916 r. oraz w kolejnej odbywającej się w czerwcu tego samego roku. Zaprojektował plakat do pierwszego wieczoru dadaistów odbywającego się w „Cabaret Voltaire”. Publikował w tym okresie swoje prace na łamach berlińskiego „Die Aktion”. Z dadaistami wystawiał ponownie w 1917 r. (w styczniu i w maju) oraz w roku 1918 (w Salonie Artystycznym Wolfsberga). W 1919 r. odbyła się indywidualna wystawa prac artysty w Galerie Bollang. W tym samym roku zamieszkał w Berlinie, gdzie został kierownikiem artystycznym teatru „Wilde Bühne”. Od roku 1923 mieszkał w Paryżu. W 1932 r. wystawiał w Zurychu w Galerie Forter, w 1933 w Paryżu w Galerie Bing oraz w Galerie Bonaparte. Wielokrotnie



pokazywał swoje prace w Salon d'Automne. W roku 1938 wystawiał w Bloomberg Gallery w Londynie. Pokazywał swoje prace również w kraju. W 1934 odbył się pokaz jego malarstwa, rysunku i grafiki w Salonie Garlińskiego w Warszawie. Tego samego roku wystawiał w hotelu Savoy w Łodzi oraz Kazimierzu nad Wisłą. Był członkiem Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie, nigdy nie wziął jednak udziału w żadnej z wystaw przygotowanych przez członków organizacji.

W okresie związku z dadaistami zajmował się przede wszystkim grafiką. Posługiwał się techniką drzeworytu negatywowego. Tworzył ekspresjonistyczne prace o skubizowanych formach przedstawiające sceny z cyrku czy kabaretu. Malarstwem na szerszą skalę zajął się w Paryżu. Tworzył ekspresjonistyczne sceny przedstawiające akrobatów, kłownów i wędrowców. Malował również pejzaże, martwe natury, akty oraz sceny we wnętrzach. Stosował jasne czyste kolory, które kładł na płótno swobodnymi, szerokimi pociągnięciami pędzla. Mniej wiadomo na temat jego twórczości rzeźbiarskiej – tworzył między innymi akty kobiece o archaizowanych formach.

W czasie wojny przebywał we Francji. Ukrywał się koło Brive-la-Gaillarde, w górach koło Chambéry i Saint Maurice. 14 grudnia 1943 r. wskutek donosu został razem z żoną malarką Maszą Boulanger aresztowany przez gestapo i osadzony w obozie Drancy, a następnie deportowany do Auschwitz.

**Antoni Soldinger**, malarz i grafik. Urodził się w Krakowie w 1882 r. Studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1903–1907) u Józefa Unierzyńskiego, Konstantego Laszczki, Teodora Axentowicza oraz w Paryżu dzięki stypendium, jakie uzyskał. We Francji zarabiał ponoć na życie, wykonując na podstawie fotografii portrety nowożeńców. Podróżował do Włoch, Egiptu, Belgii. Piętnaście lat przebywał w Holandii. W 1923 r. wrócił do kraju. Uczestniczył w wystawach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1908, 1910, 1911, 1914, 1927, 1928, 1929, 1932, 1934). W 1924 r. wystawiał we Lwowie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Rok później wziął udział w wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Lublinie. W roku 1933 wystawiał w Piotrkowie. W 1930 wziął udział w I Wystawie Malarzy Żydowskich w Krakowie, urządzonej staraniem Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych. Ze Zrzeszeniem Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy związany był od początku istnienia organizacji. Z końcem grudnia 1931 r. wystąpił w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie z większym pokazem prac. Po raz kolejny w ramach Zrzeszenia wystawiał w roku 1934. W roku 1936 w związku z trzydziestolecie pracy twórczej w Żydowskim Domu Akademickim odbyła się jubileuszowa wystawa jego prac. Później jeszcze dwukrotnie brał udział w wystawach Zrzeszenia – w roku 1937 oraz 1939. Był związany ze Stowarzyszeniem Artystów Plastyków „Zjednoczenie”. Razem z członkami ugrupowania wystawiał w 1933 i dwukrotnie w 1934. Pokazywał swoje prace również za granicą – w Hadze i w Amsterdamie.

Tworzył portrety, obrazy o tematyce rodzajowej, przedstawienia ludzi przy pracy, wiejskie oraz tatrzańskie krajobrazy, pejzaże miejskie – widoki Krakowa, wzgórze wawelskiego, sceny parkowe o migawkowych ujęciach, stanowiące studia kontrastów świetlnych. Często malował krakowskie Planty. Początkowo skupiał się na realistycznym oddawaniu kształtów i wiernej charakterystyce modelu, chociaż już wtedy jego prace cechowała pewna skłonność do ujmowania motywów w nieco groteskowy sposób. Z czasem uniezależnił się od rysunku i wносił w swoją twórczość coraz więcej wartości malarskich. Posługiwał się pastelami albo farbą olejną. Z dużą wrażliwością reagował na materię malowanych przedmiotów. Stosował zróżnicowane efekty fakturowe. Często malował bardzo grubo, używając szpachli. Posługiwał się szeroką i urozmaiconą gamą kolorystyczną zieleni, zwłaszcza malując pejzaże.

Cierpiał ponoć z powodu dokuczliwej i wyczerpującej choroby, utrudniającej mu pracę. Zginął w Tarnowie w 1942 r.

**Jadwiga Sperling-Cetić**, malarka. Urodziła się w 1906 r. w Kocmyrzowie. Uczyła się w Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku im. Ludwiki Mehofferowej oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1924–1929) u Władysława Jarockiego, Fryderyka Pautscha oraz u Józefa Pankiewicza w Paryżu. W 1932 r. wystawiła dwukrotnie we Lwowie jako członek grupy „Nowa Generacja”. Należała do Zrzeszenia Artystów Plastyków „Zwornik”. Z członkami ugrupowania wystawiła w Warszawie w roku 1930 i 1932 oraz w 1935 i 1938 w ramach wystaw Instytutu Propagandy Sztuki, w Krakowie w latach 1931 i 1932, w Poznaniu w 1931, 1932 oraz 1936. Współorganizowała wystawę prac członków „Zwornika” i innych polskich artystów w Belgradzie w 1935 r. Od 1933 była członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków, w lokalu tejże organizacji wystawiła we Lwowie w 1938. W roku 1933 wzięła udział w wystawie prac członków Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. Uczestniczyła ponadto w wystawie prac uczniów Wojciecha Weissa, zorganizowanej przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 1934 r. oraz Salonie 1934 odbywającym się w lokalu tej samej organizacji (znalazła się wtedy w grupie artystów, którzy na znak protestu demonstracyjnie usunęli swoje prace z wystawy i przenieśli je do Domu Plastyków).

Malowała pejzaże, portrety, sceny figuralne i martwe natury. Jej twórczość znamionowała tendencja do silnej ekspresji, podkreślania nastroju motywu, łagodnej deformacji elementów przedstawienia – uzyskujących w jej malarstwie kształty niemal abstrakcyjne. Wyraźnie opisywała formy, zamykając je w odrębne plamy. Wiele uwagi poświęcała zagadnieniom kolorystycznym oraz problemowi faktury malarskiej. Posługiwała się gamą intensywnych, kontrastowo zestawianych barw.

Wyszła za mąż za Milana Cetića, serbskiego studenta Fryderyka Pautscha i zamieszkała w Belgradzie.



**Fryda Sterberg-Fenichlowa**, malarka. Urodziła się w 1909 r. w Krakowie. Ukończyła Szkołę Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie. W latach 1932–1935 studiowała w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, u Władysława Jarockiego i Józefa Mehoffera. Wzięła udział w ostatniej wystawie Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie w 1939 r. Została zamordowana przez gestapo w Nowym Sączu w 1943 r.

**Norbert Strassberg**, malarz, rysownik, grafik. Urodził się w 1912 r. w Krakowie. Uczył się w Państwowej Szkole Przemysłowej u Kazimierza Sichulskiego oraz Wolnej Akademii Sztuk Pięknych we Lwowie. Duży wpływ na jego malarstwo wywarło spotkanie ze Stanisławem Szukalskim. Został członkiem „Szczepu Rogate Serce” i przybrał przydomek Norbert z Krakowa. W 1931 r. wziął udział w wystawie ugrupowania w warszawskiej Zachęcie. Gdy doszło do nieporozumień między nim a Szukalskim, opuścił grono jego uczniów. W 1932 r. wystawiał w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Tego samego roku, w grudniu, został sekretarzem Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. Razem z członkami organizacji wystawiał w latach 1933, 1934, 1936. Dwie wystawy zbiorowe jego prac odbyły się we Lwowie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1935 i 1938 r. W 1936 po przyjeździe Szukalskiego ze Stanów Zjednoczonych jeszcze raz wziął udział w wystawie prac jego uczniów odbywającej się w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie. Z udziału w wystawie krakowskiej odbywającej się tego samego roku został wykluczony. W spisie z roku 1936 figuruje jako członek Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków.

Był jednym z najzdolniejszych członków krakowskiej organizacji artystów żydowskich. Malował portrety oraz obrazy o tematyce fantastycznej, historyczno-literackiej a później również społeczno-politycznej. Upraszczał i kubizował formy. Posługiwał się zawężoną gamą kolorystyczną – nierzadko do czerni i bieli. Oświetlał przedmioty nierzeczywistym „fosforyzującym” światłem. Jako rysownik zdobywał się na niebywałą precyzję.

Początek wojny zastał go we Lwowie. W 1941 został wcielony do Armii Czerwonej. Po zwolnieniu pracował na Uralu przy wyrębie lasu. W listopadzie 1941 znalazł się w Taszkencie. Zginął prawdopodobnie niedługo później.

**Natan Szpigel**, malarz. Urodził się w 1890 r. w Łodzi. Pochodził z rodziny ortodoksyjnej – prawie do dwudziestego roku życia uczył się w szkole religijnej. W 1918 r. wyjechał do Rzymu, gdzie rozpoczął studia u Greinera i Glicensteina. Po dwóch latach wrócił do kraju i podjął pracę jako nauczyciel rysunku w łódzkim gimnazjum hebrajskim. W 1923 dzięki pomocy członków grupy „Jung Idysz” wyjechał do Niemiec (Berlina i Drezna). Później przebywał w Paryżu, Wenecji i Londynie. Był członkiem ugrupowań „Srebrny Wóz”, „Grupa Łodzian” (później przekształconej w Stowarzyszenie „Start”), Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków. Debiutował w 1918 r. podczas wystawy wiosennej Stowarzysze-

nia Artystów i Zwolenników Sztuk Pięknych w Łodzi. Tegoż roku jeszcze raz uczestniczył w wystawie zimowej zorganizowanej przez tę samą organizację. W 1921 wziął udział w wystawie urządzonej w lokalu Gminy Żydowskiej w Warszawie oraz Wystawie Sztuki Żydowskiej w Łodzi. W 1924 r. uczestniczył w Salonie Jesiennym w Paryżu. W Paryżu wystawiał również w galeriach przy rue de Seine. Po raz kolejny pokazywał swoje prace w Łodzi w 1925 r. na wystawie w lokalu przy ul. Zachodniej 63, w 1926 (dwukrotnie z członkami „Grupy Łodzian” i Stowarzyszenia „Start”), w 1927 w Miejskiej Galerii Sztuki. W roku 1928 uczestniczył w Salonie Wiosennym Sztuki Żydowskiej w nowym lokalu Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie przy ul. Rymarskiej 6. W 1929 uczestniczył w pierwszej wystawie warszawskiego okręgu ZZPAP zorganizowanej w TPSP w Krakowie oraz w kolejnej wystawie „Startu” w Łodzi przy Piotrkowskiej 74. Z grupą „Start” wystawiał również w Krakowie w 1930 r., gdzie następnie wziął udział w II Wystawie Plastyków Żydowskich. W 1931 r. wystawiał w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie, w 1932 ze Zrzeszeniem Artystów Plastyków w Instytucie Propagandy Sztuki w Łodzi, w 1932 powtórnie w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie, w 1933 ponownie w IPS w Łodzi oraz w Krakowie na wystawie Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, w 1934 w Kazimierzu nad Wisłą i w Krakowie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych oraz ponownie na wystawie Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Żydowskim Domu Akademickim (podczas wystawy jeden z obrazów artysty zakupiono do kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie). W 1935 r. wziął udział w Wystawie Malarzy Żydowskich w Wilnie, a w 1936 w ogólnopolskim Salonie Plastyków Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie.

Malował pejzaże, portrety, autoportrety, sceny figuralne, martwe natury. Interesowała go tematyka społeczna – przedstawienia ludzi przy pracy, egzystencja proletariatu, dzielnice zamieszkałe przez żydowską biedotę. Rzadziej podejmował wątki biblijne albo tworzył kompozycje o charakterze symbolicznym. Posługiwał się techniką olejną i akwarelową. Jego malarstwo wyróżniało się specyficzną, nierzeczywistą, mistyczną atmosferą. Osiągał ją poprzez łagodną deformację form oraz charakterystyczny niepokojący koloryt prac – zestawienia tonów rdzawych, zielonych, błękitnych łączonych niekiedy z akcentami czerwieni. W malowane sceny wprowadzał czasem elementy groteski.

W czasie wojny znalazł się w łódzkim getcie, gdzie stworzył wiele prac obrazujących panującą tam nędzę i wyzysk. Zginął w Treblince między rokiem 1941 a 1943.

**Józef Śliwniak**, metaloplastyk, grafik, scenograf. Urodził się w 1899 r. w Kijowie. Był członkiem warszawskich „Grupy Pięciu”, „Grupy Siedmiu” oraz Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie. Razem z członkami



organizacji wystawiał w 1934 r. Podczas wystawy jedna z prac artysty, *Szajlok*, została zakupiona do kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie.

Tworzył w technice repusowania portrety oraz kompozycje o tematyce rodzajowej, literackiej, biblijnej – w klasycyzującej stylizacji, o miękkich opływowych formach i zróżnicowanych efektach fakturowych. Obok metaloplastyki zajmował się scenografią – tworzył projekty dla „Skali” i Pierwszego Warszawskiego Teatru Miniatur „Azazel”.

W czasie wojny znalazł się w getcie warszawskim, gdzie pracował w spółdzielni wyrabiającej osetki. Razem z Maksymilianem Eliowiczem wykonał witraże w gabinecie prezesa Judenratu Adama Czerniakowa oraz w sali recepcyjnej gminy żydowskiej. 25 sierpnia 1942 r. Niemcy otoczyli budynek spółdzielni i wywieźli pracujących tam artystów do Treblinki.

**Symcha Trachter**, malarz. Urodził się w roku 1890, 1893 lub 1894 w Lublinie. Studiował w Szkole Sztuk Pięknych u Stanisława Lentza (1911) oraz na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Jacka Malczewskiego i Stanisława Dębickiego (1916–1920). W 1918 r. przez kilka miesięcy uczył się w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu. Po zakończeniu nauki zamieszkał w Lublinie. W 1925 r. wyjechał do Paryża, gdzie kontynuował studia w Académie Ranson. Do kraju wrócił w 1929 r. Często jeździł na plenery do Kazimierza nad Wisłą. Wystawiał w Warszawie w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych (1930, wystawa indywidualna), w Kazimierzu nad Wisłą (1932, 1934), w Krakowie i w Łodzi. Brał udział w wystawach w Instytucie Propagandy Sztuki (1930/1931, 1932, 1937/1938, 1938). Należał do stołecznego Związku Plastyków, Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych, Towarzystwa Przyjaciół Tadeusza Makowskiego oraz do Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, chociaż nigdy nie wziął udziału w żadnej z wystaw przygotowanych przez członków organizacji.

Malował pejzaże z elementami architektury, martwe natury, kwiaty, portrety i akty. Tworzył prace o intensywnej tonacji barwnej. Farby kładł na płótno swobodnie, drobnymi plamkami układającymi się w różnych kierunkach. U schyłku lat dwudziestych pod wpływem artystów reprezentujących ekspresjonistyczny nurt *École de Paris* zaczął malować pejzaże o zdeformowanych, rozchwianych formach i kontrastowych zestawieniach barwnych. Był utalentowanym rysownikiem.

W 1938 r. przeniósł się do Warszawy. Po utworzeniu w mieście getta został członkiem Spółdzielni Artystów i zajmował się produkcją osetek i proszku do czyszczenia metali. Razem z Feliksem Frydmanem i Maksymilianem Eliowiczem wykonał fresk w sali recepcyjnej Gminy Żydowskiej. Nocą z 26 na 27 sierpnia 1942 r. razem z innymi artystami zatrudnionymi w spółdzielni został wywieziony do Treblinki, miejsca zagłady większości warszawskich Żydów.

**Wilhelm Wachtel**, malarz i grafik. Urodził się w 1875 r. we Lwowie. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1894–1899) u Leopolda Löfflera

i Leona Wyczółkowskiego oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium u Nicolausa Gysisa. Był związany ze Lwowem. Przed pierwszą wojną światową mieszkał również w Wiedniu i w Paryżu. Wystawiał wielokrotnie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie. W Krakowie w TPSP wystawiał dwukrotnie w latach 1906 i 1907 oraz 1929 i 1930. W 1920 r. wziął udział w I Wystawie Sztuki Żydowskiej we Lwowie, a w 1922 w IV Wystawie Obrazów i Rzeźb w lokalu Gminy Żydowskiej w Warszawie. W roku 1926 razem z grupą „Start” wystawiał w Łodzi. W roku 1931 uczestniczył w wystawie Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1935 wziął udział w wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych „Najpiękniejszy Portret Męski”. W 1939 miał wystawę indywidualną w Lublinie w lokalu Klubu Towarzyskiego. Jego prace pokazywano dwukrotnie na wystawach przygotowanych przez członków krakowskiego Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy – w 1933 oraz rok później w ramach wystawy portretów.

Był gorącym orędownikiem idei żydowskiego odrodzenia narodowego. Wielokrotnie podróżował do Palestyny (1924, 1929, 1932). Często podejmował w swojej twórczości tematykę żydowską, którą zainteresował się na szerszą skalę po krwawych pogromach, jakie miały miejsce w carskiej Rosji w latach 1903-1906. Malował również pejzaże, portrety, sięgał po tematykę społeczną i erotyczną, podejmował wątki biblijne i palestyńskie – sceny z życia osadników, widoki Jerozolimy, Tel Awiwu, Hajfy, Tyberiady. Malował olejno i pastelami, wykonywał litografie. Swoją sztuką – nostalgicznymi, nastrojowymi scenami ukazującymi nieszczęścia dotyczące Żydów w diasporze oraz budującymi wizerunkami chaluców – ogorzałych od słońca, muskularnych młodych Żydów, którzy opuścili ziemię ojców, aby pracować na roli – tworzył podwaliny pod wizualną formę propagandy syjonistycznej. Był również ilustratorem – w tej dziedzinie jego dokonania przypominają prace Efraima Mojżesza Liliena o secesyjnej stylizacji. Swoje prace zamieszczał w „Rocznikach Żydowskich”, wykonał ilustracje do *Ksiąg niektórych, z żydowskich pism starego zakonu wybranych* (1905), *Marzycieli getta* I. Zangwilla (1906), okładki do *Ariela i Jubal. Palestyńskich opowieści romantycznych* H. Adlera (1931).

W roku 1936 postanowił osiedlić się w Palestynie. Przed wyjazdem wydał we Lwowie tekę prac pt. *Pożegnanie z golusem*. Zmarł w Stanach Zjednoczonych w 1942 r.

**Mojżesz Waldman**, malarz, scenograf, krytyk i historyk sztuki. Urodził się w 1911 r. Mieszkał w Stanisławowie. Projektował dekoracje dla Teatru Żydowskiego w Krakowie za dyrekcji Jonasa Turkowa oraz dla zespołu Goldfadena w Stanisławowie (do *Głuchego* Dawida Bergelsona i *Nocy na starym rynku* Icchoka Lejba Pereca). Publikował teksty krytyczne na łamach „Nowego Dziennika”. W roku 1932 ukazała się monografia Maurycego Gottlieba jego autorstwa. Debiutował w 1933 wystawą w Żydowskim Domu Akademickim, kolejny raz z członkami Zrzeszenia wystawiał w 1935 r.



Malował pejzaże i sceny rodzajowe z życia Hucułów – gwasze, akwarele i rysunki.

Po wojnie działał w Paryżu jako krytyk i literat. W 1976 r. opublikował Zygmunt Schreter. *Un peintre de Montparnasse*. Zmarł w Paryżu w 1996 r.

**Anna Weingrün-Lieblich**, malarka i graficzka. Urodziła się w 1904 r. w Krakowie. Studiowała na kursach im. Branieckiego (1922), u Chardona w Paryżu (1924), w Wolnej Szkole Rysunku i Malarstwa Ludwiki Mehofferowej w Krakowie (1925), oraz w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Władysława Jarockiego i Fryderyka Pautscha (1926–1931). Debiutowała w 1933 r. wystawą w Żydowskim Domu Akademickim. W następnym roku jeszcze dwukrotnie pokazywała swoje prace na wystawach Zrzeszenia Żydowskich Artystów w Krakowie. Wzięła udział w Salonie 1934 w Pałacu Sztuki w Krakowie. W trakcie trwania wystawy przyłączyła się do grupy artystów, którzy ogłosili bojkot Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych i demonstracyjnie usunęli swoje prace z wystawy. Była członkiem Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków – uczestniczyła w ogólnopolskiej wystawie prac członków organizacji w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie w 1936 r. Tegoż roku wzięła udział w wystawie „Motywy Krakowa” zorganizowanej w pomieszczeniach przy ul. Dunajewskiego 5. W roku 1937 wystawiała z krakowskim Zrzeszeniem Artystów Plastyków „Prąd” w lokalu Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków w Warszawie. W 1939 r. jedną z jej prac eksponowano w Domu Plastyków w Krakowie na wystawie dzieł darowanych przez artystów na Fundusz Obraony Narodowej.

Tworzyła pejzaże, sceny we wnętrzach, portrety, martwe natury, kwiaty. Posługiwała się techniką olejną albo gwaszem. Malowała obrazy o jasnej, czasem jaskrawej tonacji kolorystycznej. Nie cofała się przed zdecydowanym kontrastem barwnym.

W czasie drugiej wojny światowej znalazła się w Uzbekistanie, gdzie zajmowała się nauczaniem rysunku. Po wojnie wróciła do kraju, w 1948 r. wystawiała w Pałacu Sztuki w Krakowie, w 1949 w Krakowie, Katowicach, Łodzi i Wrocławiu. W roku 1950 wyjechała do Izraela. W 1951 została członkiem Związku Malarzy i Rzeźbiarzy Izraelskich. Rok później otrzymała nagrodę imienia wybitnego grafika żydowskiego Hermana Strucka. Indywidualne pokazy jej prac odbyły się między innymi w Hajfie (1954), Johannesburgu (1956), Montrealu (1961), Tel Awiwie (1963). Mieszkała w Safed, skupiającym znaną w Izraelu kolonię artystów. Zmarła w Hajfie w 1994 r.

**Eilsze Weintraub**, malarz. Urodził się w 1910 r. w Nowym Sączu. W roku akademickim 1933/1934 rozpoczął studia filozoficzne na Uniwersytecie Jagiellońskim. Studia malarskie podjął w roku 1934/1935 na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Władysława Jarockiego, kontynuował je w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie (1936–1938). W 1936 r. wystawiał

w Pałacu Sztuki w Krakowie. Ze Zrzeszeniem Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy był związany od 1935 r. (pod koniec roku wszedł w skład zarządu organizacji). Wziął udział w wystawach przygotowanych przez członków Zrzeszenia w latach 1935 i 1936 (dwukrotnie), w 1937 oraz 1939 r. (wystawa indywidualna).

Malował portrety, studia urbanistyczne (widoki Rzymu), pejzaże. Zasadniczą wartość jego malarstwa stanowił kolor. Posługiwał się świetlistą tonacją czystych, jaskrawych, kontrastowo zestawianych barw (czerwienie, szmaragdowa zieleń, żółć, ugry, róże i błękity). Eliminował przestrzeń w obrazie, farby kładł na płótno plamą zmienną i ruchliwą, układającą się w różnych kierunkach. Eksperymentował z technikami, stosował bogate rozwiązania fakturowe. Formy w jego obrazach zatracają przedmiotowość, masę i ciężar – odkształcając je posuwał się niekiedy do efektu karykatury. Jego malarstwo, obecnie niestety zupełnie nie znane, można opisać dzięki zachowanym recenzjom takimi słowami jak: wielość, gęstość, świeżość, dynamizm.

Począwszy od roku 1938, Weintraub publikował na łamach „Nowego Dziennika” krótkie opowiadania i reportaże, zainspirowany podrózkami, jakie odbywał. Zdradzał również talent aktorski. W 1937 r. razem z Irmą Kanfer wystąpił w wieczorze satyrycznym „Metr kwadratowy malowidła i trzy ampery duszy” odbywającym się w Żydowskim Domu Akademickim. W roku 1939 wziął udział w przedstawieniu „Kuły na Stolarskiej” w lokalu Żydowskiego Towarzystwa Teatralnego. W grudniu 1938 r. razem z Henrykiem Weberem przygotował wykład na temat „Malarstwo zwyrodniałe”.

W 1939 r. podróżował do Palestyny. Wrócił do kraju. Zginął w czasie wojny.

**Szumł Wodnicki**, malarz i rysownik, z zawodu szewc. Mieszkał w Kazimierzu nad Wisłą. Jako dziecko nosił ponoć malarzom sztalugi – przypatrując się ich pracy uczył się malarstwa. Na jego talent zwrócił uwagę malarz Kanelba (Rajmund Kanelbaum). Swe prace pokazywał podobno również Tadeuszowi Pruszkowskiemu i Władysławowi Skoczylasowi. W 1931 r. w Lublinie w lokalu Klubu Towarzyskiego odbyła się indywidualna wystawa jego prac. W Żydowskim Domu Akademickim wystawiał w 1932 r. W 1934 wziął udział w wystawie w Kazimierzu nad Wisłą w Kamienicy Celejowskiej.

Malował pejzaże z Kazimierza nad Wisłą, małomiasteczkowe sceny, portrety miejscowych Żydów i biedoty – zdradzając zmysł obserwacji i duże wyczucie motywu. Jego prace ceniono za walory malarskie, kompozycję i ciekawe rozwiązania kolorystyczne. Obok malarstwa tworzył rysunki tuszem i sangwiną.

W 1934 r. emigrował do Izraela. Zamieszkał w Tel Awiwie. Został przedsiębiorcą budowlanym, nie przestał jednak malować. Wystawiał w latach 1936, 1943, 1945 (wystawa indywidualna), 1964, 1965. W roku 1942 otrzymał nagrodę





# The Association of Jewish Artists Painters and Sculptors in Krakow (1931–1939)

## Abstract

The Krakow Association of Jewish Artists Painters and Sculptors active between 1931 and 1939 has not yet been the subject of a thorough study. Its establishment was preceded by a few dozen years of formation of the Jewish artistic circle in Krakow. The most important events influencing that process included Maurycy Gottlieb's stay in Krakow together with his study at the local Academy of Fine Arts under Jan Matejko, and the activity of the circle of young Jewish artists focused around painter Samuel Hirszenberg living in Krakow in 1904–1907. The first organisation gathering Jewish artists from Krakow was the Jewish Association for Propagation of Fine Arts founded in 1929. After its collapse Jewish artists established another organisation – the Association of Jewish Artists Painters and Sculptors in Krakow. Its members put special emphasis on the need of the aesthetic education of Jewish society at large. During the whole period of the Association's activity it attracted almost seventy Jewish artists: painters, sculptors and graphic artists. Between 1931 and 1939 its members organised circa fifty exhibitions, many lectures, public meetings and events of entertainment: masked balls and "evenings of satire." In 1934 they succeeded in publishing the first issue of their own periodical entitled *Sztuka i Życie Współczesne* (*Art and Modern Life*). In the mid-1930s they attempted to found an "Artists' Centre" in Krakow assembling Jewish artists from various domains of the arts: visual artists, musicians, actors. They also tried to establish a Jewish Museum in Krakow. The members of the organisation did not share a common artistic programme. The creativity of many of them was close to colorism. They were taking up Jewish topics more often than other representatives of Krakow artistic circles. Their activities were accompanied by rich critical creativity of Jewish authors related to the Association. The circle that formed around the Association maintained contacts with Krakow's Zionists. A newspaper of the General Zionists in Polish *Nowy Dziennik* (*New Daily*) was the most important forum presenting the information about the Association. The Association was an organisation of national character, its members demonstrated their national distinctiveness while emphasising at the same time the need for cooperation with Polish society.

Translated by Grażyna Waluga



Bienkelschansow W., *Meeray Gattok*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 62, s. 4.

Babban M., *Zyde w sztuce i sztuka żydowska*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 22, s. 3-6.

Babban M., *Zyde w sztuce i sztuka żydowska*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 22, s. 3-6.

## Wykaz skrótów nazw instytucji i organizacji

Beckelmann W., *Meeray Gattok*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 62, s. 4.

Berl H., *Die Juden in der bildenden Kunst der Gegenwart*, „Der Jude” 1-3, 1924, s. 376-382, s. 323-330.

Berl H., *Zum Problem einer jüdischen Kunst*, „Der Jude” 1-3, 1923, s. 309-320.

Birnbaum H., *Bym jode Arme*, „Natura i Żydzi Wschodni” 1934, nr 1, s. 23-24.

Blumberg J., *Nacht wspany i Ankarawansky rok Zyde*, „Miłośnik Żydowski” 1934, nr 47-49.

Blum L., *Diawny wyprawny i wyprawny*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 270, s. 11.

Bobenz I., *Widzenia i krzyże artystyczne*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 168, s. 8.

Bory Szary, „Nowy Dziennik” 1932, nr 43, s. 4.

- ASP – Akademia Sztuk Pięknych
- BWA – Biuro Wystaw Artystycznych
- FON – Fundusz Obrony Narodowej
- IPS – Instytut Propagandy Sztuki
- JIWO – Żydowski Instytut Naukowy w Wilnie
- Joint – American Jewish Joint Distribution Committee
- KMSŻ – Koło Miłośników Sztuki Żydowskiej we Lwowie
- KPP – Komunistyczna Partia Polski
- PAN – Polska Akademia Nauk
- SSP – Szkoła Sztuk Pięknych
- TPSP – Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych
- TPSŻ – Towarzystwo Przyjaciół Sztuki Żydowskiej
- TSSPO – Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych
- TZSP – Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych
- UJ – Uniwersytet Jagielloński
- WIZO – Woman International Zionist Organization
- WSP – Wyższa Szkoła Pedagogiczna
- WTA – Wileńskie Towarzystwo Artystyczne
- ZZPAP – Zawodowy Związek Polskich Artystów Plastyków
- ZŻAMR – Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie
- ŻKLA – Żydowskie Koło Literacko-Artystyczne
- ŻTKSP – Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych
- ŻTSLŚ – Żydowskie Towarzystwo Szkoły Ludowej i Średniej

# Bibliografia

## Abstract

Szczegółową bibliografię dotyczącą artystów związanych z organizacją można znaleźć w biogramach publikowanych w różnych, wyszczególnionych poniżej pozycjach – przede wszystkim w *Słowniku artystów polskich i obcych w Polsce działających*. Niniejsze zestawienie zawiera tylko najważniejsze publikacje dotyczące członków organizacji – zamieszczone w „Nowym Dzienniku” recenzje wystaw odbywających się w Żydowskim Domu Akademickim, wybrane teksty krytyczne publikowane na łamach innych periodyków, opracowania z lat powojennych oraz publikacje pominięte w innych bibliografiach.

### Archiwa:

Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie  
Archiwum Państwowe w Krakowie  
Archiwum Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie  
Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego  
Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie

### Przedwojenne artykuły i wzmianki prasowe:

- 1 marca – otwarcie wystawy pamiątkowej Maurycego Gottlieba*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 45, s. 13.
- 108-letni Żyd-powstaniec uzyskał dożywotnią rentę*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 331, s. 8.
- A. Neuman o tzw. szkole paryskiej*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 99, s. 9–10.
- A.H., Wystawa plastyk Henryki Kernerówny w Tow. Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Naprzód” 1926, nr 97, s. 6.
- A.Ś., W pogłosie uroczystości Wyspiańskiego*, „Czas” 1932, nr 279, s. 2.
- Antyżydowskie demonstracje akademików przeniosły się na ulice*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 292, s. 13.
- Apel do artystów żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 318, s. 9.
- Artur Markowicz honorowym członkiem Zrzeszenia Żydowskich Artystów*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 176, s. 15.
- B[erke]lhammer] W., Malarz żydowskiego gólsu. Z powodu otwarcia wystawy pamiątkowej Samuela Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 125, s. 8.



- B[erkelhammer] W., *Maurycy Gottlieb*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 62, s. 4.
- Bałaban M., *Żydzi w okresie powstania styczniowego*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 22, s. 5–6.
- Bałaban M., *Żydzi w powstaniu 1863*, „Przegląd Historyczny” t. 34, 1937/1938, s. 564–599.
- Baruchin E., *Na giełdzie artystycznej Łodzi*, „Nasz Przegląd” 1936, nr 125, s. 9.
- Baruchin E., *Zapomniany grób wielkiego artysty*, „Nasz Przegląd” 1933, nr 226, s. 7.
- Berkelhammer W., *Manifestacja której nie było*, „Miesięcznik Żydowski” 1932, s. 280–283.
- Berl H., *Die Juden in der bildenden Kunst der Gegenwart*, „Der Jude” t. 8, 1924, z. 5/6, s. 323–338.
- Berl H., *Zum Problem einer jüdischen Musik*, „Der Jude” t. 8, 1923, z. 5, s. 309–320.
- Birnbaum H., *Rytm jako forma*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 23–24.
- Bleiberg J., *Polski uczoney o kulturotwórczej roli Żydów*, „Miesięcznik Żydowski” 1934, s. 87–89.
- Blum L., *Dlaczego sympatyzuję z syjonizmem*, „Nowy Dziennik” 192, nr 270, s. 11.
- Bohema i niebohema w krzywym zwierciadle*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 168, s. 8.
- Borys Schatz*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 85, s. 4.
- Brać artystyczna – u siebie*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 82, s. 10.
- Buber M., *Jüdische Renaissance*, „Ost und West” 1901, nr 1, szp. 7–10.
- Buber M., *Jüdische Kunst* (Referat erstatet auf dem V. Zionisten-Congress zu Basel am 27. Dezember 1901), „Die Welt” 1902, nr 3, s. 9–11.
- Buber M., *Jüdische Kunst* (Referat erstatet auf dem V. Zionisten-Congress zu Basel am 27. Dezember 1901), „Die Welt” 1902, nr 4, s. 6–9.
- Buber M., *Unser Nationalismus*, „Der Jude” t. 2, 1917, z. 1/2, s. 1–3.
- Budowa Muzeum Narodowego*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 276, s. 13.
- Budowa Muzeum Narodowego*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 297, s. 15.
- Bunikiewicz W., *S. Cygler*, „Świat” 1932, nr 49, s. 13.
- Cele Żydowskiego Towarzystwa Szerzenia Sztuk Pięknych. Przedstówie katalogu I Wystawy Malarzy Żydowskich w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 43, s. 9.
- Centnerszwer J., *Wystawa Wiosenna w Klubie Artystycznym*, „Nasz Przegląd” 1927, nr 152, s. 8.
- Chwistek L., *Rola Żydów w rozwoju kultury współczesnej*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 347, s. 5.
- Chwistek L., *Zagadnienie środowiska artystycznego*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 3–4.
- Cybis J., *Maurycy Gottlieb 1856–1879 (Z okazji wystawy pamiątkowej w Muzeum Narodowym)*, „Głos Plastyków” 1932, nr 2, s. 21–22.
- Czy istnieje sztuka żydowska*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 333, s. 11.
- Czy istnieje sztuka żydowska*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 340, s. 11.
- Czyżewski T., *Kilka słów o wystawie malarstwa francuskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Głos Plastyków” 1937, nr 1–7, s. 84.
- Czyżewski T., *Wystawy i projekty*, „Dziennik Poznański” 1934, nr 54, s. 2–3.
- Czyżewski T., *Życie a sztuka w twórczości Wyspiańskiego*, „Głos Plastyków” 1932, nr 9–10, s. 110.
- Czyżewski T., *Tytus Czyżewski (z powodu...)*, „Głos Plastyków” 1934, nr 9–12, s. 133.
- Dąbrowski M., *Z twórczości naszych artystów*, „Kurier Literacko-Naukowy” (dodatek „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”) 1928, nr 49, s. VII–VIII.
- Dąbrowski M., *Z twórczości plastycznej naszych artystów. VI wystawa zrzeszenia artystów plastyków „Zwornik” w Krakowie*, „Kurier Literacko-Naukowy” (dodatek „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”) 1931, nr 12, s. V.

- Dnia 1 marca – otwarcie wystawy pamiątkowej Maurycego Gottlieba*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 4, s. 9.
- Dobrzycki J., *Maurycy Gottlieb. Otwarcie wystawy prac wielkiego artysty w Muzeum Narodowym*, „Czas” 1932, nr 51, s. 3.
- Dookoła akcji świadomego macierzyństwa*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 60, s. 10.
- Dr O. Thon o udziale Żydów w kulturze świata*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 26, s. 13.
- Dzisiaj organizacyjne zebranie Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Nowy Dziennik” 1929, nr 167, s. 4.
- Dzisiaj otwarcie II Wystawy Plastyków Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 149, s. 13.
- Dzisiaj otwarcie wystawy Artystów Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 332, s. 13.
- Dzisiaj otwarcie wystawy Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 125, s. 8.
- Dzisiaj otwarcie wystawy Maurycego Gottlieba*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 62, s. 9.
- Dzisiaj otwarcie zbiorowych wystaw w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 106, s. 13.
- Dzisiaj uroczyste otwarcie wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 2, s. 4.
- Dzisiaj zamknięcie wystawy Zrzeszenia Artystów Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 85, s. 9.
- Falik H., *Aleksander Plutzer. Wystawa zbiorowa obrazów w Muzeum miasta Tarnowa*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 283, s. 10.
- Fallek W., *O Rzeźbiarzu – mężczyźnie, który 20 lat nie rzeźbił kobiet. Joachim Kahane*, „Nasz Dziennik” 1932, nr 166, s. 9.
- Feldhorn J., *Artur Markowicz*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 293, s. 14.
- Feldhorn J., *Do kresów nocy. O tece autolitografii Wilhelma Wachtla pt. „Pożegnanie z Golusem”*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 161, s. 9–10.
- Feldhorn J., *Emil Schinagel*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 362, s. 3.
- Feldhorn J., *Jakób Pfefferberg. Przed otwarciem retrospektywnej wystawy artysty*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 11, s. 4.
- Feldhorn J., *Wystawa rysunków Beera Horowitza*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 355, s. 12.
- Feldhorn J., *Z wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 341, s. 3.
- Feldhorn J., *Z wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 25, s. 5.
- Feldhorn J., *Zbiorowy pokaz obrazów Norberta Nadla*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 52, s. 10.
- Fleischman I., *Wizyta u Wilhelma Wachtla*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 89, s. 8–9.
- Fleischman I., *Joachim Kahane. Mistrz metaloplastyki*, „Nasz Dziennik” 1931, nr 328, s. 9–10.
- Freimanówna L., *Maurycy Gottlieb. Z powodu wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie*, „Chwila” 1932, nr 4651a.
- Fromowicz-Stillerowa H., *Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim, Wystawa Wilhelma Wachtla*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 107, s. 15.
- Gałczyński K.I., *Do przyjaciół z „Prosto z mostu”*, „Prosto z mostu” 1936, nr 21, s. 1.
- Głos Plastyków*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 43.
- Gorzkowski M., *Ze Szkoły Sztuk Pięknych*, „Czas” 1882, nr 240, s. 2–3.
- Gościnną H., *Z Krakowskiego Pałacu Sztuki*, „Przegląd Artystyczny” 1936, nr 1, s. 10.
- Gotlib H., *Kto powinien pisać o malarstwie*, „Głos Plastyków” 1933, nr 5/6, s. 64.



- Gotlib H., *Malarstwo Żydów*, „Głos Plastyków” 1932, nr 2, s. 22–27.
- Gotlib H., *Zagadnienie odrębności polskiego malarstwa*, „Głos Plastyków” 1932, nr 1, s. 6–8.
- Gottlieb S., *Samuel Hirszenberg. Uwagi w związku z zapowiadzaną wystawą zbiorową*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 44, s. 8–9.
- Gruszczyńska T., *Wystawa polska w Amsterdamie gorąco przyjmowana przez chłodnych Holendrów*, „Express Poranny” 1933, nr 309, s. 4.
- H.D., *Der Maler Mané-Katz*, „Menorah” 1925, nr 6, s. 128.
- Herstal S., *Żydzi jako plastycy. Czy istnieje malarstwo żydowskie?*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 22, s. 8.
- Herszdörfer O., *Droga geniusza żydowskiego*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 144, s. 5.
- Hołd genialnemu artyście*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 63, s. 2.
- Horodyński Ś., *Zrzeszenie Niezależnych Ukraińskich Plastyków (A. N. U. M.)*, „Głos Plastyków” 1934, nr 7/8, s. 84.
- Hurajewicz M., *O żydach malarzach w sztuce polskiej*, „Ogniwo” 1921, nr 1, s. 31–38.
- Husarski W., *Z wystaw*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 25, s. 501–502.
- I Reduta purimowa Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 47, s. 13.
- I Zjazd Plastyków Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 125, s. 13.
- II Wystawa Plastyków Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 147, s. 13.
- Imponujący hołd rady partyjnej pamięci bł. p. Ozjasza Thona*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 316, s. 1.
- Inauguracja „Ośrodka Artystycznego”*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 342, s. 11.
- Jubileuszowa wystawa Abrahama Neumana*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 36, s. 10.
- Jubileuszowa wystawa Antoniego Soldingera*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 103, s. 3.
- K.L., *Wystawa sztuki francuskiej*, „Myśl Narodowa” 1929, nr 21, s. 334.
- Kallas A., *Artur Markowicz*, „Wick Nowy” 1928, nr 8099, s. 5–6.
- Kanfer M., *Hinkemann*, „Nowy Dziennik” 1926, nr 277, s. 6.
- Kanfer M., *Literatura w malarstwie. Rozmowa z Alfredem Aberdamem*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 19, s. 15.
- Kanfer M., *Literatura w malarstwie. Rozmowa z J. Cyglerem*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 30, s. 9.
- Kanfer M., *Literatura w malarstwie. Rozmowa z Natanem Spieglem*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 23, s. 8–9.
- Kanfer M., *Malarz który tęskni za Palestyną. Rozmowa z Ben Cjonem Cukiermanem*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 276, s. 9–11.
- Kanfer M., *Niby „wywiad” z Szymonem Müllerem*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 342, s. 9.
- Kanfer M., *Nie krzywdźmy poważnego malarza! Na marginesie wystawy o której nikt nie wie*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 164, s. 3.
- Kanfer M., *O sanację teatru żydowskiego w Polsce*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 139, s. 10–11.
- Kaufmann M., *Arthur Kolnik*, „The Studio” t. 112, 1936, s. 284–285.
- Kleczyński J., *Wrażenia ze sztuki*, „Kurier Warszawski” 1931, nr 4, s. 4–5.
- Konarski M., *Srassberg – nadzieja sztuki żydowskiej*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 35, s. 15.
- Konkurs*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 39.
- Kopera F., *Ochrona zabytków sztuki średniowiecznej*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 11–12.

- Kot J., *Szewe – malarzem? Ilustracje – rysunki sanguiną i tuszem – Szmula Wodnickiego*, „Świat” 1931, nr 20, s. 5.
- Kragen W., *Rok 1863*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 314, s. 8.
- „KraK” 1937, grudzień.
- Krongold S., *„Ziemia pragnie...”. Zdobytcze awangardy w sowieckim filmie*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 34.
- Krongold S., *O rysunku*, „Zwrotnica” 1926, nr 10.
- Krongold S., *Sprzeczności między teorią a praktyką impresjonizmu*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 17–20.
- Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne” 1933, s. 359.
- Kronika plastyki (Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie urządziło...)*, „Tygodnik Artystów” 1 XII 1934, s. 3.
- Kronika zagraniczna*, „Sztuki Piękne” 1933, s. 457–458.
- Kronika*, „Głos Plastyków” 1934, nr 7/8, s. 98.
- Kryzys sztuki współczesnej*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 94, s. 11.
- Kukły i tańce artystyczne na Stolarskiej*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 45, s. 15.
- L.R., *Nasz udział w kulturze europejskiej*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 298, s. 9.
- Lauterbach A., *Wiosenna wystawa w Pałacu Sztuki*, „Chwila” 1932, nr 4735, s. 7.
- Lazer D., *Wędrówka po Krakowie z mistrzem Pilichowskim*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 265, s. 13.
- Liebeskind J., *Ze wspomnień o pobycie Samuela Hirszenberga w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 129, s. 8–9.
- Liebeskind J., *Ze wspomnień o pobycie Samuela Hirszenberga w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 130, s. 8–9.
- m.d. [M. Dąbrowski], *VI wystawa „Zwornika” w Krakowie*, „Światowid” 1931, nr 14, s. 26.
- „Madonna” – „Macierzyństwo”, „Głos Narodu” 1932, nr 103, s. 5.
- Majzner H., *Żydowskie monografie artystyczne*, „Nasz Przegląd” 1930, nr 75, s. 12.
- Malarstwo w sztuce współczesnej*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 33, s. 9.
- Malarstwo zwyrodniałe*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 357, s. 11.
- Metr kwadratowy malowidła i trzy ampery duszy*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 301, s. 15.
- Miły gość w redakcji*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 43, s. 15.
- Minich M., *Salon Jesienny w TPSP (I)*, „Kurier Lwowski” 1933, nr 287, s. 7.
- Moassi [M. Kanfer], *Jak „wystąpiono” Artura Markowicza ze Sztuki*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 75, s. 3.
- Moassi [M. Kanfer], *Mówią do nas obrazy bł.p. Leopolda Gottlieba*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 253, s. 7–8.
- Müller I., *O powstaniu, celach i pracy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 28–30.
- Müller I., *Wachtel malarz nowej Palestyny*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 105, s. 9.
- Muzeum Narodowe zakupiło obrazy Mandelbauma i Nadla*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 54, s. 14.
- Muzeum Narodowe*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 294, s. 5.
- Na froncie zajęć antyżydowskich w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 310, s. 16.
- Na wystawie Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 29, s. 11.



- Na zakończenie jubileuszowej wystawy A. Soldingera*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 105, s. 13.
- Nabożeństwo w synagodze telawińskiej*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 137, s. 2.
- Nadel A., *Judische Musik*, „Der Jude” t. 7, 1923, z. 4, s. 227–236.
- Nadel N., *Corrida de toros*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 133, s. 7–8.
- Nadel N., *Dr Ozjasz Herschdörfer. Z ostatniej Wystawy Zrzeszenia Artystów Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 95, s. 11–12.
- Nadel N., *Izaak Lichtenstein*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 95, s. 11.
- Nadel N., *Kraj zamieniony w cmentarz*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 139, s. 5–6.
- Nadel N., *Kraj, w którym niegdyś żyli Żydzi*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 130, s. I–II (Dodatek Poniedziałkowy „Nowego Dziennika”).
- Nadel N., *Kto powinien pisać o malarstwie?*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 11–14.
- Nadel N., *Ku pamięci Artura Markowicza honorowego prezesa Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 300, s. 13.
- Nadel N., *Natan Szpigel*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 74, s. 11–12.
- Nadel N., *Wystawa Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Zjednoczenie”*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 99, s. 11–12.
- Nadel N., *Wystawy „Zrzeszenia” w Żydowskim Domu Akademickim. Natan Szpigel*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 74, s. 11–12.
- Nadel N., *Wystawy krakowskie – I. Lichtenstein*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 95, s. 11.
- Nadel N., *Z ostatniej wystawy Zrzeszenia Artystów Żydowskich. Ozjasz Herschdörfer*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 95, s. 11–12.
- Nieporozumienie*, „Głos Plastyków” 1932, nr 4, s. 54.
- Niesłychany skandal w Akademii Sztuk Pięknych*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 311, s. 4.
- Nordau M., *Der Zionismus der westlichen Juden*, „Israelitische Rundschau” 1909, s. 316–317.
- Nordau M., *Muskeljudentum*, „Jüdische Turnzeitung” 1900, nr 2, s. 10–11.
- Nowaczyński A., *Ofensywa: Chwilek i chłytki*, „Myśl Narodowa” 1934, nr 25, s. 382–383.
- Nowe wystawy w Zrzeszeniu Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 55, s. 10.
- Nowe wystawy w Zrzeszeniu Żydowskich Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 95, s. 4.
- Nowe wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 320, s. 4.
- Nowe wystawy w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 300, s. 3.
- Nowe wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 346, s. 10.
- Nowy sezon Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 274, s. 12.
- O aktywność sportową Żydów*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 100, s. 6.
- O sztuce w dzisiejszym społeczeństwie*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 19, s. 11.
- O wystawę obrazów Maurycyego Gottlieba*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 293, s. 13.
- Obłąd rasizmu*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 121, s. 12.
- Ochrona zabytków żydowskich w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 109, s. 9.
- Od Redakcji*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 2.
- Odczyt o udziale Żydów w powstaniu listopadowym*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 322, s. 8.
- Okolo budowy Muzeum Narodowego*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 289, s. 13.

- Ostatnie chwile pobytu Ch.N. Bialika w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 283, s. 9.
- Ostatnie dni wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 331, s. 4.
- Ostatnie dni wystawy w Żydowskim Domu Akademickim po popularnych cenach wstępu*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 337, s. 14.
- Ostatnie dwa dni wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 343, s. 13.
- Ośrodek Artystów ku czci S. J. Imbera*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 341, s. 10.
- Ośrodek Artystów przy Zrzeszeniu Artystów Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 75, s. 10.
- Ośrodek Artystów*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 121, s. 9.
- Otwarcie I Wystawy Malarzy Żydowskich w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 45, s. 4.
- Otwarcie II Wystawy Plastyków Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 151, s. 9.
- Otwarcie nowej wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 42, s. 10.
- Otwarcie nowej wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy w Krakowie*, „Gazeta Gminna” 1937, nr 5, s. 15.
- Otwarcie nowych wystaw*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 97, s. 7.
- Otwarcie wystawy obrazów*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 56, s. 15.
- Otwarcie wystawy obrazów Heleny Grabschriftówny*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 84, s. 17.
- Otwarcie wystawy obrazów i rzeźb*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 311, s. 9.
- Otwarcie wystawy pamiątkowej*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 63, s. 2.
- Otwarcie wystawy pamiątkowej Samuela Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 126, s. 12.
- Otwarcie wystawy portretów w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 100, s. 9.
- Otwarcie wystawy rysunków Beera Horowitza*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 352, s. 11.
- Otwarcie wystawy w Zrzeszeniu Artystów Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 327, s. 15.
- Otwarcie wystawy w Zrzeszeniu Żydowskich Artystów*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 285, s. 11.
- Otwarcie wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 64, s. 4.
- Otwarcie wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 298, s. 15.
- Otwarcie wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 330, s. 12.
- Otwarcie wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 353, s. 16.
- Otwarcie wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 317, s. 11.
- Otwarcie wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 317, s. 11.
- Pawlikowski M., *Sztuka Narodowa*, „Myśl Narodowa” 1932, nr 28, s. 406–407.
- Pieńkowski S., *Poezja kryptożydowska*, „Myśl Narodowa” 1926, nr 41, s. 234–236.
- Pieńkowski S., *Wystawa sztuki austriackiej*, „Myśl Narodowa” 1930, nr 21, s. 333–334.
- Podoski W., *Ze świata sztuki*, „Myśl Narodowa” 1932, nr 15, s. 206.
- Pokaz grafiki Izaka Adlera*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 139, s. 15.
- Pokaz grafiki Izaka Adlera*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 145, s. 10.
- Pomeranz M., *Asymilacja dawniej i dziś*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 286, s. 11.
- Posel Thon – na otwarcie wystawy „Zjednoczenia”*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 311, s. 13.



- Profanacja świętości katolickich w krakowskim Pałacu Sztuki*, „Głos Narodu” 1932, nr 93, s. 5.
- Protest katolicki przeciw „Towarzystwu Świadomego Macierzyństwa”*, „Głos Narodu” 1933, nr 42, s. 2.
- Protest krakowskich malarzy-Żydów*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 312, s. 4.
- Pruszkowski T., *O wielką popularną sztukę*, „Wiadomości Literackie” 1943, nr 4, s. 2.
- Pruszyński K., *Przytyk i stragan*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 30.
- Przed wystawą pamiątkową Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 115, s. 13.
- Przed wystawą pamiątkową Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 123, s. 13.
- Przed wystawą pamiątkową Maurycego Gottlieba*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 48, s. 9.
- R.K., *Z galerii najmłodszych malarzy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1908, nr 40, s. 812.
- Regulacja urodzeń*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 9, s. 4.
- Rostworowski K.H., *O uzdrowienie literatury polskiej*, „Polonia” 1929, nr 1876, s. VI (dodatek: „Wiadomości Polityczne”).
- Różne formy niebezpieczeństwa żydowskiego*, „Kurier Poznański” 1934, nr 210, s. 1.
- Rutkowski K., *Mozaiki w Afryce*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 15–16.
- „Rzut” 1934, nr 1.
- S.P.O., *Ze zwykłego pieca kaflarskiego wychodzą dzieła sztuki. Wystawa prac Henryki Kernerówny*, „Kurier Czerwony” 1930, nr 288.
- Satyra w malarstwie*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 346, s. 15.
- Schönker L., *Kochany Ojciec Izraela*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 318, s. 3.
- Schönker L., *Maurycy Gottlieb jako Żyd i jako Polak. Na marginesie projektowanej wystawy pamiątkowej*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 295, s. 8.
- Schönker L., *Muzeum Żydowskie w Krakowie*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 37.
- Schönker L., *Rozwój polichromii bóżnic*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 314, s. 9–10.
- Schinagel E., *Ben Zion Zuckerman*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 269, s. 9.
- Schinagel E., *Grafika Glasnera. Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 11, s. 8.
- Schinagel E., *Krytykom w odpowiedzi*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 7.
- Schinagel E., *Natan Spigel*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 12, s. 6–7.
- Schinagel E., *Norbert Nadel. Z okazji nowego nabytku Muzeum Narodowego*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 76, s. 13.
- Schinagel E., *Soldinger*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 18, s. 8–9.
- Schinagel E., *Sztuka współczesna. Mané-Katz*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 118, s. 8.
- Schinagel E., *Śladami van Gogha. Mandelbaum jako człowiek i artysta*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 65, s. 8–9.
- Schinagel E., *Teatr eksperymentalny w Związku Artystów Plastyków*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 316, s. 7.
- Schinagel E., *Udany debiut. Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 110, s. 6.
- Schinagel E., *Wystawa zawieszonych Studentów Akademii w Domu Plastyków*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 329, s. 8–9.
- Schönker L., *Prof. Joachim Kahane*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 312, s. 14.
- Schönker L., *Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim. Ozjasz Herschdörfer*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 330, s. 5.

- Schönker L., *Zapomniany grób wielkiego artysty*, „Nasz Przegląd” 1933, nr 239, s. 13.
- (-si) [M. Kanfer], *Leukowicz gwiazda z Kowańca*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 115, s. 7.
- (-si) [M. Kanfer], *Mané Katz. Rozmowa z artystą przed wystawą jego obrazów*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 106, s. 8.
- (-si) [M. Kanfer], *Przed trumną Borysa Schatza*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 269, s. 7.
- Siedlecki F., *Wystawa prac Henryki Kernerównej w Salonie Garlińskiego*, „Dzień Polski” 1930, nr 338, s. 5.
- Simsund [S. Spund], *Wystawy i teatr we Lwowie*, „Przegląd Artystyczny” 1937, nr 8/9, s. 8.
- Skanadal z Tow. Świadomego Macierzyństwa*, „Głos Narodu” 1933, nr 58, s. 2.
- Skorobohata-Stankiewicz Z., *Ze sztuk plastycznych*, „Bluszcz” 1914, nr 11, s. 113.
- SMM, *Z Pałacu Sztuki w Krakowie*, „Głos Narodu” 1934, nr 67, s. 4.
- Sperling J., *Artyści – a społeczeństwo*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 26–27.
- Sprawa jednego obrazu*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 104, s. 13.
- Sprawa obrazu p. Szinagla*, „Głos Narodu” 1932, nr 94, s. 5.
- Spund S., *Dwa nowe talenty Strassberg i Bickels obok siebie*, „Chwila” 1935, nr 271, s. 8.
- Staraniem Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 95, s. 4.
- Sterling M., *„Salon Listopadowy”*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 1, s. 4.
- Sterling M., *Trzy młode wyzwolone talenty*, „Kurier Poranny” 1931, nr 313, s. 8.
- Stowarzyszenie Artystów Plastyków „Zjednoczenie”*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 76, s. 9.
- Strakun L., *Wystawa prac „Grupy Siedmiu”*, „Ster” 1937, nr 11, s. 8.
- Strakun L., *Z wystaw warszawskich*, „Sygnały” 1939, nr 64, s. 8.
- Strakun L., *Z wystaw*, „Ster” 1937, nr 5, s. 8.
- Strakun L., *Z wystaw*, „Sygnały” 1939, nr 67, s. 6.
- Struve H., *Pierwsza wystawa sztuki polskiej w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1887, nr 1163.
- Stuczewski J., *Okolo problemu muzyki żydowskiej*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 68, s. 5–6.
- Stulecie powstania listopadowego*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 317, s. 13.
- Symposium Artystyczno-Literackie*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 54, s. 6.
- Szantroch T., *Wystawa pamiątkowa dzieł M. Gottlieba*, „Gazeta Literacka” 1932, nr 7, s. 115.
- „Sztuka i Życie Współczesne”*, „Głos Plastyków” 1934, nr 7/9, s. 103.
- Szytcer M., *Malarz Państwa Żydowskiego*, „Opinia” 1935, nr 10, s. 13.
- Szwarc M., *Sztuka a Żydzi*, „Tel Awiw” 1919, z. 4.
- Świadome macierzyństwo*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 49, s. 5.
- Tepper Budapesten*, „Múlt és Jövő” 1925, wrzesień–październik, s. 287.
- Terlecki W., *Maurycy Gottlieb (1856–1879)*, „Sztuki Piękne” 1932, s. 93.
- Terlecki W., *Otwarcie zbiorowej wystawy Maurycyego Gottlieba w Krakowie*, „Światowid” 1932, nr 11, s. 3.
- Thon O., *Głęboko pochyłmy głowy!*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 131, s. 1.
- Tisch E., *Żydzi a Powstanie kościuszkowskie*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 111, s. 8.
- Toeplitz E., *Judische Museen*, „Der Jude” 8, 1924, z. 5/6, s. 339.
- Treter M., *Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej*, „Sztuki Piękne” 1933, nr 4, s. 135–146.
- Twórczość Maurycyego Gottlieba. Przed wystawą pamiątkową*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 46, s. 8.



- Uroczyste otwarcie nowej wystawy Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 286, s. 11.
- Uroczyste otwarcie prac artysty malarza Jakuba Pfefferberga*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 14, s. 11.
- Uroczyste otwarcie sezonu wystaw*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 285, s. 17.
- Uroczyste otwarcie wystaw pośmiertnych A. Messera i Z. Nadla*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 308, s. 7.
- Uroczyste otwarcie wystawy „Jednoroga”*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 81, s. 13.
- Uroczyste otwarcie wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 107, s. 8.
- Uroczystości Związku Żydów Uczestników Walk o Niepodległość Polski*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 130, s. 11.
- Uroczystości żałobne w Jerozolimie i Jaffie*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 137, s. 2.
- Vogel D., *Z wystaw*, „Sygnały” 1938, nr 56, s. 7.
- W jaki sposób nastąpi wybór „Esterki”?*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 54, s. 14.
- W obronie kultury plastycznej Krakowa*, „Sztuki Piękne” 1933, s. 64 i 73.
- W[ielowiejska] Z., *Wystawy w Domu Plastyków. Wystawa bieżąca*, „Nasz Wyrzaz” 1939, nr 1, s. 7.
- Walka o nową kobietę*, „Głos Narodu” 1933, nr 42, s. 4.
- Wallis M., *Wystawy. Natan Korzeń (Salon Garlińskiego)*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 49, s. 6.
- Walne zebranie Żydowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 12, s. 13.
- Walne zgromadzenie Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 314, s. 9.
- Walne zgromadzenie Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 314, s. 9.
- Wandurski W., *„List z Łodzi”. A jednak się kręci...*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 12, s. 2.
- Warszawskie Muzeum Narodowe bierze udział w wystawie Maurycyego Gottlieba*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 23, s. 13.
- Wczorajszy dzień w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 311, s. 4.
- Weber H., *„Grupa Krakowska” w Domu Plastyków*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 60, s. 8–9.
- Weber H., *„Salonik akwarelowy”*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 287, s. 9.
- Weber H., *Ber Horowitz – rysownik*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 275, s. 8.
- Weber H., *Debiut młodego rzeźbiarza. Wystawa M. Schwanefeldla*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 281, s. 12.
- Weber H., *Godzina z A. Neumanem*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 50, s. 9.
- Weber H., *I Wystawa „Zjednoczenia”*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 318, s. 9–10.
- Weber H., *I Wystawa „Zjednoczenia”*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 320, s. 6.
- Weber H., *I Wystawa Malarzy Żydowskich w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 47, s. 7.
- Weber H., *II Wystawa Plastyków Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 154, s. 9.
- Weber H., *Istoty sztuki żydowskiej*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 31, s. 8.
- Weber H., *Jesienny Salon w Pałacu Sztuki*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 288, s. 3.
- Weber H., *Ksawery Dunikowski*, „Głos Plastyków” 1931, nr 11 (dodatek).
- Weber H., *Metaloplastyka J. Śliwniaka*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 71, s. 9.
- Weber H., *Mojżesz Kisling*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 53, s. 8.

- Weber H., *Monografia o Maurycym Gottlieb*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 94, s. 9.
- Weber H., *O piewcach wsi i sukien damskich. Z wystawy w Pałacu Sztuki*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 264, s. 7.
- Weber H., *O podobieństwie, dziwności i przepychu w obrazie. Recenzja z wystawy w Pałacu Sztuki*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 287, s. 8–9.
- Weber H., *O Wiedniu – żydostwie – sztuce...*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 278, s. 11–12.
- Weber H., *Obraz a zdjęcie*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 78, s. 9.
- Weber H., *Obrazy H. Rabinowicza*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 70, s. 8.
- Weber H., *Obrazy Natana Szpigla*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 9, s. 10–11.
- Weber H., *Otwarcie wystawy Elisy Weintrauba*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 28, s. 9.
- Weber H., *Otwarcie wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 1, s. 10.
- Weber H., *Półrocznik pisma plastycznego*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 52, s. 10.
- Weber H., *Przed jubileuszową wystawą Antoniego Soldingera*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 77, s. 5.
- Weber H., *Wilhelm Wachtel w 60-lecie urodzin*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 220, s. 5.
- Weber H., *Wskrzeszenie „Zrzeszenia”. Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 310, s. 4.
- Weber H., *Wystawa „Sztuki”*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 105, s. 9–10.
- Weber H., *Wystawa „Zrzeszenia”*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 344, s. 7.
- Weber H., *Wystawa „Zrzeszenia”*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 22, s. 9.
- Weber H., *Wystawa „Zwornika”*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 98, s. 7–8.
- Weber H., *Wystawa Elisy Weintrauba*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 35, s. 9.
- Weber H., *Wystawa fotografiki w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 84, s. 9 i 14.
- Weber H., *Wystawa Heleny Grabschriftówny*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 94, s. 19–20.
- Weber H., *Wystawa Hildy Heyman*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 66, s. 11.
- Weber H., *Wystawa jubileuszowa Abrahama Neumana*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 139, s. 10.
- Weber H., *Wystawa jubileuszowa Abrahama Neumana*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 42, s. 13.
- Weber H., *Wystawa M. Waldmana*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 337, s. 9.
- Weber H., *Wystawa pamiątkowa Samuela Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 132, s. 8.
- Weber H., *Wystawa rzeźb i ceramiki Hanki Lewkowiczówny*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 340, s. 17.
- Weber H., *Wystawa trzech*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 291, s. 9–10.
- Weber H., *Wystawa w Żyd. Domu Akademickim. Obrazy Natana Szpigla*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 9, s. 9.
- Weber H., *Wystawa w Żyd. Domu Akademickim. Wystawa Samuela Cyglera*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 9, s. 9.
- Weber H., *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 51, s. 9.
- Weber H., *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 342, s. 8–9.
- Weber H., *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 349, s. 9.
- Weber H., *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 2, s. 8–9.
- Weber H., *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim. Henryk Hochman*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 308, s. 8.
- Weber H., *Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim. Leo Schönker*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 319, s. 10.



- Weber H., *Wystawa Z. Fenichla w Tarnowie*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 340, s. 9.
- Weber H., *Wystawa Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 319, s. 5–6.
- Weber H., *Wystawa Zrzeszenia*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 22, s. 9.
- Weber H., *Wystawa Zrzeszenia*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 65, s. 12.
- Weber H., *Z Domu Plastyków – Tytus Czyżewski, Tadeusz Potworowski i wystawa bieżąca*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 21, s. 9.
- Weber H., *Z Domu Plastyków*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 326, s. 3–4.
- Weber H., *Z Nie-Palacu Sztuki... Wystawa Związku Plastyków*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 302, s. 9–10.
- Weber H., *Z Pałacu Sztuki*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 139, s. 8–9.
- Weber H., *Z Pałacu Sztuki. Wystawa „Kapistów”*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 139, s. 8–9.
- Weber H., *Z wystawy w Żyd. Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 340, s. 9–10.
- Weber H., *Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 51, s. 10.
- Weber H., *Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim, Grafika Karola Förstera*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 29, s. 8.
- Weber H., *Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim. Wystawa zbiorowa Leo Schönkera*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 339, s. 12.
- Weber H., *Żydowska sztuka ludowa. Na marginesie książki Dra M. Diamata*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 49, s. 9.
- Weinstock A., *Nowe obrazy Artura Markowicza*, „Moriah” 1913, nr 5, s. 187–190.
- Weintraub E., *Cud powtórzony*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 94, s. 19–20.
- Weintraub E., *Kmiotek z Kalabrii w Neapolu*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 110, s. 7.
- Weintraub E., *Konkurs*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 304, s. 6–7.
- Weintraub E., *Na via Campo Martino 12*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 104, s. 12.
- Weinzier M., *Efroim Mandelbaum, Wystawa w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Nasz Przegląd” 1931, nr 89, s. 11.
- Weinzier M., *Wystawa prac N. Korzenia i A. Malickiego (salon Garlińskiego)*, „Nasz Przegląd” 1931, nr 8, s. 4.
- Wieczór autorski Beera Horowitza, „Nowy Dziennik” 1935, nr 265, s. 15.
- Wieczór tańców Hanka Lewkowiczówny, „Nowy Dziennik” 1939, nr 120, s. 10.
- Winkler K., *Nowa generacja w lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych*, „Gazeta Polska” 1932, nr 264, s. 3.
- Winkler K., *Wystawa prac Adama Malickiego i Natana Korzenia w salonie Garlińskiego*, „Polska Zbrojna” 1931, nr 6, s. 4.
- Wracamy do sprawy jednego obrazu, „Głos Narodu” 1932, nr 101, s. 5.
- Wystawa „Zjednoczenia”, „Nowy Dziennik” 1933, nr 294, s. 13.
- Wystawa „Zjednoczenia”, „Nowy Dziennik” 1933, nr 299, s. 13.
- Wystawa „Zwornika” w Krakowie, „Głos Narodu” 1932, nr 94, s. 7.
- Wystawa Aberdama, Cyglera, Szpigla, „Nowy Dziennik” 1933, nr 9, s. 13.
- Wystawa bieżąca na Stolarskiej, „Nowy Dziennik” 1939, nr 57, s. 13.
- Wystawa ceramiki i rzeźb Hanka Lewkowiczówny, „Nowy Dziennik” 1938, nr 339, s. 17.
- Wystawa dzieł M. Gottlieba, „Głos Narodu” 1932, nr 61, s. 5.
- Wystawa Efraima Mandelbauma, „Nowy Dziennik” 1935, nr 53, s. 6.

- Wystawa *Elisze Weintrauba*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 35, s. 9.
- Wystawa *Jednoroga w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 77, s. 5.
- Wystawa jubileuszowa *A. Soldingera*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 86, s. 15.
- Wystawa *malarzy żydowskich*, „Sztuki Piękne” 1930, s. 110.
- Wystawa *Maurycyego Gottliba wielką manifestacją kulturalną polsko-żydowską*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 18, s. 15.
- Wystawa *Maurycyego Gottlieba w Krakowie. Podniosłe uroczystości ku czci malarza żydowskiego*, „Chwila” 1932, nr 4648a, s. 4.
- Wystawa *Norberta Nadla w Londynie*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 65, s. 6.
- Wystawa *obrazów*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 5, s. 14.
- Wystawa *obrazów Elisze Weintrauba*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 27, s. 19.
- Wystawa *obrazów malarzy krakowskich*, „Sztuki Piękne” 1933, nr 4, s. 147.
- Wystawa *obrazów, rzeźb, majoliki, metaloplastyki*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 333, s. 4.
- Wystawa *obrazów w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 345, s. 12.
- Wystawa *obrazów Zrzeszenia Żydowskich Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 41, s. 10.
- Wystawa *obrazów Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 351, s. 12.
- Wystawa *pamiątkowa błp. Samuela Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 127, s. 12.
- Wystawa *pamiątkowa dzieł Maurycyego Gottlieba*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 17, s. 13.
- Wystawa *pamiątkowa Maurycyego Gottlieba*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 20, s. 10.
- Wystawa *pamiątkowa Samuela Hirszenberga*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 121, s. 13.
- Wystawa *portretów w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 92, s. 11.
- Wystawa *portretów w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 111, s. 8.
- Wystawa *pośmiertna A. Messera i Z. Nadla*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 299, s. 13.
- Wystawa *retrospektywna obrazów Jakuba Pfefferberga*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 11, s. 10.
- Wystawa *Soldingera (TPSP)*, „Nowości Ilustrowane” 1924, nr 42, s. 3–4.
- Wystawa *Sztuk Piękných*, „Głos Polski” 1919, nr 15, s. 3.
- Wystawa *sztuki żydowskiej w Krynicy*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 154, s. 4.
- Wystawa *w Zrzeszeniu Żydowskich Artystów*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 289, s. 15.
- Wystawa *w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 50, s. 10.
- Wystawa *zbiorowa N. Nadla*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 45, s. 12.
- Wystawy *w Zrzeszeniu Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Żydowskim Domu Akademickim*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 1, s. 13.
- Wystawy *w Żydowskim Domu Akademickim, Przemyska 3*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 132, s. 14.
- Wysz. [J. Wyszomirski], *Miasto kontrastów*, „Słowo” 1934, nr 124, s. 2.
- Z „*Ośrodka artystów*”, „Nowy Dziennik” 1935, nr 326, s. 11.
- Z *Pałacu Sztuki*, „Czas” 1906, nr 106, s. 2.
- Z *sali odczytowej. Wieczór autorski p. Irmę Kanferówny*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 115, s. 10.
- Z *sekcji ochrony zabytków i budowy muzeum żydowskiego*, „Gazeta Gminna” 1937, nr 5, s. 4.
- Z *sekcji ochrony zabytków i budowy muzeum żydowskiego*, „Gazeta Gminna” 1937, nr 6, s. 12.
- Z *zabytków żydowskich na Kazimierzu*, „Gazeta Gminna” 1937, nr 4, s. 7.
- Z *Zrzeszenia Artystów Żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 176, s. 15.
- Z *Zrzeszenia Żydowskich Artystów*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 74, s. 4.
- Z *Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 324, s. 9.
- Z *Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 329, s. 12.



- Z Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 290, s. 11.
- Z Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 5, s. 8.
- Z życia artystów żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 304, s. 8.
- Z.H.L., *Estreich-Ungarn*, „Hamagid” 1876, nr 38, s. 329–330.
- Zagadnienia społeczne w sztuce*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 152, s. 15.
- Zastępca, *Salon Doroczny Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Nasz Przegląd” 1931, nr 66, s. 6.
- Zbiorowa wystawa obrazów Aleksandra Plutzerza w Tarnowie*, „Nowy Dziennik” 1925, nr 150, s. 10.
- Ze Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Zjednoczenie”*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 287, s. 13.
- Ze Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 54, s. 11.
- Ze Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 281, s. 15.
- Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 309, s. 12.
- Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 318, s. 13.
- Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 42, s. 18.
- Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 145, s. 4.
- Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 129, s. 15.
- Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 293, s. 15.
- Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 340, s. 15.
- Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 121, s. 15.
- Żydowski pomnik Mickiewicza*, „Myśl Narodowa” 1934, nr 21, s. 315.
- Żydzi palestyńscy opłakują Marszałka Piłsudskiego*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1935, nr 140, s. 9.
- Żydzi w sztuce współczesnej*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 2.
- Żydzi wobec „świadomego macierzyństwa”*, „Głos Narodu” 1933, nr 47, s. 2.

**Pozostałe: słowniki, encyklopedie, katalogi wystaw, monografie, opracowania ogólne, artykuły powojenne:**

- 175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Kraków 1994.
- A History of Jewish People*, red. H.H. Ben-Sasson, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1976.
- Aberdam J., *Alfred Aberdam*, [w:] *École de Paris. Le groupe des Quatre*, oprac. E. Roditi, J. Malinowski, J.-M. Dunoyer, J. Aberdam, Paryż 2000, s. 109–112.
- Abraham Neuman. Memorial Exhibition*, Tel Awiw–Jaffa 1973.
- Adamski F., *The Jewish Question in Polish Religious Periodicals in the Second Republic. The Case of the Przegląd Katolicki*, [w:] *Jews in Independent Poland 1918–1939*, red. A. Polonsky, E. Mendelsohn, J. Tomaszewski, s. 129–145 (Polin: Studies in Polish Jewry, t. 8).
- Adler J., *Der weg fun jidischen kinstler. Isachar Ribak, sein leben und schafen*, Paryż 1937.

- Aimot J.M., *Mané-Katz*, Paryż 1933.
- Aleksiu N., *Stosunki polsko-żydowskie w piśmiennictwie historyków żydowskich w Polsce w latach trzydziestych dwudziestego wieku*, „*Studia Judaica*” 2006, nr 1 (17), s. 47–67.
- Alexander Plutzer (katalog wystawy), Museo Nacional de Arte, La Paz 1978.
- Alfred Aberdam (katalog wystawy), Tel Awiw 1962.
- Alfred Aberdam *Paintings and Gouaches* (katalog wystawy), Molton Gallery, Londyn 1961.
- Alfred Aberdam. *Oeuvre peint*, wyd. A. Rambert, Paryż 1990.
- Allgemeines Künstler-Lexicon die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 1–3, red. G. Meißner, Lipsk 1983–1990.
- Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von Antike bis zur Gegenwart begründet von Ulrich Thieme und Feliks Becker*, t. 1–37, red. H. Vollmer, Lipsk 1907–1950.
- Almanach i leksykon żydostwa polskiego*, t. 1–2, red. R. Goldberg, Lwów 1937–1938.
- Almanach Żydowski*, wyd. H. Stachel, Lwów 1937.
- Almog S., *Nationalism and Antisemitism in Modern Europe 1815–1945*, Pergamon Press, Oxford–Nowy Jork–Beijing–Frankfurt–São Paulo–Sydney–Tokio–Toronto 1990.
- Almog S., *Zionism and History. The Rise of a New Jewish Consciousness*, New York: St. Martin Press – Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew University 1987.
- Amishai-Maisels Z., *The Jewish Awakening. A Search for National Identity*, [w:] *Russian Jewish Artists in Century of Change 1890–1990*, red. S. Tumarkin-Goodman, Monachium–Nowy Jork 1995, s. 54–70.
- Archiwum Związku Żydowskich Stowarzyszeń Humanitarnych „B’nei B’rith” w Krakowie (1892–1938): zarys dziejów Związku, historia zespołu i inwentarz*, oprac. B. Czajeczka, Kraków 1994 (*Studia Polono-Judaica: Series Fontium*, 1).
- Arendt H., *Korzenie totalitaryzmu*, Warszawa 1993.
- Ariès R.S., O’Hana J., *Mané-Katz, the Complete Works*, Londyn 1970.
- Aronson B., *Sovremennaja jeurejskaja grafika*, Berlin 1924.
- Aronson Ch., *Art polonais moderne*, Paryż 1929.
- Aronson Ch., *Bilder un gszaltyn fun Montparnas*, Paryż 1963.
- Art and Artists in Palestine: Theatre, Music, Dance, Painting and Sculptural Art*, red. R. Klinger, Tel Awiw 1946.
- Arte e historia. Alexander Plutzer (1890–1983)* (katalog wystawy), Galeria de Arte Moderno, Santo Domingo 1984.
- Arthur Kolnik (katalog wystawy), Muzeum Sztuki, Tel Awiw 1968.
- Artur Markowicz 1872–1934, kurator wystawy: A.-H. Deutsch, Jüdisches Kulturmuseum Augsburg–Schwaben 1992.
- Artur Markowicz. *Wystawa monograficzna* (katalog wystawy), oprac. R. Piątkowska, M. Tarnowska, wstęp J. Wiercińska, Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego, Warszawa 1995.
- Assimilation and Community. The Jews in nineteenth-century Europe*, red. J. Frankel, S.J. Zipperstein, Cambridge University Press, Cambridge–New York–Port Chester–Melbourne–Sydney 1992.
- Ausstellung jüdischer Künstler*, Galerie für alte und neue Kunst, Berlin 1907.
- Avineri S., *Zionism and the Jewish Religious Tradition: Dialectics of Redemption and Secularisation*, [w:] *Zionism and Religion*, red. S. Almog, J. Reinharz, A. Shapira, Brandeis University Press in Association with Zalman Shazar Center for Jewish History, Hanover 1998, s. 1–9.



- Awakening Lives. Autobiographies of Jewish Youth in Poland before the Holocaust*, red. J. Shandler, Yale University Press, New Haven–Londyn 2002.
- Bąkowska E., *Polish Language Jewish Press in the Holdings of the Jagiellonian Library*, [w:] *Bibliographies of Polish Judaica. International Symposium, Cracow 5th – 7th July 1988 (Proceedings)*, Kraków 1993, s. 111–181 (Studia Polono-Judaica: Series Librorum Congressus, 1).
- Bałaban M., *Przewodnik po żydowskich zabytkach Krakowa*, Kraków 1935.
- Bałban M., *Studia historyczne*, Warszawa 1927.
- Baranowicz Z., *Szczep Szukalszczyków Herbu Rogate Serce*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1974, s. 602–606.
- Bartal I., Polonsky A., *The Jews of Galicia under the Hapsburgs*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 12, 1999, s. 3–24.
- Bartal I., *Responses to Modernity: Haskalah, Orthodoxy, and Nationalism in Eastern Europe*, w: *Zionism and Religion*, red. S. Almog, J. Reinharz, A. Shapira, Brandeis University Press in Association with Zalman Shazar Center for Jewish History, Hanover 1998, s. 13–24.
- Bartnik R., *Malarze żydowscy w zbiorach Muzeum Lubelskiego*, [w:] *Żydzi lubelscy (Materiały z sesji poświęconej Żydom lubelskim, Lublin, 14–16 grudnia 1994 r.)*, Lublin 1996, s. 29–45.
- Battenberg F., *Żydzi w Europie: proces rozwoju mniejszości żydowskiej w nieżydowskim środowisku Europy 1650–1933*, Wrocław 2008.
- Bauman Z., *Exit Visas and Entry Tickets: Paradoxes of Jewish Assimilation*, „Telos” 1988, nr 77, s. 45–79.
- Bechtel D., *Berlin as Center of Jewish Modernism in the 1920s*, [w:] *Inseiders and Outseiders. Jewish and Gentile Culture in Germany and Austria*, red. D.C.G. Lorenz, G. Weinberger, Detroit 1994 (Michigan), s. 116–123.
- Beller S., *Central Europe: Birthplace of Modern World?*, „Austrian History Yearbook” t. 23, 1992, s. 72–90.
- Bénézit E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs des tous les pays*, t. 1–8, Paryż 1966.
- Bergmann O., *Narodowa Demokracja wobec problematyki żydowskiej w latach 1818–1929*, Poznań 1998.
- Berkowitz M., *Art in Zionist Popular Culture and Jewish National Self-Consciousness, 1897–1914*, [w:] *Art and its Uses. The visual Image and Modern Jewish Society*, red. E. Mendelsohn, Nowy Jork–Oxford 1990, s. 9–42 (Studies in Contemporary Jewry, t. 6).
- Berkowitz M., Tananbaum S.L., Bloom S.W., *Forging Modern Jewish Identities: Public Faces and Private Struggles*, Portland, OR 2003 (Parkers-Wiener Series on Jewish Studies).
- Berkowitz M., *The Debate about Hebrew, in German: The Kulturfrage in the Zionist Congresses 1897–1914*, [w:] *Inseiders and Outseiders. Jewish and Gentile Culture in Germany and Austria*, red. D.C.G. Lorenz, G. Weinberger, Detroit 1994 (Michigan), s. 109–115.
- Berkowitz M., *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*, Cambridge University Press 1993.
- Berlin I., *Żydzi – od zniewolenia do emancypacji*, „Znak” 1983, nr 2–3, s. 481–500.
- Bertz I., *Jewish Renaissance – Jewish Modernism*, [w:] *Berlin Metropolis. Jews and New Culture 1890–1918* (katalog wystawy), red. E.D. Bilski, Muzeum Żydowskie, Nowy Jork 2000.

- Bertz I., *Politischer Zionismus und jüdische Renaissance in Berlin vor 1914*, [w:] *Jüdische Geschichte in Berlin*, red. R. Rürup, Berlin 1995, s. 149–180.
- Bieberstein A., *Zagłada Żydów w Krakowie*, Kraków 1986.
- Bielecki A., *Bibliografia encyklopedii żydowskich*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1980, nr 113, s. 92–97.
- Birnbaum P., Katznelson I., *Emancipation and the Liberal Offer*, [w:] *Paths of Emancipation: Jews, States and Citizenship*, red. P. Birnbaum, I. Katznelson, Princeton University Press, Nowy Jork 1995.
- „Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków” 1970 (nr specjalny, w 25. rocznicę zwycięstwa nad faszyzmem), red. A. Vetulani.
- Bland K.P., *The Artless Jew. Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 2000.
- Blatter J., Milton S., *Art of the Holocaust*, Nowy Jork 1981.
- Blejwas S.A., *Why Did Assimilation Fail in the Kingdom of Poland between 1864–1897?*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 8, 1994, s. 325–329.
- Bobrowska-Jakubowska E., *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918*, Warszawa 2004.
- Bohm-Duchen M., *Jewish Art or Jewish Artists: a problem of definition*, [w:] *Jewish Artists, The Ben Uri Collection. Paintings, Drawings, Prints and Sculpture*, red. W. Schwab, Londyn 1987, s. 11–14.
- Boris Szchatz – the Father of Israeli Art* (katalog wystawy), Muzeum Izraela, Jerozolima 2005.
- Borwicz M., *Pieśń ginących*, Kraków–Warszawa–Łódź 1947.
- Borwicz M., *Literatura w obozie*, Kraków 1946.
- Borzymińska Z., Żebrowski R., *Kultura Żydów Polskich w XX wieku*, Warszawa 1993.
- Bratkowski S., *Pod wspólnym niebem. Krótka historia Żydów w Polsce i stosunków polsko-żydowskich*, Warszawa 2001.
- Brenner D.A., *Marketing Identities. The Invention of Jewish Ethnicity in „Ost und West”*, Detroit 1998.
- Brenner D.A., *Promoting East European Jewry: „Ost und West”, Ethnic Identity, and the German-Jewish Audience*, „Prooftexts. A Journal of Jewish Literary History” t. 15, 1995, nr 1, s. 63–88.
- Brenner M., *Renaissance jüdischer Kultur*, [w:] *Juden in Berlin*, red. A. Nachama, J.H. Schoeps, H. Simon, Henschel Verlag, Berlin 2001.
- Brenner M., *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*, Yale University Press, New Haven–Londyn 1996.
- Bronner I., *Cykady nad Wisłą i Jordanem*, Kraków 2004.
- Bronsztejn S., *Ludność żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.
- Bronsztejn S., *Polish-Jewish Relations as Reflected in Memories of the Interwar Period*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 8, 1994, s. 66–88.
- Bronsztejn S., *Żydzi w Polsce międzywojennej*, „Przegląd Polonijny” 1995, z. 2, s. 23–30.
- Brumberg A., *The Bund and the Polish Socialist Party in the late 1930s*, [w:] *The Jews of Poland Between the Two World Wars*, red. Y. Gutman, E. Mendelsohn, J. Reinharz, Ch. Schme-ruk, Hanover–Londyn 1989, s. 75–94.
- Brus-Malinowska B., Malinowski J., *Kisling i jego przyjaciele*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1996.
- Brus-Malinowska B., Malinowski J., *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007.



- Brzękowski J., *W Krakowie i Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Kraków 1975.
- Brzękowski J., *Wyobraźnia wyzwolona*, Warszawa 1966.
- Brzoza C., *Cracow's Jews and the Parliamentary Elections 1919–1939*, [w:] *The Jews in Poland*, red. S. Kapralski, t. 2, Kraków 1999, s. 261–271.
- Brzoza C., *Jewish Periodicals in Cracow (1918–1939)*, [w:] *Bibliographies of Polish Judaica. International Symposium, Cracow 5th – 7th July 1988 (Proceedings)*, Kraków 1993, s. 71–110 (Studia Polono-Judaica: Series Librorum Congressus, 1).
- Brzoza C., *Kraków między wojnami*, Kraków 1998.
- Brzoza C., *Pierwsze lata „Nowego Dziennika” organu syjonistów krakowskich*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 1998, z. 1–2, s. 23–47.
- Brzoza C., *Polityczna prasa krakowska 1918–1939*, Kraków 1990.
- Brzoza C., *Polska w czasach niepodległości i II wojny światowej*, Kraków 2003 (Wielka historia Polski, red. S. Grodziski, J. Wyrozumski, M. Zgórniak, t. 5, cz. 1).
- Brzoza C., *Prasa żydowska w Krakowie w latach 1918–1939*, „Krzysztofor” t. 15, 1988, s. 57–67.
- Buber M., *Der Jude und sein Judentum. Gesammelte Aufsätze und Reden*, wprowadzenie: R. Weltch, Kolonia 1963.
- Buber M., *On Zion: the History of an Idea*, Nowy Jork 1973.
- Bułat M., *Krakowski Teatr Żydowski. Między szundem a sztuką*, Kraków 2006.
- Bułat M., *Kraków – żydowska mozaika teatralna*, [w:] *Teatr żydowski w Krakowie. Studia i materiały*, red. J. Michalik, E. Prokop-Janiec, Kraków 1995, s. 29–62 (Studia Polono-Judaica: Series Fontium, 3).
- Burg J., *Herzl und die Orthodoxie*, [w:] *Theodor Herzl Symposium Wien, 17–21 März 1996. 100 Jahre „Der Judenstaat”. Der Bericht*, red. J. Allerhand, P. Weiser, Wiedeń 1996, s. 25–31.
- Cała A., *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864–1897). Postawy, konflikty, stereotypy*, Warszawa 1989.
- Cała A., *Bibliography of Jewish Periodicals in the Polish Language*, [w:] *Bibliographies of Polish Judaica. International Symposium, Cracow 5th – 7th July 1988 (Proceedings)*, Kraków 1993, s. 47–53 (Studia Polono-Judaica: Series Librorum Congressus, 1).
- Cała A., *Social Consciousness of Young Jews in Interwar Poland*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 8, 1994, s. 42–65.
- Cała A., Węgrzynek H., Zalcwska G., *Historia i kultura Żydów polskich*, Warszawa 2000.
- Carter F.W., *Ethnic Groups in Cracow*, [w:] *Ethnic Identity in Urban Europe*, red. M. Engman, Nowy Jork 1992.
- Celnikier I., *Od artysty*, [w:] *Izaak Celnikier. Malarstwo, rysunek, grafika* (katalog wystawy), oprac. D. Godyń, K. Kulig-Janarck, Muzeum Narodowe, Kraków 2005, s. 13–16.
- Chajm L., *Polski dystrykt B'nei B'rith*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1973, nr 1 (85), s. 7–41.
- Chałupczak H., Browarek T., *Mniejszości narodowe w Polsce 1918–1995*, Lublin 1998.
- Charmet R., *Dictionnaire de l'art contemporain*, Paryż 1965.
- Chmielewska A., *Charakter narodowy sztuki polskiej w dwudziestoleciu międzywojennym. Kontekst polityczny i ideowy*, [w:] *W kręgu Rytmu. Sztuka polska lat dwudziestych*, red. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2006, s. 167–182.
- Chmielewska A., *Spory o polską sztukę narodową i polski styl narodowy w okresie międzywojennym*, „Ikonotheka” 18, 2005, s. 71–85.

- Chojnowski A., *Koncepcje polityki narodowościowej rządów polskich w latach 1921–1939*, Wrocław 1979.
- Chojnowski A., *Pisudzczy u władzy: Dzieje Bezpartyjnego Bloku Współpracy z Rządem*, Wrocław 1986.
- Chrzanowska A., *Metaloplastyka żydowska w Polsce*, Warszawa 2005.
- Chrzanowska-Pieńkos J., Pieńkos A., *Leksykon sztuki polskiej XX wieku*, Poznań 1996.
- Chwistek L., *Rola Żydów w rozwoju kultury współczesnej*, [w:] *Alma Mater Hebraica*, Lwów 1933, s. 6–7.
- Chwistek L., *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce*, Warszawa 1933.
- Cohen A.A., *From Eastern Europe to Paris and Beyond*, [w:] *Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris 1905–1945* (katalog wystawy), red. E.K. Silver, R. Golan, Muzeum Żydowskie, Nowy Jork 1985, s. 61–79.
- Cohen Grossman G., *Jewish Art*, Hugh Lauter Levin Associates 1995.
- Cohen R.I., *Jewish Art in the Modern Era*, [w:] *The Modern Jewish Experience*, red. J. Wertheimer, Nowy Jork 1993.
- Cohen R.I., *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, Berkeley–Los Angeles 1998.
- Cohen R.I., *Urban Visibility and Biblical Visions: Jewish Culture in Western and Central Europe in Modern Age*, [w:] *Cultures of the Jews*, red. D. Biale, Nowy Jork 2002, s. 731–795.
- Cohn-Wiener E., *Die jüdische Kunst*, Berlin 1929.
- Complex Identities: Jewish Consciousness and Modern Art*, red. M. Baigell, M. Heyd, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey and London 2001.
- Crespelle J.-P., *Montparnasse w latach 1905–1930*, Warszawa 1989.
- Cultures of the Jews*, red. D. Biale, Nowy Jork 2002.
- Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, Warszawa 1964.
- Czachowski K., *Najnowsza polska twórczość literacka*, Lwów 1938.
- Czachowski K., *Obraz współczesnej literatury Polskiej 1884–1934*, t. 3: *Expresjonizm i neo-realizm*, Warszawa–Lwów 1936.
- Czajka M., *Bibliografia zawartości Biuletynu Żydowskiego Instytutu Historycznego (1950–2000)*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2001, nr 3 (199), s. 394–531.
- Czarnecki K., *Płockie życie artystyczne 1900–1939*, Płock 1990.
- Czasy wojen i pokoju. Karykatura polska 1914–1939* (katalog wystawy), Muzeum Karykatury im. E. Lipińskiego w Warszawie 2004.
- Daab A., *Życie Samuela Cyglera*, [w:] *Samuel Cygler, grafik, malarz* (katalog wystawy), oprac. A. Daab, J. Malinowski, Muzeum Zagłębia w Będzinie 1993.
- Dąbrowski R., *Działalność społeczno-gospodarcza i kulturalna mniejszości narodowych w II Rzeczypospolitej (1918–1939)*, Szczecin 1990.
- Dalecka T., *Polityczne konflikty i spory na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2001, nr 3/4, s. 467–480.
- Dancyger J., *Muzeum żydowskie w Krakowie*, „Nasz Głos” (dodatek do „Folks-Sztyme”) 1958, nr 4 (29), s. 2–4.
- Datner-Śpiewak H., *Asymilacja narodu i asymilacja jednostki*, „Więź” 1983, nr 4 (294), s. 4–10.
- Davies N., *Ethnic Diversity in Twentieth-century Poland*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 4, 1989, s. 143–158 (Davies N., *Polski tygiel. Zróżnicowanie etniczne w Polsce XX wieku*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 51/52, s. 6, 9–11).



- Davies N., *Europa. Rozprawa historyka z historią*, Kraków 1998 („Tenebrae: Europa podczas zaćmienia, 1914–1945”, s. 955–1123).
- Dawidowicz L., *The War against the Jews 1933–45*, Nowy Jork 1975.
- Der Neue Staat. Polnische Kunst 1918–1939 zwischen Experiment und Repräsentation*, red. R. Schuler, G. Gawlik, Leopold Museum, Wiedeń 2003.
- Die uns verliessen. Österreichische Maler und Bildhauer der Emigration und Verfolgung* (katalog wystawy), red. H. Bisanz, A. Krapf-Weiler, E. Baum, Österreichische Galerie im Oberen Belvedere, Wiedeń 1980.
- Długoszewski W., *Żydzi i Polacy w przededniu zagłady: współzycie, konflikty, konfrontacje*, w: *Żydzi w lustrze dramatu, teatru i krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 2004, s. 15–28.
- Dmowski R., „Kwestia żydowska” (wrzesień–październik 1930), Warszawa 2005 (reprint).
- Dmowski R., *Świat powojenny i Polska*, Warszawa 1937.
- Dobrowolski H., *Czasy Drugiej Rzeczypospolitej*, [w:] *Kraków stary i nowy*, red. J. Bieniarzówna, Kraków 1968, s. 345–383.
- Dobrowolski T., *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław 1989.
- Dobrowolski T., *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964.
- Dobrowolski T., *Sztuka Krakowa*, Kraków 1978.
- Dobrowolski W.J., „Cricot” i „Poltea”, [w:] *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, Warszawa 1964, s. 342–366.
- Domagalska M., *Antysemityzm dla inteligencji? Kwestia żydowska w publicystyce Adolfa Nowaczyńskiego na łamach „Myśli Narodowej” (1921–1934) i „Prosto z Mostu” (1935–1939) (na tle porównawczym)*, Warszawa 2004.
- Dresdner K., Goldstein M., *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich*, Lwów 1935.
- Drymmer W.T., *Zagadnienie żydowskie w Polsce w latach 1935–1939*, „Zeszyty Historyczne” 1968, nr 13, s. 55–77.
- Duda E., *Krakowskie judaika*, Kraków 1991.
- Dudek-Bujarek T., *Jakub Glasner – malarz i grafik*, [w:] *Żydzi w Bielsku, Białej i okolicy*, red. J. Polak, J. Spyra, Bielsko-Biała 1996, s. 111–120.
- Dudek-Bujarek T., *Jakub Glasner 1879–1942*, Muzeum Okręgowe w Bielsku-Białej 1997.
- E.M. Lilien. The First Zionist Artist. Letters, Etchings, Drawings, Photographs* (katalog wystawy), red. R. Ofek, The Open Museum, Tefen 1997.
- École de Paris 1904–1929, la part de l'Autre* (katalog wystawy), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paryż 2000.
- École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka* (katalog wystawy), red. J. Grabski, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1998.
- Edouard-Joseph, *Dictionnaire biographique des artistes contemporaines 1910–1930*, t. 1–3, Paryż 1930–1934.
- Efraim i Menasze Seidenbeutelowie. Malarstwo* (katalog wystawy), wstęp D. Wróblewska, J. Polakówna, Galeria Kordegarda, Warszawa 1993.
- Eisenbach A., *Emancypacja Żydów na ziemiach polskich 1785–1870 na tle europejskim*, Warszawa 1988.
- Ekspresjonizm w grafice polskiej*, scenariusz wystawy, autorzy katalogu: Z. Kucielska, J. Malinowski, red. Z. Gołubiew, Muzeum Narodowe w Krakowie 1976.
- Ekspresjonizm w sztuce polskiej* (katalog wystawy), oprac. P. Łukaszewicz, J. Malinowski, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 1980.

- Encyclopedia Judaica*, t. 1–10, red. J. Klatzkin, Berlin 1928–1934.
- Encyclopedia Judaica*, t. 1–16, red. C. Roth, G. Wigoder, Jerozolima 1971–1972.
- Encyclopedia of Jewish History. Events and Eras of the Jewish People*, red. I. Shamir, S. Sharvit, Nowy Jork–Oxford 1986.
- Encyclopedia of Zionism and Israel*, t. 1–2, red. R. Patai, Nowy Jork 1971.
- Essential Papers on Jews and the Left*, red. E. Mendelsohn, Nowy Jork–Londyn 1997.
- Ettinger S., *Jews and Non-Jews in Eastern and Central Europe between the Wars: An Outline*, [w:] *Jews and Non-Jews in Eastern Europe 1918–1945*, red. B. Vago, G.L. Mosse, Israel Universiti Press, Nowy Jork–Toronto–Jerozolima 1974.
- Fater I., *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, Warszawa 1997.
- Feldhorn J., *Dzieła i twórcy*, Warszawa 1961.
- Fenster H., *Undzere farpajnitge kinstler*, Paryż 1951.
- Filip L., *Żydzi w Oświęcimiu 1918–1941*, Oświęcim 2003.
- Finkelstein H., *Lilien and Zionism*, „Assaph. Studies in Art History” 1998, nr 3, s. 195–216.
- Fishman D.E., *The Bund and Modern Yiddish Culture*, [w:] *The Emergrnce of Modern Jewish Politics. Bundism and Zionism in Eastern Europe*, red. Z. Gitelman, Pittsburgh 2003, s. 107–119.
- Fiszcz A., *Uczniowie mistrza Matejki*, [w:] *...I pozostała tylko legenda. Wspomnienia z żydowskiego Kazimierza*, red. F. Schlang, Tel Awiw 1987, s. 10–11.
- Frankel E., Platkin Teutsch B., *The Encyclopedia of Jewish Symbols*, Londyn 1992.
- Frenkel J., *Ozjasz Thon (zarys biograficzny)*, Kraków 1930.
- Freund S., *Pierwszy społeczny teatr żydowski w Polsce*, [w:] *Teatr żydowski w Krakowie. Studia i materiały*, red. J. Michalik, E. Prokop-Janiec, Kraków 1995, s. 162–170 (Studia Polono-Judaica: Series Fontium, 3).
- From the Ruined Garden, The Memorial Books of Polish Jewry*, red. J. Kugelmass, J. Boyarin, Nowy Jork 1983.
- Fuks M., Hoffman Z., Horn M., Tomaszewski J., *Żydzi Polscy – dzieje i kultura*, Warszawa 1982.
- Fuks M., *Muzyka ocalona: judaika polskie*, Warszawa 1989.
- Fuks M., *Prasa żydowska w Polsce – wydawana w języku polskim – jej rola i znaczenie w kształtowaniu stosunków polsko-żydowskich*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1985, nr 3/4, s. 137–142.
- Fuks M., *Z dziejów prasy żydowskiej w Polsce w latach 1918–1939*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1970, nr 3, s. 55–73.
- Fuks M., *Żydzi w Warszawie. Życie codzienne, wydarzenia, ludzie*, Poznań 1992.
- Funkenstein A., *The Dialectics of Assimilation*, „Jewish Social Studies” t. 1, 1995, nr 2, s. 1–14.
- Gajewski S., *Katolickie organizacje akademickie wobec kwestii żydowskiej w okresie II Rzeczypospolitej*, [w:] *Polska – Polacy – mniejszości narodowe*, red. E. Grześkowiak-Łuczyk, Wrocław 1992.
- Gąsowski T., *Między gettem a światem, Dylematy ideowe Żydów galicyjskich na przełomie XIX i XX wieku*, Kraków 1997.
- Gąsowski T., *The Second Republic and its Jewish Citizens* [w:] *The Jews in Poland*, red. S. Kapral-ski, t. 2, Kraków 1999, s. 125–136.
- Gąsowski T., *Żydzi krakowscy w latach 1796–1939*, „Krzysztofor” t. 15, 1988, s. 19–32.
- Gauthier M., *Artur Kolnik*, Alfortville 1967.
- Gauthier M., *Mané-Katz*, Paryż 1951.



- Gaweł K., *Działalność Towarzystwa „Krakowski Teatr Żydowski”*, [w:] *Teatr żydowski w Krakowie. Studia i materiały*, red. J. Michalik, E. Prokop-Janiec, Kraków 1995, s. 83–108 (Studia Polono-Judaica: Series Fontium, 3).
- Gellner E., *Narody i nacjonalizm*, Warszawa 1991.
- George W., *Aberdam* (katalog wystawy), Galerie des Beaux-Arts, Paryż 1949.
- George W., *Alfred Aberdam*, (katalog wystawy), Musée Petit Palais, Genewa 1970.
- George W., *Mané-Katz*, [w:] *Mané-Katz* (katalog wystawy), Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych, Warszawa 1927.
- George W., *Sztuka europejska a sztuka narodowa*, „Głos Plastyków” 1935, nr 1–6, s. 89–91.
- George W., *The School of Paris*, [w:] *Jewish Art. An Illustrated History*, red. C. Roth, Tel Awiw 1961, szp. 639–718.
- Geppert E., *Przeszłość daleka i bliska*, Wrocław 1977.
- Glikson W., *In the Mirror of Literature: the Economic Life of the Jews in Poland, as Reflected in Yiddish Literature (1914–1939)*, Nowy Jork 1966.
- Glikson P., *Preliminary Inventory of the Jewish Daily and Periodical Press in the Polish Language 1823–1982*, Jerozolima 1983.
- Golan R., *From Fin de Siècle to Vichy: The Cultural Hygienics of Camille (Faust) Mauclair*, [w:] *The Jew in the Text. Modernity and the Construction of Identity*, red. i wstęp L. Nochlin, T. Grab, Londyn 1995, s. 157–173.
- Golan R., *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, Yale University Press 1995.
- Golan R., *The École Française vs. École de Paris. The Debate about the Status of Jewish Artists in Paris between Wars*, [w:] *Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris 1905–1945* (katalog wystawy), red. E.K. Silver, R. Golan, Muzeum Żydowskie, Nowy Jork 1985, s. 81–87.
- Goldstein M., Dresdner K., *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich*, Lwów 1935.
- Gombrich E., *Jüdische Identität und jüdisches Schicksal. Eine Diskussionbemerkung* (Mit einer Einleitung von E. Brix und einer Diskussionsdokumentation von F. Bakar), Wiedeń 1997.
- Gombrich E., *The visual arts in Vienna circa 1900: reflections on the Jewish catastrophe. Why the Jews aroused such irrational hatred*, „The Art Newspaper” 1997, nr 73, s. 28–30.
- Górska H., Lipiński E., *Z dziejów karykatury polskiej*, Warszawa 1977.
- Gorzowski M., *Jan Matejko. Epoka od 1861 do końca życia artysty z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, oprac. K. Nowacki i I. Trybowski, Kraków 1993.
- Gottlieb S., *Abraham Neuman*, Kraków 1927.
- Grafika polska 1918–1939 ze zbiorów Biblioteki Polskiej w Montrealu*, red. P. Wyczyński, Kraków 1999.
- Grafika polska w latach 1901–1939. Katalog zbiorów Gabinetu Grafiki* [Muzeum Narodowe we Wrocławiu], t. 1, oprac. I. Rylska, Wrocław 1983.
- Grajewski L., *Bibliografia ilustracji w czasopiśmie polskich XIX i początku XX wieku (do 1918 roku)*, Warszawa 1972.
- Green Ch., *Art in France 1900–1940*, Yale University Press, New Haven–Londyn 2000.
- Greenfield L., *Nationalism: Five Roads to Modernity*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1992.
- Grońska M., *Nowoczesny drzeworyt polski*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.

- Gross F., *Comments on Ethnic Identity in a Polish-Jewish Context*, „The Polish Review” t. 35, 1990, nr 2, s. 137–148.
- Gross N., *Film żydowski w Polsce*, Kraków 2002.
- Gross N., *Juliusz Feldhorn 1901–1943. Notes to an Unwritten Biography*, [w:] *The Jews in Poland*, red. S. Kapralski, t. 2, Kraków 1999, s. 261–271.
- Gross N., *Okruszyzny młodości*, Tel Awiw 1976.
- Grosse Jüdische National-Biographie mit mehr als 8000 Lebensbeschreibungen namhafter jüdischer Männer und Frauen aller Zeiten und Länder. Ein Nachschlagewerk für das jüdische Volk und dessen Freunde*, t. 1–7, red. S. Wininger, [Lipsk 1927–1936].
- Groth A.J., *Dmowski, Piłsudski and Ethnic Conflict in Pre-1939 Poland*, „Canadian Slavic Studies” 1969, nr 3, s. 69–91.
- Gryglewicz T., *Groteska sztuką kryzysu*, [w:] *Kryzysy w sztuce* (Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, grudzień 1958), Warszawa 1988, s. 159–165.
- Gryglewicz T., *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984.
- Grynberg M., *Żydowskie partie polityczne w Polsce w latach 1918–1939*, „Kalendarz Żydowski” 1988/1989, s. 156–162.
- Guralnik N., *Jankiel Adler, europejski artysta w poszukiwaniu stylu żydowskiego*, [w:] *Jankiel Adler* (katalog wystawy), Kolonia 1985, s. 215–229.
- Gutman Y., *Polish Antisemitism Between the Wars: An Overview*, [w:] *The Jews of Poland Between the Two World Wars*, red. Y. Gutman, E. Mendelsohn, J. Reinhartz, Ch. Schmeruk, Hanover–Londyn 1989, s. 97–108.
- Gutman Y., *The Jews of Poland between Two World Wars*, Hanover–Londyn 1989.
- Gutmann J., *Is there a Jewish Art?*, [w:] *The Visual Dimension. Aspects of Jewish Art* (Published in Memory of Isaiah Shachar 1935–1977), red. C. Moore, Boulder–San Francisco–Oxford 1993, s. 1–19.
- Hadyś W., *Judaika w zbiorach Muzeum w Chrzanowie* (katalog wystawy), Chrzanów 2003.
- Hafftk A., *Życie parlamentarne Żydów w Polsce Odrodzonej*, [w:] *Żydzi w Polsce Odrodzonej. Działalność społeczna, gospodarcza i kulturalna*, red. I. Schiper, A. Tartakower, A. Hafftk, Warszawa 1933, s. 286–311.
- Hafftk A., *Żydowskie stronnictwa polityczne w Polsce Odrodzonej*, [w:] *Żydzi w Polsce Odrodzonej. Działalność społeczna, gospodarcza i kulturalna*, red. I. Schiper, A. Tartakower, A. Hafftk, Warszawa 1933, s. 249–285.
- Hagen W.W., *Before „Final Solution”: Toward a Comparative Analysis of Political Anti-Semitism in Interwar Germany and Poland*, „The Journal of Modern History”, t. 68, 1996, nr 2, s. 351–381.
- Hagenbund. Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900–1938*, koncepcja wystawy i katalogu: G.T. Natter, Österreichische Galerie Belvedere, Wiedeń 1993.
- Halberda M., „Swoi” i „nasi”. *Kwestia żydowska w publicystyce filmowej lat trzydziestych*, „Iluzjon” 1988, nr 1, s. 51–55.
- Hańczak B., *Cele polityki endeckiej wobec mniejszości żydowskiej w Polsce w latach 1919–1939*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1995/1996, nr 3–2 (175–178), s. 37–47.
- Halkowski H., *Kraków – „Miasto i Matka Izraela”*, [w:] *Kraków dialog tradycji*, red. Z. Baran, Kraków 1991, s. 35–51.
- Halkowski H., *Żydowski Kraków. Legenda i ludzie*, Kraków–Budapeszt 2009.



- Halpern L., *Polityka żydowska w Sejmie i Senacie Rzeczypospolitej Polskiej 1919–1933*, Warszawa 1933.
- Hartglas A., *Na pograniczu dwóch światów*, Warszawa 1996.
- Haumann H., *Historia Żydów w Europie Środkowej i Wschodniej*, Warszawa 2000.
- Haus B., *Les Artistes juifs de l'École de Paris ou la conquête de la liberté*, „Archives Juives, Revue d'histoire des Juifs de France” 1998, nr 31/32, s. 42–60.
- Ha-yehudim b'krakow*, red. S. Leser, Hajfa 1981.
- Heid L., *Präsenz des Judentums*, [w:] *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa* (katalog wystawy), pod kierunkiem R. Stanisławskiego i Ch. Brockhaus, t. 1, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1994, s. 217–221.
- Hertz A., *Żydzi w kulturze polskiej*, Warszawa 1988.
- Hobsbawm E., *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge 1990.
- Hoffman Z., *Prywatne żydowskie gimnazjum koedukacyjne w Krakowie (1918–1939)*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1988, nr 3/4 (147/148), s. 101–109.
- Holender-Holiński A., *Leopold Gottlieb. Żołnierz i malarz*, Kraków 1936.
- Holzer J., *Asymilacja i akulturacja Żydów galicyjskich*, „Więź” 1989, nr 6, s. 101–112.
- Holzer J., *Enlightenment, Assimilation, and Modern Identity: The Jewish Élite in Galicia*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 12, 1999, s. 79–85.
- Holzer J., *Hołówko Tadeusz*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 9, Wrocław–Warszawa–Kraków 1960–1961, s. 600–602.
- Holzer J., *Mozaika polityczna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1974.
- Holzer J., *Polish Political Parties and Antisemitism*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 8, 1994, s. 194–205.
- Holzer J., *Żydowskie dążenia polityczne w II Rzeczypospolitej*, „Znak” 1983, nr 2–3, s. 366–382.
- Holzer R., *Teatr żydowski w Krakowie*, [w:] *Teatr żydowski w Krakowie. Studia i materiały*, red. J. Michalik, E. Prokop-Janiec, Kraków 1995, s. 198–204 (Studia Polono-Judaica: Series Fontium, 3).
- Igłowski N. [N. Nadel], *Jak Osman Kaoni życie poznawał*, Kraków 1926.
- Igłowski N., *Ruina*, Kraków 1924.
- Igłowski N., *Taniec na bagnach*, Kraków 1931.
- Igłowski N., *W dali od Boga*, Kraków 1923.
- III Sprawozdanie Kierownictwa Żydowskiego Gimnazjum Koedukacyjnego Typu Humanistycznego Towarzystwa Żydowskiej Szkoły Ludowej i Średniej w Krakowie za rok szkolny 1930/31*, Kraków 1931.
- Images of a vanished world* (katalog wystawy), red. H. Hlembotska, V. Susak, Lwów 2003.
- Infeld L., *Szkice z przeszłości*, Warszawa 1964.
- Iwanicki M., *Ukraińcy, Białorusini, Litwini i Niemcy w Polsce w latach 1918–1990*, Siedlce 1993.
- Jabłonowski M., Jarski J., *Kalendarium II Rzeczypospolitej*, Warszawa 1990.
- Jaworska J., *Nie wszystkim umrę... Twórczość plastyczna Polaków w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych 1939–1945*, Warszawa 1975.
- Jaworska J., *Polska sztuka walcząca 1939–1945*, Warszawa 1985.
- Jaworski W., *Struktura i wpływy syjonistycznych organizacji politycznych w Polsce w latach 1918–1939*, Warszawa 1996.
- Jaworski W., *Syjonści wobec Rządu Polskiego w okresie międzywojennym*, Sosnowiec 2002.

- Jedlińska E., *Sztuka po Holocauście*, Łódź 2001.
- Jędrzychowska A., *Zygziem i po prostu*, Warszawa 1965.
- Jewish Art. An Illustrated History*, red. C. Roth, Nowy Jork 1962.
- Jewish Art and Civilization*, red. G. Wigoder, t. 1–2, Fryburg 1972.
- Jewish Artists, The Ben Uri Collection. Paintings, Drawings, Prints and Sculpture* (katalog wystawy), red. W. Schwab, Londyn 1987.
- Jewish Identity in Modern Art History*, red. C.M. Sousslof, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–Londyn 1999.
- Jewish Texts on the Visual Arts*, ed. with commentary by V.B. Mann, the Jewish Museum, New York, the Jewish Theological Seminary, Cambridge University Press 2000.
- Jews in Independent Poland 1918–1939*, red. A. Polonsky, E. Mendelsohn, J. Tomaszewski (Polin: Studies in Polish Jewry, t. 8).
- Jodłowicz A., *Malarstwo i grafika*, „Krzysztofor” t. 15, 1988, s. 116–122.
- Jodłowicz-Dziedzic A., *Zagłada Żydów krakowskich 1939–1945* (katalog wystawy), Muzeum Historyczne m. Krakowa, Kraków 2004.
- Johnson P., *Historia Żydów*, Kraków 1993.
- Judaika w zbiorach Muzeum w Chrzanowie*, Chrzanów 2003.
- Judenfragen. Jüdische Positionen von Assimilation bis Zionismus* (katalog wystawy), red. F. Heilmann-Jelinek, Jüdisches Museum, Wiedeń 1997.
- Judentum, Antisemitismus und europäische Kultur*, red. H.O. Horch, Tübingen 1988.
- Jüdischer Almanach für Groß-Rumänien*, red. M. Krämer, Czerniowice 1922.
- Jüdisches Lexicon. Ein Encyclopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden*, Berlin 1927–1930.
- Juedische Künstler*, red. M. Buber, Jüdischer Verlag, Berlin 1903.
- Juryś R., *Trzecie piętro*, [w:] *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, Warszawa 1964, s. 442–455.
- Kaczmarzyk D., *Straty wojenne w dziedzinie rzeźby*, Warszawa 1958.
- Kalinowski W., *Wątki socjologiczne w polskiej estetyce międzywojennej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.
- Kamczycki A., *Syjonizm i sztuka. Analiza ikony Teodora Herzla w kontekście aszkenazyjskiego kregu kulturowego*, „Studia Judaica” 2006, nr 1 (17), s. 33–46.
- Kameranz-Kos N., *Święta i obyczaje żydowskie*, Warszawa 1997.
- Kamińska-Szmaj I., *Judzi, zohydza, ze czci odziera. Język propagandy politycznej lat 1919–1923*, Wrocław 1994.
- Kamiński I.J., *Życie artystyczne w Lublinie 1901–1926*, Lublin 2000.
- Kampf A., *Chagall to Kitaj. Jewish Experience in the Art of the Twentieth Century*, Massachusetts 1984.
- Kanfer I., *Słów kilka o teatrze żydowskim w Krakowie*, [w:] *Teatr żydowski w Krakowie. Studia i materiały*, red. J. Michalik, E. Prokop-Janiec, Kraków 1995, s. 203–209 (Studia Polono-Judaica: Series Fontium, 3).
- Kaniuk Y., *Art and Jewish Identity*, [w:] *Rabbiner, Bocher, Talmudschüler. Bilder des Wiener Marers Isidor Kaufmann 1853–1921* (katalog wystawy), red. G.T. Natter, Jüdisches Museum der Stadt Wien, 1995, s. 95–127.
- Kaplan M., *Tradition and Transition. The Acculturation, Assimilation and Integration of Jews in Imperial Germany*, „Leo Baeck Institute Year Book” t. 27, 1982 (Defining Assimilation, Acculturation, Integration, s. 4–7).



- Kargol A., *Historia krakowskiej loży B'nei B'rith*, „Midrasz” 2003, nr 1, s. 32–39.
- Katalog wystawy pamiątkowej dzieł Maurycego Gottlieba*, Muzeum Narodowe, Kraków 1932.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 4: Miasto Kraków, cz. VI: Kazimierz i Stradom – judaika: bóżnice, budowle publiczne i cmentarze*, red. I. Rajdych-Samkowa, J. Samek, Warszawa 1995.
- Katalogi wystaw TPSP w Krakowie od roku 1901 do roku 1982, oprac. G. Świdarska, maszynopis w TPSP w Krakowie.
- Katz J., *A House Divided: Orthodoxy and Schism in Nineteenth-Century Central European Jewry*, Hanover–Londyn 1998.
- Katz J., *From Prejudice to Destruction. Antisemitism, 1700–1933*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1980.
- Katz J., *Jewish Emancipation and Self-Emancipation*, The Jewish Publication Society, Philadelphia–Nowy Jork–Jerozolima 1986.
- Katz J., *Richard Wagner. Vorbote des Antisemitismus*, [b.m.w.] 1985.
- Katz J., *The Darker Side of Genius: Richard Wagner's Anti-Semitism*, University Press of New England, Hanover–Londyn 1986.
- Kazovsky H., *Jewish Artists in Russia at the Turn of the Century: Issues of National Self-Identification in Art*, „Jewish Art” t. 21/22, 1995/1996, s. 20–39.
- Keller S.R., *The Jews in Literature and Art*, Kolonia 1992.
- Kempa A., Szukalak M., *Żydzi dawnej Łodzi. Słownik biograficzny, t. 1–3*, Łódź 2001–2003.
- Kessler A., *Judaism. Religion and Culture*, Nowy Jork 1997.
- Kiełkowski R., *Zlikwidować na miejscu. Z dziejów okupacji hitlerowskiej w Krakowie*, Kraków 1981.
- Kikoïne et ses amis de l'École de Paris* (katalog wystawy), Couvent des Cordeliers, Fondation Kikoïne, Paryż 1993.
- Kisiel M., *Feldhorn Juliusz*, [w:] *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. A. Hutnikiewicz, A. Lam, Warszawa 2000, s. 163.
- Klarsfeld S., *Le Memorial de la déportation des Juifs de France*, red. B. Klarsfeld, S. Klarsfeld, Paryż 1978.
- Klatzkin J., *Probleme des modernen Judentums*, Verlag Lambert Schneider, Berlin 1930.
- Kleebblatt N.L., *Master Narratives / Minority Artists*, [w:] *Complex Identities: Jewish Consciousness and Modern Art*, red. M. Baigell, M. Heyd, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey and London 2001, s. 1–11.
- Klepfisz H., *Przedwojenny świat przez pryzmat młodego Żyda polskiego 1931–1937*, Tel Awiw 1999.
- Kłoskowska A., *Kultura narodowa*, [w:] *Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, Wrocław 1991.
- Kłoskowska A., *Pogranicze kulturowe w perspektywie badań biograficznych*, [w:] *Inni wśród swoich. Białorusini, Cyganie, Czesi, Grecy, Karaimi, Litwini, Łemkowie, Macedończycy, Niemcy, Ormianie, Rosjanie, Słowacy, Tatarzy, Ukraińcy, Węgrzy, Żydzi*, red. W. Władyka, Warszawa 1994, s. 100–106.
- Kluczniok A., *Muzyka u Plastyków*, [w:] *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, Warszawa 1964, s. 383–387.
- Kococik M., *O twórczości Natana Korzenia*, [w:] *W Płocku i w Warszawie. Studia o sztuce i życiu artystycznym Mazowsza w XIX i XX wieku*, red. J. Malinowski, Płock 2003, s. 7–53.
- Koedurie E., *Nationalism*, Londyn 1960.

- Kohlbauer-Fritz G., *Yiddish as an Expression of Jewish Cultural Identity in Galicia and Vienna*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 12, 1999, s. 164–176.
- Kolatt I., *Democratic Fraction*, [w:] *Encyclopedia of Zionism and Israel*, t. 1, Nowy York 1972, s. 247–248.
- Konstantynów D., „Mistrz nasz Matejko” i antysemici, „Kwartalnik Historii i Kultury Żydów” 2007, nr 2, s. 164–198.
- Konstantynów D., *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1939*, Warszawa 2006.
- Korzec P., *Antisemitism in Poland as an Intellectual, Social, and Political Movement*, [w:] *Studies on Polish Jewry 1919–1939*, red. J.A. Fishman, Nowy Jork 1974, s. 12–104.
- Koseski A., *Emigracja Żydów z ziem Polskich w XX wieku*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia z Nauk Społecznych” 1999, z. 14, s. 27–41.
- Kotula A., Krakowski P., *Kronika nowej sztuki 1855–1960*, Kraków 1966.
- Kozakowska S., Małkiewicz B., *Malarstwo polskie od około 1890 do 1945 roku. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1997.
- Krakau. *Jüdisches Städtebild*, red. M. Kłańska, Frankfurt nad Menem 1994.
- Krakowianie. *Wybitni Żydzi krakowscy XIV–XX wieku* (katalog wystawy), Muzeum Historyczne m. Krakowa, Kraków 2006.
- Krakowski P., *Sztuka Krakowa w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Dzieje Krakowa. Kraków w latach 1918–1939* (Materiały z sesji naukowej z okazji Dni Krakowa w roku 1985), red. J. Bieniarzówna, J.M. Małecki, Kraków 1988, s. 389–423.
- Krakowski P., *Sztuka polska w latach trzydziestych*, [w:] *Sztuka lat trzydziestych* (Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Niedzica, kwiecień 1988), Warszawa 1991, s. 69–77.
- Kronika Krakowa*, oprac. zespół pod kierunkiem M.B. Michalika, Warszawa 1996.
- Krygowski W., *W moim Krakowie nad wczorajszą Wisłą*, Kraków 1989.
- Krzetuska H., *15% abstrakcji*, Warszawa 1966.
- Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Zrzeszenie Artystów Plastyków „Zwornik”*, „Folia Historiae Artium” t. 14, 1978, s. 131–149.
- Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje* (katalog wystawy), red. J. Malinowki, M. Woźniak, R. Janonienė, Toruń, Kowno, Wilno 1996.
- Kudliński T., *Młodości mej stolica. Wspomnienia krakowianina z okresu między wojnami*, Kraków 1984.
- Kula M., *Trudna sprawa: Stosunki polsko-żydowskie 1918–1939*, „Przegląd Powszechny” 1990, nr 7/8, s. 71–94.
- Kulak T., Kawalec K., *Endecja wobec kwestii żydowskiej (lata 1893–1939)*, [w:] *Polska – Polacy – mniejszości narodowe*, Wrocław 1992, s. 121–138.
- Kulczykowski M., *Żydzi – studenci Uniwersytetu Jagiellońskiego w Drugiej Rzeczypospolitej 1918–1939*, Kraków 2004.
- Kultura ocalona. Katalog wystawy poświęconej kulturze Żydów polskich*, Warszawa 1983.
- Kultura Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, red. M. Meducka, R. Renz, Kielce 1992.
- Künzl H., *Die Frage der jüdischen Identität in den Werken von E. M. Lilien und anderen jüdischen Künstlern des späten 19. und 20. Jahrhunderts*, „Kairom” t. 30/31, 1988/1989, s. 188–207.
- Künzl H., *Jüdische Kunst von der biblischen Zeit bis in die neue Gegenwart*, Monachium 1992.
- Kupfer F., *Ber Meisels i jego udział w walkach wyzwoleniczych narodu polskiego*, Warszawa 1953.



- Kurek J., *Mój Kraków*, Kraków 1978.
- L'École de Paris – Bulogne* (katalog wystawy), Musée Municipal de Boulogne-Billancourt, Hôtel de Ville, [b.m.w.] 1988.
- L'École de Paris 1904–1929, la part de l'Autre*, komisarz wystawy J.-L. Andral, S. Krebs, Musée d'Art Moderne da la Ville de Paris, Paryż 2000.
- Ładnawska J., *Dzieła artystów żydowskich w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] *Judaica łódzkie w zbiorach muzealnych i zasobach archiwalnych*, red. M. Budziarek, Łódź 1994, s. 56–72.
- Lameński L., *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007.
- Lameński L., *Stanisław Szukalski – geniusz czy hochsztapler*, [w:] *Biografia, historiografia – dawniej i dziś*, red. R. Kasperkiewicz, E. Wolicka, Lublin 2005, s. 309–328.
- Lameński L., *Stanisław Szukalski – życie i twórczość*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1976, nr 4, s. 308–327.
- Lameński L., *Szczep Rogate Serce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1974, nr 3, s. 303–322.
- Lameński L., *Szukalski w Zachęcie i w Instytucie Propagandy Sztuki*, [w:] *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych*, red. J. Sosnowska, Warszawa 1993, s. 75–86.
- Lameński L., *„Twórcownia” Stacha z Warty Szukalskiego*, [w:] *Sztuka lat trzydziestych* (Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Niedzica, kwiecień 1988), Warszawa 1991, s. 131–144.
- Landau Z., Tomaszewski J., *Zarys historii gospodarczej Polski (1918–1939)*, Warszawa 1971.
- Lanadu-Czajka A., *The Image of the Jew in the Catholic Press during the Second Republic*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 8, 1994, s. 146–175.
- Lanadu-Czajka A., *The Jewish Question in Poland: Views Expressed in the Catholic Press between the Two World Wars*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 11, 1998, s. 263–278.
- Lanadu-Czajka A., *Konceptje rozwiązania kwestii żydowskiej w Polsce w programach polskich stronnictw politycznych lat 1933–1939*, „Przegląd Historyczny” 1996, z. 1, s. 549–562.
- Lanadu-Czajka A., *Konserwatyści wobec kwestii żydowskiej w Polsce międzywojennej*, „Przegląd Historyczny” 1991, z. 3/4, s. 427–447.
- Lanadu-Czajka A., *Syn będzie Lech... Asymilacja Żydów w Polsce międzywojennej*, Warszawa 2006.
- Lanadu-Czajka A., *W jednym stali domu... Konceptje rozwiązania kwestii żydowskiej w publicystyce polskiej lat 1933–1939*, Warszawa 1998.
- Landsberger F., *A History of Jewish Art*, Cincinnati 1946.
- Landsberger F., *Einführung in die Jüdische Kunst*, Berlin 1935.
- Laqueur W., *A History of Zionism*, Londyn 1972.
- Laser S., *The Hebrew school in Kraków 1908–1939*, Jerusaleń 1998.
- Łaszewski B.T., *Kraków: Karta z dziejów dwudziestolecia. Kraków akademicki, młodzieżowy, kulturalny, literacki, artystyczny*, Nowy Jork 1985.
- Lau J., *Teatr Artystów Cricot*, Kraków 1967.
- Lauterbach A., *Pierścień sztuki. Historia i teoria*, Warszawa 1929.
- Lazer D., *Frezje, mimoza i róże: szkice polskie z lat 1933–1974*, Tel Awiw 1994.
- Lederhendler E., *Jewish Responses to Modernity. New Voices in America and Eastern Europe*, Nowy Jork–Londyn 1994.
- Leinwand A.J., *Sztuka w służbie utopii*, Warszawa 1998.
- Lejkind O.L., Mahrov K.V., Severûhin D.Â., *Hudoźniki russkogo zarubeż’ja 1917–1939. Biograficeskij slovar’*, Sankt-Peterburg 1999.

- Lerski G.J., Lerski H.T., *Jewish-Polish Coexistence: 1772–1939. A Topical Bibliography*, wstęp L. Dobroszycki, Nowy Jork–Londyn 1986.
- Leśnodorski Z., *Wśród ludzi mojego miasta. Wspomnienia i zapiski*, Kraków 1968.
- Lewalski K., *Antysemityzm czy antyjudajizm. Refleksje na temat stosunku chrześcijan wobec Żydów na ziemiach polskich*, [w:] *Polacy i sąsiedzi – dystanse i przenikanie kultur*, cz. 2, red. R. Wapiński, [b.m.w.] 2001, s. 116–132.
- Lewbin H., *Rebirth of Jewish Art. The Unfolding of Jewish Art in the Nineteenth Century*, Nowy Jork 1974.
- Lewin I., Gelber N.M., *A History of Polish Jewry during the Revival of Poland*, Nowy Jork 1990.
- Lewin I., *The Jewish Community in Poland*, Nowy Jork 1985.
- Lewin I., *Z historii i tradycji. Szkice z dziejów kultury żydowskiej*, Warszawa 1983.
- Leżeńka K., *Habima w Polsce*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, Łódź 1998, s. 181–195.
- Libionka D., „Kwestia żydowska” w prasie katolickiej w Polsce w latach trzydziestych XX wieku, „Dzieje Najnowsze” 1999, nr 1, s. 119–123.
- Librett J.S., *The Rhetoric of Cultural Dialogue. Jews and Germans from Moses Mendelssohn to Richard Wagner and Beyond*, Stanford University Press, Stanford, California 2000.
- Lichten J., *O asymilacji Żydów w Polsce od wybuchu pierwszej wojny światowej do końca drugiej wojny 1914–1945*, „Zeszyty Historyczne” 1977, nr 42, s. 96–134.
- Lichten J., *Uwagi o asymilacji i akulturacji Żydów w Polsce w latach 1863–1943*, „Znak” 1988, nr 5/6, s. 47–76.
- Lisek J., *Jung Wilne – żydowska grupa artystyczna*, Wrocław 2005.
- Lista pomordowanych przez Niemców, poległych i zmarłych w latach 1939–1946 artystów plastyków*, „Głos Plastyków” grudzień 1946, s. 5–8.
- Literatura polska w okresie międzywojennym*, red. J. Kądziała, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska, t. 1, Kraków 1979 (Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku, red. nac. K. Wyka, S. Żółkiewski, H. Markiewicz, I. Wyczańska, seria szósta).
- Living with Antisemitism: Modern Jewish Responses*, red. J. Reinharz, Hanover–Londyn 1987.
- Łódzcy malarze i rzeźbiarze żydowscy XIX i XX wieku*, Łódź 2008.
- Louise Merkel-Romé 1888–1977* (katalog wystawy), Giese & Schweiger, Wiedeń 1999.
- Łoza S., *Czy wiesz, kto to jest*, Warszawa 1938.
- Luba I., *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004.
- Mahler R., *Hasidism and the Jewish Enlightenment: their Confrontation in Galicia and Poland in the first Half of the Nineteenth Century*, Filadelfia, Nowy Jork, Jerozolima 1985.
- Mahler R., *The Social and Political Aspects of the Haskalah in Galicia*, „Yivo Annual of Jewish Social Science” t. 1, 1946, s. 64–85.
- Majchrowski J.M., *Obóz Zjednoczenia Narodowego wobec kwestii żydowskiej*, [w:] *Polska – Polacy – mniejszości narodowe*, Wrocław 1992, s. 139–147.
- Majchrowski J.M., *Polska myśl polityczna 1918–1939. Nacjonalizm*, Warszawa 2002.
- Majchrowski J.M., *Problem żydowski w programach głównych polskich obozów politycznych (1918–1939)*, „Znak” 1983, nr 2–3, s. 383–394.
- Majchrowski J.M., *Some Observations on the Situation of the Jewish Minority in Poland during the Years 1918–1939*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 3, 1988, s. 302–309.



- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków* (katalog wystawy), Muzeum Narodowe, Warszawa 1992.
- Malarstwo Żydów Polskich z kolekcji prywatnej* (katalog wystawy), oprac. W. Odorowski, Muzeum Nadwiślańskie, Kazimierz Dolny 2008.
- Malarze ukraińscy, studenci i absolwenci krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych* (katalog wystawy), Kraków 1998.
- Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego* (katalog wystawy), wstęp J. Zanoziński, Muzeum Narodowe, Warszawa 1978.
- Małecka-Jaworska B., *Ludność żydowska w Krakowie w latach 1918–1939*, maszynopis pracy doktorskiej obronionej na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego w 1993 r.
- Malinowski J., *Alfred Aberdam – malarz École de Paris*, [w:] *Mistrzowi – uczniowie*, red. T. Gryglewicz, M. Hussakowska-Szysko, L. Kalinowski, A. Małkiewicz, Kraków 2001, s. 235–255.
- Malinowski J., *Das Jüdische Kunstleben in Ostmitteleuropa*, [w:] *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa* (katalog wystawy), t. 1, pod kier. R. Stanisławskiego i Ch. Brockhauusa, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1994, s. 228–238.
- Malinowski J., *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.
- Malinowski J., *Jewish Artistic Circles in Inter-War Poland*, „Polish Art Studies” t. 10, 1989, s. 54–66.
- Malinowski J., *Kultura artystyczna Wilna 1893–1945*, [w:] *Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945, malarstwo, grafika, rzeźba, rysunek, fotografia* (katalog wystawy), autor wystawy K. Brakoniecki, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie 1989, s. 15–41.
- Malinowski J., *Le milieu artistique polonais à Paris*, [w:] *Les peintres de Zborowski, Modigliani, Utrillo, Soutine et leurs amis* (katalog wystawy), Lausanne 1994, s. 33–37.
- Malinowski J., *Leopold Gottlieb – między symbolizmem a École de Paris – w siedemdziesiątą rocznicę śmierci artysty*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2004, nr 1 (6), s. 85–104.
- Malinowski J., *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- Malinowski J., *Malarstwo i rzeźba*, [w:] *Żydzi w Polsce. Dzieje i kultura*, red. J. Tomaszewski, A. Żbikowski, Warszawa 2001, s. 303–323.
- Malinowski J., *Maurycy Gottlieb*, Warszawa 1997.
- Malinowski J., *O genezie i twórczości tzw. „Grupy Czterech”*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 2000, nr 338, s. 159–192.
- Malinowski J., *O twórczości Samuela Cyglera*, [w:] *Samuel Cygler, grafik, malarz* (katalog wystawy), oprac. A. Daab, J. Malinowski, Muzeum Zagłębia w Będzinie 1993, s. 10–14.
- Malinowski J., *Polska awangarda w Niemczech 1900–1933*, [w:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. M. Morka, P. Paszkiewicz, Warszawa 1993, s. 260–270.
- Malinowski J., *Sztuka mniejszości narodowych w Polsce w XIX i XX wieku*, [w:] *Inni wśród swoich. Białorusini, Cyganie, Czesi, Grecy, Karaimi, Litwini, Łemkowie, Macedończycy, Niemcy, Ormianie, Rosjanie, Słowacy, Tatarzy, Ukraińcy, Węgrzy, Żydzi*, red. W. Władyka, Warszawa 1994, s. 132–138.

- Malinowski J., *Żydowscy malarze w polskiej kolonii artystycznej w Paryżu w pierwszej połowie XX wieku*, [w:] *École de Paris. Artystycy żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka* (katalog wystawy), red. J. Grabski, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1998, s. 15–22.
- Malinowski J., *Żydowskie środowisko artystyczne Łodzi*, [w:] *Polacy, Niemcy, Żydzi w Łodzi XIX i XX wieku*, red. P. Samuś, Łódź 1997.
- Malinowski J., *Żydowskie środowisko artystyczne w międzywojennej Polsce*, [w:] *Wystawa dzieł artystów żydowskich 1918–1939* (katalog wystawy), oprac. K. Brakoniecki, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn 1987, s. 7–21.
- Mané-Katz et son temps*, Petit Palais, Genewa 1969.
- Manor D., *Art in Zion. The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine*, Nowy Jork 2005.
- Marcus J., *Social and Political History of the Jews in Poland 1919–1939*, Berlin 1983.
- Margolis M.L., Marx A., *A History of Jewish People*, Nowy Jork 1960.
- Markiewicz H., *Asymilacja Żydów jako temat literatury polskiej*, Warszawa 1990.
- Martin S., *Homeless in Cracow: A Case Study of Polish Jews and their Relationship to Poland and Polish Culture*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2004, nr 4 (212), s. 532–557.
- Martin S., *Jewish Life in Cracow 1918–1939*, Londyn 2004.
- Martin S., *Yiddish in Kraków: Religious and Cultural Responses to Assimilation*, „Scripta Judaica Cracoviensia” t. 1, 2002, s. 113–125.
- Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816–1895*, red. J.E. Dutkiewicz, Wrocław 1959 (Źródła do dziejów sztuki polskiej, red. A. Ryszkiewicz, t. 10).
- Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, oprac. J.E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesińska, W. Ślesiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969 (Źródła do dziejów sztuki polskiej, red. A. Ryszkiewicz, t. 14).
- Materiały do dziejów IPS (1930–1939)*, oprac. J. Sosnowska, Warszawa 1990.
- Mayer A., *Filia Paryska Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w świetle materiałów archiwalnych*, oprac. i przypisami opatrzył K. Świerczowski, Kraków 2003.
- Mayer L.A., *Bibliography of Jewish Art*, red. O. Kurtz, Jerozolima 1967.
- Mazars P., *Mané-Katz*, Genewa 1962.
- Meducka M., *Ewolucja kultury żydowskiej w Polsce w XX wieku*, [w:] *Między Odrą a Dnieprem. Wyznania i narody*, red. T. Stegner, Gdańsk 1997, s. 97–113.
- Melbechowska-Luty A., *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918–1939)*, Warszawa 2005.
- Melzer E., *Antisemitism in the last Years of the Second Polish Republic*, [w:] *The Jews of Poland Between the Two World Wars*, red. Y. Gutman, E. Mendelsohn, J. Reinharz, Ch. Schmeruk, Hanover–Londyn 1989, s. 126–137.
- Melzer E., *No Way Out. The Politics of Polish Jewry 1935–1939*, Cincinnati 1997.
- Memorial Exhibition Jewish Artist Who Perished in the Holocaust*, Muzeum Sztuki, Tel Awiw 1968.
- Mendelsohn E., *A Note of Jewish Assimilation in the Polish Land*, [w:] *Jewish Assimilation in Modern Times*, red. B. Vago, Boulder, Colorado 1981, s. 141–150.
- Mendelsohn E., *Art and Jewish-Polish Relations: Matejko and Gottlieb at the National Museum in Warsaw*, [w:] *Jewish Studies at the Central European University*, red. A. Kovács, Budapest 2000, s. 171–190.
- Mendelsohn E., *From Assimilation to Zionism in Lvov: The Case of Alfred Nossig*, „The Slavonic and East European Review” t. 49, 1971, nr 117, s. 521–534.



- Mendelsohn E., *Interwar Poland, Good for the Jews or Bad for the Jews*, [w:] *The Jews of Poland*, red. C. Abramsky, M. Jachimczyk, A. Polonsky, Oxford 1986, s. 130–139.
- Mendelsohn E., *Jehudei mizrachi-merkaz Europa ben szteimilchamot ha-olam: bibliografiah niwcheret*, Jerozolima 1978.
- Mendelsohn E., *Jewish Assimilation in Lvov; The case of Wilhelm Feldman*, „Slavic Review” t. 28, 1969, nr 4, s. 577–590.
- Mendelsohn E., *Jewish Historiography on Polish Jewry in the Interwar Period*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 8, 1994, s. 3–13
- Mendelsohn E., *Painting a people. Maurycy Gottlieb and Jewish Art*, Hanover and London 2002.
- Mendelsohn E., *Recent work on the Jews in Interwar East Central Europe*, „Studies in Contemporary Jewry” 1984, s. 318–324.
- Mendelsohn E., *The Dilemma of Jewish Politics in Poland: Four Responses*, [w:] *Jews and Non-Jews in Eastern Europe 1918–1945*, red. B. Vago, G.L. Mosse, Israel Universities Press, Nowy York–Toronto–Jerozolima 1974, s. 203–220.
- Mendelsohn E., *The Jews of Poland Between Two World Wars – Myth and Reality*, [w:] *The Jews of Poland Between the Two World Wars*, red. Y. Gutman, E. Mendelsohn, J. Reinharz, Ch. Schmeruk, Hanover–Londyn 1989, s. 1–8.
- Mendelsohn E., *The Problem of Jewish Acculturation in Inter-War Eastern Europe*, [w:] *Minority Problems in Eastern Europe Between the World Wars*, red. A. Greenbaum, Jerozolima 1988, s. 113–116.
- Mendelsohn E., *Was Zionism the Dominant Force in Poland?*, [w:] *Zionism and Its Jewish Opponents*, red. H. Avni, G. Shimoni, Jerozolima 1990, s. 241–246.
- Mendelsohn E., *Zionism in Poland. The Formative Years, 1915–1926*, Yale University Press, New Haven 1981.
- Mendelsohn E., *Zionist Success and Zionist Failure: The Case of East Central Europe between the Wars*, [w:] *Essential Papers on Zionism*, red. J. Reinharz, A. Shapira, Nowy Jork–Londyn 1996, s. 171–190.
- Mendelsohn E., *Żydzi Europy Środkowo-Wschodniej w okresie międzywojennym*, Warszawa 1992.
- Mendes-Flor P., *Cultural Zionism’s Image of the Educated Jew: Reflections on Creating a Secular Jewish Culture*, „Modern Judaism” t. 18, 1998, s. 227–239.
- Meyer M.A., *Jewish Identity in the Modern World*, University of Washington Press, Seattle–Londyn 1990.
- Mich W., *Obcy w polskim domu. Nacjonalistyczne koncepcje rozwiązania problemu mniejszości narodowych 1918–1939*, Lublin 1994.
- Michalik J., Prokop-Janiec E., „Wiadomości Teatralne” – „Teater jedies”, [w:] *Teatr żydowski w Krakowie. Studia i materiały*, red. J. Michalik, E. Prokop-Janiec, Kraków 1995, s. 69–76 (Studia Polono-Judaica: Series Fontium, 3).
- Michlic-Coren J., *Anti-Jewish Violence in Poland 1918–1939 and 1945–1947*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 13, 2000, s. 34–61.
- Między rzeczywistością polityczną a światem iluzji. Rozwiązania problemu mniejszości narodowych w polskiej myśli politycznej XX wieku*, red. J. Jachymek, W. Paruch, Lublin 2001.
- Międzywojenna literatura polsko-żydowska*, wybrała, opracowała, objaśnieniami i wstępem opatrzyła E. Prokop-Janiec, Kraków 1996.
- Milewska W., Zientara M., *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914–1918*, Kraków 1998.
- Miłosz C., *Wyprawa w dwudziestolecie*, Kraków 2000.

- Miniony świat – malarstwo artystów żydowskich* (katalog aukcji), Galeria Rynku Sztuki, Łódź 2004.
- Mishkan LeOmanut*, Museum of Art Ein Harod, Ein Harod 1970.
- Modernity, Culture and „the Jew”*, red. B. Cheyette, L. Marcus, Polity Press, Cambridge–Oxford 1998.
- Modras R., *Kościół katolicki i antysemityzm w Polsce w latach 1933–1939*, Kraków 2004.
- Mosse G.L., *Confronting the Nation: Jewish and Western Nationalism*, Hanover–Londyn 1993.
- Müller-Madej S., *W Kossakówce*, „Przekrój” 1998, nr 39, s. 30–31.
- Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego. Zbiory artystyczne*, oprac. I. Brzewska, R. Piątkowska, K. Połujan, M. Sieramska, Warszawa 1995.
- My Dear Roisele. Itzig Mangier – Elieser Steinberg. Jiddische Dichter aus der Bukowina*, red. R. Zimmer-Winkel, wyd. H. Braun, Üxheim 1996 (Schriftenreihe des Rose Ausländer-Gessellschaft, t. 6).
- Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950* (Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki PAN i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie), red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998.
- Najnowsze dzieje Żydów w Polsce w zarysie do 1950 roku*, red. J. Tomaszewski, Warszawa 1993.
- Nardelli Z., *Kawiarnia Plastyków*, [w:] *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, Warszawa 1964, s. 367–382.
- Nasi bracia starsi. Malarstwo, rzeźba, rysunek ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie* (katalog wystawy), red. A. Tanikowski, Galeria u Jezuitów, Poznań 2004.
- Natkowska M., *Numerus clausus, getto ławkowe, numerus nullus, „paragraf aryjski”: antysemityzm na Uniwersytecie Warszawskim 1931–1939*, Warszawa 1999.
- Nelken H., *Pamiętnik z getta w Krakowie*, Toronto 1987.
- Neues Lexicon des Judentums*, red. W. Jasper, Monachium 1992.
- New Encyclopedia of Zionism and Israel*, t. 1–2, red. G. Wigoder, Londyn, Toronto 1994.
- Nieszawer N., Boyć M., Fogel P., *Peintres Juifs à Paris 1905–1939*, Paryż 2000.
- „Nowa Książka” (Czasopismo poświęcone krytyce literackiej i naukowej oraz bibliografii), R. 1–6 (1934–1939).
- Nowacki K., *Gdzie dzisiaj gramy? O pomieszczeniach dla żydowskich zespołów teatralnych*, w: *Teatr żydowski w Krakowie. Studia i materiały*, red. J. Michalik, E. Prokop-Janiec, Kraków 1995, s. 25–27.
- Nowacki K., *Żydowskie teatry Małopolski w latach międzywojennych*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, red. A. Kuliowska-Korzeniewska, M. Leyko, Łódź 1998, s. 149–155.
- Nowakowska I., *Fenomen żydowskiej mniejszości narodowej w okresie międzywojennym na przykładzie Polski w latach 1918–1939*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1989, nr 2, s. 47–54.
- Nowakowska-Sito K., *Kunst und Künstler der Zweiten Republik: Haltungen – Relationen – Kontexte*, [w:] *Der Neue Staat. Polnische Kunst 1918–1939 zwischen Experiment und Repräsentation*, red. R. Schuler, G. Gawlik, Leopold Museum, Wiedeń 2003, s. 161–171.
- Nowogródzki E., *Żydowska Partia Robotnicza Bund w Polsce 1915–1939*, Warszawa 2005.
- Nowy leksykon judaistyczny*, red. J.H. Schoeps, Warszawa 2007.
- Ocalić od zapomnienia. Nieznane dzieje artysty rzeźbiarza Henryka Hochmana*, „Co sływać” 2002, nr 5/6, s. 22 (oprac. K. Wiśniak na podstawie wspomnień A. Waltera).



- Oczami świadków. Grafika ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego, Warszawa 1988.
- Odorowski W., *Malarze Kazimierza nad Wisłą*, Warszawa 1991.
- Odorowski W., *Sztetł w sztuce, sztuka w sztetł*, [w:] *Żydzi Janowca nad Wisłą, Kazimierza Dolnego i Puław*, Janowiec nad Wisłą 2003, s. 181–187.
- Ofrat G., *One Hundred Years of Art in Israel*, Boulder, Colorado 1998.
- Oleszkiewicz B., *Lista strat kultury polskiej*, Warszawa 1947.
- Olin M., *The Nation without Art – Examining Modern Discourses of Jewish Art*, Lincoln and London 2001.
- Olivera de D.M., *Passion for Land and Volk. Martin Buber and Neo-Romantism*, „Leo Baeck Institute Year Book” 1996, s. 239–260.
- Olszewski A.K., *Dzieje sztuki polskiej, 1890–1980*, Warszawa 1988.
- Olszewski A.K., *Problem młodej generacji w malarstwie francuskim lat trzydziestych*, [w:] *Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, red. J. Malinowski, Kraków 1984, s. 193–206.
- Oltuski I., *Kunst und Ideologie des Bezalels in Jerusalem. Ein Versuch zur jüdischen Identitätsfindung*, Frankfurt am Main 1988 (Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte, t. 5).
- Opalski M., *Wiadomości Literackie: Polemics on the Jewish Question, 1924–1939*, [w:] *The Jews of Poland Between the Two World Wars*, red. Y. Gutman, E. Mendelsohn, J. Reinharz, Ch. Schmeruk, Hanover–Londyn 1989, s. 434–452.
- Oppenheim I., *The Struggle of Jewish Youth for Productivization: the Zionist Youth Movement in Poland*, Boulder, Colorado 1989.
- Osińska K., *Habima, między misją a sztuką*, „Dialog” 2001, nr 12, s. 157–167.
- Oskarżamy hitlerizm i hitlerowców o zbrodnie* (katalog wystawy), Kraków 1965.
- Osostowicz S., *Listy*, oprac. I. Jakimowicz, Kraków 1978.
- Ostanie pokolenie: autobiografie polskiej młodzieży żydowskiej okresu międzywojennego ze zbiorów YIVO Institute for Jewish Research in New York*, oprac. i wstępem opatrzyła A. Cała, komitet red. L. Dobroszycki [et al.], Warszawa 2003.
- Ostrovsky G., *The Jewish Artistic Community in Galicia in the 1930s*, „Jewish Art” t. 21/22, 1995/1996, s. 116–129.
- Oświęcim: malarstwo, rzeźba, grafika*, Kraków 1959.
- Paczkowski A., *The Jewish Press in the Political Life of Second Republic*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 8, 1994, s. 176–193.
- Painting Place in America. Jewish Artists in New York 1900–1945*, red. N.L. Kleeblat and S. Chevlowe, Nowy Jork 1991.
- Pałka D., *Kościół katolicki wobec Żydów w Polsce międzywojennej*, Kraków 2006.
- Pankiewicz T., *Apteka w getcie krakowskim*, Kraków 1982.
- Paris in New York. French Jewish Artists in Private Collections* (katalog wystawy), red. S. Chevlowe, wstęp R. Golan, Muzeum Żydowskie, Nowy Jork 2000.
- Partyka A., Steczowicz-Sajderowa Z., *Judaica in the Jagiellonian Library Collection*, [w:] *Bibliographies of Polish Judaica. International Symposium, Cracow 5th – 7th July 1988 (Proceedings)*, Kraków 1993, s. 189–194 (Studia Polono-Judaica: Series Librorum Congressus, 1).
- Paruch W., *Od konsolidacji państwowej do konsolidacji narodowej. Mniejszości narodowe w myśli politycznej obozu piłsudczykowski (1926–1939)*, Lublin 1997.
- Paryski W., Paryska-Radwańska Z., *Wielka encyklopedia tatrzańska*, Poronin 1995.

- Peillex G., *Mané-Katz et son temps. L'aube du XX<sup>e</sup> siècle* (katalog wystawy), Musée Petit Palais, Genewa 1969.
- Pelli M., *When did Haskalah begin? Establishing the Beginning of Haskalah Literature and Definition of Modernism*, „Leo Baeck Institute Year Book” t. 48, 2003, s. 55–96.
- Penkalla A., *The Przytyk Incidents” of 9 March 1936 from Archival Documents*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 5, 1990, s. 327–357.
- Pfeffer H., *Ozjasz Thon 1870–1936*, Kraków 1937.
- Piątkowska R., *Artyści żydowscy w Polsce w XIX i XX wieku*, [w:] *Studia z dziejów Żydów w Polsce*, t. 2, Warszawa 1995.
- Piątkowska R., *Efraim i Menasze Seidenbeutelowie*, „Almanach Żydowski” R. 12, 1994/1995, s. 127.
- Piątkowska R., *Między „Ziemiańską” a Montparnassem. Roman Kramsztyk*, Warszawa 2004.
- Piątkowska R., *Pożegnanie z golusem. Samel Hirszenberg w Jerozolimie*, [w:] *Jerozolima w kulturze europejskiej*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrozny, Warszawa 1997.
- Piątkowska R., *Ugrupowanie Rytm w zwierciadle krytyki prawicowej*, [w:] *W kręgu Rytmu. Sztuka polska lat dwudziestych*, red. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2006, s. 153–165.
- Piątkowska R., *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, [w:] *Polski Słownik Judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, oprac. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, t. 2, Warszawa 2003, s. 835.
- Piątkowska R., *Żydowska tradycja religijna w twórczości Artura Markowicza (1872–1934)*, „Almanach Żydowski” 1995/1996, s. 85–86.
- Piech S., *W cieniu kościołów i synagog. Życie religijne międzywojennego Krakowa 1918–1939*, Kraków 1999.
- Piech S., *Z życia Żydów w międzywojennym Krakowie 1918–1938*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne” 1999, z. 126, s. 159–175.
- Pieńkowski S., *Dwa żywioły*, Warszawa 1913.
- Pieńkowski S., *W ogniu walki. Szkice w sprawie żydowskiej*, Warszawa 1929.
- Pilch A., *„Rzeczpospolita Akademicka”. Studenci i polityka 1918–1933*, Kraków 1997.
- Pilch A., *Studenci Krakowa w Drugiej Rzeczpospolitej: ich ideowe, polityczne i społeczne zaangażowanie*, Kraków 2004.
- Pilch A., *Studencki ruch polityczny w Polsce w latach 1932–1939*, Warszawa–Kraków 1972.
- Piotrowski K., *Antyunizm Leona Chwistka – o defensywnej fazie awangardy lat trzydziestych*, „Artium Questiones” 15, 2004, s. 139–176.
- Piwocki K., *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Wrocław 1965.
- Pnina A., *Israel Szmuel Wodnicki*, [w:] *Kazimierz vel Kuzmir, miasteczko różnych snów*, red. M. Adamczyk-Grabowska, Lublin 2006, s. 125–127.
- Pobóg-Malinowski W., *Najnowsza historia polityczna Polski (1864–1945)*, Londyn 1967.
- Podhorizer-Sandel E., *Fryderyk Kleinman, malarz, grafik, scenograf*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1969, nr 71/72, s. 73–81.
- Podhorizer-Sandel E., *Sztuki plastyczne Żydów polskich. Artur Markowicz*, „Nasz Głos” (dodatek do „Fołks-Sztyme”) 1966, nr 32 (222), s. 2.
- Podhorizer-Sandel E., *Sztuki plastyczne Żydów polskich. Leopold Pilichowski*, „Nasz Głos” (dodatek do „Fołks-Sztyme”) 1966, nr 26 (297), s. 4.
- Podhorizer-Sandel E., *Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1974, nr 3, s. 37–51.



- Poklewski J., *O guście artystycznym w międzywojennym Wilnie*, [w:] *Rozważania o smaku artystycznym*, red. J. Poklewski, T.F. de Rosset, Toruń 2002, s. 234–264.
- Poklewski J., *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994.
- Poliakov L., *The History of Anti-Semitism*, Oxford University Press 1985.
- Pollakówna J., *Byli sobie bracia malarze... Ożyciu i malowaniu braci Efraima i Menasze Seidenbeutłów*, Warszawa 2002.
- Pollakówna J., *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982.
- Polonsky A., *Politics in Independent Poland: 1921–1939*, Oxford 1972.
- Polonsky A., *The New Jewish Politics and Its Discontents*, [w:] *The Emergence of Modern Jewish Politics. Bundism and Zionism in Eastern Europe*, red. Z. Gitelman, Pittsburgh 2003, s. 35–53.
- Polska – Polacy – mniejszości narodowe*, red. E. Grześkowiak-Luczyk, Wrocław 1992.
- Polska bibliografia sztuki 1801–1944*, t. 1–2, oprac. J. Wiercińska, M. Liczbińska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975–1979, t. 3, oprac. J. Wiercińska, M. Liczbińska, H. Faryna-Paszkiwicz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986.
- Polski słownik biograficzny*, t. 1–42, Wrocław–Kraków–Warszawa 1935–2004.
- Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, oprac. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, t. 1–2, Warszawa 2003.
- Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. A. Wojciechowski, Warszawa–Wrocław–Kraków 1967.
- Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Warszawa–Wrocław–Kraków 1974.
- Pordes A.D., Grin I., *Ich miasto. Wspomnienia Izraelczyków, przedwojennych mieszkańców Krakowa*, Warszawa 2004.
- Porębski M., *Dzieje sztuki w zarysie. Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988.
- Porębski M., *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975.
- Prokop-Janiec E., *Judaism and the Polish National Press (1921–1939)*, [w:] *Essays in the Social Scientific Study of Judaism and Jewish Society*, red. S. Fishbane, S. Schoenfeld, Nowy Jork 1992.
- Prokop-Janiec E., *Literatura i nacjonalizm: twórczość krytyczna Zygmunta Wasilewskiego*, Kraków 2004.
- Prokop-Janiec E., *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992.
- Prokop-Janiec E., *Mojżesz Kanfer a teatr jidisz*, [w:] *Teatr żydowski w Krakowie. Studia i materiały*, red. J. Michalik, E. Prokop-Janiec, Kraków 1995, s. 125–150 (Studia Polono-Judaica: Series Fontium, 3).
- Prokop-Janiec E., *Nacjonalistyczna krytyka teatralna wobec Żydów. Casus Zygmunta Wasilewskiego*, [w:] *Żydzi w lustrze dramatu, teatru i krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 2004, s. 255–268.
- Przewodnik po bibliografiach polskich judaików*, oprac. K. Pilarczyk, Kraków 1992 (Studia Polono-Judaica: Series Bibliographica, 1).
- Putrament J., *Pół wieku*, Warszawa 1961.
- Ragon M., *Mané-Katz*, Paryż 1960.
- Ratzabi S., *Between Zionism and Judaism*, Leiden–Boston–Kolonja 2002.
- Regenbogen L., *Dictionary of Jewish Painters*, Bukareszt 2004.
- Reifer M., *Geschichte der Juden in Bukovina 1919–1944*, [w:] *Geschichte der Juden in Bukovina*, red. H. Gold, Tel Awiw 1962.

- Reiner M., *The Awakening of Jewish National Art in Russia*, „Jewish Art” t. 16/17, 1990/1991, s. 98–121.
- Reinharz J., *Zionism and Orthodoxy: A Marriage of Convenience*, [w:] *Zionism and Religion*, red. S. Almog, J. Reinharz, A. Shapira, Brandeis University Press in Association with Zalman Shazar Center for Jewish History, Hanover 1998, s. 116–139.
- Rejduch-Samkowa I., Samck J., *Some Problems concerning the Bibliography of Jewish Art in Poland*, [w:] *Bibliographies of Polish Judaica. International Symposium, Cracow 5th – 7th July 1988 (Proceedings)*, Kraków 1993, s. 71–110 (*Studia Polono-Judaica: Series Librorum Congressus*, 1).
- Richard Wagner und die Juden*, red. D. Brochmeyer, A. Maayani, S. Vill, Stuttgart–Weimar 2000.
- Ritterman-Abir H., *Nie od razu Kraków zapomniano*, Tel Awiw 1984.
- Romando E., *Bunt ziemi*, Kraków 1928.
- Rose P.L., *Revolutionary Antisemitism in Germany from Kant to Wagner*, Princeton, New Jersey 1990 (rozdz. 20: „Richard Wagner: Prophet of Revolutionary Antisemitism”, s. 358–379).
- Rosenberg H., *Is there a Jewish Art?*, „Commentary” t. 42, 1966, nr 1, s. 57.
- Rosenfeld G.D., *Definig „Jewish Art” in „Ost und West”, 1901–1908. A Study of the Nationalisation of Jewish Culture*, „Leo Baeck Institute Yearbook” t. 39, 1994, s. 83–110.
- Rosenstein E., *Akademia Sztuk Pięknych i środowisko lewicy artystycznej Krakowa (1934–1939)*, [w:] *Cyganeria i Polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, Warszawa 1964, s. 400–414.
- Roth C., *Jewish Art. An Illustrated History*, Tel Awiw 1962.
- Roth J., *Ze wspomnień kapeowca*, [w:] *Cyganeria i Polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, Warszawa 1964, s. 261–268.
- Rożek M., *The Jews of Cracow: a 700-year history*, Kraków 2005.
- Rudnicki S., *From „Numerus Clausus” to „Numerus Nullus”*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 2, 1987, s. 246–268.
- Rudnicki S., *National Democracy, Sanacja and the Jews in the Second Half of the 1930s*, w: *Major Changes within the Jewish People in the Wake of the Holocaust*, Jerozolima 1996, s. 129–142.
- Rudnicki S., *ONR-Falanga czyli antysemityzm totalny*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1991, nr 3, s. 29–59.
- Rudnicki S., *Ritual slaughter as a political issue*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” t. 7, 1992, s. 147–160.
- Rudnicki S., *Żydzi w Parlamencie II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2004.
- Russian Jewish Artists in Century of Change 1890–1990*, red. S. Tumarkin-Goodman, Monachium–Nowy Jork 1995.
- Ruszczyc F.B., Urbański J., *Karykaturzyści polscy. Antologia biograficzna od początków do współczesności*, Warszawa 1994.
- Rutkowska M., Serwański E., *Losy polskich środowisk artystycznych 1939–1945*, Paryż 1987.
- Rybak I.B., Aronsohn B., *Die wegen fun jidischen maleraj*, [w:] *Ojfgang*, Kijów 1919, s. 99–124.
- Rympel M., *Słowo o Żydach krakowskich w okresie międzywojennym*, [w:] *Kopiec wspomnień*, Kraków 1964 (wydanie drugie rozszerzone), s. 556–587.
- Sachar H.M., *The Course of Modern Jewish History*, Nowy Jork 1990.
- Salomon Y., *Zionism and Anti-Zionism in Traditional Judaism in Eastern Europe*, [w:] *Zionism and Religion*, red. S. Almog, J. Reinharz, A. Shapira, Brandeis University Press in Association with Zalman Shazar Center for Jewish History, Hanover 1998, s. 25–43.



- Salon Plastyków Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków* (katalog wystawy), IPS, Warszawa 1936.
- Samsonowska K., *Wyznaniowe gminy żydowskie i ich społeczności w województwie krakowskim 1918–1939*, Kraków 2005.
- Sandauc A., *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku*, Warszawa 1982.
- Sandel J., *Jidisze motiwn in der pojliszn kunst*, Warszawa 1954.
- Sandel J., *Joachim Kahane*, „Nasz Głos” (dodatek do „Foks-Sztyme”) 1958, nr 17, s. 8.
- Sandel J., *Leopold Pilichowski*, „Nasz Głos” (dodatek do „Foks-Sztyme”) 1958, nr 12 (37), s. 8.
- Sandel J., *O Henryku Hochmanie*, „Nasz Głos” (dodatek do „Foks-Sztyme”) 1958, nr 12 (37), s. 8.
- Sandel J., *Plastisze kunst baj Jidn in Pojln*, Warszawa 1964.
- Sandel J., *Sylwetki żydowskich artystów-polstyków, Efroim i Menasze Seidenbeutelowie*, „Nasz Głos” (dodatek do „Foks-Sztyme”) 1958, nr 11 (77), s. 5.
- Sandel J., *Umgekumene jidisze kinstler in Pojln*, t. 1–2, Warszawa 1957–1958.
- SAUR. *Allgemeines Künstler Lexikon die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 1–28, Monachium 1992–2001.
- Schönker H., *Dotknięcie anioła*, Warszawa 2005.
- Scharf R., *Co mnie i tobie Polsko...: eseje bez uprzedzeń*, Kraków 1996.
- Scharf R., *Ein besonderes Volk*, [w:] *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa* (katalog wystawy), pod kierunkiem R. Stanisławskiego i Ch. Brockhausa, t. 1, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1994, s. 214–217.
- Schinagel E., *Pielegnowanie niemowląt. Przewodnik dla matek i pielegniarek*, Kraków 1938.
- Schmidt G.G., *Martin Buber's Perception of the Religious and Ethnic Components of Turn-of-the-Century German Jewry*, [w:] *Jewish Assimilation, Acculturation and Accommodation: Past Traditions, Current Issues and Future Prospects* (Proceedings of the Second Annual Symposium of the Philip M. and Ethel Klutznick Chair in Jewish Civilisation held on Sunday-Monday, September 24–25, 1989), red. M. Mor, Center for the Study of Religion and Society, Creighton University, Lanham–Nowy Jork–Londyn 1992, s. 127–140.
- Schmidt G.G., *The Art and Artists of the Fifth Zionist Congress, 1901*, Syracuse University Press 2003.
- Schurr G., *Le guidargus de la peinture du XIX siècle à nos jours*, Paryż 1983.
- Schütz Ch., *Kunst aus jüdischen Verlagen*, [w:] *Europäische Moderne. Buch und Graphik aus Berliner Kunstverlagen 1890–1933*, Berlin 1989, s. 141–159.
- Schwarz K., *Die Juden in der Kunst*, Berlin 1928.
- Schwarz K., *Jewish Artists of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century*, Nowy York 1949.
- Sed-Rajna G., *L'art juif*, Paryż 1995.
- Sed-Rajna G., *Studies on Jewish Art in the Last Fifty Years. A Survey*, [w:] *Jewish Studies at the Turn of the Twentieth Century* (Proceedings of the 6<sup>th</sup> EAJS Congress, Toledo, July 1998), cz. 2: Judaism from the Renaissance to Modern Times, red. J. Targarona Borrás, A. Sáenz-Badillos, Leiden–Boston–Kolonja 1999, s. 93–105.
- Sefer Kraka, Ir v'Em b'Israel*, red. A. Baumniger, M. Bosak, N.M. Gelber, Jerozolima 1959.
- Sefer Ospitzin: Oshvuyents'im-Oshvits*, red. Ch. Volnerman, A. Burstin, M.S. Geshuri, Jerozolima 1977.

- Severûhin D.Â., Lejkind O.L., *Hudoźniki ruskiej emigracji (1917–1941). Biografičeskij slovar'*, Peterburg 1994.
- Seweryn T., *Wielostronna pomoc Żydom w czasie okupacji hitlerowskiej*, „Przegląd Lekarski” 1967, nr 1, s. 162–183.
- Shimoni G., *The Zionist Ideology*, Brandeis University Press, Hanover–Londyn 1995.
- Shmeruk Ch., *Hebrew-Yiddish-Polish: A Trilingual Jewish Culture*, [w:] *The Jews of Poland Between the Two World Wars*, red. Y. Gutman, E. Mendelsohn, J. Reinharz, Ch. Shmeruk, Hanover–Londyn 1989, s. 285–312.
- Siemek J., *O krakowskim Bratniaku*, [w:] *Cyganeria i Polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, Warszawa 1964, s. 415–432.
- Silberstein L.J., *Others Within and Others Without: Rethinking Jewish Identity and Culture*, w: *The Other in Jewish Thought and History. Constructions of Jewish Culture and Identity*, red. L.J. Silberstein, R.L. Cohn, New York University Press, Nowy Jork–Londyn 1994, s. 1–34.
- Silver K.E., *Jewish Artists in Paris 1905–1945*, [w:] *Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris 1905–1945* (katalog wystawy), red. K.E. Silver, R. Golan, Muzeum Żydowskie, Nowy Jork 1985, s. 13–59.
- Singer B., *Od Witosa do Sławka*, Paryż 1962.
- Skotnicki A.B., Klimczak W., *Spoleczność żydowska w Polsce – zwyczaj i udział w walce o niepodległość. Dwa oblicza krakowskich Żydów*, Kraków 2006.
- Sławoj-Składkowski F., *Nieostatnie słowo oskarżonego*, Londyn 1964.
- Ślesiński W., *Studenci*, [w:] *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, oprac. J.E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesińska, W. Ślesiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 201–444 (*Źródła do dziejów sztuki polskiej*, red. A. Ryszkiewicz, t. 14).
- Śliwa M., *Kwestia żydowska w polskiej myśli socjalistycznej*, [w:] *Żydzi w Małopolsce. Studia z dziejów osadnictwa i życia społecznego*, red. F. Kiryk, Przemyśl 1991, s. 272–288.
- Śliż M., *Galicjyjscy Żydzi na drodze do równouprawnienia 1848–1914*, Kraków 2006.
- Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1–7, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971–2003.
- Słownik malarzy polskich, t. 2: Od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku*, wyboru haseł dokonały: M. Kitowska-Łysiak, I. Kossowska, M. Sitkowska, autorzy haseł: E. Gorządek et al., Warszawa 2001.
- Smith A.D., *Nationalism and Modernism. A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*, Londyn–Nowy Jork 1998.
- Sobieraj M., *Kalendarium Grupy Krakowskiej*, [w:] *Awangarda artystyczna z kręgu KKP. Wystawa Grupy Krakowskiej 1932–1937* (katalog wystawy), Warszawa 1979, s. 47–82.
- Sobieraj M., *Udział Grupy Krakowskiej w organizowaniu życia artystycznego*, [w:] *Leopold Lewicki i Grupa Krakowska (W latach 1932–1937)*, Kraków 1991, s. 75–97.
- Soczyńska A., *Tytus Czyżewski, malarz, poeta*, Warszawa 2006.
- Sokołów F., *Nachum Sokołów*, oprac. A.A. Zięba, Kraków 2006.
- Sosnowska J., *Sztuka w oczach polskiej prawicy do 1939 roku*, „Roczniki Humanistyczne” 46, 1998, z. 4, s. 171–201.
- Sosnowska J., *Etyczny postulat*, „Kresy” 1997, nr 32, s. 169–174.
- Sosnowska J., *Kapiści a sztuka narodowa*, „Twórczość” 1997, nr 3, s. 82–92.
- Sosnowska J., *Kapiści na tle dyskusji o sztuce narodowej*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950* (Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki PAN



- i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie), red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 211–225.
- Sprawozdanie Dyrekcji TPSP w Krakowie z czynności za rok 1906*, Kraków 1907, s. 25–27.
- Sroczyńska K., *Matejko. Obrazy olejne*, Warszawa 1993.
- Śródka A., *Uczni polscy XIX–XX stulecia*, t. 1–4, Warszawa 1994–1998.
- Sroka Ł.T., *Żydzi w Krakowie. Studium o elicie miasta 1850–1918*, Kraków 2008.
- Stanisławski M., *Zionism and Fin de Siècle. Cosmopolitanism and Nationalism from Nordau to Jabotinsky*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2001.
- Starting with the Self. Jewish Identity and its Representation. The Jew in the Text. Modernity and the Construction of Identity*, red. L. Nochlin, T. Grab, Londyn 1995.
- Steffen K., *Jüdische Identität in Polen zwischen den Weltkriegen. Studien zur jüdischen Presse*, w: *Nacjonalizm a tożsamość narodowa w Europie Środkowo-Wschodniej*, red. B. Linek, K. Struve, Opole–Marburg 2000, s. 113–133.
- Steinlauf M., *Polish-Jewish Daily Press*, „Polin” 2, 1987, s. 219–245.
- Stolarska M., *Żydowskie symbole i motywy w sztuce Efraima Mojżesza Liliena. Początki ikonografii syjonistycznej*, „Dzieła i Interpretacje” 8, 2003, s. 35–51.
- Stopnicka-Heller C., *Assimilation: A Deviant Pattern Among the Jews in Interwar Poland*, „Jewish Journal of Sociology” 15, 1973, s. 221–239.
- Stopnicka-Heller C., *Jewish Social Status in Sociological Perspective*, [w:] *Hostages of Modernisation, Studies on Modern Antisemitism 1870–1933. Austria–Hungary–Poland–Russia*, red. H.A. Strauss, t. 3/2, Berlin–Nowy Jork 1993, s. 1135–1152.
- Stopnicka-Heller C., *On the Edge of Destruction. Jews in Poland Between the Two World Wars*, Nowy Jork 1980.
- Stopnicka-Heller C., *Poles of Jewish Background – The Case of Assimilation without Integration in Interwar Poland*, [w:] *Studies on Polish Jewry 1919–1939*, red. J.A. Fishman, Nowy Jork 1974, s. 242–276.
- Stradomski W., *Film żydowski w międzywojennej Polsce*, „Powiększnic” 1990, nr 1–4, s. 95–107.
- Strauss H., *Die Kunst der Juden im Wandel der Zeit und Umwelt. Das Judenproblem im Spiegel der Kunst*, Tübingen 1972.
- Strauss H., *Jewish Art as a Minority Problem*, „The Jewish Journal of Sociology” 11, 1960, nr 2, s. 147–171.
- Strauss H., *On Jews and German Art*, „Leo Baeck Institute Yearbook” 2, 1957, s. 225–269. *Studies on Polish Jewry 1919–1939*, red. J.A. Fishman, Nowy Jork 1974.
- Styrna N., *Artyści żydowscy w Krakowie 1873–1939 = Jewish Artists in Krakow 1873–1939*, katalog wystawy w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, Kraków 2008.
- Styrna N., *Sztuka na łamach wydawanego w Krakowie syjonistycznego „Nowego Dziennika”*, w: *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, red. M. Geron, J. Malinowski, Warszawa 2009, s. 345–356.
- Styrna N., *Żydowskie studenci krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, [w:] *Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje, teoria, praktyka* (Materiały LIII ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 14–16 października 2004), red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005, s. 133–144.
- Świat przed katastrofą. Żydzi krakowscy w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. J.M. Małecki, Kraków 2007.
- Świdarska E., *Tendencje społeczno-kulturowe wśród Żydów polskich w XIX wieku*, „Znak” 1983, nr 2–3, s. 344–360.

- Sygnaty 1933–1939*, oprac. J. Czachowska, Wrocław 1952 (Materiały do dziejów postępowej publicystyki, red. E. Korzeniewska, t. 2).
- Szczenfeld J., *Norbert ze Szczepu Rogate Serce*, „Archipelag” 1985, (marzec), s. 41–42.
- Sztuka dwudziestolecia międzywojennego* (Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1980), Warszawa 1982.
- Sztuka lat trzydziestych* (Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Niedzica, kwiecień 1988), Warszawa 1991.
- Sztyma-Knasiecka T., *Dylematy asymilacji w sztuce Żydów polskich na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Czerpiąc z korzenia szlacheckiej oliwki*, red. J. Stranz, Poznań 2007.
- Sztyma-Knasiecka T., „*Syn swojego ludu*”. *Ideologia syjonistyczna i wątki religijne w twórczości Henryka Glicensteina (1870–1942)*, [w:] *Rzeźba polska przełomu XIX i XX wieku. Studia*, red. J. Malinowski, Warszawa 2007, s. 79–130.
- Sztyma-Knasiecka T., *Syn swojego ludu. Twórczość Henryka Glicensteina 1897–1942*, Warszawa 2008 (Archiwum Sztuki Polskiej XX wieku, t. 3, red. J. Malinowski).
- Szyndler A., *Ostatni rozdział*, „Pro Memorial” 2002, nr 16, s. 94–97.
- Tanikowski A., *Malarze żydowscy w Polsce*, Warszawa 2006–2007, cz. 1–2.
- Tanikowski A., *Ukrzyżowany w talesie. Ikonografia chrystologiczna w sztuce Żydów Polskich i europejskich – zarys problematyki*, [w:] *Figury i figuracje* (Materiały LIV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, 20–22 października 2005), Warszawa 2006, s. 99–125.
- Tarnowska M., *Leopold Pilichowski (1869–1933)*, „Słowo Żydowskie” 2001, nr 25–26 (259–260), s. 14–15.
- Tazbir J. *Od antyjudajizmu do antysemityzmu. Uwagi na temat wspólnoty polsko-żydowskiej*, „Dialog” 2002, nr 60, s. 34–37.
- Tegethoff W., *Sztuka a tożsamość narodowa, Styl, naród, modernizm* (Comité international d'histoire de l'art, Materiały Konferencji 1), red. J. Purchla, W. Tegethoff, Kraków, Monachium 2006, s. 11–24.
- The Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris 1905–1945* (katalog wystawy), red. E.K. Silver, R. Golan, Muzeum Żydowskie, Nowy Jork 1985.
- The Emergence of Jewish Artists in Nineteenth-Century Europe* (katalog wystawy), red. S. Tumar-kin Goodman, Muzeum Żydowskie w Nowym Yorku, Nowy Jork 2001.
- The Encyclopedia of Jewish Religion*, red. R.J.Z. Werblowsky, G. Wigoder, Nowy Jork 1986.
- The Encyclopedia of Judaism*, red. G. Wigoder, Nowy Jork, Londyn 1989.
- The First Buber. Youthful Zionist Writings of Martin Buber*, red. G.G. Schmidt, Syracuse University Press, Nowy Jork 1999.
- The Immigrant Generations: Jewish Artists in Britain 1900–1945* (katalog wystawy), Muzeum Żydowskie, Nowy Jork 1983.
- The Jew in The Modern World. A Documentary History*, red. P.R. Mendes-Flohr, J. Reinharz, Oxford University Press, Nowy Jork–Oxford 1980.
- The Jew in the Text. Modernity and the Construction of Identity*, red. i wstęp L. Nochlin, T. Grab, Londyn 1995.
- The Jew. Essays from Martin Buber's Journal „Der Jude”, 1916–1928*, red. A.A. Cohen, Alabama 1980.
- The Jews: Their History, Culture and Religion*, red. L. Finkelstein, t. 1–2, Nowy Jork 1960.
- The New Standart Jewish Encyclopedia*, red. G. Wigoder, Nowy Jork, Oxford 1992.
- The other in Jewish thought and history: constructions of Jewish culture and identity*, red. L.J. Silberstein, R.L. Cohn, New York University Press, Nowy Jork–Londyn 1994.



- The Paris of Mané-Katz* (katalog wystawy), Muzeum Mané-Katza, Hajfa 1989.
- The Standart Jewish Encyclopedia*, red. C. Roth, Jerozolima, Tel Awiw 1958.
- The Universal Jewish Encyclopedia*, t. 1–10, red. I. Landau, Nowy Jork 1939–1943.
- The Visual Dimension. Aspects of Jewish Art* (Published in Memory of Isaiah Shachar 1935–1977), red. C. Moore, Boulder–San Francisco–Oxford 1993.
- Thon O., *Żydzi a kultura*, [w:] *Udział Żydów w kulturze*, Kraków 1938, s. 6–7.
- Thon-Rostowa N., *Ozjasz Thon. Wspomnienia córki*, Lwów 1938.
- To była hebrajska szkoła w Krakowie. Historia i wspomnienia*, red. N. Gross, Tel Awiw 1989.
- Tomaszewski J., *Mniejszości narodowe w Polsce w XX wieku*, Warszawa 1991.
- Tomaszewski J., *Niektóre problemy historiografii dziejów Żydów w Polsce XX wieku*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1991, nr 1, s. 65–71.
- Tomaszewski J., *Ojczyzna nie tylko Polaków. Mniejszości narodowe w Polsce w latach 1918–1939*, Warszawa 1985.
- Tomaszewski J., *Prasa polska o Żydach polskich wygnanych z Niemiec w październiku 1938 roku*, „Almanach Żydowski” 1997/1998, s. 23–37.
- Tomaszewski J., *Preludium zagłady. Wygnanie Żydów Polskich z Niemiec w 1938 roku*, Warszawa 1998.
- Tomaszewski J., *Rzeczpospolita wielu narodów*, Warszawa 1985.
- Tomaszewski J., *Some Methodological Problems of the Study of Jewish History in Poland between the two Wars*, „Polin” 1986, s. 163–175.
- Tomaszewski J., *Spoleczność żydowska a Polacy w II Rzeczpospolitej*, [w:] *Polska – Polacy – mniejszości narodowe*, red. E. Grześkowiak-Łuczyk, Wrocław 1992.
- Tomaszewski J., *Syjonizm*, [w:] *Żydzi w Polsce. Dzieje i Kultura*, red. J. Tomaszewski, A. Żbikowski, Warszawa 2001, s. 447–460.
- Tomaszewski J., *The Jews of Poland, 1918–1939: An Emerging National Minority*, [w:] *Major Changes within the Jewish People in the Wake of the Holocaust*, red. Y. Gutman, Jerozolima 1996, s. 111–127.
- Tomaszewski J., *The Polish Right Wing Press, the Expulsion of Polish Jews from Germany and the Deportees in Zbaszryn*, [w:] „Gal-ed” on the history of the Jews in Poland. *Special Volume in Honor of Emmanuel Melzer*, red. D. Engel, Tel Awiw 2002.
- Tomaszewski J., *Zarys dziejów Żydów w Polsce 1918–1939*, Warszawa 1990.
- Toulman M., *Hommage à Mané-Katz* (katalog wystawy), Galeric Katia Granoff, Paryż 1963.
- Toward Modernity: The European Jewish Model*, red. J. Katz, Nowy Jork 1987.
- Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928* (katalog wystawy), red. by R. Apter-Gabriel, Muzeum Izraela, Jerozolima 1987.
- Treter M., *Grafika polska XIX i XX wieku*, [w:] *Polska jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, t. 3, Warszawa [b.d.w.], s. 787–795.
- Treter M., *Rzeźba polska od roku 1863*, [w:] *Polska jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, t. 3, Warszawa [b.d.w.], s. 796–804.
- Trevor-Roper H., *Jewish and Other Nationalism*, Londyn 1962.
- Turowski A., *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.
- Unterman A., *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, Warszawa 1994.
- Uratowane dzieła sztuki artystów żydowskich* (katalog wystawy), Żydowski Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych, Warszawa 1949.
- Urbach J.K., *Udział Żydów w walce o niepodległość Polski*, Łódź 1938.
- Urbanowski M., *Nacjonalistyczna krytyka literacka*, Kraków 1997.

- Urbański Z., *Mniejszości narodowe w Polsce*, Warszawa 1932.
- Vital D., *A People Apart. The Jews in Europe 1789–1939*, Oxford 1999.
- Vogler H., *Wyznanie mojżeszowe. Wspomnienia z utraconego czasu*, Kraków 1994.
- Vogler H., *Autoportret z pamięci*, t. 2: *Wiek męski*, Kraków 1979.
- Vollmer H., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, t. 1–5, Lipsk 1953–1961.
- Vries de S.P., *Obrzędy i symbole żydowskie*, Kraków 1999.
- W 3-cią rocznicę zagłady ghetta w Krakowie*, red. M.M. Borwicz, N. Rost, J. Wulf, Kraków 1946.
- W Kazimierzu Wisła mówiła do nich po żydowsku... Malarze żydowscy w kazimierskiej kolonii artystycznej* (katalog wystawy), oprac. W. Odorowski, Muzeum Nadwiślańskie, Kazimierz Dolny 2007.
- Waldman M., *Maurycy Gottlieb 1856–1879*, Kraków 1932, s. 43.
- Wallis M., *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1957*, Warszawa 1959.
- Wapiński R., *Polska na styku narodów i kultur. W kręgu przeobrażeń narodowościowych i cywilizacyjnych w XIX i XX wieku*, Gdańsk 2002.
- Wapiński R., *The Endecja and the Jewish Question*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” 12, 1999, s. 271–283.
- Waszkiel M., *Purim i szopki*, [w:] *Teatr żydowski w Krakowie. Studia i materiały*, red. J. Michalik, E. Prokop-Janiec, Kraków 1995, s. 109–113 (Studia Polono-Judaica: Series Fontium, 3).
- Weeks T.R., *Poles, Jews, and Russians, 1863–1914: The Death of the Ideal of Assimilation in the Kingdom of Poland*, „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies” 12, 1999, s. 242–256.
- Węgrzyniak R., *Wspiański w oczach polskich Żydów*, [w:] *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. J. Błoński, J. Popiel, Kraków 1994, s. 165–189.
- Weiss Y., *Deutsche und polnische Juden vor dem Holocaust: Jüdische Identität zwischen Staatsbürgerschaft und Ethnizität 1933–1940*, Monachium 2000.
- Werner A., *Mané-Katz*, Tel Awiw [b.d.w.].
- Weyssenhoff J., *Cudno i ziemia cudzeńska*, Warszawa 1921.
- What did They Think of the Jews?*, red. A. Gould, Londyn 1991.
- Wiadomości Literackie 1934–1939. Bibliografia zawartości*, oprac. A. Czachowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999.
- Więcej niż niepodległość: polska myśl polityczna 1918–1939*, red. J. Jachymek, W. Paruch, Lublin 2001.
- Wiercińska J., *Artur Markowicz – zarys twórczości*, [w:] *Artur Markowicz 1872–1934* (katalog wystawy), oprac. R. Piątkowska, M. Tarnowska, Warszawa 1994, s. 9–21.
- Wiercińska J., *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.
- Wiercińska J., *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968.
- Wierzbicka A., *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004.
- Wierzbicka A., *Polsko-francuski krytyk Waldemar George i jego poglądy na sztukę*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2004, nr 1–2, s. 145–165.
- Wierzbicka A., *Rosjanie i Polacy w École de Paris. Próba definicji terminu i opisu środowiska*, „Biuletyn Historii Sztuki” 60, 1998, s. 183–201.



- Wiesenberg J., *Maurycy Gottlieb. Szkic biograficzny*, Złoczów 1888.
- Wigoder G., *Słownik biograficzny Żydów*, Warszawa 1998.
- Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945, *malarstwo, grafika, rzeźba, rysunek, fotografia* (katalog wystawy), autor wystawy K. Brakoniecki, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie 1989.
- Wischnitzer R., *Judaism and Art*, [w:] *The Jews. Their Role in Civilization*, red. L. Finkelstein, Nowy Jork 1970.
- Wistrich R., *Between Redemption and Perdition. Modern Antisemitism and Jewish Identity*, Londyn–Nowy Jork 1990.
- Witz I., Zaruba J., *50 lat karykatury polskiej 1900–1950*, Warszawa 1961.
- Włodarczyk W., *Koncepcja sztuki narodowej Władysława Skoczylasa*, [w:] *Władysław Skoczylas. Sztuka – szkoła – państwo*, wybór i oprac. W. Włodarczyk, Warszawa 1984, s. 7–20 (Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie, z. 4).
- Włodarczyk W., *Przeciwnicy kolorystów*, [w:] *Sztuka lat trzydziestych* (Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Niedzica, kwiecień 1988), Warszawa 1991, s. 79–98.
- Włodarczyk W., *Socrealistyczny epizod. Warszawa 1933 – Moskwa 1958*, [w:] *Warszawa – Moskwa. Moskwa – Warszawa* (katalog wystawy) „Zachęta”, red. M. Poprzęcka, L. Jowlewa, Warszawa 2004, s. 63–69.
- Wolitz S.L., ... *Khalyastre, the Yiddish Modernist Movement in Poland: An overview*, „Yiddish” 4, 1981, nr 3, s. 5–19.
- Wolitz S.L., *A Jewish Kulturkampf in the Plastic Arts*, [w:] *The Emergence of Modern Jewish Politics. Bundism and Zionism in Eastern Europe*, red. Z. Gitelman, Pittsburgh 2003, s. 151–177.
- Wolitz S.L., *Between Folk and Freedom: The failure of the Yiddish Modernist Movement in Poland*, „Yiddish” 8, 1991, nr 1, s. 26–42.
- Wolitz S.L., *E.M. Lilien and „Zionist Art”*, „Jewish Affairs” vol. 53, 1998, nr 2, s. 83.
- Wolitz S.L., *The Jewish National Art Renaissance in Russia*, [w:] *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928* (katalog wystawy), Muzeum Izraela, red. R. Apter-Gabriel, Jerozolimka 1987, s. 21–40.
- Wordliczek Z., *Młodość wyznania mojżeszowego na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 1918–1939*, „Krzysztofor” 15, 1988, s. 40–56.
- Wyka K., *Juliusz Feldhorn*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 6, Kraków 1946, s. 395.
- Wynot E.D., *Polish-Jewish Relations, 1918–1939: An Overview*, [w:] *Religion and Nationalism in Eastern Europe and the Soviet Union*, red. D.J. Dunn, Londyn 1987, s. 15–39.
- Wyprawa w 20-lecie* (katalog wystawy), red. K. Nowakowska-Sito, Muzeum Narodowym w Warszawie, Warszawa 2008.
- Wystawa dzieł artystów żydowskich 1918–1939* (katalog wystawy), oprac. K. Brakoniecki, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn 1987.
- Wystawa dzieł żydowskich artystów plastyków męczenników niemieckiej okupacji 1939–1945*, Warszawa 1948.
- Wystawa pamiątkowa z okazji 25-lecia śmierci błp. Samuela Hirszenberga oraz wystawa jubileuszowa z okazji 60-lecia Abrahama Neumana w Żydowskim Domu Akademickim* (katalog wystawy), Kraków 1933.
- Wystawa pośmiertna polskich narodowościowa plastyków zamordowanych przez Niemców* (katalog), Kraków 1945.

- Wyszczelski L., *Polska polityka narodowa wobec mniejszości słowiańskich w okresie międzywojennym*, [w:] *Konflikty narodowościowe w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. S. Helnarski, Toruń 2001, s. 139–153.
- Z biegiem lat...* (Wydawnictwo jubileuszowe z okazji 80-lecia Liceum Ogólnokształcącego im. S. Konarskiego w Oświęcimiu), red. J. Tobiasz, Oświęcim 1995.
- Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1938*, red. J. Starzyński, Wrocław 1963.
- Zajac M., *Kalendarium ważniejszych wydarzeń Żydów w Krakowie 1939–1945*, Kraków 1992.
- Żarnowski J., *Spółeczeństwo Drugiej Rzeczypospolitej 1918–1939*, Warszawa 1973.
- Żbikowski A., *Antysemityzm*, [w:] *Żydzi w Polsce. Dzieje i Kultura*, red. J. Tomaszewski, A. Żbikowski, Warszawa 2001.
- Żbikowski A., *Dzieje Żydów w Polsce. Ideologia antysemicka 1848–1914. Wybór tekstów źródłowych*, Warszawa 1994.
- Żbikowski A., *Żydzi krakowscy i ich gmina w latach 1869–1919*, Warszawa 2001.
- Żbikowski A., *Żydzi*, Wrocław 1997.
- Zbroja B., *Jewish Architects in Cracow 1868–1939*, „Scripta Judaica Cracoviensia” 4, 2006, s. 27–60.
- Zbroja B., *Miasto umarłych. Architektura publiczna Żydowskiej Gminy Wyznaniowej w latach 1868–1939*, Kraków 2005.
- Żebrowski R., *Dzieje Żydów w Polsce. Kalendarium*, Warszawa 1993.
- Żebrowski R., *Dzieje Żydów w Polsce. Wybór tekstów źródłowych 1918–1939*, Warszawa 1993.
- Zechenter W., *Upływa szybko życie. Książka wspomnień*, Kraków 1971.
- Zieliński K., „*Swój do swego*”. *O stosunkach polsko-żydowskich w przededniu Wielkiej Wojny*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2004, nr 3 (211), s. 325–346.
- Zimmerman J.D., *Poles, Jews and the Politics of Nationality. The Bund and the Polish Socialist Party in Late Tsarist Russia, 1892–1914*, Madison, Wisconsin 2004.
- Zineman J., *Historia syjonizmu*, Warszawa 1935.
- Zionism and Religion*, red. S. Almog, J. Reinharz, A. Shapira, Brandeis University Press in Association with Zalman Shazar Center for Jewish History, Hanover 1998.
- Żydostwo polskie swym braciom, którzy walczyli o niepodległość i wolność kraju 1905–1918*, Warszawa 1936.
- Żydowska mozaika polityczna w Polsce 1917–1927: wybór dokumentów, wybór i oprac. C. Brzoza*, Kraków 2003.
- Żydowskie partie polityczne w Polsce 1918–1927*, oprac. C. Brzoza, Kraków 1995.
- Żydzi – polscy* (katalog wystawy), przyg. D. Dec, K. Moczulska, M. Rostworowski, J. Wałek, Muzeum Narodowe w Krakowie, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Kraków 1989.
- Żydzi a lewica: zbiór studiów historycznych*, red. A. Grabski, Warszawa 2007.
- Żydzi a powstanie styczniowe: materiały i dokumenty*, oprac. A. Eisenbach, D. Fajnhauz, A. Wein, Warszawa 1963.
- Żydzi bojownicy o niepodległość Polski. Ilustrowana monografia w opracowaniu zbiorowym*, red. N. Getter, J. Schall, Z. Schipper, Lwów 1938 (reprint: Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa, Warszawa 2002, seria: *Żydzi polscy w służbie Rzeczypospolitej*, red. A.K. Kunert, A. Przewoźnik, t. 1: 1918–1939).



- Żydzi łódzcy, red. A. Machejka, Łódź 2004.
- Żydzi w obronie Rzeczypospolitej (Materiały konferencji w Warszawie 17 i 18 października 1993 r.), red. J. Tomaszewski, Warszawa 1996.
- Żydzi w Polsce. Dzieje i kultura, red. J. Tomaszewski, A. Żbikowski, Warszawa 2001.
- Żydzi w Polsce. Obraz i słowo, red. M. Rostworowski, Warszawa 1993.
- Żyndul J., *Cele akcji antyżydowskiej w Polsce w latach 1935–1937*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1992, nr 1, s. 53–63.
- Żyndul J., *Państwo w Państwie? Autonomia narodowo-kulturalna w Europie środkowowschodniej w XX wieku*, Warszawa 2000.
- Żyndul J., *Z getta do asymilacji. Żydzi w poszukiwaniu tożsamości*, [w:] *Tematy żydowskie*, red. E. Tarba, R. Tarba, Olsztyn 1999, s. 55–72.
- Żyndul J., *Zajścia antyżydowskie w Polsce w latach 1935–1937 – geografia i formy*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1991, nr 3, s. 57–70.
- Żyndul J., *Zajścia antyżydowskie w Polsce w latach 1935–1937*, Warszawa 1994.
- Żytyński S., *Bez rampy i sztampy. Wspomnienia o młodym Krakowie lat trzydziestych*, Kraków 1972.
- Żytyński S., *Szopki Adama Polewki*, [w:] *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, Warszawa 1964, s. 388–399.

## Indeks osób

- Aberdam Alfred 23, 38, 53, 67, 68, 92, 144,  
 166, 167, 200, 220, 247  
*Aberdam José* 23  
*Abramsky Chimen* 232  
 Achad Ha-am właśc. Aszer Hirsz Cwi Ginz-  
 berg 199  
*Adamska-Roubina Kazimiera ps. Ergo* 116  
 Ader Leon 48, 74  
*Adler Henryk* 292  
 Adler Izak 56, 87, 172, 248  
*Adler Jankiel* 218  
*Aimot Jean-Marie* 23  
 Ajsenstadt 108  
 Aleksandrowicz Wilhelm (Wili) 39  
*Allerhand Jacob* 207  
*Almog Shmuel* 8, 14, 207  
 Altman Mosze 264, 265  
 Altman Natan 214  
 Ameisenówna Anna 268  
*Amishai-Maisels Ziva* 25, 26  
 Anders Władysław 257  
 An-ski Szymon właśc. Rapaport Salomon  
 (Szlijme) Zajnwel (Zangwił) 108, 110,  
 170  
 Appelbaum (Applebaum Apfelbaum) Maury-  
 cy (Mojzecz) 42, 43, 65, 138, 169, 251,  
 258  
 Appenzeller Stanisław 177  
 Apte Henryk 49, 51, 52, 94, 125, 209  
*Apter-Gabriel Ruth* 13, 33, 108, 155, 168, 215  
*Arad Dan* 25  
 Archipenko Aleksander 107, 166, 247  
*Ariès Robert S.* 23, 213  
 Aronson Boris 168, 214, 218  
*Aronson Chil* 20, 23  
 Asz Szalom 34, 110, 125  
 Augustynowicz-Dąbrowska Władysława 51,  
 59, 69  
 Axentowicz Teodor 32, 158, 161, 162, 176,  
 247, 251, 254, 255, 261, 266, 278, 281,  
 287  
 Axer Otto 38  
 Bachinger L. 96  
 Bachner Leopold 52, 55, 83, 185, 248  
*Bader Gerszon* 30  
 Badower Józef 49, 50, 58, 59, 79, 163, 164,  
 249  
 Baeck Leo 283  
*Bal Irena* 35  
*Balaban Majer* 8, 49, 50, 58, 109, 111, 126,  
 213  
*Balus Wojciech* 25  
*Baranowicz Zofia* 236  
*Barauchin E.* 191  
 Barbusse Henri 168, 264  
*Bartal Israel* 8, 207, 313  
*Bartnik Renata* 20  
*Batih Mykoła* 198  
 Baudisch Gudrun 189



- Baum Elfriede* 20  
*Bauman Zygmunt* 11  
*Becker Feliks* 20  
Becker-Gundahl Karl J. 286  
Beckman Max 171  
Belina-Prażmowski Władysław 60  
*Bénézit Emmanuel* 20  
Beres Emil 59  
Beres Rudolf 46, 49, 50, 59, 60, 84, 92, 109  
Bergelson Dawid 292  
Berkelhammer Wilhelm 46, 49–52, 62–64, 72, 73, 98, 109, 111, 120, 124, 126, 199  
*Berkowitz Michael* 13, 16, 200, 202, 207  
Berlewi Henryk 215  
Berlinerblau-Seydenmanowa (Seydenmannowa) Dorota 38, 39  
Bernheim Georges 269  
Bersohn Mathias 108  
Berstein-Zinajew Leopold 168, 250  
*Bertz Inka* 33  
Bialik Chaim Nachman 46, 259, 284  
Białogórski Nachman 56, 88, 91, 249  
Biberstein profesor 108  
Bickel Szlomo 264  
Bienenstock Adolf 36  
*Bieniarzówna Janina* 194  
Bierer Zygmunt 38  
Bilińska hrabina 268  
Biliżanka Maria 103  
*Bilski Emily D.* 33, 107  
Birnbaum Henri 119  
Birnbaum Mendel 36, 42, 50, 58, 59, 69, 80, 85, 91, 158, 249  
*Bisanz Hans* 20  
*Blatter Janet* 20  
Blaufuks Arnold (Aron) 13  
Blecher M. 96  
Bleiberg Jakub 112  
*Blejwas Stanisław A.* 11  
Blonder Sasza 96  
*Błoński Jan* 66  
Blum J. 39  
Blum Leon 124  
Bołoz-Antoniewicz Jan 260  
Bonnard Pierre 178  
Boruchowicz (Borowicz) Michał Maksymilian 94, 103  
*Borzymińska Zofia* 9, 18, 19  
Boulanger Masza 287  
*Bowlt John E.* 13  
*Boyé Marie* 23, 25  
Boy-Żeleński Tadeusz 98  
Boznańska Olga 79, 260  
Brandstätter Mordechaj Dawid 277  
Brandstätter Roman 125  
*Braun Helmut* 24  
Braun profesor 40  
Brauner Wincenty 192  
Breiter Emil 33  
Brenner Juliusz 94  
*Brochmeyer Dieter* 206  
Bronner Irena 147, 314  
*Bronsztejn Szyja* 7, 238  
*Brus-Malinowska Barbara* 20, 23  
Brzeski Janusz Maria 53, 69  
*Brzoza Czesław* 7, 8, 16, 111, 123, 124, 243, 244  
Brzozowska Krystyna 274  
Buber Martin 33, 34, 120, 199, 202–204, 206  
Buch Mieczysław 38  
Buchbinder Szymon 29, 30  
Budko Józef 168  
*Bujniewicz Herman-Napoleon* 242  
*Bułat Mirosława* 40, 105, 137  
*Bunikiewicz Witold* 170  
*Cała Alina* 11, 20  
Cassirer Paul 275  
Celnikier Izaak 285  
Cemach Nachum Dawid 172  
Centnerszwerowa Stanisława 43  
Cetić Milan 180, 288  
Cézanne Paul 135, 166, 175  
Chagall Marc 49, 107, 166, 172, 192, 217, 219  
*Chajn Leon* 42  
*Charmet Raymond* 20  
Chirico Gorgio de 129  
*Chmielewska Agnieszka* 223  
*Chrobak Józef* 173

- Chrzanowska Agnieszka* 23, 191, 192  
 Chwistek Leon 111–115, 179  
 Cisiowski Romuald 274  
*Cohen Richard I.* 108, 215  
*Cohn-Wiener Ernst* 218  
 Cormon Ferdynand 169, 250, 269  
 Cukierman Bencjon (Zuckerman Ben Zion) 25, 53, 76, 155, 168, 169, 194, 196, 214, 220, 225, 250  
 Cybis Bolesław 174  
 Cybis Jan 64, 65, 79, 132, 134, 194, 235  
 Cygler Samuel 22, 38, 42, 53, 67, 68, 78, 79, 92, 145, 169, 170, 214, 251, 252, 258  
 Cynk Florian 188, 259, 270  
*Czachowski Kazimierz* 147  
*Czajeczka Bogusława* 42  
 Czaj-Goldhuber Izydor zob. Goldhuber (Czaj) Izydor  
 Czajkow Josif 214  
 Czajkowski Józef 156  
 Czajkowski Stanisław 156  
 Czerniaków Adam 291  
 Czyżewski Tytus 66, 111, 114, 223  
  
*Daab Aleksandra* 22, 170  
*Dalecka Teresa* 47  
*Dancyger Józef* 109  
*Dankowicz Alina* 25  
*Dankowicz Henryk* 25  
 Datyner Henryk 278  
 Daumier Honoré 95, 98, 134, 177  
*Davies Norman* 232  
 Dąbrowska Maria 10  
*Dąbrowski Mieczysław* 160, 176, 178, 180  
 Dąbrowski Stanisław 51, 59, 69  
 Delaroche Paul 216  
 Delaunay Robert 166, 219  
 Derain André 166, 175  
*Deutsch A.-H.* 22  
 Dębicki Stanisław 38, 291  
 Diamand Wanda 181, 280  
*Dobrowolski Tadeusz* 181  
*Dobrowolski Władysław Józef* 98 (?), 105, 135  
*Dobrzycki J.* 64  
 Dornhelmowie bracia 191  
 Dostojewski Fiodor 265  
  
 Drumont Eduard-Adolphe 240  
 Dubnow Szymon 172, 214  
*Duda Eugeniusz* 24, 43  
*Dudek-Bujarek Teresa* 22, 156–158  
 Dunikowski Xawery 79, 190, 284  
*Dutkiewicz Józef E.* 24, 27, 36, 47, 88  
 Dyck Van Anton 79  
  
*Edouard-Joseph* 20, 21  
 Ehrenpreisowa J. 73  
 Ehrman Herman 55, 56, 78, 86, 91, 182, 214, 252  
 Eichman Adolf 283  
 Einstein Albert 107, 170  
*Eisenbach Artur* 8  
 Ekier Anda 125, 264  
 Eliowicz Maksymilian 291  
*Engel David* 90  
 Epstein Jehudo 107  
 Epstein Tadeusz 60  
 Erlich 39  
  
 Fajans Maksymilian 27  
 Fajgenbaum Szaja 43  
 Fajnhauz Dawid 8  
 Fatat Julian 32, 35, 150, 155, 156, 254, 260  
*Falik H.* 173  
 Farrère Claude 274  
*Fater Isaschar* 15, 245  
 Faure Elie 118  
 Feiner Leon 39  
 Feldhorn Juliusz (ps. Jan Las) 83, 84, 94, 126, 140, 143, 146, 147, 154, 177, 185, 208, 209  
 Feldman Wilhelm 10  
 Fenichel (Fenischel) Abba 38, 56, 91, 170, 214, 253  
 Feuerring Maksymilian 43  
 Filipkiewicz Stefan 133, 156, 157  
 Filipowicz Kornel 136  
 Finder M. 73  
 Finkelstein H. 203  
 Finkelstein Samuel 36, 39, 52, 53, 69, 247  
*Fischer Jens Malte* 206  
 Fischlowitz Leon 48, 49, 51, 52, 65, 70, 77  
 Fishman David E. 14



- Fishman Joshua A.* 11  
*Fiszer Artur* 30, 31  
 Flach Józef 60  
*Fleischman Ignacy* 81, 82, 153, 191  
*Fleuriot Zénaïde* 274  
*Fogel Paul* 23, 25  
*Förster (Ferster) Karol ps. Charlie* 39, 51, 52, 77, 79, 91, 105, 126, 177–179, 181, 201, 225, 253, 282  
*Freedman Luba* 168  
 Freidberg 39  
 Freilich radca 108  
 Freilichówna dr 109  
*Freimanówna L.* 64  
 Frenkiel, chemik 268  
 Frenklowa 73  
 Freud Zygmunt 107  
 Freund Szalom 39, 137  
 Fromowicz-Nassau Maria 38, 42  
 Fromowicz-Stillerowa Henryka 71, 148, 153  
 Frydman (Friedman) Feliks 17, 43, 291  
*Fuks Marian* 9, 10  
  
*Galczyński Konstanty Ildefons* 243  
*Gamzu Haim* 24  
 Ganszyniec (Gansiniec) Ryszard 244  
*Gauthier Maximilien* 23, 24  
*Gawel Katarzyna* 41, 104, 105  
 Gąsowski Tomasz 11  
 Gebirtig Mordechaj 39, 276  
*George Waldemar* 23  
 Georges-Michel Michel 117  
 Geppert Eugeniusz 79, 98  
 G erome Jean-L eon 270  
*Geron Małgorzata* 13  
 Getter Norbert 8  
 Giełdziński Lesser 108  
 Gieryski Aleksander 122  
 Gieryski Maksymilian 122  
 Ginsburg baron 269  
 Ginzberg Aszer Hirsz Cwi zob. Achad Ha Am  
*Gitelman Zvi* 14, 215  
 Glasner (Glassner) Jakub 22, 32, 36, 42, 49, 51, 59, 155–158, 254  
 Glicenstein Henryk (Henoeh, Enrico) 32–34, 106, 164, 257, 270, 289  
 Gogh Vincent Van 98, 175, 186  
*Golan Romy* 21  
*Goldberger Ruth* 25, 234  
 Goldfluss Leon ps. Leon Arten 103  
 Goldhuber (Czaj) Izydor 43, 49, 50, 52, 56, 59, 77, 256  
 Goldstein Maksymilian 262  
 Goldwasser Pinchas 40, 49  
*Gorz dek Ewa* 21  
*Gorzowski Marian* 31  
*Go cinna H.* 180, 189  
 Gotard Jan 174  
 Gotlib Henryk 36, 39, 64, 116–118, 223  
 Gottlieb Leopold 32, 33, 36, 62, 79, 82, 252, 283, 292  
 Gottlieb Marcin 29  
 Gottlieb Maurycy 13, 28–33, 45, 46, 49, 59–65, 71, 72, 75, 77, 79, 81, 92, 105, 106, 120, 137, 138, 141, 152, 213, 217, 219, 234, 235, 245  
 Gottlieb Seweryn 22, 33, 72, 73  
 Goya Francisco 95  
 Grabschrift-Taffet Helena 56, 91, 184, 214, 257  
*Grabski Józef* 20  
 Granoff Katia 23, 248  
*Greenbaum Abraham* 11  
 Greiner 164, 289  
 Grocholski Adam Zdzisław 48  
*Grodziski Stanisław* 7  
*Grońska Maria* 21, 157  
 Grosbart Herc (Grossbart Herz) 69, 167, 264  
*Gross Natan* 15, 147  
 Grossman Hugo 42  
 Grosz George 171  
 Grottger Artur 154  
 Grünberg Wolf 55, 56, 83, 85, 87, 91, 185, 187, 257  
*Gryglewicz Tomasz* 23, 25, 167, 196  
*Guralnik Nehama* 215  
 Gurewicz Mojżesz 195  
 Gutajner Abe 275  
 Guterman Abraham 43

- Gutman Yisrael* 16  
*Gysis Nicolaus* 292  
 Haalen Van 176, 281  
*Haffika Aleksander* 16  
 Halicka Alicja 38  
*Halicki Mikołaj* 242  
 Halpern Izaak (Ignacy) 39, 73  
 Hanak Anton 188, 262  
 Haneman Max 36, 43  
 Hanft Chaim (Hanoft) 43, 169, 193, 251, 257  
*Hartglas Apolinary* 124, 224  
 Hašek Jaroslav 254  
 Hecht Józef 36  
 Helzel 40  
 Herling-Grudziński Gustaw 136  
 Herschdörfer Ozjasz 40, 42, 49–52, 55, 58, 59, 65, 78, 83, 84, 94, 98, 102, 128, 141, 147, 148, 171, 198, 209, 222, 258  
 Herstal Stanisław 216, 221, 222  
 Herszaft Adam (Abram) 43  
 Herzl Theodor 199, 201, 202, 206, 207  
 Heyman Hilda 22, 56, 86, 179, 259  
 Hilfstein Chaim 48, 49, 87, 88, 199, 212  
 Hinzelmann Hans Heinz 274  
 Hirszenberg Henryk 75, 76, 106  
 Hirszenberg Samuel 29–31, 33–37, 49, 71–75, 79–81, 106, 120, 137, 142, 152, 205, 217, 219, 268, 270, 274  
 Hirszfang Ignacy 36, 52  
 Hirszfeld Ludwik 107  
*Hlembotska Halyna* 21  
 Hoberg Reinhold 157  
 Hochman Henryk (Heszal) 33, 36, 42, 50–52, 58–60, 79, 85, 88, 106, 155, 188–190, 259, 260, 262, 283  
 Hofer Jechiel 265  
 Hofman Vlastimil 62, 79, 82  
 Holbein Hans 79  
*Holender-Holiński Alfred* 213  
 Hołowko Tadeusz 244  
 Holzer Jerzy 9, 11, 244  
 Holzer Rachel (Holcer Rachela) 137  
 Honigman Henryk 56, 84, 88, 91, 181, 260  
*Horodyński Światosław* 198  
 Horowitz Beer (Ber) 39, 83, 90, 91, 103, 148, 172, 261  
 Horowitz Maurycy 73  
 Hrynkowski Jan 51, 59, 69  
 Huberman Bronisław 245  
*Hurajewicz M.* 10, 241  
*Husarski Wacław* 192  
*Husakowska-Szyszko Maria* 23, 167  
 Idenbaum Leon 214  
 Iglowski Norbert zob. Nadel Norbert  
 Imber Samuel Jakub ps. Jan Niemiara, Sz. Jakobi 103  
 Immerglück Ralf 50, 56, 58, 69, 83, 88, 91, 161, 162, 173, 261  
 Immerglück Ryszard 25  
*Israel Eva* 24, 25, 216  
 Israëls Jozef 151, 159, 216  
 Jabłoński Mieszko 53, 69, 70  
*Jachimczyk Maciej* 232  
*Jakimowicz Irena* 182, 252  
*Janoniene Ruta* 21  
 Jarema Józef 140  
 Jarocki Władysław 47, 48, 60, 62, 82, 157, 180, 249, 252, 253, 257, 266, 274, 276, 279, 284, 288, 289, 293  
 Jawlenski Aleksiej 169, 250  
*Jaworska Janina* 21  
*Jędrzychowska Anna* 47  
*Jeleniewska-Ślesińska Jadwiga* 24, 27, 36, 47, 88, 182  
*Jowlewa Lidia* 71  
*Juryś Roman* 135  
 Kahane Joachim 49, 50, 58, 59, 191, 262  
 Kalinowski Lech 23, 167  
*Kalinowski Witold* 205  
*Kallas (Korngut) Aniela* 151  
 Kamiński Zygfryd 43  
 Kamińska Ida 264  
 Kamocki Stanisław 184, 257  
 Kanelba (właśc. Rajmund Kancelbaum) 186, 294  
 Kanfer Irma 96, 102, 103, 294  
 Kanfer Marek Mordechaj 143



- Kanfer Mojżesz 39–42, 44, 46, 49, 68, 76,  
81, 82, 93, 103, 104, 110, 111, 121, 125,  
126, 143–146, 161, 174, 200, 206, 208,  
213, 219, 220, 225, 233
- Kantor Tadeusz 173
- Kaplan Marion* 11
- Kaplicki Mieczysław 72, 82
- Kaplicki Mikołaj 106
- Kapralski Sławomir* 16, 147
- Kästner Erich* 254
- Katz (Marek?) reżyser 103
- Katz Jacob* 206
- Kaufmann Izydor 106, 264
- Kazimierz Wielki, król polski 114
- Kempa Andrzej* 21
- Kenig Leo 214
- Kerner (Koerner) Zygmunt 263
- Kerner Henryka (Henrietta) 49, 50, 59, 179,  
188–190, 262
- Kikoïne Michel 167, 169
- Kisling Mojżesz 33, 36, 49, 79, 136, 159,  
175, 268
- Kitowska-Eysiak Małgorzata* 21
- Kitz Marcin 38
- Klahr Artur 36
- Klatzkin Jacob* 21
- Kleczyński Jan* 175
- Kleinman (Kleinmann) Fryc (Fryderyk) 22,  
53, 71, 164–166, 263
- Klimczak Władysław* 8
- Klinger Max 171
- Kluczniok Alojzy* 103
- Kococik Małgorzata 22, 175, 201
- Kohn (Adolf?) 106
- Kolatt Izrael* 199
- Koller Gabriele* 20
- Kolnik Artur 24, 25, 36, 53, 69, 167–169,  
177, 264
- Konarski Marian 237, 238
- Konstantynów Dariusz* 25, 31, 116, 208
- Kopera Feliks 43, 48, 60, 61, 63, 69, 71, 78,  
79, 115, 244, 258
- Korngold Syriusz 79, 116, 118, 119, 177,  
178, 201, 225, 265
- Korzeń Natan 22, 56, 88, 174, 175, 201,  
265
- Kossak Jerzy 122, 262
- Kossak Wojciech 116, 122, 262
- Kossowska Irena* 21
- Kot A. 260
- Kot Julian* 186
- Kotarbiński Miłosz 284, 285
- Kotarbiński Tadeusz 244
- Koterba Henryk 285, 286
- Kotsis Aleksander 122, 270
- Kozakiewicz Stefan* 147
- Kragen Wanda* 212
- Krakowski Piotr* 194
- Krämer M.* 21
- Kramszyk Roman 36
- Krapf-Weiler Almut* 20
- Kreisler Edward 106
- Krémègne Pinchus 169
- Krestin Lazar 278
- Kretz Leopold 38
- Kronenberg Leopold 10
- Krościeński nauczyciel 262
- Krupa Władysław 260
- Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania* 180
- Krzywicka Irena 98
- Krzyżanowski Konrad 268
- Krzyżański Józef 53, 69
- Kubicki Bronisław* 242
- Kucielska Zofia 18
- Kulikowska-Korzeniewska Anna* 15, 37
- Kuna Henryk 33, 36, 79, 189, 242, 257
- Kunert Andrzej Krzysztof* 8
- Kunicki Stanisław 260
- Künzl Hannelore* 203
- Kupfer Franciszek 8
- Kurek Jalu 143, 146
- Kwaśniewski Mikołaj 60, 80, 82
- Kwiatkowski Maciej* 26
- Landau Rafał 42, 46, 48, 49, 60, 61, 109
- Landau-Czajka Anna* 11
- Landau-Eigerowa Hanka 53, 55, 56, 80,  
102, 105, 184, 190, 266
- Landsberger Franz* 218
- Langerman Henryk 43
- Langrodzka Gedalia 73
- Las Jan zob. Feldhorn Juliusz

- Laszczka Konstanty 62, 79, 188, 259, 271, 287  
*Lau Jerzy* 105  
*Lauterbach Artur* 191, 205  
*Lazer Dawid* 45, 46  
 Lazerowa (Hanna?) 103  
*Leinwand Aleksandra J.* 155  
 Lejbowski Mojżesz 18  
*Lejkind Oleg. L.* 21  
 Lejwik (Lewik, Leivick) Halper (Halpern) 110, 256  
 Lentz Stanisław 174, 265, 291  
 Leser Bala (Woźna Zofia) 38  
 Lesser Aleksander 27, 108  
*Leśnodorski Zygmunt* 143  
*Lewalski Krzysztof* 240  
 Lewbin Hyman 35  
 Lewicki Leopold 47, 194  
 Lewin Julian 195  
 Lewkowicz (z d. Immerglück) Lola 267  
 Lewkowicz Leon 19, 36, 40, 42, 43, 46, 49–52, 54–56, 65, 80, 83, 84, 87, 88, 90, 91, 100–102, 134, 161, 162, 173, 225, 234, 259, 266  
 Lewkowiczówna Hanka 56, 90, 91, 97, 190, 264, 267  
*Leyko Małgorzata* 15, 37  
*Leżeńska Katarzyna* 172  
 Lhote André 259  
*Librett Jeffrey S.* 206  
*Lichten Józef* 11  
 Lichtenstein Izaak (Icchak) 36, 214  
 Lichtman Rebeka 268  
 Lieberman Max 107, 151, 159, 170, 217  
 Liebeskind Józef 33, 35, 73, 79, 94  
 Lilien Efraim Mojżesz (Maurycy) 29, 30, 36, 82, 152, 168, 203, 292  
*Lisek Joanna* 18, 37, 208  
 Löffler Leopold 270, 291  
*Lorenz Dagmar C.G.* 16  
 Lorrains Jean-Paul 275  
 Löw Chaim 99, 102, 103  
 Löwenkron inżynier 33  
 Łukaszewicz Piotr 18, 165  
 Łuszczkiewicz Władysław 30, 270  
*Maayani Ami* 206  
 Mahler profesor 108  
*Mahler Raphael* 8  
 Mahlerowa R. 40  
*Mahrov Kirill V.* 21  
 Majmonides Mojżesz 107  
*Majzner Henryk* 120  
 Makarewicz Jerzy 236  
*Makarewicz Maciej* 25, 234, 236  
 Makowski Tadeusz 159, 268, 291  
 Malczewski Jacek 32, 38, 79, 89, 261, 274, 291  
*Matecki Jan M.* 194  
*Malinowski Jerzy* 12, 13, 16–25, 27, 29, 31, 33, 35, 36, 39, 152, 165, 167, 169, 170, 174, 175, 187, 190, 192–194, 198, 201, 214, 215  
*Matkiewicz Adam* 23, 167  
 Mané-Katz (Emmanuel Katz) 23, 51, 65, 166–168, 214, 219, 220, 269, 270  
 Mandelbaum Efraim 36, 53, 68, 69, 83, 159, 160, 167, 214, 268  
 Mandelsztam Osip 269  
 Manger Itzik 264  
*Manor Dalia* 35  
*Manor Genia* 25  
*Manor Nachum* 25  
 Mantel doktor 103  
 Marc Franc 172  
 Marcoussis Louis 36, 38  
*Marcus Joseph* 243  
 Margolis 39  
*Markiewicz Henryk* 11  
 Markowicz Artur 22, 29, 30, 32, 35, 40, 42, 52, 53, 62, 76, 81, 82, 89, 146, 150–153, 155, 156, 158, 159, 162, 233, 270, 282  
 Marks Karol 107  
 Markus Ludwik (Marcoussis Louis) 36  
 Marr Wilhelm 240  
*Martin Sean* 16, 20  
 Matejko Jan 10, 28–32, 60, 64, 79, 145, 219, 270, 296  
 Matisse Henrie 167  
 Matzner-Abelesowa R. 55, 83, 91, 179, 272  
*Mayer Anna* 21  
*Mazars Pierre* 23



- Maziariska Jadwiga 281  
 Mehoffer Józef 32, 79, 151, 159, 183, 264,  
 268, 274, 277, 289  
 Meidner Ludwig 172  
 Meisels I. 73  
 Meiselsowa Janina 73  
*Melzer Emanuel* 24, 25, 86, 244  
*Melzer Shoshana* 24, 25  
*Mendelsohn Amitai* 25, 26  
*Mendelsohn Ezra* 10, 11, 13, 16, 25, 28, 202,  
 232, 245  
 Menkes Zygmunt 38, 79, 134, 165, 167,  
 177, 247, 248, 263  
 Menkesowa Aniela 195  
 Mense Carl 164  
 Merkel Jerzy 33, 36, 38, 73  
 Messer Abraham (Adolf) 36, 37, 77, 162  
*Michalik Jan* 15, 38, 41, 96  
 Michałowski Piotr 122  
 Michalski Konstanty 47  
*Miernik Grzegorz* 8  
 Mifelew profesor (Nachman?) 103  
*Milewska Wacława* 82  
 Miłosz Czesław 241, 243  
*Milton Sybil* 20  
 Minc Benjamin 72  
*Minich Marian* 190  
 Minkowski Maurycy 36  
*Misiak Michał* 26  
 Misky Ludwik 156  
 Modenstein Dawid 29, 30  
 Modigliani Amadeo 106  
 Molkner Władysław 51, 52, 108  
 Mondszajn Szamaj (Mondzain Simon) 36  
 Monet Claude 175  
 Morewski Abraham 256  
 Mortkowicz Jakub 10  
 Müller Ignacy 54, 57, 92, 94, 111, 120, 148  
 Müller Szymon 36, 39, 42, 43, 49–56, 58,  
 59, 67, 69, 80, 83, 91, 160, 272  
 Müller-Madej Stella 273  
 Mysłakowski (Zygmunt?) 98  
 Nachsatz 73  
 Nacht-Samborski Artur 36, 37, 58, 247,  
 282  
 Nadel Norbert ps. Norbert Iglowski 24, 49–  
 52, 56, 58, 59, 68–70, 77–80, 82–84, 90,  
 93, 98, 111, 116–119, 126–128, 134, 140,  
 141, 145, 171, 177, 185, 233, 273  
 Nadel Zygmunt 77  
 Nadelman Eli 32, 33  
 Nadi Celina 101  
*Nardelli Zdzisław* 105  
 Natanson Bronisław 10  
*Natter G. Tobiasz* 21  
 Nebenzahl-Wistrich Gizela 53, 78, 136,  
 183, 274  
 Neuman Abraham 22, 32, 33, 36, 42, 50–  
 52, 56, 58, 59, 65, 67, 73, 79, 82, 85, 88,  
 89, 91, 94, 95, 128, 137, 155–158, 213,  
 214, 220, 274, 276, 283  
*Nieszawer Nadine* 23, 25  
*Nordau Max* 202, 207  
 Nossig Alfred 34, 142, 245  
*Nowacki Kazimierz* 31, 37  
*Nowaczyński Adolf* 113  
 Nowak Julian 60  
 Nussbaum Abraham 40  
  
*O'Hana Jacques* 23  
 Oberländer N. 49  
 Obrębska-Steiber Maria 285  
*Ofek Ruthi* 203  
*Olczak-Ronikier Joanna* 10  
*Olivera Manuel Duarte de* 203  
 Olszewski Andrzej K. 194  
*Oltuski Ilona* 35  
 Orłowa Chana 214  
 Ormicka Salomea 268  
 Ormicki Fryderyk 268  
 Orszulski Roman 53, 69  
*Osińska Katarzyna* 172  
 Osostowicz Stanisław 182, 192, 252  
 Ostrowski Witold 48, 60  
 Ostrzeża Abraham 43, 107  
  
 Pagnol Marcel 249  
 Pankiewicz Józef 32, 36, 38, 158, 160, 180,  
 278, 288  
*Paryska-Radwańska Zofia H.* 21  
*Paryski Witold* 21

- Pasternak Borys 170  
 Pasternak Leonid 170  
*Patai Raphael* 200  
 Pautsch Fryderyk 60, 180, 252, 266, 276, 288, 293  
*Pawlikowski Michał* 10  
*Peillex Georges* 23  
*Pelli Moshe* 9  
 Pelzing-Schönwetterowa 103  
 Percc Icchak (Icchak) Lejba 110, 258, 292  
 Petit George 269  
 Petlura Semen 153  
 Pfefferberg (Pfeferberg) Jakub (Jakób) 40, 42, 49, 50, 52, 54–56, 80, 83, 84, 87, 91, 276  
*Piątkowska Renata* 13, 19, 20–22, 25, 39, 151, 164  
 Picasso Pablo 135, 166, 269  
 Pieniążek Józef 132, 133  
 Pieńkowski Stanisław 10, 240–243  
 Pietrow Eugeniusz 254  
 Pilichowski Leopold 34, 46, 141, 152, 226  
 Piłsudski Józef 85, 213, 244  
 Pissarro Camille 106  
 Piwowar Lech 98  
*Plakolm-Forsthuber Sabine* 189  
 Plutzer Aleksander 24, 56, 174, 214, 277  
*Pobóg-Malinowski Władysław* 243  
 Pochwalski Kasper 282  
*Podhorizer-Sandel Ernestyna (Erna)* 17–19, 22, 46, 81, 140, 166  
*Podoski Wiktor* 242  
*Poklewski Józef* 242  
*Pollakówna Joanna* 21, 22, 24, 177  
*Polonsky Antony* 15, 232  
*Połujan Katarzyna* 21, 164  
 Pomer Stefan 125  
*Pomeranz M.* 53  
*Popiel Jacek* 66  
*Poprzeczka Maria* 29, 71  
*Porębski Mieczysław* 23, 194  
 Powolny Michael 189  
*Prokop-Janiec Eugenia* 15, 38, 41, 96, 105, 143, 243, 245  
 Pronaszko Andrzej 62, 79, 256  
 Pronaszko Zbigniew 62, 79, 235, 273  
 Pruszkowski Tadeusz 116, 174, 265, 266, 284, 285, 294  
*Pruszyński Ksawery* 243  
*Przewołnik Andrzej* 8  
*Putrament Jerzy* 244  
 Rabinowicz Henryk 53, 78, 79, 174, 175, 278  
 Radlińska Anna 248  
*Ragon Michel* 23  
 Rapacki Józef 157  
 Rapaport Salomon Zajnwel zob. An-ski Szymon  
 Rappaport Henryk 49  
 Regenbogen Ezriel 24, 36, 37, 40, 42, 46, 49, 50, 58, 59, 80, 81, 162, 214, 278  
*Regenbogen Lucian* 21, 25  
 Reich-Sielska Margit 38  
*Reinharz Jehuda* 8, 14, 16, 207  
 Reinfeld Karol 72  
 Rembrandt van Rijn 79  
 Rennert Artur 265, 279  
 Renoir Auguste 175  
 Reuven Rubin 25, 264  
 Reymont Władysław 10  
 Richter Antonina (Tova Richter) 56, 85, 181, 214, 279  
 Rilke Reiner Maria 170  
 Ringel Michał 124  
 Rodin Auguste 188, 259  
 Rolicki Bernard 43  
 Romando Emil zob. Schinagel Emil  
*Rose Paul Lawrance* 206  
 Rosen Paweł 188, 259  
 Rosenbaum Mojżesz 53, 80, 83, 84, 91, 192, 193, 280  
 Rosenblum Dawid 10  
 Rosenblum Leon 32, 36, 38  
 Rosenblum Luiza (Libussa, Ludwika) 38  
 Rosenhauch pułkownik 49  
*Rosenstein Erna* 135  
 Rosset Tomasz F. de 242  
*Rost Nella* 214  
*Rostworowski Karol Hubert* 242  
*Rostworowski Marek* 18  
*Roth Cecil* 21, 23



- Roth Joseph* 125, 135, 201, 225  
*Rouault Georges* 167  
*Rousseau Henri* 177  
*Rubiński Mojżesz* 51, 52, 83, 280, 283  
*Rudnicki Szymon* 86, 199  
*Rudzka-Cybisowa Hanna* 134  
*Rürup Reinhard* 33  
*Ruszczyc Ferdynand B.* 21, 153  
*Rutkowski Kazimierz* 98, 115  
*Rybak Isachar Ber* 214, 217, 218  
*Rybakow Iwan* 250  
*Rympel Edyta* 280  
*Rympel Manuel (Emanuel, Mundek)* 19, 20, 56, 86, 135, 182, 280, 281  
*Rynecki Mojżesz* 43  
*Ryszkiewicz Andrzej* 24, 27, 36, 47, 88, 182  
  
*Saletra Wojciech* 8  
*Salmon André* 248  
*Salomon Yosef* 14  
*Sandaucur Artur* 136  
*Sandel Ernestyna* zob. Podhorizer-Sandel Ernestyna  
*Sandel Józef* 18, 22, 81  
*Sandqvist Tom* 26  
*Saski Sylwester* 132, 133  
*Schönker Leo* 42, 46, 49–51, 55, 56, 58–60, 72, 74–76, 78, 79, 84–86, 94, 106–109, 116, 120, 126, 141, 142, 171, 180, 181, 191, 200, 214, 215, 225, 226, 283  
*Schall Jakub* 8  
*Schatz Borys* 35, 36, 65, 206  
*Schenkel J.* 49, 51  
*Schermant* 108  
*Schinagel (Szinagel) Emil ps. Romando Emil* 55, 58, 59, 68, 71, 75, 77, 79, 80, 83–86, 93, 94, 111, 116–118, 120, 126, 127, 130, 138–140, 169, 175–178, 180, 181, 194, 201, 220  
*Schinagel Anna* 282  
*Schinagel Artur* 94, 99  
*Schinagel Waldemar* 282  
*Schipper Ignacy* 16  
*Schipper Zygmunt* 8  
*Schlang Fabian* 30  
*Schmelkes Mojżesz* 61  
  
*Schmidt-Rottluff Karl* 168, 177  
*Schneid Otto* 94, 111, 120, 221  
*Schönker Henryk* 25, 225  
*Schorr Z.* 264  
*Schrimpf Georg* 164  
*Schulsteins Moses* 265  
*Schulz Bruno* 42  
*Schurr Gérard* 21  
*Schwanenfeld Mojżesz* 53, 76, 127, 180, 192, 284  
*Schwartz Morris* 264  
*Schwarz Karl* 72, 218  
*Schwarzbart Ignacy* 124  
*Seiden Zygmunt* 49, 50, 52, 91, 93, 214, 284  
*Seidenbeutel Efraim (Efroim)* 22, 56, 174, 175, 284, 285  
*Seidenbeutel Józef* 175, 284, 285  
*Seidenbeutel Menasze* 22, 56, 174, 175, 284, 285  
*Seifert Dawid* 36, 43  
*Seinfeld Abraham* 39, 40, 48, 49  
*Severühin D.Á.* 21  
*Seweryn Tadeusz* 53, 69  
*Shapira Anita* 8, 14, 207  
*Shmeruk Chone* 16, 143  
*Siarzewski Michał* 26  
*Sichulski Kazimierz* 178, 264, 289  
*Silberstein Henryk* 52, 68  
*Simon Lucien* 254  
*Singer-Schinnerl Susi* 189  
*Siódmak Adolf* 58  
*Sitkowska Maryla* 21  
*Skarżanka Hanna* 281  
*Skoczylas Władysław* 158, 183, 284, 285, 294  
*Skotnicki Aleksander B.* 8  
*Skrzynecki Piotr* 281  
*Śłodki Marcei* 162, 167, 168, 174, 286  
*Sobieraj Małgorzata* 190, 235  
*Sochaczewski Herman* 72  
*Soczyńska Agata* 114, 223  
*Soldinger Antoni* 24, 36, 42, 49, 50, 52, 59, 80, 84, 88, 91, 158, 159, 287  
*Sołtysowa Zofia* 30  
*Sommerstein Emil* 124

- Sosnowska Joanna* 25, 223  
 Soutine Chaim 107, 167, 169, 175  
 Sperber Józef 36  
 Sperling-Cetic Jadwiga 38, 39, 53, 77, 116, 118, 177, 179, 184, 288  
 Spinoza Baruch 107  
 Spira-Lewingerowa 73  
*Spund S. ps. Simsund* 157, 187  
 Sroczyńska Krystyna 10  
 Sroczyński J. 272  
*Stachel Herman* 20  
 Stanisławski Jan 32, 35, 89, 156, 254, 274, 275  
 Stasow Władimir 214  
 Stażewski Henryk 131  
 Stefanyk Wasyl 172, 261  
 Steinbarg Eliezer 167, 264  
 Steinberg Bernard 33  
 Steinbergowa 73  
 Steinhard Jacob 168  
 Steinlen Théophile Alexandre 254  
 Stempel 108  
 Sterberg-Fenichlowa Fryda (Fryderyka) 56  
*Sterling Mieczysław* 175  
 Stern Ignacy 73  
 Stern Jonasz 96, 281  
 Sternberg Jakub 264  
 Stieglitz Alfred 264  
 Stieglitz Józef 49  
 Stolarska Małgorzata 203  
*Stopnicka-Heller Celia* 10, 232  
*Stradomski Wiesław* 15  
*Strakun Leon* 181, 184, 192  
 Strassberg Norbert 24, 51, 53, 69, 71, 78, 79, 83, 86, 88, 91, 134, 187, 188, 236–238, 289  
 Streng Henryk (Włodarski Marek) 282  
 Struck Herman 169, 250, 293  
 Struve Henryk 33  
 Strzeмиński Władysław 131, 195  
 Stuck Franc von 270  
*Stuczewski Joachim* 208  
*Styrna Natasza* 29  
*Susak Vita* 21  
 Suzkever Abraham (Suckever Abraham) 265  
*Szalsza Piotr* 245  
*Szantroch Tadeusz* 64  
 Szczekacz Samuel 195, 281  
 Szolem Alejchem (Szalom Rabinowicz) 110  
 Szpigiel (Spiegel) Natan 43, 53, 145, 164, 220, 225, 289  
 Szpinger Zygmunt 177  
*Sztycer Mieczysław* 153  
*Szukalak Marek* 21  
 Szukalski Stanisław 134, 187, 236, 237, 289  
 Szwarc Marek 21  
 Szyk Artur 36  
 Szymel Maurycy 125  
  
*Ślesiński Władysław* 24, 27, 36, 38, 47, 88, 182, 190  
 Śliwiński Jan 248  
 Śliwniak Józef 53, 78, 79, 192, 226, 290  
*Śródka Andrzej* 244  
*Świdarska Ewa* 15, 245  
 Świerzowski Kasper 21  
  
 Taranczewski Wacław 133  
*Tarba Elżbieta* 11, 224  
*Tarba Robert* 11, 224  
*Tarnowska Magdalena* 18, 22, 24, 46, 151  
 Tarnowski Jan 277  
*Tartakower Aryeh* 16  
*Tazbir Janusz* 240  
 Tepper Jozef (Jozef) 155  
*Terlecki Władysław* 64, 92  
 Theilhaber Feliks A. 209  
*Thieme Ulrich* 20  
 Thon Ozjasz 42, 43, 60, 61, 79, 85, 101, 124, 142, 172, 199, 200, 212, 213, 226, 237, 261  
 Thur Zygmunt 94  
*Tisch E.* 213  
 Toller Ernst 174, 256  
 Tołstoj Lew 170  
*Tomaszewski Jerzy* 7, 8, 13, 86, 90, 240, 243  
 Topass Jan 30  
*Toulman M.* 23  
 Trachter Symcha 36, 37, 168, 174, 291  
*Treter Mieczysław* 10, 157  
 Trębacz Maurycy 29, 30  
*Triebicz Krystyna* 25



- Trutniew Iwan 250  
*Trybowski Ignacy* 19, 21, 24, 31, 280  
 Turkow Jonas 174, 256, 292  
 Tycjan właśc. Tiziano Vecellio 79  
 Tykociński Izrael 43  
  
*Udalska Eleonora* 243  
 Unierzyński Józef 272, 287  
*Urbach Janusz Konrad* 8  
*Urbanowski Maciej* 243  
*Urbański Jacek* 21  
 Ury Lesser 106  
 Utrillo Maurice 177  
  
*Vago Bela* 11  
 Vernet Horace 216  
*Vill Susanne* 206  
 Vlaminck Maurice 166  
 Vogel Debora 181  
*Vogler Henryk* 67, 97, 125, 131, 132, 135, 143  
*Vollmer Hans* 20, 21  
  
 Wachtel Wilhelm 32, 35, 52, 53, 71, 79, 82, 147, 148, 152–156, 158, 214, 291  
 Wacławski Stanisław 47  
*Wagner Eleonora* 25  
 Wagner Ryszard 205  
 Wahl Saul 29–31  
*Waks Eugeniusz* 25  
*Waks Irena* 25  
 Waldman Mojżesz 28, 29, 53, 61, 65, 77, 83, 126, 137, 138, 187, 292  
 Waliszewski Zygmunt 134  
*Wallis Mieczysław* 175, 177  
 Walthoffen Walter von rodzina 260  
*Wandurski Witold* 165  
*Waniek Eugeniusz* 25  
*Wapiński Roman* 240  
*Waszkiel Marek* 96, 97  
 Weber Henryk 34, 36, 39, 42, 43, 51, 52, 57, 61, 77, 80, 81, 86, 88–91, 93–95, 103, 109, 111, 122, 125–137, 139, 153, 159–162, 165, 167, 168, 170–178, 180–194, 208–211, 216–222, 225, 236, 239, 294  
*Weeks Theodore R.* 11  
  
*Węgrzynek Hanna* 20  
*Węgrzyniak Rafał* 66  
*Wein Adam* 8  
 Wein Leon 29  
 Weinbaum Abraham 36  
*Weinberger Gabriele* 16  
 Weingart Joachim 248  
 Weingrün-Lieblich Anna 24, 53, 71, 79, 80, 138, 184, 214, 234, 293  
 Weinles Jakub 43  
 Weintraub Eilsze 24, 55, 83–85, 87, 91, 95–97, 126, 142, 182, 187, 201, 214, 267, 293, 294  
*Weinzieher Michał* 111, 159, 160, 174, 192  
*Weiser Peter* 207  
 Weiss Wojciech 32, 38, 79, 160, 183, 184, 249, 251, 253, 257, 272, 274, 277, 288  
 Weissberg Leon 248  
 Weizmann Chaim 199  
 Wellner (Welner?) Salomon (Szalom Szloma) 39, 40  
 Werefkin Marianna von 169, 250  
 Werfel Franz 125  
*Werner Alfred* 23  
 Wexner Tobiasz 58, 109  
 Weyssenhoff Józef 242  
 Wiciński Henryk 47  
 Wielowiejska Zofia 136, 137  
*Wiercińska Janina* 151, 152  
*Wierzbicka Anna* 23, 25, 166–168  
 Wierzyński Kazimierz 64  
 Wieselthier Vally 189  
*Wiesenberg Jonasz* 28  
*Wigoder Geoffrey* 21  
*Wijaczka Jacek* 8  
 Wilhelmson Carl 259  
 Windakiewicz Stanisław 147  
*Winger Samuel* 21  
*Winkler Konrad* 174, 176  
 Wit 98  
 Wit (Witkower) Juliusz 280  
*Withalm Gloria* 20  
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 131, 192, 285  
 Witkowski Romuald Kamil 156  
 Witting Edward 189  
*Witz Ignacy* 21

- Włodarczyk Wojciech* 71, 196, 205  
*Wodnicki Szmul* 51, 66, 185–187, 214, 294  
*Wojciechowski Aleksander* 33, 236  
*Wojnarski Jan* 157, 253, 280  
*Wolf Samuel* 27  
*Wolitz Seth L.* 155, 203, 215  
*Wordliczek Zofia* 38, 58  
*Woźniak Michał* 21  
*Wróblewska Danuta* 22  
*Wyczółkowski Leon* 32, 35, 38, 79, 159, 268, 274  
*Wyka Kazimierz* 136, 147  
*Wyrozumski Jerzy* 7  
*Wypiański Stanisław* 66, 79, 81, 151, 249, 252, 273, 279  
*Wyszomirski Jerzy* 242, 244  
  
*Zachradnik Vera* 267  
*Zadkine Osip* 214  
*Zak Eugeniusz* 169  
  
*Zalewska Gabriela* 20  
*Zamojski Jan* 174  
*Zangwill Israel* 292  
*Zaruba Jerzy* 21  
*Zbroja Barbara* 106  
*Zgórniak Marian* 7  
*Ziegler Israel* 25  
*Ziegler Józefa* 25  
*Zientara Maria* 82  
*Zimmerman Joshua D.* 13  
*Zimmer-Winkel Reiner* 24  
*Zollman Erna* 56, 88, 91, 184, 185, 295  
*Zweig Stefan* 125  
  
*Zbikowski Andrzej* 13, 240  
*Żeromski Stefan* 10  
*Żurawski Stanisław* 53, 69  
*Życka Ludwika* 242  
*Żytyński Stanisław* 97  
*Żyndul Jolanta* 11, 13, 224  
*Żebrowski Rafał* 9, 18, 19



## Spis ilustracji

1. Podziękowania dla Leona Adera za pomoc w urządzeniu wystawy Samuela Hirszenberga, 1933. Archiwum Państwowe w Krakowie.
2. Dokument potwierdzający przynależność Elisze Weintrauba do Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, 1938. Archiwum Państwowe w Krakowie.
3. Afisz wystawy Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg” w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie, 1933. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.
4. *Protest krakowskich malarzy-Żydów*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 312, s. 4.
5. Emil Schinagel. Archiwum Państwowe w Krakowie.
6. Leo Schönker. Kolekcja Henryka Schönkera.
7. Norbert Nadel. Archiwum Państwowe w Krakowie.
8. Norbert Strassberg. Archiwum Państwowe w Krakowie.
9. Henryk Honigman. Archiwum Państwowe w Krakowie.
10. Syriusz Korngold. Archiwum Państwowe w Krakowie.
11. Hanka Landau. Archiwum Państwowe w Krakowie.
12. Jadwiga Sperling. Archiwum Państwowe w Krakowie.
13. Jakub Pfefferberg. Archiwum Państwowe w Krakowie.
14. Erna Zollmanówna. Archiwum Państwowe w Krakowie.
15. Helena Grabschrift. Archiwum Państwowe w Krakowie.
16. Elisze Weintraub. Archiwum Państwowe w Krakowie.
17. Mané-Katz, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1932, nr 21, s. 3.
18. Fryc Kleinman, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1932, nr 20, s. 3.
19. Wystawa prac członków Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg” w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie, 1933. Siedzą od lewej: NN, Józef Badower, Leo Schönker. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.
20. Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim. Siedzą od lewej: Leo Schönker, NN, Abraham Neuman, Fryc Kleinman, NN. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.
21. Wilhelm Wachtel, *Pożegnanie z Golusem*, litografia. Muzeum Narodowe w Krakowie.
22. Wilhelm Wachtel, *Dwie generacje*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1933, nr 10, s. 2.
23. Wilhelm Wachtel, *Chaluc*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1934, nr 1, s. 3.
24. Wilhelm Wachtel, *Kopujemy kamienie*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1934, nr 10, s. 2.
25. Wilhelm Wachtel, *Pionierzy*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1932, nr 6, s. 2.

26. Wilhelm Wachtel, *Horrah*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1932, nr 6, s. 2.
27. Bencjon Cukierman, *Na budowie*, „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1928, nr 8, s. 3.
28. Beer Horowitz, *Portret Löbla Taubesa*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1933, nr 26, s. 1.
29. Beer Horowitz, *Portret Ozjasza Thona*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 313, s. 1.
30. Artur Rennert, *Balsaminki*, litografia. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.
31. Samuel Cygler, *Zaułek miejski*, akwatinata. Muzeum Narodowe w Krakowie.
32. Helena Grabschrift, *Podwórko*. Katalog wystawy Zawodowego Związku Artystów Plastyków, Teheran 1943.
33. Abba Fenichel, *Ulica w miasteczku*, akwaforta. Muzeum Narodowe w Krakowie.
34. Abba Fenichel, *Widok z Kazimierza*, akwaforta z akwatinatą. Muzeum Narodowe w Krakowie.
35. Abba Fenichel, *Ulica w Kazimierzu Dolnym, lata 30.*, akwaforta. Muzeum Narodowe w Krakowie.
36. Abba Fenichel, *Positek*, lata 30., akwaforta z akwatinatą. Muzeum Narodowe w Krakowie.
37. Karol Förster, *Scena rodzajowa*, sucha igła. Muzeum Narodowe w Krakowie.
38. Karol Förster, *Rozpedzone konie*, sucha igła. Muzeum Narodowe w Krakowie.
39. Artur Kolnik, *Portret Herca Grosbarta*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1932, nr 48, s. 3.
40. Artur Kolnik, ilustracja do utworu Izaaka Halperna *Węglarz Hersz Ber*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1932, nr 48, s. 3.
41. Artur Kolnik, ilustracja do *Je mu... Mosze Nadira*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1932, nr 48, s. 3.
42. Mané-Katz, *Tragarze żydowscy*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1932, nr 21, s. 3.
43. Mané-Katz, *Syn rabina*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1932, nr 21, s. 3.
44. Leo Schönker, *Portret Izaaka Arona Schönkera*. Fotografia z kolekcji Henryka Schönkera.
45. Artur Markowicz, *Grajek*, 1926, pastel, „Sztuki Piękne” 1926/1927, s. 270.
46. Ezriel Regenbogen, *Sofer*, „Głos Gminy Żydowskiej” 1939, nr 4, s. 90.
47. Ezriel Regenbogen, *Sofrim*, „Głos Gminy Żydowskiej” 1939, nr 4, s. 90.
48. Efraim Mandelbaum, *Chłopiec*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1930, nr 43, s. 3.
49. Natan Korzeń, *Chłopiec*, „Tygodnik Ilustrowany” 1931, s. 77.
50. Józef Badower, *Typ Żyda*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1930, nr 12, s. 3.
51. Jadwiga Sperling, *Portret*, „Głos Plastyków” 1931, nr 9, s. 2.
52. Jadwiga Sperling, *Huculki*, „Głos Plastyków” 1935, nr 1–6, s. 47.
53. Karol Förster, *Autoportret*, „Głos Plastyków” 1931, z. 9, s. 8.
54. Karol Förster, *Na plaży*, olej, „Sztuki Piękne” 1931, s. 157.
55. Gizela Nebenzahl-Wistreich, *Pejzaż*, „Tygodnik Artystów” 1934, luty, s. 4.
56. Szymon Müller, *Kościół Reformatorów*, akwarela, „Sztuki Piękne” 1933, s. 183.
57. Mojżesz Waldman, *Pejzaż*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 40.
58. Szmul Wodnicki, *Żydowska uliczka w Kazimierzu*, „Świat” 1931, nr 20, s. 5.
59. Emil Schinagel, *Pejzaż miejski*, olej, „Głos Plastyków” 1935, nr 1–6, s. 47.
60. Emil Schinagel, *Pejzaż miejski*, „Literarisze Bleter” 1935, nr 48, s. 778.
61. Emil Schinagel, *Macierzyństwo*, „Głos Plastyków” 1932, nr 5–6, s. 79.
62. Antonina Richter, *Portret*, „Sygnały” 1939, nr 64, s. 8.
63. Antonina Richter, *Portret*, „Sygnały” 1939, nr 67, s. 6.
64. Norbert Nadel, *Mandolinista*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 13.
65. Artur Rennert, *Martwa natura*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1.



66. Aleksander Plutze, *Portret żony*. Katalog wystawy Zawodowego Związku Artystów Plastyków, Teheran 1943.
67. Natan Szpigel, *Przy ścianie*, „Panorama” 29 grudnia 1929, s. 6.
68. Henryk Hochman, *Portret mężczyzny*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 26.
69. Henryk Hochman, *Portret Olgi Boznańskiej*, terakota polichromowana, „Sztuki Piękne” 1931, s. 461.
70. Henryka Kernerówna, *Lalka*, *Wystawa Prac Henryki Kernerówny*, Salon Sztuki Czesława Garlińskiego, Warszawa 1930.
71. Henryka Kernerówna, *Trzy Marie*, *Wystawa Prac Henryki Kernerówny*, Salon Sztuki Czesława Garlińskiego, Warszawa 1930.
72. Joachim Kahane, *Odpoczynek*, „Menorah. Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft, Kunst und Literatur” 1930, s. 404.
73. Joachim Kahane, *Dysputa religijna*, „Chwila. Dodatek ilustrowany” 1930, nr 36, s. 3.
74. Mojżesz Schwanenfeld, *Portret mężczyzny*, gips. Muzeum Narodowe w Krakowie.
75. „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1.
76. Katalog wystawy pamiątkowej z okazji 25-lecia śmierci Samuela Hirszenberga oraz wystawy jubileuszowej z okazji 60-lecia Abrahama Neumana zorganizowanej w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie w 1933 r.
77. Abraham Neuman, *Pejzaż zimowy ze strumieniem*, ol., pł. Kolekcja prywatna, fot. z archiwum Muzeum Nadwiślańskiego.
78. Abraham Neuman, *Bazylika Świętego Grobu w Jerozolimie*, 1927, ol., pł. Muzeum Narodowe w Krakowie.
79. Abraham Neuman, *Eukaliptusy w górnej Galilei*, 1926, ol., pł. Muzeum Narodowe w Krakowie.
80. Abraham Neuman, *Ulica w Safed*, 1927, ol., pł. Muzeum Narodowe w Krakowie.
81. Abraham Neuman, *Łodzie przy nadbrzeżu*, ol., pł. Archiwum Domu Aukcyjnego „Desa Unicum”.
82. Abraham Neuman, *Pejzaż z Bretanii*, ok. 1935, ol., pł. Archiwum Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”.
83. Antoni Soldinger, *Pejzaż podgórski*, 1930, ol., płyta. Archiwum Domu Aukcyjnego „Rempex”.
84. Abraham Neuman, *Pejzaż z dziewczynami i aleją topolową*, ol., tektura. Archiwum Domu Aukcyjnego „Unicum”.
85. Artur Markowicz, *Modlitwa*, ol., pł. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.
86. Artur Markowicz, *Krakowski Kazimierz*, ol., tektura. Archiwum Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”.
87. Artur Markowicz, *Kąpiący się Żydzi*, ol., tektura. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.
88. Efraim Mandelbaum, *Targ na Kazimierzu w Krakowie*, ol., pł. Archiwum Domu Aukcyjnego „Unicum”.
89. Leon Lewkowicz, *Głowa starego mężczyzny*, 1921, ol., pł. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.
90. Leon Lewkowicz, *Targ na Kazimierzu*, ol., pł. Archiwum Domu Aukcyjnego „Desa Unicum”.
91. Leon Lewkowicz, *Melamed z uczniem*, 1926, ol., pł. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.
92. Ralf Immerglück, *Portret chłopca*. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.

93. Ralf Immerglück, *Stary Żyd*, ol., dykta. Muzeum Narodowe w Krakowie.
94. Jakub Pfefferberg, *Zaułek*, olej, tektura. Kolekcja prywatna, fot. z archiwum Muzeum Nadwiślańskiego.
95. Jakub Pfefferberg, *Stare podwórko na Kazimierzu w Krakowie*, 1934, ol., pł. Muzeum Narodowe w Krakowie.
96. Jakub Pfefferberg, *Chryzantemy w huculskim wazonie i jabłka*, 1936, ol., pł. Kolekcja prywatna, fot. z archiwum Muzeum Nadwiślańskiego.
97. Jakub Pfefferberg, *Portret młodego Żyda*, 1931, ol., pł. Archiwum Domu Aukcyjnego „Rempex”.
98. Szymon Müller, *Zaułek krakowski*, 1934, akwarela. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.
99. Izidor Czaj-Goldhuber, *Ulica*, ol., pł. Archiwum Domu Aukcyjnego „Desa”.
100. Izidor Czaj-Goldhuber, *Podwórko na Kazimierzu w Krakowie*, ok. 1933, ol., pł. Muzeum Narodowe w Krakowie.
101. Herman Ehrman, *Trzy gracje*, ol., pł. Archiwum „Rynku Sztuki”.
102. Syriusz Korngold, *Portret dra Frauenglassa*, ol., tektura. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.
103. Emil Schinagel, *Pejzaż miejski*, ol., pł. Archiwum Domu Aukcyjnego „Rempex”.
104. Emil Schinagel, *Pensjonat*, ol., pł. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.
105. Emil Schinagel, *Kalwaria*, ok. 1930, ol., pł. Muzeum Narodowe w Krakowie.
106. Emil Schinagel, *Kataryniarz antwerski*, 1930, ol., pł. Muzeum Narodowe w Krakowie.
107. Emil Schinagel, *W doróżce*, ol., pł. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.
108. Norbert Nadel, *Portret prokuratora Tadeusza Kułakowskiego*, 1932, ol., pł. Muzeum Narodowe w Krakowie.
109. Norbert Nadel, *Wnętrze pokoju, lata 30.*, ol., pł. Fot. M. Żywolewski, archiwum Domu Aukcyjnego „Nautilus”.
110. Leo Schönker, *Portret mężczyzny*, ol., pł. Archiwum Galerii Dyląg.
111. Anna Weingrün, *Dzielnica żydowska*, ol., pł., tektura. Archiwum „Rynku Sztuki”.
112. Bencjon Cukierman, *Pejzaż miejski*. Kolekcja prywatna, fot. z archiwum Muzeum Nadwiślańskiego.
113. Bencjon Cukierman, *Jesień*, ol., pł. Archiwum „Rynku Sztuki”.
114. Samuel Cygler, *Dachy*, 1933, ol., pł. Muzeum Narodowe w Krakowie.
115. Józef Badower, *Nosiwoda*, ol., pł. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.
116. Marcei Słodki, *Wiosenne prace*, ol., pł. Archiwum Domu Aukcyjnego „Rempex”.
117. Fryc Kleinman, *Kataryniarz*, ok. 1925, ol., pł. Archiwum Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”.
118. Fryc Kleinman, *Kolorowe kwiaty w wazonie*, ol. i gwasz na tekturze. Archiwum Domu Aukcyjnego „Desa Unicum”.
119. Alfred Aberdam, *Portret*, 1927, ol., tektura. Archiwum Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”.
120. Henryk Rabinowicz, *Jarmark na Rynku Kazimierza*, ol., sklejka. Kolekcja prywatna, fot. z archiwum Muzeum Nadwiślańskiego.
121. Efraim i Menasze Seidenbutlowie, *Ulica w miasteczku z doróżką i stołem przed domem*, ol., pł. Archiwum Domu Aukcyjnego „Rempex”.
122. Norbert Strassberg, *Ikar*, sangwina. Muzeum Narodowe w Krakowie.
123. Norbert Strassberg, *Dawid*, 1930, ołówek, czarny tusz na kartonie. Archiwum Domu Aukcyjnego „Desa Unicum”.



**SALON WYSTAWOWY**  
**ZRZESZENIA ŻYDOWSKICH ARTYSTÓW MALARZY I RZEŹBIARZY W KRAKOWIE**  
**UL. ŚW. WAWRZYŃCA 41, m. 7**

Kraków, dnia 4. lipca 1933

Wielmożny Pan

Dr. Leon A d e r

K r a k ó w

-----  
Straszewskiego 25

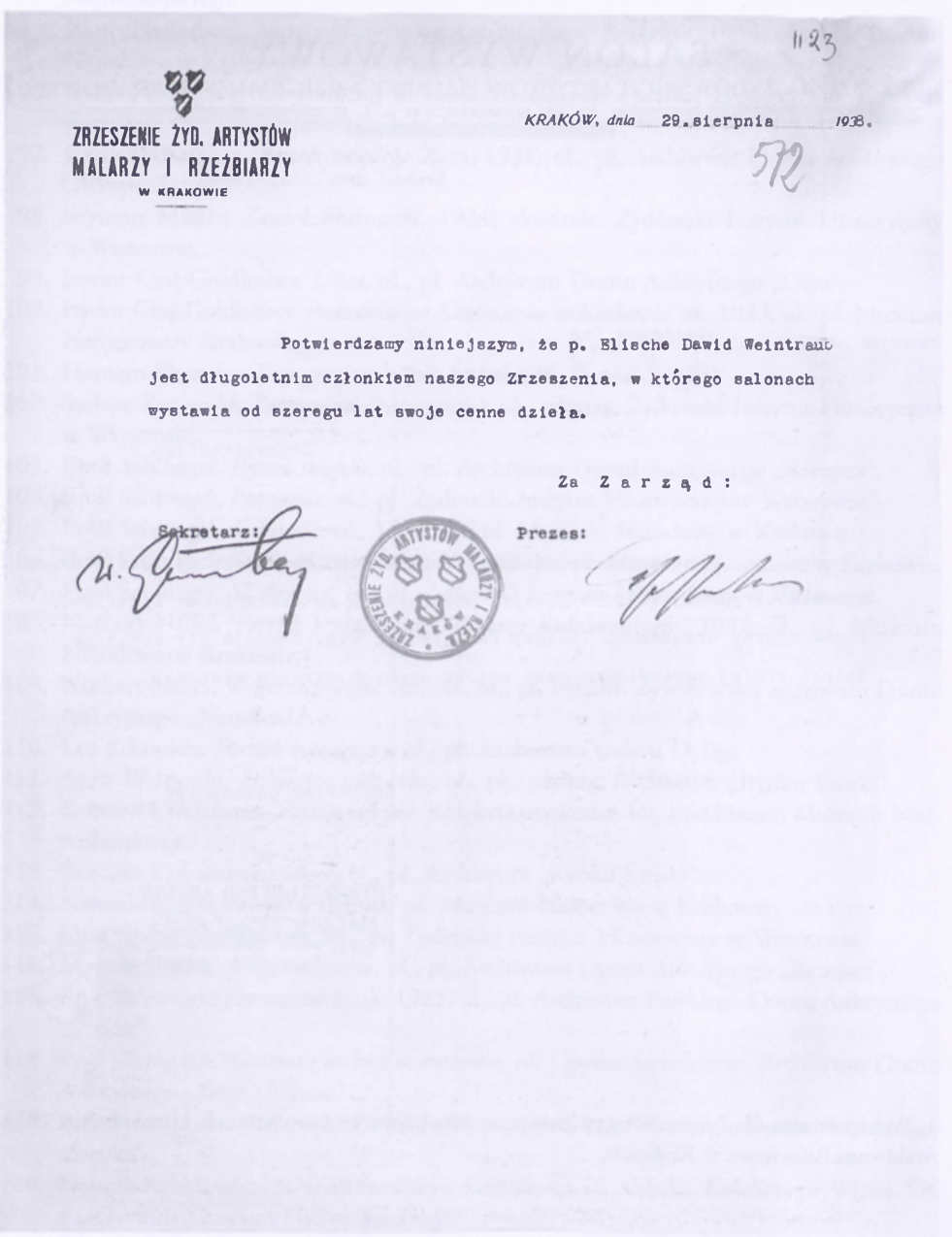
W niniejszym poczuwamy się do miłego obowiązku wyrażenia W Panu Mecenasowi jaknajserdeczniejszych podziękowań za okazaną nam zyczliwość i pomoc przy urządzeniu Wystawy Pamiątkowej bhp. Samuela Hirszenberga, dzięki której uzyskaliśmy cały szereg cennych obrazów mistrza.

Z głębokim poważaniem

za  
ZRZESZENIE ŻYD. ARTYSTÓW  
MALARZY I RZEŹBIARZY  
prof. I. Łyżwa  
dyrektor Zrzeszenia

1. Podziękowania dla Leona Adera za pomoc w urządzeniu wystawy Samuela Hirszenberga, 1933.  
Archiwum Państwowe w Krakowie.

1. Dokument potwierdzający przynależność Elisze Weintrauba do Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, 1938. Archiwum Państwowe w Krakowie.



**ZRZESZENIE ŻYD. ARTYSTÓW  
 MALARZY I RZEŹBIARZY  
 W KRAKOWIE**

KRAKÓW, dnia 29. sierpnia 1938.

1123

572

Potwierdzamy niniejszym, że p. Elisze Dawid Weintraub jest długoletnim członkiem naszego Zrzeszenia, w którego salonach wystawia od szeregu lat swoje cenne dzieła.

Za Zarząd:

Sekretarz:  
*[Handwritten signature]*



Prezes:  
*[Handwritten signature]*

2. Dokument potwierdzający przynależność Elisze Weintrauba do Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, 1938. Archiwum Państwowe w Krakowie.

1. Dokument potwierdzający przynależność Elisze Weintrauba do Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, 1938. Archiwum Państwowe w Krakowie.



Salon Zrzeszenia Żyd. Art. Malarzy i Rzeźbiarzy  
w Krakowie - Żyd. Dom Akademicki Przemyska 3

**WYSTAWA**  
Członków Cechu Artystów Plastyków

**WIOSENNA**  
—Jednoróg—

WYSTAWIAJĄ:  
Augustynowicz-Dąbrowska Wl., Brzeski J.M., Dąbrowski  
St., Finkelstein S., Hrynkowski J., Jabłoński M., Krzyżański  
J., Müller Sz., Orszulski R., Seweryn Dr. T., Żurawski St.

**19**  
MARCA  
1933

3. Afisz wystawy Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg” w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie, 1933. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.

## Protest krakowskich malarzy- Żydów

Na odbytem onegdaj doraźnem, walnem zgromadzeniu członków Zrzeszenia żydowskich artystów malarzy i rzeźbiarzy uchwalono następującą rezolucję:

Zrzeszenie Żyd. Art. Malarzy i Rzeźbiarzy oraz członkowie wspierający pełni oburzenia protestują najenergiczniej przeciw chuligańskim wybrykom adeptów endeckich w Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie i przeciw wystąpieniu dziekana prof. Jarockiego, tembardziej, że większość adeptów uczelni nie solidaryzowała się z kolegami endeckami.

Kolegom młodszym wyrażamy najserdeczniejsze współczucie i wzywamy ich do wytrwania i obrony swoich praw brania udziału w nauce Akademji i zapewniamy im pomoc naszą w walce o prawa zagwarantowane Konstytucją.

Zrzeszenie, którego członkowie brali czynny udział w walkach o niepodległość Polski, w chwili tak groźnej dla nienaruszalności granic Rzeczypospolitej Polskiej przy obecnej propagandzie zagranicznej przez wrogów Polski — upominają wszystkich, by skupili wszystkie siły do jedności obywateli zamieszkałych na całym terenie Polski — nie dając się rozbić przez nieodpowiedzialną rozagitowaną młodzież endecką.

Kolegom naszym, Polakom, większości Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie dziękujemy za godne stanowisko obronne wobec kolegów Żydów

Powyższą rezolucję uchwalono przesać do Ministerstwa Oświaty w Warszawie.





5. Emil Schinagel. Archiwum Państwowe w Krakowie.



6. Leo Schönker. Kolekcja Henryka Schönkera.



7. Norbert Nadel. Archiwum Państwowe w Krakowie.



8. Norbert Strassberg. Archiwum Państwowe w Krakowie.



9. Henryk Honigman. Archiwum Państwowe  
w Krakowie.



10. Syriusz Korngold. Archiwum Państwowe  
w Krakowie.



11. Hanka Landau. Archiwum Państwowe  
w Krakowie.



12. Jadwiga Sperling. Archiwum Państwowe  
w Krakowie.





13. Jakub Pfefferberg. Archiwum Państwowe w Krakowie.



14. Erna Zollmanówna. Archiwum Państwowe w Krakowie.



15. Helena Grabschrift. Archiwum Państwowe w Krakowie.



16. Elisze Weintraub. Archiwum Państwowe w Krakowie.



17. Mané-Katz, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1932, nr 21, s. 3.





18. Fryc Kleinman, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1932, nr 20, s. 3.



19. Wystawa prac członków Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg” w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie, 1933. Siedzą od lewej: NN, Józef Badower, Leo Schönker. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.

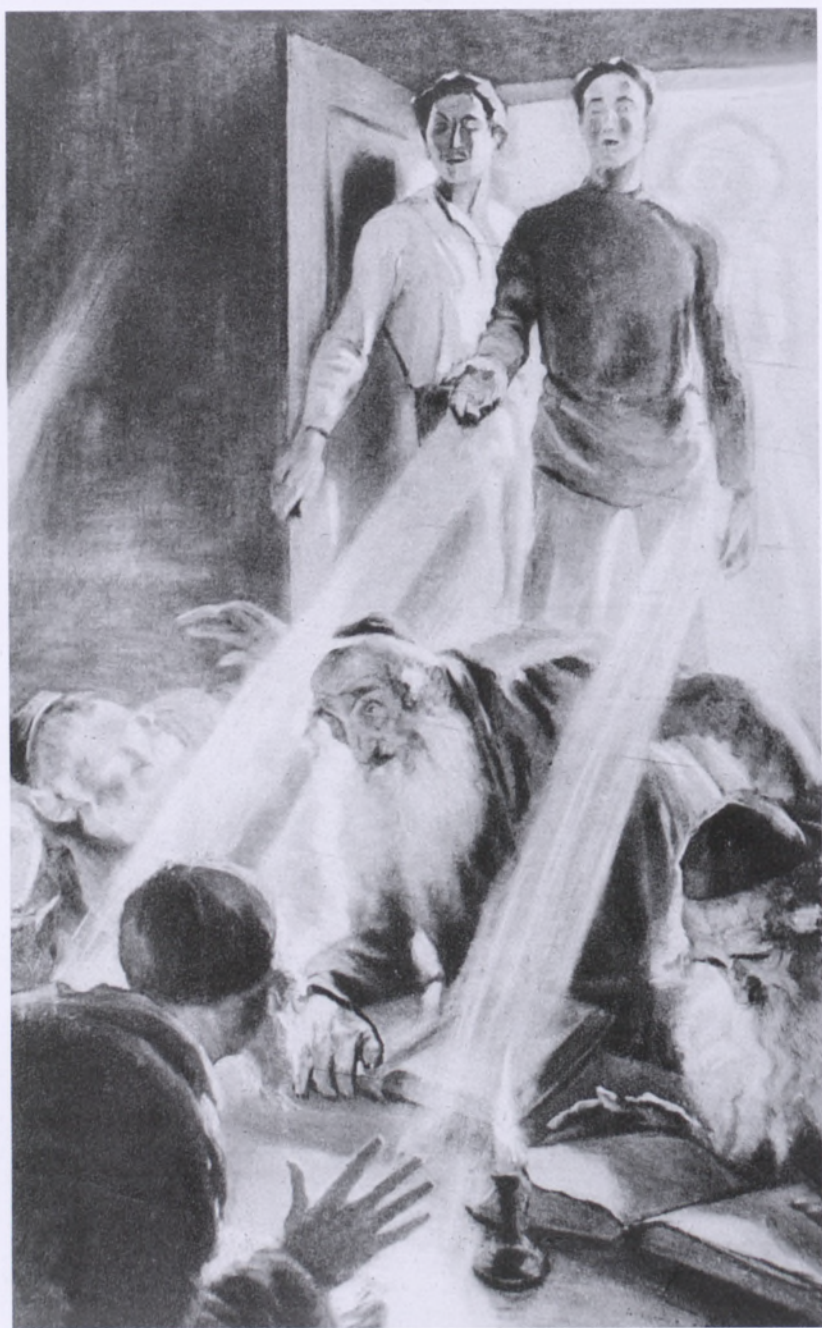


20. Wystawa w Żydowskim Domu Akademickim. Siedzą od lewej: Leo Schönker, NN, Abraham Neuman, Fryc Kleinman, NN. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.





21. Wilhelm Wachtel, *Pożegnanie z Golusem*, litografia. Muzeum Narodowe w Krakowie.



22. Wilhelm Wachtel, *Dwie generacje*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1933, nr 10, s. 2.





23. Wilhelm Wachtel, *Chaluc*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1934, nr 1, s. 3.



24. Wilhelm Wachtel, *Kopiemy kamienie*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1934, nr 10, s. 2.



25. Wilhelm Wachtel, *Pionierzy*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1932, nr 6, s. 2.





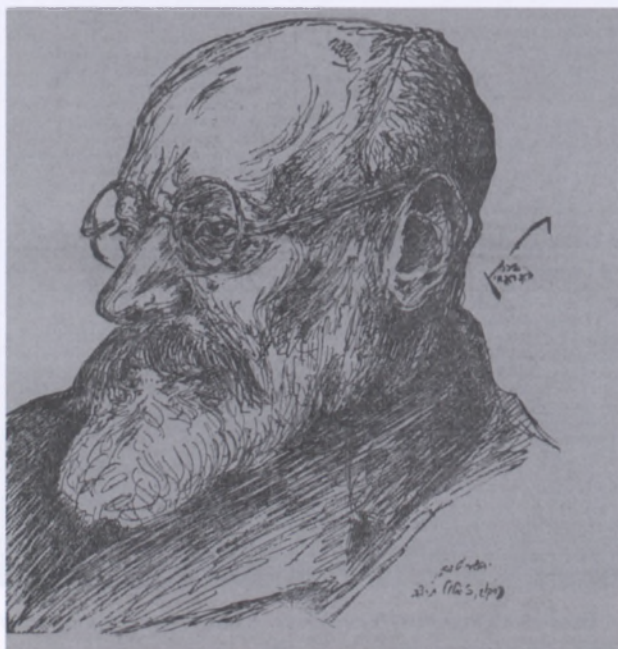
26. Wilhelm Wachtel, *Horrah*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany”  
1932, nr 6, s. 2.



27. Bencjon Cukierman, *Na budowie*, „Nasz Przegląd Ilustrowany”  
1928, nr 8, s. 3.

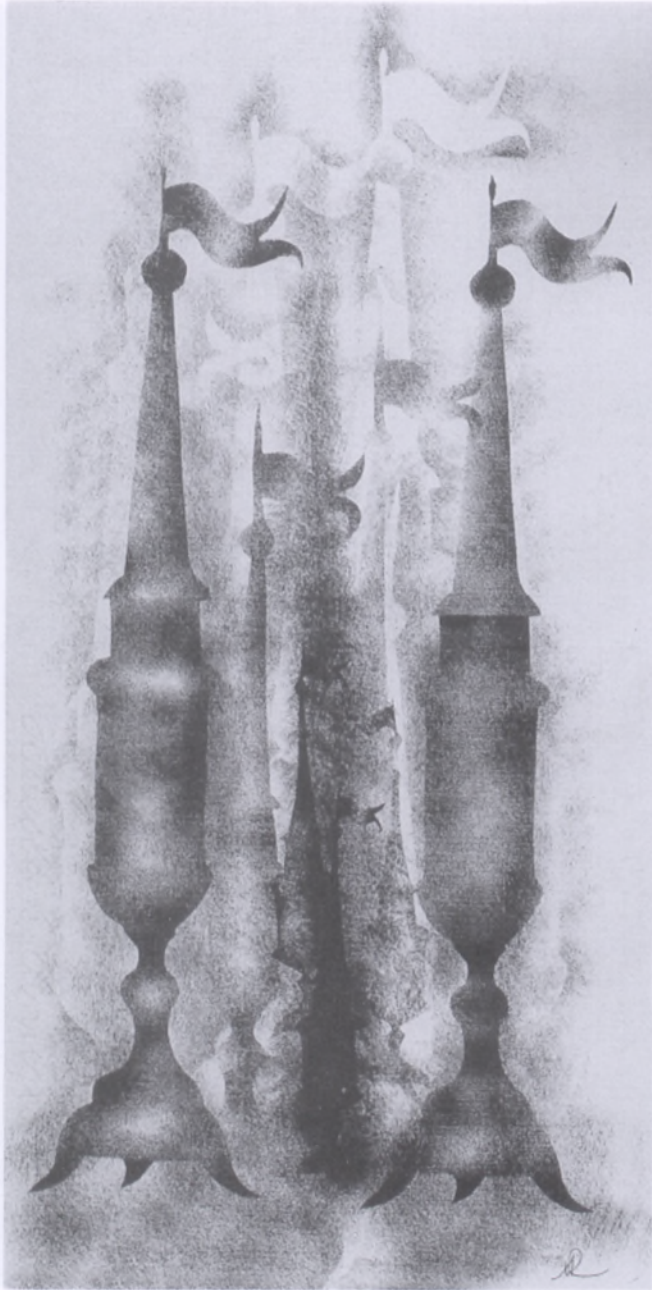


28. Beer Horowitz, *Portret Löbla Taubesa*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1933, nr 26, s. 1.



29. Beer Horowitz, *Portret Ozjasza Thona*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 313, s. 1.





30. Artur Rennert, *Balsaminki*, litografia. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.



31. Samuel Cygler, *Zaulek miejski*, akwatinta. Muzeum Narodowe w Krakowie.





32. Helena Grabschrift, *Podwórko*. Katalog wystawy Zawodowego Związku Artystów Plastyków, Teheran 1943.



33. Abba Fenichel, *Ulica w miasteczku*, akwaforta. Muzeum Narodowe w Krakowie.





34. Abba Fenichel, *Widok z Kazimierza*, akwaforta z akwatintą. Muzeum Narodowe w Krakowie.



35. Abba Fenichel, *Ulica w Kazimierzu Dolnym, lata 30.*, akwaforta. Muzeum Narodowe w Krakowie.



36. Abba Fenichel, *Positek*, lata 30., akwaforta z akwatintą. Muzeum Narodowe w Krakowie.





37. Karol Förster, *Scena rodzajowa*, sucha igła. Muzeum Narodowe w Krakowie.



38. Karol Förster, *Rozpędzone konie*, sucha igła. Muzeum Narodowe w Krakowie.



39. Artur Kolnik, *Portret Herca Grosbarta*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1932, nr 48, s. 3.





40. Artur Kolnik, ilustracja do utworu Izaaka Halperna *Węglarz Hersz Ber*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1932, nr 48, s. 3.



41. Artur Kolnik, ilustracja do *Je mu...* Mosze Nadira, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1932, nr 48, s. 3.



42. Mané-Katz, *Tragarze żydowski*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1932, nr 21, s. 3.



43. Mané-Katz, *Syn rabina*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1932, nr 21, s. 3.





44. Leo Schönker, *Portret Izaaka Arona Schönkera* (zaginiony). Fotografia z kolekcji Henryka Schönkera.



45. Artur Markowicz, *Grajek*, 1926, pastel, „Sztuki Piękne” 1926/1927, s. 270.





46. Ezriel Regenbogen, *Sofer*, „Głos Gminy Żydowskiej” 1939, nr 4, s. 90.



47. Ezriel Regenbogen, *Sofrim*, „Głos Gminy Żydowskiej” 1939, nr 4, s. 90.



48. Efraim Mandelbaum, *Chłopiec*,  
„Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1930,  
nr 43, s. 3



49. Natan Korzeń, *Chłopiec*, „Tygodnik Ilustrowany” 1931, s. 77.





50. Józef Badower, *Typ Żyda*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1930, nr 12, s. 3.



51. Jadwiga Sperling, *Portret*, „Głos Plastyków” 1931, nr 9, s. 2.





52. Jadwiga Sperling, *Huculki*, „Głos Plastyków” 1935, nr 1–6, s. 47.



53. Karol Förster, *Autoportret*, „Głos Plastyków” 1931, z. 9, s. 8.





54. Karol Förster, *Na plaży*, olej, „Sztuki Piękne” 1931, s. 157.



55. Gizela Nebenzahl-Wistreich, *Pejzaż*, „Tygodnik Artystów” 1934, luty, s. 4.



56. Szymon Müller, *Kościół Reformatów*, akwarela, „Sztuki Piękne” 1933, s. 183.





57. Mojżesz Waldman, *Pejzaż*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 40.



58. Szmul Wodnicki, *Żydowska uliczka w Kazimierzu*, „Świat” 1931, nr 20, s. 5.



59. Emil Schinagel, *Pejzaż miejski*, olej, „Głos Plastyków” 1935, nr 1–6, s. 47.



60. Emil Schinagel, *Pejzaż miejski*, „Literarisze Bleter” 1935, nr 48, s. 778.





61. Emil Schinagel, *Macierzyństwo*, „Głos Plastyków” 1932, nr 5–6, s. 79.

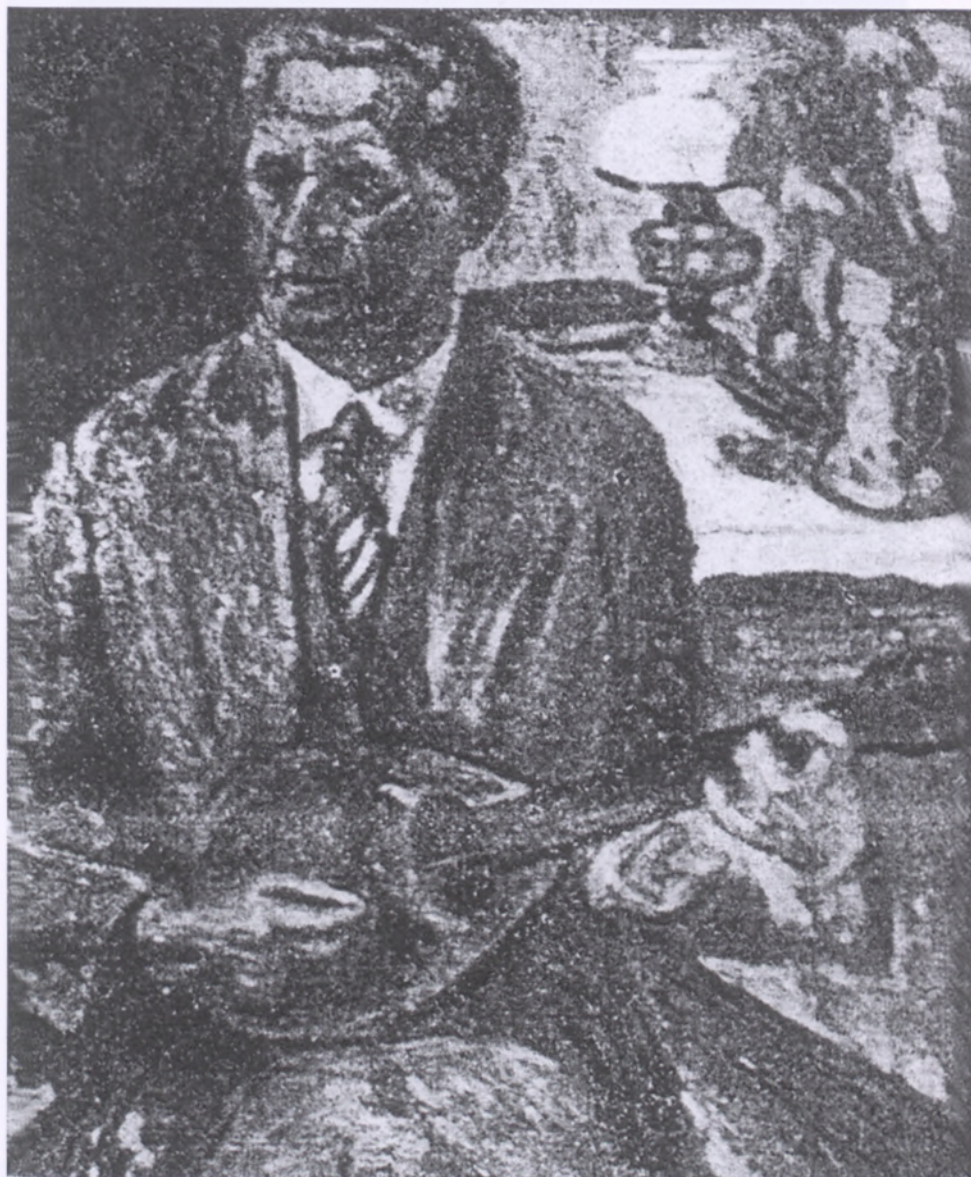


62. Antonina Richter, *Portret*, „Sygnały” 1939, nr 64, s. 8.



63. Antonina Richter, *Portret*, „Sygnały” 1939, nr 67, s. 6.





64. Norbert Nadel, *Mandolinista*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 13.



65. Artur Rennert, *Martwa natura*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1.



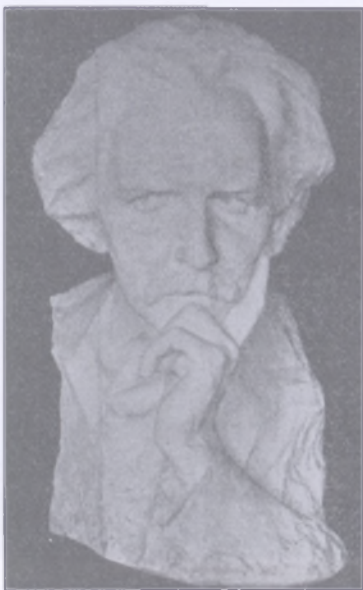


66. Aleksander Plutzer, *Portret żony*. Katalog wystawy Zawodowego Związku Artystów Plastyków, Teheran 1943.



67. Natan Szpigiel, *Przy ścianie*, „Panorama” 29 grudnia 1929, s. 6.





68. Henryk Hochman, *Portret mężczyzny*, „Sztuka i Życie Współczesne” 1934, nr 1, s. 26.



69. Henryk Hochman, *Portret Olgi Boznańskiej*, terakota polichromowana, „Sztuki Piękne” 1931, s. 461.



70. Henryka Kernerówna, *Lalka*, Wystawa Prac Henryki Kernerównej, Salon Sztuki Czesława Garlińskiego, Warszawa 1930.



71. Henryka Kernerówna, *Trzy Marie*, Wystawa Prac Henryki Kernerównej, Salon Sztuki Czesława Garlińskiego, Warszawa 1930.





72. Joachim Kahane, *Odoczynek*, „Menorah. Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft, Kunst und Literatur” 1930, s. 404.



73. Joachim Kahane, *Dysputa religijna*, „Chwila. Dodatek ilustrowany” 1930, nr 36, s. 3.



74. Mojżesz Schwanenfeld, *Portret mężczyzny*, gips. Muzeum Narodowe w Krakowie.

K. J. M. in 1911. *Prace artystyczne*. Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.  
Por. *Historia sztuki*, tom 10, s. 100-101.  
Główny rysunek: Warszawa 1976.



# SZTUKA

## ŻYCIE WSPÓŁCZESNE



**LUTY**  
**1934**

Komitet Redakcyjny: prof. Ignacy Moller, art. mal. Norbert Nadol,  
art. mal. Dr. Emil Schnogel. Redaktor odpowiedzialny: prof. Ignacy  
Moller. Adres Redakcji: Kraków, ul. Zybkiewicza 9, m. 10  
Administacja: Kraków, ul. św. Wawrzyńca 41, m. 7. Wydawn.  
Zrzeszenie Żyd. Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie.  
Cena w abonamencie 71. P—

**CENA**  
**zł.**  
**1'50**

225264

I

# WYSTAWA PAMIĄTKOWA

Z OKAZJI 25-lecia ŚMIERCI

Bip.

# SAMUELA HIRSZENBERGA



SAMUEL HIRSZENBERG  
Rzeźba Dłota Glicensteina

ORAZ WYSTAWA JUBILEUSZOWA Z OKAZJI 60-lecia

# ABRAHAMA NEUMANNA

W ŻYDOWSKIM DOMU AKADEMICKIM KRAKÓW, PRZEMYSKA 3

76. Katalog wystawy pamiątkowej z okazji 25-lecia śmierci Samuela Hirszenberga oraz wystawy jubileuszowej z okazji 60-lecia Abrahama Neumana zorganizowanej w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie w 1933 r.





77. Abraham Neuman, *Pejzaż zimowy ze strumieniem*, ol., pł. Kolekcja prywatna, fot. z archiwum Muzeum Nadwiślańskiego.

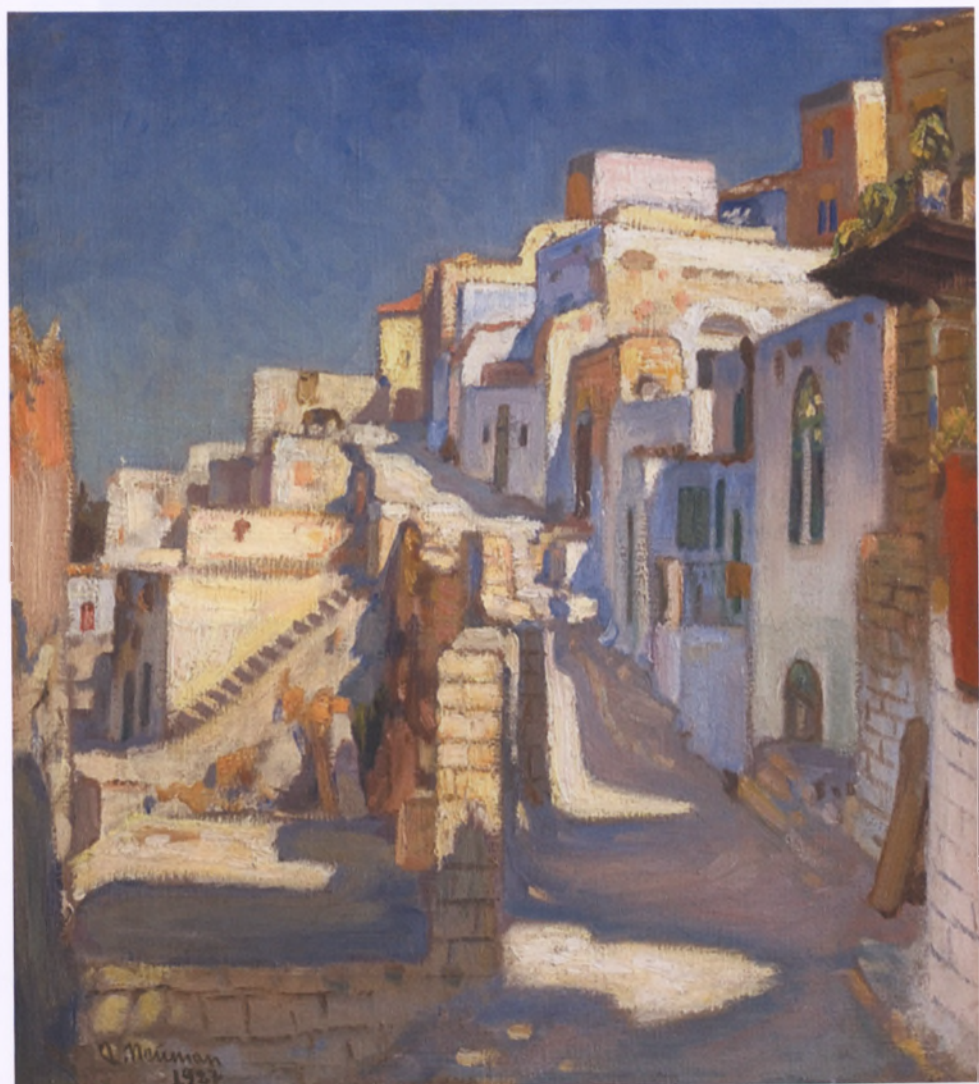


78. Abraham Neuman, *Bazylika Świętego Grobu w Jerozolimie*, 1927, ol., pł. Muzeum Narodowe w Krakowie.



79. Abraham Neuman, *Eukaliptusy w górnej Galilei*, 1926, ol., pł. Muzeum Narodowe w Krakowie.





80. Abraham Neuman, *Ulica w Safed*, 1927, ol., pl. Muzeum Narodowe w Krakowie.



81. Abraham Neuman, *Łódzie przy nadbrzeżu*, ol., pł. Archiwum Domu Aukcyjnego „Desa Unicum”.



82. Abraham Neuman, *Pejzaż z Bretanii*, ok. 1935, ol., pł. Archiwum Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”.





83. Antoni Soldinger, *Pejzaż podgórski*, 1930, ol., płyta. Archiwum Domu Aukcyjnego „Rempex”.



84. Abraham Neuman, *Pejzaż z dziewczannami i aleją topolową*, ol., tektura. Archiwum Domu Aukcyjnego „Unicum”.



85. Artur Markowicz, *Modlitwa*, ol., pl. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.



86. Artur Markowicz, *Krakowski Kazimierz*, ol., tektura. Archiwum Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”.





87. Artur Markowicz, *Kąpiący się Żydzi*, ol., tektura. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.



88. Efraim Mandelbaum, *Targ na Kazimierzu w Krakowie*, ol., pł. Archiwum Domu Aukcyjnego „Unicum”.



89. Leon Lewkowicz, *Głowa starego mężczyzny*, 1921, ol., pł. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.



90. Leon Lewkowicz, *Targ na Kazimierzu*, ol., pł. Archiwum Domu Aukcyjnego „Desa Unicum”.





91. Leon Lewkowitz, *Metamed z uczniem*, 1926, ol., pł. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.

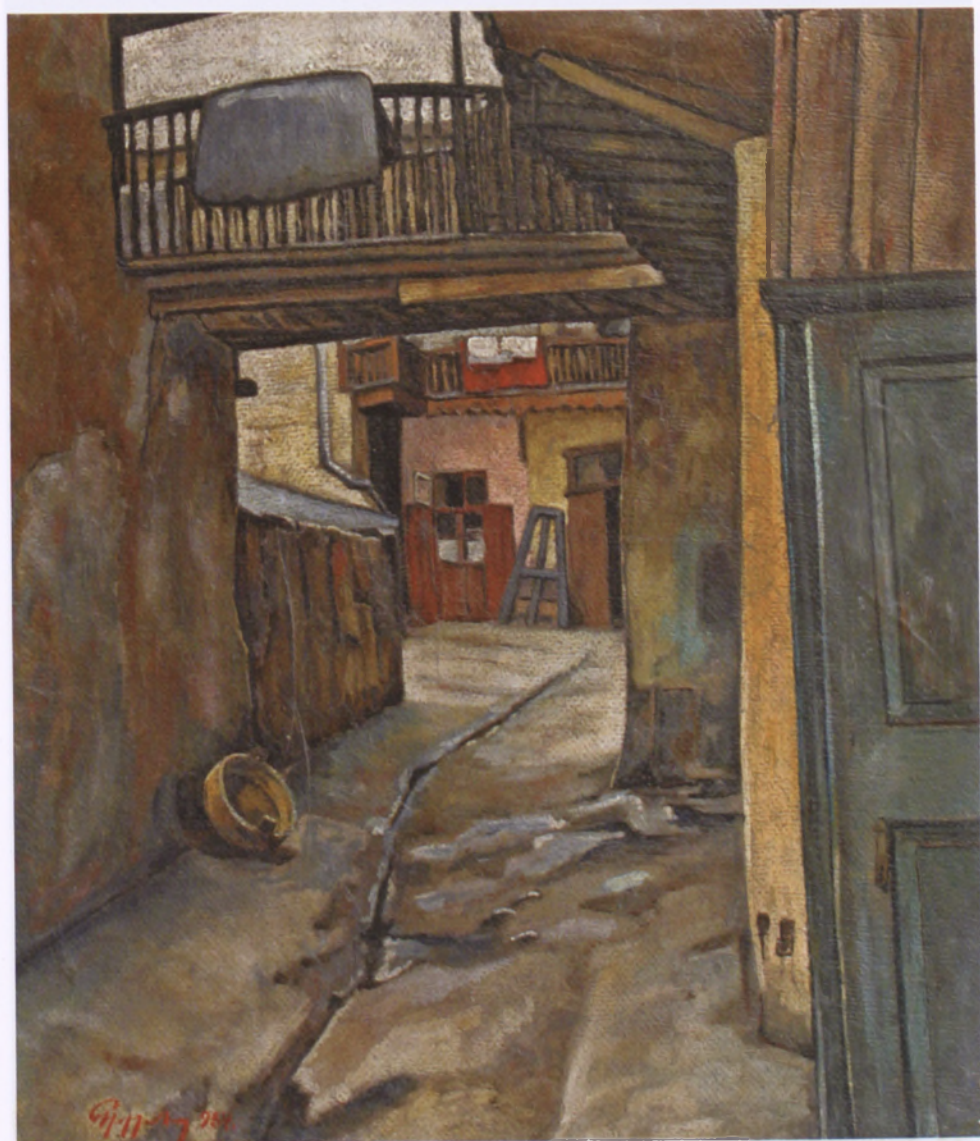


92. Ralf Immerglück, *Portret chłopca*.  
Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.



93. Ralf Immerglück, *Stary Żyd*, ol., dykta.  
Muzeum Narodowe w Krakowie.





94. Jakub Pfefferberg, *Zaulek*, olej, tektura. Kolekcja prywatna, fot. z archiwum Muzeum Nadwiślańskiego.

W. Jakob Pfefferberg, *Zaulek*, 1911, olej, pł. Anderson-Dunn, Indianapolis, Indiana



95. Jakub Pfefferberg, *Stare podwórko na Kazimierzu w Krakowie*, 1934, ol., pł. Muzeum Narodowe w Krakowie.





96. Jakub Pfefferberg, *Chryzantemy w huculskim wazonie i jabłka*, 1936, ol., pł. Kolekcja prywatna, fot. z archiwum Muzeum Nadwiślańskiego.



97. Jakub Pfefferberg, *Portret młodego Żyda*, 1931, ol., pł. Archiwum Domu Aukcyjnego „Rempex”.



98. Szymon Müller, *Zaulek krakowski*, 1934, akwabela. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.



99. Izydor Czaj-Goldhuber, *Ulica*, ol., pł. Archiwum Domu Aukcyjnego „Desa”.





100. Izydor Czaj-Goldhuber, *Podwórko na Kazimierzu w Krakowie*, ok. 1933, ol., pł. Muzeum Narodowe w Krakowie.

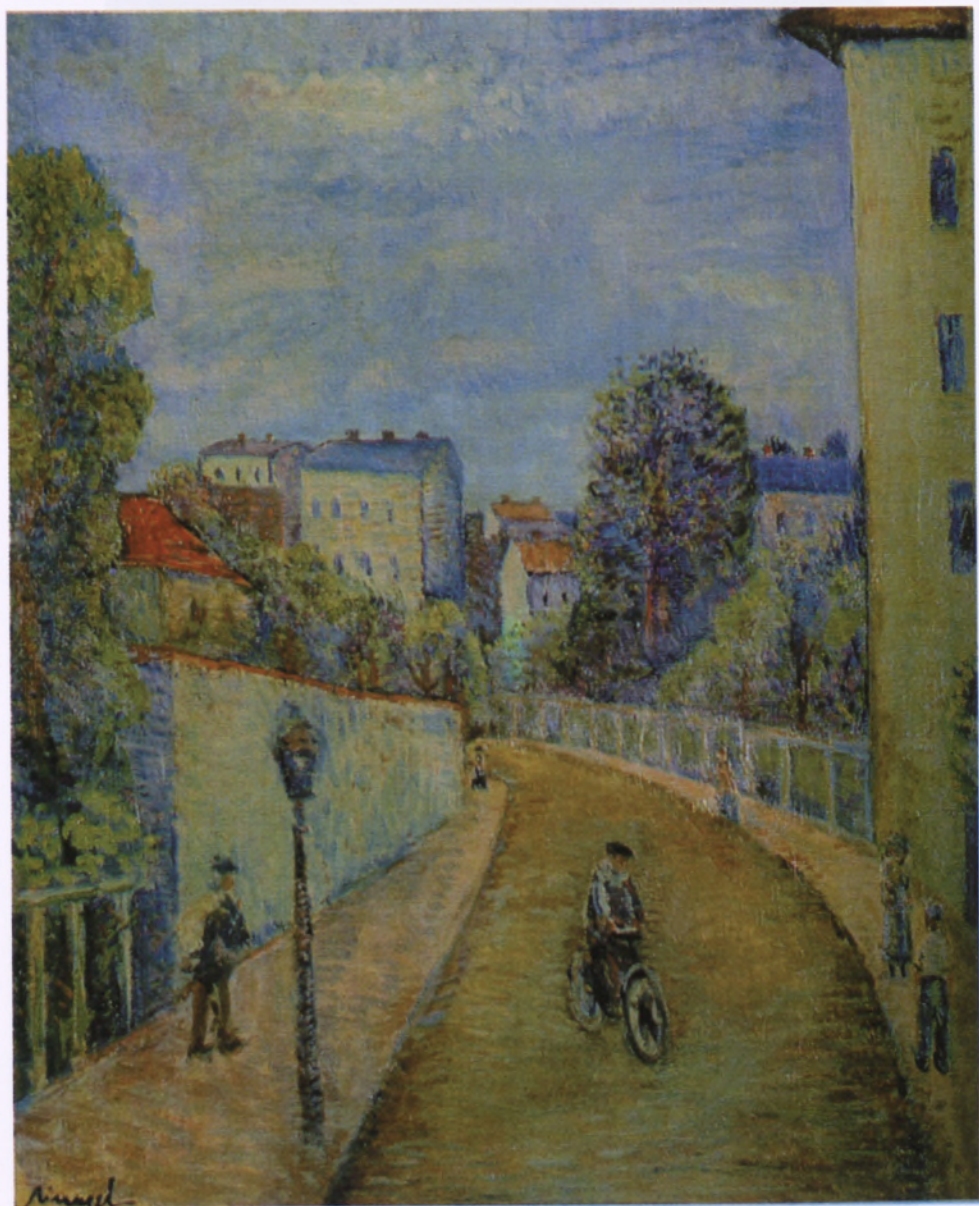


101. Herman Ehrman, *Trzy gracje*, ol., pł.  
Archiwum „Rynku Sztuki”.



102. Syriusz Korngold, *Portret dra Frauenglassa*, ol., tektura. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.





103. Emil Schinagel, *Pejzaż miejski*, ol., pł. Archiwum Domu Aukcyjnego „Rempex”.



104. Emil Schinagel, *Pensjonat*, ol., pł. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.



105. Emil Schinagel, *Kalwaria*, ok. 1930, ol., pł. Muzeum Narodowe w Krakowie.





106. Emil Schinagel, *Kataryniarz antwerpski*, 1930, ol., pł. Muzeum Narodowe w Krakowie.



107. Emil Schinagel, *W dorożce*, ol., pł. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.



108. Norbert Nadel, *Portret prokuratora Tadeusza Kulakowskiego*, 1932, ol., pł. Muzeum Narodowe w Krakowie.



109. Norbert Nadel, *Wnętrze pokoju, lata 30.*, ol., pł. Fot. M. Żywolewski, archiwum Domu Aukcyjnego „Nautilus”.





110. Leo Schönker, *Portret mężczyzny*, ol., pł. Archiwum Galerii Dyląg.



111. Anna Weingrün, *Dzielnica żydowska*, ol., pł., tektura. Archiwum „Rynku Sztuki”.



112. Bencjon Cukierman, *Pejzaż miejski*. Kolekcja prywatna, fot. z archiwum Muzeum Nadwiślańskiego.





113. Bencjon Cukierman, *Jesień*, ol., pł. Archiwum „Rynku Sztuki”.



114. Samuel Cygler, *Dachy*, 1933, ol., pł. Muzeum Narodowe w Krakowie.



115. Józef Badower, *Nosiwoda*, ol., pł. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.





116. Marceli Słodki, *Wiosenne prace*, ol., pł. Archiwum Domu Aukcyjnego „Rempex”.

115. Fryderyk Kozłowski, *Żołnierze w polu*, ol., pł. Archiwum Domu Aukcyjnego „Rempex”.



117. Fryc Kleinman, *Kataryniarz*, ok. 1925, ol., pł. Archiwum Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”.





118. Fryc Kleinman, *Kolorowe kwiaty wazonie*, ol. i gwasz na tekturze. Archiwum Domu Aukcyjnego „Desa Unicum”.



119. Alfred Aberdam, *Portret*, 1927, ol., tektura. Archiwum Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”.





120. Henryk Rabinowicz, *Jarmark na Rynku Kazimierza*, ol., sklejka. Kolekcja prywatna, fot. z archiwum Muzeum Nadwiślańskiego.



121. Efraim i Menasze Seidenbeutelowie, *Ulica w miasteczku z dorożką i stołem przed domem*, ol., pł. Archiwum Domu Aukcyjnego „Rempex”.



122. Norbert Strassberg, *Ikar*, sangwina. Muzeum Narodowe w Krakowie.



123. Norbert Strassberg, *Dawid*, 1930, ołówek, czarny tusz na kartonie. Archiwum Domu Aukcyjnego „Desa Unicum”.

Biblioteka Główna UMK



300045285348







Biblioteka Główna UMK



300045285348

Biblioteka

Główna

UMK Toruń

1060926

Natasza Styrna, historyk sztuki, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego i Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie, w roku akademickim 2001/2002 studiowała, jako stypendystka rządu Izraela, w Rothberg International School przy Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie. W 2007 roku obroniła pracę doktorską na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Praca poświęcona jest żydowskiemu środowisku artystycznemu w międzywojennym Krakowie. Autorka opisuje proces kształtowania się środowiska, omawia szczegółowo działalność najważniejszej organizacji w mieście skupiającej twórców żydowskich: Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, analizuje powody wytworzenia się w Krakowie odrębnego żydowskiego środowiska artystycznego. Ważną część książki stanowi omówienie działalności członków organizacji oraz innych związanych z nią żydowskich autorów na polu krytyki artystycznej.

Biblioteka Uniwersytecka UMK



300045285348

1060926



9 788375 430912