

Sebastian Kochaniec  
(Białystok)

## KOBIETA ŻYDOWSKA JAKO TWÓRCA I TEMAT WE WSPÓŁCZESNEJ SZTUCE WIZUALNEJ

*Naród żydowski, który stworzył arcydzieła sztuki:  
biblię, księgę Proroków i Pieśń nad Pieśniami,  
dał też i po dziś dzień daje trwale dzieła w sztukach plastycznych<sup>1</sup>*

Leopold Pilichowski

### **Kilka uwag Stanisława Machniewicza o charakterze sztuki żydowskiej**

Problematyka związana z przedstawionym w temacie zagadnieniem stanowiła początkowo element drugorzędny związany z poszukiwaniem publikowanych na przestrzeni lat 1915–1935 pism autorstwa Stanisława Machniewicza (1886–1943) – intelektualisty, filologa, estetyka, aktywnej postaci kulturalnego życia Lwowa okresu międzywojennego, którego osoba wypadła z dyskursu humanistyki polskiej na przeszło 90 lat<sup>2</sup>.

Wśród pism rozproszonych Machniewicza, które udało się odnaleźć i zlokalizować, natrafiamy na tekst zamieszczony przez lwowianina w *Kulturze i sztuce ludu żydowskiego na ziemiach polskich*<sup>3</sup> autorstwa Maksymiliana Goldsteina i dr Karola Dresdnera, wydanej we Lwowie w 1935 roku. Treść książki została poświęcona kolekcji materialnego świadectwa kultury żydowskiej, jaką posiadał i którą, mimo wielu przeciwności losu, pielęgnował Maksymilian Goldstein, a której opis i charakterystykę zawiera jego *Ksiąga Pamiątkowa...*

---

<sup>1</sup> M. Goldstein, K. Dresdner, *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymiliana Goldsteina*, Lwów 1935, s. 92.

<sup>2</sup> Dopiero w 2012 roku za sprawą prof. Sław Krzemienia-Ojaka dokonano edycji jego pism estetycznych w serii wydawniczej *Klasyki estetyki polskiej*. Zob. S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, oprac. i wstępem opatrzył S. Krzemień-Ojak, Kraków 2012.

<sup>3</sup> M. Goldstein, K. Dresdner, dz. cyt.

*Kulturę i sztukę ludu żydowskiego na ziemiach polskich* zamyka tekst Stanisława Machniewicza, który na pierwszy rzut oka stanowi rodzaj posłowania wobec zaprezentowanych w zbiorze treści. Jednak uważna lektura wymownie zatytułowanego tekstu – *Wśród kart Księgi Pamiętkowej* ukazuje, że Machniewicz skupia się raczej na autorskiej refleksji wobec charakteru sztuki żydowskiej, niż rzetelnym podsumowaniu całości zawartych w zbiorze treści. Co więcej, w wielu wypadkach poruszane przez Machniewicza kwestie wydają się być archaicznymi wobec, po pierwsze, zamieszczonych w zbiorze artykułów, po drugie – statusu sztuki żydowskiej przypadającego na pierwszą połowę XX wieku.

Z polemicznego porównania zrodziła się refleksja na temat próby zdefiniowana istoty sztuki żydowskiej w jej wydaniu współczesnym oraz jej stosunku do tradycji, z jakiej się wywodzi. Punktem wyjścia jest to, co na temat sztuki żydowskiej pisał Stanisław Machniewicz oraz poglądy wyrażone w *Kulturze ludu żydowskiego...* Z kolei kwestia kobieca, biorąc pod uwagę status płci żeńskiej w kulturze jidysz, wydaje się najbardziej intrygującym czynnikiem porównania charakteru sztuki żydowskiej na przestrzeni XX i początków XXI wieku, stanowiąc jednocześnie swoistą linię demarkacyjną pomiędzy tym, co w artystycznej odsłonie kultury żydowskiej uważać możemy za tradycyjne, a tym, co nowatorskie.

Pomimo tego, że „sprawa kobieca” nie była Machniewiczowi obca<sup>4</sup>, w jego artykule poświęconym lapidarnej refleksji o sztuce żydowskiej nie ma wzmianki nie tylko o roli kobiety w kulturze judaizmu, ale również jej obecności w sztukach plastycznych, co jest przeciwieństwem wobec typów i karykatur społeczności żydowskiej, a także licznych przedstawień rodzajowych diaspory, jakie zawierają zbiory Maksymiliana Goldsteina. Porównanie tych treści oraz sytuacji artystów pochodzenia żydowskiego w pierwszej połowie XX wieku nasuwa refleksję i prowokuje pytania o to, czy w tak konserwatywnym i hermetycznym środowisku, jakie stanowi kultura żydowska i jak charakteryzuje jego sytuację w początku wieku XX Machniewicz, możliwa jest artystyczna ewolucja nie tyle form, co świadomości estetycznej? Jaki jest status tej hermetycznej twórczości w epoce globalizacji i kosmopolityzmu? W jaki sposób kształtujące obraz obecnej epoki dyskursy spoza obszaru sztuki

<sup>4</sup> Pracował jako nauczyciel w żeńskim gimnazjum im. Juliusza Słowackiego we Lwowie, a jeden ze swoich artykułów, poświęcony estetycznemu wystrojowi typowego mieszkania względnie zamożnych mieszczan, zamieścił w roczniku znamienego pisma poświęconego „sprawie kobiecej” – „Almanachu Kobięcym”. Jego nazwisko figuruje w wyżej wymienionym roczniku obok takich postaci, jak M. Dąbrowska, Maria Kasproviczowa czy Zofia Nałkowska. Zob. S. Machniewicz, *O estetyce mieszkania*, w: *Drugi Almanach świata kobiecego*, Lwów i Warszawa 1927.

– feminizm, postkolonializm, *queer* – wpływają na sposób obrazowania kobiecości?

Odpowiedzi na powyższe pytania należy zacząć szukać na kartach *Księgi Pamiątkowej*. Przyjrzyjmy się więc dokładniej temu, co na ich temat ma do powiedzenia Stanisław Machniewicz.

Już w pierwszych akapitach autor dokonuje charakterystyki społeczności żydowskiej, pisząc, że jest to naród:

(...) żyjący w rozsypce wśród wszystkich ziem i państw świata, jeden z nielicznych narodów starożytnych posiadający kulturę odrębną i jedną z najstarszych, a mimo to bardzo mało znany narodom innym, wśród których od wieków żyje i trwa, zachowując swą odrębność kulturalną i religijną (...). Jego stara i odrębna kultura, zamknięta w sobie, odporna na wpływy zewnętrzne, trwa poprzez wieki w stanie nieomal pierwotnym, niewiele różniącym się od stanu, w którym była w wiekach średnich, w dobie odrodzenia, czy w stuleciu oświecenia<sup>5</sup>.

Diaspora żydowska jest więc społecznością hermetyczną, która mimo funkcjonowania w obcej sobie przestrzeni kulturowej, wśród innych wzorów kultury, zachowuje odrębność na polu materialnych, jak i duchowych przejawów własnej, zdominowanej przez tradycję życia rodzinnego i religie kultury, unikając procesów dyfuzji. Machniewicz zwraca uwagę na determinujący codzienną egzystencję członków diaspory wpływ religii i tradycji życia rodzinnego, które nie tylko uodparniają życie żydowskie na wszystko, co mogłoby doprowadzić do jego wypaczenia, ale również kształtują sposób wyrażania tego życia w sztuce, będącej głównie artystycznym rzemiosłem<sup>6</sup>. Na ten element należy zwrócić uwagę szczególnie. Sztuka żydowska – pisze Machniewicz – to:

(...) sztuka tak dziwna, jak dziwni są jej twórcy i odbiorcy. Zespoliła się z religią i życiem rodzinnym, od nich wzięła początek i wszystkie właściwości, stając się najpełniejszym obrazem religijnych nastrojów zrośniętych z życiem jednostki i rodziny (...). Wykwitła w pogardzanem, choć nie znanym ghecie (...). Zaczątkiem jej nie były założenia estetyczne i problem czy potrzeba sztuki w ogóle, lecz wyłącznie i jedynie uczucia religijne, wypowiadające się w tradycyjnych formach plastycznych<sup>7</sup>.

Machniewicz charakteryzuje twórczość artystyczną jidysz w myśl swojej koncepcji atrybutywnego rozumienia sztuki, którą zawarł w wydanej w 1934 roku *Estetyce życia codziennego*<sup>8</sup>. Sztuka jest tam atmosferą otaczającą

<sup>5</sup> S. Machniewicz, *Wśród kart Księgi Pamiątkowej*, w: M. Goldstein, K. Dresdner, *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymiliana Goldsteina*, Lwów 1935, s. 163.

<sup>6</sup> Tamże, s. 164.

<sup>7</sup> S. Machniewicz, dz. cyt., s. 164-165.

<sup>8</sup> S. Machniewicz, *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934.

człowieka w rzeczach zarówno małych, codziennych, jak i wzniosłych, monumentalnych<sup>9</sup>. W pierwszym rzędzie jej wytwory służą zaspokajaniu potrzeb życia codziennego, tym samym ich konstrukcja dostosowana jest do roli, jaką przyszło im spełniać.

Ze względu na charakter sztuki żydowskiej opisany przez Machniewicza w artykule poświęconym *Księdze Pamiątkowej* należy traktować ją jako sztukę stosowaną, której reguły twórczość zakorzenione są w tradycji religijnej. Z niej bierze swój początek i wszystkie charakteryzujące ją właściwości.

Religia wywarła również ogromny wpływ na zachodnią twórczość artystyczną. Jednak pomimo tego, że sztuka żydowska podobnie jak sztuka Zachodu i każda artystyczna aktywność człowieka zakorzeniona jest w religii, ciężko jest zastosować uniwersalistyczne kategorie estetyczne, wypracowane przez tradycję zachodnią, do opisu i definiowania sztuki żydowskiej. W przeciwieństwie do religijnej sztuki Zachodu – perswazyjnej i retorycznej, sztuka żydowska przykładą całą swą uwagę do symboli, a nie do przedstawienia. Nie chodzi tu już nawet o ikonoklazm, lecz synonimiczne rozumienie sztuki z rytuałem i obyczajem, jako formy ich wyrazu. Właściwie zamiast pojęcia ikonoklazm należałoby posługiwać się terminem aikoniczność, który moim zdaniem w pełniejszy sposób charakteryzowałby odmienną społeczność diaspory żydowskiej od kultury narodu, w którym ona funkcjonuje<sup>10</sup>.

Sztuka żydowska oparta wyłącznie na uczuciu religijnym może więc być traktowana jako prymitywna, przez pojęcie to rozumiem – najbardziej bliska ludzkiej naturze. Sztuka rytuału i obyczaju. „Małego, szarego człowieka, który chce się wywyższyć tylko w dzień świąteczny”<sup>11</sup>.

Jak wspominałem wcześniej, charakterystyka artystycznej aktywności członków diaspory żydowskiej jest przez Machniewicza ujęta w sposób niezwykle lapidarny. Jest to twórczość zamknięta w kręgu obyczaju religijnego, rytuału synagogałnego i tradycji rodzinnej. Sztuka, której przejawy w postaci drobnych wytworów, towarzyszą życiu Żyda od kolebki aż do zgonu<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Bardziej współczesnym pojęciem, które oddaje istotę rozumienia sztuki przez Stanisława Machniewicza, jest wprowadzone przez Mieczysława Porębskiego pojęcie ikonosfery. Zob. i por. M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972.

<sup>10</sup> Ikonoklazm jest terminem, ze względu na historię jego stosowania, o cechach pejoratywnych. Kojarzy się z przemocą, niechęcią, niszczeniem. Z kolei odmienną objawiającą się w charakteryzowaniu jakiejś kultury jako aikonicznej objawia się w – istniejącym już od starożytności – przekonaniu, że wyższe myślenie oznacza powstrzymanie się od tworzenia wizerunków – panowanie umysłu nad zmysłami. Boga nie da się przecież pojąć zmysłowo.

<sup>11</sup> S. Machniewicz, *Wśród kart Księgi Pamiątkowej*, s. 166.

<sup>12</sup> Tamże.

Sztuka, której – paradoksalnie – nie znają nawet sami Żydzi, a z którą są zrośnięci i żyją tak, jak z religią i tradycją życia rodzinnego. Wynika to według Machniewicza z tego, że jest ona dla nich tylko częścią uświęconego tradycją obyczaju. Autor tekstu poświęconego zawartości *Księgi Pamiątkowej* Maksymiliana Goldsteina nie bierze wcale pod uwagę kontekstu historycznego i wynikającego stąd świeckiego charakteru sztuki żydowskiej, który kształtuje się u progu XX wieku.

Sposób definiowania sztuki żydowskiej zarysowany przez Machniewicza ogranicza tę kategorię twórczości do „ciasnych ram ghetta”, tradycji religijnej i związanej z nią obyczajowości. Podejście takie nobilituje badanie sztuki żydowskiej tylko i wyłącznie z perspektywy religioznawczej, z pominięciem wszelkich pierwiastków artystyczno-estetycznych. Machniewicz zauważa jednak, że sztuka ta nie znajdzie powszechnego uznania i zrozumienia w świecie do momentu, aż nie opuści getta – nie stanie się sztuką świata<sup>13</sup>.

Taki obraz sztuki żydowskiej – jako sztuki świata, odnajdziemy, pomimo sceptycznego wyводу Machniewicza, na kartach *Kultury i sztuki ludu żydowskiego na ziemiach polskich*. Jest on zawarty w korespondencjk Maksymiliana Goldsteina z światowej sławy malarzem i grafikiem Maurycym Liliem (Epihraim Moses) (1874–1925). Zachowana korespondencja zawiera głębokie poglądy artysty na sztukę i kwestię żydowską. O głębokiej świadomości estetycznej, a jednocześnie statusie świeckiej sztuki żydowskiej w początku drugiej dekady pierwszej połowy XX wieku świadczy wypowiedź Liliena:

Na wykładzie o sztuce żydowskiej oczekiwałem dowodzenia, że przykazanie >Nie miej innych bogów prócz mnie, nie rób sobie żadnej rzeźby, ani żadnego obrazu< it.d. zupełnie inne ma znaczenie, aniżeli to, które mu się podsuwa. Przeciwnie, w żadnym innym starożytnym dziele literatury powszechnej niema tylu wzmianek o sztuce i o rzeźbach, jak w biblii. Prorocy wspominają o dziełach sztuki, na dworach królów były posągi: pierwszego artystę wezwał sam Bóg. Arka przymierza jest jedynym pomnikiem w historii architektury it.d. Z każdej strony Pisma Św. Można dowieść uświetnienia sztuki plastycznej.<sup>14</sup>

Nie istnieje kultura, która byłaby w stanie uniknąć obrazowania aksjologii na jakiej się wspiera – tak w skrócie moglibyśmy podsumować zacytowany wyżej fragment wypowiedzi Maurycgo Liliena, dodając, że nawet w sytuacji, gdy mamy do czynienia z wysoko uduchowioną kulturą monoteistyczną – za jaką uchodzi judaizm – którą charakteryzuje podejście aikoniczne, nie jest ona

<sup>13</sup> Tamże, s. 167.

<sup>14</sup> M. Goldstein, K. Dresdner, *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich*. Zbiory Maksymiliana Goldsteina, Lwów 1935, s. 89.

w stanie uniknąć przedstawień o wymiarze antropomorficznym<sup>15</sup>. Pisząc to, Lilien, wywodzący się – co warto podkreślić – z rodziny ortodoksyjnej, wyraźnie kreśli linię demarkacyjną pomiędzy oddawaniem czci obrazom a ich komponowaniem. Artysta zwraca uwagę na to, że Biblia zawiera wiele przykładów sztuki tworzonej przez naród żydowski. Najjaskrawszym jej świadectwem jest Arka Przymierza, „jedyny pomnik w historii architektury”<sup>16</sup> – pisze Lilien. Mamy więc tutaj obraz sztuki żydowskiej jako twórczości przynależnej temu ludowi od początków jego dziejów, zarówno w wymiarze sakralnym, jak i świeckim.

Bardziej radykalną wypowiedzią Liliena, która jednocześnie obrazuje świadomość nie tylko estetyczną, ale i artystyczną żydowskiego artysty początku XX wieku, jest ta, zawarta przez niego w liście do Goldsteina z grudnia 1913 roku:

Artysta jest twórcą, a nie człowiekiem na usługach narodu lub partii. Dzieła jego mają odtwarzać prawdę, którą szczycić się może każdy naród, każda partia. Moje życie należy do narodu żydowskiego, ale sztuka moja należy do świata! Życie moje otrzymałem od ojca Żyda, ale sztukę moją dał mi Stwórca w s z y t k i c h ludzi<sup>17</sup>.

Wypowiedź Liliena ukazuje niezwykle, w niektórych momentach wyraźnie inspirowaną modernistycznym podejściem do sztuki kondycję umysłową artysty żydowskiego. Uwidacznia się to już w samym charakterze wypowiedzi, który ma wyraźnie buntowniczy, protekcyjny wymiar. W pierwszym zdaniu wyraża się to w zdefiniowaniu przez Ephrama Mośesa roli artysty jako przede wszystkim twórcy poszukującego uniwersalnej dla ludzkości prawdy i starającego się o jej wyraz w formie artystycznej. Są to spostrzeżenia lokujące się w zupełnej opozycji wobec hermeneutycznej charakterystyki sztuki żydowskiej Machniewicza. Mośes zdecydowanie domaga się, aby była ona sztuką

<sup>15</sup> Doskonale zjawisko to opisuje w swoich studiach na temat historii i teorii oddziaływania wizerunków David Freedberg. W rozdziale poświęconym zjawisku aikoniczności, którym wcześniej posługiwaliśmy się jako wyznacznikiem dla uchwycenia odrębności twórczości artystycznej ludu żydowskiego, Freedberg pisze o procesie, który sprowadza to zjawisko do kategorii mitu. Według amerykańskiego teoretyka obrazu, aikoniczność cechuje wysoko uduchowione kultury monoteistyczne w ten sposób, że im bardziej surowa jest postawa aikoniczna, tym mniej antropomorficzna koncepcja boskości. Jednak nawet tak fundamentalistyczne religie, jak islam czy judaizm, nie są w stanie wystrzec się przed przedstawieniami antropomorficznych. Pomimo zakazów przedstawiania, zwłaszcza tego, co boskie, wizja kultury pozbawionej wizerunków w formie materialnej jest sprzeczna z doświadczeniem i historią człowieka. Zob. i por. D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, Kraków 2005.

<sup>16</sup> M. Goldstein, K. Dresdner, dz. cyt., s. 89.

<sup>17</sup> Tamże, s. 90.

świata, twórczością wpisaną w uniwersalistyczny dyskurs sztuki europejskiej. Taka jest m.in. jego twórczość, na którą składają się przede wszystkim grafiki, drzeworyty, sztychy i exlibrisy, które w warstwie czysto formalnej przejawiają wyraźną inspirację neoklasycystycznym rysunkiem – podporządkowania całości przedstawienia linii, połączonym z dekoratywnym charakterem sztuki secesyjnej.

Jednym z wielu często powtarzających się w pracach Liliena motywów jest postać kobiety, ukazana przez artystę w sposób niezwykle intrygujący. Kobieta w grafikach Liliena to przede wszystkim biblijna Ewa, oblubienica Adama, podporządkowana, wedle woli Bożej, swemu partnerowi, ale również nimfa bądź personifikacja cnót, występków, wartości. W wielu przypadkach całość kompozycji zostaje ujęta w taki sposób, że kobieta stanowi punkt centralny przedstawienia. To ona jest pierwiastkiem dominującym nad mężczyzną, kuszącym i zniewalającym go. Jej postać charakteryzuje bezpośredniość i śmiałość przedstawienia, nawet w chwili ukazywania wyższych wartości lub scen biblijnych. *Sacrum* i *profanum*, duchowość i cielesność, mistyka i erotyka mieszają się u Liliena w osobie kobiety. Uosabia ona te dialektyczne wobec siebie elementy. Lilien za sprawą alegorii i personifikacji, w których dominuje postać kobieca, obok wartości transcendentnych, materializacji wiary ukazuje również, że w momencie ich uśpienia, ciało zaczyna mieć swój czas. Tak jest w drzeworycie pochodzącym z 1908 roku zatytułowanym *Pokusa* (il.1).

Przedstawia on rajska Ewę, odzianą w opadający na jej ramiona tałas, spod którego wylaniają się nagie, śnieżnobiałe, wręcz marmurowe piersi pierwszej matki. Ewa znajduje się pod drzewem, którego owoce w historii ludzkości i sposobie jej przedstawiania w sztuce symbolizować będą pokusę, grzech, władzę wynikającą z możliwości rozeznania tego, co dobre i złe, ale również związane z tą władzą przekleństwo. Lilien nie ukazuje jednak samego aktu zerwania przez Ewę zakazanego owocu, związanej z tym tragedii. U Liliena Ewa sięga po owoc swojego ciała – piersi. Jest w ekstazie, co wyraźnie podkreśla ekspresja twarzy. Drzewo poznania dobrego i złego to również symbol poznania ciała i związanych z tym rozkoszy. Drzeworyt w sposób alegoryczny odnosi się również do historii i tradycji narodu żydowskiego. Ewa jako kobieta ubrana jest tutaj w tradycyjny tałas używany podczas modłów. Jednak modlitwa Ewy to nie odbywający się w skupieniu akt medytacji, to pełna rozkoszy ekstaza ciała. *Sacrum* i *profanum*, duchowość i cielesność, mistyczny erotyzm są tematami drzeworytu Liliena.

Otóż zilustrowane przez Ephrama Mosesa historie z kart Pisma Świętego, których w większości bohaterkami są kobiety, ulegające woli mężczyzny



– oblubienice lub dominujące nad nim, mimo związanego z treścią tych przedstawień patosu, który – co warto zauważyć – wynika z literackiego charakteru obrazowanego mitu, kryją w sobie silny erotyzm, niekiedy nawet sięgający w pole kryptopornografii, jak w przypadku przywołanej wyżej *Pokusy*. Mamy więc do czynienia z wizerunkiem kobiety, który mimo związanej z nim sakralnej treści, jest przedstawieniem, które wzbudzić może również podniecenie.

*Wizerunki, które podniecają* oraz *Zmysły i cenzura*<sup>18</sup> to tematy, których analizy podejmuje się w swojej znamiennej książce o wizerunkach David Freedberg. Pewne tezy stawiane przez badacza w kwestii erotycznego podniecenia, jakie wzbudzać może wizerunek, można wykorzystać przy charakterystyce przedstawień kobiety żydowskiej w pracy artystycznej Liliena, ale również wielu innych znamienych twórców żydowskiego pochodzenia, w których twórczości plastycznej motyw kobiety jest niezwykle intensywnie wyeksponowany, jak choćby u Schulza. Freedberg pisze, że siła nasyconego erotyzmem wizerunku polega na jego haptycznym charakterze. Człowiek percypując to, co zostało przedstawione na płótnie lub wyrzeźbione w kamieniu lub marmurze, po czystej rozkoszy wzrokowej, zaczyna odczuwać nieodpartą chęć namacalnego doświadczenia tego, co widnieje na wizerunku – od wzroku mamy chęć przejść od dotyku – konkluduje Freedberg<sup>19</sup>. Tego typu podejście możemy zaobserwować wobec twórczości Liliena. Jego *Pokusa* jest wizerunkiem Ewy, która nie sięga po zakazany owoc, lecz kusi owocem swojego ciała. Wykonuje w tym celu gest wobec swoich obnażonych, wyłaniających się spod tałesu piersi, których nie skrywa w geście wstydu, lecz obejmuje w namiętym uścisku przynoszącym zarówno jej, jak i patrzącemu rozkosz, jednocześnie potęgując pokusę.

W przypadku Brunona Schulza kobieta panuje w królestwie sztuki. Jej tyrańskiej i nieograniczonej władzy poddaje się mężczyzna. Schulz, co warto podkreślić, posiadał swój własny światopogląd artystyczny i w nim przejawiał oryginalną logikę swojej twórczości. W jego pracach składających się na tak zwaną *Księgę bałwochwalczą* trawestacji i transpozycji ulega stary motyw Zuzanny w kąpeli. Kobieta przybiera tutaj różne postaci od rozmarzonej dziewczyny po triumfującą władczynię depcą kark błagającego o kęs pieśczoły mężczyzny (il. 2). Przedstawienia Brunona Schulza to nic innego jak obraz demonicznego władztwa płci żeńskiej<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Zob. D. Freedberg, *Wizerunki, które podniecają* oraz *Zmysły i cenzura*, w: tegoż. *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przekł. E. Klekot, Kraków 2005.

<sup>19</sup> Zob. D. Freedberg, *Wizerunki, które podniecają*, w: tegoż. dz. cyt.

<sup>20</sup> M. Goldstein, K. Dresdner, *Artyści*, w: tychże, dz. cyt.



## Zarys współczesnej sztuki żydowskiej. Pomiedzy diasporą a kosmopolityzmem

Podjmując problematykę kobiety żydowskiej jako twórcy i motywu artystycznego obecnego w twórczości współczesnych artystów wizualnych – zarówno kobiet, jak i mężczyzn, należałoby na wstępie zastanowić się nad tym, co właściwie rozumiemy pod hasłem *współczesna sztuka żydowska*.

W tym celu warto raz jeszcze sięgnąć do wypowiedzi Stanisława Machniewicza i Maurycego Liliena, a konkretnie do pewnych postulatów, których spełnienia domagali się w swoich spostrzeżeniach na sztukę żydowską. Jak się bowiem okazuje, urzeczywistnienie się tych pragnień ukonstytuowało w pewnym sensie, aczkolwiek nie jest to czynnik jedyny, to, co jesteśmy dziś w stanie określać mianem współczesnej sztuki żydowskiej.

Stanisław Machniewicz, pisząc o sztuce hebrajskiej, charakteryzuje ją jako cichą, zamkniętą w kręgu obyczaju religijnego, rytuału synagogałnego i tradycji rodzinnej. Domaga się jednocześnie powszechnego jej uznania, co według autora *Estetyki życia codziennego*<sup>21</sup>, dokonać może się jedynie wtedy, gdy opuści ona ciasne ramy getta i otworzy się na możliwość poznania jej przez świat<sup>22</sup>. Dokonać może się to wtedy, gdy zostanie ona umieszczona w muzeum poświęconym kulturze i sztuce narodu żydowskiego, gdzie prezentować się będzie jako „pierwszorzędny i autentyczny materiał dla naukowego badania folkloru, kultury i sztuki żydowskiej”<sup>23</sup>. Machniewicz pisząc te słowa ma oczywiście na myśli zbiory Maksymiliana Goldsteina i związaną z nimi potrzebę zagospodarowania tego przebogatego dziedzictwa folkloru i sztuki żydowskiej. Zbioru, na temat którego przywołani przez Machniewicza przedstawiciele świata nauki i znawcy sztuki wypowiadają się w sposób następujący:

>Zbiory Maksymiliana Goldsteina – oto słowa Prof. Uniw. J.K. Dra Adama Fischera – mają bardzo wielkie znaczenie nie tylko dla badacza kultury żydowskiej, ale i dla badacza kultury w ogóle. Jako etnograf, ze szczególnym podziwem patrzę na wycinanki, zwłaszcza na ich ornamentykę, która zmusi niejednego etnologa do re-wizji zapatrywań na polskie zdobnictwo. Dlatego uważam za postulat jak najbardziej palący, aby te skarby twórczości ludowej jak najrychlej zostały udostępnione światu naukowemu. Tego życzę twórcom tych zbiorów z całego serca.<

Prof. Dr Hilarjon Świąciński, dyrektor Ukraińskiego nacionalnego Muzeum we Lwowie, takie wpisał słowa: >Bardzo byłam uradowany, kiedy oglądałem Wasze zbiory starożytności żydowskich, bo zobaczyłem niemało nowego i wiele się nauczyłem. Życzę Pańskim zamiarom wśród Swoich Ziomków tyle miłości dla pięknych przedmiotów, ile Pan dotychczas dla nich wyjawiał.<

<sup>21</sup> Zob. S. Machniewicz, *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934.

<sup>22</sup> S. Machniewicz, *Wśród kart księgi pamiątkowej*, w: dz. cyt., s. 167.

<sup>23</sup> Tamże, s. 168.

Dr Tadeusz Mańkowski, zamiłowany badacz historii sztuki, mówi: >(…) z prawdziwą przyjemnością i pożytkiem zapoznałem się z cennymi zbiorami z zakresu żydowskiego folkloru, stwierdzając na przykładzie licznych zabytków kolekcji, jak niezwykle interesującymi bywają żydowskie zabytki sztuki ludowej i przemysłu artystycznego, jednoczące w sobie elementy sztuki Wschodu i Zachodu w sposób nie raz wysoce oryginalny. Byłoby bardzo pożądane, aby piękna myśl stworzenia Muzeum zabytków kultury żydowskiej, którego zbiory Pana Goldsteina byłyby podstawą, jak najrychlej stała się faktem!<24.

Otóż sztuka żydowska tutaj została przeniesiona z „kręgu obyczaju religijnego, rytuału synagogałnego i tradycji rodzimej”<sup>25</sup> w zimne sale muzeum i galerii poświęconych folklorowi i rzemiosłu artystycznemu. Pozbawiona środowiska pierwotnego, nadającego jej wartość i sens, została umieszczona w wyspecjalizowanej przestrzeni wystawienniczej, będącej paradoksalnie, według Machniewicza, grobowcem piękna i życia, z którego swoje istnienie wywodzi. Mamy więc tutaj do czynienia z opisywanym i szeroko komentowanym przez Waltera Benjamina zjawiskiem pozbawienia przedmiotu jego aury, tkwiącej w przestrzeni i czasie.

Lokując ten proces w ramach historycznych – sztukę żydowską spotkał los podobny do sztuki plemiennej, gdy jej wytwory artystycznego rzemiosła odnoszące się do obyczajowości życia zbiorowego, służące kultowi religijnemu zostały zaadaptowane przez artystów europejskich, a tym samym stygmatyzowane zachodnioeuropejską myślą estetyczną. Ze sztuki diaspory, zamkniętej i nieulegającej wpływowi świata zewnętrznego, stała się sztuką świata w tym znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Hans Belting w swoich studiach antropologicznych nad obrazem i twórczością artystyczną człowieka. W myśl spostrzeżeń Beltinga, sztuka żydowska stanowi dziś artystyczne dziedzictwo innej kultury, innej od naszej, a jednocześnie jest wszystkim tym, co zachodni świat – w oparciu o swoją uniwersalną estetykę – skłonny jest uznawać i oceniać jako artystyczne osiągnięcia innej kultury i umieszczać je, jako zabytki historyczne, w muzeach sztuki<sup>26</sup>. A była to przecież sztuka, jak charakteryzuje ją Machniewicz, której „nie znają nawet sami Żydzi”<sup>27</sup>, gdyż „nie uznają jej za sztukę”<sup>28</sup>, bo „zaczątkiem jej nie były założenia estetyczne i problem czy po-

<sup>24</sup> Tamże, s. 171,172-173.

<sup>25</sup> Tamże, s. 167.

<sup>26</sup> H. Belting, *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*, w: *The Global Art World* (eds H. Belting, A. Buddensieg), Ostfildern 2009. Podaję za: G. Dziamski, *Kontekstualizm a sztuka globalna*, „Obieg”, 22.01.2010., [dostęp: 20 październik 2014], <http://www.obieg.pl/teksty/15794>

<sup>27</sup> S. Machniewicz, dz. cyt. s. 165.

<sup>28</sup> Tamże.

trzeba sztuki w ogóle, lecz wyłącznie i jedynie czucia religijne, wypowiadające się w tradycyjnych a prostych formach plastycznych, przechodzące z pokolenia na pokolenie”<sup>29</sup>.

W ten oto sposób sztuka żydowska została włączona w uniwersalny dyskurs zachodnioeuropejskiego postrzegania i rozumienia sztuki. Utraciła swoje pierwotne znaczenia, wzbogacając się o nowe asocjacje związane z wartością czysto wystawienniczą. Podobne postulaty rozpropagowania sztuki narodu żydowskiego możemy odnaleźć w wypowiedziach Maurycego Liliena, które znalazły się w korespondencji, jaką artysta prowadził z Maksymilianem Goldsteinem.

Już we wcześniejszych, przywoływanych wypowiedziach Liliena odnajdujemy postulaty podobne do głoszonych przez Stanisława Machniewicza wobec przyznania sztuce żydowskiej statusu sztuki świata: „Moje życie należy do narodu żydowskiego, ale sztuka moja należy do świata!” – pisze Lilien<sup>30</sup>. Jednak oprócz pełnych patosu wyznań artysty odnajdziemy wypowiedzi skrajnie odmienne od wyżej przytoczonej. W liście z 5 sierpnia 1913 roku, analizując odczyt jednego z wybitnych – polecanych przez Goldsteina – malarzy o sztuce żydowskiej, rozczarowany Lilien pisze:

Utarło się przekonanie – że Żydzi posiadają wielu artystów, to jednakże nie dowodzi absolutnie istnienia sztuki hebrajskiej w tych czasach, w których Żydzi stanowili jeden naród. Niesmaczną jest metoda, – niestety Żydzi przyzwyczaili się stosować na wszystkich polach – stemplowania znakomitych ludzi innej narodowości na Żydów. Wcześniej zmarły Beardsley przewróciłby się w grobie na cmentarzu chrześcijańskim w Londynie, gdyby usłyszał, że go zaliczają do Żydów<sup>31</sup>.

Powyższe słowa Liliena zwracają uwagę na rzecz niezwykle istotną w postrzeganiu artystów pochodzenia żydowskiego w początkach wieku XX, a mianowicie na kwestię tożsamości i przynależności narodowej, która, jak się okazuje, stanowi element nadrzędny w kontekście rozpatrywania istoty współczesnej sztuki żydowskiej. W jaki sposób, jakimi środkami artystycznymi określić można przynależność artysty żydowskiego, który pochodzi spoza Izraela, do kultury, obyczaju i zakorzenionego w religii życia rodzinnego? Czy punktem odniesienia jest tu bezpośrednie nawiązanie do motywów narodowych?

W duchu tych pytań należałoby zastanowić się nad charakterem współczesnej sztuki żydowskiej. Sztuki, która ulegając wpływowi Zachodu wykracza poza obszar aluzji religijnych i związanego z nimi sposób obrazowania. Jest to,

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> M. Goldstein, K. Dresdner, *Artyści*, w: tychże, dz. cyt., s. 90.

<sup>31</sup> Tamże, s. 89.

jak podkreśla Gail Levin, sztuka tożsamości i związanej z tym zagadnieniem problematyki utrzymanej nie tylko w obrębie stosunku do religii, lecz kosmopolityzmu, przy czym obie te równoważne wobec siebie sfery wiążą się z kulturą żydowską, choć drugą z nich postrzega się jako „nowocześniejszą”<sup>32</sup>.

Czerpiąc z wpływów europejskich, jak i przede wszystkim amerykańskich doświadczeń artystycznych, twórcy pochodzenia żydowskiego dokonują świadomej operacji na własnej tożsamości. Nie jest to już autonomiczna, hermetyczna sztuka getta, lecz dynamiczna narracja wizualna tworząca strukturę uwikłaną w system społeczno-kulturowych relacji.

Tak przedstawioną charakterystykę współczesnej sztuki żydowskiej doskonale oddają słowa jednego ze współczesnych artystów żydowskiego pochodzenia – Shimona Attie<sup>33</sup>, urodzonego w Los Angeles w 1957 roku, które potraktować można również jako swoistą egzemplifikację przywołanych wcześniej słów Liliena. Attie pisze:

W mojej rodzinie >żydowskość< nie miała związku z religią, raczej z rodzajem wrażliwości, tradycją kulturową, mentalnością. Ze zrozumieniem historii społeczności, która na przestrzeni wieków doświadczała prześladowań i z tego powodu nauczyła się cenić prawa człowieka<sup>34</sup>.

Wiwisekcja tradycji kulturowej – oto temat, jaki w wielu wypadkach określić moglibyśmy jako *leitmotiv* współczesnej sztuki żydowskiej, a który wynika z wypowiedzi Attiego. Tym samym powstaje współczesna sztuka żydowska, której granice pomiędzy jej wymiarem świeckim a religijnym zdają się nie tyle zanikać, co zyskiwać charakter płynności. Jest to twórczość, która powstaje w zupełnie innym kręgu kulturowym – świecie kapitalizmu i konsumeryzmu. Wyzwolona spod jarzma dogmatu tradycji religijnej.

Właściwie świecka kultura żydowska narodziła się w Europie Wschodniej. Droga Żyda ku nowoczesności prowadziła często przez socjalizm, komunizm lub nacjonalizm. Wytworem tej wschodnioeuropejskiej kultury żydowskiej była literatura i teatr w języku jidysz, ale też w polskim, rosyjskim, zaś sztuka plastyczna – jak zauważa Gai Levin – to nic innego, jak odzwierciedlanie

<sup>32</sup> G. Levin, *Świecka sztuka żydowska: tożsamość żydowska w kontekście kosmopolityzmu*, „Obieg” 06.01.2010, [dostęp: 20 października 2014], [http://www.obieg.pl/fokus/15568#footnote2\\_eghho3s](http://www.obieg.pl/fokus/15568#footnote2_eghho3s)

<sup>33</sup> Shimon Attie zajmuje się głównie tworzeniem instalacji i projektów wizualnych utrzymanych w konwencji slajdów umieszczanych w przestrzeni publicznej. Tematycznie prace artysty odnoszą się do tematyki II Wojny Światowej i związanego z nią społecznego wymiaru Holokastu.

<sup>34</sup> Shimon Attie w: Samantha Baskind, *Encyclopedia of Jewish American Artists (Słownik amerykańskich artystów żydowskich)*, Greenwood Press, Westport 2006, s. 28.

„form kulturowych oświeconego Zachodu”. Dzięki tym świeckim inspiracjom kultura żydowska zmierzała ku nowoczesności<sup>35</sup>, której obraz i kształt nawali również artyści i artystki pochodzenia żydowskiego. Emancypacja Żydów skutkowała m.in. licznymi wyjazdami członków diaspory żydowskiej do Stanów Zjednoczonych. Tam z kolei, jak zauważa badaczka spuścizny świeckiej tradycji jidysz Laura Levitt, społeczność ta musiała zaakceptować odmienny sposób postrzegania tożsamości żydowskiej w kategoriach „osobistej wiary”<sup>36</sup>. „Lud wiara” – jak określa społeczność żydowską emigrującą do USA Paula Hyman, musiał zrezygnować z dotychczasowego samorządu, który warunkowała religia, na rzecz emancypacji-integracji społeczno-politycznej, przekształcając się w dobrowolne zrzeszenie religijne, co skutkowało odmiennym sposobem postrzegania tradycji narodowej, przynależności etnicznej pokoleń następných<sup>37</sup>.

Taki a nie inny sposób myślenia, kształtowania osobowości, wrażliwości oparty na zupełnie innych – niż te dominujące w diasporze – wartościach nie mógł pozostać bez wpływu na twórczość artystyczną.

Chcąc uchwycić immanentny charakter współczesnej sztuki żydowskiej, przez który rozumieć należy przede wszystkim twórczość świecką artystów spoza Izraela, można zaryzykować stwierdzenie, że jest to specyficzny w historii sztuki rodzaj twórczości wizualnej, którego charakter w momencie zaistnienia w postaci sztuki świeckiej – opozycyjnej wobec tradycji zakorzenionej w religii – należy rozumieć jako przejaw wewnętrznej awangardy. Otóż artyści żydowscy u progu wieku XX, czerpiąc z doświadczeń awangard, niejednokrotnie wchodząc w ich skład, ulegali wpływom sztuki zachodniej. W ten sposób przeciwstawiali się nie tylko tradycji sztuki europejskiej, ale również własnej, osadzonej w przynależności narodowej tradycji kultury aikonicznej. Jaskrawiej formułując tezę: Gdy artysta modernistyczny, awangardowy dokonał symbolicznego zwrotu od natury w stronę obrazowania kultury, artysta żydowski z determinizmu jednej kultury przechodził do pluralizmu drugiej.

<sup>35</sup> G. Levin, *Świecka kultura żydowska: tożsamość żydowska w kontekście kosmopolityzmu*, „Obieg” 06.01.2010, [dostęp: 20 październik 2014], [http://www.obieg.pl/fokus/15568#footnote2\\_eghho3s](http://www.obieg.pl/fokus/15568#footnote2_eghho3s)

<sup>36</sup> Laura Levitt, *Other Moderns, Other Jews: Revisiting Jewish Secularism in America (Inni współcześni, inni Żydzi. Amerykańska świecka tradycja żydowska II)*, w: *Secularisms* (Tradycje świeckie), pod red. Janet R. Jakobsen i Ann Pellegrini, Duke University Press, 2008, s. 112. Podaję za: G. Levin, dz. cyt.

<sup>37</sup> Paula Hyman, *Emancipation [Emancypacja]*, w: *Contemporary Jewish Religious Thought: Original Essays on Critical Concepts, Movements, and Beliefs* (Współczesna żydowska myśl religijna – eseje o pojęciach, stylach i ideach), pod red. Arthura Cohena i Paula Mendes-Flohra, Free Press, Nowy Jork 1987, s. 165. Podaję za: G. Levin, dz. cyt.

### Przykłady kobiecej ekspresji w sztuce żydowskiej

Tematykę związaną z obecnością kobiety we współczesnej sztuce żydowskiej można by przedstawić, stosując parafrazę słów autorów *Kultury i sztuki narodu żydowskiego na ziemiach polskich* i powiedzieć, że poprzez zagadnienie to rozumiemy, po pierwsze, dzieła żydowskich artystów i artystek, których tematy i treści związane są ze statusem kobiety w tej kulturze. Po drugie, dzieła artystek żydowskich o tematyce nieżydowskiej, jak też dzieła artystów i artystek nieżydowskich podejmujące temat żydowski<sup>38</sup>.

Z tego uproszczonego, schematycznego podziału na szczególną uwagę zasługują pierwsze dwie kategorie, które w kontekście niezwykle wysokiego stopnia samoświadomości nie tylko kobiet-artystek, ale kobiety w ogóle, w XX i XXI wieku wpisać można w bardziej ogólną terminologię odnoszącą się do pragnień samorealizacji twórczej. Magdalena Ujma w szkicu *Sztuka kobiet* podaje w związku z tym następującą terminologię:

Sztuka kobiet to po prostu taka działalność artystyczna, której autorkami są kobiety. Nie ma żadnych cech wspólnych przypisanych z góry (...) Sztuka kobieca to z kolei taka działalność, której przypisuje się cechy kulturowo związane z kobiecością – tak więc mogą to być np. delikatne, jasne kolory czy autobiograficzność, czyli cechy formalne związane z materiałem, właściwościami formy lub z podejmowaną tematyką. Taka rozumiana sztuka może być uprawiana także przez mężczyzn. Sztuka feministyczna to z kolei sztuka, która przenosi założenia feminizmu<sup>39</sup>.

Z powyższej definicji wynika, że kwestia obecności kobiety jako twórcy i jako tematu w sztuce współczesnej rozpatrywana będzie przede wszystkim z punktu widzenia sztuki kobiet i sztuki kobiecej.

Przyjrzyjmy się twórczości Soni Delaunay, artystki, której osobę i twórczość pragnę przedstawić w pierwszej kolejności.

Sonia, a właściwie Sara Stern przyszła na świat w 1885 roku w Gradyzku na Ukrainie w ubogiej, ortodoksyjnej rodzinie żydowskiej. W wieku pięciu lat zabrało ją do siebie zamożne bezdziejne wujostwo ze strony matki – Anna i Henryk Terk. Zaopiekowali się oni małą Sonią, zapewnili wykształcenie, prywatne lekcje francuskiego, angielskiego, niemieckiego, a także muzyki i rysunku. Terkowie zmienili także jej dane osobowe na Sonia Terk. W wieku lat osiemnastu rozpoczyna studia malarskie w Niemczech. W roku 1905 wyjeżdża do Paryża. Wychodzi za mąż za Wilhelma Uhde, niemieckiego marszanda, dzięki któremu zorganizowała swoją indywidualną wystawę w galerii męża. Małżeństwo to było więc czysto eko-

<sup>38</sup> Zob. i por. M. Goldstein, K. Dresdner, dz. cyt., s. 87.

<sup>39</sup> M. Ujma, *Sztuka kobiet*, w: *Czy sztuka jest potrzebna i dlaczego?*, red. M. Godlewska, Galeria Arsenał Białystok 2010, s. 154.



nomiczne, gdyż Uhde był homoseksualistą, który pragnął zachować swój sekret przed opinią publiczną. Zawarli więc małżonkowie układ korzystny dla obu stron<sup>40</sup>.

Niedługo po małżeństwie z Wilhelmem Sonia poznała Roberta Delanuy. Po rozwodzie z Uhde, który miał miejsce w 1910 roku, Sonia wyszła za mąż za nowego partnera. Owocem tego związku był syn Charles, któremu Sonia uszyła patchworkową kołderkę, której struktura wizualna wpisywała się idealnie w nowatorski nurt jej malarstwa i projektów. Jako awangardowa projektantka w dziedzinie reklamy i mody zapewniała rodzinie utrzymanie. Owa sytuacja była szczególnie korzystna dla męża Soni, który mógł w pełni poświęcić się malarstwu<sup>41</sup>.

Twórczość Soni Delaunay – wyraźnie osadzona w nurcie abstrakcyjnym – pozbawiona jest jakichkolwiek odniesień do motywów żydowskich. Trudno również doszukiwać się w jej projektach i pracach plastycznych wyróżników kobiecej narracji artystycznej. Jedynie aspekt wzornictwa, dekoracji byłby w stanie kwalifikować jej twórczość w tych kategoriach. Jest to zabieg niezwykle ciekawy, ponieważ wprowadza do sztuki czystej, jaką bez wątpienia było lub do jakiej pretendowało malarstwo abstrakcyjne, elementy dekoracyjne charakterystyczne dla sztuki użytkowej, zdobniczej<sup>42</sup>. O ile tradycyjne dla sztuki żydowskiej elementy dekoracyjne, jak przede wszystkim ornament roślinny, w twórczości Soni Delaunay są zasygnalizowane, to element, na który należy zwrócić szczególną uwagę, leży poza dyskursem artystycznym, a sytuuje się w modelu rodziny.

Zadaniem kobiety w kulturze jidysz jest przede wszystkim opieka nad domem. Kobieta stanowi – mówiąc metaforycznie – rodzaj patronki domowego ogniska. Jej zadaniem jest rodzenie potomstwa, prowadzenie domu, a także dbanie o sytuację finansową rodziny. Mężczyzna zaś spędza czas na zgłębianiu treści Tory. Jednak Robert Delaunay nie był Żydem.

Sonia, niczym typowa żydowska kobieta, zajmowała się wszelkimi innymi sprawami tak, aby mąż, za którego w typowy dla Żydówki sposób dziękowała losowi, mógł w spokoju tworzyć. Robert Delaunay przejawiał w sobie cechy charakterystyczne dla typowego hebrajskiego myśliciela. Zawsze zamyślony, z głową w chmurach, nie miał czasu na tak przyziemne kwestie, jak chleb czy komorne. Sonia więc wbrew pozorom akceptowała model życia, jaki obowią-

<sup>40</sup> G. Levin, *Świecka sztuka żydowska: tożsamość żydowska w kontekście kosmopolityzmu*, „Obieg” 06.01.2010, [dostęp: 20 październik 2014], [http://www.obieg.pl/fokus/15568#foot-note2\\_eghho3s](http://www.obieg.pl/fokus/15568#foot-note2_eghho3s)

<sup>41</sup> Tamże.

<sup>42</sup> Tamże.



zuje w diasporze żydowskiej. Mimo funkcjonowania w zlaicyzowanym społeczeństwie, powtarzała te same stereotypy związane z podziałem ról<sup>43</sup>.

Jednym z nurtów sztuki współczesnej, w którym szczególną uwagę przywiązuje się do materiału, z którego dzieło powstaje, jest tzw. sztuka uboga – *arte povera*. Z jej założeń wynika, że artysta w swoich pracach wykorzystuje znalezione przedmioty: zabawki, elementy garderoby, plastik, drut itp., jedynym słowem wszystko to, co w swych pierwotnych utylitarnych, założeniach spełniło już swoje zadanie i uznane zostało za nieprzydatne. Te właśnie elementy wykorzystuje w swojej sztuce artysta, który – jak już dziś powszechnie wiadomo – wykorzystać może wszystko dla stworzenia swojej sztuki. W tym właśnie medium – *arte povera* – ulokować możemy sztukę Lee Krasner.

Krasner urodziła się w Ameryce, na Brooklinie w 1908 roku, podobnie jak Sonia Delaunay przyszła na świat w ortodoksyjnej rodzinie żydowskiej.

W sztuce Krasner oprócz zainteresowania przedmiotami pozbawionymi już znaczenia i odrzuconymi przez społeczeństwo odnaleźć możemy również wiele wątków związanych z kulturą, z jakiej się wywodzi. Obecność pierwiastka żydowskiego w swojej sztuce Lee Krasner tłumaczyła charakterem życia rodzinnego. W dzieciństwie uczęszczała do hebrajskiej szkoły dla dziewcząt, gdzie uczono mechanicznego czytania tekstu na użytek modlitwy. Jak wiadomo, treść tory zgłębiać mogli jedynie mężczyźni. Krasner fascynował kształt liter, co w dojrzałym życiu artystycznym objawiało się w tym, że w akcie malowania Krasner zawsze rozpoczynała prace od górnego, prawego rogu i płynnie kontynuowała w przeciwnym kierunku. Wynikało to prawdopodobnie z wcześniejszej nauki hebrajskiego, fascynacji fakturą zapisu graficznego.

Młodą Lee Krasner cechowała również duża religijność. Regularnie uczęszczała do synagogi, mimo iż wcale od niej tego nie oczekiwano, ani nie zmuszano. Codziennie rano odmawiała modlitwę po hebrajsku, mimo iż nie rozumiała z niej ani słowa. Wszystko to było mechaniczne, aż do momentu, gdy postanowiła głębiej zastanowić się nad intonacyjnie recytowanymi słowami. Gail Levin przywołuje wiele wypowiedzi Krasner, w tym tę, która wiąże się z „osobistym wstrząsem” związanym ze słowami modlitwy:

(...) przeczytałam tłumaczenie modlitwy, która jest rzeczywiście piękna pod każdym względem z wyjątkiem zakończenia. Jeśli jesteś mężczyzną mówisz: >Dzięki Ci, Panie, za to, że stworzyłeś mnie na swój obraz i podobieństwo<. A jeśli jesteś kobietą, mówisz: >Dzięki Ci, Panie, za to, że stworzyłeś mnie według swego uznania<<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> Tamże.

Nierówne traktowanie kobiet w ortodoksyjnym judaizmie to dla Krasner główny temat. Lekturey i doświadczalny brak równości płci wyraźnie przeszkadzał Krasner w praktykowaniu judaizmu. Jej zaangażowanie w wiarę i identyfikacja z religią przodków stopniowo zaczęły słabnąć. Poglądy na sprawę kobiecą, które zaczęły interesować Krasner ze względu na charakter kultury, z jakiej się wywodzi, z czasem przeniosły się na szersze pole. Artystkę dogłębnie poruszała dyskryminacja kobiet nie tylko we własnej gminie żydowskiej, lecz w rodzinie, a przede wszystkim w świecie sztuki. Podobnie jak w przypadku Soni Delaunay, w związku małżeńskim Krasner to mąż – Jackson Pollock, był artystą znanym i cenionym przez amerykańskie, a z czasem światowe środowisko artystyczne. Objawiająca się frustracja w postawie Krasner dała o sobie znać w momencie, gdy Bernet Newman zaprosił Pollocka do projektu okładki „Life Magazine” z 15 stycznia 1951 roku. Krasner oburzyła się i nigdy nie była w stanie pogodzić się z tym, że Hedda Sterne, rumuńska emigrantka żydowskiego pochodzenia, była jedyną kobietą artystką, której również zaproponowano udział we wspomnianym projekcie<sup>45</sup>. Postawa Krasner wynikała z silnie zakorzenionej w niej żydowskiej cnoty *cedaki*, czyli prawości, sprawiedliwości, wzajemnej pomocy i odpowiedzialności społecznej<sup>46</sup>.

Judith Sylvia Cohen, urodzona w 1939 roku, a w świecie sztuki znana jako Judy Chicago, już od dziecka, w pośredni sposób brała udział w bojach o nową tożsamość żydowską. Jej rodzice: May Levison i Arthur M. Cohen byli parą, która uosabiała świecki idealizm pokolenia walczącego nie tylko z nierównościami w społeczeństwie amerykańskim, lecz często z religijnymi ograniczeniami.

Jej wczesnej pracy utrzymane są wyraźnie w stylu abstrakcyjnym związanym z nominalizmem. Choć te uwarunkowania formalne będą przejawiały się również w jej późniejszej twórczości, to pamiętajmy o tym, że sztuka to nie tylko świat form, ale również tematów, motywów i treści odwołujących się do ludzkiej wyobraźni warunkowanego przez tradycję kulturową. Ta właśnie tradycja, odwołująca się do żydowskiej kabały, mitów i opowieści znajdowała wyraz w twórczości Judy Chicago. Przykładem jest pochodząca z 1965 roku rzeźba, w której artystka czyni aluzję do Lilith, znanej w mitologii żydowskiej jako bogini, która z powodu kobiecej niezależności została zamieniona w demona. W ikonografii średniowiecznej Lilith przedstawiana była jako pierwsza żona Adama, która odmówiła mu uległości i opuściła go, aby spółkować z demonami. Bóg na prośbę Adama wysłał trzy anioły na jej poszukiwanie. Z tej właśnie opowieści powstała tradycja ochrony matki i noworodka przed Lilith

<sup>45</sup> Tamże.

<sup>46</sup> Tamże.

przy pomocy trzech aniołów i do niej właśnie odnosi się wspomniana rzeźba składająca się z trzech form.

Lata 70. to wyraźny zwrot w twórczości Chicago w stronę sztuki feministycznej. Artystka eksperymentuje z formą, starając się określić odmiennosc i sprecyzować swoistość kobiecej wyobraźni. Podobne eksperymenty przeprowadza również Miriam Schapiro, której do spółki z Chicago przypisuje się stworzenie tzw. *female icons*. Abstrakcyjne znaki wyprowadzone z modyfikacji kształtów waginalnych staną się z czasem znakiem firmowym twórczości Chicago. Lucy Lippard, amerykańska artystka i krytyczka sztuki, silnie związana z ruchem feministycznym, podjęła ówczesnie próbę określenia środków kobiecej ekspresji, które najlepiej odpowiadają wyrażaniu kobiecego świata, a które w formach wizualnych przedstawiły wymienione wyżej artystki. Lippard pisze:

Jednolita materia [...] często zmysłowo dotykalna w rytmicznych powtórzeniach lub uszczegółowiona aż do obsesji: przewaga form kolistych, centralnych wewnętrzna przestrzeń [...] formy paraboliczne, które zwracają się ku sobie, kładą na siebie, warstwy, pokłady, zasłony; trudna do uchwycenia swoboda, względna elastyczność kompozycji; okna; treści autobiograficzne; zwierzęta; kwiaty; pewien rodzaj fragmentaryzacji; na nomo odkryte zainteresowanie różami i pastelami<sup>47</sup>.

Przywoływane przez Lippard elementy wizualne charakteryzujące twórczość feministyczną, występują w pracach Chicago z lat 70-tych. W szczególności przejawiają się one w cyklu rysunków wykonanych jako projekty litografii pod tytułem *Compressed Women Who Yerned to Be Butterflies*.

Wspomniany cykl rysunków stanowi narrację opartą na fikcyjnie stworzonej postaci Mme. Derondy, która zмага się z potęgą własnego geniuszu. Motyw ten, jak i postać, zostały oparte na powieści George Eliot z 1876 roku. W powieści pojawia się żydowska rodzina o nazwisku Cohen, co wyklucza, że inspiracją dla omawianego tu cyklu rysunków Judy Chicago mogły być wątki autobiograficzne. Na jednym z rysunków Chicago zamieszcza znamienny dla sztuki feministycznej protest Derondy: „Nie jesteś kobietą. Możesz próbować – lecz nigdy nie dowiesz się, co znaczy posiadać męską siłę geniuszu, a mimo to cierpieć niewolę bycia kobietą. Wtłoczyć się w ramki – oto los Żydówki! Taka musisz być; tylko takiej cię chcą; serce kobiety musi być takich a takich rozmiarów, nie większe, inaczej trzeba je ciasno spętać niczym stopy Chinki”.

Chicago nie akceptowała tradycyjnej roli kobiety żydowskiej. Świadectwem tego jest nie tylko praca o spętanych kobietach, które pragną być moty-

<sup>47</sup> M. Humm, *Słownik teorii feminizmu*, Warszawa 1993, s. 226.

lami, lecz jej sztandarowe dzieło, ikona sztuki feministycznej. Przegląd historii kobiet w kulturze Zachodu, rodzaj złożonego im hołdu – *The Dinner Party* (il. 3). Praca, która wykorzystując modyfikacje form waginalnych, które według Lindy Nead stanowią przyrodzony, naturalny język kobiecej ekspresji<sup>48</sup>, wyraża z jednej strony polityczny postulat wizualizacji obszarów wypartych przez (patriarchalną) kulturę i przyjęty w niej sposób postrzegania, z drugiej, zauważa się w pracy Chicago powielanie patriarchalnej definicji kobiety jako istoty zdeterminowanej biologicznie. Do dziś – zauważa Marzanna Morozewicz – powtarza się w odniesieniu do twórczości kobiet oskarżenia o biologiczny determinizm<sup>49</sup>.

Przyjęcie autorstwa Judy Chicago to monumentalna, przepelniona dekoracyjnymi deseniami odnoszącymi się do form waginalnych kobieca replika Ostatniej Wieczery. Dedykowana kobietom, które od wieków tworzyły, najczęściej anonimowo, historię naszej kultury lub, aby posłużyć bardziej odpowiednim określeniem, „jej” kultury – *her strorry*. Instalacja to duży, trójkątny stół nakryty dla 39 osób. Zastawy są starannie stylizowane na kwiecisto-waginalne haptyczne i przepelnione sensualnością formy. Sztużce i kielichy ustawiono na dekoracyjnych serwetach, na których wykaligrafowane zostały imiona i nazwiska kobiet znanych z historii i mitologii. Każde z okryć odpowiada tematycznie danej postaci. Nakrycie dla Wirginii Woolf to wypukły relief o kształtach genitalnych, znajdujący się na serwetce z tiulu zdobionej wyhaftowaną na środku błękitną falą. Według samej Artystki, praca miała stać się monumentalną wizją kobiet i hołdem oddanym ich osiągnięciom. Jednak *The Dinner Party* jest instalacją, która częściej spotyka się z krytyką, nawet środowiska feministycznego, niż pochlebnyimi opiniami. Zarzuty zasadzają się na tym, że praca symbolizuje redukcje kobiecości do genitalnej, biologicznej formy rzeźbiarskiej.

Nie ma jednak wątpliwości co do tego, że poprzez sztukę Judy Chicago potrafiła po długich poszukiwaniach własnej tożsamości – od Żydówki, dorastającej w świeckiej, komunistycznej rodzinie, wychowanej w Chicago – dotrzeć do feminizmu.

Ten schematyczny, co prawda, przegląd obecności kobiety żydowskiej w sztuce współczesnej pragnę zamknąć aktualnym akcentem. W 2006 roku w Warszawskiej Królikarni zorganizowano – znamienne dla poruszanych w danym artykule kwestii – wystawę poświęconą sztuce izraelskich artystek. „Tratwa Meduzy” stanowiła pierwszą w Polsce tak obszerną ekspozycję pre-

<sup>48</sup> L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, Poznań 1998.

<sup>49</sup> M. Morozewicz, *Ekspresja kobiecości w sztuce*, w: *Czy sztuka jest potrzebna i dlaczego?*, red. M. Godlewska, Białystok 2010.

zentującą współczesną sztukę z Izraela, a przede wszystkim izraelską sztukę kobiecą.

Punktem wyjścia ekspozycji, która stawia pytania o to, jak wygląda twórczość izraelskich artystek i jakie porusza tematy, jest, po pierwsze, konkretne dzieło malarskie – pochodzący z 1819 roku obraz Theodore Gericault powstały po tragicznych wydarzeniach, które miały miejsce w 1816 roku u wybrzeży Afryki po zatonięciu tam fregaty *Meduza*. Po drugie, starogrecki mit dotyczący jednej z trzech Gorgon, której głowę zamiast włosów spowijały węże. Zestawienie tych mitów w zamyśle kuratorki wystawy – Naomi Aviv – służyć ma wiwisekcji zagadnienia tożsamości w „płynnej nowoczesności”, by posłużyć się tutaj tytułem książki Zygmunta Baumana.

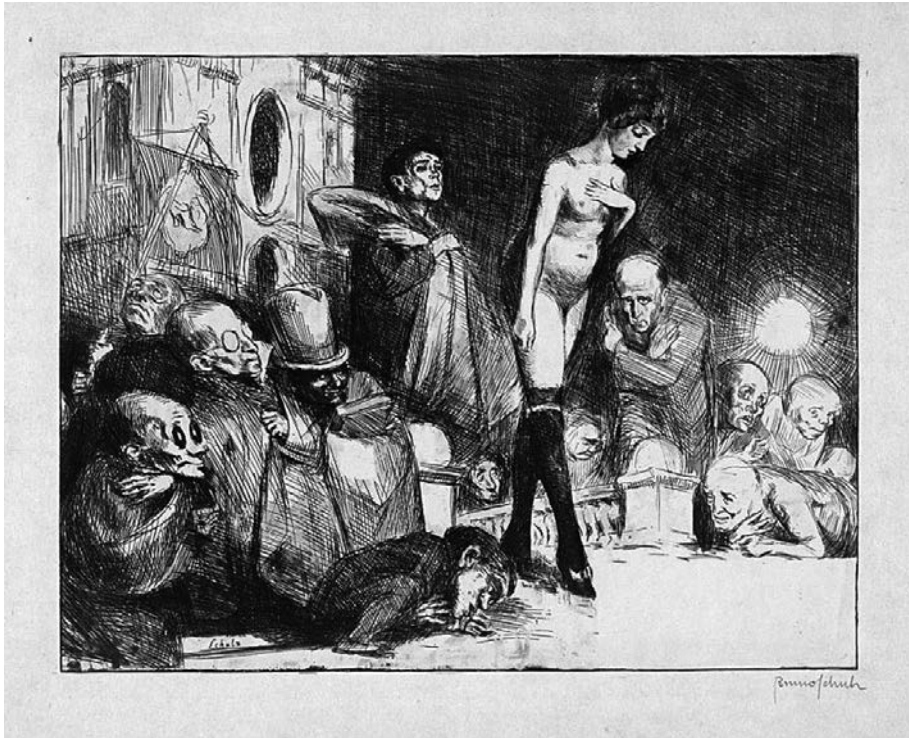
Wśród 19 zaproszonych na wystawę artystek chciałbym zwrócić szczególną uwagę na prace jednej z nich – Justin Franc, które zarówno w treści, jaki formie można by określić jako przykład „żydowskiego postmodernizmu”. Prace artystki łączą ze sobą wszystko, co żydowskie, ze wszystkim co świeckie, nie tylko w kwestii form i nagromadzonych w tradycji sztuki europejskiej doświadczeń artystycznych, ale również treści. *Sacrum* miesza się tu z *profanum*, kicz z wyrafinowaniem, erotyka z kryptopornografią, dla której sposobu obrazowania bylibyśmy jedynie w stanie szukać analogii w najśmielszych grafikach z *Księgi Bałwochwalczej* Schulza lub demonicznej pornografii Ropsa. Kim jesteś? Jaka jest twoja płeć? Skąd pochodzisz? – to pytania, które w pracach Franc doprowadzone są nie tyle do skrajności, co do absurdu. Sztuka Justin Franc, żydowskiej artystki z kręgu francuskich surrealistów, bezpardonowo łączy tradycyjne motywy żydowskie z erotyką i skatologią (il. 4).

Problem, jaki dotyczy Justin Franc, nie polega wcale na hermetycznej narracji oraz obsceniczności, które mogłyby powodować trudności w odbiorze prac, lecz właśnie w tożsamości artystki, która nigdy nie istniała. Justin Franc to właściwie Roe Rosen, współcześnie żyjący artysta izraelski. To on odpowiada za biografię Franc i jej tożsamość. Mamy więc do czynienia z prowokacją – sztucznie wykreowaną tożsamością. Pojawia się oczywiste pytanie, dlaczego i w jakim celu trzeba przybierać cudzą tożsamość? Odpowiedź jest prosta – aby było łatwiej. Na czym osadza się jednak ta wygoda? Wydaje się, że nie chodzi tutaj o jednostkową satysfakcję, lecz ukazanie mechanizmu budowania poczucia własnej tożsamości we współczesnym, płynnym świecie. Tożsamości uniwersalnej, jaką jest Justin Franc – Żydówka, a jednocześnie „inny”. Sztucznie wykreowane przez artystę życie Justin Franc to nieustanna transgresja własnej tożsamości, pytanie o granice kobiecości, seksualności i związanych z nimi kulturowych i religijnych tabu. Słusznie zauważa Karol Sienkiewicz w swojej recenzji wystawy „Tratwa Meduzy”, że to właśnie Żyd/



Żydówka jest rodzajem współczesnego uniwersalnego „innego” – scala w sobie pejoratywne cechy, jakie kojarzymy z feminizmem, homoseksualizmem, szaleństwem etc.<sup>50</sup>.

Kwestia obrazowania kobiecości w sztuce żydowskiej pozostaje nadal otwarta ze względu na brak rzetelnych opracowań i studiów poświęconych sztuce współczesnych artystek żydowskich. Problematyczne pozostaje również nadal hasło współczesnej sztuki żydowskiej – czy jest to sztuka świata, światowa, a może globalna?



Il. 1. Ephraim Moses Lilien, *Pokusa* (1908), drzeworyt 8x 14,8 cm  
Źródło: Zbiory Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersytetu w Toruniu

<sup>50</sup> K. Sienkiewicz, *Żydowski surrealizm*, „Dwutygodnik.com” Nr 55, 2011 r. [dostęp: 23 października], <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2152-zydowski-surrealizm.html>.



Il. 2. Brunon Szulz, *Procesja*, grafika z *Xięgi Bałwochwalczej*, 1920–1922



Il. 3. Judy Chicago, *The dinner party*, 1979





Il. 4. Justin Franc (Roe Rosen), *Homage to Goya*, 1927